

А. ОСТРЕЦОВ

А. С. Даргомыжский

443 К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ

Даргомыжский — по праву занимает одно из виднейших мест среди русских музыкальных классиков. Современник Глинки, горячий поклонник его эпического оперного стиля и лирики, он знаменует собой рождение национальной русской оперы-драмы, создание оперного драматического стиля и в этом отношении является предшественником Мусоргского и Чайковского.

Исторически связанный с эпохой кризиса русской дворянской культуры (50-е и 60-е годы), Даргомыжский своим творчеством ответил на требования поднимающихся новых демократических слоев общества. Вместе с ним в русскую музыку вошел тот «простой человек», который ранее был вне поля зрения дворянского помещичьего искусства. С Даргомыжским в русской музыке родился интерес к подлинной жизни, реальным человеческим отношениям, внутреннему миру личности.

«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», — признается Даргомыжский в одном из своих писем.

В музыке Даргомыжского впервые появился в формах большого искусства правдивый язык масс, мелодика простого романса и песни, не связанных более с дворянским салоном и чиновничьей гостиной, — тот язык, который достиг своих классических вершин в музыке «Бориса Годунова» Мусоргского и «Пиковой дамы» Чайковского.

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля ст. ст. 1813 года. Его отец был незаконный сын одного вельможи екатерининского времени. Свою фамилию он получил от наименования села — Даргомыжское Смоленской губернии.

Музыкальное воспитание богато одаренного ребенка встретило целый ряд препятствий. Страсть к музыке у Дар-

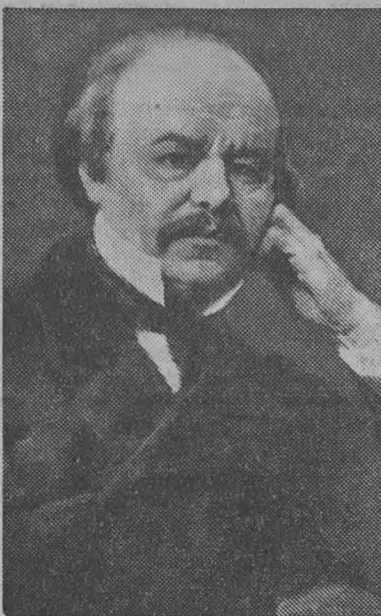
гомыжского была настолько сильна, что уже 11-летним мальчиком самоучкой он сочинял фортепианные пьесы и романсы. Однако его учитель Данилевский считал композиторскую деятельность своего воспитанника «неприличной для дворянина», и, когда талантливый мальчик приносил ему свое новое сочинение, тот спешил записать в книгу поведения: «весьма скверно» и обычно рвал сочинение.

Творческий путь Даргомыжского, смелого новатора в области музыки, был на всю жизнь отравлен холодным скептицизмом и враждебностью дворянских артистических кругов. Ему не простили ни его углубленной, серьезной творческой работы, ни радикализма его идейных исканий.

В своей автобиографии Даргомыжский писал: «Со стороны мира артистического, журнального и, в особенности, театрального эти самые занятия (музыкой. — А. О.) заслужили мне одно недоброжелательство и были причиною непонятного для меня, но тем не менее существенного преследования».

В то время как на императорской сцене ставились бездарные казенные оперы Бернара, Толстого, Львова и др., «Эсмеральда» Даргомыжского из-за невежества и произвола театральных заправил восемь лет пролежала в портфеле композитора.

«Русалка» Даргомыжского впервые была поставлена 16 мая 1856 года. Но русская оперная сцена увидела замечательнейшую оперу композитора изуродованной нелепыми, бессмысленными купюрами, доходившими до того, что узловые моменты драматического развития (объяснение князя с Наташей в первом действии) были выкинуты, и понять что-либо было абсолютно невозможно. «Не можете себе представить, как гнусная постановка оперы вредит эффекту музыки! — писал об этой постановке композитор. — Затасканные декорации и костюмы наводят уныние. На свадьбе князя горят две пары тройниковых канделабров. Боярские костюмы... носят на



Александр Сергеевич Даргомыжский

себе прорехи и следы закулисной неопрятности».

Несмотря на эти издевательства, опера при возобновлении (1865 г.) имела успех у широкой публики, воспитанной на произведениях Добролюбова, Чернышевского, Некрасова. Светская знать, разумеется, не ездила на «Русалку» так же, как ранее она не ездила на «Руслана» Глинки. Больше того, при перестройке Мариинского театра самое имя Даргомыжского было вычеркнуто из списка русских композиторов, висевшего в фойе театра.

Царским чиновникам, бездушной аристократии не нужен был композитор, подчинивший свое творчество идеалу правды, народности и реализма в искусстве. И каким мрачным отчаянием звучит признание Даргомыжского, автора уже трех опер, что он «вынужден уступить в этой неравной двадцатилетней борьбе, и пока еще есть время обратить артистическую свою деятельность к другим целям!»

Возмущенный, обиженный Даргомыжский уезжает за границу. Там, к удивлению композитора, его имя оказывается более известным, чем в царском Петербурге. Виднейшие артисты (Вингард-Гарсия и др.) исполняют его романсы, иностранные дирижеры охот-

но помещают в программу своих концертов его сочинения. «Можешь себе представить, как все это для меня странно после всех оскорблений, вынесенных мною в милой России», — пишет он из Брюсселя своей сестре (1864 г.).

