ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 782.1+782.91

О ДВУХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ВОПЛОЩЕНИЯХ ДИСТОПИЧЕСКИХ МОТИВОВ ЛЕГЕНДЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ ИЗ РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

*Войткевич С. Г.*¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, ул. Ленина, д. 22, г. Красноярск, 660049, Россия.

Глава «Великий инквизитор» из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» долгое время является объектом осмысления представителей различных областей наук и искусств, стала прецедентным текстом для многих выдающихся произведений мировой литературы, в том числе для романа Е. Замятина «Мы». В первой отечественной антиутопии прослеживается влияние последнего романа Достоевского, что стало стимулом к размышлению о дистопических мотивах в главе «Великий инквизитор» и их претворению в произведениях музыкального искусства. В качестве примеров были выбраны два сценических произведения. В опере Ю. Димитрина и А. Смелкова «Братья Карамазовы» фрагменты монолога Великого инквизитора рассредоточены по разным картинам, вследствие чего религиозно-философский план действия охватывает все произведение, выступая своеобразным «скрепом» драматургии. В балете Б. Эйфмана «По ту сторону греха» сцена встречи Великого инквизитора и Христа сопровождается увертюрой из оперы Р. Вагнера «Тангейзер». В статье обосновываются возможные причины подобного выбора музыки, обнаруживаются параллели между романом Достоевского и статьей Вагнера «Государство и религия».

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, Великий инквизитор, А. Смелков, Ю. Димитрин, Б. Эйфман, балет «По ту сторону греха», Р. Вагнер, «Государство и религия», опера «Тангейзер», Девятая симфония Л. ван Бетховена.

ON TWO MUSICAL PRESENTATIONS OF DYSTOPIAN MOTIFS OF THE POEM THE GRAND INQUISITOR FROM F. M. DOSTOYEVSKY'S NOVEL THE BROTHERS KARMAZOV

*Voitkevich S. G.*¹

¹ Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, 22, Lenin St., Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation.

The Grand Inquisitor chapter from F. M. Dostoyevsky's novel *The Brothers Karamazov* has long been an object of comprehension for scholars representing various fields of knowledge and arts; it has also become a precedent text for many outstanding works of world literature including E. Zamyatin's novel *We*. In the first Russian anti-utopia, the influence of Dostoyevsky's last novel can be traced, which has become a stimulus for thinking about dystopian motifs in *The Grand Inquisitor* chapter and their implementation in works of musical art. Two stage works are chosen as examples. In the opera *The Brothers Karamazov* by Yu. Dimitrin and A. Smelkov, fragments of the Grand Inquisitor's monologue are scattered over different scenes, which is why the religious and philosophical plan of action covers the entire work, fastening the dramaturgy and culminating at the point of the "golden section". In B. Eifman's ballet *Beyond Sin* the scene of the Grand Inquisitor and Christ is accompanied with the overture from R. Wagner's opera *Tannhäuser*. The article substantiates the possible reasons for such a choice and finds parallels between Dostoyevsky's novel and Wagner's article *State and Religion*.

Keywords: F. M. Dostoyevsky, the Grand Inquisitor, A. Smelkov, Yu. Dimitrin, B. Eifman, the ballet *Beyond Sin*, R. Wagner's *State and Religion*.

Последний роман «великого пятикнижия» Ф. М. Достоевского уже более полутора веков является одной из самых обсуждаемых книг в мире. Став духовным завещанием писателя, «Братья Карамазовы» вобрали множество тем, волновавших автора на протяжении всей жизни. Отдельное внимание уделяется главе «Великий инквизитор». Исследователь отмечает: «Философско-этическое содержание "поэмы" Ивана Карамазова имеет системный характер и представляет собой сложное переплетение и взаимодействие нескольких смыслообразующих мотивов» [1, с. 371].

Первый критический анализ этой главы был предпринят В. В. Розановым в 1893 году – менее чем через пятнадцать лет после публикации романа в журнале «Русский вестник» и через двенадцать лет после смерти Достоевского. Запечатленная Розановым мысль прозвучала как пророчество и определила значение «поэмы Ивана Карамазова» в структуре всего романа: «Именно "Легенда" составляет как бы душу всего произведения, которое только группируется около нее, как вариации около своей темы; в ней схоронена заветная мысль писателя, без которой не был бы написан не только этот роман, но и многие другие произведения его: по крайней мере, не было бы в них всех самых лучших и высоких мест» [2, с. 13].

К настоящему моменту количество публикаций, посвященных вышеназванной главе, исчисляется сотнями. Философская глубина, провидческая футуристичность «поэмы»¹, влияние на сочинения других писателей обусловили интерес к ней теософов, философов, литературоведов, художников, писателей

¹ Об этом статья П. Е. Фокина [3].

и музыкантов. В то же время вопрос об утопических и дистопических (антиутопических) мотивах редко рассматривается в литературе, касающейся как романа Достоевского, так и его воплощений в музыкальном искусстве, что определяет новизну данной статьи.

