

ФАНТАСТИЧЕСКИЕ СЦЕНЫ В «ГРОМОБОЕ» А. Н. ВЕРСТОВСКОГО  
И ИХ ЕВРОПЕЙСКИЕ ПРООБРАЗЫ

FANTASTIC SCENES IN ALEXEY VERSTOVSKY'S *GROMOBOY*  
AND THEIR EUROPEAN PROTOTYPES

**Аннотация.** «Громобой» А. Н. Верстовского — почти неизвестная сегодня опера, которая тем не менее в свое время имела значительный успех. Особую роль в ней играют фантастические сцены (адские персонажи, призрак утопленницы, бури, вызванные потусторонними силами), и можно предположить, что они создавались под влиянием западноевропейской традиции. Как известно, сцены с духами (*ombra*) уходят корнями в итальянскую традицию, а «сверхъестественные» персонажи появляются в либретто едва ли не с первых дней возникновения оперы. В эпоху романтизма фантастика становится органичной частью оперы, в первую очередь немецкой, но в той или иной мере она присутствует и в других европейских оперных традициях. При анализе «волшебных» сцен «Громобоя» прослеживаются параллели с творчеством К. М. Вебера, которого Верстовский высоко ценил, а также Г. Маршнера и Дж. Мейербергера — оперы этих композиторов ставились на сценах московских театров в 1830–1850-е годы. Воздействие сочинений Вебера наиболее ярко проявилось во включении в оперу мелодрам, созданных по подобию «Сцены в Волчьей долине», музыкальной характеристике сил тьмы, а также в сцене явления призрака Рогнеды, жены Громобоя, утопившейся в Днепре. Сам Громобой со свойственным ему «фаустианством» встает в один ряд с такими романтическими героями, как Макс («Вольный стрелок»), Роберт («Роберт-дьявол») и Эдгар («Вампир»): для них характерны метания и двойственность, внутреннее одиночество, «пограничность» положения между реальным и inferнальным мирами. Все эти качества нашли отражение в сольных номерах перечисленных персонажей, в их обращении к потусторонним силам. В отношении разработки, стилистики и просто самого наличия фантастических сцен «Громобой» стоит гораздо ближе к операм 1820–30-х годов, нежели к произведениям современников. Его наполненная волшебством, фантастикой и элементами «готики» партитура для 1850-х годов выглядит устаревшей, но в то же время очень органичной для индивидуального стиля Верстовского.

**Ключевые слова:** А. Н. Верстовский, «Громобой», фантастические сцены, русская опера, западноевропейская опера

**Abstract.** *Gromoboy* by Aleksey Verstovsky is an almost unknown opera today, which nevertheless had considerable success at one time. Fantastic scenes play a special role in it (hellish characters, the ghost of a drowned woman, storms caused by otherworldly forces), and it can be assumed that they were created under the influence of Western European tradition. It is well known that scenes with spirits ('*ombra*') are rooted in the Italian tradition, and 'supernatural' characters appear in the libretto almost from the first days of the opera. In the era of Romanticism, fiction becomes an organic part of opera, primarily German, but to some extent it is also present in other European opera traditions. When analyzing the magical scenes of *Gromoboy*, parallels are traced with the work of Carl Maria Weber, whom Verstovsky highly appreciated, as well as Heinrich August Marschner and Giacomo Meyerbeer. Operas by these composers were staged in Moscow theaters in the 1830s — 1850s. The impact of Weber's works was most clearly manifested in the inclusion in the opera of melodramas created in the likeness of the Wolf's Glen scene, the musical characterization of the forces of darkness, as well as in the scene of the appearance of the ghost of Rogneda, the wife of *Gromoboy*, who drowned herself in the Dnieper. *Gromoboy* himself, with his characteristic Faustian features, stands on a par with such romantic heroes as Max (*Der Freischütz*), Robert (*Robert le diable*) and Edgar (*Der Vampyr*). They are characterized by tossing and duality, inner loneliness, the borderline position between the real and infernal worlds. All these qualities are reflected in the solo numbers of the listed characters, in their appeal to otherworldly forces. With regard to the development, stylistics and just the very presence of fantastic scenes, *Gromoboy* is much closer to the operas of the 1820s and 1830s than to the works of contemporaries. Its score for the 1850s, filled with magic, fantasy and elements of Gothic, looks outdated, but at the same time very organic for Verstovsky's individual style.

