

# Из истории русской музыкальной культуры

Научная статья

УДК 782

DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-35-52



## Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине»



**Вера Евгеньевна Минаева**

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,  
Sarancha\_vera@gnesin-academy.ru,  
<https://orcid.org/0009-0003-9243-9239>*

**Аннотация:** Статья посвящена практически неизвестной в наши дни комической опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине» (1839). Сочинение привлекает внимание не только своим специфическим, несвойственным композитору почерком (с точки зрения жанрового наклона, места и времени действия), но и тем, что оно отразило и предвосхитило тенденции своего времени: Верстовский стал одним из первых русских композиторов, обратившихся к испанским образам.

В статье предпринята попытка выявить в опере «Тоска по родине» особенности музыкального воплощения образов русской и испанской культур, а также определить возможные связи сочинения с операми Обера, Доницетти и других композиторов, использовавших испанские сюжеты и локальный колорит.

**Ключевые слова:** «Тоска по родине», Россия, Испания, А. Верстовский, XIX век, национальная традиция

**Для цитирования:** Минаева В. Е. Испанские и русские мотивы в опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине» // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2024. № 2. С. 35–52. DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-35-52

# From the history of Russian musical culture

Original article

## Spanish and Russian motifs in the opera "Homesickness" by A. N. Verstovsky

Vera E. Minaeva

*Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,  
Sarancha\_vera@gnesin-academy.ru, <https://orcid.org/0009-0003-9243-9239>*

**Abstract:** The article is dedicated to the virtually unknown comic opera by A. N. Verstovsky "Homesickness" (1839). The composition attracts attention not only with its specific, uncharacteristic for the composer, style (in terms of genre inclination, setting, and time of action), but also because it reflected and anticipated the tendencies of its time: Verstovsky was one of the first Russian composers to turn to Spanish images.

The article attempts to identify the particularities of the musical embodiment of Russian and Spanish cultural images in the opera "Homesickness", as well as to determine possible links of the composition with the operas of Auber, Donizetti, and other composers who used Spanish plots and local color.

**Keywords:** "Homesickness", Russia, Spain, A. Verstovsky, 19th century, national tradition

**For citation:** Minaeva V. E. Spanish and Russian motifs in the opera "Homesickness" by A. N. Verstovsky. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2024;(2):35-52. (In Russ.). DOI: 10.56620/2227-9997-2024-2-35-52

Комическая опера «Тоска по родине» была создана Верстовским спустя четыре года после успешной премьеры «Аскольдовой могилы», в 1839 году. В качестве либреттиста вновь выступил М. Н. Загоскин, автор одноименного романа.

Исследователь творчества Верстовского А. А. Гозенпуд указывает, что «Тоска по родине» стала единственной оперой, написанной на сюжет из современной композитору жизни [2, 265]. Действительно, эта опера стоит особняком в ряду сочинений Верстовского: в ней нет фантастических эпизодов, действие происходит в 1830-е годы в России и Испании<sup>1</sup>. Как отмеча-

<sup>1</sup> Приведем краткое содержание оперы. Завольский, молодой помещик, тонет в Неве, однако ему на помощь приходит неизвестный. Молодой помещик влюблен в Софию Лидину, и она отвечает взаимностью. Герой становится случайным очевидцем встречи Лидиной с незнакомцем

ет Б. В. Доброхотов, «композитор, обратившись к чуждому для себя сюжету, не смог создать значительной и яркой оперы» [3, 39]. Такой отзыв далеко не единственный. Доброхотов, а также С. М. Волков упоминают ироничное название оперы «Тоска и пародия», приписываемое М. П. Мусоргскому [3, 39], [4, 40]. Как следует из переписки композитора с М. А. Балакиревым, он весьма скептически относился как к творчеству, так и к личности Верстовского [5, 54].

Однако опера представляет интерес прежде всего не столько художественными достоинствами, сколько характерными для своего времени тенденциями. Верстовский был в числе первых русских композиторов, обратившихся к образам Испании в музыке<sup>2</sup>; опера «Тоска по родине» стала одним из первых сочинений на отечественной оперной сцене, в которых передан испанский колорит.

Интерес к считавшейся в те времена сказочно-легендарной, таинственной стране был отнюдь не случаен; его испытывали как русские, так и западноевропейские современники композитора. В отличие от Германии, Италии и Франции, Испания обладала особой притягательной силой.

Следует сказать несколько слов о значении и влиянии испанской культуры на западноевропейские страны и Россию в XIX веке, так как черты этой культуры оказали воздействие на развитие национальных оперных традиций.

Увлечение экзотикой особенно ярко проявилось в произведениях французских композиторов XIX века<sup>3</sup>. В оперной литературе этого столетия встречаются как непосредственные характеристики представителей других культур (персонажи иных для европейцев национальностей, например,

---

(Красноярским) и принимает решение покинуть Петербург, где живет неверная возлюбленная, и уехать в Андалузию. В поездку он берет верного слугу Никанора. Испания пленяет Завольского красотой своей природы, однако он чувствует одиночество и тоску. В Испании в Завольского влюбляется донна Розалия, жена андалузского коррехидора. Дон Педро, поклонник донны Розалии, испытывает жгучую ревность и нанимает убийц для устранения соперника. Завольский по-прежнему любит Лидину, к тому же Розалия состоит в браке и отношения с ней недопустимы, таким образом, герой отвергает ее. Слуги донны Розалии готовят пышный праздник, на который приглашены Завольский, Никанор, дон Пабло и другие гости. Дон Пабло зовет убийц, которые должны отомстить за него. Заговорщики окружают Завольского, дон Пабло угрожает убить его, но неожиданно на помощь приходит неизвестный юноша, ранее спасший Завольского в Петербурге. Герой узнает своего спасителя, и происходит их знакомство. Молодой человек, Красноярский, оказывается братом Лидиной, он прибыл с моряками в Испанию. Завольский прощает своих обидчиков и с русскими матросами, слугой Никанором и Красноярским отправляется на родину [1, 237].

