

отношений между людьми, и тоже по-французски: «bonne guerre» — честная война — 6, 215) и Катерины Ивановны. Для каждого из них французские выражения значимы по-своему: Раскольников употребляет их редко и целенаправленно, Порфирию они нужны для словесной войны с Раскольниковым, для Свидригайлова французские словечки становятся выражением особенностей его личности, они достаточно органично входят в его речь. Для Катерины Ивановны французские слова — знаки блестящего прошлого, того дворянского круга, к которому принадлежала ее семья, а вместе с этим и идеала жизни, противостоящего ужасу ее реального существования.

Песенный жанр, вводимый в текст романа, дает возможность по-новому осмыслить судьбы героев в разных жанровых категориях. Так, судьба Катерины Ивановны получает дополнительные смыслы в контексте городского романса. Судьба Свидригайлова также увязывается с песней: в день накануне самоубийства он дважды слушает уличную певицу Катю, которая поет ему «лакейскую песню» (6, 383).

Таким образом, сопряжение жанров и языков обогащает наше прочтение художественного произведения, позволяет осмыслить основные идеи романа через внутренний диалог с явлениями других культур.

Э. ХЕКсельШНЕЙДЕР

ОПЕРА «РАСКОЛЬНИКОВ» БРАТЬЕВ ГЕНРИХА И ПЕТЕРА ЗУТЕРМЕЙСТЕРОВ (1948)*

1. Музыка на сюжеты произведений Достоевского

Об отношении Достоевского к музыке и музыкальному творчеству написано немало, но каким образом и в каком объеме произведения писателя побуждали композиторов из разных стран переложить его прозу на музыку, пока исследовано недостаточно. Только известный музыковед А. А. Гозенпуд попутно занимался этой проблематикой в рамках своей работы об отношении Достоевского к музыке.¹ Предлагаемая статья также не может исчерпать данную тему, в ней делается попытка дать сжатый перечень наиболее известных и значительных композиций по произведениям русского писателя, тем более что автор не является специалистом-музыковедом и поэтому

* Очень благодарен Наталье Меловой (Дрезден) за стилистическую правку текста.

¹ Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка. Л., 1971. С. 162—169. Некоторые материалы собрал Б. Штейпресс (*Штейпресс Б.* Русская литература в зарубежной опере. Статья вторая // Советская музыка 1986. № 6. С. 94—95).

не в состоянии с надлежащей компетентностью оценить специфику данных произведений. Приведу (без претензии на полноту) по материалам известных энциклопедий — «Musik in Geschichte und Gesellschaft», «The New Grove» и «Музыкальная энциклопедия»² — важнейшие музыкальные композиции, которые были созданы по произведениям писателя или хотя бы со ссылками на его творчество.

Самая ранняя композиция по Достоевскому принадлежит малоизвестному сегодня композитору В. И. Ребикову (1866—1920), который написал в 1902 году оперу «Елка» (ор. 21) по мотивам произведений Х. К. Андерсена, Г. Гауптмана и рассказу Достоевского «Мальчик у Христа на елке» на либретто С. Плаксина. Опера была издана в 1903 году в Москве и поставлена в Москве и Харькове. Ранее намеревались создать оперы на сюжет «Преступления и наказания» Герман Августович Ларош (1845—1904),³ более известный как музыкальный критик, чем как композитор, и на сюжет «Идиота» Николай Яковлевич Мясковский (1881—1950),⁴ но их планы не осуществились. Более значительной, чем произведение Ребикова, была четырехактная лирико-психологическая опера «Игрок» С. С. Прокофьева (1891—1953), первый вариант которой был поставлен в 1916 году в Мариинском театре в Петрограде, а опубликован в 1917 году. Второй вариант поставили 29 апреля 1929 года в Брюсселе под французским названием «Le Joueur», он был напечатан в Париже в 1930 году как ор. 24.⁵

Поразительно часто Достоевским интересовались чешские композиторы. До сих пор на оперных сценах мира ставят трехактную оперу «Мертвый дом» («Z mrtvého domu») Леоша Яначека (Leoš Janáček, 1857—1928), написавшего свое произведение на сюжет «Записок из Мертвого дома» в 1927—1928 годах. Смерть оборвала его работу, и оперу завершили его близкие сотрудники Оскар Хлубна (Oskar Chlubna) и Бжетислав Бакала (Břetislav Bakala). Впервые опера была поставлена 12 апреля 1930 года в г. Брно. Другой чешский композитор, Отакар Еремиаш (Otakar Jeremiáš, 1892—1962), создал в 1922—1927 годах оперу «Братья Карамазовы» («Bratři Karamazovi»), впервые поставленную 8 октября 1928 года в пражском Народном

² Musik in Geschichte und Gesellschaft: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (MGG). 1. Auflage. Kassel; Basel; London; New York, 1949—1896. Bd 1—17; The New Grove : Dictionary of Music and Musicians. 2. Ausgabe. London, 2001. Bd 1—29; Музыкальная энциклопедия: В 6 т. М., 1973—1982. Все приведенные мною данные взяты из этих источников и далее приводятся без ссылок.

³ Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке : Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. Т. 2: 1861—1880 гг. Л., 1958. С. 357.

⁴ Шлифштейн Н. С. Мясковский и оперное творчество // Советская музыка. 1959. № 5. С. 41—46.

⁵ Robinson H. Dostoevsky and Opera: Prokofiev's *The Gambler* // The Music Quarterly. Vol. 70 (1984). № 1. С. 96—106.

театре. Она считается специалистами одним из лучших чешских оперных творений.⁶ И еще один композитор из Чехословакии, погибший в Освенциме, Ганс Краса (Hans Krása, 1899—1944), посвятил Достоевскому свою написанную на немецком языке двухактную оперу «Обручение во сне» (1932). В основу своего произведения Краса взял повесть «Дядюшкин сон», премьера состоялась в 1933 году в Праге в Новом немецком театре, и в том же году оперу показали в Париже. Наконец, назову драматическую увертюру «Степанчиково» (ор. 20) чешского композитора Франтишека Пицки (František Piška, род. в 1893 году) по повести «Село Степанчиково и его обитатели» (1931), изданную только в 1947 году, и сюиту для фортепиано под названием «Братья Карамазовы» («Bratři Karamazovi», 1949) Иозефа Берга (Josef Berg, 1927—1971). Карел Купка (Karel Kupa, 1927—1985) написал в 1962 году балет «Идиот», его опера по одноименному роману осталась неоконченной.⁷

