



Е. В. БЕРИГЛАЗОВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК 782.1

О РОЛИ ХОРА В ОПЕРЕ А. Н. ВЕРСТОВСКОГО «АСКОЛЬДОВА МОГИЛА» (К ПРОБЛЕМЕ КОНЦЕПЦИИ)

Опера А.Н. Верстовского «Аскольдова могила», созданная годом ранее «Жизни за царя» М. И. Глинки, не выдержала конкуренции с образцами русской оперной классики и давно исчезла из театрального репертуара. Не суждено было ей стать и объектом основательного изучения. Исследователи, отмечавшие недостатки «Аскольдовой могилы»¹ не оценили главного – её концепции², отразившей дух и идеи своего времени. А именно она позволяет говорить, что уже у Верстовского отчётливо намечились тенденции, характерные впоследствии для отечественной оперной школы, – представить народ одним из важнейших действующих лиц истории и создать его разноплановый образ.

В «Аскольдовой могиле» привлекают внимание количество сцен с участием хора (22 номера из 34), разнообразие и многофункциональность показанных композитором хоровых персонажей – они представляют мир реальный и фантастический, различные социальные, этнические слои и религии. Назовём коллективных героев, расположив их по степени значимости в опере: это христиане, русичи, киевляне, киевлянки, киевские дружинники, челядь, девушки-селянки, духи. Сказанное убеждает: чтобы постичь суть концепции Верстовского, необходимо выявить роль и степень участия хоровых персонажей в процессе становления и развития основных драматургических линий, реализующих авторский замысел.

«Аскольдова могила» написана по многоплановому историческому роману М. Н. Загоскина, действие которого развёртывается во времена правления киевского князя Владимира I Святославовича. В основе произведения – сочетание нескольких сюжетных линий. Знаменательно, что все они были сохранены композитором в либретто оперы.

Как правило, в поле зрения исследователей всегда попадала одна из них – любовно-лирическая – во многом поэтому она и считается основной. На наш взгляд, это не совсем справедливо. Представлен-

ная достаточно выпукло, она не была доведена либреттистом и композитором до логического конца. А. И. Кандинский замечал, что счастливое завершение злоключений Всеслава и Надежды в музыке не отражено. Мы так и не узнаём о дальнейшей судьбе влюблённых после гибели Неизвестного (никаких ремарок в клавише нет)³. Верстовский не счёл нужным обозначить развязку любовной линии более определённо, что вполне отвечало замыслу Загоскина: в романе писателя любовная линия явно второстепенна по отношению к конфликту «язычество-христианство»⁴.

Сказанное заставляет обратить особое внимание на другие линии «Аскольдовой могилы»: «личностную» – связанную с действиями Неизвестного, историко-патриотическую, религиозную и жанрово-бытовую.

Первая из них – ряд событий, способствующих осуществлению цели Неизвестного – ослабить власть князя Владимира, поколебать таким образом устои новой государственности: появление героя (I к. № 3 – экспозиция образа), попытка подтолкнуть толпу к бунту (№ 7 – конфликтная ситуация), признание Всеслава правнуком Аскольда (II к. № 19 – обострение ситуации), встреча с Всеславом и попытка заговора (III к. № 23 – углубление конфликта), смерть настоящего правнука Аскольда Стемида и крушение замыслов героя (VI к. № 36 – углубление конфликта и кульминационная точка в его развитии), гибель Неизвестного (№ 39 – развязка).

В основе историко-патриотической линии – столкновение русских с варягами: появление варяга Фрелафа (I картина № 1 разговорная сцена, № 2 – экспозиция образа), его замысел завладеть одной из киевлянок (I к. № 3 – завязка конфликта), ссора Фрелафа с Садко (II к. № 16 – углубление конфликта), стычка Фрелафа с киевлянами и Неизвестным (№ 17 – углубление конфликта), победа Неизвестного и киевлян над варягом (№ 18 – кульминационный момент

линии), высмеивание Фрелафа киевским народом (№ 19 – развязка).