<sup>2</sup> Стоит упомянуть и о других композиторах первой половины XIX века, обращавшихся к испанской тематике в балетах, водевилях и романсах: К. Каноббио, Ф. Шольце и Н. Кубиште (балет «Инесса де Кастро, или Тайный брак», 1824), М. Глинке (романсы «Я здесь, Инезилья», 1834, «Ночной зефир», 1838). Позднее к испанским темам и образам обращались Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, Р. К. Щедрин и др. [1, 148], [6].

<sup>3</sup> Кроме французских композиторов к экзотическим образам обращались и итальянские композиторы: Дж. Россини («Итальянка в Алжире»), Дж. Верди («Дон Карлос» и «Сицилийская вечерняя»), В. Беллини («Заира»).

цыгане, мавританцы, арабы, китайцы и др.<sup>4</sup>), так и опосредованные — рассказы о них от лица героев<sup>5</sup>.

Как отмечают исследователи [7, 93–118], [8], [9], во французских текстах, в том числе музыкальных, Испания (а шире — Пиренейский полуостров) в силу близости к Франции и сходства между языками, значительно чаще других регионов становилась местом действия сюжетов. Соответственно, заимствовались свойственные этой географической области темы, мотивы, характерные персонажи: контрабандисты, разбойники и ревнивцы-мужчины, темноволосые девушки, гадающие на картах [7, 100], [8, 145]. Французские композиторы вводили в сюжет религиозные и политические конфликты на испанской земле, что стало своего рода клише. Например, герои, олицетворяющие католическую власть, могли преследовать мусульман или иудеев<sup>6</sup>. Кроме того, в оперы включались танцы в сопровождении национальных инструментов, гитар и кастаньет (или инструментов, их имитирующих), музыка изобиловала особыми гармоническими средствами (доминантовый лад), типичными для этой культуры ритмами.

Культурные связи между Россией и Испанией возникли в Московском княжестве в XVI веке. При Петре I интерес к Испании усилился, так как император стремился развивать дипломатические, торговые и культурные связи с европейскими державами. В 70-е годы XVIII века в России появились первые переводы испанских авторов, писавших об истории Испании. Русская публика черпала сведения не только из переводов, но обращалась к источникам на иностранных языках. Под воздействием подобной литературы в России формируется стереотипный образ этой страны, в первую очередь связанный с «черной легендой»<sup>7</sup>. Также на восприятие этой страны оказали влияние резкие высказывания критиков в адрес современного экономического, политического и культурного состояния Испании<sup>8</sup>. В XVIII веке в Россию активно проникает испанская художественная литература и театр. Так,

<sup>4</sup> Цыгане присутствуют, например, в операх «Гугеноты» Мейербергера, «Кармен» Бизе, японцы — в «Желтой принцессе» Сен-Санса, индийцы — в «Короле Лахорском» Массне и т. д., см.: [7, 93].

<sup>5</sup> Например, песня Эболи "Nei giardin del bello" из II акта «Дон Карлоса» Дж. Верди, в которой героиня поет о тайной встрече мавританского короля Ахмета с девушкой в чадре [7, 94].

<sup>6</sup> Так, в опере Ф. Галеви «Гитарист» (Le Guitarréro) появляется образ инквизитора [7, 107].

<sup>7</sup> Данная тенденция отразилась в создании искаженного, преувеличенно агрессивного облика испанцев — как фанатичных завоевателей, в частности, в представлении династии Габсбургов в неприглядном свете (что было выгодно Нидерландам, на протяжении 80 лет сражавшимся с Испанией), а также Англии, сталкивавшейся с испанцами на море. См.: [10, 202], [6, 134], [11, 108].

<sup>8</sup> Е. Г. Черкасова и другие исследователи отмечают, что в первой половине XIX века образ Испании меняется в сознании русской публики: от представлений в духе «черной легенды» к возвышенно-романтическим, что нашло отражение в произведениях поэтов, художников и музыкантов, как, например, в повести «Сиерра-Морена» Н. М. Карамзина, стихотворении «Ночной зефир» А. С. Пушкина и написанном позднее одноименном романсе М. И. Глинки, опере «Каменный гость» А. С. Даргомыжского, «Испанской серенаде» М. А. Балакирева, «Испанском каприччио» Н. А. Римского-Корсакова, «Дон Кихоте» А. Г. Рубинштейна, полотно «Малага» И. К. Айвазовского и мн. др. [11, 109], [12], [13].

в 1706–1707 годах труппа И. Кунста — О. Фюрста ставит на московской сцене модные в ту эпоху «переделки» пьес, восходящие к комедии Кальдерона «El alcaide de sí mismo»<sup>9</sup>. Во второй половине XVIII века становится популярным так называемый «испано-мавританский» или «гишпанский» роман<sup>10</sup>, в котором черты испанской культуры получают преломление сквозь призму французской [6, 141].

В XIX веке полуполюгендарный образ Испании привлекает русских путешественников, одним из них стал В. П. Боткин, посетивший страну в 1845 году<sup>11</sup>. Художественная культура страны нашла отражение в заметках, письмах и дневниках В. В. Стасова, К. А. Коровина и др. [12]. Как указывает Н. Г. Панченко, для русских путешественников особо притягательным был юг Испании, на фоне мрачного, холодного и сурового Петербурга кажущийся райским местом [12]. Если Италия ассоциировалась у русского дворянства в первую очередь с пением, то Испания — с танцем. В заметках путешественников крайне мало описаний народной музыки Испании, зато народные танцы вызывают особо восторженный отклик. После поездки Глинки, который провел в Испании два года (1845–1847), происходит некоторое переосмысление испанской музыки<sup>12</sup>, однако она по-прежнему воспринимается воплощением экзотического колорита.

