

**Автор статьи** – Саранча Вера – студент 3 курса историко-теоретико-композиторского факультета ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

**Научный руководитель** – Пилипенко Нина Владимировна – доктор искусствоведения, доцент кафедры аналитического музыкознания ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

*Саранча Вера*

### «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА» А. Н. ВЕРСТОВСКОГО И ТРАДИЦИИ OPÉRA COMIQUE

Рассматривая оперу А.Н. Верстовского «Аскольдова могила», М. Мугинштейн приводит два внешне противоположных суждения, принадлежащих современникам композитора. Уничжительный отзыв Ф.А. Кони – «*песенник*, который дают под названием “Аскольдовой могилы”!» – исследователь противопоставляет мнению неизвестного автора из журнала «Московский наблюдатель», считавшего, что Верстовский «уловил тайну музыкальной народности» [9, с. 345].

Есть, однако, точка отсчета, которая, на наш взгляд, позволяет примирить приведенные выше оценки – французская *opéra comique*<sup>1</sup>.

Уже современники Верстовского отмечали родство «Аскольдовой могилы» с западноевропейской традицией. И это неудивительно, поскольку композитор по роду своей деятельности должен был хорошо знать оперу своего времени. В 1825 году он занял должность инспектора музыки в дирекции московских театров (Большого и Малого), а в 1830 году – инспектора репертуара<sup>2</sup>. Более всего

---

<sup>1</sup> Термин *opéra comique* имеет несколько значений. В данном случае имеется в виду сформировавшаяся к концу XVIII века французская разновидность комической оперы.

<sup>2</sup> См. подробнее [4].

*Проблемы музыкального театра*

современникам бросалось в глаза сходство «Аскольдовой могилы» с «Вольным стрелком» – А.Н. Серов писал даже о «прямых заимствованиях»<sup>3</sup>. Да и сам Верстовский не скрывал своей симпатии к опере Вебера. «Вольный стрелок», по его словам, опроверг мнение «что век музыки прошел, и что все красоты её исчерпаны» [3]<sup>4</sup>.

В то же время многие черты «Аскольдовой могилы», которые позволяют говорить о параллелях с «Вольным стрелком», изначально восходят к французской опере. Это вполне объяснимо: Вебер и сам во многом опирался на традиции *opéra comique*, что отмечают многие исследователи<sup>5</sup>. И наверняка какие-то из этих традиций Верстовский воспринял непосредственно из французского репертуара, который при нем был достаточно широко представлен на сцене Большого театра. Среди французских опер, ставившихся в десятилетие, предшествовавшее созданию «Аскольдовой могилы» (1825–1835 гг.) – когда композитор уже жил и работал в Москве – можно назвать «Лодоиску» и «Водовоза» Л. Керубини, «Иосифа в Египте» Э. Мегюля, «Жана Парижского» и «Белую даму» А. Буальдьё, «Цампу» Ф. Герольда, «Роберт-дьявола» Дж. Мейербера<sup>6</sup>. Все эти оперы были необычайно популярны, и непосредственное влияние некоторых из них на «Аскольдову могилу» было отмечено критиками сразу после премьеры последней. Так, неизвестный автор

---

<sup>3</sup> Отмечая, наряду с немецким, итальянское влияние, критик все же подчеркивал своеобразие «Аскольдовой могилы»: «Наряду с русскими или, по крайней мере, славянскими мотивами тут есть целые сцены в каком-то полуитальянском, полунемецком «общеоперном» характере. Много прямых заимствований из веберова «Фрейщюца». Ансамблей, финалов, речитативов почти нет; форма колоссального «водевиля» остается неизменной. Но все же «Аскольдова могила» включает в себе уже очень много настоящих своеобразных элементов музыкальной драмы на русской почве» [цит. по: 9, с. 345].

<sup>4</sup> См. также [11, с. 154].

<sup>5</sup> См., например, высказывание К. Дальхауза: «“романтические” оперы, такие как «Ундина» Гофмана, “Фауст” Шпора и “Вольный стрелок” Вебера, принадлежали к традиции <...> опера комик с разговорными диалогами» [цит. по: 10, с. 244]. См. также: [14, р. 219].

<sup>6</sup> Оперный репертуар Большого театра (1825-1993). С. 222–227.

*Проблемы музыкального театра*

«Московского наблюдателя» сообщал: «Я, хотя Вы сами назовете вашего героя Неизвестным, узнаю в нем старого знакомого и дам ему законное имя Роберта»<sup>7</sup>.

Влияние *opéra comique* на «Аскольдову могилу» очевиднее всего выражается в использовании разговорных диалогов вместо речитативов. В современном восприятии этот принцип связан, прежде всего, с зингшпилем, однако не следует забывать, что изначально он использовался именно во французском музыкальном театре, откуда был заимствован немецкоязычной оперой (в том числе и ранней романтической). Показательно, что большая часть перечисленных выше сочинений, входивших в репертуар Большого театра при Верстовском, также содержит разговорные диалоги.

