

Александр Сергеевич
ДАРГОМЫЖСКИЙ

Русские и советские композиторы

Александр Сергеевич

Даргомыжский

1813—1869

ББК 85.318(2)1
М42

4905000000—224
М—026(01)—89 87—88

ISBN 5—7140—0079—X

© Издательство «Музыка», 1989 г.

И. А. Медведева

Александр Сергеевич
ДАРГОМЫЖСКИЙ



Москва «Музыка»
1989

К читателю

Александр Сергеевич Даргомыжский — современник Пушкина и Лермонтова, восторженный почитатель их творчества, друг Глинки и Варламова, старший коллега Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Кюи. Композитор, пианист, скрипач, учитель пения, сотрудник редакции журнала «Искра», председатель Петербургского отделения Русского музыкального общества... Но для нас он прежде всего композитор, один из основоположников классической русской музыки. Развивая заложенные Глинкой традиции отечественного искусства, Даргомыжский шел по пути углубления реалистического отражения действительности. Если операм Глинки русская музыка обязана развитием историко-героического, эпического, лирико-эпического жанров, то «Русалке» Даргомыжского — лирико-психологического и народно-бытового. Опера «Каменный гость», последнее сочинение, лебединая песня композитора, стала родоначальницей жанра русской камерной оперы, провозвестницей ариозно-декламационного стиля в отечественной музыке.

Автору опер, хоров, симфонических произведений, романсов, песен, фортепианных и других инструментальных сочинений Александру Даргомыжскому свойственна яркая демократическая направленность творчества. Он ввел в сферу профессиональной музыки народную крестьянскую и современную городскую песню, романс, жанры бытовой инструментальной музыки, цыганскую лирику. Обладая особым даром наблюдателя, способностью улавливать тончайшие оттенки того или иного чувства, душевного состояния людей, он

находил соответствующее отражение этим нюансам в музыке.

Даргомыжский создал новый тип героя. Рассказывая в своих произведениях о маленьком незаметном человеке, повествуя о жизни мелкого чиновника, солдата, крестьянской девушки — людей, ранее не привлекавших интереса слушателей, он впервые поднял тему социального неравенства. Композитор широко пользовался сатирическими пародийными средствами, отыскивая в обыденной речи людей интереснейшую гамму музыкальных оттенков и разнообразных интонаций. Он руководствовался творческим девизом: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Как председатель Петербургского отделения Русского музыкального общества Даргомыжский прилагал немало усилий для пропаганды отечественного искусства, произведений Глинки и молодых талантливых композиторов, своих современников. Превосходный учитель пения, он способствовал становлению отечественной вокальной школы, воспитав плеяду незаурядных певцов.

Искусство Александра Сергеевича Даргомыжского стало крепким связующим звеном в цепи постоянно развивающейся отечественной музыки. От Глинки через Даргомыжского к композиторам «Могучей кучки» и Чайковскому уверенно формировалась русская музыкальная классика, определяя будущие пути развития и советской музыки. Многое в изучении творчества Даргомыжского еще предстоит сделать современному поколению исследователей-музыковедов, не меньшая часть работы выпадает и на долю советских музыкантов-исполнителей. Перед ними — необозримый богатый мир образов, созданных великим учителем музыкальной правды Александром Сергеевичем Даргомыжским.

Семья. Домашние наставники

Ребенка милого рождение
Приветствует мой запоздалый стих.

М. Лермонтов

Неприятна опустошенная смоленская земля, выжжены села, заброшены дома. Осиротели пастбища и поля. Совсем недавно здесь пролегал бесславный путь отступавшего наполеоновского войска, и жители покинули насиженные места; что смогли — увезли, унесли с собой, остальное уничтожили. Но постепенно жизнь входила в прежнее русло, возвращались домой беженцы, тянулись по ухабистым дорогам повозки с нехитрым скрабом. Сюда же, на Смоленщину, в Юхновский уезд в родовое имение приехала семья Даргомыжских: Сергей Николаевич, Марья Борисовна с двумя крохотными сыновьями — Эрастом и Александром. Старшему было два года, а младшему — всего лишь несколько месяцев: он родился 14 февраля 1813 года. Пока шла война, они жили у родственников в Тульской губернии.

Вернувшись домой, рачительный Сергей Николаевич с головой ушел в дела. Не беда, что многому приходилось учиться по книгам: навыки, полученные в Университетском благородном пансионе в Москве, упорный труд помогали ему справиться со всеми сложностями. Природный ум, честность, практическая сметка Сергея Николаевича оказались полезными в работе комиссии в мае 1816 года по расследованию злоупотреблений при распределении правительственного пособия разоренной Смоленской губернии. Участие в этой комиссии принесло ему не только уважение и благодарность земляков, но и чин коллежского секре-

таря и орден св. Анны третьей степени. «За ревностные труды и отличное служение по делам Ревизионной комиссии» — значилось в государственных бумагах. Затем последовало и приглашение на службу в Петербург — в Государственный коммерческий банк. Таким образом, в конце 1817 года семья правителя канцелярии Даргомыжского оказалась в столице. На новом месте Сергей Николаевич продвинулся до чина надворного советника. Но участвуя в борьбе по ликвидации последствий наводнений в 1824—1825 годах, он нажил себе врагов и в 1826 году без каких-либо объяснений был уволен — достаток большой семьи оказался под угрозой. После долгой волокиты Даргомыжский получил место чиновника особых поручений при Министерстве императорского двора. Одно такое «поручение» касалось разработки Положения об управлении петербургскими театрами. Принятое комитетом Главной дирекции в 1827 году, оно, в частности, излагало условия оплаты гонорара авторам сценических произведений. В то время С. Н. Даргомыжский вряд ли мог предположить, с какими сложностями хитроумно составленного им документа доведется в будущем столкнуться сыну и тем, кто после смерти композитора будет заботиться о судьбе его сочинений...

Скромного чиновничьего жалованья Даргомыжского на содержание большой семьи и обучение детей, конечно, не хватило бы, если бы не доход от имений жены и ее брата. Хозяйство Сергей Николаевич вел твердою и жесткою рукой, о чем свидетельствует его письмо шурина: «Правда, что у нас в Смоленской губернии, за грехи наши, несколько годов кряду продолжаются неурожаи; но оброк ваш так легок, что его, независимо от урожая хлеба, каждый мужик может выработать сторонним промыслом — рубкою леса, извозом и проч. Нужны с нашей стороны настоятельность и устранение надежды на прощение оброка: я их употреблю».

Матушка Марья Борисовна, происходившая из семьи князей Козловских, такой крутостью нрава не отличалась. Современники оставили о ней память как о человеке умном, наделенном живым и веселым характером, добрым и любящим сердцем. Она получила обычное по тому времени домашнее воспитание, проявив склонность к литературе и сочинению стихов, которые даже публиковались в журналах и альманахах (одно из них помещено в альманахе А. Дельвига «Северные цветы», 1825).

История женитьбы Даргомыжских окрашена романтическими тонами. В тот год, когда они познакомились, Сергей Николаевич работал на Московском почтамте и, как свидетельствует его «почтовый аттестат», «вел себя как прилично благородному человеку и должность исправлял с отличным усердием и расторопностью».

Для знатного рода Козловских предложение скромного почтового чиновника «сомнительного» происхождения казалось незавидным: он был незаконнорожденным ребенком. Сейчас исследователи склоняются к тому, что, скорее всего, Сергей Николаевич происходил из рода Лодыженских, а право на дворянское звание получил лишь в 1829 году. Один из его современников рассказывал, что он «женился не как все люди, а похитил свою невесту, потому что князь Козловский не хотел выдавать дочь за маленького почтового чиновника. А именно почтовое ведомство и дало ему возможность на почтовых лошадях, без подорожной, ускакать от преследования». Так это было или нет, но после венчания молодая чета Даргомыжских отправилась к родственникам в Тульскую губернию. Однако если семьи Козловских и Даргомыжских и враждовали, то недолго, и уже в 1813 году Сергей Николаевич принял на себя заботы о родственниках жены. Да и своя семья стала велика: еще до переезда в Петербург у Даргомыжских было уже пятеро детей — после второ-

го сына родились Людмила (1814), Софья (1815), Виктор (1816) и много позже Эрминия (1827).

Время переезда в Петербург совпало с радостным событием: заговорил всеобщий любимец Сашенька. Столь долгое молчание ребенка — до четырех лет — очень беспокоило всех, а Даргомыжские были из тех родителей, которые ревностно пеклись о судьбе своих детей и стремились дать им разностороннее образование. По рекомендации знакомых в дом приглашались лучшие учителя, и здесь батюшка Сергей Николаевич никогда не стоял за ценою.

Гувернером и одновременно учителем французского языка был месье Мажй, которого Саша любил всей душой, сохранив доброе расположение к нему на многие годы. Математику и историю преподавал Н. Ф. Пургольд (дочери которого учились потом у Александра Сергеевича пению и игре на фортепиано и стали постоянными участниками музыкальных вечеров в его доме).

Музыке в семье Даргомыжских уделяли большое внимание. Эраст неплохо играл на скрипке, Людмила — на арфе. В 1819 году Сашу начала учить игре на фортепиано молоденькая Луиза Вольгеборн, которая, пожалуй, больше восхищалась хорошеньким ребенком, чем показывала, как следует играть на фортепиано. Видимо, приглашение этой учительницы было одной из немногих ошибок Сергея Николаевича в выборе преподавателя — так называемые занятия продолжались около двух лет и можно только удивляться, как одаренный мальчик не потерял интереса к музыке.

В 1821 году Саша познакомился с новым учителем — Адрианом Трофимовичем Данилевским, характер которого отличался суровостью и жесткостью. После общения с восторженной и мягкой Луизой Вольгеборн Саше теперь приходилось туговато. По воспоминаниям Даргомыжского, Данилевский постоянно преследовал его за то, что он сочи-

нял разные рондо, вариации и даже романсы, так как считал это «неприличным для русского дворянина» или полагал, что ученик мог бы лучше употребить свое время на заучивание заданного фортепианного урока. И как только ребенок приносил ему на показ новое сочинение, в книжке поведения появлялась отметка: «весьма скверно», за что Сашу наказывали. Более того, те пьески, которые будущий композитор приносил ему на суд, учитель безжалостно уничтожал, и лишь увертливость и хитрость мальчика спасали драгоценные рукописи.

«Однажды, — вспоминал Даргомыжский, — я принес ему два романса. Один на слова В. А. Жуковского — „Светит месяц на кладбище“, другой — на слова А. С. Пушкина — „Кубок янтарный“ и умиленно просил, чтобы он их пропел. Он был в духе и кое-как пропел их. Я воспользовался тем, что руки его были заняты (он сам себе аккомпанировал) и, не дав ему доиграть последнего такта, выхватил с пюпитра ноты и убежал».

Заметив склонность ребенка к музыке, родители пригласили еще одного учителя — П. Г. Воронцова, скрипача из крепостного оркестра П. Юшкова, и вскоре Саша стал неплохо играть на скрипке, справляясь с партиями второй скрипки или альты в квартетах, когда приходилось участвовать в музыкальных собраниях. Тайно он продолжал сочинять фортепианные пьесы и романсы.

Помимо того, что дети Даргомыжских знакомились с литературой, историей, поэзией, учили иностранные языки, родители побуждали их к сочинению стихов, к переводам с французского. Детские литературные альбомы пестрели баснями, притчами, эпиграммами, афоризмами. Матушка Марья Борисовна писала небольшие назидательные пьески, которые и разыгрывались всем семейством. Одна из них — «Трубочист, или Доброе дело не остается без награды» — была опубликована в журнале «Благонамеренный» (1822). Эти простенькие

спектакли сопровождалось пением, игрой на арфе, скрипке, фортепиано.

В дом Даргомыжских частенько наведывались петербургские литераторы, представители «Вольного общества любителей словесности, науки и художества». Надо сказать, что дети, подрастая, критически относились к друзьям родителей, кругу их литературных пристрастий, симпатий. Они подшучивали над нравоучительными сентенциями и мелкими, обывательскими интересами гостей, их тщеславием, а свои литературные альбомы заполняли эпиграммами, пародиями на сочинения писателей и поэтов — друзей дома, едко высмеивали Федорова, Измайлова, Греча, Булгарина.

Уже в этих детских и юношеских литературных упражнениях Александра ощущается самостоятельность мировоззрения. Это важное качество помогло юноше обратиться к подлинно талантливой русской поэзии того времени (вспомним ранние романсы на слова Жуковского и Пушкина).

Из детских пьес Даргомыжского сохранилось несколько фортепианных пьес: «Марш», «Контрданс», «Меланхолический вальс», «Казачок». Эти нехитрые вещи выполнены в духе привычной для того времени непритязательной музыки домашних вечеров и, скорее всего, не без влияния фортепианных произведений Данилевского. Примечательно, что на склоне лет Даргомыжский, работая над симфонической фантазией «Малороссийский казачок» (1864), снова обратился к теме украинского народного танца, которую он использовал в детской пьеске.

*Новые имена и новые учителя.
На государственной службе.
«В когтях наслаждений житейских»*

Сперва Madame за ним ходила,
Потом Monsieur ее сменил,
Ребенок был резов, но мил.

*А. Пушкин.
«Евгений Онегин»*

Занятия Саше с Данилевским продолжались. Но постепенно родители убеждались, что сыну нужен учитель с более широким кругозором и концертной практикой: так ярко проявлялось его музыкальное дарование. Как ни трудно было решиться батюшке Сергею Николаевичу на значительное увеличение расходов, на семейном совете приняли решение: найти первоклассного учителя и с затратами не считаться. Выбор остановили на приезде музыканта из Вены — Франце Шоберлехнера. Концертирующий пианист, он к тому же недурно играл на скрипке, сочинял музыку и давал уроки, с 1824 года неоднократно выступал в Петербурге и был оценен русскими музыкальными критиками как талантливый виртуоз. Несмотря на очень высокую плату (один урок Шоберлехнера стоил пятнадцать рублей), его охотно приглашали учить детей музыке.

Три года (с 1828 по 1831) Шоберлехнер занимался с Сашей, оттачивая его пианистический стиль. По всей вероятности, на занятиях они не ограничивались лишь отработкой филигранной техники, которой впоследствии покорял своих слушателей Даргомыжский-пианист. Если Шоберлехнера и упрекали в изысканно-виртуозной манере игры, музыку его — в эклектичности, то в культуре и музыкальной образованности ему было трудно отказать. Его глубокая любовь к музыке

Бетховена передалась и Саше. Нередко учитель вместе с учеником участвовали в домашних концертах, исполняя партии альта (Шоберлехнер) и второй скрипки (Даргомыжский). На уроках звучали квартеты, симфонии и сонаты Бетховена. «Не могу забыть,— писал Даргомыжский,— как поразил меня в те времена це-мольный квартет Бетховена (из первых его 6-ти квартетов)... Я на другой же день стал писать квартет — написал три части, а спустя месяца два они мне показались так плохи, что я потерял охоту дописывать четвертую».

Конечно, легче всего перенять от учителя то, что лежит на поверхности,— блестящий концертный и композиторский стиль. И Саша, семнадцатилетний юноша, оправдывает надежды родителей и наставника. Уже в 30-х годах в Петербурге Даргомыжского считают сильным пианистом, Шоберлехнер называет его своим первым учеником. «На восемнадцатом и девятнадцатом году моего возраста,— пишет Даргомыжский в автобиографии,— написано было мною, конечно не без ошибок, множество блестящих сочинений для фортепиано и скрипки, два квартета, кантаты и множество романсов; некоторые из этих сочинений были тогда же изданы, а несколько романсов того времени и теперь еще в ходу между любителями пения». Наибольший интерес из пьес того времени представляют вариации для фортепиано на русскую песню «Винят меня в народе», в которых помимо традиционных тогда приемов, собственных концертным пьесам и, в частности, вариациям самого Шоберлехнера, встречается иная манера письма, придающая музыке театральную пафетику, драматизм.

Удивительно чуткими были родители Даргомыжского. Заметив, что сын увлечен сочинением вокальной музыки, они приглашают в дом еще одного мэтра — учителя пения Бенедикта Цейбиха. Так же как и Шоберлехнер, он приехал в Петер-

бург в надежде найти постоянный источник заработка. Этот берлинец обладал красивым голосом, был известен как актер и режиссер немецкой труппы музыкального театра столицы. Культурный, образованный музыкант, он участвовал в концертных исполнениях ораторий Гайдна, произведений Моцарта, Бетховена, Генделя, Керубини и, безусловно, мог живо и интересно рассказать об этой музыке своему воспитаннику. Благодаря ему Даргомыжский познал основы вокального исполнительства и сам стал прекрасным педагогом, хотя голос у него вследствие перенесенной в детстве кори так и остался юношески высоким, что доставляло ему немало неприятных моментов в жизни. Шоберлехнер и Цейбих были последними педагогами Даргомыжского. Далее он шел по пути музыкального образования самостоятельно.

Отец не без основания опасался, что музыкальная деятельность сына, пусть даже самая успешная, не сможет дать достаточных средств к существованию, поэтому он начал рано беспокоиться о служебной карьере Александра. Напомним, что в 1826 году неприятности по службе заставили Сергея Николаевича покинуть ее. Новую должность после упорных хлопот он получил только через год. И четырнадцатилетнего мальчика определили на государственную службу, о чем свидетельствует вот такой документ:

«В Контроль Министерства императорского Двора
Нигде не служившего дворянина
Александра Даргомыжского

П р о ш е н и е

Желая вступить в службу Его императорского величества, я покорнейше прошу Контроль Министерства императорского Двора определить меня в число канцелярских оного служителей. При сем имею честь приложить и свидетельство о происхождении моем.

Августа 1827

Александр Даргомыжский».

В сентябре 1827 года юный чиновник приступил к своим обязанностям в канцелярии, поначалу без денежного вознаграждения — жалованье ему начали платить лишь в конце 1829 года. Конечно, служба — главным образом под началом хорошо знакомых людей, больших любителей музыки — была не слишком тяжела для Саши и оставляла достаточно времени для занятий искусством. В послужных документах Александра Даргомыжского отмечалось усердие молодого канцеляриста, и его регулярно повышали в должности: в 1829 году он стал коллежским регистратором, через три года — губернским секретарем, а вскоре — младшим помощником контролера. Затем Александр Даргомыжский перешел в ведомство Министерства финансов — канцелярским чиновником Государственного казначейства. Закончил службу Даргомыжский в 1843 году, выйдя в отставку титулярным советником.

В 1830-е годы дом Даргомыжских — обычно шумный, полный гостей, гудящий от звуков музыки, детской беготни, нашествий знакомых, — надолго затих. Оправдывалась поговорка «беда никогда не приходит одна». Семью подкосила гибель детей и близких: сыновей Эраста и Виктора, мужа дочери Людмилы, через несколько лет — самой Людмилы и ее ребенка. Из-за этих печальных событий Даргомыжские почти никого не принимали, и потому повзрослевший Александр, с детства привыкший к домашним концертам, зачастую в литературные и музыкальные салоны знакомых.

«Я был в пылу молодости и в когтях наслаждений житейских...» — писал композитор в автобиографии. Его привлекало блестящее общество, круговерть светских отношений, внимание красивых дам, весьма благосклонно относящихся к нему, свободные споры о литературе и музыке. Юношу охотно приглашали на вечера, где он играл на фортепиано, на скрипке в составе квартетов, легко

читая с листа ноты новых сочинений, реже пел романсы, аккомпанируя себе на рояле. Его сипловатый высокий голос производил сильное впечатление точной интонацией, выразительностью, замечательной фразировкой. Яркий музыкальный талант, разносторонняя образованность, обходительность в общении заставляли окружающих забывать о заурадной, даже невзрачной внешности невысокого юноши. Скуластое широкое лицо, крупный нос и мясистые губы, аккуратно приглаженные курчавые волосы, смугловатый оттенок кожи, редкие усики; сосредоточение в лице выражения твердой воли, недюжинного ума — таким видели его современники, совсем как у Лермонтова: «Он некрасив, он невысок, но взор горит, любовь сулит!» Александр тщательно заботился и об одежде, внимательно следил за модой.

А какого молодого петербуржца не манит шумное народное гулянье на Адмиралтейской площади, где, как писал Некрасов:

Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом!

Там «под качелями» бурлит ярмарка, теснятся таинственные лавочки, балаганы, царствуют фокусники и арлекины, акробаты и жонглеры, гимнасты и силачи, там ярмарочный люд с посвистом и гиканьем несетя с горок, бесконечно кружатся карусели, раешник потешает ротозеев, зазывая взглянуть в заветное окошечко его панорамы. Здесь течет неиссякаемая людская река с ее неповторимыми типами, персонажами, красочной разноголосицей русской речи, в которую внимательно вслушивается молодой музыкант: как он сам говорил про себя, «грешный человек, люблю все, что забавно».

Совсем иную картину представляли аристократические гулянья в Екатерингофе — по улицам фланировали блестящие офицеры и хорошенькие женщины, разъезжали богатые экипажи, а в роскошных залах давались балы и маскарады.

С интересом наблюдая столичную жизнь в самых различных ее видах и формах, молодой Даргомыжский все более сближался с кругом творческой интеллигенции Петербурга. Одним из любимых мест сбора литературной элиты был дом поэта Ивана Ивановича Козлова — слепого, разбитого параличом, но живо интересующегося новостями художественной жизни. К нему приходили Вяземский, Гнедич, Плетнев, братья Тургеневы, Жуковский, Лев Пушкин. Пораженный тяжелым недугом, красавец офицер Иван Козлов к сорока годам оставил гвардейскую службу и занялся литературным творчеством — писал стихи, делал переводы. Спустя три года он был избран членом Вольного общества любителей российской словесности. Его поэму «Чернец» — своего рода лирическую исповедь молодого монаха — высоко оценил А. С. Пушкин, посвятив ему стихотворение «Козлову»:

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.
Небесным 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 мгновение дал отрады,
Я не хочу другой награды —
Недаром темною стезей
Я проходил пустыню мира;
О нет! недаром жизнь и лира
Мне были вверены судьбой!

Поэма Козлова «Чернец» оказала заметное влияние на Лермонтова («Мцыри»), Шевченко («Тризна»). Переводы Козлова дали возможность зазвучать на русском языке стихотворным произведениям Байрона, Данте, Тассо, Бернса. Стихотворение Т. Мура «Вечерний звон», переведенное Козловым с английского языка, оказалось столь созвучным российской поэзии, что незаметно превратилось в популярнейшую «русскую песню», не утратившую своей прелести и по сей день. «Венецианская ночь» — дивный романс Глинки — также написан на текст Козлова.

Конечно, Козлов вряд ли смог посвятить себя творчеству, если бы не его дочь Сашенька (Алина) — добрая хозяйка дружеских литературных собраний, верный секретарь отца. Александр Даргомыжский и Сашенька Козлова были весьма расположены друг к другу, играли для Ивана Ивановича в четыре руки сочинения Мендельсона, Бетховена. Иной раз рояль на целый вечер предоставлялся молодому музыканту. Живое участие принимал Даргомыжский в литературных делах Козлова. Немало усилий он приложил для того, чтобы князь Н. Б. Голицын (большой любитель и знаток музыки, виолончелист, поклонник Бетховена, переводчик на французский язык стихов Пушкина и других русских поэтов) перевел «Чернеца» на французский язык.

Множество интересных людей собирал у себя писатель и музыкальный критик В. Ф. Одоевский: тут были дипломаты, ученые, писатели, журналисты, солидные государственные чиновники, светские дамы. «...Пушкин слушал благоговейно Жуковского; графиня Ростопчина читала Лермонтову свое последнее стихотворение; Гоголь подслушивал светские речи; Глинка расспрашивал графа Виельгорского про разрешение контрапунктических задач; Даргомыжский замыслил новую оперу и мечтал о либреттисте», — вспоминал В. А. Соллогуб.

Александра Даргомыжского с радостью встре-

чали и в литературном салоне писателя и историка Н. М. Карамзина, где блистательные собрания вели вдова и дочери писателя. Сюда приходили поэты, художники и музыканты, по словам Соллогуба, «собирался кружок, состоявший из цвета тогдашнего литературного и художественного мира. Глинка, Брюллов, Даргомыжский, словом, что носило известное в России, в искусстве имя». И здесь Даргомыжский музицировал, выступал не только как пианист, но и пел вместе с дочерью Карамзина свои романсы, аккомпанировал. Считают, что здесь он мог познакомиться и с Лермонтовым, стихи которого так любил.

Бывал Александр Сергеевич и на собраниях музыкальной молодежи в семье Титовых. Софье, дочери Павла Николаевича Титова — драматурга и переводчика — он посвятил одно из своих сочинений. Дружил он и с известной в светских кругах певицей — Александрой Осиповной Мусиной-Пушкиной, вместе с ней разучивал и пел романсы. У нее в доме он встречался с Глинкой.

Не раз посещал Александр Сергеевич музыкальные вечера у пианистки Екатерины Сергеевны Уваровой — сестры декабриста М. С. Лунина. Несмотря на то что Уварова была лишь пианисткой-любительницей, она выступала в открытых (по преимуществу благотворительных) концертах и даже сочиняла музыку. Даргомыжский посвятил ей фортепианные вариации на песню «Чем тебя я огорчила».

К тем же 30-м годам относится знакомство Даргомыжского с Алексеем Васильевичем Тимофеевым, популярным в то время поэтом, который привлекал современников романтичностью и «песенностью» своих стихов. Конечно, композитор не мог не откликнуться на творчество поэта и создал романсы «Каюсь, дядя, черт попутал», «Свадьба», «Баба старая», «Не судите, люди добрые». Встреча с другим поэтом — Алексеем Николаевичем Плещеевым — связана в жизни Даргомыжского не

только с расширением его литературных интересов к отечественной поэзии. Услышав в исполнении Плещеева произведения Виктора Гюго, Александр Сергеевич увлекся творчеством крупнейшего французского романтика.

Однако ни одно из этих интересных знакомств не может сравниться с той огромной ролью в творческой жизни Даргомыжского, которую сыграла долголетняя дружба с Михаилом Ивановичем Глинкой.

Почти четверть века длились их добрые отношения. Возможно, за эти годы не так-то уж много было высказано ими обоими нежных излияний, пылких признаний в братской привязанности. Но зато вряд ли взялся бы, наверное, каждый из них, не то что подсчитать, а и упомянуть о всех совместных «музыкальных делах», концертах, собраниях, встречах, посиделках, репетициях, благотворительных предприятиях, спевках, музыкальных развлечениях, серьезных ученых беседах, чтении и разборе произведений классиков.

Школа Глинки. Опера, опера

Мы рождены, мой брат
названный,
Под одинаковой звездой.
А. Пушкин.
«Дельвигу»

Даргомыжский познакомился и подружился с Глинкой в середине 30-х годов.

Как вспоминал Глинка, его хороший приятель, обладатель недурного баса и автор нескольких романсов, капитан Копьев привел к нему в дом «маленького человека в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил писклявым сопрано. Когда он сел за фортепьяно, то оказалось, что этот маленький человек был бойкий фортепьянист, а впоследствии весьма талантливый композитор А. С. Даргомыжский».

Глинка в ту пору находился в творческом подъеме: закончил добрую половину партитуры «Ивана Сусанина». Двух музыкантов, несмотря на разницу в возрасте, сблизило одинаковое воспитание, любовь к искусству. Они виделись три-четыре раза в неделю и скоро перешли на «ты». Трудно переоценить, чем стала для Даргомыжского такая дружба. Конечно, тут и добрые приятельские отношения, и привлекательный круг людей, близких Глинке, — писатель Н. В. Кукольник и вся «кукольниковская братия», художник К. П. Брюллов и другие. Но не только это. Главное и, бесспорно, самое важное — постоянное общение с музыкальным гением — Михаилом Ивановичем Глинкой. Видно, сама судьба свела молодого Даргомыжского не просто с талантливым композитором, но поистине титаном, которому выпало стать основоположником русской классической

музыки. Рядом с Александром Сергеевичем был мастер, четко осознавший свое предназначение, выбравший тернистый, но единственно возможный путь — сочинение *русской* музыки.

Сходясь во многом и, главное, во взглядах на русскую оперу, друзья тем не менее имели разные пристрастия в зарубежной музыке. Глинку привлекало итальянское искусство, Даргомыжский более тяготел к французскому. Они помногу и часто музицировали, читали музыку как книгу, постигая ее сущность, анализируя, размышляя. Такому подробному разбору подвергались симфонии Бетховена, увертюры Мендельсона. И конечно же, во всем доме царила опера «Иван Сусанин», которая близилась к завершению. Отдельные ее номера, большие фрагменты Даргомыжский уже знал наизусть. Но и Глинка, и его друзья хотели услышать «живого Сусанина», пусть пока еще и не на сцене театра. И Даргомыжский принял на себя хлопоты и заботы об исполнении оперы у М. Ю. Виельгорского.

Театральную премьеру «Ивана Сусанина» друзья Глинки отмечали в доме А. В. Всеволожского, где Пушкин вплеl в общую славильную песню Глинке свой куплет:

Слушая сию новинку,
Зависть, злобой омрачась,
Пусть скрежещет, но уж Глинку
Затоптать не сможет в грязь!

Передовая отечественная критика высоко оценила оперу. В. Ф. Одоевский заявил: «Этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование *русской* оперы, *русской* музыки, наконец, существование вообще народной музыки... С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — *новая стихия в искусстве*, и начинается в его истории новый период — *период русской музыки*. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»

В пору общения с Глинкой Даргомыжский твердо определил свои позиции. Он «бросил исполнительство» и стал пробовать себя «в различных родах сочинения». Однако в письме к Н. Б. Голицыну он с горечью замечает: «Я их не показываю в здешнем обществе, так как Вам известно, что звание музыканта покупается здесь ценою ухаживания за любителями со сложившейся репутацией. Я учился музыке, а не ухаживанию. Следовательно, мой успех был бы сомнителен».

