

**Войткевич Светлана Геннадьевна,**

кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории музыки, проректор по творческой работе ФГБОУ ВПО «Красноярская государственная академия музыки и театра», г. Красноярск  
[art-vice-rector@yandex.ru](mailto:art-vice-rector@yandex.ru)

### **Особенности и смыслы бытования внероманных текстов в либретто оперы А. Смелкова и Ю. Димитрина «Братья Карамазовы»**

**Аннотация.** В статье рассматривается опера петербургского композитора Александра Смелкова и драматурга Юрия Димитрина «Братья Карамазовы» сквозь призму соотношения «литературный первоисточник – оперное либретто». Впервые предпринимается сравнительный анализ оперного и романного текстов. Особое внимание акцентируется на двух номерах оперы, связанных с образами Грушеньки и Катерины Ивановны. Раскрываются причины, обусловившие привлечение «чужих» текстов при создании либретто, а также суть заимствований, помогающих раскрыть авторский замысел создателей оперы.

**Ключевые слова:** Ф.М. Достоевский, А.П. Смелков, Ю.Г. Димитрин, «Братья Карамазовы», опера, либретто, З.Н. Гиппиус, «Евгений Онегин».

Творчество выдающегося отечественного мастера литературы Федора Михайловича Достоевского относится к числу тех бесценнейших сокровищниц мирового искусства, из которых черпаются вдохновение и идеи для новых сочинений; чья непреходящая значимость уже доказана временем; чья актуальность с годами лишь возрастает, подтверждая истинность и потрясающую пророческую силу, подмеченную еще современниками автора «Бесов». Одной из причин этого интереса является совершенно специфическое свойство творчества писателя-гуманиста, в котором «как в своеобразной модели мира, сфокусировались и нашли воплощение духовные устремления эпохи, нравственные искания современников» [1]. «Вечные вопросы», ответами на которые был занят Достоевский на протяжении своей жизни, обусловили непреходящее значение его наследия. Подтверждением тому является не только устойчивый интерес исследователей к творчеству писателя, но экранизации его романов, сценические версии прозы Достоевского, которые ежегодно появляются в России и за рубежом – как в драматическом, так и в музыкальном театре.

Первой отечественной оперой на сюжет Ф.М. Достоевского стал «Игрок» С.С. Прокофьева, первая редакция которого была завершена в 1916 году. На сегодняшний день оперная достоевистика насчитывает сотни произведений, созданных как отечественными, так и западноевропейскими композиторами. Одним из последних обращений к прозе писателя можно назвать оперу «Братья Карамазовы». Она написана петербургским композитором Александром Павловичем Смелковым в сотрудничестве с известным драматургом Юрием Георгиевичем Димитриным в 2008 году по заказу Мариинского театра<sup>1</sup>.

Обратившись к последнему роману Достоевского, авторы сосредоточили свое внимание на его духовной сути, что до некоторой степени обусловило авторское жанровое определение «опера-мистерия». В тексте либретто нашли отражения основные события «Братьев Карамазовых», связанные с историей «одной семейки»:

---

<sup>1</sup> В 2013 году А.П. Смелков сделал вторую редакцию оперы, расширив ее до 3х частей. Именно в таком варианте она была показана 28 января 2013 года на сцене Мариинского театра. В данной статье примеры и ссылки приводятся по первой редакции оперы 2008 года.

конфликт Федора Павловича и Дмитрия Федоровича; внутренние противоречия Ивана, реализованные в его двойниках Смердякове и Черте; христианство Алеши; духовный подвиг Мити. Грушенька и Катерина Ивановна представлены как соперницы, а идеи «Легенды о Великом инквизиторе», предопределившие авторскую трактовку жанра, красной нитью проходят через всю оперу, придавая ей драматургическую и концептуальную целостность.

Чтобы точнее представить себе методы работы авторов музыкальной драмы с текстом романа, приведем таблицу, которая наглядно демонстрирует соотношение текстов либретто и литературного первоисточника.

Таблица 1

<b>№№ оперы, название</b>	<b>Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»</b>
<b>ЧАСТЬ I</b>	
1. Начало легенды (Прелюдия)	<b>Часть первая.</b> Книга первая. Глава IV. <b>Часть третья.</b> Книга осьмая. Глава VIII
2. ...А дозволено-то все!	<b>Часть первая.</b> Книга вторая. Главы III, IV, II, VI <b>Часть вторая.</b> Книга шестая, глава I, <b>часть первая.</b> Книга вторая. Глава VII
3. Исповедь горячего сердца	<b>Часть первая.</b> Книга третья. Глава V.
4. Обе вместе	<b>Часть первая.</b> Книга третья. Глава IX
5. Почему так? Зачем? (Ария Мити)	<b>Часть третья.</b> Книга девятая. Глава IX . <b>Часть первая.</b> Книга третья. Глава IV <b>Часть третья.</b> Книга девятая. Глава VIII <b>Часть первая.</b> Книга третья. Главы III, V.
6. За коньячком...	<b>Часть первая.</b> Книга третья. Главы VI, VII, VIII, IX
7. Надрыв в гостиной	<b>Часть вторая.</b> Книга четвертая. Глава V.
8. ...С умным человеком и поговорить любопытно	<b>Часть вторая.</b> Книга пятая. Главы II, VI, VII.
9. В скверне-то слаще! (Монолог Федора Павловича)	<b>Часть вторая.</b> Книга четвертая. Глава II
10. Эстафет из Мокрого	<u>Текст ариозо Грушеньки сочинен Ю. Димитриным</u> <b>Часть третья.</b> Книга седьмая. Глава III
11. Не возьмет ножа, не возьмет... (Молитва Алеши)	<b>Часть третья.</b> Книга седьмая. Глава III
12. Медный пестик	<b>Часть третья.</b> Книга осьмая. Глава III
13. Хвалите Господа нашего!	<b>Часть вторая.</b> Книга пятая. Глава V. « <i>Ave Regina coelorum</i> »
<b>ЧАСТЬ II</b>	
14. Симфонический антракт. 15. В темноте...	<b>Часть третья.</b> Книга осьмая. Глава IV
16. Великий Инквизитор	<b>Часть вторая.</b> Книга пятая. Глава V
17. Дай долюбить... (Молитва Мити)	<b>Часть третья.</b> Книга осьмая. Главы VIII, VI
18. Увези меня далеко, далеко...	<b>Часть третья.</b> Книга осьмая. Главы VII, VIII. Кн. девятая. Глава III
19. Мне нужно то, чего нет на свете... (Ария Катерины Ивановны)	<b>Часть четвертая.</b> Книга одиннадцатая. Глава VII. <b>Часть первая.</b> Книга третья. Глава V. <u>Текст арии заимствован из стихотворения З. Гиппиус «Песня» (1893)</u>
20. Не ты, не ты убил	<b>Часть четвертая.</b> Книга одиннадцатая. Глава V
21. Сон Алеши	<b>Часть третья.</b> Книга седьмая. Глава IV. <b>Часть четвертая.</b> Книга одиннадцатая. Глава V
22. А вот вы-то и убили-с...	<b>Часть четвертая.</b> Книга одиннадцатая. Глава VIII. <b>Часть вторая.</b> Книга пятая. Глава II
23. Ты – сам я, только с другой рожей	<b>Часть четвертая.</b> Книга одиннадцатая. Глава IX
24. Встать! Суд идет...	<b>Часть третья.</b> Книга осьмая. Глава VIII. <b>Часть четвертая.</b> Книга двенадцатая. Главы I, IV, V.
25. Пришедший (Постлюдия)	<b>Часть вторая.</b> Книга пятая. Глава V. Реплика Председательствующего в суде и фраза мужского хора: <b>Часть четвертая.</b> Книга двенадцатая. Глава XIV. Реплики Мити: <b>Часть третья.</b> Книга девятая. Глава VIII.

Реплики Грушеньки: Книга осьмая. Глава VIII. Реплики Алеши на основе: **Часть третья**. Книга седьмая. Глава IV (повтор фраз из № 21). Слова детского хора: **Часть первая**. Книга первая. Глава IV.

Анализируя приведенную сравнительную таблицу, можно сделать несколько выводов. Текст ряда номеров оперы является «составным» и представляет собой компиляцию из разных глав и частей романа. Это, в основном, касается узловых сцен оперы и сцен с участием большого количества действующих лиц. Названия некоторых оперных номеров (3, 4, 6, 7, 15, 16, 20) буквально повторяют названия глав литературного первоисточника. Авторы музыкальной драмы сохраняют их как в сольных сценах, воссоздающих сложные образы романа Ф.М. Достоевского, как и ансамблевых эпизодах, буквально «дублирующих» схожие ситуации «Братьев Карамазовых», написанные нередко по законам оперного жанра, что было замечено еще А.А. Гозенпудом [2].

Показательно, что авторы оперы, чья работа с текстом литературного первоисточника была особо бережной, позволили себе трижды «дополнить» Достоевского. И если текст богородичного григорианского антифона Ave Regina соelogum, введенный в № 13 «Хвалите Господа нашего!», призван подчеркнуть место и время действия, обозначенное ремаркой «средневековый город», то два других случая – № 10 «Эстафет из Мокрого» и № 19 «Мне нужно то, чего нет на свете» – связаны с женскими образами оперы: Грушенькой и Катериной Ивановной. Попытаемся понять логику и обоснованность введенных либреттистом «дополнений».

Действие 10го номера I части оперы происходит в доме Грушеньки Светловой, которая решила бежать из Скотопригоньевска к своему бывшему любовнику Муссяловичу. Митина «инфернальница» ждет письма из Мокрого, где остановился «вельможный пан». Сцена открывается сольным эпизодом героини, который, пользуясь классической оперной терминологией, можно обозначить как ариозо. Состояние Грушеньки передают следующие поэтические строки, написанные Ю. Димитриным:

*«Ах, неужто возвернулась долгожданная любовь?  
И сердечко вострепелось страстью пламенной вновь.  
Вострепелось, отомкнулось то ль во счастье, то ль во зло.  
То ль мечтою распахнулось, то ли мукой расцвело».*

Пример 1

ГРУШЕНЬКА

Ах, неужто возвернулась долгожданная любовь?  
И сердечко вострепелось страстью пламенной вновь.  
Вострепелось, отомкнулось то ль во счастье, то ль во зло.  
То ль мечтою распахнулось, то ли мукой расцвело.

Особенностью этого ариозо в музыкальном плане является возникновение темы, корреспондирующей с другой известной сценой, – сценой письма Татьяны из оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин». Показательна в этой связи ремарка композитора: «Грушенька одна в нарядном платье с письмом в руках». Упоминание о письме прозвучит в рассматриваемом номере еще раз – из уст Марии Кондратьевны (в опере она играет роль служанки Грушеньки): «Тарантас из Мокрого за вами. Письмо вам, письмо!» (4 т. до ц.144). Но, что гораздо важнее, кроме вербального «намёка» в сцене из оперы Смелкова можно усмотреть еще ряд явных «знаков», характерных для стиля П.И. Чайковского: секвенцирование как прием развития музыкального материала; тембры гобоя и кларнета, которым поручается, как и в сцене письма Татьяны, проведение мелодической линии и выразительных подголосков в оркестре; триольный ритмический рисунок и полиритмия в сопровождении, обозначающие моменты крайнего душевного волнения героини. Сближает две сцены и контрастно-составной принцип организации формы.

