

С. Г. Войткевич

**«ТАК КТО ЖЕ Я?!...»:  
ОБРАЗ РОДИОНА РАСКОЛЬНИКОВА  
В ОПЕРЕ Э. АРТЕМЬЕВА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»  
В СВЕТЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ТЕОРИИ В. П. БОБРОВСКОГО<sup>1</sup>**

**Ф**ункциональные основы музыкальной драматургии, сформулированные и обоснованные Виктором Петровичем Бобровским, востребованы в современной науке ввиду их универсальности при анализе как инструментальной, так и вокальной музыки. Не меньшую значимость обретает функциональная теория ученого в качестве инструмента анализа драматургии оперы, синтетизм природы которой позволяет максимально отразить «душевные движения во всем их сложном многообразии» [3, с. 58]. Имманентно присущее жанру «сочетание сопоставления и развития различных типов выразительности видов психологических состояний» [Там же, с. 34] определяют сложность драматургии оперного сочинения. Особенно это касается произведений, использующих в качестве литературного первоисточника образцы мировой литературы, отличающиеся многомерностью и философской глубиной. К таковым, безусловно, можно отнести оперу нашего современника Эдуарда Николаевича Артемьева «Преступление и наказание», первоисточником которой стал одноименный роман Ф. М. Достоевского.

Работа над произведением началась в далеком 1978 г., когда друг и коллега Эдуарда Артемьева Андрей Кончаловский принес композитору готовое либретто оперы «Раскольников», созданное им в содружестве с Марком Розовским и облеченное в поэтическую форму Юрием Ряшенцевым. Однако занятость другими проектами, внутреннее «сопротивление» идее А. Кончаловского сделать сочинение в духе брехтовских тра-

дий и – наконец – сомнения композитора в соответствии собственных сил «масштабу таланта Достоевского» [7, с. 51] стали причинами, по которым для завершения произведения понадобилась почти четверть века. Лишь в 2002 г. была готова партитура оперы, представляющей собой синтез традиций академической, фольклорной, популярной и авангардной музыки.

Стилевая сложность произведения обусловила органичность «перевода» прозаического текста Достоевского в поэтическую форму. 64 номера делятся на два больших акта, построенных по принципу контраста, с использованием традиционных вокальных форм, лейтмотивной системы и расширенным составом исполнителей, в который входят симфонический оркестр, ансамбль народных инструментов, рок-группа, солисты и хор<sup>2</sup>. Особое качество объемного акустического звучания создается с помощью синтезаторов и новейшей аппаратуры воспроизведения и обработки звука.

Решение авторов «Преступления и наказания» показать на сцене «историю несостоявшегося Наполеона», преступившего нравственный закон во имя «теории», повлекло за собой выбор тех персонажей и сцен романа, которые наиболее полно отвечали авторскому замыслу. При этом, как и в романе, «сюжетообразующим элементом» либретто становится Евангелие. К «триаде» Раскольников, Мармеладов и Соня, в чьих образах прослеживается ассоциативная связь с библейскими героями<sup>3</sup>, присоединяются вводимые авторами оперы персонажи, отсутствующие в романе: Шарманщик, олицетворяющий

«голос совести», и шарманщики, выступающие своего рода комментаторами происходящего.

Идея о «несостоявшемся Наполеоне» подобно «верховному руководителю» (термин В. П. Бобровского) определяет музыкальную драматургию оперы, которая строится на взаимодействии нескольких образно-интонационных сфер. Остановимся на драматургии образа Родиона Раскольников, главенство которого предопределено литературным первоисточником. Поставив перед собой сверхзадачу «ПЕРЕРЫТЬ ВСЕ ВОПРОСЫ В ЭТОМ РОМАНЕ» [6, с. 148], писатель решает ее «через героя», который «примеряет на себе роль полководца» [11, с. 8, курсив автора]. Оперный Раскольников в первом же монологе задается вопросом: «Кто я в мире? / Я вождь, я гений и герой иль червь слепой?». Апеллируя к мировому опыту, он стремится доказать всем и – прежде всего – самому себе, что имеет право вершить человеческие судьбы и «переступить черту» во имя добра и блага человечества, при этом самостоятельно определяя, что есть добро и благо. Его самовозвышение, построенное на отрицании в себе нравственного закона, совести, чести, любви к ближнему, терпит крах и обнаруживает полнейшую несостоятельность. При этом внутренние изменения, происходящие с героем, воплощаются в музыке посредством жанрово-интонационных преобразований. Обратимся к опере.

