

Опера в России XIX века: национальное и транснациональное

Елена Верещагина, Андрей Зорин

«Вольный стрелок» Карла Марии фон Вебера в русской культуре XIX века

(МОЛИТВА АГАТЫ НАД ВОЛЧЬЕЙ ДОЛИНОЙ)

Elena Vereshchagina, Andrei Zorin

Der Freischütz by Carl Maria von Weber in Russian Culture of 19th Century
(Agathe's Prayer Over Wolf's Glen)

Елена Верещагина (независимый исследователь) elveresch@gmail.com.

Андрей Зорин (Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Ключевые слова: опера и литература, народность в опере, монархическая эмблематика, сценарии власти, венок из белых роз, музыкальная драматургия, политика культурной и национальной идентификации, сверхъестественное в романтической опере

УДК: 78.03

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_123

В статье рассмотрена история рецепции оперы К.-М. Вебера «Вольный стрелок» («Der Freischütz») в России XIX века от первых упоминаний об опере в печати 1820-х годов до чеховской «Чайки». Мы анализируем историю повседневного бытования оперы, критических откликов на нее, литературных аллюзий, идеологических и художественных переосмыслений. Успех и значение оперы на российской почве определялись специфическим сочетанием романтического демонизма, темы жертвенной ангелоподобной героини и обращением к идее народности в музыке.

Elena Vereshchagina (Independent Researcher) elveresch@gmail.com.

Andrei Zorin (Dr. habil.; Professor, University of Oxford) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Key words: opera and literature, nationality in opera, monarchical emblematic, scenarios of power, wreath of white roses, musical dramaturgy, politics of cultural and national identity, supernatural in romantic opera

UDC: 78.03

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_123

The article discusses the reception history of K.-M. Weber's *Der Freischütz* in 19th century Russia from the first reactions in the Russian press in 1820s to Chekhov's *The Seagull*. We analyse the history of everyday usages of the opera, critical reviews, literary allusions, ideological and artistic interpretations. The success of the opera and its importance for Russian culture were shaped by the specific constellation of romantic demonology, the image of self-sacrificing angelic heroine and realization of the ideal of nationality in music.

В последние десятилетия историки и социологи культуры XIX века все чаще рассматривают оперу как род искусства, вокруг которого происходит формирование единого европейского культурного пространства [Figes 2019; Stephan, John 1986; Ther 2014; Weber 2004]. Особенно интенсивно этот процесс происходит во второй четверти — середине столетия, до времени складывания национальных оперных школ и возникновения своего рода дуополии Вагнера и Верди в репертуаре оперных театров и критических дебатах. Разумеется, Россия, достигшая после Наполеоновских войн неслыханного военного могущества и политического веса, не могла остаться в стороне от этого процесса, пытаться и вписаться в общую карту европейской культурной жизни, и отыскать на ней свое уникальное место.

В опубликованной на страницах «Нового литературного обозрения» статье Марины Раку прослежена реакция русского общества, и прежде всего писателей, на оперу Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» [Раку 2017], впервые поставленную в Париже в 1831 году и пользовавшуюся одно время феноменальным всеевропейским успехом. В настоящей статье мы рассмотрим в аналогичной перспективе историю русской рецепции другой почти столь же популярной оперы, на десятилетие предшествовавшей «Роберту-Дьяволу» и удержавшей свое место в репертуаре и репутацию музыкального шедевра, когда опера Мейербера уже давно сошла со сцены. Речь идет о «Вольном стрелке» Карла-Мари фон Вебера. Название этой оперы — по-немецки «Der Freischütz» — часто транслитерировалось по-русски как «Фрейшиц», «Фрейшюц» или «Фрайшютц», а на русской сцене она по цензурным соображениям шла под заглавием «Волшебный стрелок».

Персты робких учениц

Одна из версий названия оперы давно вошла в идиоматический фонд русского языка. Цитата из третьей главы «Евгения Онегина» «разыгранный Фрейшиц / Перстами робких учениц»¹ стала ходовым обозначением неумелого исполнения выдающегося произведения, и ее часто повторяют, даже не задумываясь, что такое или кто такой Фрейшиц. К 1824 году, когда были написаны эти строки, слышать «Вольного стрелка» Пушкин не мог — он уже четыре года находился в ссылке, сначала на юге России в Одессе, где была итальянская, но не было ни немецкой, ни русской оперы, а летом того же года он был переведен отбывать ссылку в Михайловское.

Тем не менее поэт продемонстрировал куда более глубокое понимание сути новаторства Вебера, чем можно было бы заключить по вырванному из контекста двустишию. Он уподобляет ученическому исполнению «Вольного

1 Имя одной из «робких учениц» сохранилось в переписке Василия Жуковского: Александра Воейкова, крестница поэта и его любимая племянница сообщает о музицировании своей старшей дочери, которой в это время (сентябрь 1826) 11 лет: «Катя берет урок на фортепианах и напоминает мне нашу Машу! <...> Катя учится хорошо и от радости сделалась пунцовая, глазенки горят, играет увертюру “Фрейшюца” так порядочно, что можно ее с удовольствием слушать» (Переписка В.А. Жуковского и А.А. Воейковой, 1811—1829 / Вступ. статья и коммент. С.В. Березкиной; сост. и подгот. текста С.В. Березкиной, Н.Л. Дмитриевой, В.С. Киселева и О.Б. Лебедевой. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2020. С. 141).

стрелка» «свой перевод» любовного письма, написанного Татьяной на обычном в дворянском обиходе того времени французском. Таким образом, «умильный вздор» провинциальной девушки приравнивается к признанному шедевру, а стихи знаменитого поэта — к дилетантскому исполнению этого шедевра. Такое предпочтение непосредственности мастерству всецело принадлежит романтической эпохе.

Русская образованная публика в ту пору стремилась освободиться от французского культурного доминирования и разгадать секрет собственной народности. Германия, начавшая этот процесс еще во времена «Бури и натиска», служила здесь образцом и ориентиром. В оперном искусстве эта тенденция выразилась в противопоставлении немецкой музыки итальянскому бельканто, требовавшему от исполнителя, как было принято считать, холодной виртуозности. Позднее в так называемом споре моцартистов и россинистов принял участие и Пушкин, написавший трагедию «Моцарт и Сальери», где «поверивший алгеброй гармонию» итальянский композитор убивает собрата из зависти к его небесному дару.

Панъевропейский триумф Вебера был сильным аргументом в этой полемике. Композитору и либреттисту Иоганну Фридриху Кинду удалось свести воедино многие тренды романтического движения: поиск национальной идентичности в песенном фольклоре, легендах и обычаях простонародья; вкус к фантастике и дьявольщине, ограниченной заколдованными местами и потому позволяющей находить в ужасе «тайную прелесть»; наконец, ангельский образ прекрасной девы, готовой пожертвовать собой ради возлюбленного. Либретто оперы было основано на одноименной новелле Иоганна Августа Апеля (ApeI), которую автор называет «народным преданием» (Volkssage)².

В главах «Евгения Онегина», написанных уже в Михайловском, дворянская барышня, выражающая свою любовь по-французски, становится для Пушкина идеальным воплощением «русской души». Важнейшим проявлением, а возможно, и истоком подлинной «народности» ее характера становится то, что «Татьяна верила преданьям / Простонародной старины, / И снам, и карточным гаданьям, / И предсказаниям луны» и участвовала в святочных гаданиях, находя «тайну прелесть» в «самом ужасе». В страшном и пророческом сне она видит своего возлюбленного в демоническом облике предводителя шайки чудищ, напоминающих посланцев ада, пробегающих по Волчьей долине, где в опере Вебера дьявол отливает роковые пули.

В соответствии с легендой, дочку богемского лесничего полагалось отдавать замуж за самого меткого стрелка в деревне. Однако возлюбленный красавицы Агаты егеря Макс терпит поражение в состязании стрелков, накануне решающего испытания поддается уговорам забулдыги Каспара, давно продавшего душу нечистой силе, и заключает сделку с дьяволом, который должен отлить для него семь метких пуль. Шесть из них попадают в цель, но в кульмина-

2 Новелла Апеля — не стилизация, но провозглашенная им принадлежность к народной традиции легко принимается на веру и сообщает сюжету дополнительное очарование. Так, Вебер пишет Карлу фон Брюлю, что его либреттист Фридрих Кинд, собственно, ничем и не обязан литературному источнику, «так как оба черпают из народного предания и обрабатывают его исходя из целесообразности» (письмо от 21 июня 1820 года; см.: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#correspondence> (дата обращения: 17.12.2023). Здесь и далее во всех случаях, где не указано иное, перевод с немецкого Е. Верещагиной.

ционный момент, когда князь приказывает Максу выстрелить в белую голубку, злой дух направляет его пулю в Агату.

По народному преданию, как и в рассказе Апеля, возлюбленная охотника убита волшебной пулей, ее родители умирают от горя, а жених заканчивает свои дни в сумасшедшем доме, то есть виновный тащит за собой и невинность к гибели. Такой исход казался мне, как и композитору, нежелательным, а в моральном отношении и недопустимым³, —

вспоминал либреттист «Фрайшютца» Фридрих Кинд. Моральная дилемма вскоре находит счастливое разрешение: «Мне явился благочестивый отшельник⁴! Белые розы защитят от дьявольского охотника! Невинность поддержит слабого и колеблющегося. Буря стихает, небеса торжествуют!»⁵ Находка состояла в введении нового сюжетного мотива: святой Отшельник, живущий неподалеку, перед началом оперного действия дарит Агате чудотворные белые розы, венок из которых защитит ее от козней нечистого — Агата на самом деле только падает в обморок от страха, пуля Макса попадает в Каспара, а Отшельник вступает за Макса и разрешает ему соединиться с Агатой после годичного испытательного срока.

Однако удаленный из оперы мотив безумия героя по-прежнему присутствовал в подтексте: и Вебер, и его либреттист, и их публика были хорошо знакомы с новеллой Апеля, ее популярность должна была, по мысли интенданта берлинских Королевских театров графа Карла фон Брюля, способствовать успеху оперы — именно в этой логике он рекомендовал вернуть название новеллы Апеля, отказавшись и от предложенного Вебером названия «Невеста охотника» («Die Jägersbraut») и от исходного «Испытательный выстрел» («Das Probeschuss») у либреттиста Кинда⁶. Даже замечая, в соответствии со сценическими правилами, трагическую развязку счастливой, Вебер подчеркивает искусственность этой счастливой концовки и музыкально-стилистическими, и драматургическими средствами. Удаление начальных сцен либретто с Отшельником из оперной партитуры⁷ превращает его появ-

3 *Kind F.* Theaterschriften. Bd. 4. Grimma: Göschen-Beyer, 1827. S. 319.

4 Отметим, что Отшельник (отсутствующий у Апеля) появляется в обеих мюнхенских трагедиях Франца Ксавера фон Каспара на этот сюжет с музыкой Карла Борромея Нойнера (первая версия (1812) — четырехактная со счастливой концовкой, вторая (1813) — пятиактная, с трагической; см.: *Caspar F.X., von.* Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 4 Aufzügen. Mit Musik von Herrn Neuner. München, 1812; *Caspar X., von.* Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 5 Aufzügen. Mit Musik von Herrn Neuner. München, 1814).

5 *Kind F.* Der Freischütz. Ausgabe letzter Hand. Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1843. S. 118.

6 Название «Das Probeschuss» упоминается в дневнике композитора за 21 и 23 февраля (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#diaries> (дата обращения: 17.12.2023)), а 3 марта композитор сообщает в письме своей невесте Каролине Брандт, что опера вновь «перекрещена» (umgetauft) и отныне зовется «Die Jägersbraut». Аргументация графа Брюля изложена в его письме Веберу от 24 мая 1820 года, ответное письмо композитора от 21 июня 1820 года содержит его согласие (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#correspondence> (дата обращения: 17.12.2023)).

7 На довольно раннем этапе работы над текстом, как видно из письма Вебера Каролине от 21 мая 1817 года.

ление в конце в *deus ex machina*⁸: зритель должен был понять, как близко было несчастье и каким чудом удалось его избежать, и задуматься, насколько счастлив этот конец, если вместо свадьбы героев ждет отсрочка и новые испытания.

Русские зрители были наслышаны о новой музыкальной сенсации, прежде чем «Фрайшютц» был поставлен в Петербурге. Об успехе оперы много писала русская пресса. По словам автора журнала «Благонамеренный»,

в каком городе ни появлялась Опера, везде принимали ее с необыкновенным восторгом, везде давали ее сряду несколько десятков раз, везде слышна была музыка счастливого Вебера: в гостиных, в клубах, в ресторациях, на тротуарах. Какой-то добрый Немец потребовал себе чрез газеты камердинера с одним условием: ничего не петь из Волшебного Стрелка⁹.

