

УДК 782.1

## Особенности трактовки романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в опере Э. Артемьева

**Войткевич Светлана Геннадьевна**

Кандидат искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры истории музыки,  
проректор по творческой работе,  
Красноярский государственный институт искусств,  
660049, Российская Федерация, Красноярск, ул. Ленина, 22;  
e-mail: art-vice-rector@yandex.ru

### Аннотация

В статье рассматриваются особенности претворения романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в одноименной опере Эдуарда Артемьева. Отмечается специфика либретто, изложенного Юрием Ряшенцевым в стихотворной форме, а также объясняются причины изменения последовательности изложения событий, что продиктовано логикой сценического жанра. Обосновывается необходимость введения новых персонажей – Шарманщиков, важность которых подчеркивается характерными лейттемами. Отдельное внимание уделяется образу главного героя – Родиону Раскольникову, который претерпевает наиболее значительные изменения от начала оперы к ее финалу. Аналитические наблюдения над либретто, интонационно-образной и жанровой драматургией оперы позволяют сделать вывод о том, что все изменения, вносимые авторами оперы по сравнению с литературным первоисточником, обусловлены стремлением подчеркнуть основные идеи романа, а также евангельский «пласт» сюжета.

### Для цитирования в научных исследованиях

Войткевич С.Г. Особенности трактовки романа Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в опере Э. Артемьева // Культура и цивилизация. 2016. № 4. С. 35-47.

### Ключевые слова

Ф.М. Достоевский, Э. Артемьев, Ю. Ряшенцев, А. Кончаловский, «Преступление и наказание», опера, либретто, драматургия, притча о Лазаре.

## Введение

Имя и творчество Федора Михайловича Достоевского принадлежит к тем явлениям русской культуры, которые с каждым десятилетием приобретают все большую значимость, становясь своеобразным духовным ориентиром для приходящих поколений. Ежегодно появляются не только многочисленные работы философов, теософов и литературоведов, рассматривающие аспекты богатого наследия Достоевского, но и экранизации романов писателя, театральные постановки, а также опыты музыкальных прочтений его прозы [Voitkevich, 2016, 5-7].

Интерес композиторов и режиссеров к творчеству Достоевского объясним тем, что его произведения – при всей их сложности – необычайно сценичны, о чем говорилось немало. Из последних интересных в этом направлении статей отметим публикацию Людмила Димитрова «Ф.М. Достоевский: несостоявшийся драматург...» [Димитров, 2012, 293-300]. Однако в свете данной статьи важнее подчеркнуть, что проза Достоевского чрезвычайно музыкальна, что неоднократно отмечалось как современниками Достоевского, так и исследователями.

## К истории оперной достоевистики

Прозу Ф.М. Достоевского для музыкальной драматургии открыл С.С. Прокофьев, создавший в 1916 году конгениальную одноименному роману оперу «Игрок». За последующие сто лет композиторами различных национальных школ написано более шестидесяти опусов, вдохновленных произведениями Достоевского. Российская достоевскиана прошла непростой путь, в котором нашли отражения сложные художественные процессы и тенденции, характеризующие развитие отечественного музыкального театра. Так, период с 20-х по 60-е годы XX века отмечен единственным сочинением на сюжет русского гения – оперой М. Цветаева «Белые ночи», созданной в 1933 году. Сорокалетняя «пауза» объясняется общим состоянием политики страны того времени, когда Ф.М. Достоевский был объявлен «общественно вредным» писателем, «политическим реакционером и изменником делу революции». Были и сугубо художественные причины. Ведущим жанром музыкального театра того времени стала так называемая песенная опера с характерным сюжетом и драматургией, для которых сложный мир философских размышлений и религиозно-нравственная проблематика прозы создателя «Братьев Карамазовых», а также противоречивый склад его персонажей оказались абсолютно чуждыми. Ситуация изменилась только на рубеже 60-70-х годов, в так называемый период оттепели, когда в театре, кино, публицистике с новой силой вспыхивает интерес к наиболее значительным произведениям западной и русской литературы, и в том числе к прозе Ф.М. Достоевского.