**Keywords:** Alexey Verstovsky, *Gromoboy*, fantastic scenes, Russian opera, European opera

**А**лексей Николаевич Верстовский известен нам как композитор, стоявший у истоков русской оперы. Несмотря на то, что большая часть его музыкально-театральных сочинений сегодня не ставится, в свое время они имели успех и оказали значительное влияние на формирование жанра в России. Одна из таких полузабытых опер — «Громобой» (1854), последнее сочинение композитора, основанное на балладе Жуковского «Двенадцать спящих дев»<sup>1</sup>. Ее сюжет вкратце сводится к следующему:

Главный герой, по имени которого названа опера — юноша, чей отец, князь Вадим, был убит Аскольдом и Диром. Громобой изгнан, нищенствует и жаждет мести. Образ главного героя на протяжении действия, разворачивающегося в опере, эволюционирует: юношей, он в отчаянии ищет смерти в волнах Днепра (I акт: герой оказывается изгоем, которого избегают даже крестьяне), затем, продав душу дьяволу-Асмодею, получает все земные блага и возможность отомстить врагам (II-IV акты: Громобой — знатный и богатый киевский боярин,

<sup>1</sup> Либретто принадлежит другу композитора, актеру, писателю и переводчику Дмитрию Ленскому (Воробьеву) [8].

строящий и реализующий план убийства князей Аскольда и Дира). В конце отведенного дьяволом срока жизни, герой приходит к раскаянию, молитве и вере в милосердие Всевышнего.

Как видно из приведенного выше синопсиса, в сюжете «Громобоя» важную роль играют фантастические сцены. Многие детали либретто заставляют вспомнить о «Фаусте» Л. Шпора, «Вольном стрелке» К. М. Вебера и немецкой романтической опере в целом. Вместе с тем очевидно, что фантастические сцены создавались под влиянием не только немецких сочинений, но и европейской традиции в целом. Это неудивительно — и потому, что в первой половине XIX века фантастика изредка появлялась также в операх композиторов других европейских школ, и потому, что фантастические сцены вовсе не были «изобретением» этого столетия.

Персонажи, связанные со сверхъестественным — оракулы, призраки, ведьмы, демоны и т.п. — появляются на сцене едва ли не с первых дней возникновения оперы. Для итальянских и французских сочинений XVII века они были обычным явлением. В операх XVIII века сверхъестественное также находит свое место. В классификации «фантастического» принято выделять:

- небесные (добрые божества, рай, небеса и др.);
- зловещие (колдовство, заклинания, могилы, пещеры, развалины, смерть);
- inferнальные (ад, фурии, демоны, духи, призраки);
- опустошающие (бури, землетрясения, монстры, внезапная смена места действия) [14, р. 3–4].

Исследователи отмечают, что уже в эту эпоху каждому фантастическому элементу сюжета соответствуют определенные средства музыкальной выразительности [13; 14]. Например, в сценах, связанных с силами зла, использовались быстрый темп, нерегулярные ритмы, обилие хроматизмов и диссонансов, громкая динамика, полная оркестровая фактура часто с большим количеством духовых и ударных инструментов и т. д. [14, р. 3–7]. Эти же исследователи подчеркивают, что сцены с духами, как и волшебные сцены в целом, завоевали любовь зрителей XVIII века не столько благодаря особым сценическим эффектам, сколько из-за яркой, экспрессивной музыки.

Но все же временем расцвета фантастики стал XIX век. Как отмечает Л. В. Кириллина, «проблема inferнальности и проблема ино-бытия» в романтической эстетике почти неразрывно связаны друг с другом и создают одну из ключевых тем в искусстве XIX века [7, с. 62]. Значение пришедших из народного эпоса потусторонних существ (призраков, демонов, русалок, вампиров и пр.), было переосмыслено либреттистами и композиторами. Если ранее они воспринимались как «фоновые» персонажи, то теперь стали играть едва ли не главные роли, в одном ряду с персонажами-людьми [7, с. 62]. В опере XIX века фантастическое, по выражению Н. А. Антиповой, становится не только

«основным двигателем драматического действия», но и ««материализуется» в таинственный, красочный музыкальный мир» [1, с. 8].

Россия не осталась в стороне от этих тенденций. И, по понятным причинам, на первых порах фантастические сцены создавались во многом по образцу западноевропейских. В наследии Верстовского это особенно хорошо видно на примере его более ранней оперы, «Аскольдовой могилы» (1835) [10, с. 349–354], однако и в «Громобое», написанном позже почти на 20 лет, композитор следует тем же моделям. Фантастическое в либретто «Громобоя» усилено по сравнению не только с его предыдущими операми, но даже с первоисточником — балладой Жуковского. Действие насыщено сверхъестественным, на сцену выведены демоны, духи, чудовища и даже утопленница (см. *Таблицу 1*).

«Громобой»
I акт.
На сцене все темнее и темнее. Днепр начинает волноваться. На другом берегу княжеские терема ярко освещены. Из-за Днепра раздаются отдаленные звуки торжественного марша «Хвала Перуну» <...> <i>блеск молнии и громовых ударов</i> . Громобой и Асмодей во мраке <...>. Оглушительный <i>удар грома</i> , <i>молния</i> воспламеняет весь горизонт, и все <i>страшилища ада</i> зияют отовсюду. Громобой падает без чувств и занавес опускается под хохот и дикий ор <i>чудовищ</i> [8, с.14-16].
IV акт.
<b>Громобой и тень Рогнеды.</b> Гаснут светильники. Освещенная бледным светом, она является в средних дверях в виде <i>утопленницы</i> ; с распущенных волос льется вода; одежда прилипла к телу. Являются в адском пламени <i>злые духи</i> и окружают ее. <i>Гром, молния, свист бури</i> [8, с.45-46] ...
<b>Громобой и Отшельник.</b> Вдали <i>раскаты грома, вой ветра и голоса демонов</i> . <...> В предсмертных муках [Громобой] падает на руки Отшельника. <i>Вихрь, гром и молния</i> . Светильники мгновенно гаснут; палаты с треском <i>разрушаются</i> ; Громобой на авансцене борется со смертью у ног Отшельника. <i>Молния</i> , рассекая мрак ночи, освещает по временам дикую грозную картину <i>развалин</i> и Асмодея с его <i>демонами</i> [8, с.47-51] ...

Таблица 1. Содержание фантастических сцен «Громобоя»

Сам сюжет «Громобоя» явным образом вписан в западноевропейскую традицию. Прежде всего очевидны пересечения с идеей «Фауста» Гете, которую Жуковский выразил как «торжество смирения и покаяния над силою ада и над богоотступной гордостью человека» [6, с. 355]. «Фаустовская» линия в опере Верстовского наиболее явно выражена в договоре Громобоя с дьяволом Асмодеем (Мелодрама из I акта). Однако здесь возникают аналогии не только с трагедией Гете, но и с «Фаустом» Шпора (1816), написанным по мотивам романа Ф. М. фон Клингера «Жизнь Фауста» и пьесы Г. фон Клейста.

Фауст Шпора заключает соглашение с Мефистофелем, подобно тому как Громобой подписывает договор с Асмодеем. Судьба Розхен, покинутой возлюбленной Фауста, сходна с судьбой Рогнеды, которая, не простив измены Асколь-

ду, кончает жизнь самоубийством. Однако, если Фауст в конце тоже пытается покончить с собой, а затем духи тьмы увлекают его в ад, то Громобой раскаивается и по смерти его душа обретает прощение и покой, что, хоть и не в полной мере, но все же соответствует идее «Фауста» Гете. Несмотря на то, что опера Шпора не ставилась на московских сценах и у нас нет уверенности, что Верстовский был с ней знаком, фаустовские аллюзии здесь вполне правомерны, поскольку сюжет пользовался исключительной популярностью в современном ему европейском искусстве [9, с. 8]<sup>2</sup>. Кроме того, и Шпор и Верстовский находились в русле одной традиции, отсюда возможны обращения к определенным сюжетам и сходство в музыкальных характеристиках героев.

В определенной степени история Громобоя перекликается с либретто других романтических опер — «Вампира» Маршнера, «Вольного стрелка» Вебера и «Роберта-дьявола» Мейербера<sup>3</sup>. В каждой из них есть персонажи, сходные по своим функциям с героями оперы Верстовского. Громобоя можно отнести к тому же типу романтического героя, к которому принадлежат лорд Рутвен, Макс и Роберт [2]<sup>4</sup>. Для них характерны одиночество, внутренний конфликт и борьба с собой, стремление к идеальному и уход от реального мира. Все эти черты отражены в сольных номерах и обращении к inferнальным силам. Роберт, Макс, лорд Рутвен и Громобой на протяжении всего действия находятся под влиянием демона (у Верстовского и Маршнера) или его посланника (как Каспар у Вебера и Бертрам у Мейербера) и созданных ими фантомов. В трех из этих опер есть образ отшельника, противостоящего злу. Души Громобоя, Макса и Роберта в финальных сценах спасены от ада. Асмодей, его веберовский прообраз Самьель, а также продавшие дьяволу души Каспар и Бертрам проваливаются в преисподнюю, Рутвена испепеляет молния (см. *Таблицу 2*).