Опера получила в России название «Волшебный стрелок», поскольку слово «вольный» могло вызвать у слушателей нежелательные политические ассоциации. Кроме того, цензурный устав не допускал появления на театральной сцене духовных лиц, поэтому святого Отшельника из последней сцены пришлось переделать в волшебника. Печатное издание перевода либретто, вышедшее в 1824 году, украшала гравюра Степана Галактионова, которая называлась «Пустынник спасает Агату от выстрела»¹⁰. Когда до России дошли сведения о последней опере Вебера, пустынный получил имя ее героя — Оберон. Гравюра была воспроизведена в популярном ежегоднике «Невский альманах на 1826 год» под заглавием «Оберон, спасающий Агату»¹¹.

Опера Вебера была поставлена в Санкт-Петербурге в числе первых европейских столиц 7 января 1824 года¹² силами немецкой труппы на языке оригинала [Пуртов, Губкина 2022], а 12 мая — уже по-русски, Императорской Русской труппой на сцене Большого театра (московский Большой театр последовал годом позже), и, как везде в мире, была принята восторженно. Театральные сборы подтверждают это сухим языком цифр: сборы от «Волшебного стрелка» превышали сборы от итальянских опер в несколько раз, например сбор от спектакля в Большом театре 2 ноября 1831 года составил 3635 рублей 50 копеек против 1387 рублей 40 копеек у «Севильского цирюльника» Джоаккино Россини 15 ноября или 532 рублей 90 копеек у его же «Танкреды» 18 ноября¹³. «Фрайшютц» держался в репертуаре дольше других опер и не сходил со сцены весь XIX век, с детства формируя слушательский горизонт новых поколений —

8 Это обозначение с легкой руки первых рецензентов оперы использует и сам автор либретто Фридрих Кинд, в частности в послесловии к третьему изданию либретто, где восстанавливает начальные сцены в печатной версии: «...без них Отшельник в последней сцене кажется *deus ex machina*» (*Kind F. Der Freischütz*. 3e. Auflage. Leipzig: G.J. Göschen, 1823. S. 123).

9 Благонамеренный. 1824. Ч. 26. С. 219.

10 Волшебный стрелок: Романтическая опера в трех действиях с хорами / Пер. с нем. Р.М. Зотова; Музыка Вебера. СПб.: В тип. Имп. театров, 1824.

11 Невский альманах на 1826 год / Изд. Е. Аладыным. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1825. С. 156—158.

12 Здесь и далее даты в России приводятся по старому стилю, в Европе — по новому.

13 Выражаем благодарность Анне Леонидовне Порфирьевой за сведения по выписке из книги поспектакльных сборов Итальянской оперы Санкт-Петербурга за ноябрь 1831 года, сообщенные в письме от 21 декабря 2020 года.

так, это одна из первых опер, которую видел 12-летний Петр Ильич Чайковский в 1852 году¹⁴.

Как и везде в мире, со сцены «Фрайшютц» легко перешагнул в музыкальный салон и в модную практику. Ноты для домашнего музицирования сначала выписывали из-за границы, но вскоре, пользуясь отсутствием авторского права в нашем теперешнем понимании, их начали печатать и в самом Петербурге; барышни попроще играли по нотным журналам или переписывали понравившиеся номера от руки, сами или с помощью переписчиков, услуги которых тогда были дешевле печатной продукции. Сочетание красного и зеленого в мужских шейных платках и дамских платьях с воланами называлось «à la Freischütz» и было пикантным ответом на шумевшую постановку оперы 1830 года с новейшей сценографией Карла Гропиуса, только что придумавшего свои диорамы и применившего свое изобретение в специальном заказе Дирекции Императорских театров (Гропиус работал по точным измерениям сцены Большого театра и специально прибыл в Петербург, чтобы наблюдать за установкой декораций на месте), а в Москве даже появилось свое «Волчье ущелье» — так называли трактир с нехорошей репутацией на Самотеке.

Появление «Фрайшютца» сначала в репертуаре Немецкой труппы было естественным: петербургская публика уже была знакома с операми Вебера. За двадцать лет до «Волшебного стрелка», 13 февраля 1804 года, ей была представлена «Лесная дева», причем партитура оперы, считавшаяся утраченной в Германии, сохранилась только в петербургских архивах [Gubkina 2000; 2001]. За три дня до «Фрайшютца» 4 января 1824 года была сыграна «Сильвана», чуть позже, тоже в 1824-м, — «Прециоза», и много позже «Эврианта» (1840) и «Оберон» (1837, в концертном исполнении).

Немецкий театр, с 1806 года вошедший в состав дирекции Императорских театров, работал и с музыкальным, и с драматическим репертуаром и представлял свои спектакли для зрителей, следивших за всеми новинками немецкого театрального процесса и не нуждавшихся в переводе [Губкина 2003]. Таковых в то время в Петербурге было много: не только этнические немцы, делавшие карьеру в России, но и русские, участвовавшие в войне против Наполеона на немецких землях. В этих войнах Россия выступала союзницей Пруссии и Саксонии, с которыми «Фрайшютц» неразрывно связан: в прусской столице Берлине прошла премьера 18 июня 1821 года, а в Саксонии, где Вебер служил капельмейстером в Дрезденской опере, опера была написана. Не только политический союз, но и личные связи, испытанные экстремальной ситуацией военных действий, общее чувство сопротивления иноземному завоевателю способствовали взаимопониманию и взаимопроникновению культур.

Новый опыт менял устоявшиеся воззрения, переосмысляя женский образ: наряду с устойчивыми характеристиками добродетели, грации, утонченности он приобретал такие свойства, как здравый смысл и хозяйственная хватка, ни в коей мере не в ущерб интеллектуальным и творческим устремлениям. Об этом особом очаровании немецкой женщины с восхищением пишет в своих воспоминаниях и Алексей Раевский, участник освободительного похода 1813—1814 годов, брат декабриста Владимира: «Прелестная Эмилия и Шарлотта весьма спокойно чистит лук или картофель, от кастрюлек хладнокровно пере-

14 *Чайковский П.И.* Письма к родным. Т. 1 / Ред. и примеч. В.А. Жданова. М.: Гос. муз. изд-во, 1940. С. 41—43.

ходит она к фортепьяно или арфе, восхищается Шиллером, Гёте, и все это так непринужденно, так свободно, что и самая несообразность перестает казаться странностью»¹⁵. В.А. Жуковский в год премьеры «Вольного стрелка» в Берлине (1821) видит ту же «удивительную гармонию идеального с просто житейским» в своей ученице, прусской принцессе Шарлотте, будущей российской императрице Александре Федоровне: «Она способна всё высокое чувствовать, всем восхищаться, но это высокое, не к обыкновенной жизни принадлежащее, не удаляет ее от обыкновенной жизни»¹⁶. Такова и веберовская Агата: она способна моментально переходить от полудетской безыскусной веселости и будничных хлопот (болтовня с Энхен, начало сцены с венком) к сверхчувственному постижению глубокого смысла мироздания. Оставаясь идеалом, женский образ приобретает земные черты, лишь добавляющие ему прелесть естественности.

Участником освободительных походов 1813—1814 годов был и Рафаил Зотов — первый переводчик либретто «Волшебного стрелка» на русский для Императорской сцены, плодовитый драматург и писатель — автор исторических романов, заведующий репертуаром немецкой, а затем и русской Императорской труппы, любитель европейских театральных новинок, перу которого принадлежат десятки переводов пьес и либретто. Несмотря на позднейшие претензии, переводу Зотова нужно отдать должное: русский спектакль гораздо бережнее к оригиналу, чем французские, английские или даже венские: в Париже диалоги были заменены речитативами, в Лондоне — добавлено множество сольных и дуэтных номеров, а партия Каспара распределена между актером и певцом — новым персонажем по имени Роллю, в Вене пришлось отказать и от Отшельника, и от Самизэля (так как злой дух по сценической конвенции мог быть лишь комическим персонажем), и от выстрелов, и от ковки пуль — пули обнаруживались в дупле. В русской версии все элементы сюжета и диалоги сохранены — практика исполнения и французской комической оперы (в особенности Луиджи Керубини), и немецкого зингшпиля («Волшебная флейта», «Похищение из серала» Моцарта) на русской сцене была жива; сохраняется и упоминание об Отшельнике в тексте.

В немецкой труппе не хватало оперных певцов, поэтому за постановку пришлось взяться драматическим актерам придворного театра, которые, по мнению первого рецензента, заслуживали похвалы «за выбор пьес на свои бенефисы» и за то, что на петербургской сцене представляется «всё, что покажется отличного в Германии». Рецензент назвал «Фрайшютц» «национальной немецкой оперой», «исполненной чудесного и основанной на суевериях средних веков». Он счел музыку «превосходной», а сложную сценическую машинерию, «также заслуживающей внимания любопытных», но посетовал, «что Немецкая труппа не имеет певцов и что зрители только по оркестру могут судить о музыкальном сочинении»¹⁷.

15 Раевский А. Воспоминания о походах 1813 и 1814 годов. [Ч. 1.] М.: Университетская тип., 1822. С. 55—56.

16 Письмо А.И. Тургеневу, 8/20 февраля 1821 года, Берлин (Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 16. Письма 1818—1827 годов. М.: Языки русской культуры, 2020. С. 81). Далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

17 Литературные листки. 1824. № 2. С. 70—71.

Несмотря на неполноценность такой постановки, она произвела фурор. Уже в марте друг Пушкина поэт Петр Вяземский просил петербургского приятеля послать его жене, которая в то время, как и Пушкин, жила в Одессе, «все, что есть для фортепьяно из оперы “Der Freishütz”»: вальсы, марши, увертюру и проч». 10 апреля Вяземский отменил это поручение, поскольку нашел нужные ему ноты в Москве¹⁸. Владимир Набоков предположил, что княгиня Вера Вяземская успела сыграть фрагменты из «Вольного стрелка» в присутствии Пушкина [Набоков 1999: 382—383]. Впрочем, в портовой Одессе ноты могли появиться и раньше. Губернатор края Михаил Воронцов впоследствии украсил свой парк в Крыму каскадом «Фрейшюц», напомиравшим и о во-допаде, в котором привиделась Агата Макс, и об украшенной розами фате невесты.

Для премьеры на сцене Большого театра в Петербурге, в бенефис капельмейстера труппы Катарино Кавоса, декорации были выполнены художником Карлом Фридрихом Сабатом. Афиши и газетные объявления зазывали зрителей на «романтическую оперу с хорами, полетами и машинами». В отличие от немецкой постановки, это было настоящее оперное представление, но без досадных ограничений не обошлось и здесь — среди русских певцов не было достаточно сильного баса, чтобы справиться с центральной партией Каспара. Дебютировал в этой роли Павел Толченев, который тоже был скорее драматическим актером, а потом ее передали тенору Василию Самойлову, главному солисту труппы. По позднему свидетельству композитора Алексея Верстовского¹⁹, чтобы приспособить музыку к возможностям исполнителей, Кавосу пришлось «изуродовать» роль и «превратить ее в чуть ли не драматическую» (цит. по: [Гозенпуд 1959: 658]).

Однако и на этот раз недостатки, заметные знатокам, не помешали восторженному приему.

От берегов Шпрее и Дуная до берегов Темзы и от берегов Сены и до берегов Невы во всех театрах раздаются аккорды «Фрейшюца» и рукоплескания, расточаемые этому шедевр. С тех пор, как около года тому назад он был впервые представлен и у нас, он все заполонил; в спектаклях, в наших филармонических собраниях, на прогулках, на военных змотрах только и слышен «Фрейшюц», целиком и в отрывках²⁰, —

писал литератор и меломан Алексей Улыбышев, чья биография Моцарта переиздается до сегодняшнего дня, в статье, появившейся в феврале 1825 года

18 Остафьевский архив князей Вяземских: В 5 т. Т. 3. Переписка П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1824—1836. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1899. С. 24—31.

19 Верстовский и сам испытал существенное влияние Вебера. Николай Финдейзен, составляя свою историю русской критики, цитирует С.Т. Аксакова, который провозглашал оперу Верстовского «Пан Твердовский» первой русской национальной оперой, ставя ее в один ряд с «Фрайшютцем»: «Это наша, это первая русская опера: кажется, этих слов довольно, чтобы возбудить внимание наших соотечественников. Она, очевидно, написана под влиянием “Стрелка” Веберова и “Иосифа” Мегюлева» (цит. по: [Ходыревская 2008]). О связях «Аскольдовой могилы» Верстовского и «Вольного стрелка» см.: [Саранча 2020].

20 [Улыбышев А.Д.] Théâtre Allemand de St.-Petersbourg. Le Freischütz, opera en trois actes, musique de Weber, paroles de F. Kind / Пер. В. Брянцевой // Ливанова Т.Н. Оперная критика в России: В 2 т. Т. 1. Вып. 1. М.: Музыка, 1966. С. 313.

в четырех номерах газеты «Journal de Saint-Petersbourg». По мнению Улыбышева, Вебер в этой опере «поднялся на некоторую вершину искусства, которой никто еще не достигал»²¹.

Критик объяснял свою оценку «необычайною правдивостью»²² музыкальных характеристик персонажей и «глубоким и неизменным соответствием между музыкой и сюжетом»²³, а также соединением «религиозных эмоций» «с волшебными элементами при совершенно оригинальном местном колорите»²⁴. Вебер, по его мнению, обладал способностью выразить и «набожную беропотность возлюбленной», и «мрачное отчаяние возлюбленного», и «рев пучины», и «мрачные фанфары адской охоты», и «природу, пораженную болью», и «величественный и утешающий голос религии»²⁵. К фрагментам, которые можно «предпочесть другим, если бы была дана возможность выбирать»²⁶, Улыбышев отнес увертюру, названную им «королевой увертюры»²⁷, молитву Агаты, и конечно, сцену в Волчьей долине²⁸.

В начале 1825 года открылся Московский Большой театр, а уже летом «Волшебный стрелок» был сыгран и там. Театральные афиши обещали московской аудитории еще больше чудес: «декорации, представляющие сельские местоположения», и «Волчью долину, окруженную горами с водопадами», «появления страшилищ, полеты дракона, занимающего большую часть сцены, ночных птиц, летучих мышей, движение волшебной совы, воздушных охотников, собаки, зверей, появление ползущих по горам змей, разрушение скал и движение потока» (цит. по: [Ремезов 1937: 66]).

Такого рода музыкальные и сценические эффекты производили должное впечатление. Поэт Евгений Боратынский вписал любовное стихотворение в альбом своей кузине, которая уточнила под текстом, что запись эта сделана после совместного прослушивания «Фрайшютца» 31 ноября²⁹. Понятно, что такой даты в календаре не существует, — возможно, демонические силы, действовавшие на оперной сцене, проникли и на страницы девичьего альбома.

21 Там же. С. 314.

22 Там же. С. 319.

23 Там же. С. 321.

24 Там же. С. 320.

25 Там же. С. 321.

26 Там же. С. 323.

27 Там же. С. 324.

28 В исходной публикации статьи в «Journal de Saint-Petersbourg» за февраль-март 1825 года (по-французски) и в (неполном) переводе на русский в «Русском инвалиде» за ноябрь 1825 года (выпуски 264, 265, 274, 276, 278, 279) фамилия автора не указана, однако авторство Улыбышева, одного из трех редакторов «Journal de Saint-Petersbourg» в 1825–1829 годах в этом случае (как и для почти четырех десятков других его статей, напечатанных там же и также не подписанных) подтверждается многими источниками, в числе которых свидетельство французского журналиста, редактора «Journal de Saint-Petersbourg» в позднейшие годы Шарля де Сен-Жюльена, редакторские гонорары Улыбышева и т.п., и практически не вызывает сомнений, см.: [Сперанская 2013].

29 См.: *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. М.: Языки русской культуры, 2002. С. 148–149.

Волчье ущелье под сводами Грановитой палаты

Влияние партитуры Вебера вышло за рамки не только сценического пространства, но и дворянского салона. В России эта партитура стала частью того, что Р. Вортман называл «сценарием власти» [Wortman 1995—2000]. Увертюра к «Фрайшютцу», по сообщению мемуариста Августа Теодора фон Гримма (домашнего учителя наследника престола) прозвучала на коронации Императора Николая I 22 августа 1826 года под сводами Грановитой палаты в рамках официальных торжеств³⁰. Мемуарист не скрывает своего удивления: это новелла в коронационной процедуре, в строгом интерьере Грановитой палаты светский оркестр не звучал никогда ранее, для него специально пришлось отводить и устраивать место³¹. Увертюра Вебера появляется в эклектичном контексте: в светской программе банкета, между церковным обрядом миропомазания с его строгим чином песнопений и вечерними торжествами на Красной площади с симфонией всенародного ликования, в которую сливаются государственный гимн, колокольный звон и пушечный салют. За разработку сценария светской программы отвечал А.М. Гедеонов³² — будущий интендант Императорских театров, при котором будут поставлены оперы М.И. Глинки.

В ведении Гедеонова был и декор Грановитой палаты, и устройство вечерней городской иллюминации. В музыкальной программе увертюры «Фрайшютца» соседствовала с хорами из оперы Джузеппе Сартти «Начальное правление Олега», номерами из оперы Джоакино Россини «Дама озера» и финалом «Сотворения мира» Йозефа Гайдна. Символические смыслы каждого номера легко считываются. «Олег» на либретто самой императрицы Екатерины Великой с текстами од Михаила Ломоносова задает государственный тон: князь Олег прибил на ворота Константинополя свой щит в знак торжественного заключения мира с Византией — важный ориентир со времен Екатерины в южной политике.

Итальянская опера (Сартти, Россини) как раз в эти годы в Москве пользуется огромной популярностью и к тому же находится в личном управлении Гедео-

30 «По обычаю древних царей торжественная трапеза состоялась в так называемой Грановитой палате, здании пятнадцатого века в настоящем византийском вкусе. Зал не так велик, как Зимний дворец, но самый большой в Кремле, и он поражает своеобразным старинным видом, чувствуешь себя в другом столетии. ...Оркестр, коего в прежние времена не бывало, играл для развлечения всеобщего, но прежде всего из особого внимания к юной императрице ее любимые пьесы, среди которых увертюры «Фрайшютца»» (*Grimm A.T. von. Alexandra Feodorowna, Kaiserin von Russland: In 2 Bde. Bd. 1. Leipzig: J.J. Weber, 1866. S. 239*).

31 «В двух средних углах Палаты поставлены древние вазы; в задних же устроены: по правую сторону дверей буфет для напитков, убранный серебряною посудю, а по левую обитый бархатом оркестр, для музыкантов и певчих, услаждавших в продолжении стола слух присутствовавших прелестнейшею гармониею избранных пьес» (*Свиньин П.П. Историческое описание Священнейшего Коронования и Миропомазания Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Павловича и Государыни Императрицы Александры Феодоровны августа в 22 день, и всех предшествовавших и последовавших за оным торжеств и увеселений в Москве, 1826 года // Отечественные записки. 1827. № 89. С. 386—387*).

32 Об участии Гедеонова в организации торжеств говорит отчет Д. Зубарева (*Зубарев Д. [О коронационных торжествах Императора Николая Павловича и Императрицы Александры Феодоровны в Москве] // Вестник Европы. 1826. № 23/24. С. 291*).

нова, что позволяет ему свободно распоряжаться ее артистическими ресурсами. Как и опера Россини и оратория Гайдна, «Волшебный стрелок» — элемент, по словам Ричарда Уортмана, европеизирующего «сценария власти», которого придерживались и сам Николай, и его предшественники, начиная с Петра Великого. Однако, кроме общего европеизирующего тренда, увертюра «Фрайшютца» содержит отсылки к персональному и семейному коду, связанному с императрицей Александрой Федоровной, и элементу «фантастического», с такой силой проявленному в сцене в Волчьем ущелье, музыкальный материал которой содержится в увертюре. Как указывает Теодор Адорно, «один конец этой дуги опущен в гостиную бидермейера, другой — в первобытный мир... <...> ...дом лесничего построен у Вебера над хтоническими пещерами» [Адорно 1998: 226].

Венок из белых роз

Увертюре «Волшебного стрелка» принадлежит особое место в коронационном ритуале. Мемуарист отмечает, что ее исполняли как комплимент императрице. Действительно, Николай в своей коронации задает новую концепцию «сценария власти», вводя в него семейную тему: жена, малолетний наследник, мать и братья играют важную роль в церемонии. Буржуазные добродетели и радости, и прежде всего семейная идиллия, становятся частью образа монарха и акцентируются в его визуальных изображениях: во всех своих проявлениях самодержец являет подданным «путеводный образ буржуазной монархии» [Dollinger 1985], ориентируясь, очевидно, на практику своего тестя, короля Пруссии Фридриха Вильгельма. Картина единения вокруг государя вдовствующей императрицы, братьев и семьи вызвала умиление статс-секретаря Дмитрия Николаевича Блудова, которое он в сентиментальных выражениях излагает в письме жене, а появление 8-летнего наследника престола, гарцующего на военном параде рядом с отцом, вызывает всеобщий восторг. Семейный портрет на Красной площади на фоне народного ликования под звон колоколов — готовый конструкт для финального апофеоза первой русской национальной оперы — «Жизни за царя» Михаила Глинки³³.

Увертюра «Фрайшютца» закрепилась в персональном сценарии репрезентации императрицы и вошла в канон личного праздника Александры Федоровны: 1 июля, день ее именин и одновременно день бракосочетания, по домашней традиции начинался звуками этой увертюры [Яковлев 1866: 87]. Праздник проходил в семейной резиденции в Петергофе — но на этот день туда открывался свободный доступ и стекалась половина Петербурга. В этом персональном сценарии увертюра дополнилась еще одним элементом, связанным с оперой: герб петергофского дворца-коттеджа, предложенный поэтом Василием Жуковским и утвержденный Императором 24 декабря 1829 года, представляет собой венок из белых роз, пронзенный мечом.

Прусская принцесса Шарлотта (так звали императрицу Александру до замужества) выбрала белый цветок как свою эмблему с детских лет: ее домашнее

33 О роли Жуковского в формировании концепции первой оперы Глинки см.: [Киселева 1997; Лашенко 2020]. Жуковскому принадлежит сама идея сусанинского сюжета, а также текст финала оперы — семейный терцет «Ах, не мне, бедному, ветру буйному» и хор «Славься».

прозвище *Blanchefleur*³⁴, на ее подвенечном платье единственное украшение — живой цветок белой розы. Семейные традиции обыгрывают это предпочтение: провозжая дочь в Россию, любящий отец, король Пруссии Фридрих Вильгельм, устраивает фестиваль роз на Павлиньем острове, а когда она приезжает в гости в Берлин на бракосочетание брата — грандиозное 12-часовое театрализованное представление в ее честь «Чудо белой розы» («*Die Zauber der weisse Rose*»), на котором представители аристократических родов в рыцарских доспехах состязаются в воинских искусствах, а прекрасная Шарлотта назначает победителей и раздает призы — естественно, в виде розы³⁵.

Белые розы могут быть представлены по-разному: как цветочное обрамление для живых картин в декорациях Карла Фридриха Шинкеля на празднестве или как виньетки на страницах изданного по его следам роскошного альбома-описания, как отдельный цветок — на свадебном платье³⁶ или как приз победителю. Но именно использованная Жуковским форма — венок из белых роз — отсылает непосредственно к истоку, то есть к домашнему мифу о матери императрицы, прусской королеве Луизе, столь важному в немецком искусстве той поры — к тому венку из белых роз, который двенадцатилетняя Шарлотта по указанию отца сплела для своей матери на следующий день после ее смерти³⁷, и к той сцене оперы Вебера, когда Агата плетет себе спасительный венок из белых роз, подаренных Отшельником, со словами: «Пред алтарем и в гробу девица носит белые розы»³⁸.

Символическая формула двух венков — девичий венок и венец небесный, знак земной красоты и небесного/мученического посмертного преображения — приобретает особый смысл в опере и в контексте складывающегося мифа королевы Луизы. Этот двойной образ — визуальный ключ к концепту мифологизации королевы. Ее семейная история еще при ее жизни переходит в публичное поле, а после смерти становится частью культурной памяти нации, ее самоидентификации в сопротивлении наполеоновской угрозе. Образ «бюргерской королевы» трансформируется в образ небесной заступницы и ангела-хранителя Пруссии. Смена царской диадемы на венок из белых цветов — визуальный код этого преображения, например в скульптурных образах королевы работы К.Ф. Рауха: так, в исходной версии (1816) бюста королевы для ее храма на Павлиньем острове голову Луизы украшала диадема как знак династической принадлежности, но уже в 1817 году Раух заменяет ее на венок из

34 *Beschreibung des Festes: Der Zauber der weissen Rose, zur Feier des Geburtstages Ihrer Majestät der Kaiserin am 13. Juli 1829.* Berlin: Verlag von Gebrüder Gropius in Berlin, 1829. S. 1. Имя *Blanchefleur* взято из романа Фридриха де ла Мотт Фуке «Волшебное кольцо».

35 *Ibid.* S. 3—26.

36 Императрица Александра Федоровна в своих воспоминаниях // *Русская старина.* 1896. № 10. С. 21.

37 «Отец повел нас к холму из белых роз и сказал Шарлотте: “Сплети венок из белых роз, чтобы возложить его на Маму”. Братья прилежно рвали белые розы, а я сидела под старым грушевым деревом и плела венок. Каждый брат взял по букету, а отец розу с тремя бутонами, которые должны были представлять Александрину, Луизу и Альбрехта. И потом мы отнесли эти цветы к нашей маме», — записывает Александра Федоровна своей рукой по-немецки в дневнике своей гувернантки Цецилии Вильдермерт, а В.А. Жуковский копирует эту запись в свой дневник за 2 декабря 1817 года (XIII, 128).