Начиная с 1968 года, каждое десятилетие в истории отечественного театра отмечено созданием музыкально-сценических сочинений по романам писателя. Назовем лишь некоторые из них, указывая жанровую специфику. Это «большая» четырехактная опера В.М. Богданова-Березовского «Настасья Филипповна» и камерная опера Ю.М. Буцко «Белые

ночи» (обе 1968 г.); опера-концерт «Бедные люди» Г.С. Седельникова (1971); «большие оперы» «Братья Карамазовы» А.Н. Холминова (1985) и «Идиот» М.С. Вайнберга (1986); камерная «Н.Ф.Б.» В.А. Кобекина (1995); в 2000-е – мюзикл «Владимирская площадь» А. Журбина (2003), опера-мистерия «Братья Карамазовы» А. Смелкова (2008) и, пожалуй, наиболее сложная в жанровом отношении опера «Преступление и наказание», завершенная в 2002 году Эдуардом Артемьевым<sup>1</sup>. Именно о ней пойдет речь в предлагаемой статье.

### История создания произведения

Эдуард Николаевич Артемьев – основоположник отечественной электронной музыки, народный артист России, четырежды лауреат Государственной премии РФ, обладатель премии американской киноакадемии «Оскар». Известный широкому слушателю, прежде всего, как автор музыки к кинофильмам А. Тарковского и Н. Михалкова, создатель кантаты «Ода доброму вестнику», прозвучавшей на открытии московской Олимпиады в 1980 году, в одном из интервью Э. Артемьев признался, что «Преступление и наказание» «получилось главным сочинением» его жизни [Артемьев, www]. В этой опере необычно все, начиная с истории ее создания. В 1978 году друг и коллега Эдуарда Артемьева режиссер Андрей Кончаловский принес композитору готовое либретто оперы «Раскольников». Однако для завершения замысла понадобилось долгих 24 года. Столь длительный срок работы был обусловлен несколькими факторами, среди которых Т.К. Егорова называет:

- 1) занятость композитора другими проектами;
- 2) отсутствие «уверенности в соответствии масштабу таланта Достоевского»<sup>2</sup> [Егорова, 2006, 51];
- 3) своеобразное внутреннее сопротивление первоначальной идее Андрея Кончаловского создать оперу в духе брехтовских традиций зонг-театра.

Приступив к работе над сочинением, Артемьев, по его признанию, находился под впечатлением от музыки рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда» Эндрю Ллойда Уэббера. Затем стала преобладать бинарная структура, основанная на симбиозе высокого и низкого, абсолютно свободная от канонов, стилистических норм и кодировок. В итоге получилась опера с использованием классической структуры, традиционных вокальных форм, лейтмотивной системы и расширенным составом исполнителей, который включает симфонический оркестр,

---

1 В 2008 году был выпущен двойной презентационный CD, благодаря чему появилась возможность познакомиться с музыкой оперы, хотя и в несколько сокращенном варианте. 17 марта 2016 года состоялась сценическая премьера «Преступления и наказания» в Московском театре мюзикла (режиссер А. Кончаловский). Однако это вариант сочинения, адаптированный под исполнительские возможности театра и выстроенный согласно новой логике. Как следствие, изменен порядок номеров, их количество и оркестровка. Некоторые номера изложены в новой редакции или отсутствуют по сравнению с первоначальной партитурой. Подробнее о мюзикле: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Преступление\\_и\\_наказание\\_\(рок-опера\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Преступление_и_наказание_(рок-опера))

2 Как говорил Эдуард Николаевич в уже цитированном выше интервью, «перед Достоевским я себя чувствовал пигмеем» [Артемьев, www].

ансамбль народных инструментов, два хора, рок-группу и солистов. Глубинная перспектива звучания этого состава воссоздается с помощью синтезаторов и новейшей аппаратуры воспроизведения и обработки звука. Столь разнообразная в стилистическом отношении звуковая картина помогла Артемьеву отразить разные стороны бытия, многогранность и многоголосицу «густонаселенного» и глубоко психологического романа Достоевского.