Общеизвестно, что своеобразной «точкой отсчета» жанра антиутопии в отечественной литературе стала публикация в 1920 году романа Евгения Замятина «Мы». Описанное в нем Единое Государство с регламентацией всех составляющих жизни человека (вплоть до интимной) и унификацией быта, строгого распорядка жизни не что иное, как тоталитаризм, возведенный в Абсолют и безоговорочно признаваемый каждым номером (так в романе называются граждане идеального общества). Их личность нивелирована в самом истоке: герои не имеют имен, а лишь только номер и цифру; они живут в стеклянных домах, с одинаковой мебелью, строго по часам и считают свою жизнь прекрасной, счастливо пребывая в полнейшем отсутствии альтернатив. Однако, как и предполагается в антиутопии, находятся люди, не желающие жить в таком обществе. Они готовят революцию, но терпят поражение. Революционеров казнят в Газовой Комнате. Всех, кто нужен Единому Государству, лишают фантазии с помощью операции и окончательно превращают в человеческое обезличенное стадо.

Роман Замятина не был опубликован в СССР. Как пишет Б. Сарнов, «в томе “Литературной энциклопедии”, вышедшем в свет в 1930 году, роман Замятина “Мы” был назван “грязным пасквилом на социализм”. В томе “Краткой литературной энциклопедии”, вышедшем тридцать четыре года спустя (в 1964-м), эта формулировка была слегка изменена. Здесь этот замятинский роман был охарактеризован как “злбный памфлет на Советское государство”» [4, с. 209]. Несложно понять, чем были вызваны подобные отзывы. Слишком явными были намеки на возможное будущее нового коммунистического строя. «Партия не простила критики и уклонизма» [5, с. 85].

Из всех высказываний о замятинской антиутопии, доступных читателю, особое внимание обратим на отзыв Корнея Ивановича Чуковского: «В одной строке Достоевского больше ума и гнева, чем во всем романе Замятина» [6, с. 74]. Это сравнение, как можно понять, возникло не случайно. Вдумчивое и внимательное прочтение романа Замятина не оставляет сомнений в том, что его идеи восходят к роману Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы», а точнее – к поэме Ивана Федоровича «Великий инквизитор», которая излагается в пятой главе Пятой книги. Именно здесь описан Великий инквизитор – «предшественник» замятинского Благодетеля; здесь излагается философия построения нового «земного рая», мира, «достойного людей». Однако на поверку оказывается, что это общество вне свободы, где миллионы ведомы «избранными» и отринувшими в себе Христа якобы во имя процесса «устроения тихого смиренного счастья слабосильных существ» [7, с. 236].

Роман «Братья Карамазовы» послужил литературной основой одиннадцати музыкальных сочинений. Это одноименные оперы О. Еремиаша (1927, либр. Я. Марии и О. Еремиаша), А. Холминова (1981, либр. автора), А. Смелкова (2008, либр. Ю. Димитрина), одноименная сюита для фортепиано И. Берга (1949) и симфония № 3 для оркестра русских народных инструментов А. Курченко (1995); опера «Карамазовы» П. Кенена (1945, либр. автора) и балет Б. Эйфмана «Карамазовы» (1995, на музыку С. В. Рахманинова, М. П. Мусоргского, Р. Вагнера; вторая редакция «По ту сторону греха», 2013). Кроме того, фрагмент главы «Третье, и последнее, свидание со Смердяковым» наряду с текстами других романов Достоевского используется в опере О. Меремкулова «Бесы» (1999, либр. автора); текст главы «Великий инквизитор» и тексты Библии послужили основой либретто экклезиастического действия Б. Циммермана «Я оглянулся и увидел всю неправду, случившуюся под солнцем» (1970). Два сочинения обращены непосредственно к вышеупомянутой главе романа: драматическая оратория Б. Блахера «Великий инквизитор» (1942, либр. Бархарда) и опера Р. Росселини «Легенда о возвращении» (1966, либр. Д. Фабри). Как можно судить из названий, не только роман, но и поэма Ивана Карамазова вдохновляли композиторов на создание музыкальных сочинений². Из всего многообразия художественных воплощений главы «Великий инквизитор» остановимся на двух примерах, представляющих различные музыкально-театральные жанры.

Первый – опера «Братья Карамазовы» А. Смелкова на либретто Ю. Димитрина. Премьера оперы состоялась в 2008 году на сцене Мариинского театра; в 2013 году композитор, по его словам, «сократил» оперу с двух до трех действий. При этом картины, связанные с поэмой, остались неизменными. Как отмечает исследователь, эта опера стала первым примером, когда «автор-интерпретатор сохраняет целостность композиционных элементов романа, и в этом случае глава “Великий инквизитор” входит в создаваемое произведение, занимая в нем центральное положение» [9, с. 12]. Благодаря такому решению в опере удалось совместить два плана: конкретно-событийный и религиозно-философский. Более того, история, сочиненная Иваном и занимающая в литературном первоисточнике всего шестнадцать страниц, как бы рассредоточивается на протяжении оперы.