Верстовский, в отличие от своих современников, не посещал Испанию, однако при исследовании его творчества становится очевидным живой интерес композитора к испанской культуре. Занимая высокий пост в дирекции Императорских театров, он, несомненно, имел возможность познакомиться с публикациями, в том числе музыкальных изданий, раскрывающих облик Испании. Кроме того, можно предположить, что в широкий круг общения Верстовского входили и те, кто посещал эту страну.

Среди западных образцов, которые ставились при Верстовском, особое место сфера экзотики — в широком ее понимании, включающая и внеевропейские цивилизации, — была представлена в творчестве французских композиторов, в жанрах большой и комической опер, в меньшей степени в творчестве итальянских, австрийских и немецких композиторов.

<sup>9</sup> В русском переводе — «Сам у себя под стражей». В дальнейшем испанские сочинения все чаще появляются на сцене в различных интерпретациях. Известно, что Екатерина II делала свободные переложения сочинений испанских авторов, например, комедия «Чулан» была создан на основе комедии "El escondido y la tapada" («Спрятанный кабальеро») Кальдерона [14, 65], [6, 147].

<sup>10</sup> Примером такого типа романа может служить «Гонзаль в Кордуанский» Ж. П. Флориана и др., см.: [6 147].

<sup>11</sup> В литературном наследии В. П. Боткина, содержащем описание впечатлений от поездки, развечиваются мифы и предстает подлинный облик Испании. Боткин печатался в «Современнике», и его очерки об Испании были доступны широкому кругу читателей [15, 148–190].

<sup>12</sup> Как указывает С. А. Амелченкова, можно считать, что именно Глинка стал «основателем "музыкальной испанистики"», что отразилось в его произведениях и способствовало обращению русских композиторов к испанским образам [16, 17].

При анализе оперного творчества Верстовского мы наблюдаем стремление композитора «раскрасить» действие в оперных сочинениях введением различных вариантов локального колорита. В оперу «Пан Твардовский» включены цыганские хоры, в «Вадим или Двенадцать спящих дев», «Аскольдову могилу» — славянские пляски, а в следующую за «Тоской по родине» «Громобой», помимо славянских танцев, — балетные сцены турчанок и персиянок. Очевидно, что на протяжении всех лет работы над операми (1828–1854) Верстовский включает экзотические мотивы в либретто и музыкальный текст. В «Тоске по родине» действие и вовсе переносится в Андалусию — наиболее романтизированный регион Испании, омываемый водами Гибралтарского пролива и Средиземного моря, считавшийся при жизни композитора Востоком<sup>13</sup>.

Приведем список оперных постановок в репертуаре Большого театра в период с 1825 по 1839 год, в которых явно обозначены испанские мотивы:

Таблица 1  
Table 1

Название оперы, композитор	Особенности сюжета, место действия	Музыка
«Редкая вещь» / "Una cosa rara, ossia Bellezza ed onesta", В. Мартин-и-Солер [17, 199–201].	Действие происходит в Испании. Среди персонажей — «пасторальная» пара возлюбленных и королева Изабелла.	II акт начинается с музыкальной темы, в мелодике которой присутствуют каталонские корни. Эта тема служит основой дуэта. Примечательна также канцонетта инфанта "Non farmi più languire" в сопровождении оркестра и мандолины. В финале II акта звучат испанские танцы в сопровождении хора [18, 457].
«Свадьба Фигаро» / "Le nozze di Figaro ossia la folle giornata", В. А. Моцарт	Действие происходит в Испании.	Испанские мотивы присутствуют в либретто оперы, но отсутствуют в музыке.
«Фиделио» («Леонора») / "Fidelio", Л. ван Бетховен	Действие происходит в испанской тюрьме недалеко от Севильи.	Испанские мотивы представлены в сюжете, но не отражены в музыке.
«Жан Парижский» / "Jean de Paris", Ф.-А. Буальдьё	Принцесса Наваррская едет в Париж навстречу своему жениху, дофину Франции, с которым она обручена [19, 143–144].	Испанские мотивы есть в либретто оперы, но отсутствуют в музыке.

<sup>13</sup> Отметим, что Андалусия в течение нескольких сотен лет была населена арабами, поэтому в культуре этого региона преобладали восточные черты, а сама Испания с точки зрения публики XVIII–XIX веков воспринималась как часть Востока.

ИСПАНСКИЕ И РУССКИЕ МОТИВЫ В ОПЕРЕ А. Н. ВЕРСТОВСКОГО «ТОСКА ПО РОДИНЕ»

«Эрнани» / "Ernani", Дж. Верди	В <i>горах Арагона</i> на закате солнца пирует оркестр Эрнани. Под этим именем скрывается <i>дон Хуан</i> , сын герцога Арагона, казненного королем.	В музыке оперы отсутствует локальный колорит Испании. Форма номеров типична для итальянской оперы [20].
«Черное домино, или Таинственная маска» / "Le domino noir" Д. Обер	Действие происходит в <i>Мадриде</i> , в 1780-е годы.	В музыке оперы «Черное домино» есть танцевальные и вокальные номера, отражающие колорит Испании. К ним относятся рондо, арагонез и ансамбль из I акта. Помимо номеров с жанровым обозначением, музыка оперы пронизана интонациями и ритмами, типичными для испанской культуры [21].
«Немая из Портичи» / "La muette de Portici" Д. Обер	В дворцовом саду празднуют свадьбу сына вице-короля <i>Неаполя</i> и принцессы Эльвиры. Фенелла, немая девушка, размышляет о самоубийстве, видя, как соблазвивший ее Альфонсо готовится к свадьбе. Мазаньелло, брат Фенеллы, готовит <i>восстание против оккупантов испанцев</i> и месть за обиду сестры [22].	Музыка оперы Обера «Немая из Портичи» пронизана испанским колоритом, который приносят ритмы тарантеллы (в увертюре), танцевальные номера в первом акте — гуарача, болеро и др.
«Роберт дьявол» / "Robert le Diable" Дж. Мейербер	Сюжет основан на средневековой легенде о Роберте-дьяволе. Действие происходит в Сицилии [23, 322–323].	В музыке присутствует испанский колорит, в первую очередь в танцевальных номерах: болеро, балетной сцене из III акта, а также в вокальной характеристике принцессы Изабеллы.