### Особенности либретто

Осознавая сложность «перевода» романного текста на язык музыки, авторы либретто Марк Розовский и Андрей Кончаловский сосредоточились на основных событиях, сюжетных линиях, фразах и отдельных словах литературного первоисточника. Но, пожалуй, самым смелым стало решение изложить сюжет «Преступления и наказания» в стихотворной форме, что и было блестяще сделано Юрием Ряшенцевым<sup>3</sup>. Логику развития оперного «Преступления и наказания» отчасти можно проследить по названию номеров<sup>4</sup>, которые составили 2 действия оперы (см. табл. 1).

Как видно из приведенной таблицы, порядок разворачивания событий в опере не всегда соответствует романному, а иные сцены привнесены авторами музыкальной драмы. Например, гибель Мармеладова, которая происходит в романе в VII главе второй части и приводит

**Таблица 1. Действия оперы «Преступление и наказание»**

Действие 1	
1	Пролог. Баллада Шарманщика «Давно во прошлы лета...»
1А	Безобразный сон ( <i>воспоминание о детском сне</i> <sup>5</sup> )
2	Кредо Родиона Раскольникова «Не все на свете люди муравьи»
3-4	Сенная площадь и ее обитатели («Вот сошлись мы, люди, лошади, на Сенной на славной площади»)
5	Соня и Старуха-процентщица
6	Комментарий Шарманщиков («Тут в переулке грех смертельный: торгуют девушки собой»)
7-10	Студенческая вечеринка ( <i>экспозиция образа Порфирия</i> )
11-13 <sup>6</sup>	Родион направляется к Старухе-процентщице ( <i>пробный заклад</i> )
14	Гулящие девицы (песня и танец)
15-18	Веточка вербная ( <i>экспозиция образа Соня</i> )
19	Убийство лошади (Сон Раскольникова)

3 В 70-е годы XX века Марк Розовский и Юрий Ряшенцев выступили соавторами инсценировки повести Н. Карамзина «Бедная Лиза» и сценической композиции «История лошади» по рассказу Л. Толстого «Холстомер».

4 Названия номеров приводятся по партитуре оперы, любезно предоставленной автору статьи А.Э. Артемьевым.

5 В таблице курсивом в скобках даны поясняющие комментарии автора статьи.

6 В партитуре этот номер обозначен как № 11, затем следует № 12 «Пантомима вещей», который, по ремарке автора, не является обязательным и исполняется по желанию постановщика. После него сразу же обозначен № 14 – «Гулящие девицы». Нумерация №№ 11-13 предложена нами, чтобы не нарушать общего порядка.

