

Вера Саранча

**«АСКОЛЬДОВА МОГИЛА» А. Н. ВЕРСТОВСКОГО И
«ВОЛЬНЫЙ СТРЕЛОК» К. М. ВЕБЕРА**

В 1899 году неизвестный автор юбилейной статьи о Верстовском писал, что в «Аскольдовой могиле» композитор «является подражателем Веберу на национальной почве» [1, 177]. Он не был одинок в своем мнении: задолго до него Серов указывал на то, что в этой опере «много прямых заимствований из веберова “Фрейшюца”» [7, 161].

Подобные высказывания не удивительны. Известно, что Верстовский восхищался «Вольным стрелком». Выражая недовольство современным состоянием оперы, композитор утверждал, что единственная причина, не позволяющая ему «склониться <...> на сторону тех недовольных музыкою, принадлежащую собственно нашему времени, которые уверяют, что век музыки прошел, и что все красоты ее исчерпаны» – это опера Вебера [3, 154]¹.

«Вольный стрелок» появился на российских сценах в середине 1820-х годов – сначала в Петербурге (1824), а затем и в Москве (1825) [2, 47] – и пользовался большим успехом у публики. По словам Астаховой, «национальный колорит немецкой оперы, фантастика народных легенд оказались родственны поискам Верстовского тех лет <...> “Фрейшюц” становится своеобразным эталоном романтической оперы, раскрывшей перед Верстовским чудеса новой романтической фантастики и народности» [2, 46].

¹ Подробнее об этом см. [6, 154].

Действительно, создавая «Аскольдову могилу», композитор во многом следовал идеям Вебера. Однако здесь еще раз необходимо напомнить, что в ряде случаев ее сходство с «Вольным стрелком» может быть обусловлено не столько ориентацией Верстовского на последнего, сколько общностью жанровых истоков двух сочинений: оба они восходят к французской *opéra comique*. Вместе с тем ряд пересечений не может быть объяснен только подобной общностью.

Начнем с сюжета. Либретто «Вольного стрелка», как известно, основано на легенде, хотя в самой опере действие отнесено в исторические времена. Но его главное достоинство с точки зрения современной Веберу публики — это фантастическая сцена в Волчьей долине. Ее популярность была столь велика, что уже вскоре после премьеры оперы она стала пародироваться — как, например, в комедии Й. Эйхендорфа «Война филистимлянам», где на сцену выводится говорящая сова:

Таблица 1.

Nachteule	Ночная сова
Uhu! Uhu!	Уху! Уху!
Hab' Augen wie Flammen	У меня глаза как пламя
<...>	<...>
Publikum	Публика
Oh, dieachteule aus dem Freischützen! bravo, bravo! (Ungeheurer Applaus) [10, 180] ² .	О, ночная сова из «Вольного стрелка»! Bravo, bravo! (Бурные аплодисменты)

² Эта сова продолжала привлекать внимание публики долгие годы: в рецензии на постановку «Вольного стрелка» в начале 1860-х Серов сетует на то, что декораторы недостаточно точно следовали замыслу авторов в сцене в Волчьей долине и «филина почти совсем не видно» [8, 1456]. См. также [12, 40].

Этим же был обусловлен и всплеск интереса к фантастике в оперных либретто, последовавший за премьерой «Вольного стрелка». Очевидно, что в «Аскольдовой могиле» эпизод колдовства (начало IV акта) также появляется под влиянием сцены в Волчьей долине³, поскольку он избыточен в опере, имеющей исторический сюжет. Правда, в романе Загоскина есть и ведьма Вахрамеевна, и момент ворожбы. Но подоплека там несколько иная: колдунья только делает вид, что взывает к силам зла – на самом деле она прекрасно знает, где прячутся Надежда и Всеслав [4, 485–486]. В опере же все происходит «по-настоящему»: ворожба Вахрамеевны, обставленная всеми необходимыми для подобных сцен атрибутами, помогает найти влюбленных⁴.