После Второй мировой войны возрос интерес музыкантов и композиторов разных стран к творчеству Достоевского, его произведения дали толчок к созданию опер, инструментальной и даже балетной музыки. Привожу небольшой, далеко не полный их перечень. Начну с немецких композиторов. Видный композитор Борис Блахер (Boris Blacher, 1903—1975) сочинил в 1942 году ораторию «Великий инквизитор» на текст Лео Борхардта (Leo Borchardt), которая исполнялась в 1948 году в Берлине и в том же году в г. Вуппертале. Ганс Вернер Хенце (Hans Werner Henze, род. в 1926 году) в 1952 году написал балетную музыку по мотивам романа «Идиот», хореография принадлежит известному русскому балетмейтеру Татьяне Гзовской. Герман Гейс (Hermann Heiß, 1897—1966) в 1961 году поставил в Западном Берлине электронную балет-пантомиму (elektronische Ballett-Pantomime) «Поступок» («Die Tat») также с хореографией Т. Гзовской. Загадочной выглядит композиция Бернда Алоиза Циммерманна (Bernd Alois Zimmermann, 1918—1970) под названием «Я оглянулся и увидел всю неправду, случившуюся под солнцем» («Ich wandte mich um und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne», 1970), которую композитор назвал «экклезиастическим действием» (ekklesiastische Aktion) для двух рассказчиков, соло баса и оркестра. Текст основывается на Библии и «Легенде о Великом инквизиторе».

Особенным успехом пользовалось творчество великого писателя у итальянских композиторов. Так, Луиджи Кортезе (Luigi Cortese, 1899—1976) написал в 1968—1970 годах оперу в двух актах и 32 эпизодах «Le notti bianche» («Белые ночи», ор. 51), премьера которой состоялась в Милане в 1973 году. Его земляку Франко Маннино (Franco Mannino, род. в 1924 году) принадлежит одноименная опера

⁶ Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка. С. 163 и след.

⁷ Штейнпресс Б. Русская литература в зарубежной опере. С. 94.

1987 года. (Заметим, что существует еще телевизионная опера по роману «Белые ночи» сербского автора Станойла Раичича (Stanojlo Rajičić «Bele noći», 1985). Валентино Букки (Valentino Bucchi, 1916—1976) сочинил вместе с М. Пеццати (M. Pezzati) в 1970 году оперу в 4 актах «Il coccodrillo» по одноименному юмористическому рассказу «Крокодил», показанную впервые в мае 1970 года во Флоренции. Лучиано Чайли (Luciano Chailly, род. в 1920 году) на либретто Габриела Ловерзо (Gabriele Loverso) написал оперу «L'idiota» («Идиот»), премьера состоялась в 1970 году в Риме. По сюжету «Двойника» в 1981 году в Милане была поставлена опера «Il sosia» Флавио Тести (Flavio Testi, род. в 1923 году).

В США в 1973 году была показана в Блумингтоне телевизионная опера на сюжет «Идиота» под названием «Myshkin», автором которой был Джон Ц. Итон (John C. Eaton).

В творчестве советских композиторов произведения Достоевского, по всей видимости, не сыграли значительной роли, что, по-моему, связано прежде всего с тогдашним официальным запретом наследия великого писателя и мыслителя. Кроме Прокофьева с оперой «Игрок», которую он окончил в эмиграции и впервые поставил за рубежом, только некоторые композиторы обращались к сочинениям Достоевского. Назову Михаила Цветаева (опера «Белые ночи», отрывки из которой были переданы по московскому радио в 1933 году) и Юрия Марковича Буцко (род. в 1938 году), автора камерной оперы под тем же названием. После передачи ее по московскому радио в 1969 году мировая премьера состоялась в 1973 году в Дрездене. Опера «Настасья Филипповна» (ор. 50) по мотивам романа «Идиот» композитора В. М. Богданова-Березовского (1903—1971) была дана только в концертном исполнении 16 апреля 1968 года в Ленинграде. Весьма знаменательно, что и Д. Д. Шостакович (1906—1975) занимался Достоевским, как показывает его цикл песен о капитане Лебядкине для баса и фортепиано по роману «Бесы» (1974). О развитии ситуации после распада СССР, к сожалению, не могу судить из-за недостатка информации. В оперном театре г. Эссен был показан во время сезона 2002/03 года балет Бориса Эйфмана «Братья Карамазовы».

Более всего композиторы разных национальностей и поколений тяготели, как мне кажется, к мастерски написанному и психологически накаленному роману «Преступление и наказание». Ввиду грандиозности романа неудивительно, что эпическому произведению посвящались довольно часто только маленькие пьесы. Уже в 1925 и в 1930 годах австрийский композитор Эмил Николаус барон фон Резничек (Emil Nikolaus Freiherr von Reznicek, 1860—1945) сочинил две увертюры под названием «Раскольников» («Raskolnikoff»). Артуру Онеггеру (Arthur Honegger) принадлежит музыка к фильму под названием «Crime et châtiment» (1934). Норвежский композитор Пау-

лине Халл (Pauline Hall, 1890—1969) создала в 1936 году музыку к спектаклю «Раскольников» по Достоевскому и другим авторам. Шведский музыкант Йоан Хильдинг Халлес (Johan Hilding Hallnäs, 1903—1984) написал сопроводительную музыку (Begleitmusik) к «Раскольникову» немецкий композитор Гизелхер Клебе (Giselher Klebe, род. в 1925 году) сочинил драматическую сцену «Сон Раскольникова» для сопрано, кларнета и оркестра, которая была исполнена в 1956 году в г. Дармштадте. К этому можно добавить другие произведения: балетную музыку австрийца Пауля Лутца «Раскольников» («Raskolnikoff», 1964/65), созданную в 1958 году; вокальную симфонию чеха Владимира Зоммера (Vladimír Sommer, 1921—1997) на тексты Достоевского, Франца Кафки и Чесаре Павезе (Cesare Pavese) и сценическую музыку (Szenenmusik) к роману под названием «Delitto e castigo» («Преступление и наказание») итальянца Ренцо Росселини (Renzo Rossellini, 1908—1982). Он, кстати, написал и другие произведения по мотивам и сюжетам Достоевского: балетную музыку «Racconto d'inverno» (1947), т. е. «Зимний рассказ», оперу «La leggenda del ritorno» («Легенда о возвращении» по «Легенде о Великом инквизиторе») вместе с либреттистом Д. Фабри (D. Fabri), впервые поставленную в Милане в 1966 году, и наконец, оперу «L'avventuriero» по рассказу «Мальчик у Христа на елке» также вместе с Д. Фабри (1968).