Чувствуя, что ему не хватает знаний для серьезной композиторской работы, Даргомыжский предполагал последовать примеру друга и отправиться поучиться за границу. Однако путешествие не состоялось, и по совету Глинки и Кукольника он засел за теорию музыки. Глинка передал ему пять своих драгоценных тетрадей, в которых на немецком языке были записаны теоретические наставления о контрапункте и фуге берлинского профессора Зигфрида Дена. Даргомыжский тщательно их скопировал и самым внушительным образом изучил. Кроме того, Глинка подарил другу знаменитую зеленую тетрадь, где были записаны его фуги, романсы и пьесы. Друзья вместе корпели над оркестровками для благотворительных концертов. Но самым ценным для Даргомыжского была партитура «Ивана Сусанина» с ее классической красотой и мудростью. Надо полагать, что опера Глинки была проштудирована не раз, да и другие сочинения друга Александр Сергеевич изучил не менее основательно.

Сохранились документы, свидетельствующие не только о сходстве эстетических позиций друзей, но и о бескорыстном отношении их к молодым музыкальным талантам России. В числе певцов, отобранных Глинкой в Придворную певческую капеллу, был киевский семинарист С. С. Гулак-Артемовский, обладатель прекрасного баса. Глинка, усердно занимаясь с ним пением, обнаружил у певца незаурядный разносторонний талант — ар-

тистический, музыкальный, художественный. Очень хотелось послать Гулак-Артемовского учиться в Италию. Но на какие средства? И друзья решили дать концерт, сбор от которого бы и составил необходимую сумму. Этот концерт состоялся весной 1839 года, и вскоре Гулак-Артемовский уехал учиться в Италию. По возвращении он более двадцати лет успешно выступал в составе русской оперной труппы в Петербурге, написал немало музыкальных произведений, самое знаменитое из которых — «Запорожец за Дунаем» на собственное либретто.

А Даргомыжский, опубликовав в середине 30-х годов несколько своих песен, стал серьезно подумывать об опере — так заразителен был пример «Сусанина». Долгие беседы с Глинкой и другими единомышленниками укрепили его в решении писать оперу.

Большая романтическая опера давно привлекала Даргомыжского: в Петербурге с успехом шли «Немая из Портчи» Ф. Обера, «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера. До северной столицы доходили вести о парижском триумфе его же «Гугенотов».

В те годы Петербург зачитывался новым романом В. Гюго «Собор Парижской богоматери». Перевода на русский язык еще не существовало, но и французский оригинал достать было очень трудно. Роман трогал русских читателей симпатией автора к униженным и оскорбленным, благородными чувствами героев. Даргомыжский, уже почти решивший в 1837 году приняться за сочинение оперы на сюжет Гюго «Лукреция Борджиа», последовал совету В. А. Жуковского: в 1838 году он обратился к «Эсмеральде», используя либретто самого Гюго, вполне отвечавшее законам большой романтической оперы.

Уже пришло известие, что в Лондоне в оперном театре «Ковент-Гарден» шла опера «Квазимодо»; сценические варианты романа появлялись на сценах многих театров. Не миновали они и Пе-

тербурга. «Парижский звонарь» поставлен в немецком театре в 1835 году, подвергшись прежде строгой цензурной переработке. На русском языке пьеса под названием «Эсмеральда, или Четыре рода любви», неоднократно переделанная по цензурным соображениям, с трудом прокладывала себе дорогу. Царь Николай I поначалу «высочайше повелеть соизволили оную не давать» и лишь после того, как были внесены изменения (действие происходит не в Париже, а в Амстердаме, Собор Парижской богородицы заменен Антверпенским магистратом, духовное лицо в действии не участвует, пьеса имеет счастливый конец и т. д.), разрешил играть ее: «Ежели так, то препятствий нет, ибо не та пьеса, а только имя то же». Итак, конечно, не та была пьеса — никаких массовых сцен, возмущений и волнений, которых более всего опасался русский император, никакого напоминания о крамольных французах, и «вообще в пьесе и в разговоре действующих лиц соблюдено должное приличие, сообразное с духом русского театра». Но даже и в таком исковерканном варианте «Эсмеральда» в Петербурге шла успешно — во многом благодаря талантливой игре актеров.

Нужно сказать, что и Даргомыжский, работая над своей «Эсмеральдой», также был вынужден (опять-таки по цензурным соображениям) перенести место действия из собора в ратушу, «переделать» Кюда Фролло из духовного лица в светского синдика.

Даргомыжский писал «Эсмеральду» на французском языке, сохранив в основном авторский текст. Сочинение оперы заняло около четырех лет и завершилось к 1842 году. Композитор представил партитуру (с собственным переводом либретто на русский язык) в дирекцию императорских театров. Он надеялся в скором времени увидеть оперу в Петербурге.

Однако злключения «Эсмеральды» продолжались восемь лет. Петербург наводнили итальянские

артисты, и русской труппе пришлось перебраться в Москву, сохранив за собой выступления в столице только на время «мертвого сезона». Недоброжелатели тормозили постановку — для этого не требовалось больших усилий. Наконец весной 1847 года после неоднократных просьб, письменных и устных ходатайств и переговоров «Эсмеральда» была назначена к постановке в Москве. А пока что в Петербурге на частных музыкальных собраниях изредка исполнялись отдельные номера из оперы; целиком она прозвучала на домашнем спектакле, устроенном Даргомыжским с помощью друзей и учеников.

Добавим, что дирекция театров стремилась ущемить композитора во всем. Она не только оттягивала премьеру сочинения, но и всячески старалась уменьшить гонорар, ссылаясь на то, что сюжет либретто «давно уже известен по драме того же названия. Следовательно, опера из того же содержания не может уже полагаться оригинальною». Премьера «Эсмеральды» состоялась в Москве 5 декабря 1847 года в Большом театре, и лишь после третьего спектакля опера была причислена к первому разряду пьес с выплатой автору десятой части от двух третей сбора.

Итак, в декабре «Эсмеральда» увидела свет на сцене московского Большого театра. Афиша обещала публике «Великолепный спектакль», в котором участвовали известные певцы: Е. А. Семенова (Эсмеральда), С. С. Гулак-Артемовский (Клод Фролло). Их дублерами на следующем спектакле были М. М. Степанова, О. А. Петров. На премьере Даргомыжского вызывали на сцену восемь раз — небывалый случай в практике московского Большого. Однако композитора многое не удовлетворяло в постановке, и после третьего спектакля он, возвратившись в Петербург, отправился к директору императорских театров А. М. Геденову. Композитору казалось, что репетиции проводились недостаточно тщательно, слабо выступал балет.

О всех претензиях Даргомыжского Гедеонов известил управляющего московскими театрами композитора А. Н. Верстовского. Однако судьба «Эсмеральды», казалось, была предрешена: после третьего показа в Москве интерес к ней у публики стал значительно ослабевать; пройдя несколько раз в сезоне 1847/48 года, она была снята с репертуара. В Петербурге опера прозвучала три года спустя и в 1853 году; в Москве ее возобновляли в 1859 и 1866 годах (в наше время опера была поставлена в Ленинграде в 1958 году).

Причин неудачи «Эсмеральды» было немало; почти десятилетний срок отделял время создания и постановку оперы на сцене. За эти годы у русского общества утратился в какой-то мере интерес к романтическому искусству, значительную конкуренцию опере составляли различные варианты — балетные и драматические — романа «Собор Парижской богородицы».

Характерно, что в автобиографии Даргомыжский сурово отзывался о сочинении своей молодости: «Выше всего ставил я идеал прекрасного и никогда не хотел подчиниться вкусам и требованиям публики. В одной только „Эсмеральде“, писанной мною еще под влиянием мишурной немецко-французской школы, есть проблески этих эффектов, которые могут с первого раза понравиться и увлечь залу». Не менее самокритичен композитор и в оценке «Эсмеральды», данной Л. И. Бетховеном (1859): «В последнем письме моем я уведомлял вас, что занят постановкою „Эсмеральды“. Теперь она идет и идет весьма успешно. Вы знаете, что я писал эту оперу на 22—24 годах моей жизни. Музыка неважная, часто пошлая, как то бывает у Галевы или Мейербергера; но в драматических сценах уже проглядывает тот язык правды и силы, который впоследствии старался я развить в русской своей музыке».

Серенады на Черной речке

Умножайте шум и радость;
Пойте песни в добрый час:
Дружба, Грация и Младость
Именинницы у нас.

*А. Пушкин.
«Именины»*

Опера поглощала большую часть времени Александра Сергеевича, но все же изредка ему удавалось переключаться и на другие жанры — романсы и фортепианные пьесы. Под впечатлением романа Виктора Гюго «Собор Парижской богородицы» он написал фантазию «Мечты Эсмеральды» с эпиграфом из романа и цитатой из собственного романса — тоже на текст Гюго. Эту фантазию опубликовал Глинка в одной из тетрадей «Собрания музыкальных пьес» (всего Глинка издал три пьесы Даргомыжского — в первой, второй и третьей тетрадах).

В начале 40-х годов вышли из печати три сборника романсов Александра Сергеевича, о чем сообщала газета «Северная пчела»: «Любители пения могут запастись, при отъезде на дачу или в деревню, тремя полновесными тетрадами под заглавием: „Романсы и песни А. Даргомыжского“, вышедшими в свет на днях и поступившими в продажу во всех здешних главных музыкальных магазинах. Каждая из тетрадей заключает в себе по шести пьес, отличающихся необыкновенною оригинальностью и обличающих в молодом нашем композиторе глубокие знания таинств музыкального искусства. Для удобства покупателей каждая тетрадь или часть продается отдельно, по 2 руб.

серебром. В скором времени обещают нам выдать еще две части».

В 1838 году начались регулярные симфонические концерты в Павловском вокзале, которые проводил со своим оркестром немецкий дирижер И. Гусман. Там часто звучала русская музыка, в том числе «Вальс-фантазия» и «Болеро» Глинки (переложение для оркестра романса «О дева чудная моя») — один из ярких примеров увлечения русских музыкантов испанской тематикой. Пьеса Даргомыжского «Болеро», сыгранная на одном из симфонических концертов в Павловском вокзале, тоже связана с испанской тематикой. В ней ощущается сильное влияние музыки Глинки — «Вальса-фантазии», танцев из «Ивана Сусанина». Не относящееся, может быть, к лучшим страницам музыки Даргомыжского, «Болеро» примечательно в творческой биографии композитора в основном как первый опыт в жанре симфонической музыки.

Конец 30-х годов был переломным моментом в жизни Даргомыжского. Постепенно на второй план отходила его исполнительская практика. Теперь он чаще всего бывал на «средах» у Кукольников, в Зимнем дворце на вечерах Жуковского и особенно часто у Глинки, где звучали и сочинения самого Александра Сергеевича.

Возобновились приемы и музыкальные вечера в родительском доме. Перед концертами Александр Сергеевич подолгу занимался с певцами, а потом аккомпанировал им. Порой такие вечера перерастали в открытые благотворительные концерты, и музыка молодого композитора приобретала все больше почитателей — в столице хорошо знали романсы «Я вас любил», «Ночной зефир», «Шестнадцать лет».

Занятия с певцами принимали все более регулярный и основательный характер, педагогическая деятельность стала для Александра Сергеевича еще одной профессией (мы уже писали о его

службе на государственной должности, выступлениях в качестве пианиста и скрипача, о творческой работе).

Русская профессиональная вокально-педагогическая школа обязана Даргомыжскому становлением особой манеры пения. Вслед за Глинкой он развивал у молодых певцов те качества, которые находил самыми важными для формирования особого стиля отечественного вокального искусства: его силу и жизненность, демократичность, правдивую передачу исполняемого текста, умение воплощать современные музыкальные интонации. Постепенно сложилось творческое кредо композитора: строить музыкальную интонацию, исходя из звуковых особенностей речи, фонетической окраски слова, верного отражения смысла текста. Уже тогда, в начале работы над «Русалкой», закладывалась основа будущего девиза Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Потому-то столь значительное внимание Александр Сергеевич уделял творческому содружеству композитора и исполнителя — посредника между ним и слушателем, воспитал плеяду отличных отечественных певцов. В настоящее время известно более шестидесяти имен вокалистов, регулярно занимавшихся с Даргомыжским. (Для сравнения укажем, что у Глинки было около сорока учеников.) Среди них были известные певцы, солисты оперы: Ф. Комиссаржевский, Ю. Платонова, Д. Леонова, О. Петров, С. Демидов; любители пения И. Вулахов, А. Харитонов, Л. Билибина, Л. Кармалина (Веленицына). Помимо того, в разные годы Александр Сергеевич занимался и с любительскими хорами.

Исследователи полагают, что можно с полным правом говорить о своеобразной, не потерявшей своего значения и поныне, вокально-педагогической школе Даргомыжского, основанной на четких методологических принципах: систематичность

обучения, развитие таланта певца с учетом его творческой индивидуальности, постоянное совершенствование мастерства исполнения, повышение общей культуры певца, ориентировка на лучшие сочинения вокальной мировой литературы, разнообразная исполнительская нагрузка. Большое значение композитор придавал воспитательной роли хорового пения а cappella, индивидуальным вокальным упражнениям без аккомпанемента. И вот что примечательно: имея с юношеских лет хорошего учителя пения немецкой школы, Даргомыжский пришел к убеждению о необходимости воспитания певцов в русской манере.

«Естественность и благородство пения русской школы не могут не произвести отрадного впечатления посреди вычур нынешней итальянской, криков французской и манерности немецкой школ,— писал Даргомыжский Л. Беленицыной.— 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».

Конечно, Даргомыжский не игнорировал достижения вокальной педагогики Италии, Германии, Франции. Но не отрицая необходимости умения пластичного, плавного ведения мелодии, раскрытия красоты и тембрового богатства певческого голоса, он не наставлял ученика во что бы то ни стало овладеть виртуозной вокальной техникой. Ему чужды были излишняя выпренность исполнения, аффектация, чрезмерный пафос высказывания, любование изящным красивым голосом ученика. Александр Сергеевич стремился выработать у певца точную интонацию, четкую дикцию, верную фразировку, добивался понимания и

прямидовой передачи смысла исполняемого произведения, работал с учеником над воплощением яркой образности, над раскрытием внутреннего духовного мира героя, его сиюминутного переживания. Главное, говорил он, не сосредоточиться на желании продемонстрировать красоту или мощь голоса, важно постараться верно и доходчиво поведать слушателю то, о чем хотели рассказать ему композитор и поэт, вникнуть в психологию героя произведения, угадать мельчайшие движения его душевных порывов, мотивы совершения того или иного поступка персонажа в опере.

Удивительно, насколько Даргомыжский был прозорлив в своей системе обучения певца. Те же проблемы волновали и великого русского певца Ф. И. Шаляпина. В 1898 году в связи с постановкой в Русской частной опере С. И. Мамонтова оперы Мусоргского он писал: «Начался сезон репетициями „Бориса Годунова“. Я сразу увидел, что мои товарищи понимают роли неправильно и что существующая оперная школа не отвечает запросам творений такого типа, какова опера Мусоргского. Несоответствие школы новому типу оперы чувствовалось и на „Псковитянке“. Конечно, я и сам человек этой же школы, как и все вообще певцы наших дней. Это школа пения — и только. Она учит, как надо тянуть звук, как его расширять, сокращать, но она не учит понимать психологию изображаемого лица, не рекомендует изучать эпоху, создавшую его. Профессора этой школы употребляют темные для меня термины „опереть дыхание“, „поставить голос в маску“, „поставить на диафрагму“, „расширить реберное дыхание“. Очень может быть, что все это необходимо делать, но все-таки суть дела не в этом. *Мало научить человека петь каватину, серенаду, балладу, романс, надо бы учить людей понимать смысл произносимых ими слов, — чувства, вызвавшие к жизни именно эти слова, а не другие* [курсив мой. — И. М.].

На репетициях оперы, написанной словами Пушкина и Карамзина, недостатки оперной школы сказались особенно ярко. Тяжело было играть, не получая от партнера реплик в тоне, соответственном настроению сцены. Особенно огорчал меня Шуйский, хотя его пел Шкафер, один из артистов наиболее интеллигентных и понимавших важность задачи. Но все-таки, слушая его, я невольно думал:

„Эх, если б эту роль играл Василий Осипович Ключевский!“¹ Сказано так, будто Федор Иванович был самым последовательным учеником Александра Сергеевича.

Даргомыжский называл себя композитором-практиком и потому воспитывал своих учеников на народных песнях, романсах русских композиторов. Некоторые вокальные миниатюры он писал специально для того или иного певца, учитывая тембральные и тембровые особенности и возможности его голоса, запечатлевая в музыке отдельные черты характера вокалиста. Тогда-то и появлялись посвящения Александре Гирс, Александре Билибиной, Любови Беленицыной. Резензия Ю. К. Арнольда на исполнение романсов Марией Васильевной Шиловской ярко живописует стиль пения, воспитываемый Даргомыжским: «Главное же достоинство г-жи Шиловской заключается в удивительной внятности произношения и в теплой задушевной декламации: она как бы чеканит каждое слово, и каждая из ее нот сама собою уже есть драма! Самым даже незначительным романсам она с свойственным ей талантом умеет придавать высокий, чисто речитативный характер. И вот почему она, всегда и везде электризуя своих слушателей, оставляет в них надолго глубокое, неподложное впечатление!»

Среди наиболее одаренных учеников Дарго-

¹ В. О. Ключевский — ученый-историк. Его советами Шаляпин пользовался при подготовке роли царя Бориса.

мышского 40-х годов была Александра Яковлевна Билибина. Ее вокальные способности высоко оценила знаменитая итальянская певица Джудитта Паста. Голос Билибиной — сопрано мягкого бархатного тембра — импонировал Даргомыжскому, и, работая над «Русалкой», он писал главную партию с расчетом на любимую ученицу, разучивал с ней готовые фрагменты. Билибиной Даргомыжский посвятил свою песню «Тучки небесные».

Несколько лет дружбы связывали Александра Сергеевича с любителем-певцом, чиновником военного министерства Алексеем Александровичем Харитоновым. Молодой военный брал уроки у Даргомыжского, пел его романсы, отдельные номера из «Эсмеральды» и «Русалки». Он настолько увлекся этой музыкой, что написал о ней статью в «Северной пчеле». К сожалению, плодотворные занятия с Даргомыжским прервались назначением Харитонova в Тифлис.

В числе подопечных Даргомыжского был еще один военный, в будущем контр-адмирал Владимир Петрович Опочинин, обладатель красивого баритона. Даргомыжский научил его «разыгрывать» романсы, развил его актерское дарование. По воспоминаниям современников, особенно удавался ему романс «Старый капрал».

Весьма популярными среди петербургской дачной публики в те годы были музыкальные развлечения на воде. На Черной речке — живописной загородной местности под Петербургом — в погожие летние вечера устраивались так называемые серенады на воде. Украшенные гирляндами цветов и веселыми разноцветными фонариками лодки с музыкантами спускались вниз по речке, и звучали тогда столь полюбившиеся отдыхающей публике «серенады». Были и платные забавы для желающих покататься на «музыкальных лодках».

Летом 1842 года Даргомыжский устроил такой же праздник на даче у родителей. Не обошлось

без помощи Опочинина, который привел на Черную речку большой казенный катер; скамьи покрыли коврами, на корму поставили маленькое фортепиано, на палубе разместились артисты-любители, в том числе Опочинин, Харитонов, В. Пургольд. Маэстро, как называли друзья Даргомыжского, сел за фортепиано, и в тихом воздухе полились чарующие звуки: хоры, ансамбли, арии из опер. Восторженные дачники двигались по берегу за плывущей лодкой, после окончания номеров шумно аплодировали, подбадривали музыкантов криками, требовали повторения. На другой день на Черной речке только и говорили о вечерних серенадах, устроенных Александром Сергеевичем.

Для такого развлечения — «музыки на воде» — Даргомыжский в разное время написал тринадцать вокальных трио. При издании в более поздние годы он назвал их «Петербургскими серенадами» и определил исполнять «хором». (Здесь уместно вспомнить, что число участников летних серенад Даргомыжского в 1842 году тоже было тринадцать, включая и самого композитора. Возможно, это не случайное совпадение.)

Создавая музыку для вокальных ансамблей или хора, Даргомыжский шел по проторенному пути традиционного русского канта, излюбленного демократического жанра застольных песен, домашнего ансамблевого музицирования. «Петербургские серенады» написаны на слова Пушкина, Лермонтова, Языкова, Кольцова, Дельвига, Тимофеева — их стихотворения пользовались широкой известностью и любовью в обществе. Кто не знал тогда наизусть «Из страны, страны далекой», «Где наша роза?», «Зимний вечер», «На Севере диком», «Пью за здравие Мери»?!

Советский исследователь, академик Б. В. Асафьев писал: «Даргомыжский, как и в своих романсах, соединяет в своих ансамблях мелодическую выразительность и напевность с умением

„подать“ слова, осмыслить их музыкой. Текст для него — не мертвая канва для вышивки полифонических узоров, а живое содержание. Даргомыжский в каждом своем ансамбле метко охватывает сущность стихотворения в целом и, идя от некоего основного тону́са, характеризует уже отдельные выпуклые настроения, душевные состояния, образительные моменты... Интонационная сторона серенад особенно убеждает нас в том, что дело здесь в скромных средствах и навыках небольшой группы или хора любителей пения. Иначе говоря, эти вещи стоят на *границе* готовой к развитию самостоятельной (не крепостной) светской хоровой культуры, но еще не предполагает ее. Тем они и интересны. Только развитие общественности и постепенное раскрепощение всех слоев населения могло стать стимулом широкой хоровой практики и изъятия ее из круга частновладельческих помещичьих интересов. Естественно, что русские композиторы стали сперва писать только оперные хоры, ибо остальные хоровые профессиональные организации были до конца крепостного права к услугам только своих господ. Таким образом, „Петербургские серенады“ ценны прежде всего как исторический документ переходной эпохи, как опыт музыки для хорового ансамбля скорее камерного, чем концертного, обобществляющего большой круг слушателей стиля».

Казалось бы, в «Петербургских серенадах» композитором соблюдены устоявшиеся каноны, все выполнено в привычных традициях. Однако в небольшой заметке в газете «Северная пчела» отмечалось, что Даргомыжский «создал новый род музыки, и первая попытка его в этом роде более нежели удачная». Итак, новый род музыки? *Галлета* оказалась прозорливой: «Петербургскими серенадами» Даргомыжский положил начало светскому хоровому пению а *capella* в России, и эта традиция нашла дальнейшее продолжение в обработках народных песен Лядова, хорах Чайков-

ского, Танеева, Калининкова, в советской хоровой музыке.

Нельзя не отметить особо и социальный момент — было положено начало формированию светского хорового репертуара в России в широком, общественном плане. Существовавшие доселе на Руси крепостные хоры подобного репертуара, естественно, не имели; хоры в оперных театрах выполняли свои, определенные рамками спектакля, задачи. Концертных хоровых коллективов в стране пока еще не было — им суждено появиться позже, к 70-м годам. Так что по времени «Петербургские серенады» в какой-то мере опередили своего потенциального исполнителя, подготавливая развитие профессиональной хоровой культуры.

«Петербургские серенады» составляют хоровой цикл, объединенный темой любви к Родине, «нашей Руси», желанием, чтобы она была «и счастлива, и славна!» — как провозглашает зачин «Из страны, страны далекой» (слова Н. М. Языкова). В серенадах преобладают светлые краски. Оптимизм, радость, восторг слышатся в «Вакхической песне» — кульминационной пьесе, гимне солнцу и разуму², в ее упругих ритмах, активных волевых интонациях сродни восклицаниям, в маршевых гимнических мотивах. Это много больше, чем изображение дружеской пирушки, — да ведь и Пушкин провозглашает: «Да здравствует солнце, да скроется тьма!»

Превосходны лирические интермеццо цикла — «Где наша роза?», «Пью за здоровье Мери» (слова А. С. Пушкина), чудесны баркаролы «Приди ко мне» (слова А. В. Кольцова), «По волнам спокойным» (слова неизвестного автора), которые продолжают линию глинкавских вокальных миниатюр, таких, как «Адель», «Венецианская ночь». Как хорошо они, наверное, звучали на Черной

² У Даргомыжского серенада называется «Что смолкнул веселия глас».

речке: исполненные тихого покоя, наслаждения красотой, «когда луна из облак в облако ныряет, иль с неба чистого она так пышно воды озлащает».

Так плыл и челн самого Даргомыжского — пока еще с попутным ветром к тихой близкой пристани. Но моментами в музыке серенад прорывается и тревога («Ворон к ворону летит, ворон ворону кричит...» на слова Пушкина). Она еще неясная, мимолетная и приводит не к драматическим коллизиям — как в будущей «Русалке», а лишь к чувству, сливающемуся с тихим печальным пейзажем. А несбывшаяся затаенная мечта гонит мысль композитора куда-то далеко-далеко. Там, где-то «на Севере диком» затерялась голая скалистая вершина с одинокой сосной, лежат сыпучие снега, и музыка — под стать поэтической картине — сама задумчивость, зимние грезы.

Совершенно иной характер в пушкинском «Зимнем вечере»: метель как будто подхватила и унесла запоздалого путника в крупную круговерть поэмки, исхлестала плотными снеговыми «зарядами». Такого у Глинки, пожалуй, не сыщешь: по трехголосной партитуре поют без инструментального сопровождения всего десять-двенадцать человек, а впечатление такое, будто звучит оркестр! И вот тянется ниточка от «Зимнего вечера» все дальше и дальше, и возрождается этот поэтический образ в дивной хоровой миниатюре, жемчужине советской хоровой музыки — «Зимней дорожке» В. Я. Шебалина (тоже на слова Пушкина).

Казалось бы, серенады — не место для иронии, однако Даргомыжский остался верен себе. В хорошем цикле есть два скерцо. Одно веселое, забавное — история любви лешего-неудачника к пронырливой ведьме (на слова неизвестного автора); другое — едкое, колючее, острое «Говорят, есть страна» (на слова А. В. Тимофеева), обличающее леность, туеядство, раболепие, продажность.

Но вот брезжит надежда — нежная светлая колыбельная («Вянет, вянет лето красно»), она то

приближается, то ускользает. Это и прощание с летом, с Черной речкой и с дорогими сердцу людьми. Александру Сергеевичу такая зыбкая мечта представляется обликом славной доброй женщины. «Свет Наташа, где ты?» — таким грустным вопросом заканчивает цикл Даргомыжский.

...Столичную концертную жизнь начала 40-х годов нельзя было назвать оживленной. Два-три концерта в год давало петербургское Филармоническое общество. Большие осложнения возникали при попытках проведения регулярных симфонических собраний. Энтузиасты-любители старались наладить постоянное (хотя бы раз в неделю) исполнение симфоний, концертов, увертюр, но их усилия постоянно наталкивались на разного рода препятствия.

В отличие от исполнения камерно-инструментальной музыки, которое можно осуществлять скромными силами, устраивая домашние музыкальные вечера, симфонические концерты требовали привлечения большого числа оркестрантов, квалифицированного дирижера. Нужно было подыскать подходящее помещение, предварительно собрать музыкантов для репетиции, всех обеспечить приличными инструментами, расписать оркестровые партии.

Около десяти лет в зимние сезоны в Петербурге каждую субботу проходили концерты Симфонического общества. В оркестре играли профессионалы и музыканты-любители из высшего света. Но это были не общедоступные мероприятия и посещать их могли только члены общества и их гости. Даргомыжский охотно посещал такие собрания, играл там на фортепиано или в составе струнного квартета. Со временем его отношение к подобным раутам кардинально изменилось, а посетители великосветских музыкальных салонов сделались предметом колкостей и насмешек композитора. Обстановку подобного элитарного собрания русской знати ярко описал А. В. Никитенко: «Ее отлич-

тельные черты: знатность членов, блестящее освещение, многочисленный оркестр и роскошное угощение. Зала академии поразила меня размерами и великолепием: везде мрамор и позолота. Какое богатство, какая роскошь и сколько во всем вкуса и изящества! Зеркала, вазы, картины, бронза, бархат и штоф расположены самыми живописными группами и узорами. Несколько дам уже расхаживали по богато убраннным комнатам. В первой из них стояли, выстроясь в два ряда, лакеи и арапы в блестящих ливреях. Мало-помалу комнаты заполнялись знатью Петербурга. Здесь были графы, князья, первые чины двора и правительственные лица с супругами и дочерьми. Они рассыпались по комнатам и жужжали, как рои пчел. Надо было осторожно двигаться в толпе, чтобы не толкнуть какую-нибудь статс-даму или красавицу».

Демократический характер носили лишь университетские концерты, на которых по воскресеньям без предварительных репетиций играли симфоническую музыку. На галерку студентов пускали бесплатно, а абонемент на весь цикл стоил всего пять рублей.

В 1843 году возникло Общество инструментальной и вокальной музыки, куда руководителем оркестра был приглашен Даргомыжский. Известный автор вокальной музыки («романсы мои до такой степени поются, — писал он, — что и мне надоели») поначалу неуверенно чувствовал себя с оркестром и согласился дирижировать, чтобы на практике изучить оркестровые премудрости. По вторникам в семь часов вечера в обширном зале Гвардейского корпуса собирались сорок восемь любителей-музыкантов — участников хора и оркестра. Успехи их были весьма скромными. Общество, ограниченное в средствах, за скромную плату пользовалось фондами Театральной потной конторы (когда требовалась вокальная литература), а репертуар инструментальных концер-

тов составлялся из произведений, ноты которых имелись у кого-нибудь из членов общества.