Сходство начала IV акта «Аскольдовой могилы» со сценой Волчьей долины отмечал еще Серов, причем в достаточно уничижительном ключе: «Покушение на веберизм в сцене ведьмы Вахрамеевны ни дать ни взять – затеи маленьких ребят, когда они хотят “больших” представлять» [8, 1462].

Действительно, Верстовский заимствовал из оперы Вебера не только саму идею, но и ряд ключевых моментов, связанных с ее воплощением.

Прежде всего это сходный антураж: в «Аскольдовой могиле» действие происходит удаленном от человеческого жилья пространстве — в ветхой

³ Необходимо заметить, что сцены с духами, так называемые «ombra» (в переводе с итальянского – тени) уходят корнями в итальянскую оперную традицию. Призраки, ведьмы, демоны и духи присутствуют на сцене с эпохи барокко. Спектр «сверхъестественного» в операх XVIII века был весьма разнообразен и в широком смысле его можно квалифицировать следующим образом: небесные (добрые божества, рай, небеса и др.), церемониальные (ритуалы, жертвы, шествия, статуи, пророчества, оракулы), зловещие (колдовство, заклинания, могилы, пещеры, развалины, смерть), inferнальные (ад, фурии, демоны), опустошающие (бури, землетрясения, монстры, внезапная смена места действия). Каждому элементу спектра соответствует определенные средства музыкальной выразительности. В сценах, связанных со «злом» использовались быстрый темп, нерегулярные ритмы, обилие хроматизмов и диссонансов, громкая динамика, полная оркестровая фактура, часто с большим количеством духовых и ударных инструментов и др. [11, 3-7].

⁴ Здесь напрашивается параллель с работой Вебера над созданием «Эврианты». Композитор настоял на том, чтобы в сюжет был введен призрак Эммы, сестры Адоляра, поскольку считал, что фантастический элемент абсолютно необходим для успеха оперы [5, 250–251].

избе Вахрамеевны, где сидит сова (!), стоит жаровня с котлом, метла и прочие колдовские атрибуты, на фоне приближающейся бури. Ниже приведено общее описание двух сцен и некоторые ремарки, возникающие по ходу действия. Очевидны не просто пересечения, а практически точные совпадения:

Таблица 2.

«Аскольдова могила»	«Вольный стрелок»
<p>Театр представляет внутренность ветхой избы; в одном углу стоит большая метла; на полке сидит <i>огромная сова</i>; на столе мохнатый кот; посреди избы, над железной жаровнею — котел; перед ним стоит Вахрамеевна и мешает длинным ковшом.</p> <p>Кот сгибается в дугу и машет хвостом. Сова хлопает крыльями и у обоих <i>глаза начинают сверкать</i>.</p> <p>Удар в тамтам. Жаровня проваливается.</p> <p><i>Удар грома, видение исчезает.</i></p> <p>Гром продолжает греметь, и <i>буря час от часу усиливается</i>⁵.</p>	<p>Страшное ущелье, по большей части заросшее черным лесом, окруженное высокими горами. <...> С двух разных сторон <i>надвигается гроза</i>. Впереди разбитое молнией засохшее дерево, настолько гнилое, что как будто тлеет. С другой стороны на корявой ветке <i>большая сова со светящимися</i> вращающимися <i>глазами...</i></p> <p>[Самбель] <i>исчезает при раскатах грома</i>. Нож с черепом также исчезают; вместо них поднимается из земли небольшой очаг с тлеющими углями⁶.</p>

⁵ Верстовский А. Н. Аскольдова могила [Клави́р]: романтическая опера в 4 д. / изд. подгот. М. Н. Щербаковой и А. Г. Петропавловым. Л.: Музыка, 1983. С. 222.

⁶ Weber C. M. Der Freischütz [Klavierauszug]: eine romantische Oper in 3 Aufzügen. Leipzig: C. F. Peters, n.d. [1871]. Plate 8449. P. 75.