«Громобой»	«Вольный стрелок»	«Вампир»	«Роберт-дьявол»
демоны в опере			
Асмодей (появляется сначала под видом старика, затем — как грозный владыка сил тьмы)	Черный охотник / Самьель	Хозяин тьмы (Главный вампир)	образ не персонафицирован

<sup>2</sup> Различные варианты легенды о Фаусте воплощены в целом ряде музыкальных произведений, начиная со второй половины XVIII, как например, «Хромой бес» Й. Гайдна (1751), «Доктор Фауст» И. Вальтера (1797), «Фауст» Л. Шпора (1813), и далее в сочинениях Р. Шумана, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера и др. [9, с. 8].

<sup>3</sup> Отметим, что Мейербер начинал свой творческий путь с немецкой оперы, более того, учился вместе с Вебером. Фантастика в его операх имеет как немецкие, так и общеевропейские корни.

<sup>4</sup> Антипова указывает на то, что имя Шпора было едва ли не легендой. Его знали все европейские композиторы XIX века, его творчество оказало значительное влияние на Вебера, Маршнера, Мейербера и Вагнера. Таким образом, даже если Верстовский не был знаком с «Фаустом» Шпора, ввиду того, что опера не исполнялась в Москве, он соприкасался с творчеством Шпора, находя его следы в сочинениях младших современников немецкого композитора [2].

«Громобой»	«Вольный стрелок»	«Вампир»	«Роберт-дьявол»
продали душу дьяволу			
Громобой	Каспар	лорд Рутвен	Бертрам
противостоят силам зла			
Отшельник	Отшельник, Агата	Эдгар	Отшельник, Алиса

Таблица 2. Инфернальные силы и противостоящие злу герои опер

Еще один фантастический образ в «Громобое» — призрак утопившейся в Днепре Рогнеды — также имеет множество аналогий в западноевропейской опере. По крайней мере с конца XVIII столетия по европейским сценам проходит целая череда утопленниц и водных дев, в том числе и обманутых возлюбленными, как это случилось с Рогнедой. Верстовский вряд ли когда-либо слышал «Ундину» Э. Т. А. Гофмана или одноименную оперу А. Лорцинга, но «Дунайскую русалку», которая ставилась в России под названием «Днепровская русалка», вполне мог знать [4; 12]<sup>5</sup>.

Сама же Рогнеда являет собой типичный образец романтической героини. Жизнь без любимого, пусть и предавшего ее позору Аскольда, для нее больше не имеет смысла. Свершив с помощью Громобоя кровавую расправу над бывшим мужем, Рогнеда бросается в воды Днепра — в смерти для нее единственный выход и возможность быть с возлюбленным [8, с. 35]<sup>6</sup>. Место самоубийства выбрано неслучайно, река «соединяет» Рогнеду с Аскольдом: «На дне Днепра моя могила — его могила над Днепром» [8, с. 45]. Западно-европейская романтическая опера знает множество подобных влюбленных персонажей, кончающих жизнь самоубийством. И это не только уже упомянутая выше Розген из «Фауста» Шпора, но и такие героини, как Фенелла в опере Обера «Немая из Портичи» и даже Эмма из «Эврианты» Вебера, которая, подобно Рогнеде, появляется в виде призрака [3]<sup>7</sup>.

Параллели с «Эвриантой» Вебера этим не ограничиваются. Душа Рогнеды, как и душа Эммы, не находит успокоения. Кроме того, сочетавшиеся браком Громобой и Рогнеда весьма схожи с Лизиартом и Эглантиной. Лизиарт завидует Адольфу, Громобой стремится отомстить Аскольду, Эглантина и Рогнеда — ревнивые и оскорбленные женщины. Обе пары призывают силы ада содействовать им в свершении мести ненавистным бывшим возлюбленным<sup>8</sup>. И у Вебера, и у Верстовского эти пары погибают. Однако, если у Вебера Лизиарт и Эглантина второстепенные персонажи-злодеи, то у Верстов-

<sup>5</sup> Подробнее об этих сочинениях см. [4]. Подробный анализ «Ундин» Гофмана и Лорцинга содержится в дипломной работе А. Г. Смулянской [12].

<sup>6</sup> «Аскольд! Ты был любим! <...> Конец бедам моим, всему конец!» [8, с. 35].

<sup>7</sup> Призраки также были широко распространены европейской опере, современной «Громобой»: это «Сомнамбула» Беллини, «Белая дама» Буальде, «Вампир» Маршнера и др. [3].

<sup>8</sup> Рогнеда мстит Аскольду, а Эглантина — отвергнувшему ее Адольфу.

ского Громобой и Рогнеда — главные герои, хотя и отрицательные. Правда, их посмертная судьба различна: Рогнеда обречена на адские муки, Громобой же, раскаявшись, обретает надежду на спасение в вечной жизни.