Однако, при обозначенном сходстве, сцена письма Татьяны и сцена в доме Грушеньки имеют еще более глубокие аналогии. По сути оба эпизода представляют собой признание героини с тем отличием, что в опере Чайковского это большая развернутая моносцена, а у Смелкова в 10ом номере помимо главной героини появляются Марья Кондратьевна и Алеша. Но, по большому счету, эти персонажи лишь помогают раскрыться Грушеньке, состояться ее исповеди и излить горькие воспоминания. Как раз в этом – главное отличие героинь П.И. Чайковского и А.П. Смелкова.

Юная Татьяна, охваченная пылом первой любви, прекрасна в порыве признания. Каждое ее слово дышит очарованием, надеждой, трепетом и восторгом, а главное – верой в честь и достоинство избранника. Иное Грушенька. Когда-то, возможно, она пережила нечто подобное, но, как можно узнать из романа, «семнадцатилетнею еще девочкой была она кем-то обманута, каким-то будто бы офицером, и затем тотчас же им брошена. Офицер-де уехал и где-то потом женился, а Грушенька осталась в позоре и нищете» [3]. И теперь эта «долгожданная любовь» вернулась и зовет ее в «новую жизнь». Воспоминания – нет, не о поручике Муссяловиче, а о своем первом чувстве – пробуждают «прежнюю Грушеньку» – нежную, мягкую, доверчивую. Потому-то и предстает она в начале десятого номера оперы Смелкова в образе нежно-мечтательной героини, а лирическая тема «в духе Чайковского» или, точнее, «в духе Татьяны» помогает полнее раскрыть мир ее внутренних переживаний.

Несмотря на то, что Грушенька 4 года назад уже пережила предательство вельможного пана, ею еще владеет надежда на возвращение прежних чувств. Не случайно она признается Алеше, что «Митей весь месяц забавлялась, чтобы к тому не бежать» (ц. 140). Но это уже не любовь восторга и радости, а чувство, в котором есть место обиде, желанию отомстить: «А ночью, в темноте рыдаю в подушку... И уж думаю, только бы встретить когда: уж я ему заплачу! Потому, я, может быть, сегодня туда нож возьму» (ц.141). Понимая это, героиня, уезжая в Мокрое, просит Алешу передать Митеньке, что «подлецу досталась Грушенька, а не тебе, благородному» (ц. 146).

Введение рифмованного слова усиливает аналогии не только с оперой П.И. Чайковского, но и с ее литературным первоисточником, жанр которого определен автором как «роман в стихах». И что еще более важно, именно роман «Евгений Онегин» оказался «в центре» Речи Ф.М. Достоевского, произнесенной им 8 июня 1880 года на открытии памятника А.С. Пушкину. Именно здесь прозвучало высказывание о Татьяне: «Это тип твердый, стоящий твердо на своей почве. ... Это положительный тип, а не отрицательный, это тип положительной красоты, это апофеоза русской женщины, и ей предназначил поэт высказать мысль поэмы в

знаменитой сцене последней встречи Татьяны с Онегиным» [4]. Как предполагает П.Е. Вайдман, речь писателя, произнесенная на заседании Общества любителей русской словесности, оказала большое влияние на П.И. Чайковского, который под впечатлением от выступления и публикации Речи Достоевского в «Дневнике писателя» изменил финал своей «пушкинской» оперы. В качестве подтверждения исследователь приводит строки из письма А.И. Чайковского, отправленного старшему брату 22 ноября того же года: «Донельзя счастлив, что ты согласился на эти перемены. Ей богу, почти не приходится говорить об «Онегине», чтобы сейчас же не зашла речь о том, что ты напрасно поправлял Пушкина. Все это наделала речь Достоевского и его августовский номер «Дневника»» (цит. по [5]).