Сходство наблюдается и в музыкальном решении⁷. Четвертый акт, как и сцена в Волчьей долине, открывается оркестровым вступлением, за которым следует хор невидимых духов (именно невидимых – это есть в обоих либретто). Вступительные разделы решены почти одинаковыми средствами (минорный лад, ползущие малосекундовые интонации в нижнем регистре, тремоло струнных, напряженные гармонии), призванными создать зловещее, мрачное, тревожное настроение.

Рис. 1. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». IV акт, вступление.

а) м. 1–5



б) м. 45–49



Рис. 2. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Финал II акта, вступление, м. 1–9



⁷ На некоторые черты сходства в самом общем плане указывает Астахова – «использование приема мелодрамы, “устрашающая” музыкальная стилистика, появление хоров “невидимых духов”». [2, 83].

То же можно сказать и о хорах невидимых духов: это касается не только хорального склада вокальной партии и средств, использованных в аккомпанементе (диссонансы, тремоло, прерывистый ритм), но даже принципа вступления отдельных хоровых групп (сначала басы и тенора, затем альты и сопрано).

Рис.3. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила», IV акт, вступление и хор невидимых духов, Allegretto, тт. 55–64

Музыкальный фрагмент из оперы «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского. Видны вокальная партия с русскими текстами и фортепиано. Темп обозначен как Allegretto.

Рис.4. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Финал II акта, хор невидимых духов, тт. 10–19

Музыкальный фрагмент из оперы «Вольный стрелок» К. М. Вебера. Видны вокальная партия с немецкими текстами и фортепиано. Темп обозначен как allegro.

Рис. 7. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Финал II акта, мелодрама, *andante*, *mm.* 1–12

Melodram.
Andante

Schutze der im Dunkeln wacht, Samiel! Samiel! Ich hab'

Acht! Steh' mir bei in dieser Nacht, bis der Zauber ist voll - bracht! Salbe mir so Kraut als

Blei, segn'es sieben, neun und drei dass Kugel tuchtig sei! Samiel! Samiel! herbei!

Рис. 8. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила», IV акт, Мелодрама, хор и дуэт, *mm.* 1–4.

Мелодрама, хор и дуэт.

Оты, кого зовем мы Чернобогом! Могучий князь, владыко вечной тьмы! Кого никто без трепета не может

в тиши ночной по имени назвать! К мольбе моей ты должен преклониться...

Сходство музыкального решения проявляется и в особенностях тонального плана в сценах из опер Верстовского и Вебера. В обоих случаях используются далекие тональности: *fis-dur* – *c-moll* в «Вольном стрелке», *b-moll* – *h-moll* — в «Аскольдовой могиле».

Наконец, обе сцены завершаются эпизодом бури (рис. 9–10).

Рис. 9. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Финал II акта, тема бури, *mm.* 92-96.



Рис. 10. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». IV акт, тема бури, *mm.* 46-54.

Таким образом, речь идет не об общем сходстве сцен, а о близости многих деталей. Можно соглашаться или не соглашаться с Серовым в оценке художественных достоинств сцены Вархамеевны, но приведенный выше анализ подтверждает его главную мысль: моделью для Верстовского служила именно сцена в Волчьей долине. Еще одна идея, которую композитор явно

почерпнул в «Вольном стрелке» — это тематические связи увертюры с оперой. Как и у Вебера, каждая из тем связана с узловым, драматически важным эпизодом. Это не лейтмотивы в полном смысле слова — скорее тематические арки, больше напоминающие принцип реминисценций, использовавшийся в *opera comique*. Однако в его использовании Верстовский очевидным образом следует за Вебером.

Тематические связи увертюры и оперы отражены в таблице ниже:

Таблица 3.