О близости «Аскольдовой могилы» к традиции *opéra comique* свидетельствуют и некоторые особенности сюжета. Ниже приведен краткий пересказ либретто, основанного, как известно, на одноименном романе М. Загоскина (1833 г.):

*На берегу Днепра близ Киева живет христианка Надежда, невеста Всеслава. Сюда приходит фанатичный язычник Неизвестный, он пытается настроить жителей деревни против князя Святослава. Всеслава, Неизвестный считает потомком Аскольда и хочет сделать князем. Он назначает Всеславу встречу у Аскольдовой могилы. Жители деревни празднуют Уладов день. В тереме боярина Вышаты пирует княжеская дружина, которую он зовет идти к Аскольдовой могиле, где собираются христиане для молитвы. Они похищают Надежду для князя Святослава. Неизвестный открывает Всеславу, что тот — правнук Аскольда и должен занять престол, захваченный когда-то Олегом. Всеслав*

---

<sup>7</sup> Московский наблюдатель. 1835. Ч. 3, кн. 2. С. 276. (цит. по: Астахова М. Н. Оперное творчество А.Н. Верстовского и некоторые вопросы русского музыкального романтизма: дис. ... канд. иск. М., 1981. С. 84).

*Проблемы музыкального театра*

*отвергает предложение, но узнав о похищении Надежды убивает дружинника, из-за чего вынужден скрываться от князя. В Предиславино томятся наложницы князя Святослава, среди них Надежда в тоске и печали о собственной участи и судьбе Всеслава. Гудочник Торопка приходит на помощь влюбленным: пока он поет перед боярами и Вышатой, Всеслав освобождает невесту и прячется с нею у Аскольдовой могилы. Вышата ищет беглецов, обращаясь за помощью к колдунье. Неизвестный находит Надежду и Всеслава и вновь настраивает их против Святослава. Появляется гонец от князя, который объявляет Всеславу прощение за убийство и разрешение жениться на христианке. Неизвестный гибнет в днепровских волнах<sup>8</sup>.*

В отличие от романа либретто имеет счастливый конец. Изменение развязки способствовало тому, что сюжет приобрел отчетливые черты, характерные для французской оперы спасения. Похищение главной героини, попытка возлюбленного спасти ее и чудесное избавление в финале от грозящей обоим героям смерти – все эти мотивы можно найти, например, в «Пещере» Лесюэра и «Лодоиске» Керубини. Приведем для сравнения сюжет последней (напомним, что эта опера ставилась на сцене Большого театра в 1826–1832 гг.).

*Польша. Дворянин Флореский со своим слугой Фарбелем в поисках похищенной невесты Лодоиски встречается с татарским войском. Предводитель татар Тицикан обещает ему помочь. Узнав, что невеста в плену у тирана Дурлинского, юноша решает любой ценой проникнуть к нему в замок. Фарбель, подпоив вином стражу замка, помогает ему. Но, когда Флореский проникает в башню, где заточена невеста, появляется Дурлинский и берет его под стражу.*

---

<sup>8</sup> Сокращенный пересказ либретто приведен по: [9, с. 344-345].

*Проблемы музыкального театра*

*Угрожая казнью, тиран требует от Лодоиски согласия на брак, а когда та с негодованием отвергает его предложение, решает убить обоих, но подоспевший на помощь со своим отрядом Тицкан спасает влюбленных, захватив и взорвав замок<sup>9</sup>.*

О параллелях с французской традицией говорят и некоторые особенности трактовки главных персонажей и связанные с ними мотивы. Так, Надежда легко встраивается в череду «девушек из народа», честных, наивных, но глубоко чувствующих – излюбленного типажа французской оперы XVIII века, начиная с «Короля и фермера» Монсиньи. Типичен для сюжетов *opéra comique* и мотив тайны, связанной с происхождением главного героя (см., например, либретто «Тома Джонса» Ф.А. Филидора, «Белой дамы» Буальдьё). В большинстве названных выше сочинений есть также герой-антагонист, подобный Неизвестному, чьи действия мешают соединению влюбленных. Аналогии во французской опере можно найти и для такого персонажа, как гудошник Торопка Голован. Его функция в сюжете оперы сопоставима с ролью Блонделя в «Ричарде Львиное Сердце» Гретри, трубадура, который помогает невесте плененного короля найти своего возлюбленного.