Весь роман Достоевского был перенесен на оперную сцену три раза. Первую попытку сделал итальянский композитор Арриго Педролло (Arrigo Pedrollo, 1878—1964), создавший в 1926 году оперу «Delitto e castigo» («Преступление и наказание») на либретто Джоваккино Форцано (Giovacchino Forzano); премьера состоялась в 1926 году в Милане. По мнению А. А. Гозенпуда, музыка, представляя собой эклектическую смесь из Рихарда Вагнера и тенденций веризма, не смогла отразить социально-философскую проблематику романа.⁸ Изданная в 1969 году и показанная впервые в Будапеште трехактная опера венгерского композитора Эмила Петровича (Emil Petrovics, род. в 1930 году) «Bűn és bűnhödes» («Преступление и наказание») на либретто Г. Мара (G. Maara) была построена в форме монодрамы главного героя, все остальные персонажи появлялись на сцене только как образы его сознания. Оперу поставили в 1970 году в Хельсинки, а в 1971 году в Вуппертале. Наиболее успешной — по всем данным, которые нам пока известны, — была опера «Raskolnikoff» («Раскольников»), созданная братьями Генрихом (музыка) и Петером (либретто) Зутермейстерами. Именно эта опера имела в послевоенные годы чрезвычайный успех у европейской публики.

⁸ Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка. С. 162.

2. Братья Зутермейстеры и их путь к созданию оперы «Раскольников»

Пауль Генрих Зутермейстер (Paul Heinrich Sutermeister, 1910—1995) родился в многодетной семье швейцарского пастыря, изучал филологические науки в университете в Базеле и во французском коллеже Сорбонны в Париже (Collège de France). Позже посвятил себя музыкальной учебе (композиция и музыковедение) при Государственной Академии музыкального искусства в Мюнхене. Он обучался фортепиано у Вальтера Курвуазье (Walter Courvoisier) и Гуго Рера (Hugo Röhr), короткое время у Ханса Пфитцнера (Hans Pfitzner) и Карла Орфа (Carl Orff). Большое влияние на его творчество оказал Артур Онеггер (Arthur Honegger). В 1934 году он стал репетитором городского театра в Берне, а с 1935 года работал как профессиональный композитор. С особенным воодушевлением Г. Зутермейстер обращался к опере. Уже в 1936 году радио Берна поставило его оперу «Черный паук» («Die schwarze Spinne») по рассказу швейцарского писателя Иеремиаса Готхельфа (Jeremias Gotthelf), в 1940 году последовали постановка «Ромео и Джульетты» в Дрезденской государственной опере, в 1942 году — «Заколдованный остров» («Die verzauberte Insel») по пьесе Шекспира «Буря» в Цюрихе, в 1946 году монодрама «Ниобея», а в 1950-е годы «Красный сапог» (1951 год, в Стокгольме) по сказке Вильгельма Гауфа (Wilhelm Hauff) «Холодное сердце», в 1958 году в Базеле «Тит Огненная лиса» («Titus Feuerfuchs») по Иоганну Непомуку Нестрою (Johann Nepomuk Nestroy), «Серафина» («Seraphine») по Франсуа Рабле и другие музыкальные драмы. Кроме того, Г. Зутермейстер создал ряд произведений для симфонического и камерного оркестров, кантаты, серенады, концерты для фортепиано и виолончели. Таким образом, он стал одной из наиболее значительных фигур современной швейцарской музыки. В 1963—1975 годах руководил классом свободной композиции (freie Komposition) при Государственном институте музыки (Staatliche Hochschule für Musik) в Ганновере и был назначен профессором композиции. Несколько раз награждался музыкальными премиями и в 1977 году был избран членом-корреспондентом Баварской Академии изящных искусств.⁹

Его брат Петер Зутермейстер (Peter Sutermeister, 1916—2003) шел другим путем. Он занимался юридическими науками в универ-

⁹ См.: Who's Who in Switzerland. Zürich, 1996/97. S. 564; The New Grove. London, 1991. Bd 18. S. 383f; Die Musik in Geschichte und Gesellschaft. Bd 12. Sp. 1767f.; Музыкальная энциклопедия. М., 1974. Т. 2. Стб. 477; Birkner G. Heinrich Sutermeister : Der Weg des Bühnenkomponisten. Zürich, 1985. Т. 1. S. 5—30, с исчерпывающим списком его произведений. Ср. еще краткую автобиографию композитора в: Musik der Zeit. Hf. 10: Schweizer Komponisten / Hrsg. H. Lindler. Bonn, 1955. S. 44—45.

ситетах Берна, Парижа и Рима, защитил диссертацию об авторском праве в киноискусстве, недолго работал адвокатом, но потом почувствовал, как и его брат, притягательную силу искусства. Поэтому с 1942 года начал писать и публиковать первые литературные произведения и скоро стал профессиональным писателем. Он был либреттистом своего брата (опера «Ниобея» по мифологическим мотивам), написал биографии и издал письма Роберта Шумана и Феликса Мендельсона Бартольди (Felix Mendelssohn Bartholdy) и создал романы «Затопленный город» («Die versunkene Stadt», 1951) и «Серж Деррик» («Serge Derrick», 1963), а также делал радиопередачи. С начала 1955-го по 1963 год он работал первым генеральным секретарем Швейцарского национального фонда поддержки научных исследований (Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung), а потом на частных предприятиях. Им написаны книги по искусству «Мир барокко» («Barocke Welt», 1965) и «Путешествие по местам барокко вокруг Боденского озера» («Barockreise um den Bodensee», 1978), философский трактат «Потерянное измерение» («Die verlorene Dimension», 1979) и книга для чтения «Человек на Боденском озере» («Der Mensch am Bodensee», 1986).¹⁰ Биография Ромена Роллана, начатая в 1950 году, осталась ненапечатанной.

Самым крупным успехом совместной работы либреттиста и композитора стала их опера «Raskolnikoff» («Раскольников», 1948) по роману Достоевского «Преступление и наказание». Первоначально П. Зутермейстер намеревался создать сценическую версию знаменитого романа для театра. Когда он об этом сообщил брату, композитор предложил ему написать не пьесу, а либретто для оперы, которая создавалась им в 1944—1945 годах.¹¹ Братья восхищались драматизмом произведений Достоевского, глубоким психологизмом и мастерским искусством изображения людей. П. Зутермейстер — как он мне неоднократно говорил при наших встречах и в многочисленных письмах — считал Достоевского самым значительным писателем мировой литературы после Шекспира.¹² Он сам был великолепным знатоком произведений Достоевского, с которыми познакомился прежде всего по немецким переводам Е. К. Разина (псевдоним переводчицы Элизабет «Лесс» Керрик) (E. K. Rhasin; Elisabeth «Less» Kaerrick), издававшимся в 1906—1919 годах в

¹⁰ См.: Who's Who in Switzerland. Zürich, 1998/99. S. 564f.; Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1998. München; Leipzig, 1999. Bd 2. S. 1195.

¹¹ Birkner G. Heinrich Sutermeister. S. 14.