Даргомыжский разучивал с музыкантами увертюры из «Танкреда» Россини, «Нормы» Беллини, «Дон Жуана» Моцарта, симфонии Гайдна, фрагменты из разных опер. Пробовал исполнять некоторые эпизоды и из своей «Эсмеральды». Постепенно накапливался опыт капельмейстерской работы, расширялись знания о возможностях того или иного инструмента. В одном из писем композитор делился с товарищем: «Не можешь себе представить, как в оркестре странно и ново выходит». Несомненно, что даже такая скромная капельмейстерская практика сыграла свою роль, Даргомыжский обрел большую уверенность в оркестровке произведений.

Теперь попытаемся представить музыкальную жизнь Петербурга с его «громкими» концертами иностранных знаменитостей; уяснить, почему совершенно игнорировались в 40-е годы «тихие» незаметные концертанты, приобретшие впоследствии мировое имя; окунуться в ту атмосферу событийности, которая окружила Глинку и Даргомыжского. Александр Сергеевич, наблюдательный, умный музыкант, четко осознавший в 50-е годы необходимость создания в России высших музыкальных учебных заведений и действенной концертной организации, разумно направляющей и регулирующей музыкальную жизнь страны, пришел к пониманию всего этого не сразу. Отличное знание петербургской и московской музыкальной жизни, посещение различных салонов, последующие наблюдения концертной и театральной жизни за рубежом позволили ему сравнивать эти явления, делать определенные выводы, а затем активно участвовать в создании и консерватории в Петербурге, и Русского музыкального общества.

В апреле 1842 года Петербург рукоплескал Ференцу Листу. Его приезд В. В. Стасов назвал «сущим мировым событием», а концерт в зале

Дворянского собрания подробнейшим образом описал в статье «Лист, Шуман, Берлиоз в России»: «В день первого концерта Листа, 8 апреля 1842 г., мы оба с Серовым уже часа за два до начала, назначенного в 2 часа дня, забрались в залу Дворянского собрания. <...> С первой же минуты мы были поражены необычайным видом залы. Была поставлена маленькая четырехугольная эстрада на самой середине залы... <...> На этой эстраде помещалось два рояля, концами врозь, и два стула перед ними: ни оркестра, ни инструментов, ни нот, никаких других музыкальных приготовлений во всей зале не было видно. <...> Тут я увидел в первый раз в своей жизни Глинку. Это была маленькая приземистая фигурка, с вихром на голове и гладко подстриженными бакенбардами, в черном фраке, застегнутом доверху, с раздутыми ноздрями и поминутно приподнимаемою вверх головою, со сдвинутыми бровями и остро смотрящими глазами <...> но в это время сделался какой-то шум в зале, все повернулись в одну сторону, и мы увидели Листа <...> Он был очень худощав, держался сутуловато <...> но что сильно поражало — это громадная белокурая грива на голове. Таких волос никто не смел тогда носить в России, они были здесь строжайше запрещены... Лист сошел с галереи, протеснился сквозь толпу и быстро подошел к эстраде... вскочил сбоку прямо на возвышение, сорвал с рук белые свои лайковые перчатки и бросил их на пол, под фортепиано, раскланялся на все четыре стороны при таком громе рукоплесканий, какого в Петербурге с самого 1703 года [дата основания города. — И. М.] еще, наверно, не бывало, и сел. Мгновенно наступило в зале такое молчание, как будто все разом умерли, и Лист начал виолончельную фразу увертюры „Вильгельма Телля“ без единой ноты прелюдирования. Кончил свою увертюру, и пока вся зала тряслась от громовых рукоплесканий, он быстро перешел к другому форте-

пиано, и так менял рояль для каждой новой пьесы, являясь лицом то одной, то другой половине залы. В этом же своем концерте Лист играл еще *Andante* из „Лючии“, переложение „Аделаиды“ Бетховена, свою фантазию из Моцартова „Дон Жуана“ и в заключение всего — очень плохой и ничтожный по музыке, но увлекательный по ритму и курьезный по гармониям свой „*Galop chromatique*“.

Однако второй гастрольный визит Листа в Россию в 1843 году интересовал меломанов гораздо меньше. В Петербурге в это время задавали тон итальянцы. «У Петербурга была новая игрушка: итальянцы, а это было такое аппетитное блюдо, с которым уже ничто сравниться не могло», — писал Стасов. Но совершенно другое отношение к итальянским артистам проявляли друзья Глинки, среди которых был и Даргомыжский. По поводу постановки итальянцами «Дон Жуана» Моцарта Михаил Иванович писал: «Публика и даже журналы вооружились противу гениального *maestro*; ему, а не бездарности и невежеству в музыке большей части артистов, приписывали они неудачу представления „Don Juan“. Я плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певунов и модную итальянскую музыку...» С тех же пор и у Даргомыжского сложилась явная антипатия к итальянской оперной антрепризе; в годы сотрудничества композитора с редакцией журнала «Искра» такое отношение проявлялось в критических статьях искровцев, в твердой и определенной позиции журнала.

В противовес прохладному приему Листа публикой Петербурга в 1843 году, друзья устроили в честь выдающегося пианиста вечеринку в доме Глинки, на Гороховой улице, где собрались Вл. Соллогуб, братья Кукольники, многие известные музыканты, среди которых был и Даргомыжский.

Хозяин блеснул выдумкой, богатой фантазией, не обошлось здесь без помощи братьев Куколь-

ников, больших мастеров устраивать увеселения. Видимо, желая сделать приятное знаменитому гостю, огромную комнату на втором этаже превратили в импровизированный шатер. Между кадками с соснами и елями висели пестрые ковры, пол был устлан матрасами, а поверх них — коврами. В центре всего великолепия три скрепленных сверху шеста поддерживали висевший на цепи большой котел. Неподалеку скромно примостилось старенькое четырехугольное фортепиано, украшенное несколькими подсвечниками. От дерева к дереву тянулись гирлянды из цветных фонариков. Огромный соснового дерева рабочий стол Глинки, на котором обыкновенно разложены были гусиные перья, карандаши, исписанные и чистые партитурные листы, теперь перенесли в другую комнату. Накрытый скатертью, он ломился от снеди: в живописном беспорядке на нем располагались блюда с горячими кулебяками и холодными закусками...

И вот съехались гости. Зазвучала музыка. Арию Руслана пел Петров, арию Ратмира — Глинка, Лист играл увертюру из «Руслана», персидский хор и «Марш Черномора». Развеселившись, гости начали качать Листа, только что избранного ими «короля» славной общей семьи «цыгании». В котле жгли ром, готовили крамбамбули, снова играли и пели. Хор новоявленных «цыган», живописно расположившись вокруг импровизированного костра, исполнял то русские песни, то произведения Глинки и Даргомыжского. До самого утра звучала музыка в честь высокого гостя. Позднее Даргомыжский не раз вспоминал этот удивительный вечер.

Как ни странно, совершенно незамеченным даже для музыкантов прошел творческий визит в Петербург четы Шуманов в 1844 году. Причины могли быть самые разные: и нелюдимость композитора, и непопулярность музыки Шумана в России (даже Лист не отважился включать в свои концерты его пьесы. Он писал, что «много раз

имел неуспех с шумановскими пьесами и в частных домах, и в публичных концертах, что потерял кураж ставить их на свои афиши...»), и повальное увлечение русской публики итальянским искусством и музыкой Мендельсона. («Здесь все от итальянцев словно в бешенстве», — писал в письме другу из России Шуман.) Скорее всего, это произошло потому, что пора музыки Шумана для русских слушателей еще не наступила. Лишь в 60-е годы концерты Клары Шуман, прекрасной пианистки, исполнявшей сочинения мужа, имели огромный успех, а музыка Шумана нашла своих страстных пропагандистов в лице А. Г. Рубинштейна и М. А. Балакирева.

Певец и его песни

Человеческий голос, соглашая текст песни со звоном инструмента, есть самый внятный и пленительный представитель того тесного союза, который находится между жизнью звуков и жизнью нашего сердца... Музыка — мятежная душа наша.

*А. Серебрянский.
Мысли о музыке*

К концу 30-х и в 40-х годах увлечение романтическим искусством в России шло на убыль, постепенно складывалась так называемая «натуральная» школа. «Художники и герои с их риторическими фразами всем страшно прискучили. Нам хотелось видеть человека, а в особенности русского человека... Новый свежий дух уже веет в литературе», — писал И. И. Панаев. В прозе Пушкина, Лермонтова читатель «увидел» русского человека; в произведениях Гоголя, Гончарова, Герцена, Григоровича, Тургенева появились непривычные герои — трудовой крестьянин, мелкий чиновник, позадачливый служащий, в полный голос выищущал протест против несправедливости. Отразились эти перемены и в музыке Алябьева, Гурилова и, конечно, Даргомыжского с его пытливым умом, любознательностью, нестандартной реакцией на происходящее, стремлением критически оценивать то или иное явление.

Иллюбленным жанром композиторов этого времени был романс, написать и исполнить который много проще, чем произведение крупной формы: квартет, сонату, сюиту. Романс равно хорош и для выражения патриотического порыва, и романти-

ческой приподнятости, и меланхолической разочарованности, и для веселого перепляса в духе народной песни.

С первых «выходов в свет» за Даргомыжским закрепились слава хорошего пианиста и сочинителя романсов. Начинал он с модных салонных вещиц — вокальных миниатюр с привлекательными, красивыми мелодиями, несложными ритмами и нередко банальными интонациями. Узкому кругу меломанов предназначались романсы, написанные на французский текст.

Тем значительнее стало появление в середине 30-х годов вокальных пьес Даргомыжского совсем иного склада: в стиле русской народной песни написаны «В темну ночку» (слова матери М. Б. Даргомыжской), «Ты хорошенькая» (слова по П. Волкову), а также «Тучки небесные» (слова Лермонтова). В песне «Каюсь, дядя, черт попутал» (слова А. В. Тимофеева) и балладе «Ведьма» (текст, по-видимому, принадлежит композитору) сказались присущая автору склонность к насмешке, критической оценке явления. Если в песне на слова Тимофеева господствует комедийное, водеvilное начало, то балладу «Ведьма» можно расценить как пародию на охватившее литературную и музыкальную Россию 30-х годов увлечение романтически-тайнственными историями и балладами в рыцарском духе. Что-то гоголевское проглядывает в любовной истории неудачника-лешего, обманутого поднаторевшей в светских салонах ловой ведьмой. Несколько «украинизирована» и музыка баллады. Но, видимо, всему свое время. Если в «Ведьме» проявилось скептическое отношение к романтической балладе, то несколько лет спустя Даргомыжский сам попадает под влияние ранее осмеянного им жанра и создает балладу (правда, несколько иного характера, чем пародированная им).

Другие баллады Даргомыжского — «Мой суженый, мой ряженный» и «Свадьба» — вокальные ми-

миниатюры, которые создавались параллельно с оперой «Эсмеральда», когда композитор был всерьез увлечен романтическим искусством. Первая баллада — мольба влюбленной девушки, превращенной в цветок злой ведьмой. Вторая посвящена теме свободного чувства любящих людей. Балладу «Свадьба» хорошо знали и любили в демократических кругах России, расценивая произведение как своего рода социальный протест против бесправного положения женщины. Эту вокальную пьесу высоко ценил В. И. Ленин. Находясь в эмиграции в 1904—1905 годах, он часто слушал ее. П. Лепешинский вспоминал: «Тов. Гусев³ обладал... очень недурным, довольно мощным и сочным баритоном, и когда он красиво отчеканил „Нас венча-ли не в цер-кви“, вся наша семейно-большевистская аудитория слушала его затаив дыхание, а Владимир Ильич, откинувшись на спинку дивана и охватив руками колено, весь уходил при этом внутрь себя и, видимо, переживал какие-то глубокие, одному ему ведомые настроения». В семье Ульяновых хорошо знали не только эту, аккуратно переписанную в девичий музыкальный альбом Ольги Ильиничны балладу «Свадьба». В 1885 году в Симбирске гастролировала казанская оперная труппа под управлением А. А. Орлова-Соколовского. Исполнялись оперы Глинки, Даргомыжского, Верди, Гуно, Монюшко. Ульяновы не пропускали эти спектакли.

Любимым поэтом Даргомыжского был Пушкин. На склоне лет композитор признается: «Опять тетка!.. Что делать, не могу шагнуть без него!» Но и ранее, в 40-е годы, когда еще не многие композиторы оценили особую музыкальность поэзии русского гения (как известно, большим почитателем поэзии Пушкина был Глинка, бесценные вокальные миниатюры которого на его стихи явля-

³ С. И. Гусев (Я. Д. Драбкин) — видный деятель коммунистической партии, делегат Второго съезда РСДРП.

ются жемчужиной русской вокальной музыки), Даргомыжский неоднократно обращался к творчеству поэта. «Я вас любил», «Ночной зефир», «Юноша и дева», «Вертоград» — превосходные романсы, в которых проявились природный талант композитора, певца, опытного мастера-музыканта, художника большой культуры. Музыкальность поэзии Пушкина получила удивительное соответствие в поэтичности музыки Даргомыжского. Пушкинский «Ночной зефир» словно бы оживает, расцветает со звуками музыки. Еще благоуханнее кажется лунная ночь, еще роскошней — красота молодой гордачки, звонче — гитара, шумнее воды Гвадалквивира. Это уже и не серенада, не романс, а яркая театральная сценка разыгрывается под балконом обладательницы дивной ножки.

А как сильна, как хороша печальная сдержанность остывающего чувства, звучащая в неспешных, раздумчивых словах романса «Я вас любил». Благородная мудрость и успокаивает, и в то же время тревожит душу, несмотря на кажущееся мягкое умиротворение, — а всего-то одна нотная страница...

Романс на текст лермонтовского стихотворения «Отчего» Даргомыжский озаглавил «Мне грустно», тем самым как бы подчеркивая элегическое настроение шестистрочной миниатюры поэта. Невелик романс — лирическая исповедь, горестный монолог певца. Композитор ведет звуки мелодии след в след за словами поэта. Чуть сильнее их накал и мелодия тоже становится несколько шире, тревожней, звук громче, упорней; и тем больнее сердцу, которое не нашло отклика в любимой душе. Все так предельно просто в этом романсе, лаконично, нет ни малейшей выпренности, нажима, перехлеста эмоций — композитором найдена та почти неуловимая грань, то удивительное единение слова и музыки, когда дивная поэзия обретает счастливую возможность дольше длиться в музыке.

еще точнее запечатлеть взволновавшее поэта состояние души, подарив слушателю несколько бесценных минут свидания с музыкальными звуками чудесных лермонтовских строчек.

Мне грустно, потому что я тебя люблю,
И знаю: молодость цветущую твою
Не пощадит молвы коварное гоненье.
За каждый светлый день иль сладкое мгновенье...
Слезами и тоской заплатишь ты судьбе.
Мне грустно... потому что весело тебе.

Заграница I

Никто, никто, никто не усладил
В изгнание сем тоски мятежной!

М. Лермонтов

Сиротская судьба «Эсмеральды» в России, желание попытать счастья в Европе побудили Даргомыжского осуществить давно лелеемую мечту пожить за границей. А вдруг там оперу оценят по достоинству и представится возможность увидеть ее на сцене? К тому же композитору хотелось познакомиться с современной зарубежной оперой, которая не шла в Петербурге, окунуться в иную музыкальную жизнь, получить новые профессиональные впечатления.

К 1844 году, когда Александр Сергеевич принял окончательное решение ехать (как известно, он порывался это сделать не раз, помышляя раньше и о Германии, и об Италии), значительно усложнился процесс оформления выездных документов, намного дороже стала взимаемая с путешественников пошлина. «Всякий платит сто рублей серебром за шесть месяцев пребывания за границею. Лицам моложе двадцати пяти лет совсем воспрещено ездить туда», — записал в своем дневнике в 1844 году один петербургский литератор. Царское правительство не одобряло частых поездок своих подданных в Европу, опасаясь проникновения в Россию вредных чужеземных влияний.

Видимо, Даргомыжский рассчитывал отправиться в путешествие летом или — как Глинка — еще весной, но хлопоты по выправлению выездных бумаг задержали его в Петербурге до осени. Путь композитора лежал в Берлин, затем в Брюкс-

сель и Париж. Он вез в Европу «Эсмеральду», романсы и фортепианные произведения.

В Берлине, где «правил бал» приглашенный на должность генералмузикдиректора Джакомо Мейербер, у Александра Сергеевича состоялась с ним встреча, короткая и официальная. Об этом в дорожном альбоме Даргомыжского свидетельствует музыкальный сувенир автора нашумевших «Гугенотов». Свое неодобрительное отношение к музыке прославленного маэстро Даргомыжский выскажет позднее в письме к отцу.

Брюссель — приветливый город холмов, каналов, аллей и бульваров — оказал радушный прием русскому композитору. По совету друзей, молодой четы музыкантов Элизы и Арнольда Блазов, он снял уютную светлую квартирку с садиком, расположенную в респектабельной верхней части города, эти же супруги помогли растопить настороженный ледок в отношении бельгийских коллег, ощущавшийся в первых встречах с приезжим русским. Здесь платили добром за добро. В свое время в Петербурге прелестная иностранка, юная певица Элиза Мерти и ее жених Арнольд Блаз были желанными гостями в доме Даргомыжских. Ныне первый кларнетист королевской оперы, профессор Брюссельской консерватории ввел русского друга в музыкальный мир бельгийской столицы и рекомендовал его маститому композитору, известному музыкальному историку и биографу, директору консерватории Франсуа Фетису, который оценил достоинства «Эсмеральды».

Впечатления Фетиса оказались настолько сильными, что он послал в Париж, куда намеревался затем поехать Даргомыжский, статью о русских композиторах. Значительная часть ее посвящалась Даргомыжскому. Высоко оценивая его фортепианные и вокальные сочинения, Фетис все же больше писал об опере, ее оригинальности, энергии, соединенных с приятной мелодией, замечательным умением согласовывать голоса с инструментами.

Весьма пророческими были такие слова Фетиса: «Ежели Россия в будущем музыкальном образовании своем будет управляема любителями с такими же истинными достоинствами, как этот молодой человек, то нет никакого сомнения, что там скоро будет процветать живое, деятельное искусство, не зависящее от иностранцев».

«Станем надеяться, — писал другой критик, — что в наше время, когда шум заменяет так часто мелодию, когда посреди такого множества музыкальных произведений недостаток в изящном так чувствителен, *г. Даргомыжский* приобретает доверие к своим силам и подвергнет талант свой оценке публики, вместо того чтоб ограничиться одобрением тесного круга знакомых». Благожелательность к русскому композитору демонстрировали и авторы еще нескольких статей, чего нельзя сказать о критиках его родного города.

Памятными стали встречи с бельгийскими скрипачами — профессором консерватории, великолепным исполнителем, игра которого отличалась блеском, певучестью, эlegantностью, артистом с европейским именем Шарлем Беро и его учеником Анри Вьетаном. Это знакомство связано и с прошлым, и с будущим Даргомыжского. Беро, друг Ф. Шоберлехнера, оставил на память о встрече нотный автограф в альбоме русского композитора. Много лет спустя полуослепший скрипач по приглашению князя Н. Б. Юсупова-младшего — русского мецената, музыканта, скрипача, ученика Анри Вьетана — приехал в Россию. Его подарком Даргомыжскому была фантазия для скрипки и фортепиано на романс «Душечка-девица».

Скрипач Анри Вьетан — когда-то чудо-ребенок, превратившийся теперь в превосходного артиста, одного из лучших исполнителей романтического склада — был также представлен Даргомыжскому в консерватории. Заинтересовавшись музыкой русского маэстро, Вьетан сделал несколько обработок для скрипки и фортепиано романсов и песен

Даргомыжского, а позже и других русских композиторов — Алябьева, Верстовского. На следующий год Вьетан был приглашен на должность придворного солиста в Петербург (артист пробыл в России до 1852 года). Он пользовался большой популярностью у русских слушателей, много концертировал по стране и часто исполнял сочинения и собственные переложения российских композиторов. Собираясь приехать по приглашению Н. Б. Юсупова в Россию несколькими годами позже, Вьетан с нежностью вспоминал о своих прошлых петербургских впечатлениях. «Я хочу еще раз в жизни увидеть берега Невы и особенно Мойки, где я провел столько чудных дней, вновь увидеть прекрасные ночи. Память об этом всегда живет во мне и дорога моему сердцу», — писал он Юсупову. Нет никакого сомнения, что Даргомыжский часто виделся с Вьетаном в Петербурге.

Однако целью путешествия Александра Сергеевича был все же не приветливый Брюссель, а Париж — ведь там, на улицах и площадях города, в легендарном Соборе Парижской богородицы прошла жизнь его Эсмеральды.

Композитор приехал в Париж осенью. Наверное, к свиданию с этим городом никогда нельзя подготовиться, как бы хорошо ни знать язык, искусство и культуру народа, — а всем этим в достаточной степени обладал Даргомыжский. Париж всегда неожидан, он — всегда открытие, удивление, подарок судьбы. Здесь создавались мифы, Париж творил своих кумиров, увенчивал их славой, он же и освящал, сокрушал, топтал, а случалось, даже убивал. В газетах тех лет одинаково азартно обсуждались и проделки ловких аферистов, и столкновения политических партий. Над всем тем царил искусственный, с обилием и разнообразием форм которого вряд ли мог соперничать какой-либо другой город. Генрих Гейне довольно зло писал в 1843 году о наплыве музыкантов-исполнителей, надеющихся получить

одобрение парижской публики: «Как стая саранчи, в Париж каждую зиму прибывают пианисты-виртуозы, не столько ради денег, сколько для того, чтобы создать себе здесь имя, которое принесет им в других странах тем более богатую денежную жатву. Париж служит им чем-то вроде стола для наклейки афиш, где слава их напечатана огромными буквами». Кто-то из газетчиков подсчитал, что за один 1844 год в театрах города состоялись 263 премьеры. Украшали музыкальную панораму города регулярные симфонические вечера Общества концертов Парижской консерватории под управлением Ф. Хабенека, популяризатора творчества Бетховена и Берлиоза. За восемь франков любой горожанин мог вдоволь насладиться отличной музыки. Не обходили вниманием французские артисты и русскую музыку.

Блистательный Гектор Берлиоз, с искусством которого русская публика познакомилась в конце 40-х годов, ставил в цирке на Елисейских полях свои программы-гиганты, привлекая до тысячи исполнителей. Величественное здание цирка, вмещающее пять тысяч человек, великолепно отвечало новаторским замыслам композитора-дирижера. Сцена, как в древних театрах, располагалась в центре огромного зала, вокруг нее амфитеатром поднимались скамьи для зрителей и слушателей. В воскресном концерте Третьего большого музыкального праздника (4/16 марта 1845 года) Берлиоз, в преддверии своей поездки в Россию, играл помимо музыки Россини и своей сочинения Глинки, который присутствовал в цирке в окружении соотечественников. Несмотря на дневное время — концерт начался в два часа, — зал ярко освещался газовыми рожками и был жарко натоплен, так как на улице свирепствовала непогода.

Глинка, естественно, очень волновался и по совету Берлиоза расположился рядом с певицей Аделаидой Соловьевой, которая настолько оробела, что сбилась, исполняя арию из «Ивана Суса-

нина» «В поле чистое гляжу». Глинка, по собственным словам, «несмотря на внутреннее беспокойство, не потерял присутствия духа, не теряя времени, дал знак Берлиозу, чтобы он начал арию сызнова, подсказал Соловьевой в опасном месте, и она поправилась и пропела арию так хорошо, что ее несколько раз прерывали аплодисментами и наконец по окончании оглушили рукоплесканиями». Сильное впечатление на слушателей произвела «Лезгинка» из оперы «Руслан и Людмила». «...Кавказская мелодия, чуждая европейскому слуху, но не варварская; своенравная, но не противоречащая музыкальному чувству, изумила парижан. „C'est sauvage, mais c'est beau!“⁴ — восклицали они, хлопая изо всей мочи».

Второй авторский концерт Глинки в пользу благотворительного музыкального общества состоялся в зале пианиста Анри Герца. Помимо сочинений других композиторов в тот вечер звучали «Краковяк» из «Сусанина», «Вальс-фантазия», «Марш Черномора». Оба концерта продемонстрировали огромное достижение русской национальной школы. После этих концертов Берлиоз опубликовал статью о Глинке, в которой писал: «Талант Глинки отличается необычайными гибкостью и разнообразием; стиль его по редкому преимуществу преобразуется по воле композитора, сообразно с требованиями и характером сюжета, который он обрабатывает. Он делается простым и даже наивным, никогда не унижаясь до употребления пошлых оборотов. В мелодиях его являются звуки неожиданные, периоды прелестно-странные. Он великий гармонист и пишет партии инструментов с такою тщательностью, с таким глубоким знанием их самых тайных средств, что его оркестр — один из самых новых, самых живых оркестров в наше время».

Даргомыжский был в курсе подготовки обоих

⁴ «Это дико, но это прекрасно!» (франц.).

концертов и вел по поводу первого из них переговоры с Берлиозом. Наверняка в письмах к родным он подробно описывал берлиозовские торжественные праздники (он уехал из Парижа в конце марта). Однако часть писем композитора пропала, известно также, что все они подвергались цензуре и даже частично уничтожались.

Вернемся к первым дням парижской жизни Даргомыжского. Не располагая крупными денежными средствами, Александр Сергеевич нашел себе недорогую, скромную квартирку на улице Ришелье, в доме № 47, на четвертом этаже. Расходов было много, и деньги приходилось экономить. Наступили холода, пришлось купить дрова. Значительные суммы уходили на прокат фортепиано, на билеты в театры и концертные залы, куда композитор ходил почти каждый вечер.

Шквал музыкальных впечатлений захлестнул Даргомыжского, привыкшего к довольно скудной и, надо сказать, далеко не совершенной музыкальной жизни Петербурга. Знакомых в Париже было не очень много. Чаше других он гостил у генерала Витовтова, с удовольствием приходил в его теплую уютную квартиру, своего рода музыкальный салон. Здесь часто играла старшая дочь генерала, ученица Шопена.

Большую часть вечеров Александр Сергеевич посвящал театрам. Многое покоряло композитора в парижских театрах, особенно исполнение. Однако общепризнанные кумиры он подвергал острой критике. Взяв хотя бы большую французскую оперу — Даргомыжский пишет отцу, что ее «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». Весьма нелестно отзывался русский композитор о Мейербере («Мастерство и ум — неимоверные, но никакое мастерство и никакой ум не подделаются под сердце человеческое». «Самый высокий худож-

ник не есть еще поэт».) и Доницетти («Об этой муньке [опера „Линда ди Шамуни“. — И. М.] говорить нечего». «...Когда медали или монета отчеканены и описаны, надо ли еще описывать следующие на ними медали или монеты, которые чеканятся по той же форме и тою же машиною?»). Какие же слова после этого достаются Нидермейеру?⁵ «Писано и правильно и гладко, а выходит и пасквильно, и гадко», — язвит Даргомыжский по поводу его оперы «Мария Стюарт». Композитор словно предчувствует близкий закат большой романтической оперы.

Зато как великолепен французский водевиль! «Надо видеть, сколько ума и остроты в здешних водевилях! Надо слышать эти колкие насмешки над литераторами, новыми пьесами, министрами и проч. (...) Театр Водевиль колет не в бровь, а в глаз». Здесь же Даргомыжский сравнивает увиденное с французскими водевилями, идущими в столице. «Не воображайте, что вы видите водевиль на петербургской французской сцене, — неправда! (...) Зубы у них подпилены, а беззубый водевиль хуже беззубой женщины!»

На консерваторских концертах он невольно вспоминал, как всего год назад в Петербурге стоял за дирижерским пультом перед полусотней любителей оркестрантов и хористов Общества инструментальной и вокальной музыки, и хорошо знал, каких усилий стоит добиться от них стройного звучания. «Это 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

⁵ Луи Нидермейер — швейцарский композитор, автор пяти опер.

что совершенная верность, не то что неподражаемый ансамбль, но вы слышите 150 человек музыкантов, одушевленных одним и тем же чувством, одною и тою же мыслию и в один и тот же миг!» Эти впечатления навсегда остались в памяти Александра Сергеевича и не прошли бесследно для его деятельности в Русском музыкальном обществе.

Новый 1845 год Даргомыжский встречал в обществе Глинки и его учениц. Этот вечер он подробно описывал в письме к отцу: «Кавалеры были большею частью пожилые русские господа. Надо Вам сказать, что пожилые люди с деньгами наслаждаются в Париже, как боги в Олимпе. Француженки уверяют их, что они в самой лучшей поре жизни, разоденут их в лаковые сапоги, модное платье, напялят на руки белые перчатки и таскают их по кофейням и театрам. А тех, которые очень щедры, даже ревнуют». Сам Александр Сергеевич в новогоднюю ночь «с большим эффектом» танцевал русскую пляску с парижской актрисой Дезире Майер. А потом они долго говорили о России — француженка выступала в Петербурге и была очарована северной столицей. Шумное веселье еще продолжалось, когда далеко за полночь Александр Сергеевич не торопясь возвращался ночным Парижем домой. Большой любитель пеших прогулок, он ежедневно делал восемь-десять километров по городу.