Сцены с участием Великого Инквизитора открывают и закрывают каждое действие³. (Картина № 16, названная «Великий Инквизитор», пропорционально делит оперу, состоящую из 25 номеров, в чем видится реализация принципа «золотого сечения».) Это свидетельствует об их формообразующей роли и функции так называемых «несущих конструкций» оперной композиции (см.: табл.).

² Ряд сочинений стал музыкальным материалом диссертации И. А. Богомоловой [8].

³ Имеется в виду первая редакция оперы.

Таблица. Схема сцен оперы А. Смелкова и Ю. Дмитрина «Братья Карамазовы» на основе текста главы «Великий Инквизитор»

	I действие		II действие	
	№ 1 Начало легенды (прелюдия)	№ 13 Хвалите Господа нашего	№ 16 Великий Инквизитор	№ 25 Пришедший (постлюдия)
Сценическое действие	<p>Кроваво-красные всполохи. Становится различной площадью средневекового города. В глубине сцены постепенно вырисовывается гигантский костер, на котором сжигают человека. По сцене движется Великий Инквизитор – старик, в грубой монашеской рясе. За ним – его стража</p>	<p>Площадь средневекового испанского города. Затухают всполохи костра аутодафэ... К собору движется похоронная процессия. Поодаль высвечивается другая группа. Великий Инквизитор – старик в грубой монашеской рясе. За ним – его стража. Возникает Пришедший, который оживляет умершую девочку. Хвала народа. По приказу В. И. Пришедшего уводят. Народ хвалит Господа и преклоняется перед В. И.</p>	<p>Монолог Великого Инквизитора в тюрьме, куда брошен Пришедший</p>	<p>Сцена суда над Митей, где присутствуют все основные действующие лица, за исключением Федора Павловича, Смердякова и Черта. Митю осуждают за несовершенно убийство. Он идет в каторгу «за дитё». В. И. отпускает Пришедшего</p>
Основной тематизм	<ul style="list-style-type: none"> • Тема Инквизитора. • Детский хор: «Вечер тихий...» • Мужской хор: «Обвиняетесь в убийстве» • Аллюзии на тему радости 	<ul style="list-style-type: none"> • Детский хор: «Ave Regina coelorum», в оркестр вводится орган • Мужской хор: «Обвиняетесь в убийстве» • Реплики Мити: «Не повинен» • Тема инквизитора 	<ul style="list-style-type: none"> • Детский хор «Вечер тихий...» • Мужской хор: «Обвиняетесь в убийстве» 	<ul style="list-style-type: none"> • Голос Алеши: «Сумрак надмирный» (из № 21). • Голос Грушеньки: «Увези меня» (из № 18). • Мужской хор: «Виновен!» • Реплика В. И.: «Завтра сожгу тебя» • Детский хор: «Вечер тихий...»

Отметим, что два плана не просто сосуществуют или развиваются параллельно, но активно взаимодействуют. Сценическое появление Инквизитора, как видно на Схеме, неизменно сопровождается двумя лейткомплексами: темой детского хора, символизирующего идею Мити «За дитё пойду!», и темой суда над Митей за несовершенно убийство, исполняемой мужским хором.

В финале Инквизитор и Пришедший⁴ присутствуют на судебном заседании, где рассматривается дело старшего из братьев Карамазовых. В финале сцены звучит страшный приговор в отношении Христа: «Завтра сожгу тебя». Однако, как и в романе, намерения яростного поборника веры обезоруживает поцелуй пленника, после чего он получает свободу, а Инквизитор замирает в попытке осознать произошедшее.

О значимости литературной главы для создателей оперы свидетельствует авторское жанровое обозначение – «Опера-мистерия». В музыкальных «Братьях Карамазовых» присутствуют все признаки этого жанра:

1. Сохранены библейские сюжеты об исцелении больных, воскрешении мертвых, взятии Христа под стражу, разговоре с Пилатом; размышления о трех искушениях.
2. Структура драматического действия отличается многослойностью, а два плана действия, отмеченные ранее, являются показателем симультанной организации сюжета и полицентричности действия, происходящего одновременно в разных «местах» и в разное время.
3. Каждый персонаж оперы тщательно проработан.
4. В произведении есть комические сценки и персонажи.
5. В картине № 23 («Ты – сам я, только с другой рожей») появляется Черт.