¹² Все эти суждения и высказывания я привожу по письмам П. Зутермейстера, написанным мне в течение 2000—2001 годов, а также по беседам, которые мы вели в сентябре 2001 года в его гостеприимном доме в Альтавилле-Муртене (Altavilla-Murten) в Швейцарии и в августе 2002 года в Лейпциге.

мюнхенском издательстве Пипера (Piper-Verlag) и появившимся в 1920-е годы в повторных изданиях.¹³

Интерес П. Зутермейстера к творчеству Достоевского возник уже в гимназические годы, когда он взял почитать у одноклассника роман «Братья Карамазовы». Эту книгу, а потом «Преступление и наказание», «Бесов», но прежде всего «Легенду о Великом инквизиторе» он причислял к своим самым любимым произведениям у русского писателя. Ему импонировали глубина творений, а также философия Достоевского. При этом следует отметить, что Зутермейстер в своих суждениях очень сильно ориентировался на образ Достоевского в интерпретации Владимира Соловьева. В либретто вошли идеи всех этих произведений, а также философская концепция писателя и материалы из так называемого «Дневника Раскольников», появившегося в 1929 году на немецком языке с набросками и письмами Достоевского по поводу романов «Преступление и наказание» и «Идиот».¹⁴

Но прежде чем перейти к самой опере братьев Зутермейстеров, обратимся к другому, весьма значительному эпизоду. Ранним летом 1949 года в южнофранцузском Ментоне братья познакомились с невесткой Достоевского, Екатериной Петровной Достоевской, урожд. Цугаловской (1875—1958), и ее сестрой Анной Петровной Фальц-Фейн (1870—1958). После их богатого приключениями бегства во время Второй мировой войны с юга Советского Союза через Румынию, Польшу и Германию они остановились сначала в Париже, а потом в Южной Франции.¹⁵ Инициатива знакомства исходила от Екатерины Петровны. П. Зутермейстер писал: «Однажды я получил письмо от госпожи Екатерины фон Достоевской, прочитавшей каким-то образом мое либретто и написавшей мне об этом самым любезным образом».¹⁶ Братья Зутермейстеры передали сестрам все известные

¹³ Историю издания сочинений Достоевского в издательстве Пипера см. подробнее: *Garstka Chr.* Arthur Moeller van den Bruck und die erste deutsche Gesamtausgabe der Werke Dostojewskijs im Piper-Verlag 1906—1919. Frankfurt a./M.; Berlin; Bern; New York; Paris; Wien, 1998 (= Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe 9).

¹⁴ *Raskolnikoffs Tagebuch: Mit unbekanntem Entwürfen, Fragmenten und Briefen zu «Raskolnikoff» und «Idiot»* / Hrsg. R. Fülöp-Miller, F. Eckstein. München, 1928.

¹⁵ О судьбе сестер см. подробнее: Письма из Maison Russe. СПб., 1999, а также: *Хексельшнейдер Э.* Письма Е. П. Достоевской к мюнхенскому издателю Р. Пиперу и членам его семьи (1944—1955) // Достоевский и мировая культура. СПб., 2003. Т. 18. С. 229—255.

¹⁶ Письмо П. Зутермейстера к Э. Турнэйзену (E. Thurneysen) от 19 апреля 1951 года. Это и другие письма находятся во владении вдовы Петра Зутермейстера. С его любезного разрешения и при его непосредственном содействии я готовил в 2001—2002 годах публикацию под условным названием «Переписка сестер Е. П. Достоевской и А. П. Фальц-Фейн с братьями Зутермейстерами».

им рецензии о разных постановках оперы. Личные встречи тогда еще не состоялись, зато завязалась весьма оживленная переписка, тем более что П. Зутермейстер намеревался поехать в Москву в музей Достоевского (что так и не получилось), поэтому он нуждался в русской помощи и информации, а также интересовался пребыванием Достоевского в Швейцарии.

Первая встреча П. Зутермейстера с сестрами состоялась 14 апреля 1950 года в Ментоне. Он проводил свой отпуск в 1950—1953 годах на этом курорте французской Ривьеры. В 1952 году он был регулярным гостем в «Maison Russe», в пансионате для престарелых российских дворян, где, по его собственным словам, он проводил почти каждый вечер. Очень жаль, что Зутермейстер не реализовал свое намерение записать наблюдения о пережитом и услышанном. Его брат Г. Зутермейстер, живший с женой в швейцарском Во-сюр-Морже (Vaux-sur-Morges), посещал сестер несколько раз. Уже в мае или июне 1950 года он сыграл и спел им переложение для фортепиано отрывков из «Раскольников». Посещение сестрами на Пасху 1954 года его дома по его приглашению, правда, не реализовалось. Как видно из переписки, между братьями Зутермейстерами и сестрами Цугаловскими установились чрезвычайно дружеские, даже сердечные отношения. Тяжело больная Екатерина Достоевская передала свое завещание на сохранение Генриху Зутермейстеру и его жене Верене. Петер Зутермейстер мне подтвердил это; он не мог из-за новых служебных обязанностей и подготовки диссертации заниматься завещанием.

Не совсем ясно, когда впервые услышала Е. П. Достоевская об опере Зутермейстеров. Так как обе сестры читали в Париже и Ментоне французские и русские газеты (например, «Фигаро» и «Русское слово»), не исключено, что они в 1948 году еще в Париже узнали о постановках оперы в Стокгольме, Базеле, Гамбурге и Мюнхене, а также и о более поздних представлениях в Висбадене, Милане, Вуппертале и Ольденбурге. Сами они не присутствовали ни на одном представлении — ехать было далеко и престарелым дамам затруднительно, а в финансовом отношении просто не по силам. К процессу создания оперы «Раскольников», как это предполагает Б. Н. Тихомиров, они не имели никакого отношения.¹⁷

Кроме обсуждения успешного музыкального переложения романа «Преступление и наказание» для оперной сцены между братьями и русскими дамами были и многие другие точки соприкосновения.

Она пока лежит в Литературно-мемориальном музее Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге и ждет напечатания. Либретто, кстати, сохранилось в том же музее с владельческой надписью Е. П. Достоевской, см.: Письма из Maison Russe. С. 271.

¹⁷ Письма из Maison Russe. С. 271 (коммент. Б. Н. Тихомирова).