## Продолжение таблицы 1

20	Родион и Шарманщики («Когда листва ложится ниц в сыром луче луны»)
20А	Романс Господина S («Одни фантазии в ходу»)
21	Улицы Петербурга. Родион видит Сою. Ее уводит клиент
22	Сцена в кабаке (Мармеладов, его супруга – Катерина Ивановна, пьяницы, Раскольников)
23	Рассказ Мармеладова («Вот дочь моя, Соня. За нас предала она тело свое»)
23А	«Единый» («Но есть же Единый! и Он милосерд...»)
24	Студенты («На Марию Магдалину прокутил студент полтину»)
25	Толпа, Соня, Раскольников и студенты («Развелось, расплодилось ворья», <i>сцена обличения Сони в воровстве</i> )
26	Студенты уходят
27	Ариозо Сони («Черные ночи, желтый билет»)
28	«Слыхали?!» ( <i>хоровая сцена</i> )
29	«Семой час давно...» ( <i>хоровая сцена «Кто во церкву, кто за стол, Слава Богу, день прошел. Семой час давно»</i> )
30	Родион идет к Старухе (убийство)
31	Конец 1 Акта. Толпа славит Родиона Раскольникова
Действие 2	
32	Монолог Раскольникова «Герои, полководцы, короли – они ли весь свой век не убивали?»
33	Комментарий Шарманщиков «Тут в переулке, по соседству смертельных грех сокрыла мгла...»
34	Порфирий на месте преступления
34А	Признание мужика в красной рубахе
35	«Бей его!..»
36	Родион и Порфирий
37	Речитатив Раскольникова «Нет, ты доказательств подавай!»
37А	Ария Родиона Раскольникова «Что со мной? Так хотел для всех добра...»
38-39	Притча о Лазаре
40	Речитатив Родиона «Не верую!»
41	Ария Сони «Кто он мне, человек без веры?..»
42-43	В квартире у Порфирия
44-45	Романс Порфирия «Где эта дивная пора»
46	Кошки-мышки. Кадриль (механическое фортепиано)
47	Бегство Родиона
48	Признание Родиона ( <i>сцена с Соней</i> )
50 <sup>7</sup>	Ария Родиона «Меня сжигает вечный пыл»
51	Речитатив Сони «Поди, встань на перекрестке»
52	Ариозо Сони «Как жить с таким грехом?»
53	Дуэт Сони и Раскольникова
54	Встреча Родиона и Господина S («Вода прибывает...»)
55	Родион и Господин S: часть 2 «Объяснение» («Сенная, воздух-то какой»)
55А	Кредо Господина S («С молодых ногтей пугают нас пороком»)
56	Родион и Шарманщики («Тут в переулке по соседству убился важный господин»)
57-58	Мать Родиона теряет рассудок

7 № 49 в партитуре отсутствует.

## Продолжение таблицы 1

59-60	«Вода прибывает» ( <i>инструментальный номер</i> )
61	Смерть Мармеладова
62	Комментарий Шарманщиков и смерть Катерины Ивановны («Тут в переулке по соседству случилась нынче драма дня»)
63	Финал (Наводнение)
64	Эпилог (покаяние Родиона)

к знакомству Раскольникова с семьей чиновника, «перенесена» в финал оперы. Катерина Ивановна, вопреки роману, присутствует при знакомстве Мармеладова и Раскольникова в кабаке. Образ Сони экспонирован в самом начале оперы. При этом Раскольников впервые видит героиню вместе с братом в очереди к Старухе-процентщице (этой сцены нет в первоисточнике), а во время заклада Старуха кусает Соню за палец, хотя, как известно, в романе Алена Ивановна кусает свою кроткую сестру Лизавету<sup>8</sup>. Согласно ремаркам либретто, именно после визита к Старухе Соня и принимает решение идти торговать собой. Осуждение Сони в воровстве происходит на Сенной площади от лица Пьяницы. Убийство Старухи позиционируется Раскольниковым как освобождение мира от «вши зловонной», вследствие чего в финале I действия толпа славит «героя-освободителя». Опера завершается сценой наводнения, после чего звучит признание Раскольникова в убийстве Старухи. Примеры можно продолжать.

Однако, как становится понятно при изучении партитуры, все изменения, привнесенные в первоисточник, мотивированы, с одной стороны, законами оперного жанра и стремлением сделать произведение сценически ярким. С другой, они продиктованы романом Ф.М. Достоевского и направлены на то, чтобы ярче подчеркнуть основные идеи, связанные с евангельскими заповедями и образами.

Так, ключевой в первой песне Шарманщиков становится мысль о «пище», без которой «никуда», по сути, репрезентирующей мотив «хлебов». На протяжении оперы он приобретает роль сквозного, о чем свидетельствуют следующие примеры.

№ 3-4 (Толпа)

«Живы будем – поживем, живы будем – пожуем»

«Сено – пицца у коня, а калачик – у меня»

«Конь поел и под вожжу, а я иконку заложу».

№ 29 (Хор)

«День прошел, да ведь не весь,

Хлеб насущный, даждь нам днесь».

№№ 7-10 (песенка Порфирия Петровича и студентов)

«Каравай, каравай, кого хочешь выбирай, каравай, каравай, кого хочешь убивай».