Другая черта «Аскольдовой могилы», явно восходящая к французской опере – *couleur locale* (или местный колорит). Этот прием, как известно, «состоит в изображении тех особенностей и признаков природных явлений, быта, нравов, обычаев, психологии жителей, какие свойственны данной местности, в противоположность другим местам, и являются, таким образом, ее характерным, индивидуальным отличием» [4, Стб. 387.см. также 12]. В музыкальном театре центром его развития стала *opéra comique*, откуда он был заимствован в другие национальные традиции. Практически во всех

---

<sup>9</sup> [См.: там же. с. 217].

*Проблемы музыкального театра*

упомянутых выше французских операх (как, впрочем, и во многих других) можно найти всевозможные хоры солдат, рыбаков, охотников, разбойников, поселян и селянок, сцены грозы, охоты, сражений и т.д. (см., например, хор солдат “Point de pitié” из II д. и хор поселян из III д. в «Водовозе» Керубини, сцену сражения в его же «Лодоиске», сцену охоты в «Томе Джонсе» Филидора и др.). Нередко используются приемы стилизации народной музыки той или иной национальной традиции (один из ярких примеров – «Народная шотландская песня» в III акте в «Белой дамы» Ф. А. Буальдьё [2, с. 30]).

Сходную картину мы можем наблюдать и в «Аскольдовой могиле» Верстовского. В опере есть хоры рыбаков, крестьян, множество сцен с песнями и танцами в народном духе и даже эпизод бури.

Отдельно хотелось бы остановиться на хорах рыбаков. Первый из них – «Гой ты, Днепр мой широкий!» – пользовался особой любовью современников композитора. Он обладает ярким национальным колоритом, который создается за счет стилизации черт русской народной песни: куплетная форма, ладовая переменность, отсутствие оркестрового сопровождения. Второй хор – «Ну-те братцы, поскорее» – также можно назвать стилизацией. Но если в первом мы имеем дело с воспроизведением конкретного жанра народной песни – лирической протяжной, то этот хор скорее вписывается в традицию «трудовых» сцен, типичных для *opéra comique* (см., например, интродукции «Петра Великого» Гретри, «Жана Парижского» Буальдьё и др.).

В народном духе написаны и такие номера, как хор крестьян «Светел месяц во полуночи» (I д.) и песня Любаши с хором «При долинушке береза белая стояла» (финал I д.). Оба они принадлежат к типу сельских сцен, одного из излюбленных способов создания *couleur locale* во французской опере. В музыке этих хоров яркий

## Проблемы музыкального театра

национальный колорит гармонично сочетается с приемами, типичными для пасторальной образности в западноевропейской традиции<sup>10</sup> (размер 3/8, бурдон в сопровождении, выбор тональностей – см. Пример 1).

Пример 1.

**ХОРЪ И ПѢСНЯ.**  
„При долинушкѣ береза бѣлая стояла.“

Переложеніе  
О.И.Дюша.

Рассматривая проявления *couleur locale* в «Аскольдовой могиле», необходимо упомянуть эпизод бури на Днепре в финале оперы. Конечно, оперные грозы и бури нельзя назвать изобретением только французских композиторов, однако они с удовольствием вставляли подобные эпизоды в свои сочинения, используя устоявшийся набор музыкальных средств: минорный лад, тремоло и быстрые пассажи струнных, хроматические ходы у деревянных духовых, напряженные гармонии и т.д.<sup>11</sup>. Все перечисленные приемы мы находим в финальной сцене «Аскольдовой могилы» (см. Пример 2).

<sup>10</sup> О музыкальной пасторали см. [7].

<sup>11</sup> О музыкальных средствах изображения бури см. [12].

## Проблемы музыкального театра

Пример 2а. Финал оперы, тт. 1-3

Allegro non troppo. ♩ = 138.

Пример 2б. Финал оперы, тт. 19-24

СМЪЛЪН - - - НО - ГИ - - - БЪЛЪ БАН - - - ЗКА ГАН -

СМЪЛЪН - - - НО - ГИ - - - БЪЛЪ БАН - - - ЗКА ГАН -

СМЪЛЪН - - - НО - ГИ - - - БЪЛЪ БАН - - - ЗКА ГАН -

АН - - - ТО ОНЪ ТО - - - НОУЪ ГАН - - - АН - - - ТО ГАН -

АН - - - ТО ОНЪ ТО - - - НОУЪ ГАН - - - АН - - - ТО ГАН -

АН - - - ТО ОНЪ ТО - - - НОУЪ ГАН - - - АН - - - ТО ГАН -

4443. 219

## Проблемы музыкального театра

Еще одна черта, сближающая оперу Верстовского с французской традицией – использование мотивов-реминисценций. Это тематические арки, связывающие основное действие с увертюрой. Так, в Арии Неизвестного с хором в развалинах (II д.) повторяется мрачная тема из первого раздела увертюры (Andante) у струнных, в унисон, в нижнем регистре (см. Пример 3). Мотивы из увертюры можно найти и в балладе Торопа «Близко города Славянска». Подобные реминисценции типичны для opéra comique.