В многочисленных беседах говорилось о Достоевском и его произведениях (здесь, к сожалению, отсутствуют письменные свидетельства), о семействах Достоевских и Фальц-Фейнов и очень много об Анне Григорьевне, супруге Достоевского. П. Зутермейстер именно ее считал образцом жены писателя из-за ее самоотверженности. Для него сестры олицетворяли важнейшие черты старинного русского дворянства. Но это еще не все. Братья Зутермейстеры прилагали немало сил к улучшению материального положения сестер. Они призывали влиятельных швейцарских друзей и авторитетные учреждения на помощь, но, к сожалению, без какого-либо успеха. В этой ситуации весьма значительной и действенной поддержкой была для них финансовая помощь мюнхенского издателя Рейнхарда Пипера и швейцарского владельца книжного магазина Анжело Чезана, особенно зимой 1951 года во время длительной болезни и пребывания в больнице Е. П. Достоевской. И наконец, сестры с большим интересом следили за дальнейшим творчеством П. Зутермейстера и за музыкальными успехами Г. Зутермейстера, хотя их суждения исчерпывались часто самыми общими хвалебными словами.

3. Опера «Раскольников» — либретто и некоторые особенности музыки

Чтобы дать представление об опере и ее особенностях русскому читателю, следует несколько подробнее пересказать ее содержание, пользуясь при этом либретто П. Зутермейстера и программкой Народного театра в г. Ростоке (1957).¹⁸

Опера состоит из двух актов, шести картин. Действующие лица: Студент без средств Раскольников (тенор), его второе Я (баритон), мать Раскольникова (альт), его друг Разумихин (актер), бывший чиновник Мармеладов (бас), его чахоточная жена (сопрано), а также его дочь Соня (сопрано) с маленькими сестрами Леной и Полечкой (немые детские роли). Кроме того, участвуют: ростовщица (без фамилии) в актерской роли, мещанин (актер), поводырь ручного медведя (бас-баритон) с мальчиком-проводником, полицейский (бас-баритон), двое мужчин (актеры), лавочники и прохожие («народ»).

Действие таково: Раскольников лежит на кровати в бедной комнате в беспокойном полусне. Ни Разумихин, ни появление подвыпившего домохозяина (!) Мармеладова и его семьи не могут вывести его из словно летаргического сна. У Соня имеется «желтый билет»

¹⁸ Raskolnikoff : (Schuld und Sühne) : Oper in zwei Akten (sechs Bildern) nach dem gleichnamigen Roman von F. M. Dostojewski von Peter Sutermeister. Musik von Heinrich Sutermeister. Mainz: B. Schott's Söhne, 1948; *Sutermeister H.* «Raskolnikoff»: Programmheft des Volkstheaters Rostock. Spielzeit 1956/67.

проститутки («Порок оплачивается хорошо»¹⁹). Они все жалуются на свою убогую судьбу. После ухода посетителей Раскольников просыпается в тяжелой депрессии. Мрачные мысли владеют им. Он ненавидит нищету и смирение, бездействие бедных, даже книги, так как ему кажется, что они не помогают ему в преодолении духовной бедности. Не хочет он оставаться бедным и слабым, он ищет другой выход. Освобождается его второе Я и требует от него презирать и ненавидеть остальных людей: «Твой разум? Несравненен. Твоя воля? Неограниченна. Ненавидь людей, презирай их» (с. 11). В конце концов он — сильный, избранный Богом совершить великое. Второе Я открывает Раскольникову видение поля битвы, расширяющегося до бесконечности после борьбы: «Сильный шагает по живым и мертвым. Ведь сильный убивает слабого. Кто оспорит его такое право? Убийство — это выбор природы, так полагает современная наука» (с. 12). Раскольников постепенно усваивает эти слова. С криком «Убийство!» он возвращается в настоящее, невыносимость его теперешней жизни становится для него очевидной. Предстоит приезд матери из деревни; он выбегает из комнаты, чтобы достать денег для встречи матери.

Музыка первой картины в психологически убедительной манере подчеркивает безотрадную атмосферу комнаты в мансарде. Своеобразным ритмом мазурки характеризуется госпожа Мармеладова. Душевный разлад Раскольникова олицетворяется вторым Я (напоминает Мефистофеля у Гете в его драме «Фауст»), которое поется в другой тональности (баритон). Сам Раскольников поет тенором.

Следует вторая картина с почти фольклорной сценой. На оживленной Сенной площади, переполненной разного рода будками (в середине дом ростовщицы), жарким летним днем среди толпы зевак выступает поводырь с танцующим ручным медведем. После выступления все дают ему деньги, кроме ростовщицы. Люди поют: «Она сосет кровь из наших сосудов. Рубашку с нашего тела она тащит в залог. (...) Ведьма, ростовщица ничего не дала! У нее нет сердца» (с. 16). Торговки критикуют ростовщицу и предсказывают ей плохую смерть. Выступает Соня, чтобы попросить у нее денег для матери и сестер. Но старуха посылает ее как проститутку в ближайший увеселительный парк. Появляется у ростовщицы и Раскольников и продает ей свои часы, но получает только два рубля. Низкая цена, назначенная старухой, приводит его в бешенство, и у него возникает план убить ее, что ему и подсказывает его второе Я. Раскольников все более и более убеждается: «Она уже не человек. Она злой зверь» (с. 20). Пока он еще колеблется, второе Я требует

¹⁹ Raskolnikoff: (Schuld und Sühne): Oper in zwei Akten... S. 8. Далее при цитатах из либретто страницы указываются в тексте.

от него: «Сделай что-нибудь, что-нибудь сильное» (с. 21). Пришел решительный момент для Раскольникова. Со словами «Вера и любовь — все это только заблуждение, обман. Все обман! Я готов ко всему» (с. 21) он бросается в дом ростовщицы и убивает ее. В музыке слышится только крик убитой и пение хора за сценой. Раскольников в одурманенном состоянии с окровавленным топором в руках бросается прочь.

Сцену убийства сопровождает речь ростовщицы и монотонные звуки находящегося за сценой второго оркестра. Постоянными повторами музыкальных тем и ритмов характеризуются отдельные персонажи и их действия. Оркестр на сцене играет свинг с ритмическими и звуковыми эффектами джаза в то время, когда Раскольников говорит с ростовщицей. Во время убийства за сценой слышится до невыносимости монотонная ярмарочная музыка из ближнего увеселительного парка, пока наконец мужские голоса в пронзительном фортиссимо не споют: «Ограды упали. Сверхчеловек растоптал человека. Он стал Богом!» (с. 22).