38 *Weber C.M. von. Der Freischütz. Oper in 3 Akten. Partitur.* Leipzig: Peters, 1871. S. 167.

астр (в реплике, хранящейся в Эрмитаже, — из роз и незабудок): венки не только указывают на природную простоту и естественность «бюргерской королевы», но и являются знаком ее астрального апофеоза. На барельефе работы И.Г. Шадова в церкви в Паретце апофеоз Луизы по диспозиции уподобляется Вознесению Богородицы (Assunta), а вокруг головы королевы — венки из семи звезд, надпись на земном шаре у ее ног гласит: «Она сменила земной венец на небесный». Метафора смены венков поэтически складывается очень рано, как непосредственная реакция на смерть Луизы в стихотворении Жана-Поля, которое Жуковский перекладывает на русский в 1818 (опубл. в 1827): «В ту минуту, когда ты в белой брачной одежде, Вышнего, тайного мира невеста, земную корону Тихо сняла и земле возвратила, и в свежем из зрелой Жатвы венце от нас полетела... все зарыдало» (II, 76). В последующие десятилетия эта метафора сохраняет свою значимость для Жуковского и отзывается в филигранных формулировках вступления к «Налю и Дамайнти», где объединяет мать и дочь как носительниц венца небесного (Луиза) и венка живого земного (Александра) (V, 99).

Вебер изначально сочинял «Фрайшютца» для прусской столицы³⁹, и с самых первых шагов работы над замыслом (1817) находился в переписке с директором Королевских театров графом Карлом фон Брюлем⁴⁰, с которым был знаком и прежде, посвящая его в детали, рассчитывая не только на постановку, но и на должность музыкального руководителя в столичном театре⁴¹. Брюль планировал включить «Фрайшютца», наряду с «Ифигенией» Гёте и балетом «Фея роз», в программу открытия нового театра на Жандарменмаркт по проекту Шинкеля⁴². Как часть столичного инаугурационного проекта, «Вольный стрелок» использует открытые культурные коды. Финальное «воскресение» Агаты после выстрела в венке из белых роз читается в этом контексте как ее апофеоз.

Жуковский был хорошо знаком и с семейной историей Шарлотты, и с оперой Вебера — он видел «Вольного стрелка» четырежды за один месяц еще в Берлине, куда приехал в свите императрицы (тогда еще великой княгини) в рамках ее визита к отцу: Жуковский был ее учителем русского языка. Там же, в Берлине, он посетил мемориальные места королевы Луизы, миф о которой интересовал его уже давно, наблюдал ее домашнюю обстановку и отношение дочери к ее памяти. На Страстной неделе 1821 года он обратил внимание, как Шарлотта использует в своей молитве маленькую книжечку, которую он принял за письма королевы Луизы (на самом деле это были ее жизненные заметки). Его поразила эта «прелестная, трогательная мысль обратиться в молитву, в очищение души, в покаяние — воспоминание о матери!» (XIII, 163, запись от 18 февраля 1821 года). Сокровенное душевное переживание интенсифици-

39 *Kind F. Schöpfungsgeschichte des Freischützen. Biographische Novelle // Kind F. Der Freischütz. Ausgabe letzter Hand. Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1843. S. 122.*

40 *Ibid.* См. также письма Вебера Брюлю от 22 октября 1817 года, 12 августа 1819 года, 6 декабря 1819 года, 19 февраля, 8 мая, 21 июня и 21 июля 1820 года (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition).

41 См., в частности, письма Вебера Брюлю от 17 июля 1817 года, 17 марта 1818 года; представления Вебера Брюлем императору Фридриху Вильгельму III от 9 июля 1816 года, 14 апреля 1821 года, ответ кайзера от 20 апреля 1821 года (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition).

42 По высочайшему распоряжению премьеры «Фрайшютца» была отложена на месяц и прошла в знаковую дату годовщины битвы при Ватерлоо, 18 июня.

фицировало и индивидуализировало обращение к Господу. В восторженном восклицании («вот настоящая, чистая, набожность!») (Там же) проглядывает немецкая «*geine Andacht*», которая определяет (и по тексту, и по авторской ремарке) модус обеих арий веберовской Агаты.

В Берлине Жуковский прожил восемь месяцев, с октября 1820-го по весну 1821 года. Диапазон его контактов был огромен. Как завсегдатай салона Марии Клейст (сестры писателя), он регулярно общался не только с литераторами — Фридрихом де ла Мотт Фуке, Е.Т.А. Гофманом, но и с интендантом Королевской оперы графом Карлом фон Брюлем, архитектором К.Ф. Шинкелем и скульптором Х.Ф. Тиком — авторами проекта нового здания театра на Жан-дарменмаркт, где была назначена премьера «Фрайшютца». Жуковский посвящен в обстоятельства театрального проекта, как и в детали складывающегося на его глазах культа королевы Луизы, в орбиту которого вошла и Шарлотта: так, в открытом 30 марта 1821 года по проекту Шинкеля со скульптурами Рауха и Тика мемориале в Кройцберге, где память об Освободительных войнах против Наполеона соединялась с памятью о королеве Луизе, мать и дочь изображены в равном статусе, как ангелы победы и мира, — дочь в битве при Ватерлоо, мать в битве при Париже. Личная дружба с графом Брюлем обеспечила Жуковскому особые привилегии: он бывал в театре почти каждый день. По его собственному признанию в письме Е.А. Протасовой и М.А. Мойер от 13 ноября 1820 года, его «главное знакомство» в Берлине — это театр; к тому же Брюль проявляет несказанную любезность, берет у него список его театральных предпочтений, и с легкостью, непредставимой сейчас, ставит в календарь спектакли по этой записке: «Я заказал ему всего Моцарта, Глюка, Шиллера... и теперь роскошествую», — пишет Жуковский (XVI, 73). «Фрайшютца» он увидел позже: 23 декабря 1821, и потом 2, 6 и 20 января 1822 года нового стиля (XIII, 235–237).

Хтонические пещеры

Непосредственно перед премьерой «Вольного стрелка» в июне 1821 года Жуковский уехал из столицы в путешествие, первым пунктом назначения которого был Дрезден. День премьеры, 18 июня 1821 года, застал его практически на месте действия оперы — на пешей прогулке в *Ottowalde-Grund* в горах Саксонской Швейцарии, где «болтливый проводник» на местности рассказал ему зерно фабулы оперы — легенду о Диком охотнике, что поэт сразу записал в подробном дневнике (позже опубликованном как эссе «Путешествие по Саксонской Швейцарии» в «Полярной звезде» за 1824 год). Травелог в письмах Жуковский адресует своей ученице — великой княгине Александре Федоровне. Это не просто описания, а скорее эстетические манифесты: в особой оптике Жуковского природа видится и как запечатленная история — живое свидетельство бренности человеческих усилий, и как эмблема, раскрывающая тайны бытия: «Красоты природы пленяют нас не тем, что они дают нашим чувствам, но тем невидимым, что они возбуждают в душе и что ей темно напоминает о жизни и о том, что далее жизни» (XIII, 182).

В начале травелога он подыскивает русский эквивалент немецкого слова «Grund»⁴³ и дает ему определение: «это не долина, а узкий, глубокий и длин-

43 «Grund, я думаю, можно перевести словом: дебрь» (XIII, 174).

ный прорез между утесами» (XVI, 101), затем выстраивает синонимичный ряд из «пещер», «пропастей», «ущелий». Его взору открывается ожившая сценография «Волчьего ущелья»:

...вдруг всё дико, мрачно и сурово; идешь узкою тропинкою, между огромных камней, покрытых старым мохом и в ужасном беспорядке набросанных на дно долины; по обеим сторонам стены утесов, покрытые елями и соснами... В *Ottowalde-Grund* есть глубокая низкая пещера, которая называется *Teufelsküche* (Чертюва кухня): в ней жарит свою дичь и, вероятно, угощает ею дьявола так называемый *дикий охотник* (*der wilde Jäger*)... он часто по ночам с ужасным криком, вихрем и градом бегаёт по утесам и забавляется охотою (XVI, 101).

Экстремальные перепады высот задают вектор движения: не только вперед, но и ввысь, и в прямом, и в метафизическом смысле, в устремлении к возвышенному смыслу природы. «Лабиринт пещер» и непрерывная цепь вершин, видов, которые открываются с этих вершин глазам и метафорическому духовному взору, расширяют горный пейзаж до пространства души, сохраняя свой универсальный смысл и лейтмотивно-устойчивое словесное оформление. Двойная оптика — закон поэтики Жуковского в документальных и художественных текстах. Он заворочен зрелищем «ужасного»: «Горы, долины, деревья, утесы — всё смешалось в один хаос...» (XVI, 106). Но и с закрытыми глазами он знает о приближении мгновения чудесного преображения: «Как изобразить чувство нечаянности, великолепие, неизмеримость дали, множество гор, которые вдруг открылись глазам, как голубые окаменевшие волны моря, свет солнца и небо...» (XVI, 102). Такое мистическое переживание природы достигается во внутреннем диалоге. Для певца «привидений и меланхолической или унылой луны»⁴⁴ (как с легкой иронией называет себя Жуковский, соглашаясь со своей общепризнанной репутацией) преодоление меланхолии ставит под вопрос стратегию поэтической самоидентификации. Меланхолическое, «столь привлекательное для поэта», представляет собой выбор, недопустимый этически: «Меланхолия, по моему мнению... как элемент жизни поэта, не совместима с христианством»⁴⁵.

Такая двойная оптика — изнутри и снаружи, детальная и дистанцированная, непосредственная и рефлексивная, физическая и сверхчувственная — свойственна и партитуре оперы Вебера. В центре — сцена в Волчьем ущелье, которая показана изнутри, из средоточия ярящейся бури, как трансляция опыта ужасного, глазами Макса. Она обрамлена молитвенными (по ремарке Вебера, «*mit frommer Rührung*», «*mit... Andacht*»⁴⁶) ариями Агаты, которые перестраивают модус восприятия природного явления. Первое, что в речитативе перед арией видит Агата, поддержанная тонкой звукописью оркестра, — надвигающаяся гроза над Волчьим ущельем, а к утренней каватине туман и облака еще не успели рассеяться. Это та гроза, о которой говорят между собой охотники: «Ну и ветер там!»⁴⁷. Но взгляд Агаты различает за облаками солнце

44 «Мы столько прожили с тобой на свете...». Переписка П.А. Вяземского и В.А. Жуковского 1807—1852 гг.: В 2 т. / Сост. и коммент. В.С. Киселева. Т. 2. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2021. С. 263. Письмо П.А. Вяземскому от 3/15 марта 1845 года.

45 Там же. С. 263—264.

46 *Weber C.M. von. Der Freischütz*. S. 93, 153. Пер.: «С благоговейным чувством»... «с благоговением».

47 *Ibid.* S. 152. Номер 11 партитуры оперы, разговорный антракт перед каватиной Агаты.

как Око мира⁴⁸. Она чувствует связь с природой и находит там многообразные отражения своих страхов, предчувствий и раздумий — сердечное чувство Агаты наделяет старую барочную эмблему живым человеческим смыслом.

Оперная партитура дискретна⁴⁹, и ночь Агаты скрыта от зрителя. В современных Веберу интерпретациях сюжета о Фрайшютце есть разные версии этой ночи: например, в одноименной мюнхенской трагедии Франца Ксавера фон Каспара⁵⁰, героиня, тревожась за любимого, бежит за ним и вызволяет его прямо из дьявольского круга. Вебер, напротив, следует за Максом в бездну романтического ужаса, оставляя героиню в тоске у ночного окна. Лишь утром мы видим ее в слезах, распознаём ее аккумулярованные страхи в дистиллированной форме каватины и на этом основании можем судить о том, каких усилий стоит ей тот «принцип надежды» (термин Эрнста Блоха [Bloch 1995]), который она исповедует. Ее подвиг спасения Макса совершается на метафизическом уровне. Через много страниц оперной партитуры Агата отвечает на отчаянный возглас Макса из его арии⁵¹, которую по сценическому действию она слышать не могла: «Не слепому случаю служит мир»⁵².

В момент наивысшего напряжения душевных сил в борьбе с отчаянием Агата почти буквально повторяет слова, произнесенные в реальной жизни королевой Луизой в ситуации экзистенциальной угрозы, как личной, так и национальной, когда, спасаясь от надвигающихся наполеоновских войск, уже занявших столицу, готовясь бежать уже из Мемеля, она пишет отцу 17 июня 1807 года: «...мы не игрушка слепого случая, но стоим в руке Господней, и Провидение ведет нас»⁵³.

Эти слова не остаются лишь в рамках личной переписки. Вместе с жизненными заметками почившей королевы они бережно собираются и подвергаются экзегезе в книге ее верной подруги и первого биографа Каролины фон Берг, входят в канон почитания «светской протестантской святой» [Berlis 2007: 388] как выражение ее простого и одновременно всеобъемлющего послания, расходятся на цитаты для назидательного чтения. Во «Фрайшютце» сам концепт «случая» подвергается показательной отмене в финале оперы: Отшельник отменяет практику «испытательного выстрела» (Probeschuss), подверженного случайности, в пользу «испытательного года» (Probejahr), призванного укрепить и совершенствовать моральные свойства героя. Не случай, но личные заслуги, стойкость и Провидение отныне должны определять судьбу.