Пример 3а. 1-й раздел увертюры, мотив-реминисценция (d moll).

Andante

Ф-п.

mp espressivo

sf

Пример 3б. Мотив из увертюры в арии Неизвестного (h moll).

Moderato

КАНАРЕС

Дубрава около Асколданской могилы. Ночь. Москва. Ожидание Вислава Неизвестный.

sf

sf

*Проблемы музыкального театра*

В заключение необходимо сказать несколько слов о структуре и характере музыкальных номеров в «Аскольдовой могиле». А.Ф. Кони неслучайно назвал эту оперу «песенником». Действительно, песни – сольные и хоровые – играют в ней исключительно важную роль. Но дело здесь не только в опоре на национальный колорит. Жанровые и структурные прообразы такого рода номеров мы находим в *opéra comique*. Как известно, преобладание куплетных и строфических форм – одна из отличительных черт французской оперы XVIII века (как серьезной, так и комической)<sup>12</sup>.

Наиболее узнаваемый тип – куплеты с хоровым рефреном – буквально пронизывает «Аскольдову могилу»: это и ария Неизвестного с хором «В старину живали деды», и куплеты Фенкала «Мед искрометный в кубках шипи», и куплеты Торопа «Богам во славу, князю в честь!», и его же баллада «Близко города Славянска». Подобные формы в изобилии встречаются во французских операх (см., например, арию Жана с хором “Allons amis” из I д. «Жана Парижского», куплеты Тицикана и татар “Approcher sans de’fiance” из I д. «Лодоиски», балладу Дженни с хором “D’ici voyez ce beau domaine” из I д. «Белой дамы» и др.). Все они построены по одному и тому же принципу: сольный запев чередуется с хоровым рефреном, который либо повторяет слова солиста, либо комментирует содержание песни.

Таким образом, как мы могли убедиться, многие черты «Аскольдовой могилы» Верстовского восходят к французской опере. Вряд ли это было осознанное заимствование: не стоит забывать, что Верстовский ставил перед собой задачу создать глубоко национальное сочинение. Именно поэтому он насыщает «Аскольдову могилу» песенностью, стилизованным фольклором, использует романсовые интонации, плагальность и распевность, пытаясь передать ощущение

---

<sup>12</sup> См. подробнее [6, с. 160].

*Проблемы музыкального театра*

аутентичности, старины, раскрыть «тайну музыкальной народности». Однако в «Аскольдовой могиле» эта «тайна» все еще слишком тесно связана с традициями западноевропейского искусства и, в частности, *opéra comique*.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Астахова М. Н. Оперное творчество А. Н. Верстовского и некоторые вопросы русского музыкального романтизма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 1981. – 361 с.
2. Булычева А. В. Песня в романтической опере // *Opera musicologica*. – 2009. – № 2 [2]. – С. 28–59.
3. Верстовский А. Н. Отрывки из истории драматической музыки // Драматический альбом для любителей театра и музыки на 1826 год. М. : Типография Московского императорского театра, 1826. – Кн. 1. – 376 с. – С. 221–234.
4. Дынник М. А. *Couleur locale* // Литературная энциклопедия : Словарь литературных терминов : в 2-х т. / под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. М.-Л. : Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. А–П. – П, 576 стб. – Стб. 387–390.
5. Зарубин В. И. Большой театр : первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. М. : Эллис Лак, 1994. – 80 с.
6. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. М.: Композитор, 2007. – Ч. III. Поэтика и стилистика. – 377 с.
7. Коробова А. Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование. Екатеринбург : Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2007. – 448 с.

8. Коровина А. Ф. Опера *semiseria* в европейском музыкальном театре первой половины XIX века: генезис и поэтика жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02. М., 2017. – 351 с.
9. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы. Екатеринбург : У-фактория при участии издательства Гуманитарного университета, 2005. – Т.1. 634 с.
10. Пилипенко Н. В. Франц Шуберт и венский музыкальный театр: дис. ... доктора иск. : 17.00.02. М., 2018. –Т. 1. 253 с.
11. Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М. : изд. и типолит. Музгиза, 1948. – 271 с.
12. Busch G. Die Unwetterszene in der romantischen Oper // Die „Couleur locale“ in der Oper des 19.Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. – Regensburg : Bosse, 1976. – 403 S. – S. 161–212.
13. Ruhnke M. Das Einlage-Lied in der Oper der Zeit von 1800 bis 1840 // Die „Couleur locale“ in der Oper des 19.Jahrhunderts / hg. v. Heinz Becker. – Regensburg : Bosse, 1976. – 403 S. – S. 75–98.
14. Taruskin R. Oxford History of Western Music : 5 vol. New York : Oxford University Press, 2009. – Vol. 3. Music in the Nineteenth Century. – vii, 830 p.