Звучит музыка между картинами, и женский хор за занавесом несколько раз поет «Родион Раскольников», начинается третья картина. Раскольников после убийства опять находится в своей комнате. Появляется семейство Мармеладовых с умирающим Мармеладовым. Его жена поет: «Слава Богу, что он умрет. Это значит меньше расходов» (с. 23). Старый Мармеладов просит прощения у Сони за ее позор и обращается к Богу: «Идите, пьяные, идите, слабые, идите, грешные. Он будет нам протягивать свою руку, а мы будем падать на колени и будем плакать и будем все понимать» (с. 24). Раскольников предлагает семье свою помощь, но над ним издеваются. Госпожа Мармеладова опять посылает свою дочку на улицу. Происходит тяжелый диалог между Соней и Раскольниковым о жизни и будущем. Соня готова все перенести во имя своих ближних, твердо веруя в Бога: «Я сама бесчестная, грешница. Но что я была бы без Бога?» (с. 28), — и оставляет Раскольникова. Он в отчаянии и в своем горе готов поклониться всем человеческим мучениям, но в то же время приходит к выводу, что горе и бедность в мире несовместимы с существованием Бога: «Для слабых твой Бог, изобретение для рабов» (с. 28). Он чувствует себя одиноким после убийства и проклятым Богом. Вдруг он видит перед собой призрак ростовщицы, бросается на нее, чтобы убить ее снова, и падает без сил на пол с криком «сжался!». Галлюцинации исчезают, за сценой слышится вновь танцевальная музыка из второй картины.

В четвертой картине (второй акт) появляется мать Раскольникова; не найдя сына, она вспоминает о его детстве и о жизни в деревне. Раскольников возвращается расстроенным и слышит только хор: «Горе, горе, горе, Родион Раскольников! Убийца! Убийца!» (с. 32). Он прощается с матерью и признается ей в своей бесконечной люб-

ви. Мать теперь полна дурных предчувствий, молится за него; сын выходит без определенной цели из комнаты. Композитор опять пользуется контрастом. Рядом с безобидным рассказом матери о происшествиях в деревне издали слышится хор, проклиная Раскольникова-убийцу. Интермеццо оркестра, снова широко комментирующее события, приводит к пятой картине.

Во время панихиды по умершему отцу Соня сидит перед церковью, так как публичной женщине вход в церковь запрещен. Она высказывает одну из основных идей оперы: «Ах, батюшка, ты меня очень любил, ибо ты много страдал» (с. 36). Как и Соня, Раскольников чувствует себя исключенным из общества. В отчаянии он открывает ей, как бы говоря о другом человеке, что убил ростовщицу: «От властолюбия он хотел раздавить человека, как вошь. Стать одним из великих на свете, чтобы освободиться от закона и веры, именно поэтому он убил старуху» (с. 37). Раскольников узнает, что черт, т. е. его второе Я, играл с ним свою игру: «Убийца стал своим убийцей. Он попал этим ударом в самого себя» (с. 38). Равенство судеб свело героев вместе, что вызывает обоюдную симпатию, ведь, несмотря на стыд публичной женщины, внутренне чистая Соня также убила человека — саму себя. В знак признательности она пытается отдать ему свой крест, но Раскольников его не принимает. Он хочет вести борьбу с собой и против всех до конца: «Не все ли вокруг нас убийцы? Все убивают, считают себя добродетельными. Я честный, ненавижу смирение. Хочу бороться, бороться с самим собой, бороться со всеми, никому не покоряться. Борьба до конца!» (с. 39). Соня в отчаянии о «заживо похороненном»: «Кто его спасет?» (с. 40). Ее пение сопровождается как бы православной панихидой, где преобладают мотивы спокойствия, вечного мира и любви. Вновь звучит межактная музыка, начинается последняя картина.

Госпожа Мармеладова сошла с ума и требует от маленьких детей просить милостыню, хотя уже наступила ночь и они находятся на окраине Петербурга. Дети танцуют без зрителей под музыку известной уже мазурки, которая повторяется хором за сценой. Раскольников вступает в диспут со вторым Я, говорящим ему, что Нечто, из чего родился мир, пожирает и самого сильного и что он как убийца не будет иметь другого выхода, кроме самоубийства. Раскольников собирается в бой с Соблазнителем и впервые смотрит ему прямо в глаза: «Брат, взор твой угрюм и отчаен. Как я страдаю, действительно страдаю с тобой, брат...» (с. 45). Либреттист комментирует (кстати, единственный раз во всем либретто), что Раскольников идет «с примиряющим состраданием» навстречу второму Я, «демону разлада» (с. 45). В сильном напряжении стоят они друг против друга, пока Демон не признает свое поражение и опять войдет в тело Раскольникова. Теперь он примирился с самим собой и со своей виной; Раскольников готов признаться людям в своем преступлении и прини-

мает крест от Сони; оба хотят вернуться к людям и получить наказание, чтобы искупить вину. За сценой их сопровождают на новом пути две группы хора, поющие как квинтэссенцию оперы: «Горе... любить... страдать... свет!» (с. 47).

П. Зутермейстер предпослал тексту цитату из «Этики» голландского философа Баруха Спинозы (1632—1777): «Ненависть, покоренная полностью любовью, превращается в любовь, а любовь становится больше, если ей не предшествовала ненависть». В этом высказывании философа выражена основная идея братьев Зутермейстеров при создании оперы: любовь к человеку как высший принцип творчества Достоевского.

Подробный пересказ действия оперы показывает, что либретто ограничивается изображением судьбы главного героя, отсюда и название оперы «Раскольников». Все другие линии романа, такие как «детективная» история и конфликт Раскольникова со следователем Порфирием Петровичем, линия Свидригайлова или отношения между Дуней, Лужиным и Разумихиным, намеренно опущены. Студенту Раскольникову противопоставлено его второе Я как совесть двойного рода, в самом начале как соблазн, а к концу оперы как предупреждение, показывающее Раскольникову безвыходность его положения. Двойственность личности Родиона Раскольникова, выраженная двумя партиями для двух разных голосов, и акцент на растущем чувстве личной вины определили успех оперы на сцене. По словам П. Зутермейстера, решение разделить главного героя на два персонажа было принято из-за фамилии «Раскольников». Раскол (не известный им как факт русской церковной истории) для авторов — выражение двойственности героя и попытка показать это зрителям.²⁰ Конфликт перемещается в душу героя. Зритель находит в Раскольникове (при всей отчаянной сосредоточенности на идее сверхчеловека) проявления благоразумия, что в конце концов дает возможность спасения через признание, любовь, покаяние и религию. Три решающие ситуации в жизни человека — любовь, смерть и (правда, в меньшей степени) отношение к матери — являются у Зутермейстера центральными пунктами действия. Встречи с матерью и Соней, смерть Мармеладова (решающие ситуации во втором акте) становятся теми ступенями, которые приводят Раскольникова от идеи сверхчеловека к признанию вины и раскаянию.

Композитор ввел в свое произведение хор с двойкой функцией: с одной стороны, это народ, дающий (прежде всего иностранному) зрителю ожидаемый русский фольклорный колорит (сцена на Сенной площади с медведем); с другой стороны, хор, подобный хору в античной трагедии, сопровождает, комментирует и предвещает

²⁰ Schmidt-Pauli V. Begegnung mit den Brüdern Sutermeister // Echo der Woche. [München], 1949. 6 Mai.