8 Своеобразное «перенесение» действия на другое лицо в данном случае объяснимо тем, что Лизавета Ивановна является своего рода «духовной сестрой» Сони; близка ей внешне и внутренне. Об этом неоднократно говорилось в исследовательской литературе.

В сцене Раскольникова и старухи № 11

«Всем надо, батюшка; все есть хотят, батюшка» и «Каравай, каравай. Коли хочешь, за грош отдавай».

Соня идет «по желтому билету», поскольку «братцам нечего есть» и «голодное плачет дитя» (№№ 3-4), а в сцене признания Раскольникова (№ 48), пытаясь доискаться причин его страшного злодеяния, героиня вопрошает: «Ты голоден был?».

Евангельская тема поддержана упоминанием о Марии Магдалине и о блуднице, которая «изо всех Святых Господу угоднее». Есть в тексте либретто фразы молитвы «Отче наш», славление Господа. Вслед за литературным первоисточником, авторы оперы сохраняют сцену чтения главы Евангелия о Лазаре (2 акт, № 38-39). Этому библейскому герою уподобляет себя Раскольников, произносящий Соне: «Если Лазарь встал во тьме – воскреснет личность и во мне!». С точки зрения архитектоники оперы, слова героя звучат в сцене, приходящейся на «точку золотого сечения» и обозначают переломный момент в развитии образа главного героя.

### **Некоторые особенности интонационно-образной драматургии**

Обратим внимание на перечень действующих лиц. Основными в опере стали: Раскольников, Соня, Старуха-процентщица, Порфирий Петрович, Мармеладов и Господин S. Показательно, что Старуха, как и любитель девочек Свидригайлов, в опере личного имени не имеют. Эпизодическую роль играют Разумихин, Луиза, Городовой, Катерина Ивановна и Мать Роди. Помимо них, вводятся новые и сугубо оперные персонажи: Шарманщик и Шарманщики. Они находятся и вне действия, и внутри него. Причем их значимость в пространстве оперы и смысловая дифференцированность подчеркнута в музыке двумя лейттемами: соответственно темой «высокой» и темой «низкой шарманки».

Первая проводится в Балладе Шарманщика, которой открывается опера (рис. 1). Текст Баллады авторский. В нем говорится об изначальной приобщенности священным таинствам как первооснове человека и гордыне, жаждущей преодолеть границы дозволенного. По своему смыслу он полностью соответствует главному вопросу романа «Тварь ли я дрожащая или право имею?» и его основополагающей этической мысли «о трагических последствиях нарушения нравственного закона как для отдельной личности, так и для всего человечества в целом» [Осмоловский, 1987, 84]. Показательно, что тема «высокой шарманки» несколько раз проводится в партии Раскольникова, обозначая моменты внутренней борьбы: № 20 «Родион и шарманщики», № 21 «Родион видит Соню», № 30 «Родион идет к старухе».

Появление Шарманщика как действующего лица является, на наш взгляд, воплощением «автора, как бы невидимого, но всеведущего существа» [Достоевский, 1973, т. 7, 146]<sup>9</sup>. Этот «невидимый автор» представлен в опере как нарратор и, одновременно, персонифицирует «голос совести».

---

<sup>9</sup>"Crime and Punishment", the novel by F.M. Dostoyevsky, interpreted in the opera...

**Шарманщик**

pr. # 122 (NoiseChift).

Рисунок 1

Именно Шарманщик предлагает людям из толпы, а затем и Родиону, топор в № 29. А в заключении I действия, после сцены славления «героя-освободителя», произносит отрезвляющее: «убийец». Тем самым он показывает «реальную цену этого софизма, поставив все на свои места. Ведь совершенное убийство и ограбление, чем бы они ни оправдывались, уже нельзя отменить и назвать иначе, чем убийством и ограблением, а того, кто совершил то и другое (каковы бы ни были его достоинства), нельзя назвать иначе, чем убийцей и грабителем» [Ветловская, 1996, 98].