В сцене, где Громобоем является призрак Рогнеды, присутствуют также демоны ада. Герой в полузабытьи видит утопленницу. Призрак рассказывает о любви к Аскольду, добровольной смерти и страшном наказании в вечности за сиюминутную сладость мщения [8, с. 45]. Демоны являются в адском пламени и окружают Рогнеду, ликуя о гибели ее души. Здесь возникает явная параллель с «Фаустом» Шпора: в финале Мефистофель призывает адских духов, которые сообщают герою, что его время истекло, а их хор заканчивается словами «к аду, ликуя, мы приближаемся».

Музыкальное решение фантастических сцен в «Громобое» также имеет точки пересечения с западноевропейскими операми. Одно из таких пересечений — эпизоды бури, которые возникают как одно из проявлений злых сил. Нередко темы, связанные с подобными эпизодами, проходят в опере не один раз. Так и в «Громобое» тема бури, впервые появляясь в третьем разделе увертюры, приобретает в дальнейшем значение темы-реминисценции и появляется в наиболее драматичных эпизодах оперы: в стретте арии Громобоя («О стыд») из I акта и в оркестровом сопровождении сцены разрушения замка из IV акта. В том, как использует эту тему Верстовский, возникают явные параллели с «Вольным стрелком»: напомним, что тема бури в этой опере также приобретает особое значение и появляется не только в увертюре, но и в Сцене в Волчьей долине. Вместе с тем музыкальное решение этой темы в «Громобое» скорее вызывает ассоциации с «Робертом-дьяволом» Мейербера (Примеры 1, 2).



Пример 1. Верстовский А. Н. «Громобой». Увертюра. 3 раздел. Тема бури. тт. 45–53

Пример 2. Мейербер Дж. «Роберт-дьявол». III акт. Ураган, тт. 160–163



В обоих случаях она как бы возникает на глазах: рождаясь из тесных интервалов, движется по хроматизмам вверх, наполняется диссонантными созвучиями и уменьшенными аккордами. Мелодия захватывает все более широкий диапазон, вводятся новые тембры, что приводит к росту динамики.

Сходство музыкального решения наблюдается и в сценах с потусторонними персонажами — с тенью Рогнеды из «Громобоя» и Бертрамом из III акта «Роберта-дьявола»:

- в вокальных партиях это октавные скачки, движение по звукам T53, в обоих случаях происходит усиление инструментальности;
- в сопровождении T-D обороты, содержащие септаккорды и диссоннирующие созвучия на главных ступенях лада;
- тонального плана в сценах из опер Верстовского и Мейербергера: в обеих сценах тональной осью становится «си» (H-b-H-h — партия призрака Рогнеды; h — речитатив Бертрама — *Примеры 3, 4*).

У - зный, Ас-воль-да я лю - би - ла из-мен-ник спит - глу - бо - кимсом. На днеДне-тра мо - я мо - ги - ла  
с - го мо - ги - да надДнеп - ром. Навот смот - ри за сла - дость мишень - я, что о - жи - да - ет нас по - том и ты не жи - ли се - бе,  
не жи - ли се - бе про - ще - нья ты не пла - тил за зло, за зло доб - ром!

*Пример 3.* Верстовский А. Н. «Громобой». IV акт. Тень Рогнеды, тт. 1–27

Del-ligio - jin - fer - nal le gri - da io - smo. Perob-bi-ar le pe-ncie-tre - men - des'abban-dona - no in - sic-me a dan-re or-reu - de

*Пример 4.* Верстовский А. Н. «Громобой». IV акт. Тень Рогнеды, тт. 1–27

Широкое распространение в фантастических эпизодах имеют хоры духов, которые мы находим не только в сцене с призраком Рогнеды, но и в мелодрамах I и IV актов «Громобоя», в сцене у развалин монастыря из III д. «Роберта-дьявола», в сцене в Волчьей долине из «Вольного стрелка» и в интродукции I акта «Вампира» (здесь не только духи, но и призраки с ведьмами — *Примеры 5, 6, 7, 8*).

В таких номерах композиторы используют типизированный набор музыкальных средств — хоральный склад в вокальной партии, диссонансы, тремоло, прерывистый, часто пунктирный ритм в аккомпанементе.

В «Громобое» есть также сцены, решенные как мелодрамы и имеющие некоторое сходство со сценой в «Волчьей долине» и мелодрамой из «Вампира». Так, Асмодей, Самьель и Хозяин тьмы — разговорные персонажи, их



Пример 5. Верстовский А. Н. «Громобой». IV акт. Хор духов, тт. 1–5

речь сопровождается краткими интонациями оркестра, буквально на одном звуке («а»). Громобой здесь также лишен вокальной партии<sup>9</sup>. В сопровождении преобладают диссонантные созвучия, уменьшенные аккорды без разрешения (Примеры 9, 10, 11).