Как отмечает Э. Лакомб, опере с элементами экзотики присущи определенные особенности как в отношении сценографии (декорации, костюмы), либретто (его формы и содержания — присутствию персонажей различных национальностей), так и самой музыки (выбор музыкальных жанров, характерных для описываемого региона) [24, 135].

При анализе сочинения Верстовского и сопоставлении его с европейскими образцами мы обнаруживаем подобные изменения. Совместно с либреттистом Загоскиным в «Тоске по родине» композитор создает «два мира» — русский и испанский. Русский мир представлен Санкт-Петербургом<sup>14</sup>, испанский — Андалусией.

<sup>14</sup> Очевидно, что город выбран не случайно, так как именно северная столица России славится своим специфическим суровым климатом, мрачностью и сыростью. «Русский мир» представлен помещиками, их слугами, матросами и военными. Тексты вокальных номеров

Андалусия пленяет героя природой, солнцем и жизнерадостностью местных жителей. В арии, открывающей II акт, Завольский воспеваает красоту далекого края, в котором он оказался, покинув Россию: «Как очарован я тобою и роскошью твоих долин» [25, 155]. Появление во втором акте испанских персонажей — донны Розалии, ее служанки Пакиеты, дона Педро, дона Пабло и др. — приводит к разворачиванию стереотипного для данного региона конфликта: чувство ревности (донны Розалии к Завольскому) побуждает дона Педро нанять убийц.

Испанские черты в музыке Верстовского и его западноевропейских современников передавались в первую очередь через танцевальные жанры, такие как болеро<sup>15</sup>, фанданго<sup>16</sup>, сегидилья<sup>17</sup>, арагонез<sup>18</sup>, гуарача<sup>19</sup>. Эти и другие, характерные для испанской национальной традиции, жанры встречаются в ставившихся при Верстовском операх европейских композиторов, а также в опере «Тоска по родине». В ней Испания представлена во II, несколько менее в III акте<sup>20</sup>. Весьма вероятно, что идея создания «испанских» актов возникла у Верстовского после премьеры оперы «Жизни за царя» Глинки (1836), в которой действие II акта происходит в Польше, а образ этой страны создается преимущественно с помощью танцев<sup>21</sup>.

Во второе действие «Тоски по родине», наряду с вокальными характеристиками героев, включено большое количество хореографических номеров (зачастую в сопровождении хора). Первым следует фанданго<sup>22</sup>, далее — череда танцев без жанрового обозначения. Фанданго сопровождается хором, который исполняется не только испанскими, но и русскими персонажами, приглашенными на пир к донне Розалии. В тексте подчеркнута основная черта национальной музыкальной культуры — любовь к танцам («За танцы про-

главного героя пронизаны обращения к России и сравнением родины и далекого прекрасного края — Испании.

<sup>15</sup> Болеро — трехдольный танец с яркой ритмоформулой: восьмая, триоль шестнадцатыми, четыре восьмых [26]. Танцующие сольно или парами исполняют замысловатые движения под аккомпанемент гитары и кастаньет.

<sup>16</sup> Фандаго, трехдольный танец в сопровождении кастаньет и хлопков в ладоши, имеет, предположительно, мавританское происхождение [23]. Как правило, фанданго, начинающийся в медленном темпе, может прерываться и возобновляться с ускорением.

<sup>17</sup> Сегидилья — танец родом из регионов провинции Кастилия. Имеет трехдольный размер, острый ритм, зачастую исполняется под аккомпанемент гитары и кастаньет [23].

<sup>18</sup> Арагонез — трехдольный танец родом из Арагона, традиционно сопровождается гитарами, кастаньетами и хлопками в ладоши [27].

<sup>19</sup> Гуарача может представлять собой и танец, и песню для солиста (солиста с хором), и даже инструментальную пьесу, исполняемую на гитаре с маракасами [28].

<sup>20</sup> Напомним, что опера трехактная, и экзотический колорит таким образом распространяется на большую ее часть.

<sup>21</sup> Как известно, Глинка насыщает II акт традиционными для польской культуры танцевальными номерами, создавая локальный колорит и правдоподобность в изображении героев. Несмотря на разногласия композиторов, очевидно, что они следили за творчеством друг друга и Верстовский мог использовать опыт Глинки в своем сочинении, вышедшем спустя три года после «Жизни за царя».

<sup>22</sup> Жанровое обозначение танца указано в рукописи партитуры [25, 230].

ворней, живе́й, их лю́бят испанцы»), которая становится одним из сильнейших стереотипов в восприятии Испании за ее пределами.

Пример 1. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». II акт. Фанданго, тт. 1–6

Example 1. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act II. Fandango, bars 1–6

The image displays a musical score for a Fandango piece. It features two vocal staves (Soprano and Bass) and a piano accompaniment consisting of five staves (Right Hand Treble, Left Hand Bass, and three additional staves). The vocal lines include the Russian lyrics: "За тан-цы за-тан-цы про-вор-ней жи-вей их". The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a more complex melodic line in the right hand.