Напомним, что мистерия как жанр средневекового театра бытовала в Европе в XIV – XVI веках, но особенно была популярна и дольше всех сохранилась в Испании, где была запрещена указом Карла III лишь в 1756 году. Именно там, в «Испании, в Севилье, в самое страшное время инквизиции» [7, с. 226] происходит действие поэмы Ивана Карамазова. Самой старой литургической драмой – предшественницей мистерии, – написанной на испанском языке, является кодекс XII века, найденный в библиотеке собора Толедо, – *Auto de los Reyes Magos*, принадлежащий к рождественскому циклу. По-видимому, этим обусловлен выбор композитора, который, следуя указанию либреттиста («...звучит латинский текст молитвы»), вводит в оркестровую партию орган, а для детского хора выбирает текст антифона «*Ave Regina coelorum*».

⁴ Так в опере называют безымянного персонажа поэмы Ивана Федоровича.

Det.
хор

p

A-ve Re-gi - na coe - lo - nim, A - ve, Do-m-na an-ge-lo-rum

pp sempre

Илл. А. Смелков «Братья Карамазовы». I д. № 13 «Хвалите Господа нашего»

Это песнопение в католической традиции исполняется от окончания рождественского цикла до Великой среды. Однако в опере узревший Христа и воспевающий Богородицу народ молча взирает на арест Спасителя и подчиняется воле Инквизитора, призывающего хвалить Господа. Авторы оперы буквально следуют за литературным первоисточником, воплощая следующий фрагмент романа: «И вот, такова его сила и до того уже приучен, покорен и трепетно послушен ему народ, что толпа немедленно раздвигается пред стражами, и те, среди гробового молчания, вдруг наступившего, налагают на него руки и уводят его. Толпа моментально, вся как один человек, склоняется головами до земли пред старцем инквизитором, тот молча благословляет народ и проходит мимо» [7, с. 227].

Укажем на еще одну важную музыкальную деталь. При первом появлении Инквизитора в оркестровой партии обозначаются аллюзии на бетховенскую «тему радости». Причинам и обоснованности данного выбора посвящена отдельная статья [10]. В контексте данного повествования отметим, что аллюзии и прямые цитаты из Девятой симфонии Бетховена имеют сквозное развитие и сопровождают как картины с участием испанского эскутера, так и сценическое появление Дмитрия Карамазова, «обвинительную речь» Федора Павловича в скиту старца Зосимы, а также высказывания Черта – двойника и кошмара Ивана, развенчивающего его идею о мире, построенном «евклидовым умом». Таким образом, антиутопия получает еще и музыкальное воплощение посредством интертекстуальных связей, возникающих между оперой А. Смелкова и последним симфоническим творением венского классика.

Обратимся к другому произведению, вдохновленному романом Достоевского. Это балет Бориса Эйфмана, который, как и опера Смелкова, существует в двух редакциях. Причем, в отличие от оперного воплощения романа, балетная интерпретация от первой (1995 года) до второй (2013 года) версии претерпела изменения, о чем заинтересованный читатель может узнать

подробнее в материалах [11; 12]. В статье будет рассматриваться второй вариант балета под названием «По ту сторону греха», который обращен к религиозно-философской и нравственной проблематике романа и представляет собой «эмоционально и интеллектуально насыщенную балетную психодраму» [13].

Как признается балетмейстер, «Достоевский – писатель, с которым еще в молодости у меня установилась особая, очень тесная духовная связь. Произведения Федора Михайловича – бесценный клад мудрости, причем мудрости надвременной, вселенской» [14]. Не случайно уже три романа Достоевского обрели воплощение в хореографии Эйфмана⁵.

Интересно замечание Б. О. Сметаниной о том, что «талант Б. Эйфмана можно сравнить с даром Ф. Достоевского в мастерстве создания тонкого психологического образа. Хореографу удастся только средствами пластической хореографии открыть зрителю невидимые для человеческого глаза переживания, такие как муки совести и метания подсознания, художественными средствами выразить происходящее в помутившемся сознании его героев. И если Ф. Достоевский при помощи литературного описания рисует зримый образ, и мы можем слышать и понимать мысли его героев, то Б. Эйфман создает образы так, что даже чувства героев становятся “слышны”» [15, с. 20].

В балете «По ту сторону греха» антиутопическая идея главы «Великий инквизитор» связана с ее автором, «титаническим богоборцем» (Н. Лосский) Иваном Карамазовым. Именно средний из братьев мучится вопросами веры и неверия, пытается найти выход и освобождение от тяжкого наследия «карамазовщины»⁶, познать пределы допустимого и дозволенного человеку, уверовать в то, что есть Господь и, следовательно, душа бессмертна. Однако, как замечает в романе старец Зосима, «в вас этот вопрос не решен, и в этом ваше великое горе, ибо действительно требует разрешения...» [7, с. 65].

Озвученный диктором в I действии балета тезис «Если Бога нет, все дозволено», разрастается в грандиозную сцену «Великий инквизитор», открывающую II действие. Иван и Алеша уподобляются инквизитору и Христу, воплощая характерную для поэтики Достоевского идею двойничества. При этом «Иван в этом споре – идеолог утопии будущего тоталитарного общества, мнит себя сверхчеловеком, которому позволено владеть человеческим сознанием и свободой. Он апеллирует к одной лишь животной природе человека, желая обратить людей в послушное стадо рабов, человеческую биомассу, послушную его воле» [16, с. 39]. Вместе с тем в подобном решении образов братьев в данной сцене видится буквальное следование

⁵ «Идиот» (1980), «Братья Карамазовы» (2008, 2013) и «Преступление и наказание» (2024).

