

И. РЕМЕЗОВ
А. С.
ДАРГОМЫЖСКИЙ

ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА



А. С. Даргомыжский



И. РЕМЕЗОВ

**А. С.
ДАРГОМЫЖСКИЙ**



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1963



СЫНЫ ДВЕНАДЦАТОГО ГОДА

...В чадах к родине любовь
Зажгут отцов могилы.

В. Жуковский

Александр Сергеевич Даргомыжский в автобиографических заметках и в переписке с родными, друзьями, учениками не раз говорил о том, какое важное значение имели для него близкие отношения с М. И. Глинкой на протяжении двадцати с лишним лет. Познакомившись в 1834 году, молодые музыканты уже через два месяца сошлись настолько коротко, что виделись по 2—3 раза в неделю, много играли на фортепиано в четыре руки, упражнялись в чтении оркестровых партитур, вели залушевные беседы. Они даже говорили друг другу «ты», хотя Глинка и был почти на десять лет старше Даргомыжского, которому только что минул двадцать один год.

Глинка с увлечением сочинял «Ивана Сусанина». Даргомыжский, по его собственным словам, «был в восхищении» от того, с чем уже познакомился; он охотно участвовал в оркестровых пробах, организуемых периодически с помощью домашнего оркестра князя Юсупова и дирижера Иоганниса.

Глинка помог своему юному другу познакомиться также и с теоретическими основами композиции. Он предложил ему проштудировать свои записи, сделанные во время занятий в Берлине с немецким профессором Зигфридом Деном.

Не удивительно, что сам Даргомыжский отметил в автобиографии, насколько поучителен был для него «пример Глинки», раскрывавшего перед русской музыкой новые горизонты.

Осенью 1848 года Даргомыжский, обеспокоенный затянувшимся молчанием Глинки после «Руслана», пишет одному из своих друзей:

«Имеешь ли ты какое-нибудь известие о Глинке? Я знаю только, что он все еще живет в Варшаве, но пишет ли? Вот главный пункт. Я считаю произведения его весьма важными не только для русской, но даже вообще для всякой музыки. Все, что ни выходит из-под пера его, — ново и интересно».

Через 3—4 года Даргомыжский, вспоминая в одном из писем былые встречи с Глинкой, называет его своим «славным советником».

В повседневных будничных взаимоотношениях дружба двух композиторов давала иногда трещины; в письмах Даргомыжского встречаются необоснованные и даже несправедливые суждения о Глинке-человеке. Но это не помешало создателю «Сусанина», «Руслана», «Камаринской» навсегда остаться для Даргомыжского первоучителем и творцом национальной русской музыки. Пример Глинки вдохновлял Даргомыжского и в годы создания лучшей

его оперы «Русалка». С полным основанием композитор и критик А. Н. Серов отмечал близкое родство ее с операми Глинки и называл ее «достойным продолжением того же стиля, той же школы». В таком же «родстве» находятся «Камаринская» Глинки и «Казачок» Даргомыжского.

Если Глинка был музыкальным советником Даргомыжского, то Пушкин оказал могущественное воздействие на его поэтические вкусы, на его литературные симпатии, на его эстетические и этические воззрения. И, опять-таки, сам композитор свидетельствует об этом со всей определенностью.

За три года до смерти он задумал написать оперу «Каменный гость» по пушкинской маленькой трагедии. Друзья не преминули подметить: это будет не просто четвертая опера Даргомыжского, а третье подряд музыкально-драматическое его сочинение на сюжет Пушкина. Вспомнили попутно и о превосходных романсах на пушкинские стихи.

«Что делать! — проговорил в ответ Александр Сергеевич. — Без тетки шагу ступить не могу!»

На склоне лет Даргомыжский особенно ясно чувствовал, чем он обязан своим старшим современникам — Пушкину и Глинке.

В наши дни невозможно понять своеобразный и сложный творческий путь Даргомыжского, если забыть, что в годы творческого созревания композитор непосредственно общался с Пушкиным и Глинкой, дышал одним с ними воздухом. Это был животворный воздух декабристской поры в истории русской культуры.



Еще В. Г. Белинский в статьях о Пушкине указывал на то, что величайший русский поэт «явился» как раз в то время, когда возникли предпосылки

для невиданного расцвета национальной русской литературы.

По справедливому убеждению Белинского, Отечественная война 1812 года «пробудила» Россию, и она увидела в себе такие «силы и средства», которых дотоле сама в себе не подозревала». В глазах Белинского 1812 год — это не только военные события: это эмблема «великой эпохи» в жизни русского народа, ознаменованной подъемом общественной мысли, цветением науки, литературы, искусства. Венцом этой великой эпохи в сфере литературной было творчество Пушкина, в музыке — бессмертные создания Глинки.

Недавние юбилейные торжества в ознаменование 150-летия Отечественной войны 1812 года помогли нам с новой силой ощутить величие народного подвига и глубже осознать могучее и разностороннее воздействие ее на русскую культуру в течение всего XIX века.

Когда речь идет об искусстве и литературе, хочется не только размышлять о деятельности писателей, художников, музыкантов той или другой эпохи, — является потребность «увидеть», «услышать» их, представить себе, как и чем они жили. Празднества 1962 года помогли и тут. В статьях, докладах, речах вспоминалась жизнь многих героев 1812 года. Рассказы о них образно подкрепляли высказанные Белинским суждения; они помогли также обосновать новые выводы современных ученых и мыслителей.

В юбилейном 1962 году не раз вспоминали трех братьев Муравьевых-Апостолов. О них говорили особенно часто и охотно потому, вероятно, что повседневная жизнь их семьи показывает необычайно ярко и образно среду и обстановку, в которой рождался и креп декабризм.

На судебном следствии по делу о восстании декабристов один из трех братьев, Матвей Иванович Муравьев-Апостол (1793—1886), сказал бессмертные слова:

«Мы были дети 1812 года. Принести в жертву все, даже самую жизнь, ради любви к отечеству было сердечным побуждением нашим».

Достойным сыном Двенадцатого года Матвей Иванович с полным основанием считал своего родного брата Сергея, повешенного 13 июля 1826 года вместе с Рылеевым, Пестелем, Бестужевым-Рюминым и Каховским.

Вспоминая на склоне лет все пережитое, М. И. Муравьев-Апостол говорил, что и сам он, и его братья выросли среди людей образованных и культурных. Отец их, сенатор, был видным дипломатом. Это не помешало ему на досуге с увлечением заниматься литературой (он написал даже собственную комедию), переводами с иностранных языков и кое-какими самостоятельными изысканиями. Интерес и одобрение вызвало, например, его исследование, связанное с памятниками древности на Крымском полуострове.

Отец страстно желал, чтобы все трое сыновей его стали высокообразованными и, главное, культурными людьми. Но больше всего хотел он, чтобы сыновья так же горячо и беззаветно любили Россию, родину, как любил ее он сам.

«Выращу детей, — сказал он однажды кому-то из близких друзей, — достойных быть русскими, достойных умереть за Россию».

Эти слова стали для трех братьев путеводной звездой. Сергей и девятнадцатилетний Ипполит до конца выполнили отцовский завет: оба отдали за Россию жизнь, без страха и колебания выйдя в рядах декабристов на борьбу с самодержавием.

О погибших братьях Матвей Иванович вспоминал часто, себя же обычно оставлял в тени. Между тем его жизнь шла не то что параллельно, а, можно сказать, в одном русле с жизнью Сергея Муравьева-Апостола. Оба были участниками Отечественной войны 1812 года. Матвей Иванович закончил ее подполковником; боевые подвиги по праву поставили его в почетные ряды ее героев.

С 1815 года Матвей Иванович особенно тесно сближается с братом Сергеем. Вместе с П. Пестелем, Н. Муравьевым, С. Трубецким и некоторыми другими офицерами гвардейского Семеновского полка братья организуют товарищескую «артель». Первой своей задачей ее участники ставили изучение общественно-политических и экономических наук. Эта «артель» была тем эмбрионом, тем зародышем, из которого развилось первое тайное общество декабристов.

Впоследствии М. И. Муравьев-Апостол имел все основания утверждать, что Отечественная война 1812 года и ее результаты стали «источниками революционных мнений».

Исследования современных ученых полностью подтверждают эту мысль. 5 сентября 1962 года в газете «Правда» было напечатано сообщение ТАСС о научной сессии в Государственном Историческом музее, посвященной Отечественной войне 1812 года.

В числе других на сессии выступила М. Ю. Барановская, кандидат исторических наук. В ее докладе «Декабристы—участники войны 1812 года» наше внимание привлекают многоговорящие сведения: среди офицеров действующей армии было 35 будущих декабристов; в числе их С. И. Муравьев-Апостол, Ф. Н. Глинка, П. Я. Чаадаев, С. Г. Волконский.

Пример семьи Муравьевых-Апостолов говорит о том, что сыны Двенадцатого года были и на Бородинском поле, и на Сенатской площади прежде всего патриотами. Любовь к родине воодушевляла их в боях с наполеоновской армией; она же властно увлекла их под знамена вооруженного восстания против царизма.

Но в семье Муравьевых любовь к родине не была каким-то отвлеченным, умозрительным понятием; она была результатом живых чувств, живого интереса к настоящему и прошлому русского народа, к родному языку, литературе, искусству. Ученые и исследователи наших дней особо отметили эту черту, характерную в равной мере и для героев 1812 года, и для декабристов. В частности, они подчеркнули, что в рядах декабристов были крупные писатели-профессионалы: достаточно назвать Рылеева, Кюхельбекера, Федора Глинку, Бестужевых; они оказали огромное влияние на развитие русской культуры в декабристскую эпоху.

Мы знаем, что В. К. Кюхельбекер был не только другом Пушкина, но и воспитателем Глинки; он первый пробудил в душе Глинки любовь к пушкинской поэзии, познакомил с думами будущих декабристов о русском народе, его истории, его искусстве. Ф. Н. Глинка, дальний родич создателя двух первых классических русских опер, по прочтении первых песен пушкинской поэмы «Руслан и Людмила» обратился к юноше поэту со стихотворным приветствием:

О Пушкин, Пушкин! Кто тебя
Учил пленять в стихах чудесных?

Лишь ты запел, молодой певец,
И добрый дух седой дубравы.

Старинных дел, старинной славы
Певцу младому вьет венец!
И все бывшее обновилось:
Воскресла в песни старина.

Судьбы и времени седого
Не бойся, молодой певец!
Следы исчезнут поколений,
Но жив талант, бессмертен гений!

В «Руслане» Ф. Н. Глинку привлекал не только многообещающий талант юного поэта, но и любовь Пушкина к жизни, поэзии, искусству русского народа. Поэты-декабристы и сами стремились зажечь эту пламенную любовь в сердцах своих читателей.

В 1822 году Пушкин в свою очередь шлет послание Федору Глинке, рассказывает ему о горьких думах и чувствах, связанных с изгнанием:

Но голос твой мне был отрадой.
Великодушный гражданин!
Пускай судьба определила
Гоненья грозные мне вновь,
Пускай мне дружба изменила.
Как изменяла мне любовь,
В моем изгнании позабуду
Несправедливость их обид:
Они ничтожны — если буду
Тобой оправдан, Аристид.

Пушкин догадывался, что декабристы умели расслышать в его поэзии отзвуки своих мыслей, идеалов, чувств, и бесконечно дорожил их дружеским расположением.

Можно было бы привести немало примеров, наглядно показывающих, как часто скрещивались жизненные дороги Пушкина и Глинки с путями многих декабристов. Личные встречи и отношения в значительной мере помогли Пушкину и Глинке

понять воодушевлявшие декабристов мысли и чувства и отразить их в поэзии и музыке. Любовь к родине в 1812 году превращала обыкновенных людей в героев; она побуждала декабристов идти на смерть в 1825 году; она воодушевляла Пушкина и Глинку на свершение творческих подвигов в литературе и музыке.

*

Когда началась Отечественная война 1812 года, Пушкин был лицеистом в Царском селе; ему исполнилось 13 лет. Восьмилетний Глинка увидел зарево войны и услышал рассказы о ней в своих родных местах — в Смоленской губернии. У обоих накапливались собственные впечатления и думы о событиях и людях Двенадцатого года.

Даргомыжский родился уже после разгрома вторгшейся в Россию наполеоновской армии. Казалось бы, у него не могло быть тех живых впечатлений, связанных с героями Отечественной войны, какие жили в памяти Пушкина и Глинки. И все же участники событий Двенадцатого года были для него хорошо знакомыми людьми. Не только Даргомыжский — целое поколение молодежи, которое появилось на свет вскоре после победоносного завершения Отечественной войны 1812 года, восприняло события великой эпохи с такой яркостью и осязательностью, словно само в них участвовало или, по меньшей мере, видело их.

Известный советский писатель и ученый-исследователь И. Л. Андроников в блестящей статье «Дебют» («Литературная газета» от 18 октября 1962 года) справедливо восхищается той точностью, с которой Лермонтов в стихотворении «Бородино» восстановил панораму исторического сражения. Кажется,

будто взволнованный рассказ о нем ведет ветеран Отечественной войны, вновь переживающий чувства и впечатления незабываемого Бородинского боя. Между тем сам Лермонтов родился уже в послевоенной Москве. Но и Москва, и Россия продолжали жить 1812 годом, думами и чувствами, которые он разбудил в русском народе. Андроников вспоминает в своей статье еще одного великого современника Даргомыжского — А. И. Герцена, и приводит строки из книги «Былое и думы»:

«Вера Артамоновна, ну расскажите мне еще разок, как французы приходили в Москву, — говаривал я, потягиваясь на своей кровати...»

Подростком Герцен с удовольствием слушал рассказы о памятных для взрослых днях, когда и сам он вместе с ними находился в горящей Москве. Правда, он сидел тогда на руках у кормилицы. И все же у мальчика, всякий раз, когда заходила об этом речь, неожиданно вспыхивала наивная гордость: он тоже «принимал участие в войне!»

Статья Андроникова помогает нам понять, почувствовать, какое огромное воздействие оказал Двенадцатый год на то поколение его «внуков», к которому принадлежал Даргомыжский.

Родители композитора были очевидцами событий 1812 года, о которых в семье частенько вспоминали. Личные воспоминания и впечатления самого Александра Сергеевича связаны уже с Петербургом, где его семья поселилась в 1817 году. Через месяц после восстания декабристов ему исполнилось 13 лет. О центральных событиях великой эпохи композитор мог составить себе самое живое представление хотя бы по рассказам очевидцев, которые довелось ему слышать. Кроме того, на пороге в зрелую жизнь ему посчастливилось близко познакомиться с одним из многих сынов Двенадцатого го-

да. Это был герой Отечественной войны князь Николай Борисович Голицын (1794—1866). Сам он не стал декабристом-революционером. И все же его послевоенная жизнь сложилась под заметным воздействием передовых идей декабристской эпохи. Течение его жизни, его взгляды и суждения, его поступки определяла и направляла искренняя любовь к родине. Она побуждала его к самым различным начинаниям и действиям; среди них были и такие, которые не бросались в глаза и даже могли на первый взгляд показаться не особенно значительными.

Одаренный виолончелист, он не удовлетворяется исполнительской деятельностью, несмотря на успех, неизменно сопутствующий его концертным выступлениям. Он хочет стать прежде всего музыкантом-просветителем, содействовать в меру своих сил развитию русской культуры. В этом крепнущем стремлении к общественной деятельности уже сказывается «дух времени». Очень скоро Голицын убеждается, что в одиночку многого не сделаешь. Сколько-нибудь серьезная работа по музыкальному просвещению посильна лишь целому содружеству, обществу музыкантов и любителей музыки (снова своеобразная «примета времени»). Голицын становится одним из энергичных деятелей Филармонического общества и Общества любителей музыки в Петербурге.

Даргомыжский на девятнадцать лет младше Голицына, но это не мешает их тесному сближению вскоре же после знакомства. Сдружила их музыка. Даргомыжский сам говорит об этом в одном из писем к Голицыну:

«Я прочел с удовольствием статью, отмечающую Ваш концерт в Одессе. Мне отраднo видеть в Вас всегда и везде ту же любовь к искусству».

Но Голицын не замыкался только в мире музыки. Подобно декабристам, он горячо любил Пушкина и считал, что Россия должна гордиться своим великим национальным гением. Он стремится по возможности помочь скорейшему знакомству с творениями Пушкина зарубежных любителей истинной поэзии. Ради этого он перевел ряд пушкинских стихотворений на французский язык.

Думается, что попутно он помог узнать Пушкина и тем петербургским аристократам, которые называли себя русскими, но говорили и читали лишь по-французски.

Голицын был в близких отношениях с поэтом И. И. Козловым (1779—1840), в числе друзей которого были Жуковский, Вяземский, Пушкин, Мицкевич.

Даргомыжский также стал желанным гостем Козлова, который очень любил музыку. Поэт в молодые годы утратил в результате болезни ног возможность передвигаться, а вскоре потерял и зрение. Музыка, естественно, стала одним из его утешений.

Даргомыжский много и охотно играл для него — то один, то в четыре руки с дочерью ослепшего поэта. В свою очередь Козлов рассказывал Даргомыжскому о своих близких друзьях — о Жуковском и Вяземском, о Пушкине и Мицкевиче.

Козлов не склонил головы под тяжестью жизненных невзгод, — напротив, они словно бы закалили и облагородили его поэтический дар. Пушкин, прочитав присланную ему Козловым поэму «Чернец», ответил на нее стихотворением:

Певец, когда перед тобой
Во мгле сокрылся мир земной,
Мгновенно твой проснулся гений.
На все минувшее воззрел,

И в хоре светлых привидений
Он песни дивные запел.
 О милый брат, какие звуки!
 В слезах восторга внемлю им:
 Чудесным пением своим
 Он усыпил земные муки.
 Тебе он создал новый мир:
 Ты в нем и видишь, и летаешь,
 И вновь живешь, и обнимаешь
 Разбитый юности кумир.
А я, коль стих единый мой
Тебе мгновенье дал отрады,
Я не хочу другой награды:
Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира,
О нет, недаром жизнь и лира
Мне были вверены судьбой!

Многие из почитателей таланта Козлова относили поэму «Чернец» к лучшим его произведениям. Не удивительно, что ею заинтересовался Голицын и не преминул обратить на нее внимание Даргомыжского.

Несколько позже Голицын перевел поэму «Чернец» на французский язык и задумал напечатать свой перевод. Он был в отъезде, а потому выслал экземпляр поэмы на французском языке в Петербург Даргомыжскому и просил выяснить, как оценит Козлов перевод и согласится ли на его издание.

Побывав у поэта, Даргомыжский пишет Голицыну:

«Добрый старик был растроган до глубины души: он просил меня передать Вам, что всего более польщен честью, которую Вы оказываете ему своим переводом, что чувствует всю деликатность Вашего образа действий, что полон к Вам живейшей благодарности, наконец, что был бы в восторге получить штук десять экземпляров Вашего печатного перевода, дабы поднести его добрым друзьям; что же ка-

сается прессы, продажи и цели издания, то он хотел бы не иметь к этому делу никакого касательства. Ему крайне желательно прослушать перевод, и я пойду к нему, чтобы прочитать ему последний, в один из ближайших дней...

С ближайшей почтой я буду иметь честь сообщить Вам то, что скажет Козлов по поводу Вашей работы, и перешлю Вам его письмо, которое не преминет последовать за чтением».

Козлов одобрил французский текст, и поэма «Чернец» была напечатана в переводе Голицына. Одно из писем к нему Даргомыжский заканчивает такими строками:

«Примите, князь, тысячу благодарностей за экземпляр «Чернеца», которого я недавно еще читал г. Козлову, и верьте искренней преданности».