В свете наших рассуждений интересно и еще одно замечание из Речи Ф.М. Достоевского: мысль о том, что, побывав в доме Онегина, героиня «разгадала» его и молвила: «Уж не пародия ли он?». В контексте рассматриваемой сцены из оперы А.П. Смелкова подобная трактовка текста Пушкина открывает более глубокий смысл создания темы «в духе Чайковского». Можно предположить, что путь разочарования в любви, предугаданный, но не пройденный Татьяной Лариной, реализуется в жизни другой героини – Грушеньки Светловой, чей герой девичьих грез окончательно теряет свой романтический ореол и оборачивается пусть не пародией, но польским пшиком и духовной пустотой. Слово в подтверждение тому заключительное проведение темы «а la Татьяна» звучит в номере 18 «Увези меня далеко» перед фразой Грушеньки, обращенной к Муссяловичу: «А и убирайся откуда приехал» (с.226). Порученная медным духовым, в ритмическом увеличении, в динамике *ff*, она завершается «срывом», подчеркнутым ярким гармоническим оборотом, что воспринимается как символ окончательного развенчания иллюзий героини.

Пример 2

The image shows a musical score for two sections. The first section is titled "Piu animato" and is in 3/4 time. It features a piano accompaniment starting with a forte (*ff*) dynamic. The second section is titled "Piu moto" and is also in 3/4 time. It features a vocal line for Grushenka with the lyrics "А и у-би-рай-ся от-ку-да при-е-хал." The piano accompaniment continues with a forte (*ff*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Если в сольной характеристике Грушеньки аналогии с пушкинской героиней просматриваются опосредованно, то текст арии Катерины Ивановны (№ 19) дает достаточно оснований для размышлений и интересных параллелей. Как рассказал автору статьи А.П. Смелков, «Юрий Георгиевич [Димитрин] предполагал написать сольную сцену на основе текста романа, а мне хотелось чего-то более оперного. Я

придумал вместо сцены дать арию и подыскивал что-то подходящее для текста, когда на помощь пришла Наталия Семеновна Серегина<sup>2</sup> и показала стихотворение Зинаиды Гиппиус. Оно как нельзя лучше подходило для ситуации по сюжету и по смыслу. Кроме того, в момент написания этого стихотворения Зинаида Николаевна хоть и была еще довольно юной, но уже, безусловно, думающей, начитанной девушкой. Она оставила очень интересные заметки, касающиеся сложной политической ситуации в России времен Керенского и много другого. Конечно, она была пронизана Достоевским, читала все его произведения, тем более, что не так много было настоящей философской литературы. Понимая, что стихотворение написано позже романа, я все же решился включить его в текст либретто. На мой взгляд, это вполне допустимо для оперы».

Текст арии Катерины Ивановны составили следующие строки «Песни»:

*«Окно мое высоко над землею, высоко над землею.*

*Я вижу только небо с вечернею зарею, с вечернею зарею.*

*И небо кажется пустым и бледным*

*Оно не сжалится над сердцем бедным, над сердцем бедным.*

*О, пусть будет то, чего не бывает, никогда не бывает.*

*Мне бледное небо чудес обещает, обещает.*

*Но плачу без слез о неверном обете, неверном обете.*

*Мне нужно то, чего нет на свете, на свете...»*

По признанию композитора, включение двух строф из стихотворения автора серебряного века позволило раскрыть сложность и неоднозначность образа героини «Братьев Карамазовых»: «Я всегда боялся, что Катерина Ивановна выйдет у меня некой оперной злодейкой. Потому так важно было написать для нее арию. Роскошную, прочувствованную арию».

Пример 3

К.И. **Andante**

Ариа

pp

Ок - но мо - е вы - со - ко над зем -

5 8

- ле - ю, вы - со - ко над зем-ле - ю.