Знакомство русского композитора с Парижем не ограничивалось лишь музыкальными впечатлениями. Его интересовала социально-бытовая сторона жизни французской столицы, ее порой жестокие формы, которые обнаруживались на открытых судебных заседаниях. «Я присутствовал при шести судоговорениях, — сообщает он отцу, — 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 рассказываются

происшествия вымышленные. Еще интереснее, когда рассказывается происшествие истинное. 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». Вот, оказывается, что привлекало и будоражило изображение композитора: драма жизни, живой рассказ-происшествие, где бушуют человеческие страсти, правда жизни в любом, даже самом неприглядном ее обличье. Отсюда недалеко путь к отображению таких впечатлений в музыке — инструментальной и вокальной, отсюда лежит прямая дорога к реалистическому музыкальному искусству.

Прожив в Париже около четырех месяцев, Даргомыжский выехал домой, увозя в своем сундуке новые сочинения: вокальное трио «Что смолкнул веселия глас» на пушкинскую «Вакхическую песню», провозглашающую победу света над тьмой; лермонтовский романс «И скучно, и грустно», обозначивший новый тип вокальной лирики в русской музыке. Дуэт «Девицы-красавицы» (слова из «Евгения Онегина») представляет собой хороводную сценку в народном духе. Значительно и еще одно парижское сочинение — романс «Бог помочь вам», где положено на музыку пушкинское обращение к декабристам. Все эти сочинения стали как бы данью Даргомыжского оставленной на время родине.

Путь домой лежал через Вену, где его на две недели задержала приятная неожиданная встреча с давним другом, русским композитором Н. Кастириото-Скандербеком. Александр Сергеевич остановился в его доме, перезнакомился со многими венскими музыкантами. Самая значительная встреча, судя по автографу в альбоме, состоялась у Даргомыжского с Гаэтано Доницетти. Правда, в ту пору знаменитый итальянец был уже тяжело болен, что и отразилось в автогра-

фе: дарственная музыкальная строчка Доницетти представляет собой идущую вверх и вниз домажорную гамму. Не задерживаясь на обратном пути ни в Лейпциге, ни в Варшаве, Александр Сергеевич в апреле 1845 года отправился в Петербург.

И кто знает, не шептал ли он во время долгого пути к дому что-нибудь из любимого Пушкина, например, вот это:

Как быстро в поле, вдруг открытом,
Подкован вновь, мой конь бежит!
Как звонко под его копытом
Земля промерзлая звучит!
Полезен русскому здоровью
Наш укрепительный мороз,
Ланиты, ярче вешних роз,
Играют холодом и кровью.
Печален лес и дол завялый,
Проглянет день — и уж темно,
И будто путник запоздалый,
Стучится буря к нам в окно.

«...Нет в мире народа лучше русского...»

Из страны, страны далекой...

Н. Языков

И вот он дома, опять вместе со своими близкими. Казалось бы, обильные заграничные впечатления надолго займут внимание композитора, однако уже в Париже дали себя знать ностальгические настроения. Не лучшее ли тому доказательство «русские» опусы Даргомыжского, написанные в Париже! Советуя одному из друзей не затягивать заграничных поездок, Александр Сергеевич поясняет: «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...»

Поэтому не случаен его интерес — сразу же по приезде — к отечественному народному искусству. Даргомыжский углубляется в изучение сборников народной поэзии, песен, этнографических исследований. На его столе надолго задерживаются книги «Сказания русского народа», «Быт русского народа», «Картины из русского быта». Не довольствуясь прочитанным, композитор сам записывает мелодии. В специально отведенной черновой нотной тетради появляются шестнадцать русских народных песен, две украинские, турецкая, греческая и сербская. Все они, кроме одной русской, написаны одностольно; изложены в отрывках, незавершено, без текста или частично со словами. Возможно, композитор записывал напевы от друзей или знакомых, не исключено, что он слышал их

на родной Смоленщине⁶. Интерес к подлинной народной песне Даргомыжский не утратил и позднее, о чем свидетельствует его переписка с любимой ученицей Л. Кармалиной-Беленицыной. В 1859 году она по просьбе композитора прислала ему шестнадцать народных мотивов Полесья и Волини и получила благодарственный ответ.

Народная музыка впечатляет композитора: «Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон». Он настойчиво ищет необходимые материалы для национального произведения. Друзья торопят: «...Александр Сергеевич, мы ждем от вас оперы, оперы! Одна только опера развивает народную музыку!»

И вот теперь время стало работать на оперу. Даргомыжский обратился к незавершенной драме Пушкина «Русалка». «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, — пишет Даргомыжский другу, — и с ними ладу никакого нет, смотрят на тебя с высоты высот и презирают». Превратить неоконченную драму в оперное либретто оказалось сложной задачей. Несколько пробных заказных вариантов (сохранились четыре версии рукописных либретто «Русалки», которые готовили для Даргомыжского, видимо, его друзья-литераторы; известно, что один вариант принадлежал шурину композитора — художнику Н. А. Степанову) были

⁶ В начале 60-х годов Кабинет народного творчества Института имени Гнесиных провел две фольклорные экспедиции на родину Даргомыжского в Смоленскую область. Они установили, что некоторые песни, занесенные Александром Сергеевичем в черновую тетрадь (а смоленских мелодий там записано четырнадцать), можно было услышать еще в живом звучании. Старожилы помнили рассказы дедов: приезжая в имение, Даргомыжский обязательно приглашал крестьян к себе и с удовольствием слушал их песни, смотрел на пляски, хороводы, игры.

отвергнуты Даргомыжским: слишком далеко уводили они от пушкинской драмы, слишком вольным было обращение с оригинальным текстом. Вовсе не того хотел композитор, для которого поэзия Пушкина являлась святыней. Остро ощущая в драме стремительное движение к трагической развязке, Даргомыжский не поддавался на уговоры, не соглашался свести действие к счастливому сказочному концу. Не хотел он и приукрашивать судьбу обманутой девушки. В жизни Александр Сергеевич насмотрелся и наслушался подлинных жестоких историй предостаточно. Пусть и будет так, как в жизни, а не в сказке. Зато народные сцены можно расширить и показать на сцене ярко, броско — театр позволяет, Глинка это проверил и доказал в «Иване Сусанине». Хороши будут и ансамбли, и хоры, и танцы. Но как много нужно додумать, дописать, досочинить...

Неожиданно меняются намеченные планы: появляется возможность исполнить кантату «Торжество Вакха», и ее срочно надо инструментовать. «Я всякий день мучаюсь на репетициях своей кантаты. Она трудна, но пойдет хорошо». Действительно, 6 марта 1846 года она пошла хорошо, в Большом театре Петербурга зрители долго аплодировали, вызывая автора. Однако судьба произведения оказалась несчастливой: больше кантата не звучала, а ее партитура затерялась.

В декабре 1847 года наконец состоялась успешная премьера «Эсмеральды» в Москве, где композитор провел три месяца. Было множество хлопот, связанных с постановкой оперы. Однако все же удавалось выкроить время для дружеских встреч — Даргомыжский близко сошелся с Александром Александровичем Алябьевым, с 1843 года получившим долгожданное разрешение после ссылки жить в Москве, хотя и под полицейским надзором. Несмотря на тяжелую болезнь, Алябьев продолжал работать, писал музыку к дра-

матическим спектаклям. Известна, кстати, его музыка к театральной постановке драмы Пушкина «Русалка» (1838), и хотя фактов, подтверждающих обмен творческими мнениями композиторов о музыкальном воплощении пушкинской драмы, разыскать не удалось, полностью отрицать такую возможность не стоит. Вполне вероятно, что Алябьев знакомил Даргомыжского в Москве со своей музыкой к «Русалке». Данью дружбы двух композиторов стал опубликованный на следующий год в «Музыкальном альбоме с карикатурами» Даргомыжского романс Алябьева «Не забудь меня, мой друг». По возвращении в Петербург Александр Сергеевич хлопотал о постановке (так и не состоявшейся) оперы Алябьева «Аммалат-Бек».

Неизгладимое впечатление на Даргомыжского произвело пение московских цыган — их искусству здесь поклонялись многие. Известно влияние искусства цыган на творчество А. Пушкина, Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Варламова, А. Алябьева, А. Гурилева, П. Булахова, А. Верстовского. Цыганская тематика вошла в творчество Даргомыжского рано — вспомним его романс на стихи В. Гюго „O, ma charmante“, фортепианную фантазию «Мечты Эсмеральды», оперу «Эсмеральда». Под свежими московскими впечатлениями композитор сделал обработки двух цыганских песен «Ненаглядная ты» и «Если встречу с тобой», которые примечательны не только использованием непосредственного цыганского фольклора, но и желанием обратиться к очень широкой слушательской аудитории. Издавая обработки этих песен в 1849 году, Даргомыжский предположил им пять строк — почти идентичных пушкинским строкам из «Бовы»:

Даргомыжский

Разбирал я немца Клопштока,
И не понял я премудрого,

Не хочу я воспевать, как он,
Я хочу, чтобы меня поняли
Все от мала до великого.

Пушкин

Разбирал я немца Клопштока,
И не мог понять премудрого!
Не хотел я воспевать, как он;
Я хочу, чтоб меня поняли
Все от мала до великого.

Здесь, видимо, композитору было важно не только ознакомить публику с цыганскими песнями, — они и так были популярны, о чем «Русский художественный листок» свидетельствовал: «...О „Ваньке-Таньке“, „Люди добрые, внимлите“, „Ненаглядный ты мой“, „Вот на пути село большое“ и других романсах и песнях, введенных в моду цыганскими таборами, не говорим, потому что они преследуют нас ежеминутно, днем и ночью, повсюду, и от них нет спасенья». Скорее всего, им руководствовало желание «приподнять», облагородить жанр цыганской песни, возвысить тривиальный мотив улицы. Так произошло с обработкой песни И. Соколова «Ой, вы, улане» — дуэт Даргомыжского приобрел черты удалой молодецкой сценки, игровой характер получила песня-пляска «Душечка-девица». И хотя Ц. А. Кюи пренебрежительно отзывался о том, что, мол, «Даргомыжский занимается подборанием второго голоса к „Ваньке-Таньке“ и тому подобным песенкам», эта самая тривиальная, запетая, «заезженная» песня И. Васильева обрела в обработке Даргомыжского иной облик. Второй голос и фортепианное сопровождение изукрасили мелодию, придав ей характер элегантно-грубоватой танцевальности (не случайно эта обработка «произвела страшный эффект» на слушателей бельгийской столицы, как сообщал композитор в письме домой). О другой песенке, «У него ли русы кудри», А. Н. Серов писал, что «это не просто песенка, а целая игри-

вая кокетливая сценка из русской комической оперы». Цыганская тематика присутствует и в опере «Русалка»: на свадебном пиру в княжеском доме гостям показывают стремительный цыганский танец.

Возвратимся, однако, к московскому «периоду» жизни Даргомыжского, когда перед ним раскрылись двери художественных салонов города и среди прочих был дом литератора Н. Ф. Павлова на Рождественском бульваре. По вторникам здесь собиралась творческая интеллигенция Москвы, бывали и заезжие именитые гости. Следуя сложившейся традиции, музыканты обычно оставляли на память романс, сочиненный на стихи Николая Филипповича Павлова или его жены Каролины Карловны. Так, например, Ференц Лист, гостивший в доме, использовал для своего романса стихи хозяйки «Женские слезы». Задолго до визита Даргомыжского Глинка записал в альбоме Павлова романс «Не называй ее небесной» на текст главы дома. Сейчас трудно сказать, намеренно или случайно, но Александр Сергеевич взял для своего музыкального приношения тот же текст, окрасив его столь полюбившимся цыганским колоритом.

Еще одно начинание отвлекало внимание Даргомыжского от работы над «Русалкой» — издание «Музыкального альбома с карикатурами», которое он предпринял в 1847—1848 годах вместе с мужем сестры — художником и скульптором Николаем Александровичем Степановым.

Дело в том, что после смерти матери Даргомыжский стал жить вместе с сестрой Софьей Сергеевной — рачительной и домовитой хозяйкой и подружился со Степановым, талантливым рисовальщиком, неистощимым выдумщиком, легкое перо которого равно было готово и к смешным рисункам, и к едким сатирическим экспромтам. Близость художника к демократической литературной интеллигенции, критическое видение мира,

реалистический метод работы и, наконец, общий круг друзей (Степанов, как и Даргомыжский, был вхож в дом Михаила Ивановича Глинки, знаком с «кукольниковской братией») — все это влекло музыканта и художника друг к другу. Характерно, что и издание они затеяли необычное — живописное и музыкальное. Каждая пьеса Глинки, Даргомыжского, Алябьева, Одоевского, Ф. Толстого, Варламова и других предварялась карикатурой Степанова на автора музыки⁷. Даргомыжский и Степанов выступали одновременно в роли авторов и издателей сборника и, как свидетельствует шутливое стихотворение Николая Александровича, даже заработали на этом предприятии некоторую сумму.

Поэтические интересы Даргомыжского в то время сосредоточились на стихотворениях А. В. Кольцова и народных текстах, появились так называемые «русские песни» композитора. В стихотворениях поэта, которые можно с полным правом называть народными, музыкант избрал строки, повествующие о несчастной женской доле. «Крестьянские слова», как указывает автор на титуле издания песни «Лихорадушка» 1851 года, по всей вероятности, являются сгустком, выжимкой из нескольких близких по тематике народных песен. Слова «Лихорадушки» злы и даже жестоки: Не по своей воле девушка вышла замуж, и теперь ей нисколько не жаль этого немилостивца:

...он лежит, лежит во постелюшке,
его бьет-трясет лихорадушка...
Ах ты, матушка-лихорадушка!
Потряси мужа хорошенько...
Ты тряси больней, чтобы был добрей,
Разминай кости, чтоб пущал в гости!

⁷ В числе прочих в альбоме представлены романсы А. А. Алябьева «Не задумывайся, мой друг», А. Е. Варламова «О, молчи, милый друг мой, молчи», Глинки «Ты скоро меня позабудешь», Даргомыжского «Не называй ее небесной», «Я сказала зачем».

Здесь все предельно кратко: почти неизменные шесть тактов музыки повторяются в пяти куплетах. И хотя в мелодии сохранены приметы крестьянской песни (зачин, как бы не имеющий прямого отношения к содержанию, хороводные припевки, повторы), она приближается, скорей, к городскому цыганскому романсу. Быстрый темп, предельно простое остро-колючее фортепианное сопровождение придают мягкой лирической мелодии суховатый и даже «деловой» характер. Такая «экономия средств», компактность, отсутствие сентиментальности, кажется, более созвучны нашему времени... Песня настолько заинтересовала Глинку, что он сделал в 1855 году ее инструментальное переложение, по-видимому для певицы Д. М. Леоновой, с которой он тогда занимался. В концерте 1856 года Леонова пела русские песни так, «как до сих пор мы не слышали ни у одной из русских певиц, а комическая, если так можно выразиться, песенка Даргомыжского „Лихорадушка“ возбудила всеобщий восторг и по единодушному требованию публики была повторена три раза», — писал рецензент газеты «Ведомости Московской городской полиции».

Явный антипод «Лихорадушке» — романс на стихи Кольцова «Ох, тих, тих, тих, ти!» — исповедь незадачливого в погоне за приданным мужичка. Весьма возможно, такую печальную исповедь мужичка Даргомыжский мог слышать где-нибудь в трактире. Герой потихоньку ведет речь, которая прерывается то ли вздохами, то ли всхлипываниями «Ох, тих, тих, тих, ти!», которых, кстати, нет в тексте Кольцова, их добавил Даргомыжский. Здесь бы и не грех посмеяться над неудачником, да композитор строго указывает, что исполнять музыку надлежит «жалостливо». Но, может быть, в этом и скрыт грустный юмор романса?

Весела и беззаботна «Душечка-девица» — вспомним в детстве игру «Бояре, а мы к вам

пришли», когда, сцепившись за руки, одна группа играющих, притоптывая ногами, наступает на другую и напевают текст, якобы выбирая невесту. Сольный запев «Душечки», как и полагается на игрищах, подхватывает хор — звучат привычные слова и мелодические обороты. Но вот всего лишь маленький сдвиг в мелодии, один форшлаг, одна триоль — и песня тотчас отдаляется от известного деревенского варианта, получает городскую окраску. Выбирая слова для «Душечки», Даргомыжский положил на музыку часть текста популярной тогда свадебной песни «Ехали бояре из Новгорода». Ее нередко можно было услышать в деревне, в городе, пели ее и цыганские хоры.

Раздумывая над «Русалкой», Александр Сергеевич, видимо, не раз перечитывал и другие пушкинские сочинения — и среди прочих незавершенную драму «Сцены из рыцарских времен». Здесь его привлекла короткая юмористическая песенка о подвыпившем мельнике. Напрашивается вопрос: почему он выбрал именно эту песенку? Обратись композитор к «Сценам из рыцарских времен» лет пятнадцать назад, он, пожалуй, остановил бы свое внимание на балладе о бедном рыцаре — красивой печальной истории, которая отвечала романтическим устремлениям композитора в 30-е годы. Именно тогда он написал балладу «Мой суженый, мой ряженный».

Теперь же интересы Даргомыжского переместились в сферу реалистической литературы, искусства, театра, «приземленной» поэзии, соответствие чему он и нашел в скромной песне о мельнике (вольном переводе шотландской народной песенки; впрочем, похожие сюжеты можно найти и в русской, и в украинской народной поэзии). Возможно, внимание композитора задержалось на этих строках ассоциативно, в поисках прототипа одного из героев «Русалки».

Так или иначе, но «Мельник» стал наброском, маленькой бытовой зарисовкой, позволяющей

одному певцу разыграть сразу три роли: рассказчика (первая фраза), пьяного мельника и расторопной хозяйки. В этой миниатюре Даргомыжский начал постигать особенности сценического характера, осваивать возможности непривычного тогда для него «перевода» (а не предложения, распевания) речи поэтической в музыкальную. Ведь, строго говоря, «Мельник» — не романс и не песня, а крохотная сценка, первый, но уже уверенный шаг к таким шедеврам, как «Старый капрал», «Червяк», «Титулярный советник», «Каменный гость».

Сюжет простейший: подгулявший мельник, придя домой, натывается на пару чужих щегольских сапог со шпорами. Рассерженная и в то же время испуганная хозяйка бранит его, уверяя, что он спяну принял ведра за сапоги. Краски, употребляемые здесь Даргомыжским, новы даже для его палитры. Чаще всего в музыкальной миниатюре преобладает один образ, одно настроение. Здесь же таковых три: приподнято-повествовательный характер партии ведущего, удивленно-обиженный — мельника и визгливо-бранящийся — «жонки». Каждая «краска» как линией отделена одна от другой паузами или долгими длительностями, каждому действующему лицу придана своя скорость движения, музыкальная речь, или — как ее стали позднее называть, — говорящее пение. Композитор так и пометил вначале: «говоря». Показательно еще одно — Даргомыжский, всегда неукословно следовавший за пушкинским текстом, позволил себе изменить первое слово: вместо «воротился ночью мельник» написал «возвратился», утяжелив глагол двумя дополнительными согласными. Может быть, это тоже штрих к портрету, имитация речи подвыпившего мужичка? Добавим также, что исследователь творчества Даргомыжского М. С. Пекелис связывает появление «Мельника» с влиянием на композитора искусства русского актера М. С. Щепкина, а отсюда — его интерес к тексту, актерскому монологу.

*Бешеный волк. Серебро,
изумруды, золото*

Что смолкнул веселия глас?

А. Пушкин

Летом в столице появился бешеный волк. Как он попал на Петербургскую сторону? Скорее всего, с Елагина острова. В городе зверь бесчинствовал на Троицкой площади, на Сергиевской улице, в Таврическом саду, искушал почти сорок прохожих — люди в ужасе разбегались. Только в Летнем саду страшного пришельца настигли и прикончили два мужика. Пострадавших доставили в больницу, волнение постепенно улеглось, но вскоре появились новые толки и слухи: к городу медленно, но верно приближалась холера. Поначалу любопытство одерживало верх над страхом, но действительность быстро отрезвила горожан. За один летний месяц 1848 года холера унесла около пятнадцати тысяч человек; никто не был уверен, что уберется от гибели. Боялись всего: простуды, пищи, встреч — болезнь справлялась со своей страшной работой за четыре-пять часов. «В домах соблюдают те же предосторожности, что и летом. Плодов, копченостей и солений не едят, квасу не пьют», — писал очевидец.

Но не только эти обстоятельства угнетали людей. В России процветала реакция — государь опасался повторения декабрьских событий более чем двадцатилетней давности, его преследовал страх, как бы революция 1848 года в Европе не всколыхнула передовые русские умы. Не обращаясь к социальным исследованиям, приведем всего несколько строк из дневника-хроники 1848—1850 годов уже упоминавшегося цензора А. В. Никитенко, которого трудно заподозрить в привержен-

ности революционным идеям. «Ужас овладел всеми мыслящими и пишущими. Тайные доносы и шпионство еще более усложняли дело». «Учреждено новое цензурное ведомство для учебных и всяких относящихся к учению и воспитанию книг». «Опять гонения на философию». «В университете страх и упадок духа...» «Наука бледнеет и прячется. Невежество возводится в систему...» «Что ж это такое, в самом деле? Крестовый поход против науки?...» «Теперь все подпольные, подземные, болотные гады выползли, услышав, что просвещение застывает, цепенеет, разлагается». «Учрежден [комитет] для исследования нынешнего направления русской литературы и для выработки мер обуздания ее на будущее время... комитет особенно занят отысканием вредных идей коммунизма, социализма, всякого либерализма...» «„Отечественные записки“ и „Современник“, как водится, поставлены были во главе виновников распространения этих идей». Царское правительство до того боялось любого скопления людей — даже на увеселительных сборищах и зрелищах, — что запретило лото в клубах, маскарады. Разрешались только великосветские приемы.

Конец 40-х — начало 50-х годов — время душевной неустроенности, годы метаний, поисков, раздумий и для Даргомыжского. «Я здесь живу в страшном одиночестве; в большой свет езжу много, а людей по себе не встречаю. Поэты и художники вывелись от глупых журналистов, как тараканы от мышьяку. Живопись еще кое-как плетется... а музыканты здесь так плохи, что мне кажется, я из лучших», — пишет Даргомыжский другу. Помимо того, Александра Сергеевича мучают болезни, он удручен смертью Марьи Борисовны. «...Потеря нашей доброй матушки, — делится с приятелем композитор, — кроме огорчения повлекла за собою много хлопот и дел, которых при жизни ее у меня еще не было. Мы еще не выезжали из нашей квартиры, оттого что трудно

в зимнее время найти другую подходящую; но в мае или июне мы ее оставим, чтобы избежать печальных воспоминаний. Мы постараемся поместиться все в одном доме со Степановыми...»

Не лучшим образом обстояло дело с исполнением произведений. «Эсмеральда» в Москве продержалась всего около года, замысел сценического воплощения «Торжества Вакха» не получил поддержки в дирекции театров. Премьеры «Эсмеральды» в Петербурге не превысили трех спектаклей в 1851 году и двух — в 1853 году; работа над «Русалкой» приостановилась. Все большее внимание Александр Сергеевич уделял занятиям с певцами, писал для них новые романсы, участвовал в любительских музыкальных вечерах. «Я начал писать множество отдельных вокальных пьес; романсы, песни, арии, дуэты, трио, квартеты, из коих почти половина (числом более ста) изданы здесь, в Петербурге. Притом, обращаясь постоянно в обществе певцов и певиц, мне практически удалось изучить как свойства и изгибы человеческих голосов, так и искусство драматического пения. 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)», — писал композитор в автобиографии.

Постепенно ограничился круг общения композитора, он предпочитал видаться только с самыми близкими друзьями, к числу которых относился композитор В. Ф. Пургольд, в доме которого шли незатейливые пьесы типа семейной хроники, в антрактах звучала музыка и частенько — сочинения Даргомыжского.

Александр Сергеевич принимал близко к сердцу не только семейные потери, чужая беда для него тоже была горька. 1848 год унес Александра

Егоровича Варламова. Всю жизнь проведший в нужде и неустроенности, он погиб от туберкулеза горла. Казалось, и после смерти композитор продолжал нести свой крест: наводнением смыло его могилу, и даже дата кончины Варламова некоторое время указывалась неточно. Умирая, музыкант наказывал жене обратиться за помощью к Даргомыжскому — он не оставит. «Я тогда рыскал в большом свете, и мне удалось... собрать и передать семейству Варламова 200 руб. по подписке, 1500 — от двух любительских спектаклей у княгини Юсуповой и около 800 руб. от устроенного мною в пользу его концерта», — вспоминает Александр Сергеевич. В рецензии на концерт памяти Варламова в зале Петербургского университета 12 марта 1849 года анонимный автор пишет: «На этот раз А. С. Даргомыжский, сам замечательный действователь на поприще русской музыки, движимый благородным сочувствием к судьбе своего умершего собрата, составил занимательный и разнообразный концерт, весь денежный сбор с которого назначил в пользу осиротевшего семейства Варламова. Такое бескорыстное проявление артистического союза между людьми, с одинаковою честью и известностью ставшими в ряду наших лучших композиторов, поистине прекрасно! И самый поступок говорит слишком громко в свою пользу для того, чтобы какая-либо похвала могла еще быть здесь у места. Можно себе позволить принести только искреннюю признательность А. С. Даргомыжскому, открывшему для публики новый случай оказать пособие, в котором она никогда не умеет отказывать ближнему, и поблагодарить великодушных участников-любителей за лишний вечер музыкального наслаждения, ими доставленного... Можем утвердительно сказать, что громкое выражение признательности сыпалось со всех сторон на участников в добром и заслуживающем подражания деле; и общее спасибо Даргомыжскому, как главному виновнику подвига, ра-

зумеется, было на устах у всех, сочувствующих намерениям истинно благим и бескорыстным, как это». В концерте помимо других сочинений звучали произведения М. И. Глинки — романс «Песнь Маргариты», фрагменты из «Сусанина»; романсы Даргомыжского: «Я сказала зачем», «Мне грустно», «Ты скоро меня позабудешь».

Александр Сергеевич взял на себя труд разобрать бумаги покойного, подготовил к публикации сборник, посвященный Варламову, в котором поместил неизданный романс друга и свою «Песню без слов», сопроводив ее строками Пушкина: «...Сердце любит оттого, что не любить оно не может». Доход от продажи сборника также оказал некоторую денежную помощь вдове композитора, которая потом долгие годы содержала многодетную семью вышивками, сработанными ею на продажу.

Душевное состояние Даргомыжского тех лет как нельзя лучше передает малопримечательный, казалось бы, романс, который, к сожалению, редко звучит в наше время, — «Бог помочь вам, друзья мои...» (1851). Обращение композитора к стихотворению Пушкина «19 октября 1827», посвященному декабристам, — своего рода сочувствующее эхо движению, не принятому в свое время старшим поколением Даргомыжских (Александр Сергеевич был тогда ребенком). Суровый «рубленый» аккомпанемент на протяжении всей пьесы необычен для Даргомыжского: такая фактура в его романсах практически не встречается. Маршевые интонации и ритмика в сочетании с этим сопровождением не могут быть случайными. В годы, когда композитор искал наиправдивейшего отражения жизни в музыке, он явно сознательно шел именно к такому образу. Слушая романс, можно представить усталых, тяжело бредущих людей, мерный звон кандалов осужденных или мрачный перестук их молотков, отбивающих породу в подземелье. А в

конце на словах «в краю чужом, в пустынном море» слышится вдруг отзвук мятежного «Паруса» Варламова — до того сходны интонации. Вряд ли это было случайное совпадение, потому что Даргомыжский слишком хорошо знал творчество своего товарища, великолепного мастера демократического русского романса.

Ветер перемен повеял весной 1853 года. По предложению В. Ф. Одоевского и А. Н. Крамзина композитор начал подготовку к благотворительному концерту в пользу Общества посещения бедных. Авторский концерт в зале Дворянского собрания — факт непривычный для русской музыкальной жизни того времени. Друзья долго обсуждали, что включить в программу вечера, а затем принялись за поиски надежных исполнителей: не хотелось ограничиваться небольшими пьесами, соблазняла возможность представить лучшие фрагменты «Эсмеральды», «Торжества Вакха», «Русалки» — симфонические, хоровые, ансамблевые. Пришлось преодолеть немало трудностей: кого-то из музыкантов не было в Петербурге, кто-то болел, кто-то давал обещание, а потом отказывался; в довершение ко всему, передвинулась назначенная дата концерта. Словом, все складывалось как обычно перед большим сборным выступлением.

Наконец 9 апреля торжество состоялось. В нем участвовали оркестранты императорских театров, известные певцы О. Петров, А. Латышева, П. Булахов, А. Лаврова, М. Шиловская, пианистка М. Калерджи. Особый успех выпал на долю несравненной Полины Виардо. Она славилась превосходным исполнением романсов на русском языке, писала музыку на тексты А. С. Пушкина, А. А. Фета, И. С. Тургенева. Более всего публике понравился романс на слова Ю. В. Жадовской «Я все еще его, безумная, люблю!». Впечатление от пения было столь велико, что В. Г. Бенедиктов описал его в стихотворении «Безумная»:

Ты сердца моего, и слез, и крови просишь,
Певница дивная! — О, пощади, молю.
Грудь разрывается, когда ты произносишь:
«Я все еще его, безумная, люблю».

«Я все еще...» Едва лишь три ты эти слова
Ваяла и вылила их на душу мою —
Я все предугадал: душа моя готова
Уже заранее к последнему «люблю».

Еще не сказано «люблю», а уж стократно
Перегорел вопрос в груди моей: «Кого?»
И ты отвечаешь: «Его». Тут все понятно;
Не нужно имени — о, да, его, его!

«Я все еще его...» Кружится ум раздумьем...
Мутятся мысли... Я жду слова — и ловлю:
«Безумная» — да, да! — И я твоим безумьем
Подавлен, потрясен... И наконец — «люблю».

«Люблю...» С тобой весь мир, природа, область бога
Слились в глубокое, безумное «люблю».
О, повтори, «люблю!..» Нет, дай дохнуть немного!
Нет, не хочу дышать — лишь повтори, молю!

И вот — «я все еще» — вновь начал райский голос.
И вот опять — «его» — я вздох в груди давлую...
«Безумная» — дрожу... мне страшно... дыбом волос
«Люблю» — хоть умереть от этого «люблю».

А потом Александр Сергеевич играл вместе с композитором М. Л. Сантисом в четыре руки свою фортепианную фантазию на темы «Ивана Сусанина»; под управлением автора звучали увертюра, хор цыган, квинтет и финал из «Эсмеральды», ария с хором и танцы нимф из «Торжества Вакха», свадебный хор из «Русалки». Сестра Эрминия Сергеевна аккомпанировала на арфе М. Шилловской песню Наташи «По камушкам, по желту песочку».

Публика с восторгом приняла музыку, ее автора, исполнителей, успех был неслыханный. Критики единодушно отметили концерт как один из самых блистательных в сезоне. Необычно завершился этот вечер. Ученики и друзья Даргомыжско-

го собрались на сцене, и Шиловская под шумные овации преподнесла маэстро на темно-голубой бархатной подушечке капельмейстерский жезл — серебряный, с позолотой, украшенный изумрудами и испещренный именами почитателей таланта композитора, среди которых стояло имя Полины Виардо. Так был отмечен сорокалетний юбилей Александра Сергеевича.

Весной того же года Даргомыжский стал чаще выступать как пианист, участвовал в восьмиручном исполнении увертюры россиниевского «Вильгельма Телля». Сочинения Александра Сергеевича зазвучали в исполнении отечественных и зарубежных артистов. Все это воодушевляло музыканта. В письме к другу он сообщал, что летом примется за дело и постарается «сделать что-нибудь порядочное». И вскоре, 3 июля он сообщал Одоевскому, что трудится над «Русалкой». Итак, лед тронулся, работа над оперой теперь практически ничем не прерывалась.

В процессе работы над «Русалкой» Даргомыжский, как и прежде, показывал фрагменты оперы Глинке. Сестра Михаила Ивановича, Людмила Ивановна Шестакова, вспоминала: «В то время Даргомыжский сочинял «Русалку». Всякий раз, написав что-то новое, он являлся к брату и вокальные вещи исполнял своим пискливым голосом... Брат чрезвычайно интересовался всем написанным Даргомыжским».

В 1855 году композитор завершил оперу и передал ее в Дирекцию императорских театров. Осенью начались репетиции, и 4 мая 1856 года в Театре-цирке состоялась премьера «Русалки». А перед этим событием в апреле появилась благожелательная пресса, рассказывающая о новом произведении русского композитора. В одной из статей констатировалось: «Можем смело сказать, что опера в полном смысле слова прекрасная!» Добрые отзывы получили и несколько первых представлений в конце сезона. «Главною музыкальною новостью

для Петербурга по-прежнему остается и останется еще надолго «Русалка», — писал А. Н. Серов. Опера привлекла множество слушателей из демократической среды. На премьере в одной ложе с Даргомыжским находился Л. Н. Толстой. Автора неоднократно вызывали на сцену, казалось бы, на сей раз удача сопутствовала ему.

Однако сам Даргомыжский был недоволен и не хотел, чтобы опера в таком виде, как она шла на первых представлениях, удержалась в репертуаре театра. Хотя одна из газет писала, что постановка «Русалки» прекрасная, декорации и костюмы новые и исполнена она неплохо, на самом же деле постановка оперы оставляла желать много лучшего.

Дирекция императорских театров во главе с А. М. Геденовым слишком много внимания уделяла итальянской труппе, о чем недвусмысленно сообщал Даргомыжскому сам Геденов: мол, ему предписана исключительная обязанность заботиться о блеске и роскоши именно итальянских спектаклей. (Даргомыжский «мстил» итальянцам тем, что на своих музыкальных вечерах бойкотировал итальянскую музыку. За исключением двух-трех номеров, певшихся ради шуток, она не звучала в его доме.)

Вскоре после премьеры «Русалки» композитор сетует в письме Л. Беленицыной: «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 Гедеонова».

Во время премьеры «Русалки» Глинки не было в городе, и он писал близким знакомым: «Скажите А. С. Даргомыжскому, что я прошу у него прощения в невольном моем преступлении. Сообщите ему также, что дурная постановка его оперы на либретто Пушкина вывела бы меня из терпения, что XI заповедью Н. Кукольника мне воспрещено. Скажите ему также, что я его люблю и уважаю, как всегда, и искренне радуюсь его успеху».

Но бедная и неудачная постановка еще полбеды. Не на высоте оказалось исполнение. Дирижер К. Н. Лядов (отец композитора А. К. Лядова), что называется, «валял оперу с плеча», — констатирует профессиональный лекарь, композитор-любитель Владимир Тимофеевич Соколов. «У Лядова нет гибкости, он слишком метрономически верен раз принятому темпу, оркестр у него играет грубо, его исполнение лишено художественности; он передает плоть, но не передает духа», — такова характеристика Ц. А. Кюи.

Ретивый дирижер позволил себе не только самовольно менять темпы или изымать части отдельных номеров, но купировать значительные в смысловом отношении эпизоды. Эта участь постигла кульминационный дуэт в первом действии, когда Князь сообщает Наташе о своем намерении жениться на девушке знатного рода и потому покинуть ее — простужку; он откупается ценными дарами и не меняет своих планов даже тогда, когда Наташа признается, что «скоро матерью должна назваться». Из-за купюры этого эпизода вне всякой связи с предыдущим оказалась следующая сцена Мельника с дочерью: публике трудно было понять, почему убита горем девушка, откуда у нее драгоценная повязка, из-за чего она бросается с береговой крутизны в волны Днепра. Здесь не помогало даже знание пушкинского сочи-

нении; «оставалось только сожалеть о безобразной, бессмысленной, варварской купюре!» — восклицает Соколов. Кажется, так мог поступить либо ирый недруг композитора, либо скверный музыкант, не пожелавший разобраться в драматургии произведения. Играть «Русалку» в таком виде перед публикой — все равно что представить «Евгения Онегина» Чайковского без сцены объяснения Онегина и Татьяны. Ведь нельзя же было сослаться здесь на невозможность сценического воплощения из-за сложной машинерии или огромного числа участников — всего два героя... Такова была, видимо, позиция упрямого дирижера. Но при всем том Лядов как ни в чем не бывало продолжал посещать вечера Александра Сергеевича.

Из солистов на этот раз, пожалуй, только Осип Афанасьевич Петров, ранее успешно выступавший в операх Глинки, создал трагический, подлинно пушкинский образ. Его Мельник, корыстолюбивый мужик в первом действии, совершенно преобразился в сцене с Князем в третьем акте. Рассказывали, что после эпизода сумасшествия, столь явственно проведенного Петровым, публика в театре долго не могла прийти в себя, многие плакали. Ф. П. Комиссаржевский играл Князя в паре с Петровым в спектакле 1865 года. Артист вспоминал, что когда он слышал из-за кулис карканье безумного Мельника — Петрова, ему становилось так жутко, что волосы на голове шевелились. Первые исполнители партий Князя и Наташи — муж и жена Булаховы — не достигали такого уровня интерпретации. У П. П. Булахова был хороший нежный тенор, но недоставало артистического дарования. Его жена А. А. Булахова, в бенефис которой шла премьера «Русалки», обладательница приятного голоса и счастливой наружности, также не была сильна в сценической игре, столь необходимой в ее сложной драматической роли. Не совсем удовлетворяла и игра, в общем-то, талантливой Д. М. Леоновой (Княгиня).

Какими же, стало быть, достоинствами обладает опера, если при всех искажениях авторского замысла первый спектакль ее сделался событием музыкальной жизни Петербурга! В автобиографии Даргомыжский с горечью замечает: «„Русалка“ не удостоилась посещения особ царской фамилии и высшего петербургского общества, но в публике имела успех, а иностранными артистами, успешными познакомиться с нею, и даже некоторыми знатоками музыки из русских она признана за произведение замечательное». Добавим, что самый большой успех опера имела среди демократической русской публики, а отечественная музыкальная критика в лице А. Н. Серова сделала «Русалку» объектом самого пристального внимания. Посвятив произведению Даргомыжского серию из десяти статей, он тем самым создал подлинное музыковедческое исследование, ставшее практически первым солидным теоретическим трудом о русской опере.

Возобновленные осенью того же года спектакли «Русалки» имели более счастливую судьбу — партию Наташи исполняла певица А. А. Латышева. Ее красивое меццо-сопрано, отличная дикция, увлеченная актерская игра, которой так не хватало ее предшественнице, помогли слушателям в полной мере проникнуть в глубины творения Даргомыжского.

...В середине 50-х годов тесные дружеские контакты с М. И. Глинкой продолжают. Из писем Михаила Ивановича мы узнаем, что в апреле 1856 года он просит «любезнейшего Александра Сергеевича» помочь устроить первого мая вечер пения музыки Даргомыжского у Шиловской; известно о визите к Глинке младшего товарища в июне того же года («в пятницу, после обеда, зашел ко мне Даргомыжский и пробыл часа 2»). В августе Александр Сергеевич получил от друга поздравление с днем ангела и извинения о невозможности сделать это лично: «Я же все хвораю

и сижу дома — что нельзя сказать, чтобы было особенно весело». Несколько страшила Глинку и изменившаяся обстановка дома: «1 сентября (в четверг) мы с сестрой будем жить по-новому, — продолжает он, — сиречь у сестры и у меня будут отдельные обиталища. На первых порах, естественно, несмотря на выгоды, сопряженные с совершенной друг от друга независимостью, мне будет неловко, может быть и скучновато. Уверенный в твоей приязни, надеюсь, что ты наведишь меня в первых числах сентября, чем весьма обяжешь искренне любящего тебя — М. Глинку». Сохранились подобные визиты и в памяти Л. И. Шестаковой: «У нас же в эту зиму, как и в прошлую, собирались, музыкантили, и к прежним еще прибавились Беленицыны [сестры. — И. М.]. Даргомыжский бывал очень часто, он так же, как и брат, восхищался талантом Люб[ови] Ив[ановны], был дружен с ними и почти всегда вместе с ними бывал у нас, и Люб[овь] Ив[ановна] часто певала партию Наташи из „Русалки“. В том же году Глинка сделал и инструментовку „Лихорадушки“».

В новой квартире Глинки был просторный зал с хорошей акустикой. К рождеству Михаил Иванович велел поставить елку и пригласить гостей; настроение у него было отличное. На праздник приехали сестры Беленицыны, Даргомыжский, его сестра с мужем. Вечером на елке зажгли свечи и танцевали мазурку, потом, как вспоминала Л. И. Шестакова, «все пели по очереди и вместе; благодаря выдумке брата, ...провели вечер очень приятно».

Вразгар веселья появился Александр Дмитриевич Улыбышев — нижегородский помещик, драматург, музыкальный критик — вместе с восемнадцатилетним музыкантом Милием Балакиревым, который, несмотря на молодость, уже имел за плечами не только публичные концерты в Нижнем Новгороде (он выступал как пианист и дирижер; под его управлением в 1853 году были испол-

нены 1-я, 4-я и 8-я симфонии Бетховена), но и первые композиторские опыты, в том числе и фантазию на темы из оперы «Иван Сусанин». «Он играет как виртуоз... Ему стоит прослушать один раз большую пьесу, исполненную оркестром, чтоб передать ее без нот во всей точности на фортепиано... Читает он с листа всякую музыку и, аккомпанируя пению, переводит тотчас... арию или дуэт в другой тон, хотя он изучал композицию не систематически... не проходил еще теории двойного контрапункта и фуги... Невзирая на это, он написал уже между прочим фортепианный концерт с большим оркестром», — писал Улыбышев в письме к своему приятелю.

В тот знаменательный вечер Глинка попросил Балакирева сыграть что-нибудь, и юноша исполнил свое переложение трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин». Потом долго и много говорили о музыке. На прощание Балакирев получил приглашение бывать в доме Глинки. В тот день Глинка предсказал Балакиреву блестящую музыкальную будущность и не ошибся. Тогда же началась и дружба Даргомыжского с Балакиревым, а затем дружеские творческие отношения с членами «Могучей кучки» (добавим, что все они перепознакомились у Даргомыжского).

...Февраль 1857 года принес печальную новость. В Берлине, далеко от родных мест скончался Михаил Иванович Глинка. «Хотя в большом свете смерть Глинки не возбудила сильного сочувствия, но газетная слава его возрастает и гремит ежедневно, — писал Даргомыжский Беленицыной. — Придворные певчие... пели по нем панихиду, и Конюшенная церковь не могла вместить в себя всей массы людей, приехавших и пришедших отдать последний долг нашему замечательному композитору... Желаю от души, чтобы публика оправдала славу Глинки, проповедуемую в газетах. Без печали народа газетный шум пуст и омерзителен».

В феврале того же года состоялось совещание

комитета по организации концерта памяти Глинки, в котором приняли участие Даргомыжский, Г. Я. Ломакин, Улыбышев, Серов, Д. Стасов. Но вот сошла на нет газетная шумиха, отзвучал концерт памяти Михаила Ивановича, а через два месяца такое святое дело, как возвращение праха великого русского композитора на родину, было опошлено российскими чиновниками. Лишь после неоднократных ходатайств, утомительных хлопот сестры Глинки, Людмилы Ивановны Шестаковой, и его друзей разрешение наконец было получено. В мае тело перевезли из Берлина сначала в Штетин (причем отправляющий его объявил в багажном отделении, что сдает ящик с фарфором, иначе бы пришлось заказывать отдельный вагон и испрашивать специальное разрешение полиции), а затем почти трое суток везли в Кронштадт. Людмила Ивановна, наняв пароход, в сопровождении близких — братьев Стасовых, Серова, Балакирева, поехала встречать пароход «Владимир». Когда прибыли в Петербург, возникли новые препятствия. Весь день простоял траурный ящик на пристани, ожидая 11 часов ночи. Встретивший Людмилу Ивановну чиновник вручил приказ «перевезти ящик, как кладь, ночью на ломовом», без каких-либо церемоний, что и было сделано с 22 на 23 мая. Отпевание состоялось 24 мая в Александро-Невской лавре. Текст пригласительного билета на панихиду по Глинке гласил: «Гг. придворные певчие с высочайшего соизволения будут служить панихиду в память бывшего их капельмейстера Михаила Ивановича Глинки, скончавшегося в Берлине 3-го сего февраля. Панихида будет совершена в субботу 23-го сего же февраля в Придворно-Конюшенной церкви в 21/2 часа пополудни. О чем извещаются все, кто своим присутствием желал бы почтить его память как знаменитого отечественного композитора». Милый Алексеевич Балакирев записал на своем приглашении: «Цветы были сорваны мной на гробе Михаила

Ивановича Глинки во время его погребения в С.-Петербурге 24 мая 1857 года». Один из присутствующих на прощании с композитором вспоминал: «К отверзтой могиле Глинки собралась небольшая кучка его друзей и почитателей...» Так музыкальный Петербург прощался со своим знаменитым, но отвергнутым композитором.

После кончины Глинки передовая музыкальная общественность России по праву почитала Даргомыжского верным продолжателем дела Михаила Ивановича, главой отечественной композиторской школы, «великим учителем музыкальной правды».

Рукописи не горят. Новая дорога

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до
луны
Серебристую пену волны.

*М. Лермонтов.
«Русалка»*

Пожары, петербургские пожары... Сколько бед, какие несчастья причинили они городу. В памяти его жителей долго хранилось трагическое происшествие на масляной неделе, когда сторел дотла балаган актера-предпринимателя Лемана, к которому всегда ломилась публика. И тогда зал был битком набит людьми. Во время представления от жара лампы-молнии загорелась смоляная клеенка, которой ради тепла обивали доски балаганов. Спаслась лишь ничтожная горстка людей: паника, давка и моментально распространившееся пламя погубило остальных. Пожарные подоспели слишком поздно, а смельчаков, которые бросились снаружи проламывать стены и спасать погибающих, полиция разогнала: все должно быть по порядку и пожары следует тушить пожарным. «Северная пчела» писала потом, что люди горели в удивительном порядке и что все надлежащие меры были соблюдены.

Другой памятный пожар произошел в ночь с 28 на 29 января 1859 года в Театре-цирке, возведенном почти десять лет назад. На этот раз пищей огню послужили партитуры семнадцати русских опер, в том числе «Руслана и Людмилы», «Ивана Сусанина» и «Русалки». Конечно, беда, если погибает одна из пяти-шести копий, как случилось

с нотами Глинки, но потеря единственного экземпляра «Русалки» стала бы невосполнимой, если... если бы не счастливая случайность: московская певица Екатерина Александровна Семенова⁸, увлеченная музыкой оперы, решила взять ее для своего бенефиса и загодя переписала ноты. В ту ночь, когда огонь безжалостно пожирал авторскую партитуру оперы (видно, не судьба водяной «нечисти» спокойно ожидать своей очереди на полках театральных библиотек, — полсотни лет назад пожар в Большом Петровском театре в Москве в 1805 году поглотил партитуру «Лесты, днепровской русалки»), спасительница детища Даргомыжского увозила переписанную партитуру в своем саквояже. И Русалка, владычица вод днепровских, отблагодарила артистку — на спектакле в Москве публика восемнадцать раз вызывала Семенову. Московская премьера в январе 1859 года превзошла все ожидания. Даже не очень-то дружелюбно настроенный А. Н. Верстовский назвал «Русалку» умным и талантливым сочинением, значительным событием сезона. Благодарный Даргомыжский отдал свой гонорар Е. А. Семеновой.

Чем же привлекла Семенову, Петрова, других артистов и, наконец, публику Петербурга и Москвы опера Александра Сергеевича? Ведь не все слушатели разобрались в музыке с первого раза, не поняли, хороша она или нет, — так в ней все было непривычно, не похоже на любимые известные оперы: «Отелло», «Лукреция Борджиа», «Пуритане», «Сомнамбула». В чем была причина успеха? Ведь люди шли и шли, по пять-шесть раз слушали «Русалку». Миновало лето, начался новый сезон, и в конце октября в репертуаре снова объявили «Русалку». Теперь роль Наташи превосходно исполняла Латышева. «Мы чувствовали то, что

⁸ К сожалению, история не сохранила нам изображения Е. А. Семеновой, которая решительно отказывалась позировать художникам-портретистам.

происходит в сердце Наташи», — говорили театралы. И вот слушателям оперы открылось главное: «Я понял всю великость, всю гениальность этого произведения, всю силу таланта Даргомыжского! Я понял, что должна быть и есть музыкальная драма, которая может быть осуществлена рукою такого могучего таланта, каким был Даргомыжский!» — восклицал Соколов. О рождении нового жанра в русской музыке возвестил Серов: «...Перед нами была музыкальная драма».

Музыкальная драма. Вот что привлекало современников в новом произведении Даргомыжского. И еще одно важное качество «Русалки» оценила демократическая публика (говорим о ней, поскольку великосветская знать и рафинированные петербуржцы поначалу не удостоивали вниманием спектакли, да и вообще в отечественном театре намечался явный перелом в контингенте слушателей): это талантливое произведение было *русской* оперой, на *русский* сюжет, созданный *русским* поэтом. «Русалка» тем самым продолжала дело Глинки и открывала новую страницу в истории национального оперного искусства России. Даргомыжский говорил в шутливой форме: «...Лестное внимание, оказанное мне в настоящем году петербургскою публикой, как будто обязывает меня произвести на старости лет создание национальное. Я употреблю все силы, чтобы удовлетворить публику, но это очень трудно». Однако, посмеиваясь, мастер уже отлично знал, как он осуществит свой замысел.

Чуткий художник, Даргомыжский давно уже понимал, что зарождается новая культура разнообразия. Идя в ногу с реалистическими тенденциями в литературе, он ощущал необходимость говорить иным языком о людях, жизнь которых понятна и близка новому слушателю. Недаром его Наташа — героиня из простой крестьянской среды — наделена чертами протестующей, бунтарской натуры. И ей, и Русалке-царице чуждо прими-

рение; в финале оперы она торжествует победу над Князем, хотя к чувству мщения и примешивается чувство давней любви к нему. К подобному решению композитор пришел не аналитическим путем, не умозрительно, скорее, это было веление сердца и души.

Летом 1853 года, упорно разыскивая необходимые материалы для оперы, Александр Сергеевич признавался В. Ф. Одоевскому: «Что больше изучаю наши народные музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон». В том же письме композитор добавляет: «По силе и возможности, я в «Русалке» своей работаю над развитием наших драматических элементов». Как видим, между строк письма он определил две особенности «Русалки», сделавшие оперу столь непохожей на ее известных предшественниц.

Наверное, Даргомыжский не раз перечитывал заметки Пушкина о драме. Воображение композитора будоражили те же вопросы, которыми задавался его любимый поэт. Что нравится народу? Что поражает его? Какой язык ему понятен? Так же как Пушкин, он понимал, что «драма стала заведовать страстями и душою человеческой». И еще одна мысль поэта, определяющая долг подлинного творца, не давала покоя музыканту: зритель вправе ждать от него «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах».

Эту «истину страстей и правдоподобие чувствований» и преподносит Даргомыжский в «Русалке». Реальная бытовая драма, переосмысленная композитором, приобрела в опере черты социальной драмы. Основной конфликт между Наташей и Князем, заложенный в произведении Пушкина, Даргомыжский настолько усилил сочиненной им концовкой оперы и особенно необычными музыкальными средствами, что обострил его до «трагической остроты». Рисуя звуковой портрет главной героини оперы, красивой, страстно влюбленной

в Князя дочери Мельника, композитор смело кладет краски своей палитры: он до тонкостей изучил женский характер. И как бы то ни было, его Наташа — первая в русской опере женская партия, наполненная лирическим драматизмом особой силы; она открыла дорогу многим будущим лирическим героиням оперной классики: Любаше из «Царской невесты» Римского-Корсакова, Лизе из «Пиковой дамы» Чайковского, Катерине из «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича. Скромный подводный мир «Русалки» предвосхитил богатые морские чертоги царевны Волховы («Садко»), русалочки и игры и песни девушек-утопленниц («Майская ночь»).

Как водится, maestro подтрунивал над своим детищем, признавая его сочинением, трогаящим в основном женские сердца. «„Русалка“ моя большинству мужчин не нравится. <...> [Тогда] как милые мои слушательницы отирают глазки над бедною Наташей и несчастным отцом ее». Шутка шуткой, но до чего интересны наблюдения композитора за повадкой, походкой, манерой, внешностью и, главное, внутренним миром представительниц прекрасной половины человечества — стоит почитать его подробные описания (в письме к Л. И. Беленицыной) двух противоположных женских натур: эффектной, блестящей, но пустой аристократки и доброй, умной, очаровательной, скорее всего, небогатой дамы. Какая детализация, четкость, красочность, проникновение в суть характера! Любой маститый художник позавидовал бы наблюдательности композитора.

Многие годы Александр Сергеевич давал уроки молодым русским певицам (которые, кстати, несмотря на его невзрачную внешность, странный, почти смешной голос, боготворили своего учителя), досконально изучив их характер, привычки, психологию и, самое главное, познав душу своих учениц. Он научился музыкально передавать тончайшие колебания душевного состояния своих

героинь в небольших песнях и романсах, умел запечатлеть удивительные нюансы лирического настроения: от легкой грусти и мечтательности до яростной вспышки ревности, страстных высказываний. Показать внутренний мир человека, скупыми средствами вокальной речи преподнести его слушателю так, чтобы тот был не только растроган, но и потрясен, — талант особый, и вот им-то и обладал Даргомыжский. Он черпал силу в жизненной правде, в бытовых реалиях, он черпал ее и в слове. Трудно удержаться от соблазна привести здесь сказанное мудрым Б. В. Асафьевым. Он понял, что Даргомыжский, а следом за ним и Мусоргский «стремились из человеческих слов... высасывать, словно пчелы из цветов, их сок — их интонационное содержание, их эмоциональную настройку и направленность. Этот метод рождал на сцене живых людей в живой реальности». И вот таких персонажей вывел в опере Даргомыжский. Основная линия драматургического развития, эмоциональная накаленность, интонационный конфликт — почти все это сосредоточил композитор в звуках вокальных партий. Главное достоинство «Русалки» — не оркестр, где Даргомыжский оставался достаточно традиционным, а те находки, которые связаны с человеческим голосом, с воплощением слова в музыке.

Вспомним первую заповедь Даргомыжского — учителя пения: понять смысл, текст, уяснить, о чем идет речь в романсе или песне, а потом уже петь. Так подходил он и к опере. Главное для композитора — то, что происходит с его героями. Смысл, сюжет, фраза, слово рождали интонацию, а также подсказывали необходимую форму, в которую следует облечь музыкальное высказывание героя. Наташа оказалась непривычной героиней потому, что она «музыкально» вела себя совершенно необычно для того времени. Мельник страшен в своем безумии не только ужимками и позами, бессмысленной речью, но и теми звуками, из кото-

рых строится его партия, ответы Князю, рассказ о жизни. Это декламационно-распевный речитатив, окрашенный глубоко трагической жутковатой интонацией.

Федор Иванович Шаляпин, непревзойденный исполнитель роли Мельника, в «Страницах из моей жизни» писал: «Я видел, что Даргомыжский в «Русалке», явно придавая некоторым фразам драматизм, как бы стремился соединить оперу и драму в одно целое, и видел, что, наоборот, певцы и режиссеры всегда подчеркивают в опере моменты лирические в ущерб драме и тем обездушивают, обесиливают оперу».

Одни и те же слова или фразы можно произнести по-иному, наполнив их разным интонационным содержанием, окрасив другими эмоциями. Здесь многое зависит от сложившихся традиций и стиля эпохи, от манеры произнесения текста артистом, от его прочтения роли. Один и тот же герой у хороших драматических актеров получит едва ли не противоположное толкование. Это способна сотворить интонация актера, по-своему раскрывающего внутренний мир создаваемого персонажа. Даргомыжский взял на себя толкование пушкинской интонации и преподнес артисту-вокалисту свой вариант прочтения общей ситуации и конкретных слов и фраз. Он приоткрыл слушателю смятенный душевный мир Наташи, описал причуды сумасшедшего Мельника так, как никто до него; обнажил трепетный нерв чувства до крайности (конечно, сообразно тому времени, не знавшему еще ни экспрессионизма Рихарда Штрауса и Альбана Берга, ни жуткого надломленного мира героев Франца Кафки).

Чайковского поражала эта способность композитора: «Известно, что сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и вместе с тем изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности». Принципы смысловой просодии

Даргомыжского творчески развиты в операх Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского.

Отметим, что в «Русалке» наряду с богатейшим красочным речитативом, отражающим смятенность душевных чувств героев, с драматически накалившимися эмоциональными всплесками взволнованной речи-пения присутствуют и другие, более привычные оперные формы — ариозо, арии, разного рода ансамбли. Однако и в них Даргомыжский самобытен, особенно в ариозо, которые рождаются из речитатива и снова, как притоки у реки, вливаются в него, создавая тем самым непрерывное, а не «номерное» действие. Так складывалась музыкальная драматургия, близкая так называемому «сквозному действию». Непривычными для слушателей были и дуэты, и трио. Это не ансамбли «согласия», в которых участники как бы вторят друг другу. У Даргомыжского в дуэтах и трио каждый певец, каждый персонаж обладает кругом своих интонаций и мелодических оборотов.

Основные события музыкальной драмы в опере разыгрываются на фоне бытовых жанровых картин народной жизни: игровых песен и танцев, инструментальных пьес. «Психологический анализ» характеров главных героев сочетается с живыми музыкальными зарисовками русских обрядов. В таком сопоставлении — залог успеха «Русалки», реалистического оперного произведения.

Записывая крестьянский фольклор и изучая его, композитор отбирал материал для народно-бытовых и обрядовых сцен оперы. Замыслив произведение национальное, он поначалу стоял перед дилеммой: архаика или стилизация народного искусства. Случилось так, что Даргомыжский обнаружил еще один путь. Не идеализируя старину, не возрождая музыкальную архаику как таковую и не создавая в то же время стилизаций, он нашел решение в соединении элементов старой крестьянской музыкальной речи с различными

формами современной городской. Именно на таком смешанном варианте и остановился композитор. Для «Русалки», как прежде для романсов и песен, он подбирал и народные слова, сочиняя к ним новую музыку, и фольклорные напевы с новыми (иногда народными же) словами. Хор «Сватушка» основан на фольклорных записях Пушкина. Много нужного материала Даргомыжский нашел в книге известного этнографа И. П. Сахарова «Сказания русского народа о семейной жизни своих предков». Как правило, тексты Александр Сергеевич использовал не целиком, подвергал их необходимым изменениям: некоторые перерабатывал коренным образом, упорядочивал ритмическое строение; в других довольствовался перестановкой фраз. Все это делалось в целях приближения текста к современному литературному языку, ради удобства вокального изложения.