Религиозная линия намечена контурно: появление сторонников языческого государства Русичей (I к. № 6 – экспозиция образа), их отъезд (финал), появление христиан (III к. № 20, 22 – экспозиция образа), замысел Неизвестного возродить языческое государство (№ 22 разговорная сцена), смерть Неизвестного (VI картина № 39).

Развиваясь параллельно, все описанные линии способствуют утверждению главной идеи оперы – идеи укрепления государства.

Традиционная жанрово-бытовая линия (отдельные её эпизоды обычно рассматриваются в исследованиях) связана с показом образа киевского народа, а также рядом сольных персонажей (Стеמיד, Любаша, Надежда, Тороп). Она включает две фазы развития — обряд (I к. № 3, II к. № 9, № 10) и праздничную картину народных гуляний (№ 11, 12, 13, 17, финал II картины). Таким образом возникает развёрнутая рассредоточенная обрядово-бытовая хоровая «сюита». Создавая её, Верстовский опирается на опыт Соколовского и Пашкевича⁵. Но в отличие от предшественников, композитор, раздвигая границы номеров, заметно увеличивает «сюиту» в масштабах.

Жанрово-бытовая линия представлена необычно: её развитие на протяжении двух картин прерывается эпизодами, репрезентирующими другую линию – историко-патриотическую. При этом роль опорных точек обеих линий выполняет хоровая «сюита».

Благодаря нетрадиционному решению – взаимодействию и пересечению в кульминационных моментах бытовой и историко-патриотической линий, стало возможным их динамичное развитие, а это, в свою очередь, способствовало многогранной характеристике образа народа.

Начальной точкой развития жанровой линии является восходящий к канту трёхголосный хор киевлянок «Выходите, девки красны» (I картина, № 3). Он предваряет древнеславянский обряд одаривания Днепра⁶. Это первая характеристика девушек. Примечательно, что данный художественный образ сразу закрепляется в сознании слушателя как ярко самобытный, что происходит благодаря стремлению композитора максимально приблизиться к русским народным образцам. Напевная мелодия краткого дыхания, напоминающая хороводные песни, неквадратна, ладовопеременна, развивается вариационно. Желая подчеркнуть мягкое женское начало, композитор своеобразно модифицирует типичную кантовую фактуру: мелодизация функционального голоса (запев), обогащение хоровой и оркестровой ткани певучими подголосками (припев).

На фоне песни киевлянок возникает диалог и завязывается конфликт между варягом и киевлянами (историко-патриотическая линия). То есть, уже пер-

вый жанровый хор – точка соприкосновения двух линий.

Центральные фазы разыгрывающегося обряда – два первых хора II картины (№ 9 и 10). Хор «Просо» (№ 9) – ритуальная игра киевлян, начало священнодействия, в котором принимают участие девушки и юноши. Продолжая намеченную ранее лирическую характеристику киевлян, композитор показывает здесь и новую грань образа народа – молодецкое начало.

Кульминационный момент обряда – песня «Светел месяц во полночи» (№ 10): звучание хора сопровождает шествие толпы киевских горожан, «одаривающих» венками Днепр. Этот хор вносит новые штрихи в характеристику городских жителей: изящество и прихотливый рисунок мелодической линии хора в сочетании с ритмом мазурки подчёркивают кокетливость молодых девушек, игривость и легкомыслие горожан.

Отправной точкой второй фазы развития бытовой линии, воспроизводящей яркую картину народного праздничного гуляния является хор «Во саду, саду, садочке» (№ 11). «Ажурность» хоровых интонаций и ритм полонеза вносят в портрет киевлянок особую тонкость, окрашивают его в сентиментальные тона.

В удалой «Русской пляске» (№ 12) во всю ширь разворачивается молодецкое лихое начало. Кокетливые интонации хора № 10 («Светел месяц во полночи») благодаря стремительному темпу, смене фактуры и лада здесь модифицируются, порождая образ безудержно веселящегося народа.

Следующий номер (№ 13) выполняет двоякую функцию. С точки зрения развития жанровой линии это, своего рода, продолжение характеристики, данной народу в предыдущем номере: хор киевских дружинников вторит застольной песне Стемида. Он же развивает историко-патриотическую линию, нарушая стереотип традиционного показа жанровых образов. Могучий унисон мужского хора и медных инструментов (средний эпизод – «Дай, Перуне боже»), воссоздающий атмосферу архаики, в сочетании с чёткой ритмической поступью мощных аккордов остального оркестра характеризует народ с героической стороны, подготавливая первую конфликтную ситуацию.