Даргомыжский очень дорожил дружескими отношениями с Голицыным. Не удивительно поэтому, что именно ему он рассказал в мае 1836 года о важных переменах, которые наметились в жизни молодого музыканта-любителя:

«...Мои музыкальные занятия приняли совершенно решительную форму: я всецело бросил исполнительство и пробую себя все время в различных родах сочинения. Я их не показываю в здешнем обществе, так как Вам известно, что звание музыканга покупается здесь ценою ухаживания за любителями с уже сложившейся репутацией. Я учился музыке, а не ухаживанию. Следовательно, мой успех был бы сомнителен».

23-х лет от роду Даргомыжский умел трезво оценить свои музыкальные занятия за прошедшие годы и определить задачи, которые он себе ставил в будущем. Еще на 18—19 году жизни в петербургских кружках любителей музыки он слыл сильным пианистом, хорошим скрипачом и альтистом.

«Ноты читал я, как книгу, — рассказывал он сам про свою юность, — и участвовал во многих любительских концертах. В квартетах я исполнял вторую скрипку и альту, можно сказать, безукоризненно. Лучшие артисты... оставались довольны игрою моею на альту...»

Пробует Даргомыжский свои силы и в области сочинения музыки: пишет пьесы для фортепиано и скрипки, для струнного квартета; среди любителей пения получают признание некоторые из его песен и романсов. Казалось бы, молодой музыкант-любитель должен был всему этому только радоваться. Между тем он через 3—4 года думает уже о решительных переменах в своей музыкальной жизни. Мысль о них возникла у Даргомыжского в 1834 году, после встречи с Глинкой. Михаил Иванович рассказывает о ней не без свойственного ему мягкого юмора:

«Приятель мой, огромного роста капитан... Копьев, любитель музыки, певший приятно басом и сочинивший несколько романсов, привел мне однажды маленького человечка в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил пискливым сопрано. Когда он сел за фортепиано, оказалось, что этот маленький человек был очень бойкий фортепианист, а впоследствии весьма талантливый композитор — Александр Сергеевич Даргомыжский».

Капитан Копьев, вероятно, и не подозревал, во что выльется затеянное им знакомство двух музыкантов.

Проходит два года. Под руководством и с помощью Глинки Даргомыжский готовит себя к решению больших творческих задач. В 1836 году Даргомыжский присутствует в доме Козлова на традиционном дружеском собрании писателей, поэтов, музыкантов. Большое оживление вносят в этот вечер Жуковский и Пушкин, задающие тон непри-

нужденной беседе. Заходит разговор о русской музыке...

— Хотелось бы мне видеть оперу лирическую, в которой соединялись бы все чудеса хореографического, музыкального и декоративного искусства, — проговорил задумчиво Пушкин. Наступила минута безмолвия. Вдруг в разговор не без робости вступил Даргомыжский:

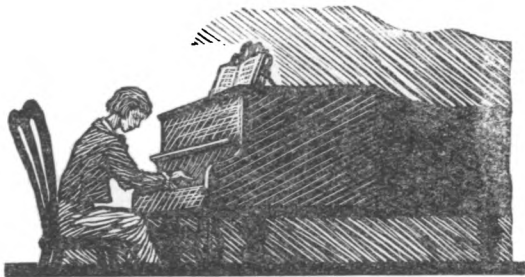
— Охотники до написания такой оперы, — взволнованно сказал он, — всегда найдутся между русскими композиторами. А вот найдутся ли между русскими литераторами охотники написать либретто для такой оперы? —

Пушкин с живостью возразил:

— У меня есть для подобной оперы два сюжета.

— Какие же это сюжеты? — спросил Даргомыжский. Пушкин тотчас ответил:

— Один — оканчиваемая мною драматическая фантазия «Русалка», другой — небольшое стихотворение «Торжество Вакха». Из первой может выйти большая опера, из второго — небольшая лирическая опера-балет.



ПУТЬ К МУЗЫКЕ

Влияние Пушкина и Глинки на творческую жизнь Даргомыжского было глубоким и животворным. Но он был на 14 лет младше великого поэта, девятью годами моложе творца «Сусанина» и дожил до новых исторических времен. Естественно, что в своем творчестве он не мог только повторять или варьировать музыкальные завоевания Глинки и опираться только на поэзию Пушкина. Он призван был сказать в меру своих сил новое слово в музыке, отвечающее идейно-художественным потребностям новой исторической эпохи.

Имело, разумеется, значение и то обстоятельство, что к музыке Даргомыжский пришел иными путями, чем Глинка. Различны были также и жизненные дороги обоих композиторов.

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года. Первые четыре года его жизни протекли вдали от Петербурга. Но именно сто-

лица стала для него источником тех детских и отроческих впечатлений, которые обычно оставляют глубокий след в сознании каждого человека. Во всяком случае ни в письмах, ни в автобиографии сам он ничего не говорит о деревнях Смоленской и Тульской губерний, с которыми связана была жизнь его родителей до того, как они обосновались в Петербурге. В отличие от Глинки, Даргомыжский — дитя города; ни в детстве, ни в отрочестве он не соприкасается близко и непосредственно с крестьянской песней, с народной поэзией, с красотами русской природы.

Преобладающее влияние на него имеют родители, тем более что он получает домашнее образование.

Отец композитора, Сергей Николаевич Даргомыжский, был человеком весьма своеобразным. Уже в молодые годы ему приходилось думать об устройстве своей жизни собственными силами. Надеяться было не на кого: знатных и влиятельных родных или покровителей он не имел; пробивать себе дорогу он начал мелким почтовым чиновником. Природный ум, зоркий глаз, сила воли помогли подняться достаточно высоко: он стал в конце концов видным, влиятельным юрисконсультom нескольких петербургских банков и торговых фирм. Человек «без роду, без племени», он женился на княжне Марии Борисовне Козловской, а через 17 лет и сам получил звание и права потомственного дворянина. Однако до самой смерти не забывал он пройденного им в жизни тернистого пути. Сергею Николаевичу до мелочей знакомы были нравы и быт самых различных кругов чиновников и так называемых деловых людей. Он знал не только показную, лицезную сторону столичной жизни, но и неприглядную ее изнанку. Мало-помалу он привык относиться и к

окружающим, и даже к собственному служебному положению скептически, с иронической усмешкой. Сам он был очень остроумным, находчивым в беседах и стремился развить эти качества в своих детях. Семейное предание говорит, что для них существовала даже поощрительная премия: оригинальная острота или ловкий ход в разговоре награждались 20 копейками.

Композитор многое унаследовал от отца, которого пережил всего на 5 лет: вдумчивое отношение к жизни, наблюдательность, целеустремленность, критический подход к окружающим.

Противоположным во многих отношениях было материнское влияние на семью.

В годы юности матери композитора были свойственны и повышенная чувствительность, и романтические порывы. Рано пристрастилась она и к французской поэзии и литературе. Позже эта ее настроенность сказалась в собственных стихотворениях; некоторые из них в 20-х годах появились в печати. Душевный склад ее в известной мере характеризует решение выйти замуж против воли родителей за человека не только далекого от титулованной знати, но даже не принадлежавшего тогда к дворянскому сословию. В детях она стремилась воспитать душевную утонченность, чутье к прекрасному. Хотелось ей также, чтобы дети научились ценить близкую ее сердцу французскую поэзию и литературу.

Большое значение для будущей жизни Даргомыжского имела музыка, которая постоянно звучала в доме. Старшие мальчики хорошо играли на скрипке, младшая сестра композитора, Эрминия, со временем стала отличной арфисткой.

О себе Александр Сергеевич рассказывает:

«Я начал учиться музыке семи лет... Первым моим учителем была молодая девушка Луиза Вольге-

борн, которая меня только целовала и ничему не выучила. Вторым — упрямый малороссиянин, но весьма хороший музыкант Андриан Трофимович Данилевский, который постоянно преследовал меня за то, что я на одиннадцатом году моего возраста сочинял разные рондо, вариации и даже романсы. Считал ли он это неприличным для русского дворянина или полагал, что я мог бы лучше употребить свое время на заучивание заданного мне фортепианного урока, — но всякий раз, как я приносил ему напоказ новое сочинение, в книжке моего поведения было отмечено: весьма скверно, и я был наказан».

Следишь за рассказом композитора, за его манерой говорить об окружающих, о себе самом — и думаешь невольно: как он похож на своего отца!

Продолжает Александр Сергеевич в том же духе:

«Луиза Вольгеборн и Андриан Данилевский были предвестниками того, что впоследствии ожидало меня на избранном мною поприще... Не скрою, что сочувствие женщин к моим произведениям, а иногда и несколько экзальтированное расположение их ко мне были в течение всей моей жизни лучшею, если не единственною, отрадою, какую представляли мне мои музыкальные занятия, между тем как со стороны артистического, журнального и в особенности театрального мира эти самые занятия заслужили мне одно недоброжелательство».

Очень рано Даргомыжский проявляет повышенный интерес к театральным зрелищам. К сожалению, трудно сейчас установить, каковы были первые впечатления будущего композитора, породившие его раннее влечение к театру. Зато известно, что театральные представления не просто занимали его: как и в музыке, ему хотелось придумать и сле-

лать самому что-нибудь напоминающее настоящий театр.

Даргомыжский неоднократно сооружал самостоятельно что-то вроде небольшого кукольного театрала, сам сочинял маленькие пьески, похожие на водевиль, и с увлечением разыгрывал их. Представление сопровождалось собственной музыкой, которая писалась специально к каждой новой пьесе; исполнял ее, разумеется, автор.

Высшей школой игры на фортепиано становятся для Даргомыжского занятия с известным пианист-педагогом Францем Шоберлехнером, учеником Гуммеля, который в свое время учился у Моцарта; Даргомыжский стал как бы правнуком Моцарта по искусству игры на фортепиано. Одним из учителей музыки будущего композитора был скрипач Воронцов, крепостной помещика Юшкова. Особенно большое значение для последующей деятельности Даргомыжского имели урски пения у педагога-вокалиста Цейбиха, который ознакомил его также и с элементарной теорией музыки. Далеко не каждый петербургский любитель музыки мог похвалиться такими познаниями и практическими исполнительскими навыками, какими обладал Александр Сергеевич к началу 30-х годов. Потому-то и считали его в музыкальных кружках сильным пианистом, а в струнных квартетах рядом с ним охотно играли музыканты с установившейся репутацией мастеров. Благожелательно приняты были и ранние сочинения Даргомыжского — небольшие, порой наивные, но достаточно грамотные и легко воспринимавшиеся.

Для самого же Александра Сергеевича наибольшее значение имело то обстоятельство, что ко времени знакомства с Глинкой он был в состоянии остановить на себе внимание творца «Сусанина».

Подготовлен был Даргомыжский к усвоению и теоретических знаний, и практического опыта своего друга и советника, общение с которым с успехом заменило высшую школу музыки. Само собой получилось, что выступления в роли музыканта-исполнителя почти прекратились: все больше и больше увлекали опыты создания собственной музыки.

Некоторые изменения происходят у композитора и на службе. С 1831 года он состоит мелким чиновником в одной из канцелярий Министерства двора, потом его переводят в Государственное казначейство. До 1835 года он действительно исполняет свои служебные обязанности, а после знакомства с Глинкой устраивается так, что продолжает числиться чиновником, но фактически на службу почти не ходит.



ПЕРВАЯ ОПЕРА

Репетиции «Ивана Сусанина» и постановка его на петербургской сцене обострили у Даргомыжского жажду творчества:

«Понятно,— говорит он сам,— что тогда возгорелось во мне желание приняться за труд более широкий».

Своими замыслами он делится прежде всего с Глинкой, а весной 1837 года сообщает о них и второму своему другу — Голицыну:

«Вы откладываете свое посещение Петербурга до 38 г.? А я Вас ждал в этом году и строил большие проекты в связи с Вашим приездом, надеясь, что Вы согласитесь уделить мне несколько свободного времени, чтобы поддержать меня в моем проекте, достаточно обширном.

Вот о чем идет речь: я задумываю или, вернее, я задумал оперу. Чтобы удовлетворить современный вкус, я хотел бы создать нечто истинно драма-

тическое. После долгих поисков, советов с Глинкой и другими я окончательно остановился на «Лукреции Борджиа».

Вы понимаете, князь, что для меня было совершенно невозможно найти поэта, который решился бы написать русское либретто. Поэтому я решил сделать его французским. Вы догадываетесь, как я рассчитывал на Ваше поэтическое дарование и Вашу дружбу. Тем более что я сделал все, что мог, чтобы сократить работу: распределил сцены, ход пьесы и т. д.».

Даргомыжский написал даже несколько музыкальных номеров для будущей оперы. Однако кое-кто из друзей высказал сомнение в том, что «Лукреция Борджиа» будет допущена на петербургскую или московскую оперную сцену. Композитор в конце концов согласился с доводами друзей, особенно когда В. А. Жуковский также сказал, что сюжет «Лукреции Борджиа» невозможен для России того времени.

Начались новые поиски. Внимание композитора привлекло французское либретто «Эсмеральда».

На первый взгляд кажется и неожиданным, и непоследовательным то обстоятельство, что Даргомыжский, боготворивший Глинку и влюбленный в «Сусанина», выбирает для своей первой оперы французский сюжет. Но, будучи убежденным приверженцем глинкинской музыки, Александр Сергеевич не хотел только подражать ей, идти по проторенной дороге. Он мечтал найти собственный путь, создать, опираясь на опыт Глинки, свое, оригинальное произведение. К тому же он был одним из тех восприимчивых к окружающему людей, у которых житейские впечатления живут в душе до конца дней. Старания матери композитора не остались бесплодными: с отроческих лет он привык с интересом и сим-

патией относиться к французской литературе. В 30-х годах этот интерес ожил с новой силой в связи с тем, что многие из сверстников и знакомых Даргомыжского увлечены были творчеством Виктора Гюго.

В «Литературных воспоминаниях» И. И. Панаев говорит, что сам он узнал о «Соборе Парижской богородицы» из «Московского телеграфа». Вскоре все читающие по-французски петербуржцы заговорили о новом гениальном произведении Гюго.

Среди читателей нового романа Гюго был, несомненно, и Даргомыжский. С помощью матери он научился разбираться в национальных традициях французской литературы и умел оценить достоинства того или другого крупного ее представителя. Ему по сердцу были бунтарские лозунги раннего Гюго, призывавшего к демократизации сюжетов, содержания и самого языка литературных произведений.

Читатели «Собора Парижской богородицы» убеждались, что Гюго стремится облечь свои идеи в яркие романтические одежды. На помощь ему приходят и захватывающая увлекательность повествования, и своеобразие сюжета, и необычный круг действующих лиц, и образная выразительность языка. Творчеству Гюго присуща была и своеобразная музыкальность, умение подкрепить зрительные образы звуковыми. В «Соборе Парижской богородицы» привлекает внимание вдохновенная страница, посвященная описанию средневекового Парижа:

«Вот колокола начинают свой перезвон. Сначала это разрозненные звоны, которые словно несутся от одной церкви к другой, будто музыканты сговариваются, что пора начинать. Потом вдруг — смотрите, смотрите! (ведь иногда и ухо словно получает силу видеть) — смотрите, как поднимается над каждой колокольней шум, будто гармонический дымок, и

сначала вибрации каждого колокола поднимаются вверх, чистые и изолированные от других, рисуясь на фоне сверкающего утреннего неба. А потом, мало-помалу расширяясь, они соприкасаются, сливаются, тонут один в другом, амальгамируются в один великолепный концерт».

Если, по справедливому замечанию Гюго, ухо получает иногда силу видеть, то бывает и наоборот: глаз не только видит, но и слышит. Недаром Н. В. Гоголь очень тонко и метко назвал живопись «музыкой очей».

В 1837 году «Собор Парижской богородицы» был инсценирован и поставлен в Петербурге драматическим театром. Стали еще ощутимее такие достоинства романа, как обилие драматических, насыщенных действием сцен, в том числе и массовых, рельефность и яркость художественных образов; неповторимое своеобразие характеров большинства действующих лиц.

Все это как бы просилось на музыку, могло послужить благодарным материалом для создания музыкальной драмы. Поэтический образ Эсмеральды сам по себе мог бы вдохновить любого музыканта. Даргомыжский остро ощутил это, когда в его руках оказалось оперное либретто, написанное самим Виктором Гюго для дочери французского журналиста Луизы Бертен (ее опера была поставлена в Париже в 1836 году, но сочувственного приема не нашла).

Даргомыжский принялся за сочинение «Эсмеральды» с огромным увлечением. Он писал музыку прямо на французский текст, не теряя времени на перевод. Сюжет пришелся ему по душе не только потому, что он привык ценить французскую литературу. До конца не решало вопроса и то обстоятельство, что в Петербурге уже шли произведения, на-

писанные в стиле парижской большой оперы («Немая из Портичи» Обера, «Роберт-Дьявол» Мейербера), и Даргомыжский относился к ним в то время не без симпатии. Но если он не собирался ограничиться лишь повторением созданного Глинкой, то уж вовсе не склонен был слепо подражать французским композиторам.

Позже сам Даргомыжский вынес своему оперному первенцу суровый приговор:

«Музыка неважная, часто пошлая... но в драматических сценах уже проглядывает тот язык правды и силы, который впоследствии старался я развить в русской своей музыке».

Оспаривать эту авторскую оценку вряд ли целесообразно. Однако справедливость требует, чтобы отмечены были, кроме языка правды и силы, некоторые другие музыкально-драматургические особенности, пока едва намечившиеся в «Эсмеральде», но в дальнейшем получившие развитие в лучших сочинениях композитора. Даргомыжский в первой же опере обнаруживает интерес к маленькому, как тогда говорили, человеку. С большой любовью создает он образ героини — цыганки, то есть девушки, стоявшей, по понятиям того времени, где-то далеко за пределами так называемого общества. Ей он пытается дать запоминающуюся музыкальную характеристику.

На протяжении всей оперы ей сопутствует звучащая в оркестре подвижная, грациозная мелодия, выразительно передающая поэтическое обаяние юной цыганки.

К лучшим страницам оперы принадлежат массовые сцены, в которых действуют люди из мира «отверженных и обездоленных»; сочувственный интерес к ним композитор впервые ощутил, быть может, под влиянием романов того же Виктора Гюго.

В зрелых своих сочинениях—крупных и малых—Даргомыжский с любовью будет говорить о простых русских людях — то покоряющих красотой души, то вызывающих сострадание незаслуженно горестной судьбой, то жалких, униженных, но заставляющих задуматься: как же дошли они до утраты не только достоинства, но иногда и облика человеческого?

Возвращаясь к приговору самого композитора, нельзя не указать, что «пошлой» музыкой он называет те страницы «Эсмеральды», которые представляют собой так называемые общие места: мало-выразительные, недостаточно связанные с происходящим на сцене музыкальные эпизоды. Пошлых в житейском понимании, нарочито вульгарных или сомнительных в морально-этическом отношении страниц в музыке «Эсмеральды» нет.



ТОМИТЕЛЬНОЕ ОЖИДАНИЕ

Закончив оперу, Даргомыжский перевел либретто на русский язык и в 1841 году представил на суд в дирекцию императорских театров. В жизни композитора наступает тягостная полоса. Естественно, что ему хочется услышать и увидеть «Эсмеральду» на сцене.

Между тем в театре идут бездарные, ныне заслуженно забытые «новинки-однодневки», а Даргомыжскому чиновники казенной сцены не говорят ни да, ни нет. Проходит год, два. Композитор вначале бодрится. В августе 1843 года он пишет одному из близких друзей:

«Ты спрашиваешь... что подельывает моя «Эсмеральда»... она была принята театральной дирекцией, которая, однако же, до сих пор все находит препятствия сделать ее публичною, к чему она назначена. Я, с своей стороны, вооружен терпением и жду! Можно, кажется, по всей справедливости про-

петь мне французский романс: «Beau chevalier, attendras longtemps!»¹

Но как бы там ни было, не подумай, что я все это время оставался в праздности. Не считая большого числа музыкальных пьес, написанных мною для любительских спектаклей, для музыкальных альбомов и особенно для серенад, которые я в прошлом году давал на Черной речке, я написал большую кантату с хорами и тремя партиями для пения соло, содержащую 5 больших музыкальных номеров. Я взял текст у нашего бессмертного Пушкина: «Торжество Вакха». Я ничего не изменил в этой поэме, вакхической и сладострастной от начала и до конца. Я еще не давал пробовать мою кантату и никому не играл ее. Но если ты хочешь знать, что я сам про нее думаю, то я тебе скажу, что, мне кажется, я никогда ничего лучше этого не напишу. Впрочем, я, может быть, ошибаюсь».