Подлинные народные мелодии — а их в опере три — найдены и записаны самим композитором. Все они отделены от «родного» текста и даны либо со словами Даргомыжского, либо с другими, распространенными в быту (заметим, что позднее так же поступали с фольклорным материалом Мусоргский и Римский-Корсаков). В увертюре и финале «Русалки» звучит коротенькая мелодия колыбельного напева «Идет коза рогатая», которую Даргомыжский слышал в детстве от няни. Теперь эта мелодия стала символом любовного призыва Наташи-Русалки, заманивающей Князя в воды Днепра. В черновой тетради Даргомыжского есть мелодия, послужившая основой хора из первого действия «Как на горе мы пиво варили». Третий напев, хотя и хорошо известный в XIX веке, тоже попал в «фольклорную тетрадку» композитора, но в его собственном варианте. Он звучит в конце первого действия в кульминационный момент перед самоубийством Наташи со словами «Днепра царица».

Помимо того, в опере есть и другие мелодии

в народном духе, они составляют те бытовые сцены, где использованы народные слова. Но и эта музыка — не стилизация, а свободное переосмысление фольклора с ориентацией на городскую музыкальную традицию. Народные черты проявляются и в индивидуальных партиях. Мельнику свойственны плясовые элементы, в партии Наташи шире представлены интонации городской песенной лирики с опорой на традиции русской протяжной песни и цыганской лирики. Есть подобные эпизоды и в партиях Княгини и ее подруги Ольги. Все народные сцены, эпизоды и отдельные фразы насыщены созвучными второй половине XIX века мелодичными оборотами. Немало есть в «Русалке» музыки, связанной с практикой бытового музицирования на Руси (жанр бытового и элегического романса); ощутимо воздействие популярной инструментальной музыки, главным образом в свадебном обряде.

Создавая «Русалку», Даргомыжский имел в виду романтическую оперу (на титуле ее первого издания значилось: «Большая опера в четырех действиях с танцами») с ее массовыми сценами, ансамблями, хорами, балетными сценами, сольными ариями, конечный же результат оказался совершенно необычным.

Впоследствии опера привлекла многих выдающихся артистов. В числе самых удивительных певцов был Федор Иванович Шаляпин. В 1896 году в Нижнем Новгороде «Русская опера» давала «Русалку» с участием великого певца и итальянской балерины И. Торнаги. (Заметим попутно, что имя Шаляпина на афише было набрано крохотными, еле различимыми буквами, тогда как иностранную балерину анонсировали крупным, издалека заметным шрифтом. Там, в Нижнем Новгороде, молодые артисты познакомились и через год поженились.) Летом 1899 года жители Одессы присутствовали на прощальном спектакле с участием Ф. И. Шаляпина и Л. В. Собинова

и опере «Русалка». Двамя годами ранее в Москве Русская частная опера давала «Русалку» — также с Шаляпиным. Капельмейстером был С. В. Рахманинов, который продирижировал оперой в общей сложности двадцать раз: в Русской частной опере, потом в сезоне 1905/06 года в Большом театре.

Каков же был Шаляпин — Мельник? Об этом свидетельствует пресса 1893—1896 годов: «Такого озабоченного сумасшедшего Мельника... трудно найти на лучших оперных сценах». «В сцене сумасшествия Шаляпин великолепен, он являлся босиком, изодранный, истерзанный, руки его протянуты в стороны наподобие крыльев, он ими слабо, болезненно помахивает, пальцы искривлены, как когти, во всей фигуре есть что-то дикое, действительно напоминающее ворона. Звук голоса глухой, замогильный и в то же время грозный и дикий». «У Шаляпина все свое в воспроизведении яркого образа пушкинской драмы, все свое в тех оттенках и штрихах, какие он вкладывает в свое пение и фразировку, вдохновляясь музыкой Даргомыжского, так поразительно помогающей здесь поэту. И так прост, так естествен Мельник — Шаляпин. В этом-то и сила его. Он владеет тайной настоящего таланта потрясти толпу фразой, сказанной без тени трагического пафоса, без громовых раскатов, напряженного звука, оглушительной ноты...»

Показательно и впечатление от спектакля 1886 года, осуществленного Частной русской оперой. Здесь есть оценка и исполнения, и самой музыки: «Что-то удивительное в опере: разговор, который льется так легко, естественно, что как будто не замечаешь ни темпа, ни ритма, ни самой музыки... Все тут, в этой чудесной музыкальной речи, в этой дикции певца, где каждое слово текста не только ясно и чисто в своем народно-русском произношении, но где каждый музыкальный звук, каждый изгиб мелодического рисунка окрашен соответствующим выражением слова...»

**«Завелось у нас Русское музыкальное
общество...»
«Искра», «Будильник» и другие**

Дивится зритель молодой...

*А. Пушкин.
«Евгений Онегин»*

Успешные постановки «Русалки» в Петербурге и в Москве заставили русскую музыкальную общественность смотреть на Даргомыжского другими глазами. Его начинают ценить как национального художника; опера, как мы уже говорили, привлекает внимание музыкальной критики. Многие меломаны стали искать с Даргомыжским знакомства, и сам композитор был не прочь видеть у себя на музыкальных вечерах, которые возобновил по понедельникам и четвергам, широкий круг гостей. Хозяин не регламентировал друзей и знакомых, принимал хлебосольно, без церемоний: всякий мог прийти и уйти, когда вздумается. Не было никакого диктата. Хочешь — выступай, нет — сиди, отдыхай и слушай. По-прежнему отец композитора, глава некогда большой семьи, Сергей Николаевич Даргомыжский присутствовал (большей частью молчаливо) на этих музыкальных собраниях, с интересом внимая разговорам и пению. Он ревниво следил за тишиной, грозно укоряя нарушителей. Не дай бог кому-нибудь во время исполнения промолвить хотя бы шепотом словечко — Сергей Николаевич тут же гневно сверкал глазами и шикал. Но часам к десяти вечера он отправлялся отдыхать, и гости заметно оживлялись. Играли на фортепиано в четыре руки из «Русалки» и «Сусанина», произведения Вебера. Потом рояль отодвигали в угол и затевали шумные танцы. Сначала за инструмент усаживался Александр Сергеевич, хотя он и не очень-то разбирался

и «современных» танцах, а его склонность к импрессионизму, скорее, мешала плясунам — здесь нужно было что-нибудь попроще. Потом он уступал место В. П. Энгельгардту, В. Т. Соколову или Н. А. Титову, который, к удовольствию молодежи, с блеском разыгрывал свою кадрили.

Постепенно гости расходились, оставались только близкие друзья. Несмотря на поздний час, подавали ужин, и долго еще длилась застольная беседа. До поздней ночи светились окна Даргомыжских в квартире на Моховой. На прощание пели серенады «Приди ко мне», «По волнам спокойным», «Пью за здоровье Мери».

К 1859 году число посетителей в доме Даргомыжского заметно убавилось. «Я спокойно и приятно провожу время дома в немногочисленном, но взаимно искреннем и преданном искусству кружке, состоящем из нескольких моих учениц и нескольких талантливых любителей пения», — писал Александр Сергеевич бывшей ученице. — Русская музыка исполняется у нас просто, дельно, без всякой вычурной эффектности. Одним словом — исполнение такое, какое любил покойный наш друг Михаил Иванович».

Иногда Александр Сергеевич и сам выбирался к друзьям потолковать о делах музыкальных. Немало добрых советов и помощи получали от него молодые композиторы — ведь в России пока еще не было ни консерватории, ни начальной системы музыкального образования. Хорошо понимая трудности вступающих на путь сочинения музыки, он одобрял или поддерживал добрым словом одних, с другими проводил долгие часы за роялем, разбирая их произведения. Вот свидетельство одного из молодых музыкантов: «С живейшей благодарностью вспоминаю я о дорогом Александре Сергеевиче, который так сочувственно относился к молодым композиторам... (...) Его критические разборы сочинений, указания на их достоинства, если таковые оказывались, и на недостатки, вы-

сказываемые всегда с редким добродушием и в безобидной форме, и, наконец, советы, никогда и никому не навязываемые, все это, вместе взятое, имело несомненное влияние на артистическую будущность музыкальной молодежи, ютившейся около него».

Но время шло и кое-что в Петербурге начинало меняться. Отмечая в одном из писем заинтересованность публики, Даргомыжский рассказывал: «Музыкальность в Петербурге растет, как красавицы в русских сказках, но не по дням, а по часам. Завелось у нас Русское музыкальное общество в больших размерах. В течение зимы дает оно десять концертов. Оркестр хороший. Хоры и соло исполняются любителями».

Сколько же усилий приложил Антон Григорьевич Рубинштейн и его соратники для создания первой отечественной концертной организации! Трудно перечесть многократные посещения высокопоставленных особ, нескончаемые хлопоты о субсидиях и вспомоществованиях в пользу будущего Русского музыкального общества (РМО), аудиенции членов императорской фамилии... Так или иначе, но РМО начало работать с 1859 года, поставив перед собой благородную цель: сделать хорошую музыку доступной большим массам публики, развивать отечественную музыкальную культуру. Одним из первых важнейших решений РМО было в обязательном порядке включать в каждую программу сочинения русского композитора.

Даргомыжский вместе с Одоевским, А. Рубинштейном и Ломакиным входил в конкурсную комиссию, которая разрабатывала творческие задания и оценивала присланные работы. В ноябре 1859 года комиссия обсуждала первое конкурсное задание. Александр Сергеевич предложил сочинение кантаты «Пир Петра Великого» на стихи Пушкина, что и было одобрено всеми ее членами и записано в протоколе заседания. Обладатель первой премии должен был получить золотую

медаль и 200 рублей. Однако первую премию не присудили никому, а вторую разделили Николай Афанасьев и Петр Сокальский. Кантату Сокальского (она впервые прозвучала в Одессе в 1861 году) горячо защищал на совете Александр Сергеевич, один против четырех.

Сокальский, высокообразованный человек, естественник, проработавший два года в США личным секретарем русского генерального консула, отважился написать композитору письмо и попросил его высказать критическое суждение о кантате. «Я отстаивал,— отвечал ему Даргомыжский,— что ваша кантата, как изобличающая перед другими несомненные дарования и притом изучение музыки русской школы (разрядка моя.— И. М.), заслуживает первой, а не второй премии. К сожалению, профессорский взгляд в искусстве не может никогда сойтись с художническим, <...> я от всей души приглашаю вас продолжать с успехом начатые вами занятия по музыкальной части и надеюсь, что если когда-либо случай приведет вас в нашу столицу, вы не откажете мне в удовольствии личного знакомства».

В Музее музыкальной культуры в Москве хранится небольшая наспех написанная карандашом записка к В. Ф. Одоевскому: «Многоуважаемый князь, все очень хорошо, только Вы обещали выразиться так, что Комиссия нашла из представленных кантат под девизом «Кто любит, тот верит» лучшую по дарованию [то есть произведение Сокальского — см. цитированное выше письмо.— И. М.], а под девизом... [слово неразб.— И. М.] лучшую по познанию, но в публикации этого имени не сказано.

Я человек практический и знаю, что слово одобрения — *великий двигатель для молодого таланта* [курсив мой.— И. М.]. Такова моя цель: но, впрочем, будет по большинству голосов. 100 раз прошу извинения за беспорядочное писание. У меня идет спевка, разучивание хоров из «Вакха».

Суета страшная. Искренне преданный — Даргомыжский». Судя по содержанию, речь идет о результатах конкурса 1859 года. И Даргомыжского беспокоит судьба молодого музыканта.

В уже цитированном письме после ряда конкретных замечаний Даргомыжский советует Сокальскому обязательно продолжать композиторские опыты и при случае навестить его в столице. Одесский музыкант последовал совету Александра Сергеевича, упорно трудился, достиг известных высот, написал три оперы, одна из которых — «Майская ночь» по повести Н. В. Гоголя — получила одобрение Даргомыжского. В 1867 году уже большой композитор, терпеливо вникая во все мелочи, в течение нескольких вечеров внимательно слушал отвергнутую Мариинским театром оперу Сокальского, который написал позднее: «...Я, в сущности, поставил свою „Майскую ночь“, но не перед публикой, а пред единственным слушателем — покойным Даргомыжским».

Воодушевленный демократическим начинанием столичных музыкантов, организаторов Бесплатной музыкальной школы, Сокальский развернул на родине широкую общественно-музыкальную деятельность: создал в Одессе «Общество любителей музыки», выступал как критик, историк, музыкальный этнограф. Наряду с Н. В. Лысенко его почитают как зачинателя украинской национальной оперы, а в симфонической программной музыке «На лугах» находят отголоски «Камаринской» Глинки и «Малороссийского казачка» Даргомыжского. Уже после смерти Сокальского вышли в свет «Малороссийские и белорусские песни», собранные и аранжированные им, — в этом издании принимал заинтересованное участие М. А. Балакирев.

В 1860 году Даргомыжского избирают почетным членом РМО. Деятельное участие принимает он в разработке Устава первого в России высшего учебного заведения — Петербургской консервато-

рии, открытой 20 сентября 1862 года. Сохранился рабочий проект Устава, испещренный пометками Александра Сергеевича.

В начальный период знакомства Даргомыжского с молодым Балакиревым их отношения ограничивались дружеским согласием, помощью со стороны Даргомыжского (он подыскал Милию Алексеевичу платные уроки, потом рекомендовал его на пост руководителя симфоническими концертами РМО). Но подлинно творческие связи с членами «Могучей кучки» у Даргомыжского сложились позже, когда все они приняли живейшее участие в процессе сочинения последнего произведения мастера, оперы «Каменный гость».

Конец 50-х — 60-е годы ознаменовались в жизни Даргомыжского еще одним видом общественной деятельности — сотрудничеством в демократическом журнале «Искра». Издатель «Искры», поэт-сатирик В. С. Курочкин, тесно связанный с революционным движением, писал: «Вся Россия читала ее, это был тот же „Колокол“». Воспитанник кадетского корпуса, бывший прапорщик гренадерского полка, а затем чиновник Министерства путей сообщения, Василий Степанович Курочкин с юности тянулся к литературной работе. Прирабатывал переводами с французского (Мюссе, Мольер, Дюма), перебиваясь случайными заказами журналов или книгоиздателей, сочиня водевили, Курочкин мечтал о настоящем литературном поприще. Оставив государственную службу, он все чаще печатался и наконец получил возможность руководить собственным литературным органом — журналом «Искра». Трагична судьба поэта. Его, как члена тайного общества «Земля и воля», неоднократно подвергали обыску, в 1865 году за ним был учрежден постоянный негласный полицейский надзор, а в 1866 году на два месяца заключили в Петропавловскую крепость: он привлекался по делу покушения Д. Каракозова на Алек-

сандра II. Департамент полиции охарактеризовал Курочкина как «нигилиста, мало дающего надежды на исправление». Тяжело переживая запрещение издания «Искры» (1873), Курочкин вскоре умер.

Шестнадцать лет назад, когда Даргомыжский влился в семью искровцев, в редакции демократического еженедельника объединились те, кто нашел в себе силы и желание противостоять косности и рутине в русском обществе, изобличать нравы аристократии, поднять голос против казнокрадства и бюрократии, социального неравенства, засилья иностранного искусства, используя для этого самые разнообразные литературные жанры и формы. Наряду с публицистическими статьями, очерками и рассказами журнал говорил с массовым современным читателем языком карикатуры, фельетона, пародии, афоризма. Постоянно сотрудничал в «Искре» Д. Минаев, В. Богданов, Н. С. Курочкин (брат Василия Степановича). Изредка публиковались Н. Г. Добролюбов, Н. А. Некрасов, М. Е. Шедрин, А. И. Герцен.

Вместе с Курочкиным во главе редакции стоял художник Н. А. Степанов. Известна эпиграмма Добролюбова (1855) на его карикатуры, помещенные в изданном альбоме художника. Помимо «военных» рисунков здесь было несколько карикатур на Наполеона III, которые имели большой общественный резонанс.

Между дикарских глаз цензуры
Прошли твои карикатуры...
И на Руси святой один
Ты получил себе свободу
Представить русскому народу
В достойном виде царский чин!..

Дом Степанова стал своего рода штаб-квартирой, в которой собирались искровцы для работы над очередным номером. Даргомыжский естественно вошел в круг демократических поэтов,

художников и журналистов (наверно, они не раз обыгрывали совпадение даты рождения композитора — 1813 и «второго рождения» отца Курочкина; в том же году он был отпущен из крепостных «на волю»), направляя музыкальный отдел издания на защиту интересов отечественного искусства. Курочкин, дружески расположенный к Даргомыжскому, посвятил ему стихотворение «Старая песня». В Пушкинском доме хранится фотография сотрудников редакции «Искры», на которой Александр Сергеевич снят вместе со Степановым, братьями Курочкиными, П. И. Вейнбергом.

Еще до выхода в свет первого номера «Искры» в выпускаемых Степановым «Листках знакомых» (литографюры карикатур с текстом) была определена генеральная линия журнала: «обличение и осмеяние наших недостатков и странностей», которые в музыкальном искусстве касались весьма важных проблем концертной жизни России, неуемной увлеченности публики искусством зарубежных артистов и композиторов. Теперь, в «Искре», приобретая все большую серьезность, острое перо сатириков нацеливалось прежде всего против итальянской оперы, заполонившей сцены императорских театров, «съедающей» львиную долю отпускаемых денежных средств. На выплату гонораров русским артистам, осуществление постановок отечественных спектаклей оставалась ничтожная доля средств, а те немногие спектакли, которые достигали сцены, Дирекция императорских театров снимала с репертуара после нескольких просмотров. Даргомыжский все это познал на собственном печальном опыте, а также на примере горестной судьбы оперных созданий Глинки.

Дружный коллектив искровцев, как правило, большинство материалов для номера готовил сообща: один давал идею, другой рисовал карикатуру, третий придумывал хлесткие тексты, подписи к рисункам, четвертый писал фельетоны. Едко, зло, подчас даже преувеличенно жестко звучало слово

«Искры». Хотя фамилии Даргомыжского в числе авторов фельетонов и других материалов в журнале не найти (в силу коллективного творчества статьи в еженедельнике часто печатались под псевдонимами: «Хазеф трепный», «Старший чиновник особых поручений», «Каракотопуло», «Любитель музыки»), его участие в их подготовке, да и определение общего направления, решающая роль в формировании точки зрения музыкального отдела не вызывают сомнения. Никто другой из сотрудников журнала, как Даргомыжский, не знал с такой достоверностью состояние музыкального мира России; никто так не пострадал от несправедливости Дирекции императорских театров, от диктата исполнителей.

Исследователи сходятся на том, что тексты многих фельетонов Даргомыжский сочинял в соавторстве с кем-то из коллег — гитаристом В. Марковым, композитором В. Соколовым. Таковы фельетоны «Петербургские меломаны, или Разговоры в Большом театре в первое представление оперы барона Фитингофа „Мазепа“», «Новое музыкальное светило, или Не всякому слуху верь», в которых выведен сам композитор и его близкие знакомые. Направляющая рука Даргомыжского в «Искре», а затем в «Будильнике» (издание, возглавляемое Степановым после их размолвки с Курочкиным; в этот журнал вместе с художником перешел и Александр Сергеевич) по «делам музыкальным» отчетливо ощущалась в той позиции, которую отстаивали оба журнала. Они выступали за полноправное и господствующее положение отечественного музыкального искусства в России, за предоставление ему возможности свободно развиваться, за необходимость убрать с пути все тормозящее это развитие. Таким образом разворачивалась острая борьба передовой русской общественности. В пылу сражений эмоции часто захлестывали журналистов, высказывались иногда гипертрофированные, а порой и несправедливые

претензии и обвинения. Таковы были неравные, но реальные условия борьбы: на стороне одних — власть, сила и деньги; на стороне других — талантливое перо и яд насмешки.

Что же конкретно беспокоило искровцев и в первую очередь Даргомыжского? Как мы уже говорили, повальное увлечение петербургских меломанов итальянским оперным искусством, восхищение русской музыкальной критики (в основном А. Н. Серова) сочинениями Р. Вагнера и активная пропаганда его опер, широкое распространение развлекательной, танцевальной музыки. Более пятнадцати сезонов по четвергам и воскресеньям в Павловском вокзале выступал с оркестром Иоганн Штраус, привлекая петербуржцев веселыми беззаботными вальсами, польками и кадриликами. Элегантный маэстро покорял сердца молоденьких барышень и замужних дам столицы, буквально заболевших «штраусоманией». Всю эту кутерьму и взвинченную обстановку концертов живо обрисовал В. Курочкин в «Искре»:

Штраус... свист локомотива...

Штраус... вход в вокзал...

Штраус... кегли... Штраус... пиво...

Штраус... сельский бал...

Не одна «Искра» осуждала эту летнюю вакханалию. И. И. Панаев в «Современнике» писал: «...Вокзал открылся. Штраус появился на эстраде, смычок его пришел в движение. Дамские взоры устремились на Штрауса с приятным и нежным выражением; две пятидесятилетние девственницы, разрисованные и разряженные, чуть не привскакнули от восторга на своих стульях против того места, где красуется пленительный дирижер оркестра; полковник захлопал при его появлении изо всей силы... Все как следует, все опять точно так же, как в прошлое лето. Те же лица, те же выражения, те же крики и вызовы».

Эта всепоглощающая танцевальная круговерть

грозила опасностью снижения общественного вкуса, ориентацией на облегченность музыкального искусства. Все это не могло не волновать искровцев: того и гляди утвердится точка зрения на жизнь такая, которой щеголял герой «Очерков петербургской жизни» Панаева — обеспеченный обыватель: «Я человек вполне образованный, потому что одеваюсь, как все *порядочные* люди, умею вставлять в глаз стеклышко, подпрыгиваю в седле по-английски; я выработал в себе известную посадку в экипаже, известные приемы в салоне и в театре; читаю Поль де-Кока и Александра Дюма-сына, легко вальсирую и полькирую, говорю по-французски; притворяюсь, будто чувствую неловкость говорить по-русски; знаю, кому и как поклониться при встрече на улице и проч.

Я живу, как все *порядочные* люди: у меня мебели Гамбса, ковер на лестнице, лакей в штіблетах и в гербовой ливрее, банан за диваном, английские кипсеки на столе и проч.

Петербург удовлетворяет меня совершенно: в нем итальянская опера, отличный балет, французский театр (в русский театр я не хожу и русских книг не читаю), *дамы с камелиями*, которые при встрече со мной улыбаются и дружески кивают мне головою. Я на ты со всеми *порядочными* людьми в Петербурге: об остальных я мало забочусь. Я счастлив. Чего же мне больше?..»

Такая позиция слишком хорошо была известна искровцам и Даргомыжскому, и потому они, быть может отчасти и перегибая палку, отстаивали приоритет русского искусства, задевая при этом конкурентов-иностранцев.

В произведениях Верди Даргомыжскому виделась преувеличенность, нарочитость, излишняя экзальтация в выражении чувств оперных персонажей и, наоборот, упрощенной представлялась оркестровка, раздражало «злоупотребление» медными и духовыми инструментами. Не принимал он и эстетическую позицию итальянского компо-

зителя, «тривиальность» его мелодий, несообразие, на взгляд русского мастера, оперных либретто. Конечно, с высоты нынешнего знания путей развития мирового оперного искусства, отобранных временем и историей произведений и его столпов — Верди и Вагнера, некоторые журнальные выступления тех лет покажутся довольно странными и даже невозможными, да и не привыкли мы к подобного рода критике. Заметим также, что, упрекая Верди в повышенном тоне эмоций, авторы «Искры» не отказывали себе в том же в своих литературных опусах.

Благие порывы привели Даргомыжского, на наш взгляд, к тенденциозно односторонней оценке творчества Верди. Чтобы представить тон высказываний «Искры», приведем фрагмент фельетона «Любопытные и необыкновенные похождения маэстро Френетико в Италии и Константинополе и судьба оперы, написанной этим маэстро». Догадливый читатель должен был уже из заглавия понять, что маэстро Френетико (по-итальянски — неистовый) — это Верди, Константинополь — Петербург, судьба оперы — игра слов, подразумевающая оперу Верди «Сила судьбы», купленную Дирекцией императорских театров у композитора для постановки в русской столице «за баснословные деньги». В фельетоне живописуется разговор маэстро с либреттистом: «Мне надобна трагедия, самая мрачная, кровавая трагедия! Об этом не беспокойтесь, эчеленца! Я всю сцену устелю трупами. Чего мне жалеть этих бестий — действующих лиц! Пусть умирают, плавают в крови, терзаются, погибают! Я очень жалею, что не могу в конце трагедии заодно уже уморить и всех зрителей. — А это было бы хорошо! — проговорил маэстро про себя. — Тогда некому было бы свистать и бросаться печеными яблоками, гнилым картофелем, репою и всякою дрянью, которою меня так щедро осыпают...»

Нужно сказать, что произведения итальянского

композитора подвергались критике не только Даргомыжским. Столь же резко выступал и Серов, говоря о его ранних сочинениях: «Оперы г. Верди все состоят только из этого шума и из самых пошлых, банальных итальянских „приторностей“».

Доставалось от журнала и итальянским артистам. Одна из подписей под карикатурой тенора Марио гласит: «Будет ангажирован за 100 000 франков тенор 120 лет, без голоса, но сохранивший грациозность в движениях и великосветские манеры».

Но если в оценке опер Верди точки зрения искровцев (главным образом, конечно, Даргомыжского) и Серова были близки, то увлечение русского критика операми Вагнера и восторженные статьи о них казались Даргомыжскому немыслимым делом. Еще летом 1856 года его суждения о Вагнере в письме Серову выглядят более или менее спокойными: «Вагнера вам еще не возвращаю. Просмотрел только полоперы [„Тангейзер“. — И. М.]. Вы правы — поэзия в сценическом распределении либретто — много. В музыке — указывает он дорогу новую и дельную; но в неестественном пении его и пряных, хотя местами очень занимательных гармонизациях, выглядывает какое-то страдание: *will und kann nicht*⁹. Правда правдой, но надобен и вкус!» Несколько позже он уже издевался над «неестественным пением» в операх Вагнера, отсутствием у композитора, как он считал, вкуса и чувства меры. Здесь-то и разгорелась полемика между бывшими приятелями (вспомним серию статей Серова о «Русалке»). К концу 50-х годов их добрые отношения заметно ухудшились и совершенно испортились в 60-х годах. Не обошлось, конечно, и без личных обид: искровцы не одобряли оперных опусов Серова, указывая на явное несоответствие выдвигаемых им высоких творческих положений (например,

⁹ Хочу, но не могу (нем.).

в предисловии к либретто «Рогнеды») и достигнутыми результатами. Но и Серова можно было понять: как не обидеться на карикатуры Степанова, сопровождаемые такими словами: «„Юдифь“ — опера с танцами, декорациями, убийством, великолепной обстановкой, но без пения». Яростно нападал на «Рогнеду» журнал «Будильник», обвиняя произведение в псевдонативности. Он поместил такие стихи:

Но лишь божественный глагол
Его призвал свершить победу,
Он победил, едва пришел,
И создал оперу «Рогнеду».
И стал с сияньем на челе
Средь композиторского рынка:
В земле — невольно дрогнул Глинка,
А Даргомыжский — на земле.

Но если эти вопросы касались дел внутренних, разногласий между русскими художниками, то превозношение Вагнера было воспринято «Искрой» как крупный «политический» просчет Серова. Пропагандировать чужое и, как считал Даргомыжский, чуждое искусство в ущерб своему — значит наносить этим отечественной опере огромный вред.

Ополчившись на «Письма из-за границы», написанные Серовым в 1858 году для «Театрального и музыкального вестника», искровцы обрушиваются на его восторженные «провагнеровские» страницы. Да, впечатление у Серова от музыки Вагнера и, подчеркнем, от живого исполнения «Тангейзера» (Александр Николаевич пять раз присутствовал в Дрезденском театре на спектакле и еще один на репетиции) было огромным. Естественно, он и пишет свои заметки под сильнейшим воздействием особой притягательной силы этой оперы. «Клавираусцуг „Тангейзера“ катается со мной по разным городам, и я частенько в вагоне наглядываю в усладительную книжицу. Отраднo подумать, что есть еще две готовые оперы Вагнера,

моторным и еще по знаю на сцене, и еще две полупотоплены в его портфеле. Кстати сообщу вам, что на днях давали „Лоэнгрина“ в Вене, в первый раз, блистательно и с неожиданным, невероятно блистательным успехом. „Eviva Ormusdo!“ — и да замолчит „музыкальный кретинизм“, который еще осмеливается шипеть против музыки Вагнера!.. Действительно надо быть „идиотом“ в отношении искусства, чтобы не чувствовать дыхания жизни и красоты, которое льется в этой музыке такую полную струю! В антракте перед вторым действием есть „полет“ скрипок быстрыми триолетами. Ничего подобного в оперной музыке не бывало. Точно рой соловьев каких-то райских зазвучит и промчится по душе! Детски-девственная радость Елизаветы не могла найти лучшего выражения, как весь этот антракт и весь первый монолог. И какой контраст с этой радостью — страдальческие вопли Елизаветы, ангельское заступничество ее в финале второго акта, аскетическое, как иная музыка Баха, и глубокая, безутешная печаль — в третьем акте», — писал Серов.