После прибауток Торопа и зажигательного танца валахов, представляющих бытовую линию, происходит столкновение варяга Фрелафа и Садко (№ 16 – историко-патриотическая линия). В народно-хоровой сцене № 17 народное веселье резко прерывается⁷. Недопетым остаётся лирический хор «При долинушке», являющийся тематической и тональной репризой жанрово-бытовой линии. Конфликт углубляется⁸ (варягу Фрелафу противостоят киевляне, объединившиеся в данный момент с Неизвестным), что в музыке связано с ладовым переосмыслением сцены

(*A dur – a moll*), резкой сменой фактуры (гомофонно-гармонический склад – фигурации), характера исполнения и темпа (*moderato – allegro, risoluto*). Реакция народа на грубые действия иноземца незамедлительна: в партии мужского хора на словах «Эй ты, варяг заезжий!» грозно звучит мощный октавный унисон. Конфликт обостряет появление Неизвестного, прямо угрожающего Фрелафу: «Гляди, варяг, на Русь нарвёшься и ног не унесёшь!». В этих ярко контрастных предыдущему музыкальному материалу пламенных фразах мужского хора и Неизвестного чувствуется нетерпимость по отношению к варягам. В народно-хоровой сцене № 18 – кульминации⁹ историко-патриотической линии – композитор усиливает это чувство: неизвестный и киевляне гневно обещают прочесть всех «заморских нахалов». Весомость угроз подчёркнута уплотнением хорового состава (четырёхголосие перерастает в пятиголосие) и гармоническим изложением (скандирование мощных аккордов).

В сцене № 19 прерванное народное веселье возобновляется, знаменуя развязку историко-патриотической линии и завершение жанровой. Это хорхоровод «Плетень», куда Верстовский вновь вводит сентиментальные интонации лирической песни «Светел месяц», придавая им на сей раз скерцозный характер, соответствующий сценической ситуации: киевляне высмеивают трусливого варяжского мечника.

Таким образом, сопряжение двух линий, их взаимодействие, реализованное посредством народно-хоровых сцен, дало возможность композитору ярко показать патриотические чувства киевского народа в целом. Думается, что в рассматриваемой опере жанровое и историко-патриотическое начала преобладают, а романтические переживания отдельных героев «Аскольдовой могилы» (таких, как Всеслав, Надежда и др.) отступают на второй план.

В опере привлекает внимание и явная тенденция к индивидуализации «коллективного» персонажа, об этом позволяет говорить многосторонний и многогранный показ образа: это женственность и мягкость девушек (хоры с господствующим вокальным началом), молодецкая удаль киевлян («Русская пляска»), легкомыслие и кокетство горожан («польские» хоры), героическое начало, характеризующее дружинников князя (№ 13 «Песня Стемида с дружиной»). Подобный подход отвечал духу времени, когда художественное творчество многих деятелей искусства вдохновлялось образами, связанными с жизнью народа, его идеалами и особенностями характера.

В отличие от полноценно развитых и драматургически законченных бытовой и историко-патриотической линий, религиозная намечена контурно: складывается из разрозненных эпизодов. Её основу составляет не столько конфликт (он не реализован), сколько сопоставление, что обусловлено развёртыва-

нием действия в эпоху сосуществования язычества и христианства. Избранный приём отнюдь не мешает автору утвердить идею морального совершенствования через приобщение к христианству.

Значительная роль в становлении «религиозной идеи» «Аскольдовой могилы» отведена двум «коллективным» персонажам – русичам-язычникам и христианам. Рассмотрим подробнее узловые моменты, в которых они задействованы.

Религиозную линию, как указывалось выше, образуют несколько ключевых эпизодов: хор № 6 и хоровой финал I картины, два номера III картины с участием христиан (№ 20 ария Неизвестного, № 22 дуэт Всеслава и Надежды) и сцена № 39 из VI картины.