Шарманщики в опере выполняют двоякую функцию: будучи частью Толпы, они одновременно комментируют происходящее, что является довольно типичным приемом для современной оперы. Строй их речи нарочито приближен к простонародному и изложен четырехстопным ямбом с разным типом рифмовки, а лейттема проста как в интонационном, так и в структурном отношении (рис. 2).

Образ Родиона Романовича Раскольникова экспонируется и до определенного момента выдерживается в стиле рок-музыки. Так излагаются его монологи, первый из которых («Не все на свете люди муравьи»), по сути, представляет собой кредо героя.

9 Вопрос о языковых средствах, посредством которых автор проявляется в художественной системе романа, рассмотрен в статье Е.А. Иванчиковой [Иванчикова, 2001, 118-136].

The image shows a musical score for a scene titled "Шарманщик" (The Organist). It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The time signature is 3/4. The vocal line has a dynamic marking of *f* and includes the lyrics: "Тут в пе-ре-ул - ке, по со-сед-ству, ста-руш - ка день - ги в рост да - ст." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, with a dynamic marking of *f* in the first measure.

Рисунок 2

Подобное музыкальное решение образа главного героя вызвано не только влиянием оперы Ллойда Уэббера, о котором говорилось ранее. Есть еще один немаловажный фактор. Начало работы над оперой пришлось на рубеж 70-80-х годов, когда рок-музыка в СССР была символом свободы и выражением внутреннего протеста. В этой связи показательна серия публикаций, вышедшая на страницах журнала «Советская музыка» в конце 80-х годов, где представители различных профессий высказывали свое отношение к рок-музыке. Среди них были Эдуард Артемьев и социолог Николай Мейнерт. Последний утверждал, что рок-музыка являлась выражением особой жизненной позиции и своей «инаковости». В этой связи представляется чрезвычайно удачным стилизованным решением образа молодого интеллектуала Раскольникова, который декларирует свой взгляд на мир, повышенную социальную активность, стремится привлечь к себе внимание и, вместе с тем, довольно замкнут.

По мере развенчания иллюзий Раскольникова и происходящего в нем перерождения, в партию главного героя проникают романтически-балладные черты. В таком стиле, к примеру, решена его Ария из второго действия, в которой очевидно прослушиваются аллюзии на «Лунную» сонату Бетховена, выраженные в использовании показательного топоса *ombra* («тень») и тембра фортепиано (рис. 3).

Музыкальная аллюзия сопрягается с описанной И.Л. Альми романной. Исследователь усматривает в качестве «подспудной опоры сюжетики» [Альми, 1991, т. 9, 74] второго сна Раскольникова балладу Катенина «Убийца» и отмечает в качестве приметы балладного мира «лейтмотив лунного света» [там же, 73].

Окончательное преображение героя происходит в Эпilogue. Ему предшествует сцена наводнения, создающая ярко зримую картину стихии и вызывающая аналогии с библейским потопом, посланным за нравственное падение человечества. Вот как она описана в либретто: «Порывы ветра становятся все сильнее, вторгаются в музыку. На сцену летят брызги. Ветер несет людей по сцене. Они группами, по одному исчезают с нее. Воды прибывает. Раскольников поднимается по лестнице все выше, отступая от волн. Мимо него волны проносят гроб с Господином, лежащим в какой-то странной – не то мертвой, не то живой позе.

The image shows a musical score for Piano (Pno) and Rod. The score is in 4/4 time with a tempo marking of 80. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The vocal part (Rod.) has lyrics in Russian: "Что со мной? Так хо-тел для всех доб-ра."

Рисунок 3

Проплывает мимо плотик с механическим пианино на нем, за которым приютился Порфирий... В музыке с трудом пробивается сквозь хаос страшная мелодия Вальса, голоса гибнущих людей. На сцене и в музыке апокалипсис, светопреставление».