Образ главного героя оперы экспонируется в стиле рок-музыки, в котором на протяжении произведения выдержаны четыре сольных номера (№ 2, 32, 40 и 50). Первый – «Не все на свете люди – муравьи!» – назван композитором «Кредо Родиона Раскольникова» (пример 1).

Выбор рок-стилистики для характеристики образа героя-богоборца становится понятным, если вспомнить что на рубеже 1970–1980-х гг., когда началась работа над оперой, рок-музыка в СССР ассоциировалась с пониманием свободы, воплощала внутренний протест личности, несогласной с мнением большин-

ства. Социальные корни описываемого явления были очевидны, увлеченность молодежи этим направлением невозможно было отрицать. Косвенным подтверждением тому стал ряд публикаций в одном из ведущих специализированных журналов того времени «Музыкальная жизнь». Между специалистами различных областей науки и искусства развернулась настоящая полемика, в которой в числе других приняли участие композитор Эдуард Артемьев и политолог Николай Мейнерт. Последний утверждал, что рок-музыка «являлась выражением особой жизненной позиции и своей “инаковости”» [10, с. 22]. Поэтому «представляется чрезвычайно удачным стиливое решение образа молодого интеллектуала Раскольникова, который излагает свой нетривиальный взгляд на мир, публикуя статьи, демонстрирует повышенную социальную активность, стремится привлечь к себе внимание и, вместе с тем, довольно замкнут» [4, с. 43].

Другой причиной подобного стиливоего решения стало подлинное потрясение, которое композитор испытал, услышав рок-оперу Ллойда Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда». Знакомство с этим сочинением, по признанию Эдуарда Артемьева, показало «как средство оказывается не самым важным в музыке. Неважно, каким языком говорить, а важно как говорить: самые простые средства, чудесные мелодии, ясный тематизм – меня прихватило за душу так, что я долго не мог опомниться...». Воздействие было настолько сильным, что «породило видения» (Э. Артемьев), а затем и решение о необходимости работать «именно в этом направлении, но, тем не менее, не порывая связи ни с академической электроникой, ни с симфоническими началами» [8].

Раскольников мнит себя спасителем и мессией. Однако между ним и Иисусом есть принципиальная разница: если сын Божий пришел в мир с любовью, с целью искупить грехи человеческие, претерпев крестные муки, то Родион Романович присваивает себе право вер-

Пример 1. Акт 1, № 2. Кредо Родиона Раскольникова

*A-1. Кредо Родиона (тема гордыни)*

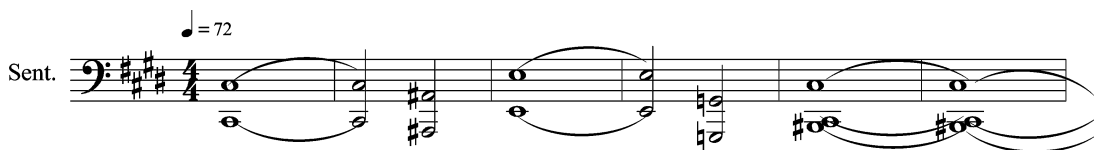
Musical score for the vocal part and piano accompaniment of the 'Credo of Rodion' (Theme of Pride). The score is in F major with a key signature of two flats and a common time signature. It features a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 116 and 120. The lyrics are in Russian: "Нет, нет, нет, Не все на свете лю-ди му-ра-вы! И ге-ний не ров-ня без-ли-кой тол-пе. Он о-дин - и тем ве-лик!". The piano part includes triplets and dynamic markings like *f* and *p*.