5 Fl. b b

Действительно, на протяжении оперы зритель видит Катерину Ивановну довольно истеричной особой, впадающей в экзальтированные крайности в сцене с Грушенькой (№ 4 «Обе вместе»), с Иваном, Хохлаковой и Алешей (№ 7 «Надрыв в

<sup>2</sup> Наталия Семеновна Серегина – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник сектора музыки Российского института истории искусств Российской академии наук (Санкт-Петербург).



гостиной»). В финале оперы (№ 24 «Встать! Суд идет!») именно она передает присяжным записку, играющую решающую роль в осуждении Мити. Единственным номером, раскрывающим мир сложных душевных переживаний «роковой Кати», становится сольная сцена – № 19 «Мне нужно то, чего нет на свете», где используются строки стихотворения З. Гиппиус. Арии предшествует монолог, завершающийся словами «Митя не мог убить» (с. 242). Они звучат особенно весомо на фоне предшествующей сцены в Мокром, которая заканчивается арестом Мити и его обвинением в убийстве отца.

Вместе с тем, в двух заключительных строках текста арии очень точно отражается суть непростых взаимоотношений, которые связывают Катерину Ивановну и двух братьев – Дмитрия и Ивана. Считающая себя обязанной старшему, героиня на самом деле, как отмечает Алеша, «любит брата Ивана и только сама, нарочно, из какой-то игры, из “надрыва”, обманывает себя и сама себя мучит напускною любовью своею к Дмитрию из какой-то будто бы благодарности» [6]. Показательно, что сольный номер героини «обрамлен» уже упомянутой выше сценой в Мокром (№ 18) с участием Дмитрия и № 20 «Не ты, не ты убил...», одним из действующих лиц которой становится Иван.

Однако еще более поражает творческая интуиция А.П. Смелкова, выбор которого пал на стихотворение, написанное З.Н. Гиппиус во время развития ее отношений с двумя мужчинами. Один из них – поэт-символист Николай Минский, второй – драматург и прозаик Федор Червинский. Эти отношения получили отражение в «Дневнике любовных историй», начало которого датируется 19 февраля 1893 года, когда Зинаида Николаевна пишет: «Теперь мое время убивается двумя людьми, к которым я отношусь глубоко различно и между тем одинаково хотела бы, чтобы их совсем не было на свете, чтобы они умерли, что ли...» [7].

Будучи довольно откровенной в описании своего отношения к обоим поклонникам, поэтесса отмечает: «Минский, после всех разрывов, опять около меня. А я даже и в себя через него больше не влюблена. Держу потому, что другие находят его замечательным, тоже за цветы и духи. В бессильности закрываю глаза на грязь его взоров.

Червинский — другое.

Этой зимой, 17 ноября, мы долго рассуждали о любви. Я думала:

“Нет, я не во всякого могу влюбиться. До чего с этим безнадежно”.

“Я мог бы полюбить вас только, если бы отнеслись ко мне... Но я вас боюсь”. Я смеялась.

— Да я уж влюблена в вас!..

Он поцеловал кончик моих волос, увлечен не был, но я почувствовала, что могу...» [8].

Через месяц душевных терзаний и переживаний рождаются строки «Песни», изложенные в записях от 19 марта 1893 года. Стихотворение обращено к Богу, и тем сильнее и откровеннее мощь признания, заключающая истинные переживания З.Н. Гиппиус: «Я писала стихи сегодня, после многих лет. Пусть они плохи, но пишу их и повторяю потом — как молюсь. Есть неведомое чувство умиления и порыва в душе» [9].