Однако в мелодраме финала IV д. Асмодей все же наделяется вокальной партией. Здесь он уже не обольщающее, манящее и притягивающее зло, а грозный владыка ада, требующий души Громобоя и его детей. Сцена открывается боем часов, символизирующем приход смерти [3]<sup>10</sup>. Все, что дано Громобоею демоном, начинает разваливаться<sup>11</sup>. Сцена разрушения замка у Вер-

<sup>9</sup> Оркестр при этом диалоге играет очень тихо: в партитуре Верстовский особо отмечает этот момент, указывая на то, что оркестр не должен звучать громче голосов артистов [5, Действие 1, Л. 105]

<sup>10</sup> Бой часов, имеющий символическое значение, звучит и у Маршнера в конце мелодрамы I акта «Вампира» [3].

<sup>11</sup> «Разваливаться начинают ставни замка, <...> стены рушатся постепенно <...> к приходу Асмодея» (прим. Верстовского [5, Действие 4, Л. 101–103]).

De - mo-ni fa - ta-li fan - ta-smi d'or - ror de' re-gni in-fer - na-li plau  
 De - mo-ni fa - ta-li fan - ta-smi d'or - ror de' re-gni in-fer - na-li plau

Пример 6. Мейербер Дж. «Роберт-дьявол». Хор демонов, тт. 8–14

U - hu - i! U - hu - i!  
 Milch des Mon-des fiel auf'sKraut Spinn-web' ist mit

Пример 7. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Финал II акта, хор невидимых духов, тт. 10–19

Flackernde Irrlichter, Blitze. Höhle links vorn. Hinten Hochplateau. Vorhang im dritten Takt.

Ihr He - xen  
 Ihr He - xen und

Пример 8. Маршнер Г. «Вампир». Интродукция I акта, хор ведьм, призраков, духов, тт. 6–9

Тромб

V-ni

Viola

Асмодеи

Селло

Бас

Тебе я средство дам изведать все земные наслаждения, и славу, и любовь.

Г: Мне надомнешья хочу и мстить своим врагам

Тромб

V-ni

Viola

Асмодеи

Селло

Бас

Пример 9. Верстовский А. Н. Громобой. I акт. Мелодрама, тт. 1–19

Melodram.  
Andante

Schutze der im Dunkh! wach, Samiel! Samiel thab! Acht!

Steh' mir bei in dieser Nacht,

bis der Zauber ist vohbracht! Salbe mir so Kraut als Blei, segni es sieben, neun und drei dass Kugel tuchtig sei! Samiel! Samiel! herbei!

Пример 10. Вебер К. М. «Вольный стрелок». Финал II акта, мелодрама, *Andante*, тт. 1–12

стовского решена как оркестровый эпизод, что мы наблюдаем и в оратории «Самсон» Г.Ф. Генделя. В обеих сценах оркестр звучит в стремительном темпе, с обилием хроматизмов и диссонансов, активными партиями медных ду-

Der Meister spricht:  
Dieser hier, der schon verfallen  
Unserm Dienste ist,  
Wünscht noch eine kurze Frist  
Unter den freien Menschen zu wallen

Sein Begehren sei bewillt, wenne sein  
Schwur erfüllt, wenn bis künftige  
Mitternacht er drei Opfer uns gebracht,

Andante sostenuto. Ruthven (in seiner Stellung ver-  
Beider Ur-kraftal - les

fur drei Brautertz und  
rein  
soll dem Vampyr ein Jahr bewilligt sein.

Пример 11. Маршнер Г. «Вампир». «Вампир». I акт. Мелодрама, тт. 111–124

ховых и ударных инструментов в «Громобое» и струнных в «Самсоне» [11, с. 11–12]<sup>12</sup>, во все нарастающей динамике (Пример 12).

Andante mosso

Бьет 12 часов

Пример 12. Верстовский А. Н. Громобой. IV акт. Мелодрама. Начало разрушения, тт. 6–18

Появляется Асмодей с речитативом «Оставь его, он мой», обращенным к Отшельнику, находящемуся подле умирающего Громобоя. Отшельник противостоит дьяволу, приказывая ему исчезнуть. При его последних словах дого-

<sup>12</sup> Мы не знаем, была ли оратория Генделя известна Верстовскому, однако ничего невозможного в этом не было: известно, что «Самсон» был представлен московской публике еще в 1783 году и примерно с этого же времени в России стали появляться издания «Генделевых нотных сочинений», в том числе в облегченных переложениях для фортепиано [11, с. 11–12].

вор загорается, Асмодей проваливается вместе с духами в ад, чертоги рушатся, двенадцать дочерей Громобоя погружаются в волшебный сон.