шить человеческие судьбы. Так, возникает идея убить старуху-процентщицу, наживающуюся на чужой беде. Появляющаяся исподволь и постепенно обретающая силу, эта идея окончательно формируется к финалу первого действия. Ее музыкальным воплощением становится мотив, открывающий № 29 «Семой час давно...» (пример 2).

Специфика звучания синтезатора, имитирующего тембр низких струнных в субконтроктаве, создает «гудящую» глубинную перспективу и придает теме, построенной на сцеплении двух тритонов в тональности *cis-moll*, зловещий, потусторонний оттенок. Свое намерение и апробацию собственной теории на прочность герой осуществляет в конце 1-го акта, который завершается номером «Толпа славит Раскольникова». В нем обнаруживаются жанровые при-

знаки славильных сочинений, которым присуще изложение темы хорovým унисоном, использование звукоизобразительных средств ударной группы и синтезаторов, имитирующих праздничный перезвон колоколов.

Выбор жанра чрезвычайно точен, поскольку хоровое величание традиционно звучало на Руси в честь благородных и знатных (то есть – в высоком чине государственного управления) людей, выполняющих Божью волю: великих князей, царей, бояр, предводителей войска и др. В этой связи хотелось бы отметить, что Достоевский не случайно назвал своего героя Родионом. По одной из версий, это имя является русской формой древнегреческого Иродион, что в переводе означает «герой», «героический». Показательно, что на протяжении нескольких столетий его носителями мог-



ли быть только священнослужители и представители знати. Наконец, само звучание имени Родион заключает в себе словосочетание «ради оных», т. е. ради других, иных, простых, земных. Именно во имя их «земного рая» Раскольников и совершает страшное злодеяние, прикрывшись умозрительной теорией.

Торжество Раскольникова и его упоение собственным величием разрушается одним только словом «убийец», которое произносит Шарманчик в завершении первого действия. Оно звучит в абсолютной тишине и потому сильнее воспринимается на фоне торжественно-величальных отголосков «Славы». Тем самым обнаруживается не просто эфемерность триумфа героя, но лживость самой теории о разумном устройстве мира и допущении убийства во имя благодетельствования народа. Этот момент можно назвать переломным, своеобразной точкой бифуркации в драматургии образа Раскольникова, от которой начинается развертывание в ином образно-смысловом пространстве, что влечет за собой изменения как в интонационном, так и в жанровом отношении.

Первый «знак» перемен, происходящих в Раскольнике, – проникновение в его партию ариозного стиля, который очевидно доминирует в арии Родиона «Что со мной?» (№ 37а, акт 2). В начале номера композитор создает аллюзию на «Лунную» сонату Бетховена, благодаря использованию в аккомпанементе тописа *ombra* («тень») [9, с. 233] и тембра фортепиано. При этом музыкальная аллюзия становится выражением сюжетики второго сна Раскольникова в романе, где, по мнению Инны Львовны Альми, в качестве приметы балладного мира можно назвать «лейтмотив лунного света» [1, с. 73].

Напомню также, что, анализируя «комплекс художественных открытий» Четырнадцатой сонаты Бетховена, В. П. Бобровский определяет эмоциональное состояние *Adagio* как «внутреннее сосредоточенное углубление в одну идею» [2, с. 97], и на протяжении статьи описывает образное состояние первой части «Лунной» такими эпитетами, как «скорбное самоуглубление», «сдержанная печаль», «скорбная действительность». В этой связи переключки, возникающие между оперой нашего современника и сонатой венского классициста, открывают широкий интертекстуальный контекст, способствующий более точному пониманию эмоционального состояния главного героя (пример 3).