Работа Даргомыжского над небольшими по объему сочинениями помогла ему искать и в конце концов найти собственный оригинальный стиль романсов, песен и фортепианных пьес.

Ранние произведения Даргомыжского для голоса с фортепиано мало чем отличаются от тех бытовых «чувствительных» романсов, которые в изобилии сочинялись авторами-любителями и исполнялись любителями же певцами в столичных салонах и гостиных. Однако даже среди первых романсов композитора встречаются сочинения, в которых чувствуется его стремление не только пленить слушателей то грустной, то светлой, то шаловливо-грациозной мелодией, но и создать более или менее рельефный музыкальный образ. Так, в популярном романсе на стихи Дельвига «Шестнадцать лет» он

¹ «Добрый молодец, жди-пожди!»



М. Б. Даргомыжская, мать композитора



А. С. Даргомыжский в юные годы

рисует музыкальный портрет девушки, которая еще вчера была подростком, с помощью не только поэтической, выразительной мелодии, но и грациозного движения в ритме вальса.

Ранние романсы Даргомыжского уже позволяют отметить его умение чутко вслушиваться в звучащую тогда городскую песню-романс, использовать в своем творчестве характерные особенности самых различных образцов ее. В его вокальных произведениях 30-х и начала 40-х годов находят место обороты и попевки, родственные не только чувствительному романсу, но и цыганской песне и водевильному куплету. До сих пор популярны, например, куплеты «Каюсь, дядя, черт попутал».

Среди фортепианных пьес молодого композитора встречаются уже такие, которые говорят о стремлении брать содержание, прообразы для своих сочинений непосредственно из жизни: к заголовку пьесы «Пылкость и хладнокровие» он сам присоединяет пояснение: «Писано с натуры».

На рубеже 30-х и 40-х годов присущие зрелому Даргомыжскому черты творческого облика проступают все отчетливее, его собственный музыкальный почерк становится все более уверенным.

У него появляется глубокий интерес к общественно значимым темам и сюжетам. Не случайно его внимание привлекают стихи и песни молодого поэта А. В. Тимофеева, снискавшего любовь демократических кругов столицы. Даргомыжский несколько раз воспользовался его стихами для своих сочинений.

Поныне любители музыки охотно слушают фантазию «Свадьба», в которой гимн поэтической любви сливается с картиной грозовой ночи в вековом сосновом бору. По воспоминаниям Д. И. Ульянова, «Свадьбу» любил в молодые годы Владимир Ильич.

Стихотворение того же Тимофеева, остросатирическое по содержанию, Даргомыжский положил на музыку в одной из своих «Петербургских серенад»:

Говорят, есть страна,
Где есть все напрокат:
И друзья, и жена,
И парча, и родня;
Где все лезет, ползет
Тихомолком, тайком,
Все бочком, червячком.

Больших успехов достигает композитор в поисках собственного музыкального языка. Все плодотворнее становятся его усилия, направленные к тому, чтобы слово и звук органически сливались воедино. Лирический романс-песня мало-помалу приобретают у него характер лирико-драматического монолога. Большой удачей композитора становятся две элегии, написанные в начале 40-х годов на стихи Пушкина: «Не спрашивай, зачем» и «Я вас любил».



МУЗЫКАЛЬНЫЕ «ЧЕТВЕРГИ»

В начале 40-х годов Даргомыжский много времени отдает занятиям с многочисленными учениками и ученицами, а также устройству домашних музыкальных вечеров.

Осенью 1840 года с ним знакомится молодой музыкант (впоследствии выдающийся музыкальный деятель, известный критик) Ю. К. Арнольд. Он подробно рассказал о первой своей встрече с Даргомыжским:

«Ростом он был не выше Глинки, но не так строен, а голова его казалась еще более превышавшею общую пропорцию, так как верхняя [часть ее]... расходилась в ширину. Выступающие скулы, немного вздернутый и притом слегка приплюснутый нос, довольно толстые губы, небольшие, как бы несколько прищуренные глаза, курчавые, но тщательно слева направо причесанные темно-русые волосы и весьма реденькие маленькие усики придавали жел-

то-матовому, как бы болезненному лицу какой-то особенный, весьма оригинальный характер; и тем более что в чертах этого лица нельзя было не заметить сразу выражения как глубокого мышления, так и твердой воли. Манера держать себя обличала человека хорошего тона; движения его были естественны и свободны».

Арнольд в первой же беседе рассказал Даргомыжскому о своих попытках сочинять музыку:

«Сообщил я и о том, какую идею внушала мне картина Брюллова («Последний день Помпеи»; на сюжет ее Арнольд написал впоследствии музыку.— *И. Р.*). Но,—прибавил я,—боюсь приступить: мне, я чувствую, многого еще знания и умения недостает; придется еще поучиться!

Даргомыжский был иного мнения:

— Ну, как же! — сказал он. — На что все учиться да учиться? Пишите как Вы задумали, а там и привыкнете!».

Сам Даргомыжский овладевал искусством композиции главным образом на практике и, видимо, не осознал полностью значения теоретических познаний. А между тем кто знает? Может быть, недостаточно глубокое изучение теории композиции мешало самобытному таланту Даргомыжского проявиться еще глубже, многостороннее и ярче. В музыкальном наследии, которое он нам оставил, нет симфоний, сонат. Не помешало ли тут композитору недостаточное владение той специальной музыкальной формой (ее так и называют сонатной), которая является фундаментом сочинений этого типа?

Арнольд частенько бывал на домашних музыкальных собраниях у Даргомыжского.

Эти вечера «выказывали зело патриархальный характер старинного русского гостеприимства, — вспоминает он. — Хозяин (а хозяином-то в полном

смысле и во всем тогда являлся А. С.) хлеба-соли не жалел, да и на угощение своими музыкальными произведениями не скупился, исполнение которых ведь и ему самому доставляло большое удовольствие. «Его превосходительство», т. е. отец А. С., не всегда присутствовал на этих вечерах, а когда бывал, то играл пассивную, декоративную только роль. Зато матушка Даргомыжского, сидя в своем кресле (и, помнится, в течение всего вечера ни разу не покидала его), председательствовала на этих вечерах».

Музыкальные собрания у Даргомыжского бывали еженедельно (по четвергам). Выступали на них преимущественно ученицы композитора, который справедливо утверждал:

«Могу смело сказать, что не было в петербургском обществе почти ни одной известной и замечательной любительницы пения, которая бы не пользовалась моими уроками или, по крайней мере, моими советами (Билибина, Бартенева, Шиловская, Беленицына, Гирс, Павлова, кн. Манвелова и десятки других, менее известных)».

Одной из любимейших учениц Даргомыжского была Любовь Ивановна Беленицына, по мужу Кармалина.

Л. И. Беленицына-Кармалина пользовалась заслуженной репутацией не только отличной певицы (она появлялась на концертной эстраде в России, во Франции и в Италии), но и разносторонне образованной женщины. Живо интересовалась она, в частности, народным творчеством, записывала песни; некоторыми из ее записей воспользовались знакомые ей композиторы.

Если Кармалина уезжала из Петербурга на длительное время, Даргомыжский переписывался с ней. Дружеские отношения между ними сохранились до

самой смерти композитора. Беленицыной-Кармалиной посвящены два романса Даргомыжского: «Любила, люблю я...» и «Что в имени тебе моем».

В дальнейшем Кармалина и ее муж, профессор Академии Генерального штаба Н. Н. Кармалин (в молодые годы и он был певцом-любителем) стали близкими друзьями А. П. Бородина. Мужа он ценил за то, что тот был «настоящим человеком» — «Человеком с большой буквы». Л. И. Кармалину считал тонким, чутким, просвещенным музыкантом и охотно делился с ней своими музыкальными замыслами и раздумьями, своими житейскими печальми и радостями.

М. П. Мусоргский очень немногим близким друзьям поверял свои заветные мысли о музыке, говорил о своих идейно-художественных стремлениях и целях; в их числе была и Л. И. Кармалина.

Интересно, что ей самой довелось участвовать в музыкальной жизни трех значительных периодов в истории русской литературы и искусства.

Она училась у Глинки — его справедливо называют Пушкиным русской музыки. Завершила свое певческое образование, опираясь на советы и помощь Даргомыжского, — в гоголевские времена. Стала другом и единомышленником Бородина, Мусоргского, композиторов «Могучей кучки» в годы, когда в литературный мир пришли Некрасов, Толстой, Тургенев. Вместе с русской музыкой Кармалина прошла долгий и содержательный путь: от Глинки через Даргомыжского к Бородину, Мусоргскому, кучкистам.

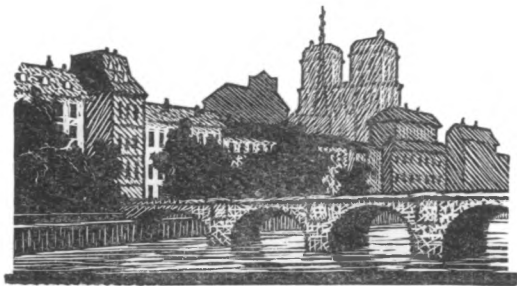
•

Ю. К. Арнольд в качестве завсегдатая музыкальных «четвергов» Даргомыжского хорошо знал и закулисную их сторону.

«Главнейший и преимущественнейший фонд музыкального репертуара этих вечеров,— рассказывает Арнольд,— состоял из произведений самого Даргомыжского. Всякий новый романс был тщательно приготовлен и разучен. Этим А. С. занимался с особенною не то чтобы только любовью, но даже пассивностью. Случалось не раз, когда ненароком я иногда в дообеденное время заезжал к нему, заставать у него кого-нибудь из любителей певцов, ревностно изучающего назначенный ему романс под руководством неутомимого композитора. А к барышням он уже сам отправлялся на дом».

Звучали на «четвергах» и произведения других композиторов, чаще всего Глинки. Точно так же, наряду с учениками Даргомыжского, в них участвовали В. Г. Кастриото-Скандербек, иногда исполнявший и собственные романсы, В. П. Опочинин, А. А. Харитонов и другие певцы-любители, не принадлежавшие к числу постоянных учеников Александра Сергеевича.

Арнольд с удовольствием вспоминал, какое «истинное наслаждение» доставляло исполнение Билибиной, Опочининым и Харитоновым вокальных ансамблей Даргомыжского.



ПУТЕШЕСТВИЕ ПО ЕВРОПЕ

Как ни крепился Даргомыжский, ожидая, когда и чем решится участь «Эсмеральды», как ни старался он с головой уйти в работу, в настойчивые поиски новых средств музыкальной выразительности, в занятия с молодежью, выдержка и терпение начинают, наконец, ему изменять. Впоследствии он сам скажет об этом в краткой автобиографии: несколько лет «напрасного ожидания, и в самые кипучие годы жизни, легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность».

После трехлетнего мучительного пребывания в неведении относительно судьбы «Эсмеральды» Даргомыжский, желая хоть на время избавиться от тягостного состояния, уезжает осенью 1844 года за границу. Предварительно он оставляет государственную службу; в отставку он выходит в чине титулярного советника, обобщенный образ которого позже увековечит в музыке.

Главная цель путешествия — познакомиться с Парижем, который слыл тогда средоточием всемирной культуры. Композитор побывал также в Лейпциге, Брюсселе, Вене. Его парижские письма можно читать и перечитывать без конца — так много в них живых и ярких зарисовок с натуры, воссоздающих облик столицы Франции в 40-х годах прошлого столетия. В письмах сказалась и острая наблюдательность Даргомыжского, и критический, порой иронический подход ко всему виденному и слышанному, и умение точно и смело рассказать о своих впечатлениях.

Побывав в декабре 1844 года на спектаклях в Большой опере, композитор пишет отцу:

«В «Гугенотах» — религиозный фанатизм и сильная драма: неистовство народное и злоба католицизма выражены превосходно; в них есть нечто сатаническое, сродное перу Мейербера, но драматические сцены — шумны, замысловаты, а куда как далеки от натуры!.. Мастерство и ум — невероятные, но никакое мастерство и никакой ум не подделаются под сердце человеческое. Самый высокий художник не есть еще поэт».

Поразительна проницательность и чуткость, которые обнаруживает Даргомыжский в оценке общего состояния Большой оперы в середине 40-х годов. Он был одним из первых музыкантов, угадавших, что характер и стиль ее все меньше и меньше отвечают новым требованиям жизни. (Он не знал, конечно, что эти новые запросы широких кругов слушателей рождались в предгрозовой атмосфере накануне событий 1848 года.) Ему кажется, что Большая опера, одним из могикан которой был Мейербер, уже ушла в прошлое.

Даргомыжский говорит об этом необычайно образно:

«Французскую Большую оперу можно сравнить с развалинами превосходного греческого храма. Видя обломки этого храма, художник может заключить о величестве и изяществе самого храма, а между тем храма уже не существует».

Кризис, который переживает Большая опера с точки зрения репертуара и соответствующего ему стиля постановок, сказывается, по мнению Даргомыжского, на характере исполнения, далеко не во всем безупречного:

«...Слышавши Falcon, Dupres¹ и полный, стройный оркестр Большой оперы, я могу себе вообразить, что это было в цветущие годы!.. но все-таки сужу по одним обломкам. Теперь — исполнение почти средственное. Ensemble² не тот, который должен был быть. Оркестр не везде ровен, хотя всегда в строгом смысле верен».

Совершенно иными настроениями насыщено письмо Даргомыжского после посещения симфонического концерта из произведений Моцарта, Мендельсона и Бетховена, исполненных оркестром консерватории. Чувствуется, что он наслаждался там настолько, что даже не пытался анализировать свои впечатления:

«...Оркестровое исполнение до такой степени совершенно, что я уже не мог восхищаться, а мне просто было смешно! Ежели я когда-нибудь, читая оркестровую партитуру, вместе с тем воображал слышать оркестр в полном его совершенстве, то в концерте консерватории этот оркестр осуществился в ушах моих. Это волшебство, превосходящее всякое описание! Тут не то что совершенная верность, не то что неподражаемый ensemble, но вы слышите

¹ Фалькон, Дюпре.

² Ансамбль.

150 человек музыкантов, одушевленных одним и тем же чувством, одною и тою же мыслью и в один и тот же миг!..

Этого мало: даже глаза ваши поражены согласным движением смычков вверх и вниз. Они напомнили мне маршировку нашей гвардии на параде, и я подумал: «Ах вы, французы! Мы ногами действуем не хуже, как вы руками!».

За границей Даргомыжский познакомился с первым квалифицированным отзывом о своей злополучной «Эсмеральде»: его дал директор Брюссельской консерватории Фетис. Он поместил в специальной газете заметку, написанную в благожелательном для композитора тоне:

«Множество оригинальности, большая энергия мысли, не исключаящая грации, мелодичность, острая гармония... замечательный инстинкт в комбинировании голосов с инструментами — вот что поразило меня в партитуре, о которой г. Даргомыжский пожелал узнать мое мнение».

В письмах композитора из Парижа великолепно отражены его разносторонняя культура и эрудиция, широкий круг его интересов. Любопытно, что самые большие и содержательные из них адресованы отцу. Видимо, он близок был сыну не только по крови, но и по складу ума и характера.

Даргомыжский вовсе не собирался ограничиться ознакомлением с одним только музыкальным миром Парижа. Его внимание привлекал и драматический театр, и французский водевиль, и повседневная жизнь города.

«Надо Вам сказать, — пишет он отцу, — что я теперь куда живу парижанином, т. е. в 9 ч. утра надеваю шляпу, пальто и иду в ближний кофейный дом пить кофе и читать журналы».

Из них композитор узнал о шумном успехе воде-

виля «Иван-мужик». При этом Даргомыжский обратил внимание на то, что каждый журнал не только по-своему отзывается о спектакле, но и по-разному именуется одного из героев водевиля: то Шепилов, то Шувалов, то Балишов. Композитора это заинтриговало, и он отправился смотреть «Ивана-мужика».

В письме к отцу он обстоятельно рассказывает о содержании и постановке совершенно необычайного водевиля, в котором высокомерное пренебрежение автора и постановщика к России выступает рука об руку с беспредельным невежеством и политическим недомыслием.

Сюжет водевиля несложен. Русский помещик Башулов после крупного карточного проигрыша намерен продать 300 крепостных. Некий «козацкий унтер-офицер» и «главный кнутобой» (он тоже крепостной Башулова, но пользуется особым доверием помещика) назначает к продаже Ивана-мужика, обладателя редкого по красоте голоса. В последнюю минуту Башулов по-своему решает Иванову судьбу: он задумывает с помощью таланта крепостного певца вернуть себе былые милости царского двора.

«Во втором действии, — пишет Даргомыжский, — Иван-мужик уже во фраке и восхищает всю нашу столицу очаровательным пеньем своим. Назначается музыкальный вечер у *Seigneur Bachouloff*¹. Великий князь желает присутствовать на этом вечере. Башулов в восхищении. Являются на сцену гости. Русское дворянство в военных гвардейских мундирах. Не стану уже говорить о костюмах гостей на выходе: это самые уморительные мундиры, какие только можно видеть на масленице в балаганах. Но вот мундир одного гвардейца, который зани-

¹ У г-на Башулова.

мал маленькую роль в пьесе. Сапоги с серебряными кистями, белые панталоны с широкими золотыми лампасами; мундир светло-голубой, внизу застегнут, наверху отворочен на обе стороны и подбит оранжевым сукном; воротник оранжевый с вензелями; правая эполета обер-офицерская, левая с бахромой, падающей почти до локтя; зеленый кушак! — Когда этот урод вышел на сцену, — я услышал за спиной голос, вопрошающий: Это великий наследный герцог? — Ответ: Кажется, да!..

Возвратимся к водевилю: все общество осыпает Ивана-мужика комплиментами и подарками. Начинаются танцы... Хозяин, хозяйка и все знатные особы обоего пола повторяют по очереди с жестами удивления: Ivan!.. Не забудьте притом, что они не выговаривают Ivann, а произносят Ivan, как ша-тап, что неимоверно умножает глупость этой сцены...»

Помещик считает нужным напомнить Ивану о том, что тот был и остался, несмотря на голос и успех, всего-навсего крепостным мужиком. Башулов всячески издевается над Иваном и даже намерен за какую-то непочтительную фразу наказать его. Даргомыжский красочно описывает эту сцену:

«Гости выходят в другие комнаты, а на место их является помянутый крепостной козак в виде главного кнutoбоя и при нем еще два кнutoбоя и один помощник кнutoбоя. Приносят кнут, совершенно такой, как наши кучерские кнуты. Я того и глядел, что разложат бедного Ивана-мужика; но вышло совсем наоборот».

Невеста Ивана Ольга показывает Башулову писанную его рукой «вольную оду», которая может навсегда погубить его в глазах царских сановников, и все заканчивается благополучно:

«Башулов с испуга пишет вольную Ивану-мужи-

ку и Ольге, которые оканчивают водевиль словами: «К черту Россию — отправимся во Францию, страну свободы и искусств!» А я, выходя из театра, подумал: к черту театр du Gymnase, отправимся в кафе, где пьют шоколад».

Даргомыжский частенько говорил, что он далек от политики. Он и не подозревал, что завершающая письмо фраза («К черту театр», «отправимся в кафе») остро оттеняет политическое лицемерие заключающей водевиль реплики, в которой Франция именуется «страной свободы и искусств».