Мелодрама

Пример 13. Верстовский А. Н. Громобой. IV акт. Мелодрама, тт. 1–11

Музыкальное решение этого эпизода снова заставляет нас вспомнить и о сцене в Волчьей долине, а также об окончании финала «Фауста», где Мефистофель, как и Асмодей, наделяется вокальной партией речитативного склада и, по выражению Антиповой, «обнажает свой истинный лик: ему надоели “ничтожные” страсти людей, он презирает Фауста, а в его лице и все человечество» [2]. Речитативные реплики героев тонально неустойчивы, в сопровождении — стремительные пассажи со множеством диссонансов, эллиптических оборотов, опора на тональный центр до (в случае «Громобоя» — миноро-мажор *c-c*, в «Фаусте» — мажоро-минор *C-c*).

Таким образом, фантастические сцены и образы в «Громобое» Верстовского имеют прочные связи с западноевропейской традицией. Это проявляется прежде всего в сюжетных параллелях — от выбора персонажей до отдельных поворотов в развитии событий. Музыкальная характеристика сверхъестественного также близка к тем решениям, которые используют Шпор, Вебер<sup>13</sup> и Мейербер. Это выбор минорных тональностей, различные варианты пунктирного, синкопированного ритма, обилие диссонансов, уменьшенных гармоний, «инструментальный» тип тематизма в вокальных партиях персонажей, связанных с потусторонним миром.

<sup>13</sup> Верстовский, высоко ценивший талант Вебера, во многом перенял и его интерес к фантастике. Можно предположить, что он изучал партитуру «Вольного стрелка», что наиболее ярко проявилось при создании мелодрамы в «Аскольдовой могиле», но отразилось и на волшебных сценах из «Громобоя».

Громобой с его фаустианством восходит к тому же типу романтического героя, что Макс («Вольный стрелок»), Роберт («Роберт-дьявол») и Рутвен («Вампир»): для них характерна двойственность личности, внутреннее одиночество, «пограничность» состояния между реальным миром и инфернальной сферой. Все это нашло отражение в сольных номерах героев и их обращении к потусторонним силам. При анализе мелодрам и сцены с призраком-утопленницей в «Громобое» прослеживается ориентация на различные жанровые модели, представленные в операх «Эврианта» и «Вольный стрелок» Вебера, «Роберт-дьявол» Мейербера, «Вампир» Маршнера и др.

Показательно, что все оперы, на которые явно ориентировался Верстовский, принадлежат к первой половине или даже скорее к первой трети XIX столетия, в то время как «Громобой» был создан пусть и в начале, но все же второй его половины. В результате последняя опера Верстовского выглядит своего рода анахронизмом: наполненная волшебством, фантастикой, элементами «готики», она примыкает к стилистике 1830-х годов и мало отражает тенденции 1850-х. И, возможно, именно в этом кроется причина того, что, в отличие от «Аскольдовой могилы», она не имела длительного сценического успеха. Тем не менее «Громобой» оказался очень органичным для композиторского стиля Верстовского. Без изучения этого сочинения с его причудливой фантастикой история русской оперы XIX века останется неполной.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Антипова Н. А. Фантастическое в немецкой романтической опере: автореф. дис. ... канд. иск. М., 2007.
2. Антипова Н. А. Открытие романтического демонизма в «Фаусте» Людвига Шпора [Электронный ресурс] // Израиль XXI. 2012. № 34. URL: [http://21israel-music.com/Spohr\\_Faust.htm](http://21israel-music.com/Spohr_Faust.htm) (дата обращения: 01.12.2021).
3. Антипова Н. А. «Музыкальный триллер» Генриха Маршнера: опера «Вампир» [Электронный ресурс] // Израиль XXI. 2012. № 33. URL: <http://21israel-music.com/Vampir.htm> (дата обращения: 10.12.2021).
4. Верба Н. И. Архетипический образ морской девы в музыкальной культуре. дис. ... д-ра иск. СПб., 2021.
5. Верстовский А. Н. Громобой: романтическая опера в 4 д. Партитура. [Б. м.], 1856. Коп. [с пометками Верстовского]. Отд. фондов ФГБУК «Российского национального музея музыки». Ф. 364. Ед. хр. 249-251. Действие 1. 114 л. + 4 л. обл. + 24 л. Действие 2. 168 л. + 4 л. обл. Действие 3, 4. 112 л. + 4 л. обл. + 9 л.
6. Жуковский В. А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1985.
7. Кириллина Л. В. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 60–71.
8. Ленский Д. Т. Громобой. Либретто. Киев: Тип. Добржанского, 1873.
9. Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2011.
10. Саранча В. Е. «Аскольдова могила» А. Н. Верстовского и «Вольный стрелок» К. М. Вебера // Исследования молодых музыковедов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 349–365.