48 «Пусть облака скрывают его, но солнце остается на своде небесном; там царит святая воля, не слепому случаю служит мир. Око, вечно чистое и ясное, взирает на всё сущее с любовью» (Ibid. S. 153).

49 Опера Вебера состоит из замкнутых вокальных номеров, перемежающихся разговорными диалогами без музыки.

50 *Caspar F.X., von. Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 4 Aufzügen. Mit Musik von Herrn Neuner. München, 1812.*

51 «Ужли поглотит меня погибель, ужли окажусь во власти случая?» («Soll das Verderben mich erfassen, verfiel ich in der Zufalls Hand?») (Weber C.M. von. *Der Freischütz*. S. 58) — на этих словах Макса в центральном разделе арии в оркестре впервые после увертюры появляются ритм, гармония и тембр Самизеля.

52 «Nicht blindem Zufall dient die Welt!» (Ibid. S. 153).

53 [Berg C.F. von.] *Die Königin Luise. Der Preußischen Nation gewidmet. Zum Besten der hinterlassenen Wittwen (sic) und Waisen, der für König und Vaterland gefallenen Landwehrmänner und freiwilligen Jäger. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1814. S. 60.* Оригинал: «...wir sind kein Spiel des blinden Zufalls, sondern wir stehen in Gottes Hand und die Vorsehung leitet uns».

«Горная философия» Жуковского, маскирующаяся под его путевые заметки, исходит из того же строя мыслей и чувств: «Теперь нет ничего другого для подкрепления души и для сохранения деятельности, кроме веры в Провидение»⁵⁴. Не просто эмоциональное переживание природных красот, но моральное осмысление открывающейся в явлении природы истины мироздания дает возможность поэту ощутить то, что с такой силой выражено в логике музыкальной драматургии «Фрайшютца»: в травелогe Жуковского в каждом ущелье заложено ожидание просвета, как в увертюре к «Фрайшютцу» за Волчьим ущельем с непреложностью следует ослепительный до-мажор финального апофеоза, закрепленный на последней странице партитуры вписанным рукой композитора его излюбленным девизом: «Soli Deo Gloria»⁵⁵. Отказ от меланхолии — это моральный выбор обоих авторов. В самой бездне ужаса предвосхищается то, что на языке немецкого пиетизма, усвоенного романтической поэзией Новалиса и ставшего известным в России благодаря Жуковскому, зовется «прорывом благодати» (Durchbruch der Gnade): «Все мелкие, разрозненные части видимого мира сливаются в одно гармоническое целое... Что же этот образ?.. Ощущение и слышание душою Бога в создании»⁵⁶. Применительно к образам и картинам «Вольного стрелка» об этом говорит Адорно: «Но спасительное не освещает оставленную Богом имманентность, а открывается в ней самой как высшее эхо в ущелье, как умиротворенная природа» [Адорно 1998: 226].

Каватина Агаты после сцены в Волчьем ущелье задает другой масштаб: героиня смотрит с той точки, с которой Волчье ущелье становится маленьким. Только что зритель вместе с Максом был внутри ущелья, откуда, казалось, нет выхода, как нет и конца буре. Но в каватине Агаты после бури встает солнце и (по мысли либреттиста и композитора) зритель осознает, что предыдущая сцена лишь испытание на жизненном пути. И если в либретто Волчье ущелье, вопрос Макса и лирические высказывания Агаты рассредоточены, то в партитуре оперы есть особое место, где они сталкиваются и вступают в прямое взаимодействие, внятное нашему слуху. Это увертюра, где, сохраняя свою семантическую определенность, основные темы оперы выстраиваются иерархически, с явным смыслом: тема арии Агаты напрямую отвечает теме арии Макса и побеждает страхи Волчьего ущелья в ослепительно-сияющем финальном До-мажоре. Эта победа достигается самыми действенными для композитора средствами — средствами музыкальной драматургии. Тема Агаты, изначально лирически трепетная, в конце увертюры звучит преображенной. Ее предваряют восемь тактов монументальных колонн аккордов — простое перемещение до-мажорного трезвучия, но представленное силами полного оркестра, с тромбонами, после двухтактовой общей паузы, мощным контрастом ко всему предыдущему изложению по всем значимым параметрам музыкального

54 Письмо В.А. Жуковского Е.Г. Пушкиной от 24 февраля 1826 года. (XVI, 296).

55 Единому Богу Слава (*лат.*).

56 *Жуковский В.А.* Эстетика и критика / Вступ. статья Ф.З. Кануновой и А.С. Янушкевича; сост. и примеч. Ф.З. Кануновой, О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. М.: Искусство, 1985. С. 331. О концепте мгновенного преображения души как основной идее творчества Жуковского с начала 1820-х годов, «пронизывающей его духовные и художественные искания, объединяющей основные поэтические символы и мотивы», см.: [Виницкий 2006: 36]; о роли прусского национального мифа королевы Луизы в формировании транснациональной (германо-российской) романтической религии Жуковского — [Виницкий 2018].

языка: динамике (после *pianissimo* — *fortissimo*), модусу (после минора — мажор), фактуре (после диссоциации оркестра на инструментальные *solí* — монолиты аккордов). Такое внезапное явление (в терминологии эстетической теории Адорно — аппарация) сверкающего до-мажора в минорном произведении в начале XIX века ассоциируется с победой света над тьмой. Так — в оратории Гайдна «Сотворение мира» (1798), на библейских словах «Да будет свет!». Так Гофман в своей знаменитой рецензии на Пятую симфонию Бетховена (1810) описывает внезапный переход к до-мажору из одноименного минора в финале: «На блистательной, ликующей теме финальной части в до-мажоре вступает весь оркестр... как сияющий, ослепительный солнечный свет, внезапно пронзающий глубокую ночь»⁵⁷. Метафора «из ночи к свету» («aus Nacht zum Licht»), которую Гофман здесь впервые применяет к музыкальной драматургии, определит парадигму целого направления музыкальной мысли (Denkmodell) XIX века [Keym, Hinrichsen 2020; Taruskin 2005: 1158–1164]. Увертюра Вебера находится у истоков формирования этой парадигмы. Топика сакрального сохраняется до конца увертюры, в последнем такте также подписанной девизом «Soli Deo Gloria»: заключительное проведение темы Агаты возводится в ранг апофеоза. В финале всей оперы на этой же теме Агата объединяет всех в торжественной общей молитве, а прорыв до-мажора заменен на явление персонифицированного Провидения — Отшельника, также представленного тембром тромбонов в «молитвенной» (по К.Ф.Д. Шубарту⁵⁸) тоналности «беседы с Господом» ми-бемоль мажор.

Такое финальное преобразование с трудом давалось в театральной практике, как показывает опера А. Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», созданная под значительным влиянием Вебера на основе поэмы Жуковского. Заключительный апофеоз, по исходному плану либретто С.П. Шевырева отвечающий торжественному преобразению героев в поэтическом источнике, в окончательную сценическую версию не вошел [Березкина 2021: 42] (исследовательница ссылается на рецензию, предположительно, самого Шевырева в «Молве» за 6 декабря 1832 года). Однако найденный Вебером эффект внедрения сакрального в сценическую реальность был воспринят в русской опере. Появление Финна в садах Наины в «Руслане» Глинки отсылает к до-мажору увертюры «Фрайшютца» и по функциональной логике (разрушение козней злых сил: «прочь оболъщенья»), и по музыкальной технике (вертикали мажорных трезвучий включая до-мажорное, в полнооркестровой фактуре с тромбонами). В той же сценической логике, что и Финн, Старчище (Никола Морской) в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова прерывает самопроизвольную игру гуслей-самогудов, как Отшельник останавливает самоходную пулю, и хотя композитор вкладывает в этот образ актуальные для него смыслы и работает с новейшими средствами музыкальной технологии (обиходный лад, тембр органа), но «гордится тем, что сумел церковную музыку перенести в оперную»⁵⁹ и в этом отсылает уже не к Глинке, а напрямую к веберовскому прототипу.

57 Hoffmann E.T.A. Rezension von Beethovens Symphonie c-Moll (1810) // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1810. Jg. XII. Nr. 41. S. 655.

58 Schubart C.F.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: J.V. Degen, 1806. S. 377.

59 Ястребцев В.В. Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 2. Л.: Музыкальное изд-во, 1960. С. 417.

Фантастическое и фаустианское

Основу фабулы оперы составляет сюжетный мотив вторжения сверхъестественного, которое может именоваться «случаем» или «судьбой» и которое обнаруживает человеческую слабость и отсутствие выбора. Сверхъестественное у Вебера маркировано и драматургически, и музыкально. В неудачах, которые с самого начала преследуют героя, он чувствует руку обступивших его «темных сил», которым не в силах противиться, а оркестр дает его страху музыкальное выражение (гармонию, ритм, тембр) и суггестивно сообщает этот страх зрителю. Тайный обряд в Волчьем ущелье, где эти силы проявляют свою мощь, оказывается для героя инициационным испытанием, а для зрителя и одним из самых популярных и по сей день фрагментов оперной партитуры.

В петербургском театре наиболее зримым и успешным воплощением мистической составляющей «Вольного стрелка» становится осуществленная в 1830 году постановка оперы в декорациях театрального художника Карла Гропиуса, ранее оформлявшего оперу в Берлине. Гропиус привез с собой пять эскизов: «Лес в Богемии», «Комната охотников», «Волчья долина», «Комната Агаты», «Ландшафт охоты», по которым в Петербурге вместе с инженером Франсуа Тибо и костюмером Иосифом Гюбенем он изготовил впечатляющий антураж для спектакля. Особенно важными были декорации для сцены колдовства. Синие ламповые стекла создавали эффект ночного освещения, а пять занавесов — глубины. Зрители были восхищены и сопровождали овациями каждую перемену. Как было написано в одном из отзывов, «Опера сия никогда не была на нашем театре обставлена с такою роскошью, с таким вкусом, как ныне. Декорации ея, написанные в Берлине г. Гропиусом, — прелесть! Волчья долина и Комната в 3 акте ставят г. Гропиуса в число первейших декораторов в Европе»⁶⁰.

За несколько месяцев до этого в Петербург приехала с прощальными гастролями знаменитая певица Генриетта Зонтаг, исполнявшая Агату в Праге и Вене. Она собиралась выйти замуж за графа Росси и покинуть профессиональную сцену. Ее триумф дополнительно подогрел интерес петербургской публики к новой постановке «Фрайшютца». Тот же рецензент, отметив, что «прекраснейшая ария» Агаты во втором действии в исполнении молодой певицы Софии Биркиной «исторгла у слушателей беспристрастное браво», напомнил, что недавно этой «молитвой» «восхищал Петербург неземной талант Зонтаг»⁶¹. Не менее важным для продолжительного успеха оперы было и то, что в 1831 году в роли Каспара Самойлова сменил Осип Петров, самый прославленный бас на русской сцене до появления Шалапина. Веберовский злодей не имеет возраста — Петров исполнял эту партию на протяжении нескольких десятилетий и регулярно выбирал «Фрайшютца» для своих бенефисов.

Торжество Вебера на петербургской сцене становится полным с появлением в городе в 1833 году настоящей немецкой оперы с драматическим тенором Германом Брейтинггом, выступавшим в роли Макса, и басом Вильгельма Ферзинга, исполнявшим Каспара. О «могучести и энергии» пения Ферзинга говорил Белинский, писавший в 1838 году в письме Бакунину, что тот представ-

60 Северная пчела. 1830. № 134. 8 ноября.

61 Там же.

лялся ему «демоном человеческой природы, падшим ангелом». Автор письма чувствовал в Бакуине «тот фантастический ужас, который проникает в душу, когда слышишь во “Фрейшюце” заклинания Каспара и адские подземные хоры, глухо-режущими диссонансами вторящие им»⁶². Демонические аспекты, оттененные ангельской молитвой Агаты, явно стали преобладать в восприятии русских литераторов, откликающихся на оперу, оттеснив ее бытовые аспекты на второй план. Фаустовский сюжет продажи души нечистой силе, набирающий популярность в русской литературе, явно окрашен в 1830-е годы веберовским колоритом.

В том же 1830 году, в котором «Фрайшютц» был поставлен в декорациях Гропиуса, в журнале «Отечественные записки» была напечатана повесть Гоголя «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала», которая годом позже вошла в сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки», принесший автору национальную славу. К тому времени «Вольный стрелок» (или, как его называли в России, «Волшебный стрелок») уже начал свое победное шествие и по провинциальным городам России, еще не располагавшим ресурсами для оперных постановок. Особой популярностью пользовалась увертюра, исполнявшаяся едва ли не на каждом любительском концерте. Гоголь услышал ее в Нежине, о чем он написал 26 февраля 1827 года М.И. Гоголь и потом снова, 19 марта, Г.И. Высоцкому⁶³. «Вечер накануне Ивана Купала», ставший первым произведением его малороссийского цикла, оказался едва ли не самым «веберовским» произведением в истории русской литературы.