Хоры № 6 и № 9 (финал) представляют собой экспозицию сторонников языческого государства – Русичей и Неизвестного. Реплика композитора («приезжие») и имя коллективного героя (русичи), отсылающее к образам древней старины, наталкивают на мысль о его «особости». Уже сам тип музыкальной характеристики русичей противопоставлен интонационной и ладовой сферам, закреплённым за другими персонажами оперы.

Мелодия и гармонический язык двух хоровых номеров, исполняемых русичами, восходят к древним пластам. Свободно льющаяся тема хора *a cappella* «Гой ты, Днепр», асимметричная по своей структуре, органично связана с протяжными песнями. Однако обращают на себя внимание такие приёмы, как монотонное чередование натуральных *g moll* и *d moll*, имитация вольночного баса в партии оркестра (хор «Ну, давай, собирайся, други...»), многократное повторение квинты в партии низких мужских голосов (хор «Гой ты, Днепр»). Благодаря этому образ приобретает архаический колорит. Несмотря на то, что в дальнейшем он исчезает (финал I акта), перед нами противопоставляемый киевлянам «коллективный» персонаж, представляющий иную, более древнюю культурную традицию.

Русичи связаны с Неизвестным, также чуждым киевским горожанам. Его «выходная» ария выполняет двоякую функцию: характеризует самого героя и его соратников. Она написана в куплетно-вариационной форме: Неизвестный запекает, а русичи вторят ему, подхватывая реплики в припеве. Такая структура позволила глубоко раскрыть образ Неизвестного – показать его как вождя, способного увлечь за собой единомышленников. Широта раздольной темы солиста (запев) и «графичность» хоровой партии сопровождения придают высказыванию Неизвестного сурово-героический оттенок, создавая портрет эмоционально-сдержанного волевого человека, одержимого одной идеей. В то же время, припев арии с его «покачивающейся» мелодией (унисон теноров и солиста), звучащей в нежном ритме баркаролы на фоне переливающихся фигураций в оркестре, выражает возвышенный строй чувств, связанный с мечтами

о совершенной патриархально-языческой славянской державе. Такой «дуэт-согласие» убеждает в полном единомыслии «коллективного» героя и Неизвестного.

О приверженности традициям свидетельствует и рассказ русичей о предстоящем обряде жертвоприношения. Образ русичей очень важен для Верстовского – он репрезентирует один из слоёв разобщённого христианизацией народа. Глубоко символичны отъезд «коллективного» героя и гибель Неизвестного: воды Днепра ассоциируются здесь с водами Леты, русичи и Неизвестный – с уходящей языческой Русью. Ратующие за древний уклад, они безвозвратно исчезают¹⁰. Будущее – за христианством. Очевидно, что финал I картины и финал оперы, по замыслу композитора, оказываются узловыми моментами в развитии религиозной линии.

Другой коллективный персонаж – христиане. Чтобы показать их идейную сущность Верстовский новаторски строит сцены (№ 20 и 22 III к.): они совмещают три линии и являются центральным моментом в развитии религиозной. Предвосхищая достижения Мусоргского, композитор использует приём полифонии пластов. Происходящее на сцене связано с развитием личностной и любовно-лирической линий: Неизвестный ожидает Всеслава (ария № 20), провожающего Надежду в христианский храм (дуэт № 22). Второй «скрытый» пласт – две молитвы христиан (религиозная линия), звучащие за сценой. Однако роль хора здесь отнюдь не фоновая.