Музыкальный апокалипсис воссоздается Эдуардом Артемьевым с потрясающей силой благодаря использованию современных электронных систем обработки звука. И тем мощнее воздействие звучания хора *a cappella*, возникающего словно бы из небытия и постепенно обретающего силу. Сопоставление двух разных музыкальных «миров» отражает особенности романа. Прежде всего, следуя первоисточнику, композитор стилистически отделяет финальную сцену от всей оперы подобно тому, как в романном эпилоге Ф.М. Достоевский меняет хронотоп, стиль повествования, пространство действия и т. д. Немаловажным представляется и музыкальная основа хора, которую составляет тема любви Сони и Раскольникова. Она проходит через всю оперу, чтобы утвердиться в финале в ее духовной ипостаси, символически воссоздавая мысль Достоевского: «Сердце одного заключало в себе бесконечные источники для сердца другого» [Достоевский, 1973, т. 6, 421]. Словно бы отражая это в музыкальном плане, 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. Звучание хора без сопровождения в данном контексте можно трактовать как веру создателей музыкального «Преступления и наказания» в грядущее возрождение героя, поскольку в русской музыке оно связано с традицией православного канона. Таким образом, покаяние героя в заключительной сцене воспринимается как подлинное перерождение еще и потому, что становится итогом музыкально-жанровых преобразований.

## Заключение

Обращение к роману Ф.М. Достоевского, безусловно, каждому композитору представляется довольно смелым шагом и требует от авторов определенного мужества. Даже беглого ознакомления с либретто и партитурой оперы Эдуарда Артемьева достаточно, чтобы по-

нять: «история несостоявшегося Наполеона», преступившего нравственный закон во имя «теории», обрела современное и яркое воплощение в музыке отечественного композитора. Переданный средствами современного музыкального искусства, художественный мир «Преступления и наказания» отразил глубокое проникновение создателей оперы в замысел писателя и снова показал вневременной характер гениального романа.

### Библиография

1. Альми И.Л. О романтическом «пласте» в романе «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1991. Т. 9. С. 66-75.
2. Артемьев Э.Н. Искусство опять собирается в одну точку, в некий синтез-«мистерию». URL.: <http://www.zvuki.ru/R/P/30155/>
3. Ветловская В.Е. Приемы идеологической полемики в «Преступлении и наказании» Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 12. С. 78-98.
4. Димитров Л. Ф.М. Достоевский: несостоявшийся драматург... // Достоевский: Философское мышление, взгляд писателя. СПб: Дмитрий Буланин, 2012. С. 293-300.
5. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 томах. Л.: Наука, 1973. Т. 6. 426 с.
6. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 томах. Л.: Наука, 1973. Т. 7. 413 с.
7. Егорова Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006. 255 с.
8. Иванчикова Е.А. Автор и его герои в повествовательной структуре «Преступления и наказания» // Достоевский: Материалы и исследования. Санкт-Петербург: Наука, 2001. Т. 16. С. 118-136.
9. Осмоловский О.Н. Из наблюдений над символической типизацией романа «Преступление и наказание» // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1987. Т. 7. С. 81-90.
10. Voitkevich S.G. On the problem of the nature of musical interpretations of F.M. Dostoyevsky's prose // Russian Linguistic Bulletin, 2016. No. 1 (5). P. 5-7.

## **"Crime and Punishment", the novel by F.M. Dostoyevsky, interpreted in the opera by E. Artemyev**

**Svetlana G. Voitkevich**

PhD in Arts, Associate professor,  
Professor at the Department of Music history,  
Vice-rector for the creative work,

---

Krasnoyarsk State Institute of Arts,  
660049, 22 Lenin Street, Krasnoyarsk, Russian Federation;  
e-mail: art-vice-rector@yandex.ru

### Abstract

The article focuses on peculiarities of interpreting the novel by F. M. Dostoyevsky "Crime and Punishment" in the opera by Eduard Artemyev. Over the last hundred years, the Russian composers have made serious progress with their operas based on Dostoyevsky's novels and now there is a range of works of different genres. Among those, the opera by the contemporary Moscow composer is the most complex one regarding its style. The librettist Yuri Ryashentsev rendered the text in verse preserving the main events. At the same time, he changed the sequence of some events in accordance with the logics of the scenic genre. The author introduces new characters, the Organ Grinders, with their own leit-themes. The article gives special attention to the protagonist, Rodion Raskolnikov, who changes greatly throughout the opera towards the final. The genre modification of his part reflects this in its movement from rock stylistics to neo-romanticism. The recited parable of Lazarus plays an important role in the dramatic structure of the opera; it becomes the "bifurcation point" in Raskolnikov's mind. Sonya helps Rodion find "a new person within himself"; her theme also changes throughout the opera becoming the love theme. Performed by the choir, it finishes the opera and symbolizes the authors' belief that Raskolnikov will revive. Analysis of the libretto, intonation, imagery and genre structure of the opera bring us to the conclusion that all the alterations made by the authors in the literary source are due to their wish to emphasize the main ideas of the novel, as well as the Gospel "layer" of the plot.

### For citation

Voitkevich S.G. (2016) Osobennosti traktovki romana F.M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» v opere E. Artem'eva [Cognitive status of Deliberative and its realization in the German language]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 4, pp. 35-47.

### Keywords

F.M. Dostoyevsky, E. Artemyev, Yu. Ryashentsev, A. Konchalovsky, "Crime and Punishment", opera, libretto, dramaturgy, the parable of Lazarus.

### References

1. Almi I.L. (1991) O romanticheskom "plaste" v romane "Prestuplenie i nakazanie" [On the romantic layer in the novel "Crime and Punishment"]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [Dostoyevsky: Materials and researches], 9, pp. 66-75.

2. Artemyev E.N. (2015) *Iskusstvo opiat' sobiraetsia v odnu tochku, v nekkii sintez-"misteriiu"* [The art is concentrated in one point again, as a certain synthetic "mystery play"] // URL.: <http://www.zvuki.ru/R/P/30155/>
3. Dimitrov L. (2012) F.M. Dostoevskii: nesostoiavshiisia dramaturg ... [F.M. Dostoyevsky: a might-have-been dramatist...]. *Dostoevskii: Filosofskoe myshlenie, vzgliad pisatel'ia* [Dostoyevsky: Philosophic thinking, the writer's view / ed. by S. Aloe]. St. Petersburg: DMITRY BULANIN Publ., pp. 293-300.
4. Dostoyevsky F.M. (1973). *Sobranie sochinenii v 30 tomach. Tom 6* [Complete works in 30 volumes. Vol. 6]. Leningrad: Nauka Publ.
5. Dostoyevsky F.M. (1973). *Sobranie sochinenii v 30 tomach. Tom 7* [Complete works in 30 volumes. Vol. 7]. Leningrad: Nauka Publ.
6. Ivanchikova A. (2001) Avtor i ego geroi v povestvovatel'noi structure "Prestupleniia i nakazaniia" ["The author and his characters in the narrative structure of "Crime and Punishment"] *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*. [Dostoyevsky: Materials and Researches], 16, pp. 118-136.
7. Osmolovsky O.N. (1987) Iz nabliudeniia nad simvolicheskoi tipizatsiei romana "Prestuplenie i nakazanie" [From observations on the symbolic typification in the novel "Crime and Punishment"]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*. [Dostoyevsky. Materials and Researches], 7, pp. 81-90.
8. Vetlovskaya V.Ye. (1996) Priemy ideologicheskoi polemiki v "Prestuplenii i nakazanii" Dostoevskogo [Methods of ideological dispute in "Crime and Punishment" by Dostoyevsky]. *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*. [Dostoyevsky. Materials and researches], 12, pp. 78-98.
9. Voitkevich S.G. (2016) On the problem of the nature of musical interpretations of F.M. Dostoyevsky's prose // *Russian Linguistic Bulletin*. 2016, 1 (5), pp.5-7. doi: 10.18454/RULB.5.17
10. Yegorova T.K. (2006) *Vselennaia Eduarda Artem'eva* [The Universe of Eduard Artemyev]. Moscow: Vagrius Publ.