Терзаясь содеянным и мучительно осознавая, что в нем «жалкая совесть сильнее ума», Раскольников приходит к Соне с просьбой прочесть главу из Евангелия о воскрешении Лазаря (№ 38–39 «Притча о Лазаре»). Уподобляясь евангельскому герою, Родион Романович ищет «духовного возрождения». Отражая в музыке изменения, которые происходят с Раскольником, композитор проводит оба лейтмотива героя № 50 «Меня сжигает вечный пыл» в модифицированном варианте. Первый – лейтмотив убийства, – обнажая свою подлинную природу, обретает некие «змеевидные» очертания и напоминает тему Иуды из оперы Л. Уэббера. Лейтмотив героя, напротив, словно бы высвобождается из «битовых» оков и звучит торжественно и ярко благодаря использованию высокого регистра солирующего тенора и поддержке медной и ударной группы инструментов. Обращают внимание и изменения в гармонии, где на смену диссонансирующим созвучиям приходят аккорды, имеющие диатоническую основу. Примечательно, что данный номер рас-

*А-2. Ария Родиона*

$\text{♩} = 80$

Что со мной? Так хо-тел для  
 всех доб-ра, так лю-бил лю-дей  
 так меч-тал: о - ни пой - мут ме-  
 ня... и бы - ло мне смеш - но

положен в «точке золотого сечения» композиции оперы, что позволяет говорить о совпадении драматургических и композиционных функций.

Окончательное преобразование героя происходит в эпилоге музыкальной драмы. Заключительному номеру предшествует сцена наводнения, в которой Эдуарду Артемьеву благодаря использованию современных электронных систем обработки звука удается создать почти зримую картину стихии, вызывающую аналогии с библейским потопом. Конечно, эта сцена чрезвычайно зрелищна и способна дать простор воображению постановщиков, однако в контексте всего произведения она имеет глубоко символический смысл: очищение и высвобождение главного героя из пут «наполеоновских» заблуждений. Такая трактовка становится одной из причин изменения финала в опере по сравнению с романом, где, напомним, в эпилоге повествуется о жизни Раскольникова на каторге, о встрече с Соней и о происходящих с ним переменах.

Оперный эпилог начинается звучанием хора а саррелла, возникающего словно бы из небытия. В основу этого номера положена тема любви Сони и Раскольникова, которая впервые прозвучала в хоровом изложении в сцене

чтения главы Евангелия о Лазаре. Эта тема также проходит через всю оперу и утверждается в завершении, воссоздавая строки романного эпилога: «Сердце одного заключало в себе бесконечные источники для сердца другого» [5, с. 421]. Передавая мысль Ф. М. Достоевского музыкальными средствами, «Э. Артемьев проводит тему антифоном – сначала в мужских, потом в женских голосах, которые затем соединяются во всей полноте хорового звучания, воплощая православную идею соборности и спасения души всем миром» [4, с. 44]. Не случайно на фоне этой темы звучит принародное покаяние главного героя, признающего в убийстве.

Таким образом, реализация умозрительной теории Раскольникова на практике обнаруживает всю несостоятельность его притязаний, иначе – словами В. П. Бобровского, «в результате переплавки отраженных в сознании личности жизненных реалий» [3, с. 328]. Именно эти изменения обуславливают «процесс интонационного воплощения» ведущей идеи произведения Ф. М. Достоевского, реализованный с помощью интонационных и жанровых метаморфоз основных тем главного героя оперы Э. Артемьева.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Автор статьи выражает глубокую признательность Артемию Эдуардовичу Артемьеву, который предоставил полные тексты либретто и оперной партитуры для исследования.

<sup>2</sup> Подробнее о драматургии оперы и особенностях либретто см.: [4, с. 38–40].