Некоторое сходство просматривается между решением танцевального номера в опере Верстовского и болеро из I акта оперы Обера «Немая из Портичи». В сочинении французского композитора это второй испанский танец, еще более яркий и характерный, нежели предваряющая его гуарача. Форшлаги, скачки в мелодии и острый ритм вносят в действие оперы ориентальный колорит<sup>23</sup>.

Пример 2. Д.-Ф. Обер. «Немая из Портичи». Болеро, тт. 1–10

Example 2. D.-F. Auber. "La muette de Portici". Bolero, bars 1–10

The image displays a musical score for a Bolero piece. It features a piano accompaniment consisting of two staves (Right Hand Treble and Left Hand Bass). The right hand plays a complex melodic line with many slurs and ornaments, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

<sup>23</sup> Напомним, что действие происходит в Неаполе, который долгое время находился под испанской короной и оттого воспринял многое от испанской культуры.



Экзотический колорит присутствует в словесных текстах. При этом вокальные партии персонажей, как правило, насыщены восточной мелодикой и характерными гармоническими оборотами. Так, вокальная партия служанки донны Розалии Папиты из «Тоски по родине», хоть и не содержит в себе явно восточных черт, написана по мотивам стихотворения Пушкина «Ночной зефир», повествующего о молодой испанке. Во II акте девушка поет романс перед русским гостем Никанором в окружении испанцев. Несмотря на отсутствие жанрового обозначения, можно отметить черты, свойственные жанру болеро.

Пример 3. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». II акт. Папита<sup>24</sup>.  
«Заснул весь мир», тт. 1–6

Example 3. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act II. Paquita.  
"The whole world fell asleep", bars 1–6

В III акте Папита исполняет сегидилью, чтобы отвлечь томящуюся от неразделенной любви к Завольскому Розалию. Сегидилья «Испанцы грозили войной владычеству мавров» повествует о прекрасной донне, ждущей рыцаря с поля боя, которой, однако, сообщают мрачные известия. Верстовский создает подвижную, написанную в трехдольном размере (6/8) мелодию с использованием доминантового лада (основная тональность *f-moll*, опорным тоном является *c*), с форшлагами и скачками, прихотливым пульсирующим ритмом. Между куплетами даются инструментальные вставки, что типично для танцевального жанра.

<sup>24</sup> Номер не имеет жанрового обозначения в партитуре [25, 174].

Пример 4. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». III акт.  
Сегидилья «Испанцы грозили войной», тт. 1–5

Example 4. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act III.  
Seguidilla "The Spaniards threatened war", bars 1–5

Ис - пан-цы гро-зи-ли вой - но - ю  
Вла - ды-чест-ву мав-ров

Можно предположить, что отдаленным прообразом сегидильи послужил арагонез из II акта оперы «Черное домино» Обера. Этот танец, как и в опере Верстовского, служит основой для создания вокального номера главной героини Анжель. По форме он представляет собой куплеты с припевом хора, в оркестр добавлены кастаньеты.

Пример 5. Д.-Ф. Обер. «Черное домино».

Рондо, арагонез и ансамбль. Вступление, тт. 8–26

Example 5. D.-F. Auber. "Le domino noir".

Ronde, aragonaise et ensemble. Introduction, bars 8–26

В куплетах Анжель Обер использует гармонический мажор (*As-dur*), острый ритм со смещением акцентов, подчеркиваемый кастаньетами в оркестре, украшения и колоратуры в вокальной партии (пример 6).

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Пример 6. Д.-Ф. Обер. «Черное домино».

Рондо, арагонез и ансамбль. Куплеты Анжель, тт. 32–42

Example 6. D.-F. Auber. "Le domino noir".

Ronde, Aragonaise et ensemble. Angel's couplets, bars 32–42

La belle lnes - fait flo-res elle a desat-traits des ver-tus et bien plus elle a dese - cus

Несмотря на то, что Испании в опере посвящены два из трех актов (II и III), Верстовский включает в них не только «испанские» сцены, раскрывающие колорит и традиции этой страны, но также и русские песни, романсы и хоровые номера. Примером этому служат песня Никанора из II акта «Ах ты чарка моя серебряная, кому пить» и его же куплеты с хором «Ах ты роща темная, место тихое укромное», которые слуга Завольского исполняет по просьбе Пакиты. Сольные номера Никанора, который в отличие от барина не стремится в чужие края, а всей душой любит родину, представляют стилизацию русской народной песни.

Интересно, что вокальные партии дворянина Завольского написаны, скорее, на итальянский манер, что можно объяснить его происхождением, а также стремлением покинуть Россию в поисках счастья. Вокальные партии персонажа содержат украшения, пунктирные и триольные ритмы. Главный герой, несмотря на свою принадлежность к России, предстает «гражданином мира», и его музыкальная характеристика отнюдь не отражает русскую национальную традицию, хотя из текстов арий мы видим, что Завольский испытывает противоречивые чувства — восторг от Андалузии, страдание от собственного одиночества и любовь к родине.

Пример 7. А. Н. Верстовский. «Тоска по родине». II акт. Ария Завольского, тт. 10–14

Example 7. A. N. Verstovsky. "Homesickness". Act II. Zavolsky's aria, bars 10–14

Как о - ча-ро-ва-ня то - бо - ю и рос-ко-шью тво-их до-лин

В общем характере воплощения Испании в опере Верстовского можно отметить некоторое сходство со ставившейся в 1840-е годы в Большом театре «Фавориткой» Доницетти, где действие, по замыслу либреттистов и композитора, происходит в Испании. Несмотря на то, что премьера оперы состоялась несколько позднее «Тоски по родине» (в 1840 году), весьма вероятно, что Верстовский мог присутствовать на репетициях и познакомиться с музыкальным текстом.