Ария Неизвестного полна тревожных предчувствий: на фоне взволнованного тремоло и угрожающего *pizzicato* струнных герой восклицает – «о чём ты плачешь, сердце...». Безрадостна и предвещающая несчастье¹¹ никнущая тема дуэта молодых влюблённых. Доносящиеся же издали молитвы христиан (ремарка – «за сценой») утверждают идею обретения уверенности и спокойствия – к этому должно привести христианское вероисповедание. Напряжённому звучанию тем солистов противопоставлено аскетичное и эмоционально нейтральное пение хора (хоральный склад, интонационная «скупость» речитации)¹². Ключевые слова молитвы «Отче наш, царю небесный» (№ 20), утверждающие идею спасительной роли христианства, становятся слышны благодаря разрежению фактуры. Практически весь хор «Спаси, сохрани и помилуй нас» (№ 22) исполняется *a capella*, что сразу вызывает яркие ассоциации с церковным пением. В этом номере претворены особенности многоголосия, идущего от ранних русских образцов: одной из «строительных единиц» музыки молитвы является чистая квинта в специфическом звучании мужских голосов (вспомним квинты хора калик переходящих из «Бориса Годунова» Мусоргского). Этот приём, а также опора на натурально-ладовые обороты, свойственные церковной гармонии (I – VII – III) способствуют созданию сурового, отрешённого и в то же время ярко национального образа.

Учитывая сказанное, можно утверждать, что христиане выступают здесь в качестве яркого образа-символа грядущей православной Руси. Появление такого образа в «Аскольдовой могиле» нельзя не расценить как большую удачу Верстовского: прозревая будущее, он утвердил в русской опере новый тип «коллективного» персонажа¹³ и стал одним из первых художников, положивших начало созданию целой галереи аналогов в отечественном искусстве. Среди них – героини-носители христианской идеи, изображённые в произведениях Ф. Достоевского, Н. Лескова, П. Мельникова-Печёрского, Л. Толстого¹⁴, на полотнах И. Крамского, К. Маковского, В. Навозова и одного из ярчайших выразителей русского духа М. Нестерова, известного живописца «святой Руси», страны юродивых, святых и монахов¹⁵.

Постоянное обращение к образам, олицетворяющим проблему духовного поиска, было глубоко симптоматично. Их реальные прототипы – явление национально-русское. Ряд портретов святых людей даёт В. Ключевский в своей «Истории» и замечает, что именно через таких «добрых людей» народ приходит к постижению высших религиозных ценностей: «завет их жизни таков: жить – значит любить ближнего... больше ничего не значит жить и больше не для чего жить»¹⁶.

Кроме того, люди, посвятившие себя вере, привлекали к себе особое внимание писателей, художников и композиторов, радевших за утверждение «национальной идеи». Вопрос поиска веры всегда был болезненным для России, в чём убеждают труды Бердяева, Хомякова и Соловьёва.

Таким образом, и сам коллективный персонаж, и выполняемые им драматургические функции, позволяют говорить, что композитору удалось в своей опере актуализировать важнейшую составляющую «великой русской идеи», вдохновлявшей многих современников Верстовского. Делая два хора христиан центром развития религиозной линии и обрамляя их эпизодами гибели язычников композитор недвусмысленно выразил своё отношение к ней.

Становление другой линии, «личностной», во многом определяют события, участниками которых становятся сольные персонажи, однако в одном из узловых моментов развития действия (№ 7 из I картины – сцена Вышаты с русичами, ария Неизвестного с русичами, сцена «суматохи») немаловажная роль отведена «коллективному» герою. Он – участник важной в драматургическом плане конфликтной ситуации: движимый чувством мести «смутьян» Неизвестный, предпринимает попытку разрушения государства, подталкивая толпу к бунту¹⁷. В связи с исчезновением Неизвестного локальный конфликт быстро исчерпывается, но сцена подстрекательства к бунту не становится менее значимой. С точки зрения развития сценического действия она предвосхищает

сцену под Кромами Мусоргского. К сожалению, музыка Верстовского не отражает в полной мере драматизм происходящего.

Подводя итог, отметим: «коллективные» герои «Аскольдовой могилы» – киевляне, киевлянки, дружинники, русичи, христиане – играют в опере Верстовского колоссальную роль. С их музыкальной характеристикой связано становление основных драматургических линий произведения: жанровой, историко-патриотической, религиозной и личностной. «Коллективные» персонажи принимают участие во всех ключевых моментах развития действия. Каждый из них по-своему способствует раскрытию и утверждению *«теории официальной народности»*. Она, напомним, была выдвинута и обоснована графом С. Уваровым в 1832 году и подразумевала опору на самодержавие как символ нерушимого государства, народность, ориентирующую на сохранение собственных традиций и христианство, являющееся главным условием для существования России.