<sup>3</sup> Каин, блудница и мытарь. О других аналогиях с евангельскими мотивами романа Ф. М. Достоевского и их воплощении в опере см.: [4, с. 40–41].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альми И. Л. О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Т. 9. – Л.: Наука, 1991. – С. 66–75.
2. Бобровский В. П. Соната Бетховена «Quasi una Fantasia» cis-moll («Лунная») // В. П. Бобровский. Статьи. Исследования / Сост. Е. Р. Скурко, Е. И. Чигарева. – М.: Сов. композитор, 1998. – С. 95–119.
3. Бобровский В. П. Функциональные основа музыкальной формы. – М.: кн. дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 338 с.
4. Войткевич С. Г. Особенности трактовки романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в опере Э. Артемьева // Культура и цивилизация. – 2016. – № 4. – С. 35–47.
5. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. – Л.: Наука, 1973. – 426 с.

6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 7. – Л.: Наука, 1973. – 415 с.
7. Егорова Т. К. Вселенная Эдуарда Артемьева. – М.: Вагриус, 2006. – 255 с.
8. Искусство опять собирается в одну точку, в некий синтез-«мистерию». Интервью И. Киселева с Э. Артемьевым. – URL: [http://www.zvuki.ru/R/P/30155/&post=-3617247\\_1185/](http://www.zvuki.ru/R/P/30155/&post=-3617247_1185/) (дата обращения: 27.03.2015).
9. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество: В 2 т. Т. 1. – М.: науч.-изд. центр «Моск. консерватория», 2009. – 536 с.
10. Мейнерт Н. Рок-музыка: Продолжение разговора // Муз. жизнь. – 1987. – № 11. – С. 22–23.
11. Тихомиров Б. Н. «Лазарь! гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. – СПб.: Серебряный век, 2005. – 472 с.

## REFERENCES

1. Almi I. L. On the romantic “stratum” in the novel “Crime and Punishment”. *Dostoyevskij. Materialy i issledovaniya* [Dostoyevsky. Materials and Research Works]. Leningrad, 1991, Vol. 9, pp. 66–75.
2. Bobrovskij V. P. Beethoven’s cis-moll Sonata “Quasi una Fantasia” (“Moonlight Sonata”). *Statii. Issledovaniya* [Articles. Research Works]. Moscow, 1998, pp. 95–119.
3. Bobrovskij V. P. *Funktsionalnye osnovy muzykalnoj formy* [Functional fundamentals of musical form]. Moscow, 2012. 338 p.
4. Vojtkevich S. G. Features of the interpretation of the novel by F. M. Dostoevsky “Crime and punishment” in the opera by E. Artemyev. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and civilization], 2016, (4): 35–47.
5. Dostoyevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t.* [Complete works in 30 Vol.]. Leningrad, 1973, Vol. 6. 426 p.
6. Dostoyevskij F. M. *Polnoe sobranie sochinenij: V 30 t.* [Complete works in 30 Vol.]. Leningrad, 1973, Vol. 7. 415 p.
7. Egorova T. K. *Vselennaya Eduarda Artemieva* [Eduard Artemyev’s universe]. Moscow, 2006. 255 p.
8. *Iskusstvo opyat sobiraetsya v odnu tochku, v nekiy sintez-“misteriyu”*. *Intervyu I. Kiseleva s E. Artemyevym* [Art is concentrated in one point again, in a certain synthetic “mystery play”. An interview with E. Artemyev, by I. Kiselev]. Available at: [http://www.zvuki.ru/R/P/30155/&post=-3617247\\_1185/](http://www.zvuki.ru/R/P/30155/&post=-3617247_1185/) (Accessed 27 March 2015).
9. Kirillina L. V. *Betkhoven. Zhizn i tvorchestvo: V 2 t.* [Beethoven. Life and Work. In 2 vol.]. Moscow, 2009, Vol. 1. 536 p.
10. Mejnert N. Rock music: continued conversation. *Muzikalnaya zhizn* [Music life], 1987, (11): 22–23.
11. Tikhomirov B. N. “Lazar! gryadi von”. *Roman F. M. Dostoyevskogo “Prestuplenie i nakazanie” v sovremennom prochtenii. Knigakommentarij* [“Lazarus! go away” the novel by F. M. Dostoyevsky, “Crime and Punishment”. Present day reading. A commentary book]. Saint Petersburg, 2005. 472 p.