Х. Спенсер в своей диссертации высказывает предположение, что Доницетти вместе со Скрибом «эксплуатируют» возможности местного колорита, заимствуя не только испанские пейзажи, но и образы характерных персонажей (дивертисмент с участием мавританских рабов<sup>25</sup>) [29, 167–168].

В «Тоске по родине» наряду с экзотическими представлены и русские образы, выраженные в первую очередь через танцы. В обеих партитурах танцы не имеют жанровых обозначений (за исключением фанданго у Верстовского), они следуют друг за другом, как это принято во французской опере. Спенсер также обращает внимание на выбор Доницетти как географического региона (южная и северная окраины Пиренейского полуострова), так и непосредственно и места, где разворачивается действие оперы «Фаворитка». Это Собор Св. Иакова в Сантьяго-де-Компостела, Остров Леон (Кастилия-Леон) и сады дворца Алькасар в Севилье (Андалусия) [29, 167–168]. Как уже отмечалось, в опере Верстовского география еще более обширна — от Санкт-Петербурга до Андалузии.

В обеих операх тщательнейшим образом продуманы декорации. В I акте «Фаворитки» взору зрителя открывается монастырь, который, в соответствии с указаниями, имеет строгий темный декор, а сады Алькасара в Севилье, где пребывает Леонора, напротив, подобны райскому месту: мраморная постройка, лепнина, фонтаны и рощи. Именно в садах показан балет — развлечение для фаворитки короля [29, 167–168].

Что касается сценографии «Тоски по родине», то, судя по сохранившимся эскизам декораций и воспоминаниям современников, она не менее красочна. Так, во II акте представлен дворец в мавританском стиле — архитектурное сооружение из мрамора, украшенное традиционным орнаментом, кипарисы, фонтаны, залитый солнцем внутренний дворик (Иллюстрация) [30, 124]. Такое внимание к визуальному оформлению действия свидетельствует о влиянии на композитора традиции Grand opéra и отражает в целом следование Верстовским тенденциям времени.

Несмотря на намерение Верстовского создать яркую, эффектную оперу, сочинение провалилось при первых же постановках. Сохранившиеся эскизы декораций подтверждают детальную проработку и красочное выполнение сценографии, что характерно и для других опер Верстовского.

<sup>25</sup> Версия имела название "L'Ange de Nisida" [26, 167].



Илл. 1.  
К. Браун. Декора-  
ции ко второй кар-  
тине II акта оперы  
«Тоска по родине»<sup>26</sup>

Pic. 1.  
K. Brown. Scenery  
for the second  
scene of Act II  
"Homesickness"

Известно, что и одноименный роман Загоскина пользовался большой популярностью, и его адаптированная версия для оперы могла бы привлечь слушателя. Однако либретто оказалось откровенно слабым, как и музыка, удивляющая отсутствием запоминающихся тем. Доброхотов указывал: «Его [Верстовского — прим. ред.] «Испания» бледна и схематична, музыкальные характеристики главных действующих лиц также лишены силы <...> «Тоску по родине» следует рассматривать как <...> самое слабое по художественным качествам оперное произведение Верстовского» [3, 39]. Мы вынуждены согласиться с этим утверждением, однако нельзя не отметить, что идея обращения к образам Испании в 1830-е годы была весьма актуальной. Подобные темы встречаются во многих сочинениях европейских композиторов, прежде всего французских и итальянских [31]. В русском оперном искусстве Верстовский был одним из первых композиторов, обратившихся к образам Испании. При этом композитор стремился к достоверности в изображении локального колорита Андалусии, используя характерные для местности жанры. Несмотря на то, что в «Тоске по родине» композитору не удалось добиться желаемого результата, для нас важен сам факт обращения Верстовского к образам Испании, которые предопределили разнообразие экзотических тем в творчестве русских композиторов.

<sup>26</sup> Браун К. И. Эскиз декорации. Вторая картина второго акта. Дворец в мавританском стиле. Москва, Большой Петровский театр. Источник: ФГБУК ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Электронный ресурс: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=29309721> (дата обращения: 15.03.2024).