В «Вечере накануне Ивана Купала» посланец из ада, объединяющий в себе черты Каспара и Самиэля, в шинке за чаркой водки соблазняет молодого Петро откопать с помощью нечистой силы клад, хранящийся в заколдованном месте у «волчьей плотины». В книжной редакции Гоголь, чтобы избежать слишком явных веберовских ассоциаций, заменил «волчью плотину» на «Медвежий овраг»⁶⁴. Как и волшебные пули для Макса, клад был нужен Петро, чтобы жениться на любимой девушке Пидорке. В поисках клада Петро должен найти и сорвать три цветка, функционально соответствующих семи пулям, отлитым Каспаром в «Вольном стрелке». Когда Петро срывает каждый цветок, ему являются хтонические силы, которые в конце концов побуждают его совершить чудовищное преступление — детоубийство. В итоге брак не приносит влюбленным счастья — дьявол уносит Петро в ад, а Пидорка уходит отмаливать грехи в монастырь. Злодейство наказано, но ужасы Медвежьего оврага не сменяются вздохом примирения. Писатель возвращается от Вебера и его либреттиста Кинда к повести Апеля, послужившей источником «Вольного стрелка», где герой также в финале сходит с ума.

Тема безумия героя оказывается в высшей степени привлекательной для русских авторов, которые обращаются к «Вольному стрелку». В притче Фаддея Булгарина «Чертополох, или Новый Фрейшиц без музыки», напечатанной в том же 1830 году, демоническая тема представлена в пародийном аспекте. Герой Булгарина и рад бы продать свою душу черту, да только в Новое время душа человеческая ничего не стоит, и платить за нее никто не собирается. С ума героя сводит его собственная не знающая пределов жажда успеха, гра-

62 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 345.

63 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 10. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 83, 85.

64 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. М.: Наука, 2003. С. 270, 104.

ничающая с *monomanie ambitieux* — новомодным диагнозом, которым в начале XIX века описывалась неумная амбиция и который с легкой руки французских психиатров считался самым распространенным недугом в постнаполеоновскую пору⁶⁵.

Герман из пушкинской «Пиковой дамы», появившейся вскоре после повестей Гоголя и Булгарина, явно страдает тем же недугом. Написавший о «Фрайшютце» до своего знакомства с оперой Пушкин через десять лет решился заново разыграть веберовскую партитуру. Структурные параллели между «Пиковой дамой» и «Вольным стрелком» разительны. В обоих случаях основу сюжета составляет игра со случаем или с судьбой в строго регламентированной форме — карточная игра или стрельба по заданной мишени. В обоих случаях затравкой сюжета становится изложение в легком тоне истории из семейного прошлого, из поколения бабушек и дедушек, которая, несмотря на свою фантастичность, занозой застревает в мозгу главного героя и становится для него идеей фикс: в «Пиковой даме» ее рассказывает Томский, внук старой графини, о своей бабушке; во «Фрайшютце» — Куно, теперешний лесничий, о своем прадедушке (Urvater). В обоих случаях на этот рассказ даются три слушательские реакции-интерпретации: сказка, случай или магический предмет (во «Фрайшютце» — «Freikügeln», «волшебные пули», в «Пиковой даме» — «три верные карты»). Этот магический предмет становится двигателем сюжета. Ради него герой идет на контакт со сверхъестественными силами, прерывая (во «Фрайшютце») или уклоняясь от свидания с предметом своей декларированной влюбленности: Герман заходит не в комнату Лизы, а в комнату Графини, Макс убегает от Агаты в терцете второго действия (в повести Апеля — сбегает сразу после торжественного предсвадебного обеда в его честь). В обоих случаях результат трагичен: герой не только не получает желаемого, но и дорого платит за свой выбор. У Апеля и у Пушкина эта плата — рассудок.

Как и в повести Апеля, безумие Германа лишено романтического ореола, и авторам даже нечего больше сказать о своих героях, кроме указания лечебницы (безымянный сумасшедший дом у Апеля, Обуховская больница в Петербурге в «Пиковой даме»). Потрясение, против которого не может устоять их разум, — вмешательство враждебной сверхъестественной силы или судьбы в их жизнь, в которой до этого не было ничего примечательного. Герой подчеркнуто негероичен и слаб: «Schwach war ich (Слаб был я. — А.З., Е.В.)», — поет о себе Макс в финале оперы⁶⁶. В этих фаустианских по сути сюжетах герой не заключает никакого договора и не имеет представления о его условиях: то, что Макс совершает сделку, произнося имя Самизэля и пожимая его руку, — результат махинаций Каспара; Герман в «Пиковой даме» также лишен формальной возможности отвергнуть предложение Призрака. При этом если у немецких авторов герой идет на сделку с нечистой силой, чтобы соединиться с возлюбленной, то

65 См.: Булгарин Ф.В. Чертополох, или новый Фрейшиц без музыки // Сочинения Фаддея Булгарина. Ч. 6. СПб.: Тип. Александра Смирдина, 1830. С. 57–75. Об истории терминов «честолюбие» и «амбиция» и их медиализации в наполеоновскую и постнаполеоновскую пору во Франции и России см.: [Porter 2017: 22–23]. Булгарин черпает свое понимание «честолюбия» как одновременно и морального, и физического недуга у французского физиолога Пьера Жана-Жоржа Кабаниса (1757–1808), и даже использует эпитафию из его сочинения в своих «Трех листках из сумасшедшего дома», см.: [Страно 2019].

66 Weber C.M. von. Der Freischütz. S. 185–186.

Герман движим только страстью к игре и непомерными амбициями — Пушкин оказывается здесь ближе к Булгарину, чем к Гоголю.

Кавалеры одной дамы

Демонологическая тематика «Вольного стрелка» захватывала русскую публику не только явлением на сцене потусторонних сил, но и тем, что, обратившись к германским преданиям, Вебер, по общему мнению, создал народную оперу. Как известно, путь Гоголя к украинской народности также лежал через Германию. Приехав в Петербург, он дебютировал романтической поэмой «Ганс Кюхельgarten», не имевшей никакого успеха. После этого он резко поменял направление своих поисков и обратился к фольклору родной для него Малороссии, которая могла восприниматься столичной публикой как источник еще живой народной традиции. Напомним, что действие «Фрайшютца» также разворачивается в Богемии, которая тогда была глубокой провинцией германского мира. Первая книга Гоголя представляла собой вариацию на тему романтической фантастики и демонологии в духе Тика и Гофмана, блистательно стилизованную под преданья простонародной старины.

Русская публика готова была восхищаться народностью музыки Вебера, «пленяющего нас своими чудными народными напевами, своим суеверным верованием в колдовскую мифологию родины»⁶⁷, как писал в 1832 году популярный журналист Николай Полевой, но одновременно ждала собственного народного гения. Полевой призывал будущего русского гения «подумать о национальном музыкальном развитии, в опере истинно русской» и найти ее основы «в душе русской, в мелодиях народных, и в духовной музыке нашей». «Уклонись только в душу свою русский Вебер! — восклицал Полевой. — Вдохновись, исполнись духом и религиею родной стороны и изобретай новые формы для созданий из родных слов и песнопений!»⁶⁸

В конце 1836 года в Петербурге состоялась премьера «Жизни за царя» Михаила Глинки, единодушно признанной началом русской национальной оперы. Перед тем как создать это произведение, композитор несколько лет изучал музыкальное искусство в Италии и Германии. Еще летом 1830 года, пока Зонтаг покоряла Петербург арией Агаты, Глинка с юным тенором Николаем Ивановым и неизвестным студентом «израильского происхождения, который пел басом»⁶⁹, путешествовали по немецким городам и исполняли в гостиницах и трактирах трио из первого акта «Вольного стрелка». На обратном пути из Италии он прожил несколько месяцев в Берлине. В 1834 году, побывав на «Фрайшютце», Глинка на следующий день писал другу, что хотел бы сочинить оперу на национальный русский сюжет. Вернувшись в Петербург, он приступил к этой работе⁷⁰.

67 Полевой Н.А. Русский театр. Вадим, или пробуждение двенадцати спящих дев. Муз. А.Н. Верстовского // Московский телеграф. 1832. Ч. XLVII. № 18. С. 280.

68 Там же.

69 Глинка М.И. Записки и переписка с родными и друзьями. М.: Изд. А.С. Суворина. 1887. С. 56.

70 Там же. С. 284. Это письмо Глинки — единственное из 86 опубликованных в этом издании — дано в переводе с французского и представляет собой перепечатку текста, впервые опубликованного в книге французского композитора, органиста и музыковеда Октава Фука «Михаил Иванович Глинка. По его воспоминаниям и переписке»

Поначалу связь нового замысла с оперой Вебера явственно ощущалась всеми, кто был близок к композитору. Друг Глинки поэт Нестор Кукольник писал приятельнице в Рим:

По музыке у нас готовится истинное чудо: опера М.И. Глинки под заглавием «Иван Сусанин». Прелестная, чудно народная, разнообразная, великолепная... Едва ли одна нация может похвастать до такой степени народною оперой. Кроме «Фрейшюца», ничто к ней близко не подходит (цит. по: [Орлова 1978: 95])⁷¹.

Конечно, в своих поисках Глинка обращался не к старинным преданиям о нечистой силе, а к тоже вполне легендарным страницам национальной истории. Фантастические мотивы он щедро использовал позднее, в своей следующей «волшебной опере» «Руслан и Людмила» (1842), в еще большей степени ориентированной на Вебера, но скорее на «Оберона», чем на «Вольного стрелка». Впрочем, сам Глинка оспаривал мнения о своей зависимости от немецкой музыки, которая явно не соответствовала образу создателя национальной оперы. Он рассказывал, что, когда в разговоре с Листом он раскритиковал некоторые технические аспекты «Фрайшютца», тот ответил: «Vous êtes avec Weber comme deux rivaux qui courtisait la même femme»⁷². Под дамой, за которой ухаживали оба композитора, скорее всего, подразумевалась пресловутая народность. Композитор и музыкальный критик Александр Серов вспоминал, что Глинка на во-

[Fouque 1883: 24–25]. Во французской версии адресат письма обозначен инициалами S.T., датировка содержит только год (1832). Редактор русского издания В<ладимир> С<тасов> в предисловии сообщает: «Мы тогда же обратились к Фуку с просьбой объяснить нам все касающееся этого письма, но, вследствие ли действительной забывчивости или вследствие данного кому-либо обещания, он отвечал нам, что память ему изменяет и он ничего не может сказать об этом письме. Печатаю перевод, мы старались как можно вернее передать текст письма, но вместо 1832 года, совершенно неверно выставленного кем-то вначале, мы ставим год 1833–1834, так как Глинка провёл в Берлине, после Италии, лишь осень и зиму с 1833 на 1834 год» (*Глинка М.И. Записки и переписка с родными и друзьями. С. IV*). Книга Фука представляет собой биографию композитора, базирующуюся большей частью на открытых источниках, прежде всего «Записках». Как в руки автора могло попасть неизвестное ранее письмо, неясно, учитывая отсутствие прямого общения (Фук родился в 1844 году). К моменту публикации переписки в издании Суворина (1887) выяснить это у автора уже не представлялось возможным, так как Фук скончался в 1883 году. Тем не менее, даже не получив вразумительного ответа, Владимир Стасов считает необходимым опубликовать этот текст. Очевидно, его содержание кажется ему слишком существенным, чтобы отказать от публикации. Позже это письмо цитирует, в частности, Борис Асафьев в своей книге о Глинке (1952) — последней, удостоенной Сталинской премии, с сочувственным комментарием: «Письмо это вполне согласуется со всем предшествовавшим ростом сознания Глинки и его поисками русского “музыкального письма”. Веберовский “Фрейшюц” как волновавший тогда немцев образец народной оперы, естественно, вызвал пристальное внимание Глинки» [Асафьев 1978: 36]. Несмотря на сомнительный провенанс, письмо оказывается встроенным в базовую концепцию истории русской музыки, которая осознает себя и изобретает свою собственную родословную, соединяющую «народные истоки» и немецкие влияния. Упомянутое в таких базовых текстах, как работы Стасова и Асафьева, письмо Глинки само становится неотъемлемой частью (мифологизированной) истории русской музыки.

71 «Иван Сусанин» — первоначальное название «Жизни за царя», под которым опера впоследствии исполнялась в СССР.

72 *Глинка М.И. Записки и переписка с родными и друзьями. С. 181. Перевод: «Вы с Вебером как два соперника, ухаживающие за одной женщиной» (фр.).*

прос о «Фрайшютце» ответил ему: «Хорошая опера; есть отличные вещи, особенно трио в первом акте»⁷³. Серов от себя добавляет: «Восторгаясь во “Фрейшютце” каждую нотой, я был поражен этой довольно холодной и экономическою похвалой»⁷⁴.

Сам Серов был фанатическим почитателем «Вольного стрелка». Еще студентом училища правоведения он запомнился своим товарищам исполнением трио из «Фрайшютца». В январе 1841 года Серов писал своему тогда лучшему другу, а потом непримиримому оппоненту, критику Владимиру Стасову, что ему посчастливилось слышать «восхитительную арию Агаты» в исполнении «божественной России» (бывшей Зонтаг), обладавшей идеальным «женским ангельским голосом», подобный которому «вряд ли был когда-нибудь или будет»⁷⁵. 21 апреля того же года Серов послал Стасову многостраничный разбор оперы, где выделил все тот же набор ее главных достоинств: «чисто германское простодушие» хоров, «ангельская простота» «бессмертной арии» Агаты, «непомерная дикость и смелость гармонии» при передаче «серной и мрачной атмосферы» Волчьей долины. Особо восхищала молодого энтузиаста «определимость изображений», то есть наглядность связи между развитием музыкальных тем и поворотами сюжета, нашедшая наиболее полное выражение в увертюре, «лучшем создании во всем музыкальном мире»⁷⁶.

Серов и Стасов резко разошлись потом именно в понимании народности, и Стасов упрекал бывшего друга и соученика в глухоте к духу русского искусства⁷⁷, однако и сам он писал впоследствии, что «до “Вольного стрелка” ни оперы, ни вообще музыки с национальным направлением и настроением еще не бывало на свете»⁷⁸. Со своей стороны Серов, много раз откликнувшийся на различные постановки оперы, всегда возвращался к тому, насколько глубоко они воплощают народный дух оперы.

В 1843 году в Петербург триумфально вернулась итальянская опера, в составе которой были звезды мирового уровня. Посетив спектакль итальянской труппы в начале 1855 года, Серов похвалил дирекцию «за благую мысль» поставить «Стрелка...», но все же заметил, что те, «кто хорошо помнят немецкую петербургскую труппу с Брейтингом, Ферзингом... или те, которым удалось слышать Фрейшютца за границей, например в Дрездене, не могли не вздохнуть тяжело, сличая нынешние свои впечатления с прежними». При хороших голосах итальянских певцов опера, по его мнению, шла «холодно, безжизненно». Опера исполнялась в оркестровке, сделанной Берлиозом, и критик, всегда относившийся к французскому композитору с огромным уважением, на этот раз нашел музыку «некстати величавою, чинною и фешенебельной»⁷⁹.

73 Серов А.Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // М.И. Глинка в воспоминаниях современников / Общ. ред., сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А.А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 283.

74 Там же. С. 284.

75 Серов А.Н. Письма к В.В и Д.В. Стасовым // Музыкальное наследство: Сборники по истории музыкальной культуры СССР. Т. 1. М.: Музиздат, 1962. С. 99.

76 Там же. С. 131—135.

77 См., например: Стасов В.В. Верить ли? // Стасов В.В. Живопись, скульптура, музыка. Избр. соч.: В 6 ч. Ч. 6. М.: Юрайт, 2019.

78 Стасов В.В. Искусство девятнадцатого века // Стасов В.В. Живопись, скульптура, музыка. Избр. соч.: В 6 ч. Ч. 6. М.: Юрайт, 2019. С. 353.

79 Серов А.Н. Музыкальная хроника 1855 года // Серов А.Н. Статьи о музыке: В 7 вып. / Сост. и коммент. В. Протопопова. Вып. 2-А (1854—1856). М.: Музыка, 1985. С. 48—51.

Такого рода неудача была, как полагал Серов, неизбежна: «Вебер, немец по рождению, по воспитанию и по всей натуре своего таланта, оперы свои писал для Германии, для певцов немецких. Значит, отличного исполнения этих опер можно ждать только на немецких сценах»⁸⁰. Даже самые одаренные французские и итальянские музыканты могли только испортить оперу, идеально воплотившую «дух германского предания»⁸¹. Более благоприятное впечатление произвело на Серова исполнение оперы русскими певцами в 1862 году в бенефис Петрова, который через тридцать лет все еще выбирал партию Каспара для такого рода спектаклей. Как признавался рецензент, знаменитое трио Каспара, Макса и Куно доставило ему «наслаждение, не часто встречаемое в жизни»⁸². Очевидно, дар русских певцов более отвечал требованиям немецкой музыки Вебера.

Недостатком русской постановки было, по мнению Серова, «безобразное», «вандаальское» либретто, наспех сделанное Р. Зотовым еще в 1824 году:

Какого-то слушать чудеса веберовского вдохновения с таким переводом текста, где... почти ни одна строчка не обходится без более или менее явного противоречия оригиналу, а следовательно и музыке, где Вебер с глубочайшей драматической правдою передавал каждый тончайший изгиб речи, иногда каждое слово⁸³.

Отзыв Серова о либретто едва ли справедлив и, во всяком случае, достаточно анахронистичен. Но так или иначе, с конца 1850-х годов русские театры все чаще заказывают новые переводы либретто. За двадцать три года, с 1858 по 1881 год, в Петербурге, Москве, Одессе и Киеве в составе буклетов, иногда параллельно с итальянским текстом, было издано как минимум шесть переводов. Среди их авторов — литератор Петр Калашников (в его переводе до сих пор исполняются и цитируются знаменитые арии Мефистофеля в «Фаусте» Гуно «Люди гибнут за металл» и герцога в «Риголетто» «Сердце красавицы»), пианистка Анна Аврамова, ученица и Чайковского, и Н. Рубинштейна, популярный среди свободомыслящей молодежи поэт Лиодор Пальмин, тенор Николай Спасский и др.⁸⁴

Такое обилие переводов и сценических воплощений свидетельствовало как о неутихающем интересе к веберовскому шедевру и антрепренеров, и исполнителей, и зрителей, так и о том, что опера начала утрачивать для русской публики обаяние новизны. Поклонники демонологии все больше отдавали предпочтение «Роберту-дьяволу» Мейербера, герой которого оказывается родным сыном Дьявола, и «Осуждению Фауста» Берлиоза, где Мефистофель сквозь

80 Там же. С. 50.

81 Там же.

82 Серов А.Н. Бенефис О.А. Петрова 26 ноября // Серов А.Н. Статьи о музыке: В 7 вып. / Сост. и коммент. В. Протопопова. Вып. 5 (1860—1862). М.: Музыка, 1989. С. 291.

83 Там же. С. 288—289.

84 Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / Пер. Ф.Н. Винницкого. СПб.: Н.П. Богданов, 1858; Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / Сл. в пер. П. Калашникова. СПб.: Тип. Стелловского, 1864; Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / Пер. в стихах Л.И. Пальмина. М.: И.И. Смирнова, 1880; Вебер К.М. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: С предисл. / Либретто Кинда; Пер. С. Александрова; М.: Юргенсон, 1881; Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / С речитативами Г. Берлиоза; Рус. пер. А. Аврамовой. М.: Юргенсон, [Б.г.]; Сцена и ария из оперы «Волшебный стрелок». Для сопрано с ф.-п. / Муз. К. Вебера; Пер. Н.М. Спасского. СПб.: В. Бессель, 1888.

кровавый дождь доставляет Фауста к воротам ада. Эти зловещие персонажи составляли более эффектный контраст с ангелоподобными и жертвенными героинями вроде Маргариты и Изабеллы, чем добродушный Макс, поддавшийся коварным посулам пьянчуги Каспара. Тех же, кто ждал от оперы воскрешения духа старинных легенд, сильнее увлекал Вагнер. К тому же после Глинки адепты народности хотели слушать русские, а не немецкие национальные оперы.

На этом фоне «Вольный стрелок» все больше становился своего рода школьной классикой, вызывающей ностальгические воспоминания. Так же изменялся и характер литературных обращений к «Фрайшютцу» — если Жуковский, Пушкин, Гоголь или Булгарин, переосмыслиют мотивы оперы, вступают с ее авторами в диалог, то новое поколение писателей использует веберовские аллюзии как семантические маркеры, вызывающие устойчивые и проверенные ассоциации [Пенская 2014].

В 1855 году Фет написал стихотворение «Ревель после представления Фрейшюца»: «Театр во мгле затих. Агата / В объятьях нежного стрелка / Еще напевами объята, / Душа светла — и жизнь легка. <...> / И с переливом серебристым, / С лучом, просящимся во тьму, / Летит твой голос к звездам чистым / И вторит сердцу моему»⁸⁵. Немецкий язык, на котором, естественно, исполнялся «Стрелок» в остзейских губерниях, был для Фета, по существу, родным — тем не менее он написал название оперы в фонетически неточной пушкинской транслитерации и не очень верно пересказал либретто — действие у Кинда и Вебера завершается не соединением возлюбленных, а обетом расстаться на год. Главным для поэта был не сюжет, а волшебная музыка, уносящая душу к небу.

В том же 1855 году Иван Тургенев начал напечатанную десятилетием позже повесть «Призраки», в которой тоже обращается к «Фрайшютцу», но, в отличие от Фета, вспоминает не ангельский голос Агаты, но явление сил ада. Женщина-привидение Эллис переносит рассказчика из одних стран и эпох в другие. Над волжской долиной она заставляет героя произнести разбойничий клич. Он признаётся:

...я знал заранее, что в ответ появится, как в Волчьей Долине Фрейшюца, что-то чудовищное, — но губы мои раскрылись против воли, и я закричал... <...> ...разом и отовсюду поднялся оглушительный гам. Чего только не было в этом хаосе звуков: крики и визги, яростная ругань и хохот, хохот пуще всего... предсмертное хрипенье, и удалой повсвист, гарканье и топот пляски⁸⁶.

Сцена литья пуль вызывала у Тургенева отчетливые звуковые ассоциации с русским бунтом, «бессмысленным и беспощадным», как некогда определил его Пушкин.

Для Льва Толстого, который, подобно Тургеневу, был фанатическим меломаном, имя Вебера становится своего рода обозначением великого творца. В повести «Альберт», написанной в 1858 году, героем оказывается романтический гений — спившийся немецкий скрипач, живущий в Петербурге. Вспоминая о своей единственной и безнадежной любви, Альберт напевает каватину Агаты и песню Шуберта «Жалоба девушки»⁸⁷. Эти два композитора остались навсегда

85 Фет А.А. Собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. СПб.: Академический проект, 2002. С. 234.

86 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 206.

87 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1935. С. 209.

связаны между собой в сознании Толстого. Через сорок лет в трактате «Об искусстве», говоря о музыке, «приближающейся к требованиям всемирного искусства», Толстой назвал Гайдна, Моцарта, Вебера, Бетховена, Шопена, но при окончательном редактировании вычеркнул Вебера и вписал Шуберта⁸⁸. Тем не менее 24 июля 1904 года в дневнике Толстой уподобляет материалиста, утверждающего, что мироздание могло возникнуть без Создателя, критику, который мог бы предположить, что увертюру к «Фрайшютцу» написали музыкальные инструменты без участия композитора⁸⁹. Понятно, что для такого сравнения подошло бы любое великое произведение, но все же как образец художественного совершенства Толстой выбрал именно веберовскую увертюру.

Эпилог

Молодость Фета, Тургенева и Толстого припала на годы наибольшей славы Вебера в России. Но и для следующего поколения русских деятелей искусства он еще был живым собеседником. В работе над своей «Пиковой дамой» Чайковский расширяет сценарий литературного первоисточника, при этом структурные параллели с «Фрайшютцем» становятся еще нагляднее, от музыкально-технологических до драматургических. Отметим интерполяцию в симфоническую партитуру «экстрамузыкального» — «часы бьют полночь»: у Вебера — в сцене в Волчьем ущелье, перед появлением Самизеля, к которому общается Каспар, а у Чайковского — в четвертой картине, перед появлением Графини, когда Герман «останавливается перед портретом» и смотрит на него; структурное подобие арии Германа в Игорном доме и песни Каспара (кредо в куплетах, где отчаяние спрятано под маской цинизма); появление Германа в ночи перед Лизой, тоскующей у окна, подобное появлению Макса перед ждущей его Агатой; трехзвучный мотив тромбонов, который звучит при заключении сделки с Самизелем в Волчьем ущелье, а Чайковским заимствован и проводится в том же узнаваемом тембре тромбонов и с теми же принципами секвенционного развития уже в оркестровом вступлении как зерно тематизма оперы, с той же, что и у Вебера, семантикой «роковой силы», сконцентрированной в образе Графини⁹⁰.