действие, стоя на сцене и за сценой. Изображение семейства Мармеладовых демонстрирует социальные контрасты; Соня показана чувствительным, впечатлительным и готовым на жертвы существом. Во втором акте религиозная проблематика, спор Раскольникова с Богом и набожная и кроткая позиция Сони определяют действие, даже доминируют в нем. Либретто написано в разговорной, отчасти ритмической прозе без какой-либо возвышенности или пафоса и в некоторых местах прямо цитирует отдельные места из романа или других произведений писателя.

Г. Зутермейстер создал на это либретто, написанное, по-моему, вполне в духе Достоевского, музыку, соответствующую настроениям действующих лиц. Критика воспринимала ее, в общем, восторженно. Е. П. Достоевская в беседах с П. Зутермейстером несколько раз подчеркивала, что переложение романа на оперную сцену самым глубоким и убедительным образом соответствовало духу шедевра Достоевского. Конечно, можно спорить о том, целесообразен ли перенос полифонической структуры романа на оперную сцену. Неизбежно приходится опустить в подобном случае очень многое, важное и ценное. Но П. Зутермейстеру удалось сосредоточиться на главных эпизодах жизни героя, вокруг которого, как на картине, группируются некоторые выбранные лица, и выразить основные идеи писателя. Правда, Соня в своем самопожертвовании выглядит иногда как святая; отдельные персонажи показаны только в одном измерении характера; изображенная в романе общая картина Петербурга здесь почти отсутствует. Перенос многопланового романа в другую художественную плоскость, притом в музыкальную, несет всегда опасность крупных потерь, но в то же время концентрация хотя бы на одной, если даже не центральной, теме произведения (развенчание идеи всемогущего сверхчеловека, которому все позволено, и искупление своей вины перед Богом) дает композитору большие возможности для реализации его таланта. Это касается прежде всего музыки и динамичных, эмоциональных хоровых сцен, а также актеров, говорящих, а не поющих текст.

Не без доли правды говорилось в критике об опере как о «пьесе с музыкой» из-за частых речитативов. Это верно лишь отчасти, так как крупные, весьма длинные музыкальные интермедии между актами и картинами помогают лучше понять ранее показанное и готовят будущие события. А. А. Гозенпуд, писавший об опере братьев Зутермейстеров, видел в фигуре Раскольникова «современного истерического буржуазного интеллигента» и толковал всю оперу как «перевод образов книги на язык экспрессионизма».²¹ Мне кажется такое толкование слишком строгим и в какой-то степени даже несправедливым. Более правдоподобным представляется, что либретто и музыка Зу-

²¹ Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка. С. 168.

термейстеров являются реакцией на современный мир во время и после Второй мировой войны, отзывом на отчаяние людей, на существующий хаос и на поиск выхода в сильно изменившемся мире.

4. Наиболее значительные постановки оперы «Раскольников» бр. Зутермейстеров²²

Опера «Раскольников» имела замечательный успех непосредственно после Второй мировой войны. Ее поставили в 1948—1969 годах в 16 оперных театрах Европы: в Швейцарии, в ФРГ и ГДР, в Италии и Нидерландах, во Франции и Югославии. Кроме того, оперу показали два раза по телевидению: 15 апреля 1965 года по швейцарскому телевидению РТСР (RTSR) и 13 октября 1967 года по французскому телеканалу РТФ (Radio Télévision Française, RTF). Последняя известная мне премьера состоялась 11 мая 1996 года в г. Бремерхафен. По сравнению с судьбой многих других современных опер только с одной постановкой и единичными представлениями опере повезло, ведь партитура Г. Зутермейстера содержит немалые технические трудности для оркестра и певцов, хотя не считается произведением авангардистским. В СССР почти ничего не знали об опере Зутермейстеров²³ и, конечно, не ставили.

Сравнительно большая популярность музыки и ее доступность (для любителей современной оперной музыки, разумеется) и положительное восприятие требовательной критики связаны, наверное, с двумя факторами. Во-первых, с чрезвычайной популярностью Достоевского после окончания Второй мировой войны в Западной Европе. Именно в его произведениях и публицистике люди надеялись найти ответы на многочисленные вопросы современного мира: о вине отдельного человека и о смысле жизни, об эгоизме и высокомерии, о шкале ценностей в послевоенной жизни. Имеет ли человек право, чтобы достигнуть своей цели, пролить кровь другого? Вопросы, поднятые в романе, в значительной мере определяли (говоря очень упрощенно) актуальность творчества писателя после войны. Так как опера была сосредоточена на Раскольникове и его

²² Автор приносит глубокую благодарность Андреа Гизеке (Andrea Gieseke) (архив Schott Musik International GmbH & Co. KG в г. Майнце) за предоставление необходимых сведений о постановках и печатных отзывах об опере. Все эти материалы (копии на ксероксе) я передал для пользования русским исследователям в 2001 г. в Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге.

²³ Единственное известное мне сообщение о «Раскольникове» Зутермейстера касается постановки в Баденском государственном театре в Карлсруэ 31 октября 1959 года (см.: Музыкальная жизнь. 1959. № 13. С. 13).

растущем чувстве вины, она превратилась в какой-то степени в глубокий анализ психологии героя, что соответствовало, кстати, философским течениям психоанализа и экзистенциализма. Во-вторых, когда критика (который уже раз) предсказывала смерть оперы как вида искусства, Зутермейстер доказал своим творением живучесть жанра в техническом мире, доказал, что средствами современной музыки вполне возможно достичь успеха у публики даже тогда, когда опера, как в данном случае, длится почти три с половиной часа.

В Королевской опере в Стокгольме премьера оперы состоялась 14 октября 1948 года в присутствии композитора и либреттиста. Инсценировка и музыкальное руководство находились в руках русского дирижера И. А. Добровейна (Issay Dobrowen, 1891—1953), имеющего уже тогда мировое имя. Его чествовали в Москве, Дрездене (здесь он в 1923 году поставил «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского на немецком языке), Берлине, Софии, Франкфурте и в США; всю жизнь он усиленно заботился о распространении русской музыки за рубежом. В 1941 году Добровейн переселился в нейтральную Швецию и поставил там в 1941—1949 годах шесть русских классических опер. С Г. Зутермейстером он познакомился в 1946 году во время музыкального фестиваля в Интерлакене (Швейцария), тот рассказал ему о своем новом оперном проекте. Это заинтриговало Добровейна; между ним и композитором возникла переписка, кстати, до сих пор не найденная, пока наконец в 1948 году Зутермейстер не послал готовую партитуру («наш ребенок», как он сказал²⁴) в Стокгольм, где влиятельный Добровейн позаботился о постановке. Декорации создал известный русский художник Н. А. Бенуа, давний знакомый дирижера. Они вместе поставили в 1927 году в Берлине оперу Мусоргского «Сорочинская ярмарка». Оба были признанными мастерами сцены и отвечали за высокий уровень постановки.