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Федоров В. В. Репертуар Большого театра СССР, 1776–1955 = Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955 / вступ. ст. В. П. Нечаев; в 2-х томах. Т. 1: 1776–1856. — New York: Ross, cop. 2001.— 288 с.
2. Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856). — Ленинград: Музыка, 1969. — 464 с.
3. Доброхотов Б. В. А. Н. Верстовский. Жизнь, театральная деятельность и оперное творчество. — Москва; Ленинград: Музгиз, 1949. — 127 с.
4. Волков С. М. Большой театр. Культура и политика. Новая история. — Москва: АСТ, 2018. — 560 с.
5. Мусоргский М. П. Письмо к М. А. Балакиреву от 16–17 января 1861 г. // Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы / Сост. А. А. Орлова, М. С. Пекелис. — Москва: Музыка, 1971. — 434 с.
6. Испания и Россия: дипломатия и диалог культур. Три столетия отношений. España y Rusia: diplomacia y diálogo de culturas. Tres siglos de relaciones / отв. ред. О. В. Волосюк. — Москва: Индрик, 2018. — 928 с.
7. Locke R. P. The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 1: Locales and Peoples // 19th-Century Music. — 2021 — No. 45 (2). — P. 93–118. — URL: <https://doi.org/10.1525/ncm.2021.45.2.93> (дата обращения: 10.04.2024).
8. Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider. — University of California Press, 2001. — 442 p.
9. Mendez C. L. H. de The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries. Master's Theses. — San Jose State University, 1988. — 162 p.
10. Marías J. España inteligible: Razón histórica de las Españas. — Alianza editorial, 2014. — 424 p.
11. Черкасова Е. Г. Образ Испании в России: прошлое и настоящее // Ибероамериканские тетради. — 2016. — № 1 (11). — С. 108–115.
12. Панченко Н. Г. «Волшебная страна великих подъемов и контрастов»: восприятие культуры Испании в России середины XIX — начала XX века // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 3. — URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9521> (дата обращения: 10.04.2024).
13. Гаузер И. В. Рецепция испанской живописи в русской культуре XIX — начала XXI веков в контексте диалога культур: специальность 24.00.01: диссертация на соискание степени кандидата культурологии. — Ярославль, 2021. — 231 с.
14. Амельченкова С. А. Кальдерон, Лопе де Вега и испанский классический театр на русской сцене XIX в. // Вестник Московского университета. — Серия 19, Лингвистика и межкультурная коммуникация. — 2009. — № 1. — С. 64–70.
15. Боткин В. П. Письма об Испании. [статья 2] / [В. Боткин]. — [СПб., 1847]. Вырез. из журн. «Современник» за 1847 г. — Вып. 5. — С. 148–190.
16. Амельченкова С. А. Испанское влияние на русскую культуру в XIX веке: специальность 24.00.01: автореферат диссертации на соискание степени кандидата культурологии. — Москва, 2008. — 25 с.
17. Мугинштейн М. Л. Хроника мировой оперы: 400 лет, 400 опер, 400 интерпретаторов. — Екатеринбург: У-Фактория, 2005. — 639 с.
18. Rill M. A. Vicente Martín y Soler: una aproximación a su figura // Pedralbes Revista d'Història Moderna. — Universitat de Barcelona, 1998. — 18 (1). — P. 447–454.
19. Melitz L. Führer durch die Opern. — Berlin: Globus-Verlag, 1914. — P. 143–144.

20. *Verdi G. Ernani* [Clavier]. — Milan: G. Ricordi&Co., n.d.(1933–70). — 493 p.
21. *Auber D.-F. Le domino noir. Opera comique en trois actes. Partition chant et piano.* — Paris: Brandus&C. Editeurs, ca 1860. — 174 p.
22. *Auber D.-F. La muette de Portici* [Clavier]. — Leipzig: n.d.(ca.1898). Plate 8519. — 227 p.
23. Музыкальная энциклопедия. Под ред. Ю. В. Келдыша. — Москва: Советская энциклопедия, Советский композитор. 1973–1982. — URL: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/> (дата обращения: 10.04.2024).
24. *Lacombe H. The writing of exoticism in the libretti of the Opera-Comique, 1825-1862* // Cambridge Opera Journal. — 1999 — Vol. 11, No. 2 — P. 135–158.
25. *Верстовский А. Н. Тоска по родине. Рукопись партитуры. Личный архив А. Н. Верстовского в МГК им. П. И. Чайковского.* — Т. 18. — 312 Л. Ед. хранения Б. 2707.
26. *Bolero.* — URL: <https://dle.rae.es/bolero> (дата обращения: 10.04.2024).
27. *Mercedes P. El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética. Thesis Doctoral.* — Zaragoza: IFC [Edición facsímil], 2019. — 324 p.
28. *Guarache.* — URL: <https://www.asale.org/damer/guaracha> (дата обращения: 10.04.2024).
29. *Spencer H. K. The Jardin des femmes as scenic convention in French opera and ballet. PhD of Philosophy.* — The University of Oregon Graduate School, 2014. — 398 p.
30. *Соловьев С. П. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера* // Ежегодник Императорских театров. Сезон 1895–1896. Приложение. — СПб.: Тип. Императорских С.-Петербургских театров, 1896. — Кн. 1. — С. 119–169.
31. *Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider.* — University of California Press, 2001. — 442 p.

#### ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

**В. Е. Минаева** — аспирант Российской академии музыки имени Гнесиных.

#### REFERENCES

1. *Fedorov V. Repertuar Bol'shogo teatra SSSR, 1776–1955 = Repertoire of the Bolshoi theater, 1776–1955 / vstup. st. V. P. Nechayev. v 2-kh tomakh. T. 1: 1776–1856.* New York: Ross, cop. 2001. 288 p.
2. *Gozenpud A. Russkiy opernyy teatr XIX veka [Russian Opera Theater of the 19th century] (1836–1856).* Leningrad: Muzyka, 1969. 464 p.
3. *Dobrokhотов В. А. N. Verstovskiy. Zhizn', teatral'naya deyatelnost' i opernoye tvorchestvo [Life, theatrical activity and opera creativity].* Moscow; L.: Muzgiz, 1949. 127 p.
4. *Volkov S. Bol'shoi teatr. Kul'tura i politika. Novaya istoriya [Bolshoi Theater. Culture and politics. New history].* Moscow: ACT, 2018. 560 p.
5. *Musorgskiy M. Pis'mo k M. A. Balakirevu ot 16–17 yanvarya 1861 g. // Literaturnoye naslediyе. Pis'ma. Biograficheskiye materialy i dokumenty [Letter to M. A. Balakirev dated January 16–17, 1861 // Literary Heritage. Letters. Biographical materials and documents] / A. A. Orlova, M. S. Pekelis. Moscow: Muzyka, 1971. 434 p.*
6. *Ispaniya i Rossiya: diplomatiya i dialog kul'tur. Tri stoletiya otnosheniy [Spain and Russia: diplomacy and dialogue of cultures. Three centuries of relations].* Moscow: Indrik, 2018. 928 p.
7. *Locke R. P. The Exotic in Nineteenth-Century French Opera, Part 1: Locales and Peoples // 19th-Century Music. 2021. No. 45 (2). P. 93–118. URL: <https://doi.org/10.1525/ncm.2021.45.2.93> (accessed: 10.04.2024).*