Такое же состояние лирического порыва, смятения и душевных терзаний владеет Катериной Ивановной. Оно находит отражение в печальной проникновенной арии, состоящей из нескольких небольших разделов. С каждой фразой эмоциональный накал возрастает, что находит отражение в вокальной и инструментальной партиях. Тематическое единство арии достигается за счет многократного повторения мелодического оборота в объеме уменьшенной кварты. Возможно, он призван передать ощущения героини, которая словно бы находится в

замкнутом кругу и не в силах сделать выбор: «Мне нужно то, чего нет на свете». Тембр арфы, которой поручено проведение основного мотива в начале речитатива и арии, придает ему оттенок бестелесности, невесомости, и, вместе с тем, некоторой отстраненности, застылости. В то же время, этот оборот является частью лейтмотива Катерины Ивановны, впервые прозвучавшего в № 4 «Обе вместе», и проводимого в рассматриваемой сцене. Стиль арии можно определить как неоромантический, что вполне согласуется с переживаниями благородной Кати. С другой стороны, это сближает арию героини с ариозо Грушеньки, чья характеристика написана «в духе Чайковского», и наводит на ряд интересных выводов.

При всех различиях женских образов в опере, их музыкальное решение дает достаточно оснований полагать, что Катерина Ивановна и Грушенька создаются авторами оперы как лирические героини. Об этом свидетельствует выбор или создание поэтического текста для их сольных характеристик, обращение в музыкальном плане к неоромантической стилистике. Женский конфликт соперниц за любовь Мити усугубляется внутренним конфликтом каждой, находящейся в ситуации раздвоенности между двумя мужчинами. Для Катерины Ивановны это Митя и Иван, для Грушеньки – Митя и Муссялович. Интересно также, что из 25 номеров оперы женские персонажи задействованы в шести. Для наглядности приведем их в виде таблицы, отметив среди всех действующих лиц в этих сценах только героинь:

Таблица 2

Часть 1			Часть 2		
№ 4 «Обе вместе»	№ 7 «Надрыв в гостиной»	№ 10 «Эстафет из Мокрого»	№ 18 «Увези меня далеко, далеко...»	№ 19 «Мне нужно то, чего нет на свете»	№ 24 «Встать! Суд идет»
Катерина Ивановна, Грушенька	Катерина Ивановна	Грушенька	Грушенька	Катерина Ивановна	Грушенька, Катерина Ивановна

Очевидно, что сценическое время распределяется между женскими персонажами поровну. При этом номера выстраиваются симметрично. №№ 4 и 24 служат своеобразной «аркой», обозначающей начало и итог конфликта двух соперниц; №№ 7 и 19 раскрывают внутренний конфликт Катерины Ивановны, которая в финальной сцене делает окончательный выбор в пользу Ивана; №№ 10 и 18 связаны с сердечными метаниями Грушеньки, разрешением идеализаций и осознанием истинной любви к Мите.

Аналитические наблюдения над либретто оперы в сравнении с литературным первоисточником позволяют сделать следующий вывод. Сохраняя особенности драматургии романа и специфику его конфликтов, авторы оперы дополняют текст «Братьев Карамазовых» «чужим» словом, которое не только не разрушает единство целого, но служит более глубокому раскрытию образов. Это свидетельствует о чутком отношении композитора и либреттиста к тексту романа и их понимании замысла и величия последнего творения Ф.М. Достоевского.

### Ссылки на источники

1. Войткевич С.Г. Произведения Ф.М. Достоевского на драматической и оперной сцене // Журнал Сибирского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». Том 7, номер 1. – Красноярск, 2014. – С. 43.
2. Гозенпуд А.А. Достоевский и музыкально-театральное искусство. – Ленинград: «Советский композитор», 1981. – С. 125
3. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30ти томах. Том 14. – Ленинград: Наука, 1976. – С. 311.
4. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30ти томах. Том 26. – Ленинград: Наука, 1986. – С.140



5. Вайдман П.Е. Чайковский и Достоевский / URL: <http://www.tchaikov.ru/dostoyevsky.html> – [Дата обращения 8.02.2015]
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30ти томах. Том 14. – Ленинград: Наука, 1976. – С. 170.
7. Гиппиус З.Н. Дневники: в 2 книгах. Книга 1. – Москва, 1999. – С.36.
8. Там же. – С. 39 – 40.
9. Там же. – С. 43 – 44.