«Аскольдова могила»	
Увертюра	Опера
вступление, тт. 5–13 	ария Неизвестного, II д., тт. 1–10 
вступление, тт. 25–35 	хор рыбаков, I д., тт. 4–11 
главная партия, тт. 68–77 	ария Неизвестного, II д., тт. 91–94 
побочная партия, тт. 80–84 	финал I д., тт. 350–354 
Tempo di Polacca, тт. 116–123 	антракт и хор девиц «Ах, подруженьки», III д., тт. 9–16 
реприза, тт. 150–156 	песня Торопа «Уж как вьет ветерок», III д., тт. 3–6 
кода, тт. 162–165 	куплеты Торопа с хором «Да здравствует веселье», II д., тт. 82–86 

Кроме того, увертюра Вебера сама по себе явно служила Верстовскому моделью. В пользу этого говорит ряд деталей в структуре, тематизме и даже оркестровке, которые очевидным образом восходят к «Вольному стрелку».

Увертюра к «Аскольдовой могиле» открывается развернутым вступлением, как и у Вебера, построенном на нескольких темах. Одна из них взята из арии Неизвестного и может быть соотнесена, с одной стороны, с темой Самьеля (по смыслу и роли в музыкальной драматургии), а с другой — с начальной темой увертюры Вебера (поскольку построена сходным образом, на восходяще-нисходящем движении):

Рис. 11. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». Увертюра, тт. 5–6.



Рис. 12. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». Увертюра, тт. 1–4.



Есть во вступлении к увертюре «Аскольдовой могилы» и собственный аналог веберовскому Waldton: это тема хора рыбаков, которая появляется во втором разделе. Что неудивительно, поскольку в каком-то смысле Днепр в опере Верстовского играет ту же роль, что и лес у Вебера.

Рис. 13. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». Увертюра, тт. 25-35.



Однако с точки зрения аллюзий на музыку Вебера наиболее показательны первые такты вступления, где в буквальном смысле цитируется гармонический оборот $DDVII^6_5-t^6_4-DDVII_7$ из главной партии увертюры «Вольного стрелка»:

Рис. 14. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». Увертюра, тт. 1–4.

Рис. 15. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Увертюра, раздел Molto vivace, тт. 51–53.

Основной раздел увертюры, как и в «Вольном стрелке», представляет собой сонатное аллегро с видоизмененной репризой. Однако есть и существенное различие: в «Аскольдовой могиле» вместо разработки введен

эпизод, построенный на материале хора девушек «Ах, подруженьки» из начала III д. Причина кажется вполне очевидной: вряд ли Верстовский, не получивший систематического композиторского образования и никогда не писавший симфоний, был в состоянии создать полноценную «немецкую» разработку.

Зато в экспозиции и репризе есть немало веберовского. Прежде всего это образное соотношение главной и побочной тем. Первая из них близка по характеру к главной партии из увертюры Вебера. Сходство особенно заметно при сравнении одного из разделов последней (темы бури, которая в самой опере звучит после шестой пули в сцене в Волчьей долине) с тематическим элементом, который затем повторяется в арии Неизвестного:

Рис. 16. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». Увертюра, раздел Allegro, mm. 67–72.



Рис. 17. Вебер К. М. «Вольный стрелок», Увертюра, раздел Molto vivace, mm. 59–64.



Еще более явные параллели возникают при сравнении побочной партии из увертюры Верстовского и второй темы этого же раздела из увертюры к «Вольному стрелку». Несмотря на разницу в размере и — отчасти — жанре (при общей опоре на песенность у Верстовского на первый план выходит вальсовость), первая явно сделана по модели второй. Совпадают не только опорные точки мелодии, но и некоторые детали ритма (начало без затакта, долгие длительности на сильных долях и восьмые в конце тактов) и гармонизации начальных тактов (тонико-доминантовые смены в гармонии). Кроме того, показательна оркестровка — Верстовский вслед за Вебером использует тембр кларнета.

Рис. 18. Верстовский А. Н. «Аскольдова могила». Увертюра. Побочная партия, тт. 80–84.



Рис. 19. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Увертюра. Побочная партия, вторая тема (образ Агаты, струнные с кларнетом соло), тт. 126–131.



В репризе увертюры к «Аскольдовой могиле» также ощущается ориентация на Вебера. Она также сокращена, после главной партии появляется новая тема (в увертюре «Вольного стрелка» здесь вновь звучит лейтмотив Самьеля), а побочная (у Вебера это вторая из двух тем) вынесена в код, динамизирована и имеет гимнически приподнятый характер.

Таким образом, в увертюрах двух сочинений мы видим много сходных черт: это прежде всего концепция «краткого конспекта» оперы, а также особенности формы, тематизма, тембровых решений.

В заключение хотелось бы добавить, что параллели между операми Верстовского и Вебера не ограничиваются только приведенными выше примерами. Так, Дж. Абрахам указывает на параллели между песней Каспара из I акта «Вольного стрелка» и куплетами Фенкала в начале II акта «Аскольдовой могилы», а также между хорами девушек — знаменитым хором подруг невесты “Wir winden dir den Jungfernkranz” и снискавшем не меньшую популярность у русской публики хором «Ах, подруженьки» [9, 331]. В последнем случае сходство не ограничивается составом — хоры в обеих операх написаны в куплетной форме, в параллельно-переменном ладу. У Вебера куплет поет солистка, а припев — хор (C-dur – a-moll). У Верстовского весь номер исполняется хором и имеет обратное соотношение тональностей (a-moll – C-dur).

Таким образом, «Аскольдова могила» имеет много точек соприкосновения с «Вольным стрелком» Вебера. Возникает целый ряд параллелей: фантастическая сцена с обращением к силам злая, концепция этой сцены, строение, особенности трактовки образов «пограничных» персонажей (Вахрамеевна и Каспар), сходство, а зачастую и следование за Вебером, при выборе музыкальных средств для характеристики различных образных сфер (ориентация на определенный тип тематизма и тембровые решения), структурные и тематические особенности увертюры. Все это свидетельствует об исключительном влиянии, которое «Вольный стрелок» оказал на оперу Верстовского.

ЛИТЕРАТУРА

1. А. Н. Верстовский. 100–летию со дня рождения // Нива: иллюстрированный журнал литературы и современной жизни. 1899. № 9 С. 177–178. Режим доступа: <https://runivers.ru/bookreader/book481326/#page/220/mode/1up> (дата обращения: 18.01.2020)
2. Астахова М. Н. Оперное творчество А. Н. Верстовского и некоторые вопросы русского музыкального романтизма. Дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 1981. 241 с.
3. Верстовский А. Н. Отрывки из истории драматической музыки // Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год. М.: Тип. Московского Императ. театра, 1826. Кн. 1. С. 221–234.
4. Загоскин М. Н. Аскольдова могила. М.: Современник, 2014. 508 с.
5. Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и венский музыкальный театр. Дисс. ... доктора искусствоведения: 17.00.02. М., 2018. Т. 1. 253 с.
6. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 268 с.
7. Серов А. Н. Руслан и русланисты // Серов А. Н. Статьи о русской музыке. М.: Издательство Юрайт, 2019. 369 с.
8. Серов А. Н. А. Н. Верстовский и его значение для русского искусства // Критические статьи в 7 кн. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1895. Т. 3. (1860–1863). С. 1458–1463. Режим доступа: <https://www.litres.ru/aleksandr-nikolaevich-serov/kriticheskie-stati-tom-3/> (дата обращения: 25.11.2018)
9. Abraham G. The Operas of Alexei Verstovsky // 19th-century music, Essays for J. Kerman. 1984. Vol. 7 № 3. P. 326–335.
10. Eichendorff J. v. Krieg den Philistern: Dramatisches Märchen in fünf Abentheuern. Berlin: Dümmler, 1824. 226 S.

11. *McClelland C.* Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century. Lanham [et al.]: Lexington Books, 2013. 268 p.
12. *Nieder Chr.* Von der „Zauberflöte“ zum „Lohengrin“. Das deutsche Opernlibretto in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler, 1989. VIII, 257 S.