8. *Lacombe H.* The Keys to French Opera in the Nineteenth Century / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider. University of California Press, 2001. 442 p.
9. *Mendez C. L. H. de* The Spanish idiom in the works of non-Hispanic European composers of the late nineteenth and early twentieth centuries. Master's Theses. San Jose State University, 1988. 162 p.
10. *Mariás J.* España inteligible: Razón histórica de las Españas. Alianza editorial, 2014. 424 p.
11. *Cherkasova E.* Obraz Ispanii v Rossii: proshloye i nastoyashcheye [The image of Spain in Russia: past and present] // Iberoamerikanskiye tetradi [Ibero-American notebooks]. 2016. № 1 (11). P. 108–115.
12. *Panchenko N.* "Volshebnyaya strana velikikh pod'yemov i kontrastov": vospriyatiye kul'tury Ispanii v Rossii serediny XIX — nachala XX veka ["A magical country of great ascents and contrasts": perception of the culture of Spain in Russia in the mid. 19th — early 20th centuries] // Sovremennyye problemy nauki i obrazovaniya [Modern problems of science and education]. 2013. № 3. URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=9521> (accessed: 10.04.2024).
13. *Gauzer I.* Recepciya ispanskoj zhivopisi v russkoj kul'ture XIX — nachala XXI vekov v kontekste dialoga kul'tur: special'nost` 24.00.01: dissertaciya na soiskanie stepeni kandidata kul'turologii [Reception of Spanish painting in Russian culture of the XIX — early XXI centuries in the context of the dialog of cultures: specialty 24.00.01: dissertation for the degree of candidate of cultural studies]. Yaroslavl', 2021. 231 p.
14. *Amel'chenkova S.* Kal'deron, Lope de Vega i ispanskiy klassicheskiy teatr na russkoj stsene XIX v. [Calderon, Lope de Vega and Spanish classical theater on the Russian stage of the 19th century] // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19, Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya. 2009. № 1. P. 64–70.
15. *Botkin V.* Pis'ma ob Ispanii [Letters about Spain]. [stat'ya 2]. [SPb., 1847]. Vyrez. iz zhurn. "Sovremennik" za 1847 g [Neckline from magazines "Contemporary"]. Vyp. 5. P. 148–190.
16. *Amel'chenkova S.* Ispanskoe vliyanie na russkuyu kul'turu v XIX veke: special'nost` 24.00.01: avtoreferat dissertacii na soiskanie stepeni kandidata kul'turologii [Spanish influence on Russian culture in the XIX century: specialty 24.00.01: dissertation abstract for the degree of Candidate of Cultural Studies]. Moscow, 2008. 25 p.
17. *Muginshteyn M.* Khronika mirovoy opery: 400 let, 400 oper, 400 interpretatorov [Chronicle of world opera: 400 years, 400 operas, 400 interpreters]. Yekaterinburg: U-Faktoriya, 2005. 639 p.
18. *Rill M. A.* Vicente Martín y Soler: una aproximación a su figura // Pedralbes Revista d'Història Moderna. Universitat de Barcelona, 1998. 18 (1). P. 447–454.
19. *Melitz L.* Führer durch die Opern. Berlin: Globus-Verlag, 1914. P. 143–144.
20. *Verdi G.* Ernani [Clavier]. Milan: G. Ricordi&Co., n.d.(1933–70). 493 p.
21. *Auber D.-F.* Le domino noir. Opera comique en trois actes. Partition chant et piano. Paris: Brandus&C. Editeurs, ca 1860. 174 p.
22. *Auber D.-F.* La muette de Portici [Clavier]. Leipzig: n.d.(ca.1898). Plate 8519. 227 p.
23. Muzykal'naya entsiklopediya. Pod red. Yu. V. Keldysha. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya, Sovetskiy kompozitor [Soviet Encyclopedia, Soviet composer]. 1973–1982. URL: <https://rus-music-enc.slovaronline.com/> (accessed: 10.04.2024).
24. *Lacombe H.* The writing of exoticism in the libretti of the Opera-Comique, 1825–1862 // Cambridge Opera Journal. 1999. Vol. 11, No. 2 P. 135–158.
25. *Verstovskiy A.* Toska po rodine. Rukopis' partitury. Lichnyy arkhiv A. N. Verstovskogo v MGK im. P. I. Chaykovskogo [Homesickness. Manuscript of the score. Personal archive of A. N. Verstovsky at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. T. 18. 312 L. Yed. khraneniya B. 2707.

## ИЗ ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

26. Bolero. URL: <https://dle.rae.es/bolero> (accessed: 10.04.2024).
27. Mercedes P. El Dance en Aragón. Origen y problemas estructurales de una composición poética. Thesis Doctoral. Zaragoza: IFC [Edición facsímil], 2019. 324 p.
28. Guarache. URL: <https://www.asale.org/damer/guaracha> (accessed: 10.04.2024).
29. Spencer H. K. The Jardin des femmes as scenic convention in French opera and ballet. PhD of Philosophy. The University of Oregon Graduate School, 2014. 398 p.
30. Solov'yev S. P. Otryvki iz pamyatnoy knizhki otstavnogo rezhissera [Excerpts from a memorial book of a retired director] // Yezhegodnik Imperatorskikh teatrov [Yearbook of the Imperial Theaters]. Sezon [Season] 1895–1896. Prilozheniye. SPb.: Tip. Imperatorskikh S.-Peterburgskikh teatrov, 1896. Kn. 1. P. 119–169.
31. Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century / Hervé Lacombe, trans. Edward Schneider. University of California Press, 2001. 442 p.

## INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

**Vera E. Minaeva** — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию/Received: 07.02.2024

Одобрена после рецензирования/Revised: 15.03.2024

Принята к публикации/Accepted: 29.03.2024