Упрекая Серова в тенденциозности, считая, что такие статьи наносят русской музыке значительный урон, искровцы (и, главным образом, Даргомыжский) не могли быть объективными, забывая — или не желая видеть большой вклад Серова в дело упрочения русского музыкального искусства. Приведем лишь несколько фактов. Оставляя за скобками серию «русалочьих» статей, упомянем о пропаганде Серовым русского искусства в той же поездке, откуда он посылал «Письма». Вместе с князем Голицыным он участвовал в организации концерта из произведений Бортнянского, Давыдова, Глинки. «Таким образом (отчасти при моем содействии) устроился концерт в пользу Дрезденского театра и состоялся очень удачно», — пишет Серов. Он одним из первых откликнулся на издание в 1859 году тетради романсов и песен Балакирева, поместив в «Театральном и музыкаль-

ном вестнике» статью о них. А сколько стоят его статьи о Глинке! Среди них — две интереснейшие публицистические работы 1858 года «Русский художник и французская критика» и «Наш Глинка перед судом немецких фельетонистов» (тот же «Вестник»). В них композитор выступает в защиту русского классика от скоропалительных, тенденциозных рецензий, пестрящих грубыми ошибками и многочисленными неточностями, искажающими истинное положение дел. Казалось бы, искровцы забывают о прошлом, не видят настоящего и, конечно, не могут предвидеть будущего — незавершенного труда Серова о судьбах оперы в России (композитор опубликовал введение к задуманным статьям в журнале «Русская сцена», 1864).

Но, видимо, таковы законы полемики: отстаивая свою правоту, каждая сторона вольно или невольно становится тенденциозной и несправедливой по отношению к другой. Так и Даргомыжский в то время не мог быть объективным ни по отношению к Верди и Вагнеру, ни по отношению к Серову, истово пропагандирующему Вагнера. Но напомним, что в те годы, когда итальянской опере было очень хорошо в России, русская опера у себя дома чувствовала себя столь же плохо; и если об операх Вагнера и его концертах в Петербурге (1863 год) в русской прессе печатались подробные отчеты и доброжелательные рецензии, то отечественное музыкальное искусство оказывалось обделенным вниманием серьезной музыкальной критики.

Надо сказать, точку зрения Даргомыжского на оперное искусство Вагнера разделяли и композиторы «Могучей кучки». Н. А. Римский-Корсаков вспоминает об одном спектакле в 1868 году, констатируя свое неприятие музыки Вагнера в то время, и жалеет об этом многие годы спустя, работая над «Летописью моей музыкальной жизни»: «„Лоэнгрина“ было выражено с нашей стороны полное презрение, а со стороны Даргомыжского [на спектакле они сидели в одной театральной

ложе.— И. М.] неистощимый поток юмора, насмешек и ядовитых придировок. А в это самое время „Нибелунги“ уже были наполовину готовы и сочинены „Нюрнбергские певцы“, в которых Вагнер опытной и умелой рукой пробивал дорогу искусству куда далее вперед по сравнению с нами, русскими передовиками!» Кто знает, проживи Даргомыжский дольше, может быть, и он переменял бы свое мнение о Вагнере.

...В годы сотрудничества с «Искрой» Даргомыжский задумал писать роман «Исповедь либерала». По всей видимости — сатирический. Работа эта осталась незавершенной, нам известна лишь начальная страница романа. Но даже одна эта страничка, опубликованная наследниками Даргомыжского по его «Черновой тетради» в 1913 году (газета «Одесский листок»), дает яркое представление не только о язвительном перо композитора и карикатурном методе характеристики явлений, но и демонстрирует его вдумчивые размышления о социальном статусе общества, застое и запретах, ограниченности гражданских прав и свобод, о подавлении чистых и благородных порывов юности. Несколько стихотворных, приведенных здесь же, строк исполнены нежной печали, воспоминаний о несбывшихся мечтаниях и надеждах молодого человека (возможно, и самого композитора). Здесь нет и тени карикатурности, это горестные думы об утраченных иллюзиях юности:

«Исповедь либерала

Сочинение А. Дар.

Для первого знакомства со мною я решил представить читателям мой роман под заглавием „Исповедь либерала“. По всей вероятности, все будут удивлены моей смелостью, позволившей мне писать о либерализме, тем более когда я объявляю, что либерал, упомянутый мною, я сам. Признаюсь в этом смело, открыто, так как могу гордиться этим званием. Как либерал, я стою за правду

и искренность, т. е. за свободу мыслей, свободу чувств, свободу их выражать и высказывать, но никогда не за свободу слова, оскорбляющего честь и самолюбие других.

Я стою также за свободу воли и действий, не переходящих за границы общественной безопасности. Одним словом, я либерал самый мирный и самый безвредный. К чему безумства, к чему возмущение? Вместо улучшения положения общества эти меры нарушают только спокойствие граждан, усиливают зоркость полиции, а, в сущности, не производят желаемого переворота. Воодушевление юности, стремящейся к неограниченной свободе, есть величайший яд, отравляющий юные лет, бесполезные поиски и увядшие в начале развития надежды. Молодые силы ослабевают в бесполезной борьбе. Крепкий, ищущий деятельности дух исчезает. Что же остается в юношах? Слабый, больной организм, разочарование, холодное сердце и увядшая воля. Я сам почти дошел до такого состояния, и потому тягость его мне хорошо знакома. Я убедился, что свет не переделаешь, что отдельным личностям плохо бороться с глубоко укоренившимися принципами жизни. Назад, братья. Ярые либералы, последуйте за мной, за душой, глубоко сочувствующей, но не переходящей за границы возможного и должного. Не возмущайте других. Какое ни на есть общество — мы не вправе нарушать его спокойствие. Разве только задеть тонким пером его дурные, вызывающие негодование стороны.

Люблю вас, о юные грезы
Высокой и чистой души,
Люблю ваши темные слезы,
Надежды, что зреют в тиши.
Мне жаль, что, столкнувшись с судьбою,
Они погибают, как челн,
Разрушенный тщетной борьбою
С могучею силою волн».

На этом рукопись «Исповеди либерала» обрывается.

...Александр Сергеевич был человеком, дела которого не расходились со словами. В 1861 году было отменено крепостное право. Как отреагировал на это событие Даргомыжский — крупный по тем временам помещик Смоленской губернии, владелец нескольких деревень и сел, четырехсот душ крестьян? Новые отношения помещиков и крестьян регламентировались уставной грамотой, фиксирующей размер земельного надела освобожденного крестьянина и денежной повинности за пользование землей. Когда Даргомыжский приехал из Петербурга на Смоленщину для подписания документов, местные помещики еще не приступали к оформлению уставных грамот, хотя размеры надела и оброка для губернии уже были определены законом. Имея полное право закрепить за собой оставшуюся после раздела землю (как и поступали потом другие помещики), Александр Сергеевич передал *всю* эту землю в пользование крестьянам. И хотя количество «крестьянских» десятин превышало установленное законом в полтора раза, он не потребовал при том увеличения размера денежной повинности. Архивные документы сохранили упоминание лишь еще об одном смоленском помещике столь же демократичных принципов — Евгении Ивановиче Якушкине, сыне декабриста И. Д. Якушкина. В целом же все ранее закрепленные за Даргомыжским крестьяне получили наделы почти вдвое большие по сравнению с остальными землепашцами, а платить оброк должны были в полтора раза ниже, чем жители других деревень.

«Он был титулярный советник...»

Каждый должен иметь экипаж и ливрею сообразно чину.

«Энциклопедический словарь».

Брокгауз и Ефрон. Статья

«Табель о рангах»

В 1843 году Даргомыжский распрощался со своей должностью титулярного советника и подал в отставку, имея по табели о рангах гражданский чин девятого класса и право обращения к себе — «Ваше благородие». К счастью, сходство с чиновниками-службистами на том и кончалось; ему не пришлось испытывать лишения и нужду, раболепствовать перед начальством. Однако свою чашу унижительных отношений с вышестоящим чиновничеством он испил до дна. Многочисленные хлопоты, прошения, ходатайства, просьбы в отношении постановки его опер — в большинстве своем безрезультатные — давали богатую пищу не только для авторских сатирических этюдов. Словесная их часть нашла отражение в искровских публикациях, музыкальная — в вокальных миниатюрах социального характера.

За годы сотрудничества в «Искре» Даргомыжский встречался с представителями различных сословий. Помимо большого числа иногородних корреспондентов в разных уголках России, приславших свои заметки в журнал почтой, в редакцию постоянно приходили петербургские маститые поэты, начинающие литераторы, приезжие жалобщики, чиновники, художники. Всем надо было поговорить с Курочкиным. Веселого, общительного, бескорыстного главного редактора называли «председателем суда общественного мнения»,

«всероссийской грозой... людей с нечистой совестью». Каждого, кто шел со своей болью и надеждой, здесь внимательно выслушивали и помогали советом. Обидчик же по заслугам получал свою долю сатирического яда. Надо сказать, что тот, у кого было «рыльце в пушку», как огня боялся «Искры». Даже заезжие купцы опасались толковать о чем попало с незнакомыми петербуржцами: а ну как резвый молодой человек в «Искре» «пропечатает».

Журнал учил «всматриваться в жизнь, в быт и замечать в жизни, говоря словами Некрасова, „все недостойное, подлое, злое“», — писала о ценном качестве еженедельника Надежда Константиновна Крупская. Так что сотрудничество в журнале стало для Даргомыжского второй школой: у Глинки он прошел школу творческую, здесь — жизненную. Показательно, что начало тесного общения с новым кругом людей, вхождение в демократическую сферу совпало с обращением Даргомыжского и к другой поэзии. Он, как и в молодости, потянулся к любимой французской литературе. Но если ранее это были романтические произведения Виктора Гюго («Собор Парижской богородицы»), то теперь внимание композитора привлекло демократическое искусство его ровесника Пьера Жана Беранже. Характерно, что, прекрасно владея французским языком, Даргомыжский писал музыку «Эсмеральды» непосредственно на текст оригинала. Перевод либретто и подтекстовка русских слов были осуществлены им позднее. Теперь же Александр Сергеевич пришел к поэзии Беранже через переводы В. С. Курочкина, хотя, безусловно, знал стихотворения французского поэта в подлиннике и у него есть несколько романсов, написанных на французский текст других поэтов. Сейчас у Даргомыжского была уже иная позиция, иным в вольных переводах Василия Степановича стал и текст Беранже. Значит, Даргомыжского привлекала не только суть миниатю-

ры Беранже, но и звучное русское слово Курочкина, а также желание быть понятым широкой демократической аудиторией.

Пьер Жан Беранже — поэт, которого называют духовным сыном буржуазной революции XVIII века, в своей политической лирике выступал против доносчиков и шпионов, высмеивал чванство и скудоумие аристократов, яростно клеймил Реставрацию Бурбонов, духовенство и военщину. Выходец из бедной семьи мелкого служащего, воспитанный дедом-портным, Беранже с любовью живописал простых людей Франции, верных революционным традициям родины. Для неимущего люда Беранже был кумиром, а для буржуазной аристократии — врагом. За смелые стихотворения его выгнали со службы, дважды судили. На одно из заседаний суда ему пришлось сорок пять минут пробираться в зал сквозь многочисленную толпу его почитателей, собравшихся перед зданием. Говорят, что во время процесса судебные писари, клерки и даже сами судьи потихоньку переписывали песни из его крамольных сборников. Книги Беранже подверглись публичному сожжению, что только раззадорило иностранных издателей. Уцелевшие книги были переизданы в Бельгии и через Швейцарию снова попали во Францию — не помогали никакие препоны таможни.

Сборник «Неизданные песни» стал удобным случаем для суда, и Беранже приговорили к девяти месяцам заключения и десяти тысячам франков штрафа. Поэту пришлось отбывать положенный срок в тюрьме Ла Форс, но популярность его еще больше возросла: не было дня, чтобы Пьера Жана не посещали многочисленные гости, среди которых были В. Гюго, Ш. Сент-Бёв, А. Дюма. Суммой, необходимой для выплаты штрафа, Беранже, конечно, не располагал, но его друзья довольно быстро собрали деньги по подписке. Такая трогательная любовь простых французов

придала поэту новые силы, и в стихотворениях, созданных в тюрьме, он продолжал клеймить своих противников.

Беранже, у которого, по словам Белинского, политика, поэзия и жизнь сливались воедино, говорил с народом на понятном образном языке песни. Он поднял этот жанр до уровня высокой поэзии, утвердил в правах профессиональной поэтической формы и создал особую его разновидность — песню-памфлет.

Когда Беранже не стало, Василий Курочкин написал стихотворение «18 июля 1857 года» (в этот день хоронили поэта), рассказав о неопценных заслугах народного героя:

Беликая скатилася звезда,
Светившая полвека кротким светом
Над алтарем страданья и труда;
Простой народ простился навсегда
С своим родным учителем-поэтом,
Воспевшим блеск его великих дел.
Угас поэт — народ осиротел.
Зачем пальба и колокольный звон,
Мундиры войск и ризы духовенства,
Торжественность тщеславных похорон
Тому, кто жил так искренно, как он,
Певцом любви, свободы и равенства,
Несчастливым льстил, но с сильными был смел?
Угас поэт — народ осиротел.

Данью уважения и памяти Беранже стал первый сборник его стихотворений в русских переводах Курочкина (1858). Тогда же появился и «Старый капрал» Даргомыжского — «драматическая песня», произведение яркой гражданской тематики, знаменующее не только обращение Александра Сергеевича к образам, близким героям «Искры», но и его дальнейшее продвижение по пути усиления драматических элементов в пении. Очевидна прямая линия, соединяющая «Старого капрала» с «Мельником», с остро драматическими страницами и эпизодами «Русалки». Тем самым

Даргомыжский все более приближался к «Каменному гостю».

Дата возникновения «Старого капрала» стоит не так далеко от кончины Глинки, и потому, быть может, над пьесой витает тень его фантазии «Ночной смотр». Сходство обнаруживается в явном господстве декламационности, триольном движении при двухдольном размере, построении мелодии по принципу слог — нота. Скорее всего, это связано с желанием обоих композиторов создать картину слаженного — под барабанную дробь — движения воинской колонны на марше, но герои музыкальных пьес совершенно разные. Глинка, следуя тексту В. А. Жуковского, рисует фантастическую картину явления Наполеона I своим верным солдатам и полководцам, а в песне Даргомыжского создана реалистическая сцена, представляющая старого капрала, которого ведут на расстрел бывшие его подчиненные.

Перед слушателями возникает образ твердого, мужественного человека, в трагическую минуту не только не потерявшего самообладание, но и командующего собственной казнью. Поэтические и музыкальные строки, раскрывающие доброе любящее сердце капрала, его воспоминания о родном доме, земле, старенькой матери, о спасенной семье несчастной женщины еще более оттеняют трагический момент развязки. Кажется, что простота концовки — оборванная как на выдохе музыкальная фраза и краткое «хоровое» резюме «В ногу, ребята! Раз! Два! Раз! Два!» — зримо воссоздает трагическую позорную картину расстрела доблестного воина. Надолго запечатлевается в памяти образ сурового, но доброго и справедливого солдата. Высоко оценил «Старого капрала» Цезарь Кюи: «В этом романсе больше содержания, оригинальности и глубины, чем в целых актах „Теллей“, „Немых“ и других знаменитых опер, а следовательно, и значение его в искусстве важнее».

В своей книге «Маска и душа» Шалапин рас-

сказывает о впечатлении, которое произвела эта песня на Льва Николаевича Толстого. 9 января 1900 года Шаляпин и Рахманинов были приглашены на чай к Толстому в Хамовники. После игры Рахманинова Толстой спросил его в упор: «Скажите, такая музыка нужна кому-нибудь?» Потом пел Шаляпин балладу Рахманинова «Судьба», после чего Толстой опять спросил: «Какая музыка нужнее людям — музыка ученая или народная?» Что отвечали молодые музыканты великому мастеру слова, нам неизвестно, но во время исполнения Шаляпиным песни Даргомыжского «Старый капрал» Толстой вытер скатившиеся слезы. «Мне неловко это рассказывать, — пишет Шаляпин, — как бы внушая, что мое пение вызвало в Льве Николаевиче это движение души; я, может быть, правильно изобразил переживания капрала и музыку Даргомыжского, но эмоцию моего великого слушателя я объяснил расстрелом человека. Когда я кончил петь, присутствующие мне аплодировали и говорили мне разные лестные слова. Лев Николаевич не аплодировал и ничего не сказал».

Совсем иной характер у другой вокальной миниатюры Даргомыжского на стихи Беранже — «Червяк» с подзаголовком «комическая песня». Важно отметить, что текст ее прошел двойное переосмысление: песня Беранже в оригинале называется «Сенатор», в переводе у Курочкина «Знатный приятель». Даргомыжский определяет ее заголовок по-своему: еще до начала звучания музыки он предупреждает, что его герой — низменный рабоплебствующий человек, а вовсе не важная особа. «Червяк» — маленькая вокальная пьеса (в ней опущены четыре куплета стихотворения) — поистине обличительный документ. Она повествует о человеке, готовом ради благополучной карьеры сознательно поступиться честью собственной семьи, обрести «дружеское» расположение и покровительство вельможи, пресмы-

каясь перед ним. По сути, правильнее было бы песню назвать не комической, а сатирической, так сильно в ней именно это качество. Создавая «Червяка», Даргомыжский сам перевоплотился в актера, он играл не только звуковыми, но и исполнительскими нюансами. Сравним поэтический текст и авторские ремарки в нотах пьесы:

Я всей душой к жене привязан; *(не очень скоро)*
Я в люди вышел... да чего! *(скромно)*
Я дружбой графа ей обязан.
Легко ли! Графа самого!
Делами царства управляя,
Он к нам заходит, как к родным.
Какое счастье! Честь какая!
Ведь я червяк в сравненье с ним, *(очень скромно)*
В сравненье с ним, *(с полным уважением)*
С лицом таким, с его сиятельством самим!

Жена случайно захворает —
Ведь он, голубчик, сам не свой:
Со мною в преферанс играет,
А ночью ходит за больной.
Приехал, весь в звездах сияя,
Поздравить с ангелом моим...
Какое счастье! Честь какая!
Ведь я червяк в сравненье с ним!
В сравненье с ним,
С лицом таким, с его сиятельством самим!

А как он мил, когда он в духе!
Ведь я за рюмкою вина
Хватил однажды:
— Ходят слухи *[г.м.— На паузе.— И. М.]*
Что будто, граф... моя жена... *(цлыбаясь и заминаясь)*
Граф,— говорю,— приобретаю... *(серьезно)*
Трудясь... я должен быть слепым...
Да ослепит и честь такая! *(прищурив глаз, удерживая)*
Ведь я червяк в сравненье с ним! *(в темп)*
В сравненье с ним,
С лицом таким, с его сиятельством самим!

Вот такова авторская исполнительская «партитура» песни, дополняющая образную интона-

ционную характеристику расторопного деляги-чиновника. По существу, это — уже своего рода режиссура.

Удивительной оказалась социальная современность романа «Титулярный советник» на текст П. И. Вейнберга, повествующего о том, как скромный мелкий чиновник осмелился объяснить-ся в любви генеральской дочери, а она «прогнала его прочь». Так стало угодно истории, чтобы «комплекс титулярного советника», «комплекс общественной неполноценности» обиженного, обделенного жизнью человека, сложившийся в России этого времени и столь ярко выведенный в литературе Н. В. Гоголем («Записки сумасшедшего»), Ф. М. Достоевским («Записки из мертвого дома») и даже, как считают литературоведы, А. С. Пушкиным (в образе Франца, героя «Сцен из рыцарских времен»), был прозорливо замечен поэтом далеко не первого ранга. Бывает, судьба дарит такими вспышками великого озарения людей весьма скромного дарования — так, в апреле 1872 года в Страсбурге в тесной комнатухе дома номер 126 на Гранд Рю капитан инженерных войск Руже де Лиль сделался «гением одной ночи», автором текста и музыки легендарной «Марсельезы».

Напомним, что Глинка и Даргомыжский были титулярными советниками. Некоторые прошения Глинка подписывал так: «Отставного Титулярного Советника Михайлы Иванова сына Глинка». Пушкин свой послужной список закончил в 1832 году этим же чином. Автор стихов Петр Исаевич Вейнберг, поэт-искровец, печатавшийся в журнале под псевдонимом «Гейне из Тамбова», тоже служил чиновником. Известны его меткие пародии и сатирические куплеты о российском чиновничестве. Он хорошо узнал этот мир на службе в тамбовском департаменте, а также позднее (когда издаваемый им в те же годы, что и «Искра», журнал «Век» не принес ничего, кроме долгов), в Главном интендантском управлении. Таким

образом, чиновники, герои произведений русских художников были фигурами во многом автобиографичными.

Восемь строк «Титулярного советника» — слепок чиновничьей души, его мироощущения — являются примером высшей степени обобщения, лаконизма. Здесь нет никаких подробностей или конкретных деталей, как, например, в «Червяке». Но сколько глубинных страстей скрывается за скупыми словами и музыкальными звуками! Едва заметными, экономными мазками Даргомыжский рисует злую и богатую девицу, робкого влюбленного служащего, с горя пустившегося в загул. «Как смиренно шлепает советник по грязи в трактир и как он поражен и испуган видением грозной деви!» — делится впечатлением от песни Кюи.

Обозревая состояние русской музыки XIX века, В. В. Стасов после оценки «Русалки» пишет: «Но еще превосходнее были тогдашние новые, могучие по трагическому выражению романсы его „Старый капрал“, „Паладин“ и его изумительные романсы с комическим содержанием: „Червяк“, „Титулярный советник“, „Мельник“...» В другом обзоре он отмечает, что вокальные миниатюры Даргомыжского «являются родоначальниками целого нового рода музыки: комических, иногда сатирических романсов-сцен, вникающих в русскую действительную, ежедневную жизнь с такою глубиною, изображающих ее с такою неподкрашенною правдивостью и юмором, какие есть у Гоголя, но каких еще никогда до тех пор музыка не пробовала. Таковы романсы-сцены: „Червяк“, „Титулярный советник“, „Как пришел муж из-под горок“, „Мчит меня в твои объятия“. Та „правда“, которой Даргомыжский искал еще для своей оперы „Русалка“, являлась и тут на первом месте, но только еще более углубившаяся и разросшаяся».

Поэзия Курочкина и сотрудничество в «Искре» способствовали появлению у Даргомыжского произведений в жанре музыкальной пародии. Так,

романс «Мчит меня в твои объятия» высмеивает широко распространенный сентиментально-выспренный тон высказывания. В музыке имитируется шаблонный тип модного бытового лирического романса, а текст повествует о молодом человеке, который обнаруживает, что его избранница бесконечно глупа.

В духе пародии написаны также романс «Что делать с ней» и дуэт «Безумно жаждать твоей встречи». Последний связан с уже упоминавшейся «штраусоманией», охватившей Петербург в 50—60-е годы. «Романс на мотив Штрауса. Аранжирован на два голоса Капельмейстером Куком», — так гласит подзаголовок. Именем Капельмейстера (или маэстро) Кука подписывал Александр Сергеевич некоторые юмористические песни. В этом романсе Даргомыжский пародирует любовное восторженно-захлебывающееся чувство, намекая на преувеличенно пылкие эмоции поклонников музыки и исполнительского искусства Штрауса-сына. Для пародии Даргомыжский использовал романс с идентичным названием (1857), автор которого зашифровал свое имя буквами «К.П.-кая». Не исключено, что эта подпись выдумана самим Даргомыжским; во всяком случае настоящее имя автора исследователи пока не сумели установить. В бумагах же композитора сохранился рукописный экземпляр романса «К.П.-кой», сделанный его рукой. Александр Сергеевич досочинил в 1862 году к мелодии второй голос, усилив пародийный характер, комическое начало романса. Кстати, в одноголосном варианте романса указания на принадлежность использованного мотива И. Штрауса нет; эта «мелодия Страуса» (так иногда писали фамилию маэстро) была настолько популярна, что публиковалась с подзаголовком «русская мелодия». Парой к двухголосному варианту, своеобразным музыкальным «дамским ответом» романсу «Безумно жаждать твоей встречи» стал романс Даргомыжского «Любить себя я позволяю» (снова

та же «мелодия Страуса»; слова хорошего знакомого Александра Сергеевича, поэта Н. С. Мартынова). Вероятно, появление романса по времени не отстоит слишком далеко от первого, иначе «ответ» потерял бы смысл. Однако эта музыкальная шутка увидела свет только в 1885 году.

Приведем для сравнения тексты романсов.

«Безумно жаждать твоей встречи»

(слова стихотворения Э. Губера, опубликованного впервые в 1842 году; в романсе «К.П-кой» представлены также в пародийной форме)

Безумно жаждать твоей встречи,
Со страхом встречи ожидать,
С восторгом слушать твои речи,
Дыханье томное впивать.

Тебя одну повсюду видеть,
Повсюду за тобой следить,
Весь этот мир возненавидеть,
Чтобы одну тебя любить.

Слезам неги упиваться,
Тебя терзать, тебя томить,
Твоим томленьем наслаждаться,
Вот как желал бы я любить!

«Любить себя я позволяю»

Слова Н. С. Мартынова

Любить себя я позволяю,
Но слез не стану проливать,
Томиться тоже не желаю
И не отдам себя терзать.

У ног моих, вот ваше место,
Смотреть в глаза мне — вот ваш долг,
Не выходить из-под ареста,
Не оставлять мой верный полк.

Улыбка, взгляд для вас награда,
Порой завянувший букет!
Чего ж вам больше в жизни надо?!
Счастливей вас на свете нет!

Заграница II

Париж... представляет великолепнейший кафе-ресторан-шантан-фам-се-променан.

*Из письма А. С. Даргомыжского
к сестре С. С. Степановой.*

В 1864 году случилось несчастье — скончался Сергей Николаевич Даргомыжский, опора и главный советчик сына. Не имея собственной семьи, Александр Сергеевич всю жизнь прожил бок о бок с отцом, которого очень любил и уважал. Сергей Николаевич вел хозяйственные и денежные дела сына, на нем лежала забота и по управлению имением покойной Марьи Борисовны, откуда семья черпала основные средства к существованию.

Не лучшим образом складывалась судьба сочинений Даргомыжского. «Ты спрашиваешь, как идет моя музыка? — пишет он Н. В. Кукольникову. — Да как ей идти? Проход-то тесен. С одной стороны, гнусный произвол дирекции, с другой же — ярое невежество публики. Начатую комическую оперу я положительно бросил. Пишу разные характеристические фантазии для оркестра. Например польский казачок, русскую сказку, чухонскую пляску и пр. Новизна этих элементов может, пожалуй, приглянуться за границей, куда давно стремлюсь в мечтах моих. Здесь мне страшно как душно! — А если и эти мои вещи окажутся лишними на земле, то прослушаю сам, потешусь — да и в огонь (разумеется, вещи, а не себя). Много у меня рукописей, обреченных на такую участь».

Сколько горечи заключено в этих строках! Даргомыжский, который в первую зарубежную поездку нестерпимо скучал по дому и родным, по русской музыке, теперь мечтает снова уехать из

России в надежде, что за рубежом его, может быть, приветят, а произведения оценят и исполнят! Как известно, официальная отечественная критика не жаловала творчество Даргомыжского. Еще в 1857 году композитор писал Л. Беленицыной: «Я не заблуждаюсь. Артистическое положение мое в Петербурге незавидно. Большинство наших любителей музыки и газетных писак не признает во мне вдохновения. Рутинный взгляд их ищет лстивых 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* [курсив мой. — И. М.]. Они этого понять не умеют». Вот так, удивительно просто, без малейшей напыщенности и помпы, между строк письма излагает композитор свое кредо, которое так много открыло и его современникам, и последующим поколениям русских музыкантов.

Но как бы то ни было, решение об отъезде принято и в ноябре 1864 года Александр Сергеевич снова, как и двадцать лет назад, наполнил дорожный сундук рукописями и печатными нотами. Уезжал он в дурном настроении, но приволье пахотных полей, шум деревьев, умиротворяющий вид пасущихся животных подействовал исцеляюще. В Варшаве стояла прекрасная осень, друзья радушно встретили русского музыканта, заранее приготовили комнату. Несколько дней он провел в приятных дружеских беседах, счастливым домашним музицированием, а в один из вечеров всей компанией отправились на комическую оперу О. Николаи «Виндзорские кумушки». Завсегдатаи театра не могли взять в толк, что происходило в тот день с артистами, — они старались изо всех сил. В антракте в ложу к Даргомыжскому зашел С. Монюшко и все объяснил. Оказывается, он рассказал за кулисами, что в театре находится известный петербургский композитор, и исполнители загорелись желанием отличиться. Опера шла хорошо. Но язвительный Даргомыжский и здесь не удержался

позлословить в письме к сестре: «Певицы здесь недурны: но публика глупее кур. Пляшут ей балет, от которого куры бы засмеялись, а поляки, быв довольны, аплодируют».

Из этой зарубежной поездки Даргомыжский много пишет в Петербург. Письма привлекают не только содержанием, но и образным литературным языком, помогают дополнить представление о личности Александра Сергеевича. Путешествие от Варшавы до Лейпцига прошло спокойно — случилось лишь одно курьезное недоразумение. Виной тому был набитый нотами дорожный сундук. «Прусское начальство, увидев мой огромный сундук, перевязанный веревками, возымело подозрение. Спрашивают: „Что это такое?“ — „Ноты“. Не поверили. Полчаса развязывали. Открыли. Видят мешки. Как пошли развязывать: рукописи, рукописи! Вышли из терпения. „Боже праведный! Вы музыкант?“ — „Да“. — „Почему вы тотчас не сказали этого?“ — „А почему вы тотчас не поверили?“ Так и разошлись друзьями; однако за барашка взяли сколько-то грошей», — с юмором рассказывал о происшествии Даргомыжский.