Вдоволь посмеявшись над водевилем «Иван-мужик», композитор восторженно говорит о подлинно французских произведениях этого жанра:

«Есть род театральных пьес, который родился во Франции и даже, можно сказать, существует только во Франции, — это водевиль. Не воображайте, что вы видите водевиль на петербургской французской сцене, — неправда! Мы видали львов и тигров в клетках, сонных, усталых, но те ли это львы и тигры, которые рычат в Африке, в степи? Так точно и французские водевили на нашей сцене: зубы у них подпилены, а беззубый водевиль хуже беззубой женщины. Надо видеть, сколько ума и остроты в здешних водевилях. Надо слышать эти колкие насмешки над литераторами, новыми пьесами, министрами и пр.».

В одну из дневных прогулок по Парижу Даргомыжский заглянул в здание суда. Его буквально ошеломила острота и новизна впечатлений, которые произвело на него судебное разбирательство как-то уголовного дела. Позже он писал отцу:

«Я присутствовал при шести судебных разбирательствах и если бы оставался в Париже, то часто бы ходил туда. Нельзя себе представить, как интересны все эти драмы в действии...

Многим интересно читать романы, в коих рассказы являются происшествия вымышленные... Но быть свидетелем живого рассказа-происшествия, где действуют страсти человеческие, видеть самые действующие лица и следить за развитием и раскрытием дела для меня занимательнее всего на свете».

Композитор все чаще задумывается над тем, что истинный художник должен стремиться передать в своем искусстве волнующую правду жизни, раскрыть подлинные человеческие страсти, запечатлеть образы живых людей.

Не забывает Даргомыжский написать отцу и о бытовых условиях своей парижской жизни:

«Комната моя очень миленькая, хотя в 4-м этаже. Неимоверно трудно найти в Париже квартиру в хороших кварталах. Все занято. Одно для меня тяжело — холод в комнате. Я купил полмеры дров и жгу себе в камине понемножку.

Вот мой месячный бюджет: квартира 130 фр., услуги 20 фр., дров на 45 фр., от прачки не отделаешься менее [чем] 12 или 15 фр., им платится поштучно...

Обедаю я в разных кафе, но по карте обедать очень дорого. Если вы спросили супу, какого-нибудь мясного кушанья и пирожное, притом еще $\frac{1}{2}$ бут. простого вина, — меньше 6 или 8 фр. не отделаетесь. Но так как я путешествую не для желудка — то и не прихотничаю. Театры я нахожу разорительными. Но и в них часто ходить надоест. Сажу часто дома за своими фортепианами и мараю бумагу.

Засим прощаюсь с вами. У старших целую ручки; младших — в лоб».

К слову сказать, письмо Даргомыжского косвенно отражает повседневный быт рядового парижанина-интеллигента середины прошлого столетия.

Живя в Париже, Даргомыжский не чурался и

развлечений. Новый, 1845 год он встречает у Глинки. Об этой вечеринке он рассказывает отцу:

«Милые ученицы его, с примесью некоторых возвратившихся из Петербурга... француженок, выпили с нами пуншику и шампанского. Танцы были очень а н и м и р о в а н ы¹. Кавалеры были большею частью пожилые русские господа... Между прочими дамами была... Дезире Майер, которая была у нас... актриса. Она в восхищении от России, как я от концерта консерватории, превозносит русских и поет русские песни. Мы с ней с большим эффектом танцевали русскую пляску: я сам судить не могу, но говорят, что очень было трогательно. Я возвратился домой в 2 часа ночи».

С наступлением весны Даргомыжского погянуло домой. За праницей у него (как в свое время у Глинки в Италии) особенно обострилось чувство родины. Недаром по возвращении в Петербург он писал своему другу В. Г. Скандербеку (19 мая 1845 года):

«Советую тебе прошататься по Европе до осени; а к зиме приезжай к нам в Питер... А шестимесячного путешествия для тебя довольно будет, чтоб убедиться, что нет в мире народа лучше русского, и что ежели существуют в Европе элементы поэзии, то это в России. А раны России когда-нибудь да залечатся, покуда зачем смотреть на них».

Подобно Грибоедову, Даргомыжский, не закрывая глаз на темные стороны российской жизни, готов после заграничной поездки воскликнуть:

И дым отечества нам сладок и приятен!..

Естественно, что в Петербурге Даргомыжский интересуется прежде всего судьбой «Эсмеральды».

¹ Оживлены.



О. Петров в роли Мельника



Г. Пирогов в роли Мельника

Позже он не без горечи скажет в своей автобиографии:

«По возвращении моем из-за границы удалось мне выхлопотать себе, в виде милости, дозволение на постановку «Эсмеральды» в Москве. Она дана была в первый раз, с большим успехом, на московском театре 5 декабря 1847 года. Полагаю, что отзывы обо мне иностранных газет немало содействовали к дозволению со стороны дирекции поставить оперу мою в России».

Предположение Даргомыжского отнюдь не лишено оснований: продвижению русских опер на императорскую сцену не раз помогали голоса иностранных музыкантов.

На премьере в Москве «Эсмеральда» была принята горячо, но после трех спектаклей из репертуара исчезла. Возможно, что дирекция императорских театров желала обеспечить успех балету под тем же названием, который был поставлен в Петербурге уже в 1848 году; предполагалось, что он вскоре пойдет и в Москве. На петербургской сцене опера «Эсмеральда» была дана лишь в 1851 году, когда балет уже прочно закрепился в репертуаре. Принята она была холодно: даже участие прославленного Осипа Петрова (в роли Клода Фролло) не помогло ей удержаться на сцене.



ОТ «ЭСМЕРАЛЬДЫ» ДО «РУСАЛКИ»

Успех московской премьеры ободрил Даргомыжского, вызвал у него творческий подъем. Еще до заграничной поездки он, вспоминая свой разговор с Пушкиным, кроме сочинения кантаты «Торжество Вакха», подумывал уже и о «Русалке».

Незадолго до начала путешествия он сообщает Скандербеку о судьбах «Эсмеральды», о завершении кантаты «Торжество Вакха», о новых мелких сочинениях. В конце письма он кратко говорит: «У меня в голове новая опера, но плохо осуществляется».

Речь шла о «Русалке», — никакие другие сюжеты не привлекали в это время внимания композитора. Раздумывая о ней в 1843 году, Даргомыжский сразу же столкнулся с трудностями, которые связаны были с разработкой сценария и либретто будущей оперы. Помочь ему в этом нелегком деле было некому, — поэтому задуманное сочинение и осуществлялось плохо.

Летом 1848 года Даргомыжский вновь возвращается к обоим пушкинским сюжетам. Об этом он пишет Скандербеку:

«Ты, верно, интересуешься знать отчасти, что я подделываю? Пишу, братец, все пишу... летом писал я балет к опере, что я выкроил из Пушкина оды: «Торжество Вакха». А теперь принимаюсь за «Русалку», из коей я тебе уже играл некоторые нумера. Что меня мучает — это либретто: вообрази, что я сам плету стихи. Поэты у нас все гении: ни одного нет просто с талантом, как ты да я; и с ними ладу никакого нет: смотрят на тебя с высоты высот и презирают...

Я было хотел ехать в Москву ставить «Торжество Вакха», но дирекция не желает на сей год моих услуг».

Вскоре выяснилось, что сановники императорской сцены не пожелали вообще ставить «Торжество Вакха», не потрудившись даже объяснить композитору, чем вызвано такое решение. А ведь это была первая в русской музыке опера-балет, и постановка ее могла стать своего рода событием для ценителей отечественного искусства. Пушкинское стихотворение вдохновило композитора на создание целой галереи музыкальных картин, рисующих праздничное торжество в честь Вакха, вечно юного бога вина и веселья. Грандиозные шествия, пляски вакханок, сатиров, нимф переплетаются с хорами, большими ариями солистов — Грека и Гречанки.

Создавая оперу-балет «Торжество Вакха», Даргомыжский отдает как бы последнюю дань своим юношеским симпатиям к французской Большой опере. Вместе с тем в этом произведении явственно ощущается возрастающее воздействие музыки Глинки, особенно сказочных картин «Руслана и Людмилы» (волшебный замок Наины, сады Черномора).

В частности «Марш Бахуса» с его мощными унисонами, с его причудливыми целотонными ходами заставляет вспомнить знаменитый «Марш Черномора»:



Путь «Торжества Вакха» к сцене был еще более долгим и тернистым, чем «Эсмеральды»; первая постановка оперы-балета состоялась через 19 лет после ее окончания: в 1867 году.

До сих пор болью отдаются в сердце скупые слова композитора, оброненные им в автобиографии после рассказа о мытарствах «Эсмеральды» и «Вакха»:

«Понятно, что драматическое творчество мое охладело».

Даргомыжский снова замыкается в тесном кругу своих учеников и самых близких друзей по музыке. «Русалку» он отодвигает в сторону и сочиняет преимущественно романсы и песни: ведь их он может услышать в живом звучании тут же, у себя. В конце 40-х и в первой половине 50-х годов Даргомыжский создает многие из лучших своих романсов, в которых проявляются наиболее яркие и оригинальные черты его творческого дарования. В двух элегиях на стихи Лермонтова «Мне грустно» и «И скучно, и грустно» он стремится насытить лирический романс глубоким психологическим содержанием, передать состояние сосредоточенного раздумья. Мелодия приобретает выразительность живой речи:

3 Moderato *riten.* „Мне грустно“

Мне груст но,
по то му что я те бя люб лю,

Поэтический женский образ, вызывающий в памяти Шехеразadu с ее пленительными сказами, создает Даргомыжский в «Восточном романсе» на стихи Пушкина. Прихотливый мелодический узор, своеобразии фортепианного сопровождения оправдывают название романса, напоминающего воодушевленный

монолог-признание, прекрасно передающий настроение пушкинского стихотворения:

Ты рождена воспламенять
Воображение поэтов,
Его тревожить и пленять
Любезной живостью приветов.
Восточной странностью речей,
Блестаньем зеркальных очей...

4 *Adagio* „Восточный романс“

Ты рождена

p legato

на воспламенять воображение поэтов.

С первой половины 50-х годов среди сочинений Даргомыжского для голоса с фортепиано все чаще встречаются русские песни. В них композитор пользуется то подлинно народными словами в собственной обработке, то стихами А. В. Кольцова. Среди этих песен особенно примечательна «Лихорадушка» на слова подлинной крестьянской песни. Это — музыкальная зарисовка, правдиво и остро изображающая непримечательные будни деревенского быта. В

«Лихорадушке» уже сказывается тяготение Даргомыжского к песне-сцене. Такой законченной песней-сценой, написанной в первой половине 50-х годов, является общеизвестный ныне «Мельник» на стихи Пушкина. Композитор с поразительным мастерством передает в музыке характерные интонации неспешной речи мельника и пронзительную скороговорку его сварливой жены. Перед слушателем отчетливо вырисовываются два разных характера, а ухо его обретает способность «увидеть» всю комическую сценку-диалог.

*

Успешная работа Даргомыжского над произведениями для голоса с фортепиано не могла не радовать его друзей и почитателей. Однако тех из них, кто знал или догадывался, что композитор принялся было за сочинение новой оперы, тревожила ее судьба: Даргомыжский, казалось, совсем забыл о ней. Надо было дать ему понять, что истинные ценители русской музыки видят в нем достойного собрата Глинки и ждут от него такой национальной оперы, которую можно было бы поставить в ряд с «Сусаниным» и «Русланом».

В начале 1853 года В. Ф. Одоевский, пламенный приверженец глинкаевского направления в русской музыке, задумал организовать благотворительный концерт в пользу Общества посещения бедных. Решено было составить программу из произведений Даргомыжского; исполнить их приглашены были лучшие артистические силы столицы, вплоть до гостившей в Петербурге парижанки — знаменитой певицы Полины Виардо. Концерт состоялся 9 апреля 1853 года. Прошел он с таким огромным успехом, какой для композитора был совершенно неожидан-

ным: он полагал, что его музыку ценит лишь ограниченный круг друзей и учеников, с которыми он общался. Даргомыжскому был преподнесен серебряный дирижерский жезл, украшенный драгоценными камнями. В этом подарке таился глубокий смысл: слушатели как бы говорили композитору, что они по достоинству ценят его сочинения и вместе с тем видят в нем художника, способного встать во главе русских музыкантов. В самом деле: Глинка уже целых пять лет не выступал с крупными сочинениями; естественно было надеяться, что Даргомыжский, как его единомышленник, сможет прервать эту затянувшуюся паузу.

На Даргомыжского успех концерта оказал самое животворное воздействие. Еще в начале 1852 года он однажды сказал: «Я снова примусь за свою «Русалку»... Лестное внимание, оказанное мне... публика, как будто обязывает меня произвести на старости лет создание национальное». После концерта 1853 года он снова высказывает ту же самую мысль, а в июле 1853 года пишет из Петербурга Одоевскому:

«Покуда Вы в Выборге наслаждаетесь сельскими удовольствиями, я здесь тружусь над своею «Русалкою». Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон... По силе и возможности я в «Русалке» своей работаю над развитием наших драматических элементов. Счастлив буду, если успею в этом хотя вполовину против Михаила Ивановича [Глинки]; очень буду доволен, если и Вы, по возвращении Вашем, приложите к труду моему печать Вашего одобрения».

Даргомыжский отчетливо определяет свою творческую задачу: создавая «Русалку», он будет опираться на музыку и поэзию русского народа, идти

по дороге, указанной Глинкой и Пушкиным, но опера его будет не подражанием «Сусанину» и «Руслану», а продолжением, развитием глинкинских традиций.

Творческий подъем, ясность замысла, вдохновляющее воздействие драматической поэмы Пушкина, им самим как бы предназначенной для музыки, помогали композитору работать уверенно и быстро. В конце 1855 года «Русалка» была передана в дирекцию императорских театров, а в мае 1856 года состоялось первое исполнение ее на петербургской сцене.

«Русалку» справедливо называют наиболее значительным произведением Даргомыжского: его творческое дарование со всеми своими особенностями проявилось в ней наиболее ярко и многосторонне. Мало того: она стала новой вехой после «Сусанина» и «Руслана» в развитии национальной русской оперы. В «Русалке» нашли выражение передовые идеи той переходной поры в истории русской культуры, которая следовала за эпохой декабризма, питавшей творчество Пушкина и Глинки, и предшествовала временам Добролюбова и Чернышевского, взгляды и суждения которых воодушевляли Некрасова, композиторов «Могучей кучки» — Балакирева, Бородина, Мусоргского и других.

В известной статье «Памяти Герцена» В. И. Ленин напоминает слова Герцена об идейных наследниках декабристов — о молодом поколении «детей», разбуженных ими «к новой жизни». Далее Владимир Ильич говорит:

«К числу таких детей принадлежал Герцен. Восстание декабристов разбудило и «очистило» его. В крепостной России 40-х годов XIX века он сумел подняться на такую высоту, что встал в уровень с величайшими мыслителями своего времени».

В. И. Ленин точно указывает место и значение Герцена в истории революционного движения:

«Декабристы разбудили Герцена. Герцен развернул революционную агитацию. Ее подхватили, расширили, укрепили, закалили революционеры-разночинцы, начиная с Чернышевского и кончая героями «Народной Воли». Шире стал круг борцов, ближе их связь с народом».

Статья «Памяти Герцена» дает ключ к пониманию тех сдвигов, которые происходят, начиная с 40-х годов, в литературе и искусстве. Формируются эстетические воззрения Белинского; петербургские повести Гоголя закрепляют поворот лицом к «маленькому» человеку, наметившийся в пушкинских «Повестях Белкина», в 1840 году Шевченко создает «Кобзаря»; художник Венецианов обращается в живописи к сюжетам из крестьянского быта, а в 1848—1849 годах появляются картины Федотова на мотивы, близкие к гоголевским («Свежий кавалер», «Сватовство майора»).

«Русалка» Даргомыжского показала, что музыка также стала выразительницей передовых идей переходного («герценовского») периода русской культуры.



«РУСАЛКА»

«Говорят, будто «Русалка» была писана Пушкиным как либретто для оперы. Если бы это было и правда, то, хотя сам Моцарт написал бы музыку на эти слова, опера не была бы выше своего либретто...»

Эту мысль высказывает Белинский, приступая к разбору пушкинской драматической поэмы.

Тем не менее сам Пушкин в разговоре с Даргомыжским назвал «Русалку» в качестве сюжета, который может стать основой большой оперы. В середине 50-х годов были напечатаны «Материалы для биографии и оценки произведений Пушкина», собранные и обработанные Анненковым. «По некоторым соображениям, — говорится в сборнике, — можно заключить, что Пушкин смотрел на «Русалку» свою как на либретто для оперы». Анненков предполагает, что Пушкин даже имел на примете и композитора: это был молодой музыкант А. П. Есау-

лов, дарование которого вызывало у поэта сочувствие.

Даргомыжский видел в «Русалке» не столько либретто, сколько план, сценарий оперы, в котором подробно разработаны были лишь важнейшие, опорные эпизоды. К тому же поэма не была Пушкиным закончена. Поэтому композитор вынужден был сам писать слова, а потом уже сочинять музыку. Он стремился сохранить пушкинский план развития драмы, бережно отнестись к его стихам.

Начиная «Русалку» точно по Пушкину словами Мельника: «Ох, то-то все вы, девки молодые», Даргомыжский сразу же сталкивается с необходимостью частичной переработки пушкинского текста. Сохраняя стихотворный размер и общий характер поэтической речи Пушкина, композитор вынужден значительно сократить пушкинский текст в первой арии Мельника («Ох, то-то все вы, девки молодые...»). Опущенные стихи он частично использует в последующих музыкальных номерах.

В напряженных драматических сценах первого действия Даргомыжский применительно к музыкальным требованиям нередко видоизменяет и самый размер стиха.

Нельзя не отметить, что переработку пушкинского текста Даргомыжский выполняет с большим тактом и чутьем: почти всегда ему удается сохранить общий строй поэтической речи.

Развертывая драматическую поэму в большую оперу, Даргомыжский вводит ряд совершенно новых эпизодов, например крестьянские хоры в первом действии, хоровую здравицу и танцы во втором (на свадебном празднике). Ему приходится также самостоятельно дописать заключительную картину оперы, не вступая при этом в противоречия с Пушкиным.

Еще Белинский отмечал в разборе «Русалки»:

«Как жаль, что эта пьеса не кончена! Хотя ее конец и понятен: князь должен погибнуть, увлеченный русалками на дно Днепра. Но какими бы фантастическими красками, какими бы дивными образами все это было сказано у Пушкина — и все это погибло для нас!».

Даргомыжский именно так и понял конец «Русалки»; в меру своего таланта он передает в финале оперы душевную борьбу Князя, увлекаемого к Днепру маленькой Русалочкой: Князь слышит горькие слова Княгини, пытающейся удержать его; из глубины днепровских вод доносится к нему страстный зов Наташи, которая стала повелительницей русалок. Внезапно появившийся Мельник сталкивает Князя с берега; русалки увлекают его на дно Днепра.

Создавая музыку «Русалки», композитор стремится на первый план выдвинуть душевную драму основных действующих лиц. Примечательно, что Чернышевский, говоря о «Русалке» как об одном «из превосходнейших произведений поэзии Пушкина», называет ее не поэмой, а драмой. В опере Даргомыжского сказочно-фантастический элемент является крупным планом лишь во второй картине третьего и особенно в первой картине четвертого действий. Внимание композитора сосредоточено на живых людях, и прежде всего на тех, кто связан с крестьянской средой. С особой любовью он создает поэтический образ дочери Мельника, простой русской девушки. О духовной красоте и чистоте таких девушек наш народ с сердечным теплом говорит в своих песнях и сказах. Увлекает композитора и труднейшая задача правдиво передать в музыке переживания Мельника, такие необычные после неожиданно разыгравшейся семейной трагедии. У

Глинки в «Сусанине» живет и действует также крестьянская семья. Однако никак нельзя сказать, что творческие задачи Глинки и Даргомыжского были совершенно одинаковыми. Глинка претворил в музыке «Сусанина» завет Пушкина, который спрашивал: «Что такое трагедия? Какова ее цель?» — и тут же давал ответ: «Судьба человеческая, судьба народная». Высказанное поэтом суждение полностью отвечало воззрениям эпохи декабристов — детей 1812 года. И Глинка уверенно связывает судьбу сусанинской семьи с историческими судьбами русского народа в грозном 1812 году, так похожем на 1812 год.

Даргомыжский изображает сначала повседневную жизнь своей героини и ее отца, мирные картинки деревенского быта. Трагические события не связаны в «Русалке» с какими-нибудь общенародными потрясениями и не выходят за рамки семейных невзгод и бед. Отсюда — принципиальное идейное различие между «Сусаниным» и «Русалкой»: Глинка создал первую русскую героическую оперу, Даргомыжский — первую лирико-психологическую драму.

Музыкальная речь Даргомыжского в «Русалке» отмечена рядом особенностей, обусловленных своеобразием творческой задачи композитора. Подобно Глинке, он почти не пользуется подлинными народными мелодиями: мы встречаем их только в партии Наташи. Вспомним, что и у Глинки в «Сусанине» тоже лишь два подлинно народных напева, и оба в партии главного действующего лица. Композиторы как бы желают подчеркнуть с помощью такого простого музыкального приема органичное, кровное родство Ивана Сусанина и Наташи с русским народом.

Музыка «Русалки» по духу и характеру своему

глубоко национальна. У Глинки мы часто ощущаем близость его собственных мелодий к характерным попевам крестьянских народных песен. В «Русалке» Даргомыжского также чувствуется близкое музыкальное родство с русской песней, но преимущественно с городской. Это представляется нам совершенно естественным, когда мы вспоминаем о ранних музыкальных впечатлениях обоих композиторов: у Глинки они крепко связаны и с деревней, и с городом; у Даргомыжского — главным образом с городом.

Для усиления народного колорита «Русалки» композитор пользуется своеобразным приемом (возможно, под впечатлением поэмы Пушкина): он привлекает подлинные тексты народных песен, иногда с некоторыми сокращениями или изменениями. Кроме свадебной песни «Сватушка», целиком перенесенной в оперу из пушкинской поэмы, можно указать на слова крестьянских хоров первого действия: «Ах ты, сердце», «Заплетися, плетень», «Как на горе мы пиво варили», а также величальной песни на свадьбе «Как во горнице-светлице» (второе действие).

Подобно Глинке, Даргомыжский важнейшим делом своим считает создание образов «живых людей в живой музыке».

Создавая психологическую музыкальную драму, автор «Русалки» озабочен в первую очередь правдивой передачей личных, индивидуальных черт своих героев, рельефно выделяющих каждое действующее лицо среди остальных участников драмы. Для этого он ищет и находит нужные музыкально-выразительные средства. Так, партия Наташи соткана из сменяющих друг друга песенных мелодий, разных по содержанию и настроению: они выражают самые тонкие душевные переживания девушки.

Вот Наташа услышала, что Князь, не успев приехать, уже торопится домой. Вспыхнувшую при появлении Князя радость омрачает грусть. Льется мелодия, напоминающая скорбную протяжную песню:

Ах, прошло то время,
Время золотое,
Как меня любил ты
Сердцем и душой...

5 **Andante**
Наташа

Ах прошло то время, время золотое,

Желая рассеять невеселые думы Наташи, Князь напоминает ей:

Сегодня ровно год, как в первый раз
Мы встретились с тобой...

Наташа готова верить, что Князь и в разлуке не забывает ее. Недавнюю печаль сменяет искренняя радость:

Ласковым ты словом
Дух мой оживляешь
И приветным взором
Счастье возвращаешь...

Светлая, оживленная мелодия выражает перемену в душевном состоянии Наташи, обрадованной приветливыми речами Князя:

Allegro moderato
Наташа

Ласковым ты словом дух мой оживляешь

Отзвучали крестьянские песни, отшумели веселые хороводы и пляски, а Князь снова задумался и словно не замечает ничего вокруг. Наташа с затаенной тревогой подходит к нему:

Ты все задумчив, князь!
Не ласков ты со мной...
Бывало, издали уже спешишь
Ко мне с веселою душою,
Меня улыбкой ясной подаришь,
Обнимешь ласковой рукою...

В музыке какое-то чудесное соединение света и теней, нежности и тревоги:

[Moderato]
Наташа

7

Быва. ло, па . да . ли у . же спе . шишь ком несве .

се . ло ю ду . шо . ю ,

Кл. *dolce*

Шаг за шагом раскрывает поток мелодий поэтический образ молодой девушки, глубоко и ярко переживающей радости и огорчения первой любви.

Но вот Наташа узнаёт о недалекой разлуке. С трудом она улавливает истинное значение слов смущенного Князя:

Теперь я понимаю все:
Ты женишься? Ты женишься?

Музыкальная речь Наташи меняется: плавную мелодию сменяют интонации, близкие к взволнованной разговорной речи. Роковой вопрос в первый раз звучит «робко» (отмечает сам композитор): еще теплится надежда, что догадка неверна. Князь молчит, и Наташа кричит уже «с яростью»: «Ты женишься?»

8 Наташа **Moderato assai** (Робко.)

по.стой! Те.перь, я по.ви.маю всё. Ты

же.ви.шь.ся? Ты же.ни.шь.ся?

(С яростью)

Резким изменением характера музыкальной речи Наташи Даргомыжский передает глубину и силу ее внезапного душевного потрясения. Вместе с тем он готовит почву для трагической предсмертной сцены первого действия.

Совершенно иные приемы использует композитор, создавая музыку, характеризующую Мельника. Вся его жизнь течет как бы под аккомпанемент мерно движущихся на мельнице жерновов и колес. В партии Мельника соответственно этому первостепенное значение приобретает ритм и четкий метрический рисунок. Уже в первой арии «Ох, то-то все вы, девки молодые» ритм передает одну из важных особенностей натуры Мельника: он не умеет бездействовать; он предприимчив, подвижен, хотя и не суетлив; на

протяжении всей своей жизни он уверенно идет к одной цели — упрочить свое благосостояние.

В открывающей оперу арии выразительная мелодия передает непрерывно сменяющиеся друг друга мысли и доводы, которыми отец пытается воздействовать на дочь. Сердитые ворчливые интонации в начале арии сменяются вкрадчивыми советами-уговорами взять в руки любимого дружка:

То ласками, то сказками
Умейте заманить,
Упреками, намеками
Старайтесь удержать...

Мелодический рисунок видоизменяется, гибко отражая то раздражение, то суровость, то сдержанность, почти ласку, звучащие в словах Мельника. А движение и ритм, характеризующие самую натуру его, остаются такими же, как в начале арии:

9 [Allegro moderato]
Мельник

Ох, то то все вы

дев-ки мо-ло-ды-е, по-смот-ри-шь, ми по-тол-ку в вас

По ходу действия Мельник, удивленный поспешным уходом Князя, издали видит Наташу. Приблизившись к дочери, он замечает подаренные ей уборы:

Ба-ба-ба! Что вижу!
Что за чудная повязка:
Вся в камнях дорогих. —
Ну, скажу, подарок царский,
Мало видывал таких!..

Возбужденную речь Мельника превосходно передает мелодический речитатив, а ритм и размер дорисовывают его облик в эту минуту: так и кажется, что видишь приплясывающую походку охваченного алчностью человека, он даже утратил свою обычную степенность:

10 [Allegro non troppo] Мельник

Что за чудна я по

вязка, вся в камнях дорогих!

Комическая нотка, звучащая в начале сцены Мельника и Наташи, говорит об иронической усмешке, с которой композитор оттеняет уязвимое, темное пятно в душе почтенного человека.

Вместе с тем этот иронический штрих побуждает слушателя еще острее и ярче почувствовать драматическое напряжение всей сцены-дуэта в целом.

В третьем действии оперы мы видим Мельника как бы за пределами привычного мира реальных житейских представлений и чувствований. Он безумен: ему чудится, что он не человек, а ворон. Только что отзвучала известная каждому любителю музыки каватина Князя, в глубоком раздумье остановившегося на берегу Днепра около заброшенной мельницы:

Вот здесь, в этой роще,
Счастливый любовью,
Заботы, и горе,
И все забывал я!
Мне все здесь на память
Приводит бывшее
И юности красной
Привольные дни...

Замерли последние звуки задушевной каватины. В оркестре внезапно раздаются грозные возгласы медных инструментов; почти одновременно на берегу Днепра появляется Мельник. На нем лохмотья — жалкие остатки прежней одежды; в его всклоченных волосах запутались сухие листья, солома; глаза горят, как у дикого зверя; руками он взмахивает, как птица крыльями.

И вы вдруг понимаете: еще до появления Мельника-ворона вы уже «увидели» резкие взмахи воронова крыла в оркестре:



Нетрудно убедиться, что и на этот раз подчеркнутый ритм с его своеобразными «перебоями» выдвинуты композитором на первый план с целью помочь слушателю услышать и «увидеть», отчетливо представить себе образ Мельника-ворона.

Только один раз на протяжении всей партии Мельника движение, ритм не останавливают на себе вашего внимания: вас целиком захватывает скорбная мелодия, которая льется, как в протяжных народных песнях, свободно и непринужденно, словно бы вне привычной рамки какого-либо определенного музыкального размера. Это имеет место в том же третьем действии, в самой напряженной и яркой по драматической правде сцене «Русалки» — сцене дуэта Князя и Мельника (ее часто называют «сценой сумасшествия»).

Поняв, что Мельник утратил рассудок, Князь с тревогой спрашивает: «Скажи мне, кто же за тобой здесь смотрит?». Простой, участливый человеческий вопрос на мгновение разрывает в сознании Мельника пелену безумия. Ненадолго к нему возвращается рассудок, и он понимает ужас своего положения:

«Да, стар и шаловлив я стал, за мной смотрят не худо: и день и ночь в лесах дремучих я, как дикий зверь, брожу один...»

Поистине прекрасна глубоко человеческая, насыщенная сердечной печалью мелодия, выражающая

душевное томление Мельника в краткий миг про-
светления рассудка:

12 [Adagio] Мельник

Да, стар и ша. лов. лив я стал,

за мной смот. реть ве ху. до:

Только выдающееся дарование музыканта-психолога могло подсказать Даргомыжскому такой тонкий и точный прием передачи совершенно необычного душевного состояния Мельника.

Даже краткий обзор партий Наташи и Мельника показывает, какое бесценное сокровище представляет собой «Русалка» и для людей, давно полюбивших музыку и с увлечением в ней разбирающихся, и для тех, кто успел полюбить те или другие музыкальные произведения, в том числе и оперы, но не всегда еще вникает в их особенности и красоты.

Примечательно, что Даргомыжский проводит отчетливую границу, разделяющую людей деревни (Наташу и Мельника) от именитых влиятельных

«верхов» (Князь, Княгиня). Характеризуя Княгиню, он обращается к форме развернутой оперной арии, близкой по настроению и музыкальному языку к городскому романсу-элегии. Музыкальным «портретом» Князя служит его каватина с предшествующим ей речитативом: «Невольню к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила». Перед нами типичный оперный персонаж: любовь — отрада его юности, она же — источник его запоздалых терзаний в зрелые годы.

Стремясь показать кровные связи Наташи и Мельника с деревенским людом, Даргомыжский вводит в первое действие оперы две массовые крестьянские сцены. Во второй из них (конец первого действия) крестьяне стараются понять, что происходит между Наташей и ее отцом. Сначала они на стороне Мельника, которого дочь осыпает упреками. Потом неизбывная душевная мука Наташи вызывает у них искреннее желание помочь ей: видно, что они близко к сердцу принимают и горе отца, и тягостное возбуждение дочери.

В крестьянских сценах Даргомыжский успешно разрешает еще одну большую творческую задачу. В последовательной цепи разнохарактерных песен и плясок он как бы демонстрирует богатство и многообразие неисчерпаемой сокровищницы народной русской музыки: недаром он с такой любовью и тщательностью «изучал наши народные музыкальные элементы», готовясь вплотную взяться за сочинение «Русалки», недаром все больше и больше «открывал в них разнообразных сторон».



ДРУЗЬЯ И НЕДРУГИ

На первом же представлении «Русалки», состоявшемся 4 мая 1856 года, истинные ценители русской музыки из числа музыкантов-профессионалов поняли, что вслед за «Сусаниным» и «Русланом» Глинки родилась третья большая национальная опера, открывающая новые горизонты для отечественного искусства. В кружках любителей музыки имя Даргомыжского произносилось с огромным уважением.

Не обошлось и без курьезов. Вскоре после премьеры «Русалки» у В. Ф. Одоевского собрались многочисленные друзья и почитатели Глинки и Даргомыжского. Присутствовавший на этом вечере Ю. К. Арнольд рассказывает:

«На Александра Сергеевича со всех сторон сыпались самые лестные и любезнейшие комплименты... Кто не был еще лично с ним знаком, непременно искал случая быть ему представленным. Между молодыми людьми, особенно рьяно добивавшимися этой

чести, находился сын тогдашнего гельсингфорского губернатора. Он попросил кого-то познакомить его с Даргомыжским. Тот и представил:

— Александр Сергеевич, вот господин Н. горит желанием познакомиться с Вами.

Даргомыжский весьма любезно взял руку представляемого и еще любезнее сказал:

— Очень рад, что имею это удовольствие!

Молодой человек вдруг изменился в лице, сконфузился и как будто желал отнять свою руку. А Даргомыжский еще более дружески жмет ее и спрашивает:

— Так Вы были на представлении моей оперы?

Тут уж молодой человек, видимо, рассердился: вырвав свою руку, он отвечает с неудовольствием:

— Да, был, — и, повернувшись, быстро отходит.

Даргомыжский также рассердился:

— Какого же это невежду Вы мне представили? — говорит посреднику знакомства.

А этот посредник вдруг и спохватился:

— *Mea culpa!* Моя вина! Не сердитесь, дорогой Александр Сергеевич! Бедный юноша никак не виновен: это у него от природы такой голос! Я забыл, что должен был вас обоих предупредить».

Арнольд поясняет: и композитор, и юноша говорили одинаково высокими, «пискливо-фистульными» голосами, — «вот оба и подумали, что один другого нарочно передразнивает!».

*

Даргомыжский, однако, вовсе не ослеплен своим успехом. Через полгода он пишет Л. И. Беленицыной (6 декабря 1856 г.):

«Русалка» моя большинству мужчин не нравится. Они умничают, и если который из них и хвалит

оперу, то хвалит условно некоторые номера. Некоторые рецензенты ставят ее ниже других русских опер. Я и сам готов уступить в мастерстве Монюшке и Глинке, в эффектности Верстовскому, но зато во всех представлениях моей «Русалки»... я имею утешение видеть, как милые мои слушательницы оттирают глазки над бедной Наташей и несчастным отцом ее».

По поводу письма самой Беленицыной (в ответ на него Даргомыжский и пишет о том, как принимают «Русалку») композитор говорит:

«В милом послании Вашем ко мне, наполненном глубокими и замысловатыми выводами об эффектах вообще и об изящных искусствах в особенности, есть, однако же, две строчки сердечные, отрадные...

Первая изъясняет, что вдали от родного края Вы еще более любите кого любили и что дружба Ваша (к достойным ее) усилилась. Не могу знать, к кому относится первое чувство...

Что же касается до второго — до дружбы, я смело принимаю его отчасти и на свой счет, потому что уверен в дружеском Вашем ко мне расположении...

Хотелось и мне пощеголять перед Вами своими чувствами и прислать Вам недоконченный романс; но я рассудил лучше оставить его до Вашего приезда. Я начал писать этот романс в минуты воспоминаний об одной очень милой женщине, уехавшей за границу (жаль, что Вы ее не знаете)...

Вот слова романса:

Вы не сбылись, надежды милой
Благословенные мечты!
Моя краса, мое светило,
Моя желанная, — где ты?
Давно ль очей твоих лазурных
Я любовался тишиной,
И волны дум, крутых и бурных.
В душе смирились молодой?

Далеко ты!.. Но терпеливо
Моей покорствую судьбе;
Во мне божественное живо
Воспомяненье о тебе!..

Не правда ли, что стихи [Н. Языков. «Элегия»] хорошие?..

Вторая отрадная для меня строчка в письме Вашем та, которая свидетельствует о пролитой Вами слезе на репетиции моей «Русалки». Это лучшая для меня награда за труд мой».

Нетрудно догадаться, что уехавшая за границу «милая женщина» — не кто иная, как сама Беленицына.

Письмо от 6 декабря 1856 года живо передает содержание, серьезность, глубину и вместе с тем задушевность, искренность всей переписки Даргомыжского с Беленицыной-Кармалиной.



После нескольких спектаклей «Русалки» сборы начали падать. Одной из причин этого был состав исполнителей: справлялись с новыми задачами, которые поставила перед ними эта опера, далеко не все.

Особенно ясно это чувствовалось в исполнении роли Наташи певицей Булаховой. Цезарь Кюи называл ее «холодной артисткой». К тому же у нее был недостаточно сильный голос. Под стать ей было исполнение Булаховым партии Князя: по словам Арнольда, оно было «аккуратным, но безжизненным».

Партию Княгини с Леоновой (в свое время она многому научилась у Глинки) проходил сам Даргомыжский, и она заметно выделялась среди испол-

нителей. Но ведь роль Княгини погоды в спектакле не делала.

Настоящим героем «Русалки» на сцене стал лишь ученик и друг Глинки (первый Сусанин, Руслан, Фарлаф) Осип Петров в роли Мельника. В одной из рецензий на постановку «Русалки» в 1856 году было особо выделено:

«Смело можно сказать, что г. Петров созданием этой роли приобрел, несомненно, сугубое право на титул артиста. Мимика его, искусная декламация, необычайно ясное произношение... заслуживают величайшей похвалы; мимическое искусство доведено у него до такой степени совершенства, что в третьем действии при одном его появлении, не слышав еще ни одного слова, по выражению лица, по судорожному движению его рук ясно, что несчастный мельник помешался».

Но даже Осип Петров не в состоянии был обеспечить «Русалке» длительный успех. Зимой 1857 года сборы продолжали снижаться. Падало и настроение композитора. Однако он был уверен, что в «Русалке» нашел, наконец, самого себя и ни на какие уступки идти не собирался.

В декабре 1857 года Даргомыжский пишет Беленицыной:

«Я не заблуждаюсь. Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признаёт во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет лстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забары. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют...

Притом, неуважение ко мне дирекции дает им сильные против меня оружия... Не можете себе представить, как г н у с н а я постановка оперы вредит

эффекту музыки! Затасканные декорации и костюмы наводят уныние. На свадьбе князя горят две пары тройниковых канделябр. Боярские костюмы и застольные украшения, выдержавшие около сотни представлений в пьесе «Русская свадьба», носят на себе прорехи и следы закулисной неопрятности. А в конце оперы, вместо грациозного плавания живых русалок, влекущих тело утопшего князя, спускаются перпендикулярно две деревянные морские чучелы: головы человеческие, с бакенбардами на щеках, а туловища огромных окуней, с кольцеобразными хвостами. В утешение, одна из этих голов похожа как две капли воды на Гедеонова¹. Судите сами, хорош ли эффект?..»

Дирекция императорских театров, довольно быстро пропустив «Русалку» на сцену, при постановке ее показала полное пренебрежение к русскому композитору и его лучшему созданию. Как видно из письма, опера была дана в каких-то сборных декорациях и костюмах: многие из них были позаимствованы из других спектаклей (даже драматических); немногие новые выполнены были небрежно, порой нелепо.

Глухая война между чиновниками императорской сцены и русскими музыкантами-патриотами продолжалась. Даргомыжский хорошо это понимал и после «Русалки» не склонен был думать о новой опере.

Но оружия он не складывает. На рубеже 50—60-х годов у него появляются новые друзья: он сближается с работниками редакции и литераторами сатирического журнала «Искра», отражавшего суждения и взгляды передовых кругов трудовой интеллигенции.

¹ Гедеонов был тогда директором императорских театров.

Этому сближению способствовал известный художник Н. А. Степанов, признанный мастер карикатуры. Он был женат на сестре композитора Софье Сергеевне. Новые мысли и впечатления помогают Даргомыжскому применить на деле свой девиз: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Блестящим образцом выразительной и правдивой музыкально-драматической декламации является знаменитый ныне «Старый капрал» на стихи Беранже в переводе поэта-искровца Курочкина:

[Темп весьма умеренный] „Старый капрал“

13 [Темп весьма умеренный] „Старый капрал“

Во-гу, ре-бя-та, и. ди-те! По-лю, не-вешать ру-жья!

Но музыка должна не только «прямо выразить слово» — она призвана правдиво передавать образы живых людей.

В «Титулярном советнике» Даргомыжский решает и эту задачу, сталкивая с первых строк стихотворения Вейнберга два противостоящих музыкальных образа:

Он был титулярный советник,
Она — генеральская дочь.



Н. Чубенко в роли Наташи



Л. Собинов в роли Князя

14 Allegretto „Титулярный советник“

Он был ти . ту . ляр . ный со .

. вет . ник , о на ге . не . раль . ска . я дочь .

Той же цели — создать несколькими штрихами законченный музыкальный образ — композитор достигает в сатирических куплетах «Червяк» — стихи Беранже, перевод Курочкина. Он сознательно подчеркивает свое намерение специальными пометками над нотной строкой: «скромно», «улыбаясь и заминаясь», «серьезно», «прищулив глаз».

«Титулярный советник» и «Червяк» так рельефно рисуют образы маленьких чиновников середины прошлого века, что могли бы послужить своеобразной иллюстрацией к «Петербургским повестям» Голя.

Совершенствуется язык музыкальной правды и в лирических романах конца 50-х — начала 60-х годов. На стихи Курочкина композитор пишет романс «Расстались гордо мы», вызывающий впечатление естественной, непринужденной речи. В романсе на

стихи Миллера «Мне все равно» Даргомыжский передает душевную усталость, безразличие к окружающему.

В начале 60-х годов Даргомыжский создает свои сочинения для симфонического оркестра. Каждое из них таит в себе зерна, которые дадут потом обильные всходы в творчестве композиторов «Могучей кучки». В «Украинском казачке» композитор руководствуется примером «Камаринской» Глинки, но привносит в свою музыку элементы комизма, юмора. «Фантазия на финские темы» строится на мелодиях соседствующего с русским народом; в ней также встречаются комические нотки. «Баба-яга» — первое в русской музыке программное оркестровое сочинение, изобилующее острыми, причудливыми, иногда комическими эпизодами.

С конца 50-х годов Даргомыжский принимает деятельное участие в общественно-музыкальной жизни столицы. В 1859 году он избран в члены комитета Русского музыкального общества (в 1866 году он станет председателем его петербургского отделения).



СВЕТ С СЕВЕРА

Осенью 1864 года Даргомыжский предпринимает вторую поездку за границу. Он побывал в Лейпциге, Берлине, Париже, Брюсселе; несколько дней провел в Лондоне.

Композитор внимательно приглядывается к музыкальной жизни этих городов. Его интересует, как относятся в Западной Европе к русской музыке. Он знает, что Глинка первым из русских композиторов был поставлен в один ряд с известными западноевропейскими музыкантами. В начале 40-х годов его музыкой живо интересовался приехавший в Петербург на гастроли Ференц Лист. С этих пор «Марш Черномора» в его собственном переложении для фортепиано получил распространение за пределами России.

В 1845 году знаменитый французский композитор Гектор Берлиоз помогает Глинке организовать в Париже авторский вечер, а в симфонический кон-

церт, которым сам дирижирует, включает фрагменты из «Сусанина» и «Руслана». Берлиоз печатает также статью, в которой дает музыке Глинки благожелательную оценку.

Незадолго до смерти Глинка присутствовал на торжественном ежегодном концерте в Берлине. В программу таких фестивальных концертов включались произведения (в том числе и новинки), к которым музыканты Западной Европы относились с дружелюбным вниманием. Глинка услышал в Берлине фрагменты из своего «Сусанина».

Во время путешествия 1864—1865 годов Даргомыжский узнаёт, что и его имя известно многим западноевропейским музыкантам. В Лейпциге, например, в честь него был устроен музыкальный вечер. Однако это не помешало ему неодобрительно отзываться в одном из писем о консервативных склонностях некоторых местных музыкантов:

«Бывает, что знаменитый художник и по смерти своей еще поддерживает репутацию оставленного им музыкального круга. Например, Лейпциг, при закоренелой отсталости своей в музыке, обязан незаслуженною своею известностью единственно Мендельсону, который провел там много лет и основал консерваторию, да еще Баху, который жил и умер в Лейпциге. Везде нахожу я борьбу новой передовой музыки с отсталыми профессорами. В этом отношении мне кажется, что наша национальная школа должна иметь большой шаг впереди перед так называемую «*Neue Deutsche Musik*»¹.

В своих раздумьях о будущих судьбах русской музыки Даргомыжский оказался проницательным. Через 12 лет примерно ту же мысль выскажет Ференц Лист, беседуя с Бородиным.

¹ Новая немецкая музыка (нем.).

В Париже Даргомыжского поразили происшедшие за 20 лет перемены: «Насколько он выиграл в наружном отношении,—пишет композитор сестре,—настолько он упал морально, можно сказать, до гнусности».

По мнению Даргомыжского, парижане 60-х годов «впали в рабство», безропотно повинуваясь произволу и насилию властей.

Небезынтересно вспомнить, что о культурном и моральном перерождении французов в Париже Второй империи (1851—1870 годы) говорит ярко и образно Герцен. Столица Франции из всемирного центра культуры и искусства превратилась, по его мнению, в общеевропейский рынок, на котором можно было встретить кого угодно, начиная от банкиров и купцов, кончая художниками, артистами, музыкантами.

Наиболее радостными впечатлениями во время второго заграничного путешествия подарил Даргомыжского Брюссель. Композитора радушно встречают музыканты, с которыми он познакомился еще в прошлую поездку. Он убедился, что Глинку здесь по-прежнему ценят; любят, в частности, его «Камаринскую».

В гостинице Даргомыжского посещают представители местной Ассоциации музыкантов. С уважением относится к нему дирижер симфонических концертов Гансенс. Проиграв на рояле увертюру к «Русалке» и симфоническую фантазию «Украинский казачок», он просит у Даргомыжского согласия на включение их в программу очередного концерта. Композитор соглашается, правда, не без колебаний, о которых говорит в письме к сестре: «В большой столице, в одном из самых музыкальных городов, не имея никакой европейской известности, выходить на суд 86 человек артистов, серьезных, переиграв-

ших и переслушавших всевозможные музыкальные произведения, — артистов, с которыми ни родства, ни свойства, ни дружбы не имею, которых созвали только для того, чтобы исполнить мои сочинения... Было о чем подумать!»

Но долго волноваться не пришлось; газеты спешили уже оповестить любителей музыки о предстоящем концерте.

Наступил день репетиции. Начали с увертюры к «Русалке».

«По окончании, — пишет сестре Даргомыжский, — поднялся одобрителный гвалт.

Гансенс закричал: «Это дьявольски хорошо». Сыграли увертюру три раза. Всякий раз гвалт значительно усиливался. Было видно, что музыканты все более и более вникали в характер мотивов и гармоний, которые были для них новы...

Сыграли два раза «Казачка». Опять такой же гвалт, — только с добавлением хохота...

Я бывал свидетель, как петербургский оркестр аплодирует своим знаменитостям... Но это ничто в сравнении с тем, как меня здесь отхлопали».

На следующий день одна из брюссельских газет сообщала:

«Со всегдашнею своею благосклонностью к крупным артистам, г. Гансенс посвятил всю репетицию 2-го концерта Ассоциации музыкантов исполнению сочинений г. Александра Даргомыжского, единственного нынче представителя русской музыки. Успех г. Даргомыжского был очень велик, и брюссельской публике предстоит удовольствие слышать в концерте 7-го января его музыку, запечатленную столько же изящным, как и оригинальным характером».

В оставшиеся до концерта дни Даргомыжский имел возможность убедиться, что и в домашнем му-

зицированных брюссельцы охотно исполняют и слушают его романсы, песни; успехом пользуется, в частности, дуэт «Ванька-Танька» с его юмористическим колоритом.

Наступило 7 января 1865 года — день концерта, по окончании которого Даргомыжский спешит поделиться с сестрой и волнениями, и радостью:

«Огромная зала была набита битком. Я сидел в галерее, сбоку... По окончании концерта стали меня вызывать. Я не знал, куда деться. Шум страшный, потому что здесь и оркестр аплодирует и вызывает наравне с публикою.

Я стал пробираться в тесноте через всю залу. Уж сколько переломал кринолинов — и счёту нет! Конфузно ужасно: все смотрят в рожу. Только и слышишь:

— Смотрите, автор здесь!

— Вот он, вот он!

— А! Он в Брюсселе!

— Вот как! Он — русский!

То есть ни одного медведя так собаками не травили! Далее обступили меня, приглашают к себе... Возвращаюсь назад — та же потеха!»

В вестибюле после концерта публика почтительно расступается перед Даргомыжским, пропуская его к гардеробу. На утро в гостинице служащие приветствуют композитора, восхищаясь его «огромным талантом».

Столичные газеты единодушны в оценке концерта:

«Г. Александр Даргомыжский, очень известный петербургскому музыкальному миру, представил в первый раз свои сочинения на суд брюссельской публики. Исполняли одну увертюру для большого оркестра и фантазию на казацкую танцевальную тему...

Если г. Даргомыжский аматёр¹ по своему положению, то он в то же время художник по своему таланту. Оба сочинения... обличают полное знание технических средств и в то же время доказывают творческую способность совершенно необычайную...

После этой пьесы («Казачка». — *И. Р.*) г. Даргомыжский был вызван оркестром и публикой. Значит, мы заявляем здесь об истинном успехе».

Другая газета дает концерту не менее высокую оценку. В увертюре к «Русалке» рецензент особо отмечает «мастерскую инструментовку», «отсутствие претензии и капризной изысканности в развитии мелодических мотивов»; в «Казачке» — «оркестровые подробности увлекательной живости».

Краткий разбор обоих исполненных сочинений сопровождается глубоко знаменательным признанием: «Теперь с Севера идет к нам свет!» Этим суждением бельгийский музыкант как бы предвосхитил мысли о русской музыке, которые позже высказал Бородину Ференц Лист:

«Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тонну в море музыки, которую меня заваливают. Но боже! До чего это все плоско! Ни одной свежей мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно она пробьет себе дорогу и у нас».

Факты, подтверждающие полную обоснованность признания бельгийского рецензента, с каждым годом множились. В то время как Даргомыжский демонстрировал успехи молодой школы русской музыки, выступая в Брюсселе, в Праге чехи готовились к постановке обеих опер Глинки на сцене своего Национального театра. Начиналось триумфальное шествие русской музыки по братским славянским странам. Даргомыжский мог с удовлетворением

¹ Любитель.

вспомнить собственные слова, сказанные еще в 1860 году, вскоре после третьей годовщины со дня смерти Глинки:

«А сколько у нас записных знатоков, которые оспаривают возможность существования русской школы не только в пении, но даже в композиции. Между тем она прорезалась явственно, и чем более заведется у нас обществ, развивающих вкус к немецкой музыке, тем рельефнее выступит наша русская. Тушить ее уже поздно. Не знаю, до какой степени суждено ей развиваться впереди, но существование ее уже внесено в скрижали искусства.

Скажут: мало русских творений. Тем лучше! Бутылка спирта бывает полезнее бочки разведенного водкою вина.

А как мало я встречаю людей, которые умеют понять такие простые истины!»



ДЕЛО ВРЕМЕНИ

В мае 1865 года Даргомыжский возвращается в Петербург. Путешествие освежило его; ему хочется поскорее окунуться с головой в работу. Обстановка для него складывается более благоприятно, чем когда-либо раньше.

Радость приносит ему возобновление «Русалки». После первых же спектаклей композитор писал:

«Петров так же хорош, как и был. Но более всех замечательна Платонова. Она совершенно поняла музыку мою и роль. Мне кажется, что из всех бывших Наташ — она лучшая и как певица, и как актриса. У нее есть моменты, в которые она совершенно удовлетворяет даже моим требованиям. Спеть эту партию лучше — можно, но сыграть — кажется, невозможно».

С впечатлениями Даргомыжского совпадает более поздний по времени отзыв Цезаря Кюи:

«Особенно дорогое воспоминание оставила по

себе Платонова. Ее голос не отличался особенной красотой, а ее техника и умение петь — совершенством. Но она была так талантлива, так художественно олицетворяла изображенные ею лица, столько в ее исполнении было выразительности и неподдельного чувства, что она производила сильное и глубокое впечатление.

И как она любила русское искусство, с какую преданностью и готовностью она ему всегда служила!»

Даргомыжский испытывал художественное удовлетворение: самые дорогие ему образы «Русалки» — Наташа и Мельник — обрели на сцене подлинную жизнь.

Роль Князя исполнял Ф. Комиссаржевский — умный и тонкий художник, искренне любивший русское искусство; служить которому считал, по выражению современников, «своей почетной обязанностью».

Дирижировал оперой также превосходный музыкант — Э. Ф. Направник.

Оформлена была «Русалка» по-прежнему небрежно и безвкусно, но публика теперь словно не замечала этого; героями спектакля стали композитор, певцы-актеры, оркестр и хор.

Говоря в краткой автобиографии о возобновлении оперы в середине 60-х годов, Даргомыжский обронил удивительные слова:

«Русалка» стала даваться с тою же обстановкой, но с невероятным, загадочным успехом: дело времени».

Лучших слов для объяснения успеха оперы не найти. Конечно, «Русалку» донесли до слушателей великолепные певцы-актеры и отличные музыканты. Но главное заключалось в том, что действительно наступили новые времена: к театру, искусству, литературе потянулись разночинцы. «Русалка»

отвечала их демократическим запросам, и успех не был ни в какой мере загадочным. Музыка (наряду с литературой, живописью) становилась выразительницей передовых идей 60-х годов — незабываемой эпохи буйного цветения творческих сил русского народа.

Новые времена оказывают благотворное воздействие и на самого Даргомыжского. Он охотно сближается с молодыми одаренными музыкантами из балакиревского кружка. Это было уже следующее, младшее поколение композиторов. Они тоже были приверженцами глинкаевского направления в русской музыке, но, воодушевленные идеями 60-х годов, шли вперед, навстречу демократическим запросам трудовой интеллигенции. Эта композиторская молодежь сочувственно относилась к эстетическим воззрениям Чернышевского, призывавшего к укреплению связей искусства и жизни. По душе ей был поэтому и творческий лозунг Даргомыжского: «Хочу правды!».

С некоторыми из балакиревцев автор «Русалки» познакомился еще в конце 50-х — начале 60-х годов. Но тогда все ограничилось случайными встречами.

Н. А. Римский-Корсаков, рассказывая, как относилась к различным композиторам молодежь из балакиревского кружка в самом начале 60-х годов, пишет:

«Даргомыжского уважали за речитативную часть «Русалки»... («Каменного гостя» в ту пору не было) романсы «Паладин» и «Восточная ария» очень уважались».

Однако крупным композитором Даргомыжского в кружке тогда не считали и относились к нему не без оттенка некоторой снисходительности.

Интерес балакиревцев к Даргомыжскому резко

повысился во второй половине 60-х годов, когда стало известно о его новом, совершенно необычном творческом замысле: летом 1866 года он задумал писать музыку на драматические сцены Пушкина «Каменный гость», сохраняя в неприкосновенности весь стихотворный текст.

Композитор настолько поглощен был начатой работой, что почти не реагировал даже на такое событие в своей творческой жизни, как чрезмерно запоздалая постановка «Торжества Вакха». Успеха она не имела. В свое время Даргомыжский очень болезненно воспринял как волокиту с «Эсмеральдой», так и быстрое исчезновение ее из репертуара. Сейчас, в 1867 году, он был гораздо спокойнее. Помимо увлечения работой над «Каменным гостем», ему, быть может, помогало сознание того, что романтическая феерия «Торжество Вакха» была для него далеким прошлым, да и требования пришедшей в театр новой публики были совсем иными, чем у театралов 40-х годов.

Как бы то ни было, неудача с «Торжеством Вакха» не погасила и даже не убавила на этот раз творческой энергии композитора: он настойчиво продолжает начатую работу. Все проще и дружелюбнее становятся его отношения с балакиревцами. Это чувствуется, например, в тоне стихотворной шутки, адресованной им в 1867 году Мусоргскому:

О вы, что во улику
Классико-критиков
Принадлежите к лику
Кюи-композиторов!
Нуждаюсь спору
Увидеть Вас:
Придите скоро,
Не то я — пас.
Забыв ход чисел,
Я буду кисел,
Как старый квас!

Встречи Даргомыжского с балакиревцами становятся все более частыми и оживленными. О них с удовольствием вспоминал впоследствии Н. А. Римский-Корсаков:

«К весне 1868 года большая часть членов нашего кружка начала почти еженедельно по вечерам собираться у А. С. Даргомыжского, раскрывшего для нас свои двери. Сочинение «Каменного гостя» было на всем ходу. Первая картина была уже окончена, а... прочее же сочинялось почти что на наших глазах, приводя нас в великое восхищение. Даргомыжский... предавшись сочинению «Каменного гостя», произведения, передовое значение которого было для него ясно, почувствовал потребность делиться выливавшимися новыми музыкальными мыслями с передовыми музыкантами и, таким образом, совершенно изменил состав окружавшего его общества. Посетителями его вечеров стали: Балакирев, Кюи, Мусоргский, Бородин, я и В. В. Стасов, а также любитель музыки и усердный певец генерал Вельяминов. Сверх того постоянными посетительницами его были молодые девицы, сестры Александра Николаевна и Надежда Николаевна Пургольд, с семейством которых А. С. был издавна дружен. Александра Николаевна была прекрасная, даровитая певица (высокое меццо-сопрано), а Надежда Николаевна прекрасная пианистка, ученица Герке и Зарембы, высокоталантливая музыкальная натура.

С каждым вечером у А. С. «Каменный гость» вырастал в постепенном порядке на значительный кусок и тотчас же исполнялся в следующем составе: автор, обладавший старческим и сильным тенором, тем не менее превосходно воспроизводил партию самого Дон-Жуана, Мусоргский — Лепорелло и Дон Карлоса, Вельяминов — монаха и командора, А. Н. Пургольд — Лауру и Донну Анну, а Н. Ник.

аккомпанировала на фортепиано. Иногда исполнялись романсы Мусоргского (автор и А. Н. Пургольд), романсы Балакирева, Кюи и мои. Игались в 4 руки мой «Садко» и «Чухонская фантазия» Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной. Вечера были интересны в высшей степени».

Не прекращались у Даргомыжского и другие собрания: занятия и встречи с многочисленными учениками и ученицами. Глинку справедливо называют не только отцом русской классической музыки, но и основоположником национальной школы певца-актера. Именно он завершил музыкальное воспитание Осипа Петрова, которого часто называют дедушкой русской оперной сцены, и Анны Воробьевой-Петровой. Даргомыжский стремится развивать традиции Глинки в творчестве (особенно это ему удастся в «Русалке»); он также продолжает дело воспитания певца-актера.