⁶ Напомним фразу из описания характера Ивана: «Отец у них какой-то такой, о котором даже и говорить стыдно» [7, с. 15]. В разговоре с Алешей Иван говорит о «силе низости карамазовской», которая «все выдержит» [7, с. 240].

первоисточнику. Напомним, что в завершение встречи братьев, во время которой Иван представил свою «поэмку», «Алеша встал, подошел к нему и молча тихо поцеловал его в губы.

«Литературное воровство! – вскричал Иван, переходя вдруг в какой-то восторг, – это ты украл из моей поэмы!» [7, с. 240].

Яркая лексика, используемая Эйфманом, передает картину бездушного общества, подчинившегося инквизитору, который «одним своим жестом превращает людей в покорное стадо» [17, с. 75], изображает серую (в буквальном смысле, ибо танцовщики одеты в серые комбинезоны) толпу, повторяющую механистические движения, – своего рода человеческую биомассу, «копашающуюся» вокруг своего «пастыря» и отрекающуюся от Христа. «Механический танец людей-роботов, людей-машин, одетых в полутюремные робы, создает зловещую картину “всеобщего принудительного счастья”, пророчески предсказанную Достоевским и отраженную затем в романах-антиутопиях Орвелла, Хаксли, Замятина» [12, с. 15].

Из комплекса средств выразительности, используемого балетмейстером для воплощения пугающей в своей фантазмагоричности и реалистичности картине, обратим внимание на звуковой выбор. Во-первых, Эйфман вводит текст романа Достоевского: одновременно с музыкальным сопровождением записанный на аудио голос озвучивает цитаты из главы «Великий инквизитор». Во-вторых, единственный раз балетмейстер обращается к произведению западноевропейского композитора, выбирая для этой сцены увертюру к опере Р. Вагнера «Тангейзер»⁷.

Благодаря воспоминаниям А. Г. Достоевской известно, что «произведений Рихарда Вагнера Федор Михайлович совсем не любил» [18, с. 205]. Эта цитата приводится во всех работах, обращающихся к вопросу «Достоевский – Рихард Вагнер». Однако уже в фундаментальном труде А. А. Гозенпуда [19] указываются как различия, так и общность во взглядах русского писателя и немецкого композитора.

Одним из последних обращений к данной теме можно считать доклад А. Б. Криницына на традиционных чтениях в Старой Руссе в 2018 году [20]. Затрагивая данный вопрос, Е. Э. Комарова отмечает: «Притче о Великом инквизиторе, заявлениям Ивана о том, что “Бога нет и все позволено”», идее тоталитаризма и подавлению личности отвечает Р. Вагнер с его “арийским шлейфом” оперных образов сверхчеловека» [11, с. 282–283]. Выскажем мнение, что это далеко не единственная причина, и приведем ряд доводов.

Прежде всего, пересечения обнаруживаются на уровне «композитор – персонаж». Рихард Вагнер был великолепным публицистом, обладателем прекрасного слова, значительно влиявшим на современников и проложившим путь его оперной реформе. Первая музыкально-критическая статья Вагнера,

⁷ Полный перечень произведений, составивших музыкальную основу балета Б. Эйфмана, указан в: [8, с. 17].

опубликованная в лейпцигском журнале в 1834 году, на два года «опередела» его дебют с постановкой оперы «Запрет любви». Автор поэмы о Великом инквизиторе также обладал литературно-критическим талантом, о чем свидетельствуют следующие строки романа: «Познакомившись с редакциями, Иван Федорович все время потом не разрывал связей с ними и в последние свои годы в университете стал печатать весьма талантливые разборы книг на разные специальные темы, так что даже стал в литературных кружках известен» [7, с. 15–16].

Очевидны сходства на уровне сюжетов. Действие поэмы «Великий инквизитор» разворачивается, как уже отмечалось, в XVI веке, а исторический Тангейзер, живший в XIII веке, именно к началу XVI в. становится героем народной песни, варианты которой легли в основу либретто оперы Вагнера. При этом и безымянный герой поэмы Ивана Федоровича, и легендарный певец-миннезингер гонимы римской церковью, представленной в обоих случаях в негативном ключе. Тангейзер, как и Иван, мучим страстями, вопросами веры и неверия. Две темы из начального раздела увертюры символизируют две противоположные образные сферы: тема пилигримов олицетворяет непреклонность и торжество сурового закона, воплощенные в балете в образе инквизитора; лирическая вторая – душевные метания Тангейзера, тема которого соответствует образу страдающего за народ Христа.

Наконец, вспомним, что Вагнер – создатель «музыкального произведения будущего» – считал свои творения способными управлять человечеством (пусть и в масштабах зрительного зала в Байройте). В этом случае, что есть его тетралогия, как не один из примеров гениальной музыкальной утопии – подобной «Волшебной флейте» Моцарта и Девятой симфонии Бетховена? Не случайно автор одной из лучших монографий о Вагнере отмечает: «С молодых ногтей Вагнер встречал во всевозможные утопические проекты: здесь и организация начинающим композитором своего бенефиса с участием всегерманской оперной “звезды” Шрёдер-Девриент, поездка в Париж с целью устроить постановку “Риенци” ни много ни мало в “Гранд опера”, попытка передать патент на премьеру своих опер бразильскому императору; план основания в Париже Wagner-theatre в 1859 году (то есть за два года до своей оперной премьеры в этом городе), наконец замысел тетралогии – четырех опер на единый сюжет и с единым музыкальным материалом» [21, с. 177–178].

Назовем еще один важный фактор, на который указывает В. Б. Катаев. Опираясь на изложение Д. Галеви, литературовед отмечает, что «в трактате по социальной метафизике» содержатся положения, напоминающие «рассуждения Великого инквизитора из романа Достоевского “Братья Карамазовы”» [22]. Исследователь имеет в виду статью «Государство и религия», написанную Вагнером по просьбе Людовика II и опубликованную в 1873 году. Главной целью публикации, безусловно, было воспевание баварского правителя. Однако ряд высказываний Вагнера созвучен темам,

поднятым в последнем романе русского писателя. Например, признается большая роль Государства, в котором «потребность выражается как потребность человеческой воли в установлении некоторого работоспособного соглашения среди мириад слепо хватающих индивидуумов, на которые она разделена» [23, перевод наш. – С. В.]. Это высказывание представляется созвучным утверждению Великого инквизитора, что «ищет человек преклониться пред тем, что уже бесспорно, столь бесспорно, чтобы все люди разом согласились на всеобщее пред ним преклонение. Ибо забота этих жалких созданий не в том только состоит, чтобы сыскать то, пред чем мне или другому преклониться, но чтобы сыскать такое, чтоб и все уверовали в него и преклонились пред ним, и чтобы непременно *все вместе*» [7, с. 231, курсив Достоевского].

Не менее интересны и размышления Вагнера о церкви: «После того, как Церковь в своем рвении ухватила за оружие государственной юрисдикции, превратившись, таким образом, в политическую власть, противоречие, в которое она тем самым впала сама с собой – поскольку религиозная догма, несомненно, не давала законных прав на такую власть, – должно было стать действительно законным оружием в руках ее противников; и, какую бы видимость еще можно было с трудом поддерживать, сегодня мы видим, что она низведена до государственного института, используемого для целей государственной машины; с помощью чего она может доказать свое использование действительно, но больше не ее божественность» [23]. В этой связи уместна аналогия с Иваном Карамазовым, который опубликовал «одну странную статью, обратившую на себя внимание даже и неспециалистов, и, главное, по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому, потому что кончил он курс естественником. Статья была написана на поднявшийся повсеместно тогда вопрос о церковном суде. Разбирая некоторые уже поданные мнения об этом вопросе, он высказал и свой личный взгляд. Главное было в тоне и в замечательной неожиданности заключения. А между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственники, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов, некоторые догадливые люди решили, что вся статья есть лишь дерзкий фарс и насмешка» [7, с. 16]. Следовательно, поэма «Великий инквизитор» возникла как продолжение размышлений Ивана Федоровича над мучившими его вопросами, как изложение богоборческих идей и стремление обосновать тезис «все дозволено». Герой его сочинения забыл истинную суть христианства, которая заключается в том, что «любой – наш враг, больной и убогий, злодей, убийца, предатель, вор – все они выше по своей ценности, чем отвлеченная идея блага, справедливости, уставов и законов» [23, с. 9]. Наверное, это стало одной из причин, по которой идеальный мир, описываемый Великим инквизитором, обнаруживает деспотичность и дистопичность.

Проведенный анализ показал, что авторы оперного и хореографического произведений различными средствами выразили основные идеи главы «Великий инквизитор» из романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Общность двух музыкальных прочтений просматривается в финалах рассмотренных произведений. В либретто Димитрина Инквизитор, несмотря на угрозу, отпускает Пришедшего; в балете Эйфмана Алеша-Христос уходит по лестнице вверх, одиноко неся свой крест, взирая на бессмысленно и ненадолго взбунтовавшуюся толпу. Антиутопия выражается и музыкальными средствами. В опере дистопический мотив обретает воплощение благодаря цитированию различных тематических фрагментов финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Обращение балетмейстера к увертюре из оперы Р. Вагнера «Тангейзер» позволяет провести параллели художественного и публицистического характера, раскрывающие глубину образно-смысловых параллелей.

Время показало, что заложенные в романе Достоевского и ставшие прообразом антиутопии дистопические идеи не теряют актуальности, волнуют умы современных художников и служат гениальным предостережением человечеству.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сухих О. С. Идея Великого инквизитора и личность в «Легенде о великом инквизиторе» Ф. М. Достоевского // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2012. № 3 (1), с. 371–375.
2. Розанов В. В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях. М.: Республика, 1996. 702 с.
3. Фокин П. Е. Поэма «Великий инквизитор» и футурология Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. Т. 12. С. 190–200.
4. Сарнов Б. М. Сталин и писатели. Книга третья. Эксмо, 2009. 320 с.
5. Марков А. В., Штайн О. А. Культурные модели в пьесе «Блоха» Евгения Замятина: карнавализация и пантомима // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2024. № 3. С. 80–87.
6. Чуковский К. И. Дневник 1901–1929. М.: Советский писатель, 1991. 167 с.
7. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 514 с.
8. Богомолова И. А. «Великий инквизитор» Ф. М. Достоевского и музыкальное искусство 1940-х – 2000-х гг. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург. 2017. 21 с.
9. Богомолова И. А. «Великий инквизитор» Блахера // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 5(59): в 3-х ч. Ч. 1. С. 12–15.

10. *Войткевич С. Г.* Обнимутся ли миллионы? (о рецепции бетховенской «темы радости» в опере А. Смелкова «Братья Карамазовы») // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 27. С. 97–106.
11. *Комарова Е. Э.* Музыкально-хореографические интерпретации одного романа Достоевского // Достоевский в смене эпох и поколений: материалы II Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского. 11-14 ноября 2021 г. Омск: ОмГУ, 2021. С. 280–284.
12. *Боборыкина Т. А.* В поиске визуальной метафоры: Достоевский на языке балета и кино // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2019. № 34. С. 5–18.
13. *Тарасова О. И., Холондович М. А.* Хореографическая интерпретация симфонической поэмы «Остров мертвых» С. В. Рахманинова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5. С. 136–145.
14. Лауреат Эрмитажной премии Эйфман представит премьеру «Преступления и наказания». URL: <https://rg.ru/2024/09/11/reg-szfo/moral-baleta-takova.html> (дата обращения: 13.10.2024).
15. *Сметанина Б. О.* Сценическая интерпретация литературных произведений в творчестве Б. Эйфмана (последняя треть XX – начало XXI веков). Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. Санкт-Петербург. 2008. 27 с.
16. *Колесникова Л. Н.* Достоевский на балетной сцене (О балете Б. Эйфмана «По ту сторону греха»). Рецензия // Культурное пространство Русского мира. 2021. Т. 5. № 3. С. 37–39.
17. *Кулагина В. И.* Романы без слов. Достоевский на Петербургской балетной сцене. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 192 с.
18. *Достоевская А. Г.* Воспоминания. М.: БОСЛЕН, 2015. 768 с.
19. *Гозентуд А. А.* Достоевский и музыка. Л.: Музыка, 1971. 176 с.
20. *Васичек В., Криницин А. Б.* Достоевский и Вагнер: философские и религиозные созвучия. URL: <https://istina.msu.ru/conferences/presentations/137481769/> (дата обращения: 07.11.2024).
21. *Раку М. Г.* Вагнер. Путеводитель. М.: Классика-XXI, 2007. 320 с.
22. *Катаев В. Б.* Чехов плюс...: предшественники, современники, преемники. URL: <http://chegov.lit-info.ru/chegov/kritika/kataev-chegov-plyus/rihard-vagner-i-russkie-pisateli.htm> (дата обращения: 08.12.2024).
23. *Richard Wagner.* On state and religion. Translated by William Ashton Ellis // Proofed and formatted by JP MOURLON, Paris, France. URL: <https://www.rulit.me/books/on-state-and-religion-read-225621-8.html> (дата обращения: 08.12.2024).
24. *Митасова С. А.* Редкий иконографический сюжет современной православной иконописи «Друг друга тяготы носите» в контексте национального культурного концепта «Несение Креста» // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2021. № 1. С. 5–12.