«Так кто же я?!...»:

**образ Родиона Раскольников  
в опере Э. Артемьева «Преступление  
и наказание» в свете функциональной  
теории В. П. Бобровского**

Опера Эдуарда Артемьева на сюжет романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» рассматривается в свете теоретических идей В. П. Бобровского и с позиций интермедиального анализа. Описывается структура оперы, кратко излагается история создания произведения, прошедшего «путь» от рок-оперы, задуманной в 1978 г., до большой драмы, завершённой в 2002 г. Опера нашего современника представляет синтез

“So what am I?!...”:

**Rodion Raskolnikov characterised  
in “Crime and punishment”,  
the opera by E. Artemyev, in the light  
of V. P. Bobrovsky’s functional theory**

The opera by Eduard Artemyev composed after the novel by F. M. Dostoyevsky, “Crime and Punishment”, is regarded in relation with theoretical ideas of V. P. Bobrovsky and intermedial analysis. There is a description of the opera structure, and a brief summary of its origin, from a rock opera conceived in 1978 to a big drama completed in 2002. The opera by our contemporary is a synthesis of various styles, genres and trends. It is based on the

различных стилей, жанров и направлений. Это обусловлено литературным первоисточником и стремлением авторов оперного «Преступления и наказания» воссоздать на музыкальной сцене философские идеи Достоевского, учитывая закономерности оперного жанра. Последними продиктовано изменение финала оперы по сравнению с романом. Особое внимание в статье уделяется драматургии образа Родиона Раскольникова, в котором воплощена «история несостоявшегося Наполеона». Выбор рок-стилистики в качестве основы для характеристики главного героя становится понятным при рассмотрении культурологического контекста и творческих ориентиров Э. Артемьева. Аналитические наблюдения над сольными номерами Раскольникова и сценами с его участием демонстрируют «процесс интонационного воплощения» одной из главных идей оперы. Трансформация образа главного героя от гордыни к покаянию воплощается с помощью интонационных и жанровых преобразований. Объясняется закономерность появления аллюзий на «Лунную» сонату Бетховена. Приводятся нотные примеры, которые позволяют составить представление об основных музыкальных номерах с участием Раскольникова.

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский, В. П. Бобровский, Э. Артемьев, «Преступление и наказание», современная опера, драматургия образа.

literary source and on the authors' intention to reconstruct Dostoyevsky's philosophic ideas on the musical stage, taking into consideration the main principles of the opera genre. The article gives special attention to the dramaturgy of Rodion Raskolnikov's character, which embodies «the story of the might-have-been Napoleon». The rock style chosen as essential for characterizing the main hero becomes clear after considering the context of culturology and E. Artemyev's reference points in art. Observations about Raskolnikov's solos and scenes demonstrate "the intonational implementation process" of one of the opera's main ideas. Conversion of the main character from his arrogance to repentance is performed with intonational and genre transformations. There is an explanation why allusions made to Beethoven's "Moonlight Sonata" are appropriate. There are music illustrations that give an idea of the main Raskolnikov's performances.

**Keywords:** F. M. Dostoyevsky, V. P. Bobrovsky, E. Artemyev, "Crime and Punishment", contemporary opera, character dramaturgy.

---

**Войткевич Светлана Геннадьевна**, кандидат искусствоведения, проректор по творческой и международной деятельности, профессор кафедры истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: art-vice-rector@yandex.ru

**Voitkevich Svetlana Gennadievna**, Candidate of Arts Criticism, associate professor, Vice-rector for creative work and international relations, Professor of the Department of Music History at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky (Krasnoyarsk)

E-mail: art-vice-rector@yandex.ru

Получено 03.03.2019