Международная критика приняла произведение восторженно: и оперную структуру, и музыку, и стиль инсценировки, и уровень певцов (хвалили особенно Эйнара Бейрона (Eynar Beuron) в главной роли). Критика отметила наличие двух оркестров, понятых ею как интерпретация душевных ощущений героя, при этом оркестр в оркестровой яме был воспринят некоторыми критиками как «воплощение совести», а джазовый оркестр на сцене как «современный мир крупного города», как выражение насилия и извращенности. Особенно подчеркивалась роль длинных музыкальных интермедий между

²⁴ Добровейн М. А. Страницы из жизни Исая Добровейна. М., 1972. С. 131. О дирижере, связанном тесной дружбой с Максимом Горьким (особенно в немецкие годы писателя) см. здесь же. См. также: Musik in Geschichte und Gesellschaft (MGG). 2. bearb. Auflage. Personenteil. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Stuttgart; Weimar, 2001. Bd 5. Sp. 1159—1162.

актами, так как они экспрессивно и ярко выражали отклик на предыдущие события.

Что касается сцены перед церковью, некоторые критики подчеркивали великолепное знание композитором русской сакральной музыки. Братья действительно познакомились довольно основательно с православной службой и русской церковной музыкой в православном храме в Женеве. Им помогал руководитель хора и виолончелист Владимир Дьяков, рекомендовавший композитору не перенимать услышанное церковное пение, но создать новые мелодии в духе услышанного. Композитор был очень тронут панихидой и особенно песнопением дьякона о вознесении, пока не закрыли гроб.²⁵

Добровейн и Бенуа взяли за модель успешную стокгольмскую постановку и перенесли ее в Милан, где 21 января 1950 года состоялась итальянская премьера в знаменитом театре Ла Скала. В Швейцарии премьера оперы прошла 26 декабря 1948 года в городском театре Базеля под художественным руководством Фридриха Шрамма (Friedrich Schramm) и под музыкальным руководством Александра Кранхальса (Alexander Krannhals). Роль Раскольникова пел поляк Быслав Возняк (Byslaw Woźniak). Г. Зутермейстер был назван критикой высокоталантливым драматургом и одаренным музыкантом, несомненно обладающим театральным чутьем.

Один критик, скрывшийся под инициалами J. C., поставил его в первый ряд современных оперных композиторов: «Зутермейстер знает, как создается атмосфера и как держать слушателя в напряжении. Образным и пластичным — таким представляется современный язык его удивительно зрелой партитуры при широком пользовании техникой остинато (Ostinatotechnik); стоящие рядом звуковые комплексы, контрасты низких голосов со светлыми акцентами; техника низких голосов применяется превосходно; диссонирующее сжатие аккордов сменяется тонкой струнной мелодией. Все эти звуковые средства вводятся в импонирующей манере, с сильной фантазией, часто с агрессивным и беспощадным давлением. Поразительная ритмическая упругость свойственна драматическим ситуациям. Часто только короткой ритмической музыкальной фразой выразительно показана сцена, событие, картина, оригинальный звуковой эффект освещает мгновенную ситуацию, все это продиктовано безошибочным театральным чутьем и попадает прямо в центр сценического действия».²⁶ Эта длинная цитата показывает особенности музыки, созданной композитором именно для данного сюжета.

После Базеля отмечались, довольно часто критически, постановки в других оперных театрах, в частности то, что, несмотря на общую

²⁵ Письмо П. Зутермейстера автору статьи от 1 августа 2002 г.

²⁶ J. C. Deutschsprachige Erstaufführung von Sutermeisters «Raskolnikoff» // Basler Volksblatt. 1948. 28. Dezember.

симметрию либретто (два акта соответственно с тремя картинами), существует несоответствие между первым и вторым актами. Так, если в первой части события развиваются видимым для зрителя образом, то во второй части внешнее действие уходит в сторону, появляются повторы, драматическое напряжение слабеет.

Конечно, задачей подобного обзора не является разбор всех постановок оперы «Раскольников», тем более что в нашем распоряжении имеются только напечатанные критические материалы (причем далеко не все), но мы не знаем самих постановок, нет и соответствующих фотоматериалов. Самой блестящей постановкой «Раскольникова» (таково было мнение братьев Зутермейстеров) стала немецкая премьера в Баварской государственной опере в Мюнхене 30 апреля 1949 года, в тот же день состоялась премьера в Гамбурге. В Мюнхене музыкальным руководителем был Георг Золти (Georg Solti), режиссером — Георг Хартман (Georg Hartmann), до того уже ставивший другие оперы Г. Зутермейстера, декорации создал Хельмут Юргенс (Helmut Jürgens), главную роль исполнял блестящий Франц Кларвейн (Franz Klarwein).

Хотелось бы упомянуть еще две постановки: премьеру в ГДР, в Народном театре г. Ростока 15 июня 1957 года под музыкальным руководством Герхарта Визенхюттера (Gerhart Wiesenhütter) в режиссуре Ганса Феттинга (Hans Fetting) с декорациями Берта Кистнера (Bert Kistner). Это была, кстати, единственная постановка оперы в тогдашней социалистической Европе. Г. Зутермейстер не смог присутствовать на премьере. Он поблагодарил руководство театра за смелость показа подобной оперы и за сердечные хвалебные слова в его адрес как композитора.²⁷ Критика ГДР положительно оценила творчество до сих пор неизвестного швейцарского композитора, который сумел волнующий сюжет Достоевского «конгениально» перевести на язык музыки; в то же время хвалили и способности оперного ансамбля в Ростоке.²⁸ С середины 1960-х годов опера больше не исполнялась. Только в мае 1996 года городской театр в г. Бремерхафене снова показал оперу в инсценировке Астрид Якобс (Astrid Jacobs) под музыкальным руководством Петера Адерхольда (Peter Aderhold). Режиссер весьма своеобразно интерпретировала столкновение Раскольникова со вторым Я как проблему власти и злоупотребления властью и много работала на сцене с цветовыми символами и символическими образами.²⁹

²⁷ Письмо Зутермейстера от 17 мая 1957 года напечатано в программке Ростокского театра. Весьма признателен архиву Народного театра в Ростоке за предоставление соответственных материалов.

²⁸ *W. T. Opernerstaufführung für unsere Republik // Neues Deutschland. [Berlin]. 1957. 20. Juni.*

²⁹ *Koepen Th. Psychogramm eines Suchenden // Nordsee Zeitung. [Bremerhaven]. 1996. 13. Mai.*