11. Смирнов А. В. У истоков русской генделианы. К 335-летию со дня рождения Г. Ф. Генделя // Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22–23. С. 8–31.
12. Смудянская А. Г. «Ундина» Э.Т.А.Гофмана и А. Лорцинга: две музыкальные версии романтической сказки: дипломная работа (рукопись) / РАМ имени Гнесиных. М., 2007.
13. Buch D. J. *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
14. McClelland C. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham [et al.]: Lexington Books, 2013.

## REFERENCES

1. Antipova N. A. *Fantasticheskoe v nemetskoj romanticheskoj opera* [The Fantastic in German Romantic Opera]: PhD Thesis Abstract. Moscow, 2007. (In Russian).
2. Antipova N. A. *Otkrytie romanticheskogo demonizma v "Fauste" Ludviga Shpora* [The Discovery of Romantic Demonism in Ludwig Spohr's *Faust*] [Electronic source]. In: *Israel XXI*, 2012, no. 34. Available at: [http://21israel-music.com/Spohr\\_Faust.htm](http://21israel-music.com/Spohr_Faust.htm) (accessed: 01.12.2021).
3. Antipova N. A. «Musikalnij triller» Genriha Marshnera; opera «Vampir» [‘Musical Thriller’ by Heinrich Marschner: *Der Vampir*] [Electronic source]. In: *Israel XXI*, 2012, no. 33. Available at: <http://21israel-music.com/Vampir.htm> (accessed: 10.12.2021)
4. Verba N. I. *Architepicheskij obraz morskoy devy v muzikalnoj culture* [The Archetypal Image of the Sea Maiden in Musical Culture]: Dr. Habil. Thesis (Arts). Saint Petersburg, 2021.
5. Verstovsky A. N. *Gromoboy: romanticheskaya opera v 4 d.* Partitura [Romantic Opera in 4 Acts, the Score]. [no place], 1856. Otd. fondov FGBUK “Rossijskogo nazionalnogo muzeya muziki” [Department of Funds of the FSB ‘Russian National Museum of Music’]. F. 364. Ed. hr. 249–251. Act 1. 114 L. + 4 L. obl. + 24 L. Act 2. 168 L. + 4 L. obl. Acts 3, 4. 112 L. + 4 L. obl. + 9 L.
6. Zhukovsky V. A. *Estetika i kritisizm* [Aesthetics and Criticism]. Moscow: Iskusstvo, 1985.
7. Kirillina L. V. Rusalki i prizraki v muzikalnom teatre XIX veka [Mermaids and Ghosts in the 19th Century Musical Theater]. In: *Music Academy*, 1995, no. 1, pp. 60–71.
8. Lensky D. T. *Gromoboy*. Libretto. Kyiv: Tip. [Typography] Dobrzhansky, 1873.
9. Nevskaya N. G. *Pretvorenje faustovskoj temy v musike XIX veka: problem zhanra* [The Implementation of the Faustian Theme in the Music of the 19th Century: Problems of the Genre]. PhD Thesis Abstract. Rostov-on-Don, 2011.
10. Sarancha V. E. «Askoldova mogila» A. N. Verstovskogo i «Volnij strelok» C. M. Vebera [Askold's Grave by Alexey Verstovsky and *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber]. In: *Issledovaniya molodyh muzikovedov* [Studies of Young Musicologists]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 2020, pp. 349–365.
11. Smirnov A.V. U istokov russkoj gendeliany. K 335-letiu so dnya rozhdenia G. F. Gendelya [At the Origins of the Russian Handelianna. To the 335-th Anniversary of the Birth of Georg Friedrich Händel]. In: *Art of Music. Theory and History*, 2020, no. 22–23, pp. 8–31.
12. Smulyanskaya A. G. «Undina» E.T.A. Hoffmana i A. Lorzinga: dve muzikalnie versii romanticheskoj skazki [Undine by Ernst Theodor Amadeus Hoffman and Gustav Albert Lorzing: Two Musical Versions of a Romantic Fairy Tale]: Thesis (manuscript). Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, 2007.
13. Buch D. J. *Magic Flutes and Enchanted Forests: The Supernatural in Eighteenth-Century Musical Theater*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.



14. McClelland C. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham [et al.]: Lexington Books, 2013.

**Саранча Вера Евгеньевна**

аспирантка, кафедра аналитического музы-  
кознания, Российская академия имени Гнеси-  
ных, Москва, Россия

**Vera E. Sarancha**

Postgraduate Student, Analytical Musicology  
Department, Gnesin Russian Academy of Music,  
Moscow, Russia

sarancha\_vera@mail.ru