Но Даргомыжский не остается жить в Европе. Моральный облик буржуазного общества с его продажностью, погоней за наживой отталкивает композитора. Даргомыжский возвращается в Россию, ибо он горячо любит свою страну, свой народ. «Шестимесячного путешествия для тебя довольно будет, чтобы убедиться, что нет в мире народа лучше русского, и что ежели существуют в Европе элементы поэзии, то это в России», — писал он своему другу Каприоти-Скандербеку.

Для общественного лица автора «Русалки» характерным является его многолетнее участие в оппозиционном сатирическом журнале «Искра», возглавлявшемся поэтом В. С. Курочкиным и известным карикатуристом Н. А. Степановым. Итальяномания русской придворно-аристократической публики, ее наплевательское отношение к национальному музыкальному искусству, созданному Глинкой, нелепости оперной «вампки», безвкусице и напыщенности салонных романсов — таковы постоянные темы злободневных заметок и язвительных зарисовок сатирического журнала.

Даргомыжский выступает в журнале, как автор острых фельетонов, в которых бичует вкусы петербургских ситятельных меломанов, невежество и грубость гостинодворского купечества, бескультурье заправил царской театральной клики.

Работа в «Искре» оказалась плодотворной и для музыкального творчества Даргомыжского. Композитор использовал переводы Беранже, сделанные талантливым Курочкиным, для своих романсов. В «Червяке» он высмеял безграничное подхалимство чиновной бюрократии, на текст Беранже написал своего гениального «Старого капрала» — поразительный по своей драматической силе музыкальный образ.

Утверждая вслед за Глинкой национальный элемент в искусстве, приоб-

щаясь к народной песне и танцевальной музыке, Даргомыжский отдавал себе отчет в принципиальной непримиримости этих своих исканий с официальным искусством аристократических верхов.

«Чем больше изучаю наши народные музыкальные элементы, тем больше открываю в них разнообразных сторон. Глинка, который один до сих пор дал музыке широкий размах, моему, затронул еще только одну ее сторону — сторону лирическую. Драма у него слишком заунывная, комическая сторона теряет национальность. Говорю о характере его музыки, потому что фактура у него везде превосходная. По силе и возможности я в «Русалке» своей работой над развитием наших драматических элементов». Такова творческая программа гениального создателя «Русалки», изложенная им в письме к Одоевскому (1853 г.).

Борясь за художественный идеал драматической правды, Даргомыжский должен был отойти от дворянских жанров музицирования, налагавших свою печать на творчество его современников — Верстовского, Варламова, Гурилева, Вильбоа и даже самого гениального Глинки. «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды!», — гордо бросает он своим противникам, музыкальным рутинерам, итальяноманам. Социальный пафос музыки Даргомыжского — в правдивости выражения ею чувств «радного человека», верности передачи переживаний «простых людей», будет ли это крепостная девушка Наташа, обманутая князем, Лепорелло — слуга Дон-Жуана, старый солдат, ведомый на казнь («Старый капрал»), или петербургский чиновник («Титулярный советник»).

То, что делали Перов, Журавлев, Мясоеды и другие художники 50—60-х годов, утверждая в живописи принципы реализма, расширяя ее жанры и тематику, Некрасов, Тургенев, Гончаров, Достоевский — в литературе, — Даргомыжский осуществлял в музыке.

Сила Даргомыжского не в богатстве инструментальной палитры (здесь он уступает Глинке, Корсакову), не в умении писать большими декоративными мазками, что впоследствии так удается Бородину, — его сила в замечательнейшем декламационном стиле,

несравненно более гибком, точном и естественном, чем сухие формулы современной ему традиционной оперной музыки. Такие поразительные по своей правдивости образцы декламационного стиля Даргомыжского, как его романс «Палладин», «Старый капрал», вся партия Наташи в «Русалке», диалоги Дон-Жуана с донной Анной в «Каменном госте», стали классическими. На них учились поколения русских композиторов. На них надо учиться и сейчас. Интонационная манера Мусоргского, Кюи, мелодическая фразировка Чайковского являются органическим продолжением декламационного стиля Даргомыжского.

В области оперы Даргомыжский явился пионером и создателем национального драматического оперного стиля. В этом отношении он подобен Глюку — великому реформатору классической французской оперы.

Даргомыжский обращается к поэзии Пушкина и из этого могучего национального художественного родника черпает свои лучшие вдохновения. На тексты Пушкина им написаны три оперы: опера-балет «Торжество Вакха» (1846—48 гг.), «Русалка» (1855 г.), «Каменный гость» (1869 г.).

«Русалка», несмотря на некоторые недочеты либретто, является классической русской оперой-драмой. Сила и верность музыкальной характеристики, глубина человеческих переживаний, яркость и выразительность музыкального языка ставят ее в один ряд с лучшими операми не только русской, но и мировой литературы. Созданные Даргомыжским образы навсегда вошли в сознание широких масс.

Даргомыжский остался верен до конца найденным им принципам художественной правды и драматической выразительности. Свою неиссякаемую любовь к жизни и человеку он завещал последующим поколениям. Даргомыжский навсегда останется для нас замечательным мастером человеческой правды в искусстве.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ.
Издатель: ПРЕЗИДИУМ
ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР.