

14 ФЕВ 1963 „Комсомольская правда“ МОСКВА

# Певец музыкальной правды

К 150-летию со дня рождения

А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО

ДАРГОМЫЖСКИЙ был младшим современником Глинки. Всего несколько лет отделял замысел его оперы «Русалка» от театральной премьеры оперы «Руслан и Людмила» Глинки. Но если Глинку справедливо называют Пушкининым русской музыки, то в лице Даргомыжского она обрела художника, ответившего своим творчеством и на запросы нового, послепушкинского времени. С ним в русскую музыку впервые вошли драмы из повседневной жизни, зазвучали негодующий стих Лермонтова, безудетная лирика крестьянских песен Кольцова, а позднее — и мотивы революционно-демократического искусства 60-х годов.

Даргомыжский прожил нелегкую жизнь. Художник-новатор, упорно искавший новые пути сближения искусства с жизнью, он вдоволь натерпелся от всяких «чиновников от музыки». Вот свидетельство самого композитора. «Я не заблуждаюсь, — писал он. — Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет льстивых для слуха мелодий, за которыми я не гонюсь. Я не намерен снизводить для них музыку до забавы. Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды. Они этого понять не умеют...» И в другом письме: «Ты спрашиваешь, как идет моя музыка? Да как ей идти? Проход-то тесен».

Первая опера Даргомыжского «Эсмеральда» дождалась постановки на сцене шесть лет, а второе большое произведение — оригинальнейшая опера-балет «Торжество Вахха» — целых двадцать! Закончен-

ная в 1848 году, она увидела свет рампы незадолго до смерти композитора.

Печально сложилась вначале и сценическая судьба «Русалки». Правдивое изображение драмы крестьянской девушки, обманутой помещиком-князем, сочувствие, с скоротым композитор передал ее трагические переживания, — все это, естественно, пришлось не по вкусу тем, кто приучил себя видеть в подобных ситуациях лишь материал для сентиментальных «народных» оперных водевилей. Сердечная песенка, задушевный народный напев — это еще куда ни шло, но превращать простонародную девушку в героиню, наделять ее чертами большого оперного характера — значило идти против незыблемых канонов старого оперного театра.

И уж совсем не согласовалась с этими канонами музыкальная характеристика Мельника. С одной стороны, грубоватый комизм, нравоучительные куплеты о том, «как девушке прилично жить», которые он распевает в самом начале оперы; с другой — трагические акценты и высокая, прочувствованная лирика («Да, стар и шаловлив я стал...»), звучащая в его сцене с Князем на берегу Днепра. Даже после глинкинского «Ивана Сусанина» это было неслыханно, чтобы так, «по-шекспировски» многогранно показать на оперной сцене простого человека, да еще в сказочно-бытовой опере.

Премьера «Русалки» состоялась вскоре после того, как опера была написана. Но что это была за постановка! Затасканные декорации и костюмы, взятые из пьесы «Русская свадьба», какие-то неуклюжие, страшные чучела вместо грациозно плавающих русалок и, в довершение всего, варвар-

ские купюры, обесмысливающие ход действия оперы. Все было сделано, чтобы дискредитировать произведение и его автора. Не удивительно, что, несмотря на хороший состав исполнителей, «Русалка» быстро сошла с репертуара. Зато через девять лет, когда ее поставили вторично, композитора ждал настоящий триумф, редко выпадавший в то время на долю отечественно-музыкального театра.

Своим успехом спектакль был обязан новой демократической интеллигенции, заполнившей в эти годы столичные концертные залы и театры. В лице Даргомыжского она приветствовала своего композитора.

Значение «Русалки» в истории развития русской классической оперы отмечала вся передовая критика. «Говоря об истории оперы, — писал Цезарь Кюи, — нет средств обойти «Русалку», говоря об оперных писателях, невозможно умолчать о Даргомыжском». Высоко ценил «Русалку», ее «удивительно реальную и, вместе с тем, изящно певучий речитатив» Чайковский.

Даргомыжский мог быть счастлив. Он в центре общественного внимания. Вокруг него группируется композиторская молодежь — плеяда славных талантов «Могучей кучки» во главе с Балакиревым. Растут и ширятся его литературные связи: он сближается с передовыми литераторами, издающими сатирический журнал «Искра». Начинается новый период восхождения его таланта, период создания самых смелых, самых оригинальных произведений.

Впервые в истории русской музыки Даргомыжский обращается к изображению несчастных, задавленных жизнью людей, мира мелкого чиновничества и солдатчины.

Вот, словно выползший откуда-то из подворотни чиновного гоголевского Петербурга, пришитый «червяк» расклинается перед высоким своим покровителем, его сиятельством графом («Червяк»).

А вот несчастный титулярный советник, безнадменно влюбившийся в дочь генерала («Титулярный советник»). В каких-нибудь 28 тактах Даргомыжский создал настоящую повесть о маленьком человеке своего времени, сатирически беспощадную и вместе с тем проникнутую горячим сочувствием к обездоленным.

А «Старый капрал»! Честный, ни в чем не повинный вояка не стерпел обиды, нанесенной ему офицером. И за это поплатился жизнью. Слушая «Старого капрала», современники воспринимали его как рассказ о царской рекрутчине, у каждого вставали перед глазами образы Тараса Шевченко, Полежаева, замученного солдатчиной.

Стремление к лаконизму, к предельному слиянию слова и музыки характеризуют в эти годы все творчество Даргомыжского. Мелодический стиль его вокальной лирики все более насыщается декламационным началом, форма — сквозным драматическим развитием музыки; лирический романс превращается у него в небольшую сценку, музыкально-психологический портрет.

В последние годы жизни у Даргомыжского возникает смелая мысль написать оперу, полностью основанную на музыкальном воплощении интонаций человеческой речи. Он вновь обращается к Пушкину.

Как и в поздних романсах, вокальный стиль «Каменного гостя» основан главным образом на мелодическом речитативе и носит ярко-декламационный характер. В опе-

ре нет ни одной большой арии, ни одного ансамбля. За исключением двух песен Лауры, которые она поет во второй картине оперы, вся остальная музыка построена на диалогах и представляет собой как бы сплошной музыкальный разговор, сохраняя в то же время живое эмоциональное дыхание и мелодичность.

«И страсть, и упоение жизнью, и расцветание любви, и женская лукавость, и сочный юмор Лепорелло, отражающий происходящее действие, и столкновения остро вспыхивающих характеров — всему этому найдены Даргомыжским, в великолепной оправе пушкинского стиха, гибкие, как афоризмы, свободно переливающиеся одна в другую и всегда мелодические соответственные правдивейшие интонации», — писал известный музыкальный критик Б. В. Асафьев.

Жизнелюбец, блистательный Дон Жуан и чопорный поклонник Лауры Дон Карлос, богомольная, таящая страстное сердце красавица Донна Анна и весельчак Лепорелло — для каждого из них Даргомыжский нашел свой рисунок музыкальной речи, свою характеристику.

Даргомыжскому не удалось завершить свою оперу, свою «лебединую песню»; «Каменный гость» был закончен Кюи и инструментован Римским-Корсаковым.

«Великим учителем музыкальной правды» назвал Даргомыжского Мусоргский. Великим поборником музыкальной правды, смелым художником-новатором, борцом за русское демократическое искусство Даргомыжский вошел в историю нашей музыки.

С. ШЛИФШТЕЙН.