Впервые в истории отечественной оперы была предпринята попытка реализовать концепцию такого масштаба через *коллективного героя*, который в операх доглинкинской поры трактовался исследователями по преимуществу как фоновый. Предвосхищая М. Глинку, Верстовский делает носителем основной идеи произведения образ народа. Вероятно, поэтому любовно-лирическая линия, представленная многочисленными персонажами, не была доведена до логического завершения.

Идея православия, самодержавия и народности, как основ, на которых зиждется могущественное государство, была последовательно проведена композитором через всю оперу. Это существенно корректирует взгляд на «Аскольдову могилу» как на своего рода «копию» романтических опер Вебера.

Верстовский сумел сосредоточить внимание, как слушателей, так и исследователей на важнейших проблемах времени, успешная реализация которых, как и у великого Глинки, во многом зависела от трактовки коллективных персонажей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ К ним относили: нелогичный сюжет, идейно-художественную пустоту, неумение насытить оперу симфоническим развитием и др. См.: Абрамовский Г. К. Русская опера первой трети XIX века. – М.: Музыка, 1971. – С. 72; Левашёва О. Е., Келдыш Ю. В., Кандинский А. И. История русской музыки: учебник для муз. вузов. – 3-е изд., доп. – М.: Музыка, 1980. – Т. 1: От древнейших времён до середины XIX в. – С. 361.

² Только Е. В. Смагина отметила, что Верстовский выразил в художественной концепции оперы почвенно-патриархальные грани русской идеи XIX века. См.: Смагина Е. В. «Аскольдова могила» Верстовского: неклассическая отечественная опера в эпоху национальной классики // Музыкальная академия. – 2009. – № 2. – С. 117–121.

³ Повествование о них заканчивается на том моменте, когда Надежда и Всеслав выходят из укрытия и наблюдают сцену гибели Неизвестного.

⁴ Все основные события произведения связаны с воплощением идеи морального совершенствования людей, принявших православие.

⁵ См. «свадебные сюиты» в операх «Гостиного двор» Пашкевича, «Мельник – колдун, обманщик и сват» Соколовского.

⁶ Киевлянки плетут венки из цветов для «одаривания» Днепра.

⁷ Подобный драматургический приём позже использовали Глинка и Римский-Корсаков.

⁸ Варяжский мечник Фрелаф пытается силой поцеловать Любашу.

⁹ Крушение замысла Фрелафа под натиском киевлян и Неизвестного.

¹⁰ Русичи в финале I картины, Неизвестный в финале оперы.

¹¹ Похищение Надежды.

¹² В обеих молитвах воспроизведена манера читка, произносимого священником во время служб.

¹³ Аналогичные персонажи появятся позже (раскольники, калики Мусоргского, китежане Римского-Корсакова).

¹⁴ Старец Зосима, Алёша Карамазов («Братья Карамазовы»), юродивая Марья Лебядкина («Бесы»), мать Манефа, раскольники («В лесах», «На горах»), Флягин («Очарованный странник»), монах Памва, раскольники («Запечатленный ангел»), Павлин Певунов («Павлин»), юродивый Гриша («Детство. Отрочество. Юность»), Платон Каратаев («Война и мир»), отец Сергей («Отец Сергей») и др.

¹⁵ «Русский монах в созерцании» И. Крамского, «Молодая монахиня» К. Маковского, «Духовное окормление» В. Навозова, «Великий постриг», «Молчание», «Видение отроку Варфоломею» М. Нестерова.

¹⁶ Цит. по: Ключевский В. О. Исторические портреты. Деятели исторической мысли / сост. ст. и примеч. В. А. Александрова. – М.: Правда, 1990. – С. 94.

¹⁷ Попустительство князя Владимира и своеволие бояр вызывает недовольство приезжих Русичей. Неизвестный, пользуясь этим, подталкивает толпу к бунту (ария Неизвестного с хором, см. выше). Боярин Вышата приказывает схватить зачинщика (№ 7, «Суматоха»).

Бериглазова Екатерина Васильевна

преподаватель кафедры хорового дирижирования
Магнитогорской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