Своего рода прощанием русской культуры с «Фрайшютцем» стала драма Чехова «Чайка», написанная на исходе XIX столетия. Чехов никогда не упоминал о Вебере, но, как страстный поклонник оперного искусства, собиравшийся

88 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1951. С. 370, 549. Примерно в это же время Милий Балакирев в заметке о репертуарной политике Императорской русской оперы, предназначенной для доклада Тертия Филиппова императору Николаю, назвал «Волшебного стрелка» в числе семи образцовых опер, качественное исполнение которых пошло бы на пользу как публике, так и русским композиторам (см.: Балакирев М.А. Записка об оперном театре // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1962. С. 232).

89 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 55. М.: Художественная литература, 1937. С. 72, 255–256.

90 У Вебера мотив звучит после слов Самизеля: «Шесть в цель! Седьмая дурачит!» («Sechse treffen! Sieben äffen!»), на ответном возгласе Каспара: «Седьмая твоя!» («Die Siebte sei dein!») (Weber C.M. von. Der Freischütz. S. 124). У Чайковского — в такте 23 оркестровой Интродукции (Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Т. 9А. Партитура / Ред. А. Дмитриев. М.: Музгиз, 1950. С. 6).

одно время писать либретто для Чайковского, он, вероятно, был знаком с сочинением, не сходившим с русской сцены. К тому же в «Чайке» отразились некоторые обстоятельства его отношений с Ликой Мизиновой, мечтавшей о карьере певицы⁹¹.

Как душа Агаты воплощена в голубке, которую должен был застрелить Макс по наущению сил зла, судьба Нины Заречной в пьесе Чехова символически связана с чайкой, застреленной влюбленным в героиню Треплевым. Еще до рокового выстрела Треплев пишет мистическую пьесу и втягивает тем самым возлюбленную в заколдованный круг сцены. Над опустевшей землей «бедная луна», ставшая ненужной декорацией, «напрасно зажигает свой фонарь». «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно», — произносит героиня текст, написанный ее неудачливым поклонником. Вокруг дачного театра по воле «дьявола, отца вечной материи», «блуждают до зари» только «бледные огни», рожденные «гнилым болотом»⁹². Увы, никакой святой отшельник, способный спасти влюбленных от наваждения Волчьей долины, так и не появляется, а вернее, его место занимает пошловатый литератор, губящий и Нину, и Треплева. Молодой поэт и его возлюбленная оказались всего лишь робкими учениками, которые в последний раз разыграли «Фрайшютца» перед публикой, не узнавшей мелодии.

Библиография / References

- [Адорно 1998] — Адорно Т.В. Образы и картины «Волшебного стрелка» / Пер. с нем. А.В. Михайлова // Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / Сост. С.Я. Левит, С.Ю. Хурумов; отв. ред. Л.Т. Мильская. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 222—226.
- (Adorno Th.W. Bilderwelt des Freischütz // Adorno T.W. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki / Comp. by S.Ya. Levit, S.Yu. Khurumov; ed. by L.T. Mil'skaya. Moscow; Saint Petersburg, 1998. P. 222—226. — In Russ.)
- [Асафьев 1978] — Асафьев Б. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978.
- (Asafiev B. M.I. Glinka. Leningrad, 1978.)
- [Березкина 2021] — Березкина С.В. Либретто С.П. Шевырева по балладе В.А. Жуковского (Опера А.Н. Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев») // Имагология и компаративистика. 2021. № 16. С. 39—48.
- (Berezkina S.V. Libretto S.P. Shevyreva po ballade V.A. Zhukovskogo (Opera A.N. Verstovskogo "Vadim, ili Probuzhdenie dvenadtsati spyashchikh dev") // Imagologia i komparativistika. 2021. No. 16. P. 39—48.)
- [Виницкий 2006] — Виницкий И.Ю. Дом толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- (Vinit'skii I.Yu. Dom tolkovatel'ia. Moscow, 2006.)
- [Виницкий 2018] — Виницкий И.Ю. «Луизиада» В.А. Жуковского: из истории молитвенника // Летняя школа по русской литературе. 2018. Т. 14. № 2—3. С. 139—167.
- (Vinit'skii I.Yu. "Luisiada" V.A. Zhukovskogo: iz istorii molitvennika // Letnyaya shkola po russkoy literature. 2018. Vol. 14. No. 2—3. P. 139—167.)
- [Гозенпуд 1959] — Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: Очерк. Л.: Музгиз, 1959.

91 См.: коммент. З.С. Паперного: Чехов А.Л. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 359—390.

92 Там же. С. 13—14.

- (Gozenpud A.A. *Musykal'nyy teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Oчерk. Leningrad, 1959.*)
- [Губкина 2003] — Губкина Н. *Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.*
- (Gubkina N. *Nemetskiy muzykal'nyy teatr v Peterburge v pervoy treti XIX veka. Saint Petersburg, 2003.*)
- [Киселева 1997] — Киселева Л. *Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. [Т.] 2. М.: ОГИ, 1997. С. 279—302.*
- (Kiseleva L. *Stanovlenie russkoy natsional'noy mifologii v nikolaevskuyu epokhu (susaninskiy suzhet) // Lotmanovskiy sbornik. Vol. 2. Moscow, 1997. P. 279—302.*)
- [Лашенко 2020] — Лашенко С.К. М.И. Глинка и Е.Ф. Розен // *Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22—23. С. 156—213.*
- (Laschenko S.K. M.I. Glinka i E.F. Rosen // *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. 2020. No. 22—23. P. 156—213.*)
- [Набоков 1999] — Набоков В.В. *Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: Интелвак, 1999.*
- (Nabokov V.V. *Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin / Transl. from the Russian, with a comment. by V. Nabokov. Moscow, 1999. — In Russ.*)
- [Орлова 1978] — Орлова А.А. *Летопись жизни и творчества М.И. Глинки: В 2 ч. Ч. 1. Л.: Музыка, 1978.*
- (Orlova A.A. *Letopis' zhizni i tvorchestva M.I. Glinki: In 2 pts. Pt. 1. Leningrad, 1978.*)
- [Пенская 2014] — Пенская Е.Н. *Стрелок или игрок? «Призрак оперы» в «Свадьбе Кречинского» и границы комедийного мира А.В. Сухово-Кобылина // Феномен пограничной зоны в литературе и культуре. Новосибирск: [Б.и.], 2014. С. 66—90.*
- (Penskaya Ye.N. *Strelok ili igrok? "Prizrak opery" v "Svad'be Krechinskogo" i granitsy komediynogo mira A.V. Sukhovo-Kobylyina // Fenomen pogranichnoy zony v literature i kul'ture. Novosibirsk, 2014. P. 66—90.*)
- [Пуртов, Губкина 2022] — Пуртов Ф., Губкина Н.В. *К.М. фон Вебер // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. 1801—1861. Т. 16. XIX век. Персоналии: В / Ред.-сост. Н.А. Огаркова, СПб.: РИИИ: Композитор — Санкт-Петербург, 2022. С. 56—65.*
- (Purtov F., Gubkina N.V. *K.M. von Weber // Muzykal'nyi Petersburg. Entsiklopedicheskiy slovar'. 1801—1861. Vol. 16. XIX vek. Personalia: V / Red.-sost. N.A. Ogarkova. Saint Petersburg, 2022. P. 56—65.*)
- [Раку 2017] — Раку М. *Пришествие «Роберта-Дьявола»: опера Джакомо Мейербера на страницах русской литературы // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. С. 144—157.*
- (Raku M. *Prishestvie "Roberta-D'yavola": opera Giacomo Meyerbeera na stranitsakh russkoy literatury // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. No. 6. P. 144—157.*)
- [Ремезов 1937] — Ремезов И. *В борьбе за реализм. Из прошлого русской оперной сцены. // Музыкальная академия. 1937. Вып. 6. С. 55—74.*
- (Remezov I. *V bor'be za realism. Iz proshlogo russkoy opernoi stseny // Muzykal'naya akademiya. 1937. No. 6. P. 55—74.*)
- [Саранча 2020] — Саранча В. *«Аскольдова могила» А.Н. Верстовского и «Вольный стрелок» К.М. Вебера // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 349—365.*
- (Sarancha V. *"Askoldova mogila" A.N. Verstovskogo i "Volnyy strelok" K.M. Webera // Issledovaniya molodykh muzykovedov: k 125-letiyu uchebnykh zavedenii imeni Gnesinykh: sbornik statey po materialam XIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii studentov i aspirantov, aprel' 2020 goda. Moscow, 2020. P. 349—365.*)
- [Сперанская 2013] — Сперанская Н. *Александр Дмитриевич Улыбышев и его драматические опыты // АМП: Памяти А.М. Пескова / Под ред. А.С. Бодровой, С.Н. Зенкина, Е.Э. Ляминой, Н.Н. Мазур, В.А. Мильчиной и Н.М. Сперанской. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 431—462.*
- (Speranskaia N. *Aleksandr Dmitrievich Ulybyshev i ego dramaticheskie opyty // A.M.P. Pamiati Alekseia Mikhailovicha Peskova / Ed. by A.S. Bodrova, S.N. Zenkin, E.E. Lيامina, N.N. Mazur, V.A. Mil'china and N.M. Speranskaia. Moscow, 2013. P. 431—462.*)
- [Страно 2019] — Страно Дж. *Причины безумия. О Булгарине, о Гоголе и о прочем // Ф.В. Булгарин — писатель, журналист, театральный критик / Отв. ред. А.И. Рейтблат. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 130—138.*
- (Strano G. *Prichiny bezumiya. O Bulgarine, o Gogole i o prochem // F.V. Bulgarin — pisatel', zhurnalist, teatral'nyy kritik / Ed. by A.I. Reitblat. Moscow, 2019. P. 130—138.*)
- [Ходыревская 2008] — Ходыревская Л.А. *«Очерки по истории русской музыкальной критики» Н.Ф. Финдейзена как фундамент*

- изучения истории становления и развития мысли о музыке в России // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. Искусствоведение. 2008. № 1 (5).
- [*Khodyrevskaya L.A.* "Ocherki po istorii russkoy muzykal'noy kritiki" N.F. Findeisena kak fundament izucheniya istorii stanovleniya i razvitiya russkoy mysli o muzyke v Rossii // Uchenye zapiski. Elektronnyy nauchnyy zhurnal Kurskogo universiteta. Iskusstvovedenie. 2008. No. 1 (5).)
- [*Яковлев 1866*] — *Яковлев С.П.* Императрица Александра Феодоровна: биографический очерк. М.: Унив. тип. (Катков и К^о), 1866 (обл. 1867).
- (*Yakovlev S.P.* Imperatritsa Alexandra Feodorovna: biographicheskiy ocherk. Moscow, 1866.)
- [*Berlis 2007*] — *Berlis A.* The Politics Of Representation: Prussian Monarchy And Roman Catholic Church In The Making Of Saints During The 19th Century // *Iconoclasm and Iconoclasm: Struggle for Religious Identity* / Ed. by W. van Asselt, P. van Geest, D. Müller, Th. Salemink. Leiden; Boston: Brill, 2007. P. 385—405.
- [*Bloch 1995*] — *Bloch E.* The Principle of Hope. Vol. 1—3. Boston: The MIT Press, 1995.
- [*Dollinger 1985*] — *Dollinger H.* Das Leitbild des Bürgerkönigtums in der Europäischen Monarchie des 19. Jahrhunderts // Hof, Kultur, und Politik im 19. Jahrhundert / Hrsg. von K.F. Werner. Bonn: Ludwig Röhrscheid GmbH, Verlag, 1985. S. 325—362.
- [*Figes 2019*] — *Figes O.* The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture. New York: Metropolitan Books, 2019.
- [*Fouque 1883*] — *Fouque O.* Michel Ivanovitch Glinka: D'après ses Mémoires et sa Correspondance. Paris: Au Menestrel, 1883.
- [*Gubkina 2000*] — *Gubkina N.* Carl Maria von Webers „Waldmädchen“. Ein wiedergefundenes Jugendwerk // *Die Musikforschung*. 2000. 53. Jahrg. H. 1. S. 57—59.
- [*Gubkina 2001*] — *Gubkina N.* „Das Waldmädchen“ von Carl Maria von Weber. Notizen zum Petersburger Aufführungsmaterial // *Weberiana*. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft. 2001. E.V. H. 11. S. 32—51.
- [*Keym, Hinrichsen 2020*] — Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts / Hrsg. von H.-J. Hinrichsen, St. Keym. Köln: Vandenhoeck & Ruprecht & Co, 2020.
- [*Porter 2017*] — *Porter J.* Economies of Feeling Russian Literature under Nicholas I. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2017.
- [*Stephan, John 1986*] — Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986 / Hrsg. von G. Stephan, H. John. Dresden: Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 1986.
- [*Taruskin 2005*] — *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music: In 6 vols. Vol. 2: Music in the 17th and 18th Centuries. New York: Oxford University Press, 2005.
- [*Ther 2014*] — *Ther Ph.* Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe / Transl. from German by Ch. Hughes-Kreutzmuller. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2014.
- [*Weber 2004*] — *Weber W.* Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna. 2nd ed. London: Ashgate, 2004.
- [*Wortman 1995—2000*] — *Wortman R.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy: In 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1995—2000.