Еще в 1859 году он писал Беленицыной:

«...Концерты меня не занимают... Не люблю шарлатанства, педантических споров знатоков, неудавшихся композиторов и журнальных слуг. А в концертах все это свирепствует в сильном разгаре, и горе тому артисту, который не захотел бы принять участия в этих морально-кулачных боях.

Если бы Вы знали, как я спокойно и приятно провожу время дома, в немногочисленном, но взаимно искреннем и преданном искусству кружке...

Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности. Одним словом, исполнение такое, какое любил покойный наш друг — Михайла Иванович [Глинка]...»

По примеру Глинки, Даргомыжский при постановке своих опер сам руководит разучиванием партий с певцами-актерами. Он ясно представляет, что они должны следовать высоким образцам исполни-

тельского мастерства лучших учеников Глинки: петь и играть художественно правдиво, просто и выразительно; этих качеств требовал от певцов-актеров самый характер русской музыки.

«Ежели Вы, — писал Даргомыжский Л. И. Кармалиной, — при дивном своем таланте сохранили в пении направление, данное Вам здесь русскими композиторами (которые так усердно Вами занимались), то и не удивляюсь Вашим успехам. Естественность и благородство пения русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ».



Декорация к первому действию «Русалки». Москва, 1931 г.
Художник Ф. Федоровский



«Каменный гость». Постановка 1872 года.
Дон-Жуан — Ф. Комиссаржевский,
Лепорелло — О. Петров



«КАМЕННЫЙ ГОСТЬ»

С весны 1868 года сердечная болезнь, которой страдал Даргомыжский, начала быстро прогрессировать. У композитора обостряется желание закончить, пока силы не начали изменять, «Каменного гостя». В начале апреля он пишет Кармалиной:

«Несмотря на тяжкое мое состояние, я затаюл лебединую песнь. Пишу «Каменного гостя». Странное дело. Нервическое настроение мое вызывает мысли одну за другой. Усилия почти нет. Я в два месяца написал столько, на сколько в прежние времена потребовался бы мне целый год.

Вы, может быть, подумаете, что я под старость лет пишу что-нибудь пустенькое, вяленькое... В то-то и дело, что нет. Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая. «Каменный гость» обратил мое внимание еще лет 5 тому назад, когда я был совершенно здоров, и я — отшатнулся перед колоссальностью этой работы. А теперь, больной, в течение

двух с половиной месяцев написал почти $\frac{3}{4}$ всей оперы...

Конечно, это произведение будет не для многих, зато мой музыкальный кружок зело доволен трудом моим».

Увлечение собственной работой не мешает Даргомыжскому живо интересоваться сочинениями своих новых молодых друзей по музыке—композиторов балакиревского кружка. В июне-июле 1868 года Мусоргский пишет музыку на слова первого действия «Женитьбы» Гоголя: вдохновленный «Каменным гостем», он отважился на еще более смелый эксперимент—положить на музыку гоголевскую прозу.

Даргомыжский следит за работой Мусоргского с самого ее начала, дает ему практические советы, отмечает наиболее удачные страницы. Осенью «Женитьбу» исполняют у Даргомыжского. Римский-Корсаков рассказывает об огромном интересе, который она вызвала:

«Все были поражены задачей Мусоргского, восхищались его характеристиками и многими речитативными фразами... При исполнении сам Мусоргский со свойственным ему неподражаемым талантом пел Подколесина, Алекс. Ник — Феклу, Вельяминов — Степана, Над. Ник. аккомпанировала, а в высшей степени заинтересованный Даргомыжский собственноручно выписал для себя партию Кочкарева и исполнял ее с увлечением».

•

Даргомыжский не только любил своего тезку — Пушкина: он умел правильно понять и оценить тончайшие оттенки и движения пушкинской поэтической мысли.

Белинский называет «Каменного гостя» Пушкина «богачейшим, роскошнейшим алмазом в его поэтическом венке»:

«Какая дивная гармония между идеею и формою, какой стих, — прозрачный, мягкий и упругий, как волна, благозвучный, как музыка!»

Поразительно, до чего близок Даргомыжский к Белинскому в своем отношении к «Каменному гостю»!

Он с особой остротой ощутил музыку пушкинских стихов и загорелся желанием слить с ней в гармоническом единстве собственную музыку.

Приступая к работе над «Каменным гостем», композитор сознательно ставил перед собой задачу сказать новое слово в оперной музыке, создать новый тип оперы. Еще летом 1866 года он писал Кармалиной:

«Вы спрашиваете о будущей моей опере?.. Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены «Каменного гостя» — так, как они есть, не изменяя ни одного слова».

Это смелое намерение привело к важному решению: не писать арий, дуэтов, трио и других закругленных, обособленных музыкальных номеров, которые обычно привлекают к себе в опере внимание и симпатии слушателей. Даргомыжский опирается в своем «Каменном госте» на речитатив. Это не значит, конечно, что он отказывается от мелодии, — напротив, речитатив пропитан ею; при этом она способна передать не только поэтические образы, не только музыку стиха, но и живые интонации разговорной речи.

«Каменный гость» Даргомыжского соткан из диалогов, которые, как и в драматических сценах Пушкина, раскрывают характеры и душевную жизнь, психологию действующих лиц.

Может возникнуть опасение, не будет ли опера, состоящая из одних мелодических речитативов, трудна для восприятия? не расхолодит ли она слушателей утомительным однообразием? «Каменному гостю» Даргомыжского такая опасность не угрожает.

В искусстве мелодического речитатива композитор достигает самых высоких ступеней законченного мастерства. Влюбленность в Пушкина помогает ему.

Каждая сцена маленькой трагедии кажется композитору не только звеном в развитии сюжета, в конце концов, несложного. Гораздо важнее для него психологический подтекст любой сцены, раскрывающий тончайшие иногда душевные движения действующих лиц (Донна Анна, Дон-Жуан) или, напротив, обнажающий малозначительные, будничные помыслы и чувства (Лепорелло). Особенно увлекает Даргомыжского великолепно переданный Пушкиным своеобразный моральный поединок между Донной Анной и Дон-Жуаном. Неудивительно поэтому, что мелодические речитативы «Каменного гостя» поразительно разнообразны. В соответствии с пушкинскими стихами, они правдиво передают разнохарактерные интонации, особенности живой речи каждого действующего лица.

Вместе с тем в драматически напряженных сценах или в эпизодах, раскрывающих глубокое душевное волнение действующих лиц, мелодическая насыщенность речитатива словно бы нарастает. Эти страницы оперы воспринимаются как своего рода небольшие ариозо, созданные на основе все того же мелодического речитатива.

Проникновенное и чуткое восприятие пушкинских сцен благотворно повлияло и на разработку основных музыкальных образов оперы. И снова

изумляет близость Даргомыжского и Белинского в понимании и истолковании характеров действующих лиц.

О Дон-Жуане Белинский говорил:

«Такой, каким является он у Пушкина... он одарен всем, чтоб сводить с ума женщин... Красавец собою, стройный, ловкий, он весел и остер, искренен и лжив, страстен и холоден, умен и повеса; красноречив и дерзок, храбр, смел, отважен». Даргомыжский передает психологию Дон-Жуана, его противоречивый, сложный характер с помощью целого потока непрерывно меняющихся интонаций, подчеркивая в поворотные моменты действия его способность быстро принимать решения и стремительно приводить их в исполнение.

Для Донны Анны, по словам Белинского, «набожные занятия и слезы над гробом мужа (сурового старика, за которого вышла насильно и которого никогда не любила) — суть единственная отрада, единственное утешение ее, — бедной безутешной вдовы...

Но она женщина, и притом южная; страсть у нее — дело минуты...».

В опере Даргомыжского Донне Анне сопутствует одна и та же мелодия в оркестре; она напоминает католическое церковное песнопение или органый хорал:



Появившись одновременно с выходом Анны в первом действии, эта хоральная мелодия звучит в дальнейшем все более полно и уверенно вплоть до середины последнего акта. Она исчезает, когда из безутешной вдовы Анна мгновенно превращается в «женщину, и притом южную».

Второй женский персонаж пушкинского «Каменного гостя» превосходно обрисован в ответе ее Дону Карлосу, некстати напомнившему о том, что молодость — недолговечна. Лаура не хочет и думать об этом; она говорит:

Приди — открой балкон. Как небо тихо:
Недвижим теплый воздух — ночь лимоном
И лавром пахнет, яркая луна
Блестит на синеве густой и темной...
А далеко, на севере — в Париже —
Быть может, небо тучами покрыто,
Холодный дождь идет и ветер дует...
А нам какое дело?..

Создавая образ молодой актрисы, преуспевающей на сцене, жадно любящей жизнь, Даргомыжский не ограничивается средствами мелодического речитатива.

На этот раз, раскрывая лаконичную пушкинскую ремарку «поет», он вкладывает в уста Лауры два романса: «Оделась туманом Гренада» и «Я здесь, Инезилья». Это — единственные закругленные вокальные номера, которые можно извлечь для отдельного исполнения, не разрывая целостной музыкальной ткани оперы.

Однако даже их Даргомыжский очень тонко «обыгрывает». Во-первых, в них образно показана Лаура-актриса. Во-вторых, исполнение романсов дает композитору повод набросать миниатюрные портреты ее гостей. Единственный раз композитор

даже чуть-чуть подправляет для этого пушкинский текст.

У Пушкина говорят трое безымянных гостей; у Даргомыжского — двое. Правда, между ними он распределяет все фразы, которые произносят гости у Пушкина, но группирует их по-своему. Наиболее содержательные слова вложены в уста того гостя, который производит впечатление серьезного любителя музыки.

Второго гостя Даргомыжский назвал (ремарка в рукописи оперы) «аристократом ограниченного ума». Несколькими штрихами (беспреостанное повторение нескольких слов с одними и теми же музыкальными интонациями) композитор создает мастерскую зарисовку, напоминающую о его знаменитых сатирических песнях-сценах.

Совершенно иным предстает перед слушателем оперы слуга Дон-Жуана — Лепорелло. Даргомыжский и здесь идет за Пушкиным. В первой же сцене «Каменного гостя» поэт противопоставляет образу главного героя характер совсем иного склада. Вспомним диалог, которым начинается первая сцена «Каменного гостя».

Приближаясь к Мадриду, Дон-Жуан вспоминает одну из былых своих возлюбленных:

Бедная Инеза!
Ее уж нет! Как я любил ее!

Лепорелло подхватывает:

Три месяца ухаживали вы
За ней; насилу-то помог Лукавый!

Дон-Жуан:

Ты, кажется, ее не находил
Красавицей. И точно, мало было

В ней истинно-прекрасного. Глаза,
Одни глаза. Да взгляд... такого взгляда
Уж никогда я не встречал...

Лепорелло:

Что ж, вслед за ней другие были.

.
А живы будем, будут и другие.

Характерна и заключающая сцену реплика Лепорелло, наблюдающего, как нетерпеливо ждет его господин сумерек, чтобы незаметно войти в Мадрид:

Испанский гранд, как вор,
Ждет ночи и луны боится — боже!
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться? Право, сил уж нет.

Даргомыжский мастерски передает в музыке тонко очерченный Пушкиным контраст двух характеров. Богатой и красочной палитре интонаций, которой он пользуется, создавая сложный и противоречивый образ Дон-Жуана, композитор противопоставляет выразительные, но однотипные будничные интонации Лепорелло. Он тоже по-своему умен, наблюдателен, хитер; но он тяжкодум, он всегда трезво рассудителен и вовсе не увлечен поэтическими мечтами Дон-Жуана. Великолепно переданы композитором такие простые и непосредственные душевные движения, как страх, который он испытывает, беседуя по приказанию своего господина со статуей Командора на кладбище. Лепорелло с трудом преодолевает суеверный ужас; дыхание его прерывисто, голос срывается, он с усилием выговаривает слова:

[Moderato assai]
Лепорелло (в волнении)

16

Мой барин, Дон Жуан, вас просит завтра прийти по-
поз же, в дом су пруги ва шей

Нельзя не упомянуть еще об одной особенности оперы: статую Командора у Даргомыжского характеризует целотонная звуковая последовательность в оркестре:

17 [Andantino]
(Стучат)

• • •

Глинка в «Руслане» таким приемом создает фантастический образ Черномора. Даргомыжский, пользуясь глинкинским приемом, подчеркивает: статуя Командора, обретая способность двигаться и даже говорить, столь же фантастична. С легкой руки Глинки и Даргомыжского, целотонная звуковая последовательность станет у композиторов «Могучей кучки» своего рода символом, музыкальным олицетворением различных сказочных существ.

*

15 ноября 1868 года «Каменный гость» был исполнен на обычном вечере у Даргомыжского полностью, если не считать одиннадцати стихов в первой сцене, которые по неизвестным ныне причинам так и остались недописанными.

Композитор не раз говаривал своим молодым друзьям: «Если я умру, то Кюи докончит «Каменного гостя», а Римский-Корсаков его наинструментует».

Вскоре здоровье композитора настолько ухудшилось, что его домашние музыкальные вечера прекратились. Но он мужественно оставался на посту признанного старейшины музыкантов глинкинского направления.

Он продолжал работать над рукописью «Каменного гостя», вносил в нее исправления, какие счел нужным сделать после первого исполнения всей оперы целиком. Но музыки к одиннадцати пропущенным стихам он так и не дописал. Рукопись оперы Кюи и Римский-Корсаков взяли тотчас после кончины ее автора. Для всех музыкантов балакиревского кружка она была осязаемым воплощением тех творческих заветов, которые Даргомыжский в свое время принял от Глинки, а те-

перь передал молодому — третьему уже — поколению музыкантов новой русской школы.

До последнего вздоха Даргомыжский живо интересовался успехами этого поколения. 4 января 1869 года в первый раз исполнялась Первая симфония Бородина. Даргомыжский расспрашивал приходивших навестить его о ходе репетиций, надеялся одним из первых узнать на следующий день, как новое сочинение было принято публикой. Однако этого он так и не узнал: рано утром 5 января его не стало.



ГОЛОС РОССИИ

Однажды Кармалина высказала Даргомыжскому сожаление по поводу того, что Россия недостаточно его ценит.

Композитор ответил со свойственной ему прямотой:

«Когда Вы пишете, что Россия меня не оценила, — меня, которому следует воздвигнуть храм (замечу, что эта странная гипербола не может оправдываться даже самой экзальтированной дружбой), то я могу доказать Вам, что с моей точки зрения Россия оценила меня, может быть, выше моего достоинства.

Правда, что театральная дирекция всю жизнь поступала со мною отвратительно; что высшее и чиновное общество не ездили в мои оперы; что несколько газетных писак относились ко мне неблагоприятно, стыдясь, однако же, подписывать имена свои.

Но все это должно отнести к случайному, временному порядку вещей...

Вы спросите: в чем же я полагаю вознаграждение себе, в чем? А в сочувствии некоторых призванных понимать и любить все доброе, изящное, благородное. В этих непритворных слезах, которые видел я на глазах многих милых слушательниц моих, — слезах, которым не воспрепятствовали ни отсутствие аристократии, ни гнусная постановка оперы, ни глупые рассуждения полужнакоков...

Итак, ежели Вы и другие, для кого я писал, цените талант мой, на что же мне поклонение дирекции, чиновников и газет? Для меня, как артиста, Вы и те другие составляете Россию: стало быть, с моей точки зрения, Россия вполне оценила меня».

Даргомыжский с удивительной пронизательностью проводит грань между откликами на его музыку петербургского «большого света», именитых сановников, а также равнявшихся на них чиновников казенной сцены, и голосом той России, для которой он создавал свои сочинения, особенно дорогую его сердцу «Русалку».

К счастью, Даргомыжский дожил до возобновления этой оперы в 1865 году и смог услышать оценку ее из уст тех русских людей, которые умели любить свой народ и его большое национальное искусство.

«Русалку» тепло приняли и лучшие представители русской музыки с Глинкой во главе.

23 июня 1856 года он пишет Серову и братьям Стасовым, от которых получил известие о первом спектакле новой оперы:

«Скажите А. С. Даргомыжскому, что я прошу у него прощения в невольном моем преступле-

нии¹. Сообщите ему также, что дурная постановка его оперы на либретто Пушкина вывела бы меня из терпения... Скажите ему также, что я его люблю и уважаю, как всегда, и очень искренне радуюсь его успеху».

Нельзя не обратить внимания на два подчеркнутых Глинкой слова: гнусная постановка его (то есть Даргомыжского) оперы на либретто Пушкина. Глинка сопоставляет эти два имени потому, во-первых, что в Даргомыжском видит наиболее крупного и серьезного русского музыканта тех времен; Пушкина же он всю жизнь чтит как первого русского поэта. Во-вторых, Глинка по собственному горькому опыту знал, с каким нескрываемым пренебрежением встречали сановный Петербург и дирекция казенного театра оперы русских композиторов, да еще и на русские сюжеты: ему достаточно было вспомнить своего «Руслана», созданного по пушкинской поэме.

Композитор и критик Серов близко знал Глинку в последние годы его жизни и успел многому научиться у творца «Ивана Сусанина». Естественно, что он, задумав писать о «Русалке», прежде всего сравнивает ее с глинкинскими операми:

«Не забудем, что «Русалка» — первая русская опера после «Руслана и Людмилы».

Обстоятельному разбору произведения кригик посвящает несколько очерков. В последнем из них он дает «Русалке» общую оценку и говорит, какое место она вправе занять среди других опер, успешных завоевать прочную славу:

«Способность... к высокохудожественной музыкальной правде так сильна в авторе «Русалки», что

¹ Под невольным преступлением Глинка имеет в виду свой отъезд из Петербурга незадолго до премьеры «Русалки».

должна быть очевидна для всех сколько-нибудь разумеющих искусство. ... «Русалка» на весах беспристрастной критики перетянет многие из весьма прославленных оперных произведений. В ней окажется несравненно больше толка, вкуса, поэзии (собственно в музыке, не говоря уже о счастливейших данностях удачно избранного сюжета).

Если мы сравним разбираемую оперу с близко родственными ей операми М. И. Глинки, то отведем ей и возле них весьма почетное место, как достойное продолжение того же стиля, той же школы».

Через сто лет очерки Серова о «Русалке» читаются так, будто они только что написаны: они выдержали суровое испытание временем.

После возобновления «Русалки» в 1865 году свое мнение о ней и об ее создателе высказал Цезарь Кюи.

Он особо остановился на тех чертах творческого дарования Даргомыжского, которыми он отличается от Глинки: благодаря им автор «Русалки» и смог сказать в опере свое, «новое слово». Кюи справедливо восхищается «правдой и естественностью драматической декламации», особенно яркой в трагических сценах оперы. Самобытен также и «комический элемент» (хор «Сватушка», песенка Ольги). Мы видели, как Даргомыжский умело использует его в качестве контраста и в таких эпизодах, как сцена Наташи и Мельника после ухода Князя (первое действие).

Свой отзыв о «Русалке» Кюи заключает знаменательными словами:

«Говоря об истории оперы, нет средств обойти «Русалку», говоря об оперных писателях, невозможно умолчать о Даргомыжском».

Время показало, что Кюи был прав: «Русалка» навсегда вошла в золотой фонд классической оперы.

Однако чиновники императорской сцены оставались глухи и слепы: они словно бы и не слышали о статьях Серова и Кюи; они как будто не знали даже и о том, что «Русалка» делает сборы, пользуется все нарастающим успехом.

Тем временем Кюи дописал музыку к 11 стихам в первой сцене «Каменного гостя», а Римский-Корсаков наинструментовал всю оперу. Он написал также оркестровое вступление к ней. Три опорные мелодии для него Римский-Корсаков взял из партий трех действующих лиц «Каменного гостя»: Дон-Жуана, Донны Анны, статуи Командора. В таком виде опера была представлена в дирекцию. Одновременно было сообщено о предсмертном завещании Даргомыжского: он желал, чтобы наследники его получили за постановку «Каменного гостя» 3 тысячи рублей. Тут-то и разыгралась отвратительная история.

Дирекция раскопала в архивах циркуляр почти полувековой давности, по которому наивысшая оплата за русскую оперу установлена была в 1143 рубля. Для иностранных композиторов никаких ограничений не было: в 1862 году Верди за оперу «Сила судьбы», написанную по заказу Петербурга, получил 15 тысяч рублей.

Но русскому композитору уплатить 3 тысячи было нельзя. Дирекция и заслонила этим обстоятельством от «Каменного гостя», не пожелав даже познаться с ним.

Возмущенный до глубины души В. В. Стасов выступил в газете «Петербургские ведомости» с открытым письмом — «Послание к петербургскому собранию художников»:

«Вам, конечно, известен новый факт, увеличивший собою количество печальных фактов русской художественной истории. Опера «Каменны́й

гость», лучшее и последнее создание Даргомыжского... не принята на сцену и останется неизвестною нашей публике... потому что не признано возможным заплатить за русскую оперу 3 000 руб.

Конечно, как и все узнавшие об этом изумительном событии, вы пожимаете теперь плечами и с удивлением спрашиваете:

«Что же это значит? На что же, наконец, это похоже? Неужели в ряду наших расходов 3000 р. составляют уже такую огромную сумму, что нечего о ней и задумываться, какой бы, впрочем, талант, красота и мастерство ни присутствовали в новом создании?..»

Дело в том, что... все самые талантливые, иногда гениальные наши оперы должны пройти на своем веку сквозь тысячи мытарств. Примеры налицо. Вспомните «Жизнь за царя»¹: ее поставили на сцену лишь тогда только, когда Глинка дал подписку не требовать никакого вознаграждения за свою оперу. «Руслана» сначала давали несколько бремен, но потом бросили и забывали про него целых 12 лет, так что нужны были бог знает какие усилия, чтоб, наконец, эту оперу снова услышала русская публика. С «Русалкой» была история в том же роде».

Стасов напоминает, что мы не настолько еще богаты первоклассными национальными операми, чтобы пугаться затрат на приобретение отличного нового сочинения.

«Но успех «Каменного гостя» превосходит, кажется, все, что прежде бывало в этом роде: никто даже не развернул ее нынче, никто даже не справился о том, хороша она или дурна, гениальна или посредственна. До сих пор речь шла все только об

¹ Так раньше назывался «Иван Сусанин».

одном: о трех тысячах и о том, что таких (!) денег за русскую оперу платить нельзя.

Ну, может быть, все это действительно прекрасно, превосходно и даже остроумно; может быть, все это так и должно быть, но все-таки, мне кажется, такие удивительные порядки должны глубоко печалить и оскорблять вас, художников.

...Приобретите вы «Каменного гостя» сами и потом подарите его русскому театру, русскому народу.

...Мне кажется, наверное наше общество не останется глухо к призыву... и своими сложенными рублями поможет нам положить великое художественное произведение на алтарь отечества».

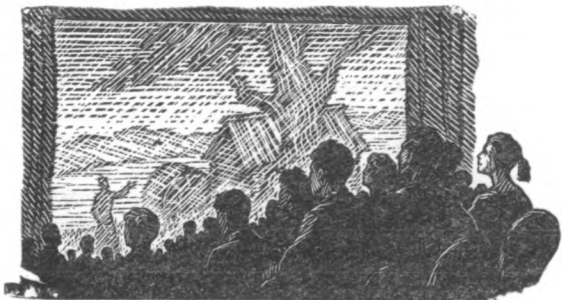
Не только художники, но и многие другие русские люди отозвались на призыв Стасова. Уже через несколько дней в редакцию «Петербургских ведомостей» поступило от разных лиц 315 рублей; кто-то, не пожелав назвать себя, прислал 5 рублей из Любани. Вскоре наследникам Даргомыжского была вручена назначенная покойным композитором сумма. «Каменный гость» был безвозмездно передан театральной дирекции, и ей нельзя уже было уклониться от постановки его.

16 февраля 1872 года состоялся первый спектакль «Каменного гостя». Роли были распределены в соответствии с пожеланиями, которые высказывал композитор: Платонова пела Донну Анну, Петров — Лепорелло, Комиссаржевский — Дон-Жуана, Мельников — Дона Карлоса. На роль Лауры Даргомыжский прочил Лавровскую, но она не смогла участвовать в спектакле; заменяла ее второстепенная певица.

Русские певцы-актеры еще раз показали, какими преданными, искренними, неподкупными друзьями русской музыки стали они со времен Глинки и Дар-

гомыжского. Они все вместе — творцы классической нашей оперы и первые исполнители новых национальных произведений на сцене — создали русский оперный театр, который вот уже свыше 125 лет составляет гордость и славу нашей Родины.

Судьба «Каменного гостя» глубоко знаменательна. Действительно, вся Россия — та, для которой Даргомыжский написал лучшие свои сочинения, — проявила кровную заинтересованность в том, чтобы его «лебединую песнь» могли услышать те, кто всем сердцем любил русское искусство.



БЕССМЕРТНЫЙ УЧИТЕЛЬ

Даргомыжский после «Русалки» почувствовал, что родина ценит его. Для нас теперь это стало еще очевиднее.

Когда мы вспоминаем русскую классическую музыку второй половины XIX и начала XX столетия, нам ясно: ни один крупный композитор не остался безучастным к творческому наследию Даргомыжского.

Мусоргский называет его «великим учителем музыкальной правды»; он «внес в искусство то нечто, которого до него никто не подозревал». Мусоргский смело ставит Даргомыжского в один ряд с гигантами национальной художественной мысли, которые проложили широкие дороги русской литературе и искусству и открыли для них неоглядные дали:

«Глинка и Даргомыжский, Пушкин и Лермонтов, Гоголь — все большие генералы и вели свои

художественные армии к завоеванию хороших стран». С тех пор их художественные потомки занимаются освоением и обогащением завоеванных ими стран, а «почва до того плодородна...»

Нетрудно видеть, как много дал Даргомыжский и Римскому-Корсакову и Бородину, которые, развивая и совершенствуя язык музыкальной правды, стали мастерами мелодического речитатива: звук у них прямо выражал слово.

Римский-Корсаков, следуя опыту Даргомыжского, присоединяет к «Каменному гостю» вторую камерную оперу — «Моцарт и Сальери», а вскоре Цезарь Кюи пишет и третью — «Пир во время чумы».

Песни-сцены Даргомыжского получили развитие в творчестве Мусоргского; влияние их ощутимо в таких сочинениях, как «Гонец» Римского-Корсакова, «Спесь» Бородина.

Симфонические миниатюры Лядова нашли для себя плодотворную почву в оркестровых сочинениях Даргомыжского.

Казалось бы, Даргомыжский далек Чайковскому — этому чародею мелодического половодья. И в самом деле: Чайковскому не по душе были те произведения Даргомыжского, в которых он ради правды слова, выражаемой звуками, не использовал в полной мере развитой мелодии. Чайковский находил, между прочим, что «Каменный гость» проиграл от несколько прямолинейного понимания автором художественной правды. По мнению Чайковского, общепринятые оперные формы, душой которых является мелодия, более способны передать высшую художественную правду и говорить языком глубоких обобщений.

Не сочувствуя «Каменному гостю», Чайковский отдавал должное «Русалке»:

«По своей мелодической прелести, по теплоте и безыскусственности вдохновения, по изяществу кантилены и речитатива «Русалка» в ряду других опер занимает первое место после недостигаемо гениальных опер Глинки».

«Русалка» во многом помогла Чайковскому найти самого себя. Еще чуткое ухо Бородина уловило внутреннее сродство между танцами сенных девушек в первой опере Чайковского «Воевода» и славянским танцем в «Русалке». Но дело не в этом.

Гораздо важнее то, что без «Русалки», как первой русской лирико-психологической оперы, Чайковскому труднее было бы проложить свою собственную дорогу и к лирическим сценам «Евгения Онегина» и к непревзойденной психологической драме «Пиковая дама».

*

Вместе с операми Глинки произведения Даргомыжского стали высшей школой музыкального мастерства не для одних только композиторов, но и для певцов-актеров. Выступая в «Русалке» и «Каменном госте», совершенствовал свое гигантское дарование Осип Петров. А в конце столетия «Русалка» заставила задуматься величайшего русского певца-актера Федора Шаляпина. Он часто беседовал об искусстве «по душам» с известным драматическим актером Дальским:

«Я жалел, что не играю в драме, потому что, мне кажется, пение не может выражать так много, как живое слово...

Когда я учил роль Мельника, Дальский предложил мне прочитать ему вступительную арию. Я прочитал. — Мне кажется, — сказал Дальский, — ты неверно понимаешь характер Мельника. Это не

вертлявый, бойкий мужичонка, а солидный, степенный мужик.

Я тотчас понял мою ошибку».

Все более и более вникая в «Русалку», Шаляпин делает правильные выводы:

«Я видел, что Даргомыжский в «Русалке», явно придавая некоторым фразам драматизм, как бы стремился соединить оперу и драму в одно целое...

— Что такое опера? — полупрезрительно говорил Дальский. — В опере нельзя играть Шекспира!

Я не верил в это. Почему же нельзя?»

Выступив в «Борисе Годунове», в котором Мусоргский гениально развил идеи Даргомыжского, Шаляпин блестяще соединил оперу и драму и доказал раз навсегда: в опере можно и должно играть Шекспира!

Другой корифей русской оперной сцены — Леонид Собинов — на экзамене незадолго до выпуска из Филармонического училища с большим успехом поет партию Князя в сценах из «Русалки» (14 марта 1896 года). Интересно, что именно в этой партии он впервые встречается на сцене с Шаляпиным, гастролируя в 1899 году в Тифлисе.

Собинов рассказывал, что роль Князя была тогда у него в сценическом отношении совсем сырой: полностью эту партию он пел на сцене в первый раз. Но теплота, искренность, жизненная правда музыки Даргомыжского согрели его. Шаляпин же своим исполнением роли Мельника так захватил его на спектакле, что и сам Собинов испытал могучий творческий подъем и зажил на сцене просто и непринужденно.

Подобно Чайковскому, Собинов оценил мелодическую выразительность и изящество речитатива и каватины из «Русалки». Посещая уже в советские годы города Поволжья, он нигде не забывает о ней.

И всюду: на родине Собинова — в Ярославле, в Казани, Саратове — слушатели затаив дыхание, жадно ловят каждый звук:

Мне все здесь на память
Приводит былое
И юности красной
Привольные дни...

Нельзя не вспомнить с благодарностью, что и третья звезда удивительнейшей триады русских певцов-актеров — А. В. Нежданова — в начале своего творческого пути ласково прикоснулась к «Русалке»: исполнила маленькую роль Ольги и чудесно, по-неждановски просто и непринужденно спела ее песенку:

Как у нас на улице
Муж жену молил...

Разумеется, в концертных программах Неждановой, Собинова и Шаляпина были почти исчерпывающе представлены разнохарактерные романсы, песни и вокальные сценки Даргомыжского.

Целые поколения русских певцов-актеров вплоть до настоящих дней учатся на музыке Глинки и Даргомыжского. Иным из них удалось начать артистическую жизнь на глазах «большой тройки». Нам доводилось слушать вслед за Шаляпиным в «Русалке» Григория Пирогова. Здесь не было подражания: Пирогов стремился, подобно Шаляпину, соединить оперу с драмой, но шел к этому своим путем. Во многом ему помогало великолепное знание крестьянской среды, к которой он принадлежал по крови и духу. Он даже говорил полушутя, что в первом действии «Русалки» «лепил образ Мельника со своего отца». В сцене сумасшествия он умел глубоко потрясти слушателей. Любопытно, что певца-

актера Григорий Пирогов впервые почувствовал в себе под воздействием музыки Даргомыжского: еще до вступления в оперу первой удачей его на концертной эстраде было исполнение «Старого капра-ла».

К. Г. Держинскую еще Шаляпин заметил как выдающуюся Наташу.

О «ключе» к своим творческим поискам она сама говорила:

«Через декламацию, через слово, через его психологическую окраску я стремилась найти правдивое звуковое выражение образа, путь раскрытия чувств своей героини».

Держинская не уставала учиться вокальному и сценическому мастерству у Неждановой, Собинова, Шаляпина. Работа над ролью Наташи в «Русалке» помогла ей создать потом незабываемых Ярославну («Князь Игорь»), Февронию («Сказание о невидимом граде Китеже»), Лизу («Пиковая дама»).

Эстафета, принятая из рук Осипа Петрова и Анны Воробьевой, донесена была до советского оперного театра.

Невозможно обойти молчанием высокоодаренного исполнителя характерных партий и одного из самых крупных режиссеров советского оперного театра В. А. Лосского.

Он был одним из лучших (если не самым лучшим) исполнителей роли Лепорелло в «Каменном госте». Его собственный рассказ о работе над этой ролью необычайно интересен:

«Лепорелло в «Каменном госте» Даргомыжского памятен мне потому, что, готовя эту партию, я сделал интересные и поучительные наблюдения и выводы.

До этого я пел Лепорелло в моцартовском «Дэн-Жуане»; этот образ был у меня определенно и окон-

чательно сделан и неоднократно продемонстрирован на сцене. Сначала я пробовал использовать своего прежнего Лепорелло для «Каменного гостя»; казалось, что надо только выучить другие слова и другие ноты, т. е. музыку, дать их моему старому Лепорелло, и роль будет готова. На деле оказалось иначе: старый Лепорелло принимал не протестуя новые слова и без музыки охотно произносил их по-своему. Но как только дело доходило до нот, до пения, — он упирался, протестовал, не принимая совсем другой, чуждой его характеру музыки. И сквозь старый образ настойчиво стал вырисовываться при помощи новой музыки какой-то иной образ, новый вариант Лепорелло. Этого требовала музыка Даргомыжского, не имеющая ничего общего с музыкой Моцарта, противоположная ей по стилю, по самой своей сущности».



Весной 1945 года Лосский ставит в Москве на сцене филиала Большого театра «Русалку» в новых декорациях и, конечно, по новому, собственному режиссерскому плану. Месяца через два после премьеры он посмотрел и послушал свою «Русалку». С удовлетворением отметил он, что спектакль не только не расшатался, но словно бы даже окреп; солисты, хор, оркестр чувствовали себя совершенно уверенно. Под впечатлением спектакля он писал:

«Все участники освоились со своими задачами, вжились и выгрались в них, обрели возможность до конца отдаваться своим внутренним эмоциям, правдиво жить и действовать на сцене.

Еще более доходчивой стала драма, стало еще понятнее, что причина ее не в Князе, которому так мучительно тяжело принести в жертву Наташу, а в

том неписаном, но непреодолимом законе, который гласит: «князя не вольны жен себе по сердцу брать». В результате этот самими же людьми установленный уклад разбивает четыре человеческие жизни — не только Наташи и Мельника, но и самого Князя и даже Княгини. Все они жертвы уклада и потому не вызывают неприязненного, отрицательного к себе отношения: Наташе прощаешь ее русалочью мстительность, ибо великая любовь к Князю тому причиной; прощаешь Мельнику его корысть, его «денежки» за глубокую отцовскую любовь, которая не вынесла гибели дочери и помutilа его разум; прощаешь и Князя, — его любовь и смерть искупают все; сочувствуешь без вины виноватой Княгине... И как хорошо, что эта драма облечена Пушкиным в поэтическую форму, что через музыку Даргомыжского на сцене видишь, слышишь и чувствуешь драматическую поэму, а не бытовую драму».

Нетрудно видеть, что современные русские певцы-актеры, во главе с режиссером-постановщиком, сумели, не вступая в противоречие с музыкой Даргомыжского, прочесть «Русалку» глазами советского человека и показать ту социальную подпочву, на которой строил свое произведение сам композитор: на императорской сцене этого сделать было нельзя.

*

Бряд ли нужно специально останавливаться на выводах из всего сказанного: они ясны.

Музыка лучших творений Даргомыжского жива. Она по сей день звучит и вдохновляет певцов-актеров в театрах и концертных залах; ею увлекаются любители хорошей музыки в самодеятельных кружках. Она радует миллионы слушателей, ко-

торые только после Октября по-настоящему узнали ее и полюбили.

Как никогда Даргомыжский с его неутомимыми творческими поисками, с его чувством нового, с его смелыми дерзаниями может и должен быть великим учителем музыкальной правды для молодых композиторов.

В праздничные дни 150-летия со дня рождения А. С. Даргомыжского мы с особым удовлетворением почувствовали: родина умеет его ценить!

ЧТО ЧИТАТЬ О А. С. ДАРГОМЫЖСКОМ

- Асафьев Б. В. «Русалка». Избранные труды, т. II. Изд-во Академии наук СССР, М., 1954, стр. 318.
- Базунов С. А. А. С. Даргомыжский, его жизнь и музыкальная деятельность. Изд. Павленкова, Петербург, 1894.
- Васина-Гроссман В. А. Романсы Даргомыжского. «Русский классический романс XIX века». Изд-во Академии наук СССР, М., 1956, стр. 111.
- Даргомыжский А. С. Краткая автобиографическая записка. «Материалы и документы по истории русской реалистической эстетики», т. I. Музгиз, М., 1954, стр. 517.
- Даргомыжский А. С. Избранные письма, Музгиз, М., 1952.
- Даргомыжский А. С. Автобиография, письма, воспоминания современников. Собр. Н. Финдейзена. П., 1921.
- Келдыш Ю. История русской музыки, ч. I, гл. 5. Музгиз, М.—Л., 1948.
- Мартынов И. А. С. Даргомыжский. Музгиз, М., 1944.
- Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского. «Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики», т. I. Музгиз, М., 1954, стр. 272.
- Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка, глава II. Избранные сочинения, т. II. Изд-во «Искусство», М., 1952, стр. 530.
- Финдейзен Ник. А. С. Даргомыжский. Изд-во П. Юргенсона, М., 1904.
- Шлифштейн С. А. С. Даргомыжский. Лекция. Музгиз, М., 1951.

СОДЕРЖАНИЕ

Сыны двенадцатого года	3
Путь к музыке	19
Первая опера	25
Томительное ожидание	31
Музыкальные «четверги»	35
Путешествие по Европе	40
От «Эсмеральды» до «Русалки»	50
«Русалка»	59
Друзья и недруги	74
Свет с севера	83
Дело времени	90
«Каменный гость»	97
Голос России	108
Бессмертный учитель	116

Ремезов Иван Иванович. А. С. Даргомыжский. 128 с. Музгиз, М., 1963. 78 С1. Редактор В. Егорова. Худож редактор В. Терещенко. Техн. редактор А. Степанов. Корректор Т. Ключарева. Подп. к печ. 14/XII 1963 г. Форм. бум. 70X108 ¹/₂. Бум. л. 2.16. Печ. л. 4,31 (усл. 5,9). Уч.-изд. л. 4,64 (с вкл.). Тираж 30000 экз. А 11273. Изд. № 30875. Цена 30 коп. Набрано в типографии № 17. Заказ 5122. Отпечатано в типографии № 26 Главполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров СССР по печати. Ул. Чернышевского, 9.
Заказ 120

В С Е Р И И
«ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА»

Вышли из печати:

- Н. Владыкина-Бачинская. *Роберт Шуман*
Т. Попова. *И. Гайдн*
Л. Синявер. *Жизнь Шопена*
Л. Соловцова. *Дж. Верди.*

В ближайшие годы выйдут из печати:

- Н. Владыкина-Бачинская. *П. И. Чайковский*
А. Курцман. *А. К. Глазунов*
Ф. Муртазина. *Данте в музыке*
Н. Рославлева. *Что такое искусство балета*
А. Соловцов. *Опера и оперный театр*
Е. Черная. *Франц Шуберт*