REFERENCES

1. *Sukhikh O. S.* Ideya Velikogo inkvizitora i lichnost' v «Legende o velikom inkvizitore» F. M. Dostoevskogo // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo.* 2012. № 3 (1), p. 371–375.
2. *Rozaov V. V.* Sobranie sochinenij. Legenda o Velikom inkvizitore F. M. Dostoevskogo. Lit. ocherki. O pisatel'stve i pisatelyakh. M.: Respublika, 1996. 702 p.
3. *Fokin P. E.* Poema «Velikij Inkvizitor» i futurologiya Dostoevskogo // *Dostoevskij: Materialy i issledovaniya.* SPb.: Dmitrij Bulanin, 1996. T. 12. P. 190–200.
4. *Sarnov B. M.* Stalin i pisateli. Kniga tret'ya. Ehksmo, 2009. 320 p.
5. *Markov A. V., Shtajn O. A.* Kul'turnye modeli v p'ese «Blokha» Evgeniya Zamyatina: karnavalizaciya i pantomima // *Ehlektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo «ARTE».* 2024. № 3. P. 80–87.
6. *Chukovskij K. I.* Dnevnik 1901–1929. M.: Sovetskij pisatel', 1991. 167 p.
7. *Dostoevskij F. M.* Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. L.: Nauka, 1976. T. 14. 514 p.
8. *Bogomolova I. A.* «Velikij Inkvizitor» F. M. Dostoevskogo i muzykal'noe iskusstvo 1940-kh – 2000-kh gg. Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk. Sankt-Peterburg. 2017. 21 p.
9. *Bogomolova I. A.* «Velikij Inkvizitor» Blakhera // *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki.* Tambov: Gramota, 2016. № 5(59): v 3-kh ch. Ch. 1. P. 12–15.
10. *Vojtkevich S. G.* Obnimutsya li milliony? (o recepcii betkhovenskoj «temy radosti» v opere A. Smelkova «Brat'ya Karamazovy») // *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv.* 2014. № 27. P. 97–106.
11. *Komarova E. E.* Muzykal'no-khoreograficheskie interpretacii odnogo romana Dostoevskogo // *Dostoevskij v smene ehpokh i pokolenij: materialy II Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 200-letiyu so dnya rozhdeniya F. M. Dostoevskogo.* 11-14 noyabrya 2021 g. Omsk: OGPU, 2021. P. 280–284.
12. *Boborykina T. A.* V poiske vizual'noj metafory: Dostoevskij na yazyke baleta i kino // *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie.* 2019. № 34. P. 5–18.
13. *Tarasova O. I., Kholondovich M. A.* Khoreograficheskaya interpretaciya simfonicheskoy poehmy «Ostrov mertvykh» S. V. Rakhmaninova // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj.* 2020. № 5. P. 136–145.
14. Laureat Ehrmitazhnoj premii Ehjfmman predstavit prem'eru «Prestupleniya i nakazaniya». URL: <https://rg.ru/2024/09/11/reg-szfo/moral-baleta-takova.html> (data obrashcheniya: 13.10.2024).
15. *Smetanina B. O.* Scenicheskaya interpretaciya literaturnykh proizvedenij v tvorchestve B. Ehjfmmana (poslednyaya tret' XX – nachalo XXI vekov). Avtoref. Diss. ... kand. iskusstvoved. Sankt-Peterburg. 2008. 27 p.
16. *Kolesnikova L. N.* Dostoevskij na baletnoj scene (O balete B. Ehjfmmana «Po tu storonu grekha»). Recenziya // *Kul'turnoe prostranstvo Russkogo mira.* 2021. T. 5. № 3. P. 37–39.
17. *Kulagina V. I.* Romany bez slov. Dostoevskij na Peterburgskoj baletnoj scene. SPb.: Baltijskie sezony, 2011. p.

18. *Dostoevskaya A. G. Vospominaniya*. M.: BOSLEN, 2015. 768 p.
19. *Gozenpud A. A. Dostoevskij i muzyka*. L.: Muzyka, 1971. 176 p.
20. *Vasichok V., Krinicyн A. B. Dostoevskij i Vagner: filosofskie i religioznye sozvuchiya*. URL: <https://istina.msu.ru/conferences/presentations/137481769/> (data obrashcheniya: 07.11.2024).
21. *Raku M. G. Vagner. Putevoditel'*. M.: Klassika-XXI, 2007. 320 p.
22. *Kataev V. B. Chekhov plyus...: predshestvenniki, sovremenniki, preemniki*. URL: <http://chehov.lit-info.ru/chehov/kritika/kataev-chehov-plyus/rihard-vagner-i-russkie-pisateli.htm> (data obrashcheniya: 08.12.2024).
23. *Richard Wagner. On state and religion*. Translated by William Ashton Ellis // Proofed and formatted by JP MOURLON, Paris, France. URL: <https://www.rulit.me/books/on-state-and-religion-read-225621-8.html> (data obrashcheniya: 08.12.2024).
24. *Mitasova S. A. Redkij ikonograficheskij syuzhet sovremennoj pravoslavnoj ikonopisi «Drug druga tyagoty nosite» v kontekste nacional'nogo kul'turnogo koncepta «Nesenie Kresta» // Ehlektronnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal Sibirskogo gosudarstvennogo instituta iskusstv imeni Dmitriya Khvorostovskogo «ARTE». 2021. № 1. P. 5–12.*

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Войткевич С. Г. – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по творческой деятельности, профессор кафедры истории музыки; art-vice-rector@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Voitkevich S. G. – Cand. Sci. (Art Criticism), Ass. Prof., Vice-Rector for Creative Activities; Prof. of the Music History Dept.; art-vice-rector@yandex.