В Лейпциг Александр Сергеевич приехал по приглашению приятеля, музыканта Юрия Карловича Арнольда, который обосновался там еще год назад, писал музыку, критические статьи. Он познакомил Даргомыжского с профессором Карлом Бренделем, музыковедом, ученым, автором книг по истории музыки, первым президентом Всеобщего немецкого музыкального союза. На вечере у Бренделя Александр Сергеевич играл свои фортепианные сочинения, аккомпанировал Арнольду, исполняющему романсы. Музыка русского композитора настолько заинтересовала немецких коллег, что Брендель попросил прислать ему партитуры и клавиры. Однако открытого концерта устроить не удалось — Даргомыжский лишь дирижировал на репетиции «Казачка» и некоторые другие пьесы, а спустя несколько дней уехал в Брюссель.

Бельгийская столица приняла его дружески. Жизнь здесь по сравнению с Петербургом оказалась много дешевле. Никогда не стремившийся к роскоши Даргомыжский обосновался в лучшей гостинице, уплатил вперед за две комнаты «с коврами, зеркалами и всеми принадлежностями». Поражала к тому же дешевизна обеда, билетов в театр («лучшие места — 4 франка»), возможность ходить туда по абонементу («всякий день в один из двух театров, по выбору, а это стоит 20 франков»). Считая свое музыкальное поприще проигранным в Петербурге, Даргомыжский постоянно подчеркивает в письмах к сестре уважительное отношение к своей особе за рубежом: «В брюссельском же музыкальном мире я, к удивлению моему, пользуюсь совершенною известностью. Мне оказывают почет поболее, чем в Петербурге. Мне прислали тотчас билеты на концерты главного музыкального общества. Фортепианный мастер не хочет брать с меня денег за прокат фортепьян. Вчера я представился главному здешнему капельмейстеру Гансенсу, положительно лучшему здешнему музыканту, пользующемуся всеобщим уважением. Он был так любезен, что с первых же слов предложил мне: „Месье, если вы пожелаете услышать что-то из ваших сочинений, мы будем счастливы сыграть их в первом же нашем концерте“».

В Брюсселе Александр Сергеевич сразу принимается за музыкальные дела; готовит оркестровые партии к репетиции большого концерта, в котором намечено исполнить увертюру из «Русалки», ведет переговоры о возможности постановки в Брюсселе «Эсмеральды». Коллеги приглашают его на квартетные вечера, хоровые собрания, стараются исполнить для него новую бельгийскую музыку. Даргомыжский не нахвалится консерваторским оркестром Гансенса: коллектив, в состав которого входили 20 первых скрипок, 16 вторых, 10 альтов и 10 контрабасов, поразил композитора красивым «могущественным» звуком. «Верность, сила и

жизнь изумительные. Все духовые инструменты в оркестре — виртуозы и профессора консерватории, — медные инструменты еще замечательнее верностью и звучностью своей», — пишет он сестре. Отношение артистов к русской музыке и, в частности, к произведениям Даргомыжского — самое благожелательное. Здесь хорошо знают «Камаринскую» и «Арагонскую хоту» Глинки. Даргомыжский констатирует, что «русская музыка, своеобразно основанная на свежих национальных элементах, а по фактуре не уступающая никакой немецкой музыке, преимущественно обращает на себя внимание». Он не может поверить, что назначена специальная репетиция оркестра для ознакомления с его сочинениями, — практика совсем непривычная для российских оркестров. Преподаватель консерватории, контрабасист Бернье, посланный дирижером к Даргомыжскому за оркестровыми партиями, невозмутимо объяснил ему, что завтра состоится репетиция, к тому же пьесы придется повторять много раз. Вечером в театре, не называя себя, Александр Сергеевич спросил у одного из оркестрантов, какова программа завтрашней репетиции. «Попытаемся сыграть кое-что из сочинений одного русского композитора», — услышал он в ответ. Вряд ли Даргомыжский провел спокойную ночь, не понимая, как в большой европейской столице, где не церемонились выражать свое мнение, топтать ногами и освистывать неудобных, неизвестный русский музыкант без солидной протекции привлёк дружеское внимание лучших исполнительских сил, заинтересовал взыскательных музыкантов. Однако на следующий день композитор предстал перед оркестрантами, которые грянули увертюру «Русалки». Отзвучали последние такты, и случилось неожиданное. «Поднялся одобрителный гвалт, — писал Даргомыжский, — Гансенс закричал: „Это чертовски славно!“ Сыграли увертюру три раза. Всякий раз гвалт значительно усиливался. Было видно, что музы-

канты все более и более вникали в характер мотивов и гармонии, которые для них новы. Затем сыграли два раза „Казачка“. Опять такой же гвалт, только с прибавлением хохота... Я был свидетелем, как петербургский оркестр аплодирует своим знаменитостям: Рубинштейну, Вагнеру, Лядову, Серову; но это ничто в сравнении с тем, как меня здесь отхлопали. Но более всего порадовало меня то, что я еще в первый раз услышал свою увертюру в зале, исполненную великолепным оркестром».

Концерт 7 января превзошел все ожидания композитора — переполненный зал Grand Harmonie шумно приветствовал композитора. А когда и дирижер застучал палочкой о пюпитр, одобрительно зашуршали смычками оркестранты, публика поняла, что вызывают автора: «Я не знал куда деться. Шум страшный, потому, что здесь и оркестр аплодирует и вызывает наравне с публикой. Я стал пробираться в тесноте чрез всю залу. Уж сколько переломал кринолинов — и счету нет. Конфузно ужасно: все смотрят в рожу. Только и слышишь: „О! Автор здесь! Вот он! Ах! Он в Брюсселе! Помилуйте, так он русский?!“ — то есть ни одного медведя так собаками не травили».

Должен был состояться еще один концерт, в котором планировали сыграть увертюру «Русалки» и некоторые номера из этой оперы. «Опять занят приготовлением партий к концерту... Путного ничего не жду: никак не можем сладить с певцами. Тенора здешние поют в концертах поочередно. В нынешнем концерте должен петь тенор дубина. Ревет как бык. Гансенс послал ему каватину из „Русалки“: он не берется петь, потому что нет Аллегро, в котором он бы мог дать простор своему горлу». К большому сожалению композитора, заболела певица и концерт отложили до ее выздоровления. Даргомыжский уехал в Париж и сам на втором концерте не присутствовал. Однако, довольный, писал, что получил известие о состоявшемся концерте, что в хвалебной рецензии на исполнение

«совершенно неизвестных сочинений русского музыканта г. Даргомыжского» подчеркивалось: «Теперь с севера идет к нам свет».

Итак, Александр Сергеевич простился с бельгийской столицей. Не в пример Лейпцигу, она оставила добрые воспоминания. Рассуждая о том, что проживи он подольше в Лейпциге, может, и там сумел бы пробудить интерес к русской музыке, Даргомыжский все же сетует: «Но, спрашиваю, какая возможность оставаться долго в закоптелом городе, где нет театров, где обедают в час, а в 10-ть часов вечера уже храпят, а на улицах тушат фонари. Брюссель — другое дело. В нем соскучиться мудрено. Это — Париж в миниатюре. Опера, прелестный балет, три французских театра, цирк и разные другие увеселения. Что касается до артистических моих походов, мне только остается думать, или что я действительно замечательный талант, или что нахожусь под покровительством какой-нибудь замечательной феи». В письмах Даргомыжский не забывал вкладывать вырезки об исполнении своей музыки за границей с просьбой распространить «эти статейки» в петербургских журналах.

В Брюсселе Александр Сергеевич не написал ничего серьезного. На память о приятных вечерах, проведенных с «прелестными балетчицами», он оставил музыкальный опус-шутку. «Глядя на здешних балетных танцовщиц, мне пришло в голову, за что они лишены возможности играть на фортепиано? И чтобы дать им эту возможность, я написал довольно большую пьеску для фортепиано в четыре руки, которую могут играть все, не только самые слабые пианисты, но даже и те, кто никогда в жизни не садился за фортепиано. Вышло очень недурно». Партия второго пианиста в «Славянской тарантелле для игры с теми, кто вовсе не умеет играть» заключается в повторении одной и той же ноты в разных октавах. Примерно десять лет спустя Бородин, Кюи, Лядов и Римский-Корса-

ков тоже ради забавы написали по образу и подобию тарантеллы Даргомыжского пьесу-шутку. Совместная «котлетная полька» — в просторечии «Тати-тати», в издании носит название: «Парафразы, 24 вариации и 14 пьес для фортепиано на неизменяемую тему. Посвящается маленьким пианистам, способным играть тему одним пальцем каждой руки». Композиторы сочиняли пьесы на простейшую тему, затем в качестве сувенира отправили все «Парафразы» целиком Ференцу Листу. Знаменитый маэстро оценил юмористическое коллективное сочинение и откликнулся на него собственной вариацией.

Второго февраля в два часа дня Александр Сергеевич выехал из Брюсселя, а вечером уже бродил по парижским бульварам. Однако ему не везло: ночевать пришлось в скверном отеле, где температура ночью не поднималась выше пяти-шести градусов тепла. Следующий день Даргомыжский провел в поисках жилья, простыл, схватил лихорадку. Наконец нашлась удобная квартира — снова, как и в прошлый раз, на улице Ришелье. Только тогда он жил в доме № 47, а теперь — в доме № 46. Снова рядом были Монмартр, бульвар Капуцинов и Итальянский бульвар, Гранд Опера, Биржа, Пале Рояль и Лувр. «По всему, что здесь вижу, надеюсь провести время в Париже не скучно. Но об искусстве, кажется, надо забыть. Весь Париж имеет, в глазах моих, вид огромнейшей и великолепнейшей кофейни с тысячами базаров. Здесь целый день и везде толпа, гулянье. Вечером все главные улицы и бульвары освещены, как у нас было в день коронации: а блеск пассажей — передать мудрено. Тысячи рожков газа. По обеим сторонам пассажей зеркальные стены. На них, сверху донизу, навешаны разные вещи и товары. Кто это все покупает — понять не могу».

Не в пример Брюсселю жизнь в Париже дорога. «Старики всех стран съезжаются в Париж с деньгами, чтобы помолодеть в воображении своем и

погулять с лоретками. В театры доступ очень труден: так что я бы решительно соскучился в Париже, если бы не было у меня двух русских домов, где я, по большей части, провожу вечера, а именно у Кологривовых и у Сабир (бывшая Литвинова). Она тоже у меня бывала в Петербурге и брала несколько уроков. С артистическим миром я тоже немножко познакомился. Но дальше не пойду, потому что мне делают такие дурацкие предложения, что я в глаза им хохочу и, разумеется, не поддаюсь...» — писал Даргомыжский сестре.

Вот таковы впечатления композитора от города, куда он так стремился, где хотел забыться от горестей последних лет, уйти от преследующих неприятностей и неудач. Настроение у Даргомыжского плохое. И это связано не только со скверной погодой («Ветер, дожди, слякоть. Дурная петербургская осень»), не только с отсутствием заманчивых профессиональных предложений, интересных оперных спектаклей и симфонических концертов. Нет, дело в другом. «Искусства и литература, за исключением драматической, здесь в упадке, — пишет Даргомыжский. — Наука, как говорят, процветает. Впрочем, во всем этом, вероятно, Париж стоит не выше других столиц. Но главная отличительная его сторона, в чем он не имеет соперничества, это то, что весь он представляет великолепнейший *кафе-ресторан-шантан-фам-сё-променан*. — Для человека, расположенного веселиться и кутить, или для стариков и старух, желающих молодиться, Париж — клад. Для меня жить постоянно в Париже — была бы ссылка».

В последних его письмах заключено очень многое, в них читаются мысли, надежды композитора, решившего дорожными впечатлениями и бездумными развлечениями рассеять тоску. Уезжая из России, он наметил себе программу: «Во-первых, удалиться на время от петербургских гнусностей... а во-вторых — развлечься новизной и разнообразием кочующей жизни». Но Даргомыжский стол-

кнулся с теми же проблемами в других местах, даже во Франции. Вспомним: ни Варшава, ни Лейпциг не дали ему этого ощущения. Скрасил немного жизнь Брюссель. Но вот в Париже снова хандра не оставляет его, тоска по дому — тоже. Видимо, от себя не уйти: сложилось так, что композитор стремился в Европу за тем, чтобы, увидев вблизи, рьяно критиковать. «Изумительная перемена в Париже против прежнего! Насколько он выиграл в наружном отношении, настолько же упал морально, можно сказать, до гнусности», — сетует он, описывая сестре позорную сцену в цирке, героями которой были агент тайной полиции и десять его солдат. Как видим, в характеристике, данной композитором Петербургу и Парижу, совпадают не только смысловые оценки, но и отдельные слова, определения... Уже из Петербурга он пишет Л. Беленицыной: «В Брюсселе и Париже я много музыкалил и довольно удачно. При всем том — грустно. Искусство, в благородном его значении, кажется, пало безвозвратно. Сохраняется оно еще в небольших артистических кружках. Все остальное — спекуляции или пошлые забавы. Шарлатанство везде преобладает».

Общение с прежними петербургскими знакомыми, а также уроки немного заглушали тоску. «Учу французенок петь русские романсы. Они все более и более впиваются в мою музыку... Одна так прирастилась к моим романсам, что ничего более не поет», — утешает себя композитор. Каких-либо серьезных музыкальных впечатлений в Париже у Даргомыжского не было, оставаться здесь на долгий срок ему не захотелось, и он покинул французскую столицу.

Дым отечества

Великому учителю музыкальной
правды — Александру Сергеевичу
Даргомыжскому.

Модест Мусоргский.

4 мая 1868 года в Петрограде.

В первой половине мая Александр Сергеевич возвратился в Петербург и, к сожалению, констатировал, что надежды на заграничную поездку не оправдались: она не развеяла тяжелых дум, не облегчила душу. «С самого приезда в Петербург страдаю ревматизмом... Притом много скучных дел на шее. Все как-то идет к расстройству», — сетует он Л. Кармалиной. В акционерном обществе, где Даргомыжский состоял пайщиком, произошли неблагоприятные перемены, принесшие ему значительные материальные убытки. Однако обрушившиеся неприятности в скором времени компенсировались добрыми вестями. Наметился перелом в сценической судьбе «Русалки» — она была возобновлена в Москве и Петербурге. Теперь опера шла с успехом, тепло принимала музыку не только публика, но и критика. Через год на сцене Большого театра в Москве появилась «Эсмеральда» (но продержалась в репертуаре недолго), затем операбалет «Торжество Вакха». Активизировалась и общественная деятельность композитора. Правда, принимая участие в работе Русского музыкального общества, Даргомыжский не входил еще в состав дирекции — видимо, бескомпромиссность, нередкое расхождение во мнении с руководством общества вплоть до его покровительницы великой княгини Елены Павловны не способствовали выдвижению кандидатуры композитора. Да и сам Александр

Сергеевич, порой отчаявшись в неравной борьбе, неоднократно порывался прекратить сотрудничество в обществе. Но, понимая значимость РМО в формировании музыкальной жизни России, все же оставался в его составе, пытаясь в меру сил способствовать принятию разумных решений.

В 1866 году скончался один из членов дирекции РМО — М. Ю. Виельгорский, а в 1867 году отказался от руководства обществом и А. Г. Рубинштейн, который считал необходимым повышать профессиональные требования к студентам консерватории и намеревался ввести ряд мер, направленных на совершенствование учебного процесса. Однако все эти предложения были отклонены, после чего Рубинштейн расстался со своим детищем и уехал за границу. Уходя с поста руководителя, он рекомендовал Даргомыжского в члены дирекции и председателем Петербургского отделения РМО. Весной 1867 года Александр Сергеевич принял на себя руководство отделением, и одним из первых его кардинальных решений стало назначение М. А. Балакирева на место дирижера симфонических концертов РМО. Показательно, что такое решение осуществилось вопреки желанию великой княгини Елены Павловны пригласить на эту должность немецкого дирижера. Несмотря на плохое состояние здоровья, Даргомыжский, для которого все труднее становилось выезжать из дома, продолжал участвовать в рассмотрении новых сочинений для включения их в программы концертов РМО. Теперь мы бы назвали вид этой деятельности работой в комиссии, определяющей отечественную репертуарную политику.

Александр Сергеевич горячо поддерживал демократическое начинание Балакирева — создание Бесплатной музыкальной школы (БМШ). В тот год, когда была открыта консерватория в Петербурге, Милий Алексеевич начал занятия в БМШ. Эта просветительская организация ставила своей задачей дать музыкальное образование широким

народным массам, вела целенаправленную концертную деятельность. В статье к 25-летию школы В. В. Стасов так определил ее значение: «Она являлась органом новых русских музыкантов-композиторов, прямых наследников и продолжателей Глинки и Даргомыжского. А эти новые музыканты водружали знамя русской национальности в музыке и никогда ему не изменяли во все 25 лет существования школы. Они думали, что каждой стране принадлежит своя музыка, свой музыкальный склад, свой тип создания, а также, значит, свой тип выражения и исполнения. (...) Бесплатная школа, следуя инициативе своих руководителей, выступила провозвестницей и распространительницей русского искусства, русского музыкального творчества. Она глубоко преклонялась перед всем тем, что создано великого и чудесного европейским музыкальным гением, но не согласна была веровать без разбора, как в фетишей, во все то, что в Европе признается великим и необычайным. Вот все это и вооружило против Бесплатной школы и ее руководителей большинство публики и музыкальных критиков. Им не прощали собственной мысли и почина». Не имея солидных покровителей-меценатов, как РМО или консерватория, не получая денежной дотации от правительства, школа бедствовала. Даргомыжский старался помочь БМШ и, в частности, добился разрешения использовать зал консерватории для проведения занятий с учащимися.

К этому времени относятся различные осуществленные и неосуществленные творческие замыслы Даргомыжского. Он берется за сочинение оперы «Рогдана», которая должна была бы продолжить глинкинскую традицию «Руслана», стать еще одним образцом русской лирико-эпической оперы. Работая над отдельными номерами будущего сочинения — хорами и песнями, которые впоследствии исполнились как самостоятельные пьесы, Даргомыжский, к удивлению Балакирева, заново изу-

чает оперу Глинки, ездит в театр на спектакль «Руслана». «... Не понимаю, зачем ему приспичило именно во вторник ехать в «Руслана». И на что ему «Руслан», что он там поймет? Это совсем не по его части. Пусть лучше проведет этот день с нами. И поиграет нам своего “Дон Жуана”», — несколько ревниво и категорично заявляет Балакирев в письме Стасову. Не доведя работу до какого-либо логического завершения, Александр Сергеевич охладел к «Рогдане» и обратился к пушкинской «Полтаве», набросав несколько эскизов, но и это его не удовлетворяло.

Самое крупное завершённое симфоническое сочинение этого периода — «Чухонская фантазия» (1867). Рецензируя седьмой концерт РМО 22 февраля 1869 года, в котором впервые исполнялась фантазия (дирижировал М. Балакирев, Александра Сергеевича тогда уже не было в живых), А. П. Бородин писал: «Как известно, у него [Даргомыжского. — *И. М.*] есть несколько оркестровых пьес комического характера и построенных на народных темах (например, “Украинский казачок” и т. д.). Прототипом этого рода музыки служит всем известная, гениальная “Камаринская” Глинки. К этому же роду принадлежит “Фантазия на финские темы” [она же “Чухонская фантазия”. — *И. М.*]. Но если музыка “Украинского казачка” напоминает еще несколько “Камаринскую”, то “Фантазия на финские темы” не имеет ничего общего с последней. Она построена на народных финских темах и рисует разгулявшихся и раскутившихся финнов, которые сперва затягивают одну из своих заунывных песен (интродукция), потом, развеселившись, пускаются в пляс, сначала умеренный, но мало-помалу разгорающийся до крайних пределов финской удали и финского задора, вялого, хилого, неуклюжего и комичного в высшей степени (аллегро). Нет никакой возможности передать на словах весь юмор и комизм этой прелестной музыкальной картинки. Даргомыжский

является здесь таким же великим музыкальным жанристом, как и в своих комических романсах ("Червяк", "Титулярный советник" и проч.). Что касается до технических красот музыки, то "Фантазия на финские темы", несмотря на малый объем свой, представляет богатый материал для изучения. Она переполнена совершенно новыми приемами и эффектами — гармоническими, инструментальными и ритмическими. Музыкальные курьезы, самые небывалые, самые разнообразные, встречаются здесь на каждом шагу; перечислить их в частности решительно невозможно — пришлось бы останавливаться чуть не на каждом такте пьесы. И все это блещет неподдельным юмором и остроумием. Из оркестровых вещей Даргомыжского "Фантазия на финские темы" положительно самая лучшая. Впечатление пьесы на публику высказалось ясно в единодушных рукоплесканиях и криках "бис", после которых пьеса была повторена».

Создание Русского музыкального общества способствовало значительному оживлению музыкальной жизни Петербурга. В 60-е годы сюда охотнее стали приезжать отличные зарубежные исполнители: пианистка Клара Вик, дирижер Ганс фон Бюлов, дирижеры-композиторы Гектор Берлиоз и Рихард Вагнер. Стали регулярными профессиональные отчеты в прессе о концертных выступлениях — в роли постоянного обозревателя выступал композитор Ц. А. Кюи. Он приветствовал появление на концертных эстрадах столицы талантливых артистов. Клара Вик, вдова композитора Роберта Шумана, исполняла фортепианный концерт *a-moll* своего мужа. «Играла отлично, — констатировал Кюи. — Концерт этот принадлежит к числу лучших фортепианных концертов и к числу произведений Шумана, удачнее всего инструментованных. В нем фортепиано с оркестром производят много прекрасных эффектов, но для хорошего исполнения требуется не только большой механизм, но и

много смысла, тонкости. Механизм у Клары Шуман превосходен: тончайшая выработка до последней ноты, блеск, где он нужен, безукоризненная чистота, сила, особенно поразительная в немолодой уже женщине. Что же касается до духа, то у нее игра чрезвычайно солидная, умная, верно передающая мысли автора, но без малейшей утрировки, игра не порывистая, но далеко не холодная; в игре этой, можно быть уверенным, идея автора не будет искажена или преувеличена до нелепости». Вот так русская критика преподносила своим читателям музыку Шумана, не замеченную ею в начале 40-х годов. Теперь произведения немецкого композитора находят прямую дорогу к слушателю, завоевывая ее доброе расположение.

Интересными и поучительными были выступления Вагнера, который, по мнению Кюи, доказал несколько истин, «простых, как Колумбово яйцо, именно, что оркестр у нас превосходен в полном смысле этого слова и нужно только уметь его вести; что для оркестра нашего только те вещи трудны, которые трудны для самого дирижера; что так как капельмейстер управляет не публикой, а оркестром, то и подобает ему стоять лицом к оркестру, а не к публике. Это убедительнее всего подействовало на наших капельмейстеров: К. Шуберт, двадцать лет любовавшийся публикой, повернулся к ней спиной; Рубинштейн повернулся только боком. Наконец, Вагнер доказал, что недурно знать вещь наизусть для того, чтобы хорошо продирижировать ее. Вот это-то не дается нашим капельмейстерам (кроме Балакирева); конечно, легче перевертывать страницы партитуры, чем изучать ее».

Много радости петербургской публике доставили выступления Гектора Берлиоза, полюбившегося и своими сочинениями, и манерой дирижировать. 4 октября 1867 года состоялось заседание Дирекции РМО, на котором присутствовали Даргомыжский и Балакирев — Милий Алексеевич в качестве

официального дирижера симфонических концертов РМО. Собравшиеся обсуждали письмо Берлиоза с предложением дать в Петербурге шесть концертов. Даргомыжский очень волновался — программа трудная, малое число репетиций вряд ли позволит Берлиозу «довести исполнение до известной доли совершенства». Однако его страхи оказались напрасными, композитор-дирижер прекрасно справился со всеми трудностями и успешно провел обещанные шесть (из общих десяти, запланированных на столичный сезон) симфонических собраний. Правда, в этом ему оказал значительную помощь Балакирев: репетировал с хорами и солистами-певцами. Зарубежный музыкант сильно прихварывал, подолгу лежал в постели, принимая только Балакирева и директоров РМО. Музыкальность, дирижерское искусство Балакирева Берлиоз оценил очень высоко. Публика и критика приняла концерты французского музыканта весьма благосклонно. Приведем отзыв обычно сурового ценителя, беспристрастного критика Ц. Кюи: «Высшая степень артистического развития, ступень, на которую и натуры с самой счастливой организацией очень редко в состоянии подняться, — это простота. Этим неопенимым качеством Берлиоз владеет в высшей степени. Что в его исполнении больше всего поражает — это при самой тонкой, разнообразной, колоритной передаче нюансов полное отсутствие аффектации и преувеличения. Нет человека, который бы более свято уважал чужую мысль, чем Берлиоз; нет человека, которого бы более возмущали урезки, переделки, искажения смысла и выражения в чужих сочинениях, и нет капельмейстера, который бы вернее передавал исполняемое, с большим пониманием духа сочинения, с полным сохранением всех оттенков автора».

День рождения Берлиоза 29 ноября 1867 года Дирекция РМО торжественно отпраздновала официальным званым обедом в знаменитом ресторане Донона. Было произнесено немало торжественных

еничей в честь Берлиоза, там же французскому композитору и дирижеру объявили об избрании его почетным членом РМО, преподнесли красочный адрес.

31 января Дмитрий Васильевич Стасов — брат критика В. В. Стасова, адвокат, много сил отдавший музыкальной деятельности, устроил в честь французского маэстро торжественный обед в своем доме. И снова на нем присутствовали многие видные русские музыканты, в том числе Даргомыжский и члены «Могучей кучки», которые выразили французскому маэстро свое почтение и уважение.

Итак, в России чаще стали выступать хорошие широчайшие музыканты. Но все же главное завоевание русской культуры заключалось в другом: все более укреплялись на концертной эстраде русские артисты, играя отечественную музыку. В концертах РМО и БМШ достойное место заняли произведения Глинки и Даргомыжского, постепенно проникали в программы сочинения следующего поколения композиторов — Балакирева, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина. Радовало, наконец, что «Дирекция перестала быть мачехой для русской оперы и весьма много для нее сделала», — подводил итог театральному сезону 1869 года Кюи. Теперь уже можно было говорить о репертуаре, составленном из русских опер Глинки, Даргомыжского, Верстовского, Серова, Направника, Кюи. Постепенно складывалось и равновесие между количеством русских и итальянских солистов, публика все охотнее посещала спектакли русской оперы. Вот маленькая социологическая выкладка Кюи: если итальянская опера существовала на дотации и давала огромный дефицит в деньгах, то русская принесла значительную прибыль, сезон ее длился вдвое дольше. Вот так ясно обозначались признаки не только оживления музыкальной жизни столицы, но и начала процесса упрочения в правах отечественного музыкального

искусства, который следовало поддерживать и развивать.

Что касается Даргомыжского, то он в меру сил, которых у него оставалось все меньше, на посту руководителя Общества, а также своим творчеством и сознательной поддержкой композиторской молодежи способствовал этому процессу. Он шутил, что теперь приходится очень много писать, но только не музыки, а деловых бумаг.

Еще в конце 50-х годов к Даргомыжскому потянулись композиторы, члены будущей «Могучей кучки»: Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков и Кюи. Особенно сблизились они в последние годы жизни Александра Сергеевича, во время его работы над «Каменным гостем». Началось их дружеское общение с приглашения Цезаря Антоновича Кюи на один из вечеров Даргомыжского: «Он был большой домосед; почти все вечера проводил у себя, но никогда не оставался один. У него постоянно бывали любители и любительницы пения, его друзья и поклонники его таланта, в большем или меньшем числе», — вспоминает Кюи. Вот так, как бы невзначай появился у Даргомыжского и Кюи. «Был я у него, — пишет Цезарь Антонович, — два раза; вчера вечером второй раз, и имел удовольствие слышать у него пропетым дуэт и трио из моей оперы. Пели: м-м Остолопова, Даргомыжский и Серов. Серов пел попеременно то баса, то тенора. Даргомыжский со своим голосом, объемлющим 4 ноты (как он сам говорит), делал чудеса... Вообще он мне весьма понравился, и я очень доволен его знакомством... Как приедете, будем вместе ходить к автору «Русалки». Так и получилось: Кюи привел к Александру Сергеевичу всех остальных товарищей, которых Даргомыжский называл «кюи-балакиревским кружком». Они не уставали радоваться творческому взлету маэстро: «Даргомажи кончил почти всего «Каменного гостя»: просто чудо что такое!» — сообщает Стасов Балакиреву. Милый

Алексеевич в свою очередь пишет Стасову: «Приходите ко мне не сегодня, а завтра вечером, у меня будет вся наша компания, если можно, то притащите Даргомыжского».

Общество музыкантов охотно разделяла сестра Глинки Людмила Ивановна Шестакова, а также Александра Николаевна и Надежда Николаевна Пургольд, сестры-музыкантши, жившие этажом выше Даргомыжского, его ученицы. Знакомство с ним сыграло огромную роль в судьбе Н. А. Римского-Корсакова, нашедшего в лице Н. Пургольд верную спутницу всей жизни. Сестры Пургольд стали подлинными пропагандистками творчества дружной пятерки композиторов. Здесь, на квартире у Даргомыжского, проигрывали и пропевали их новые сочинения. «Чьей музыкой он интересовался искренне и сильно, — вспоминал Кюи, — так это музыкой названной выше группы молодых композиторов. Мы ему охотно показывали наши новые произведения, а он их охотно слушал и сам принимал участие в исполнении. Каждый из «товарищей» редко приходил на собрание с пустыми руками: он приносил либо новое произведение свое, только что оконченное, либо отрывки из создаваемого в ту минуту. Один показывал новое скерцо, другой — новый романс, третий — часть симфонии или увертюру, еще иной — оперный ансамбль. Какое это было раздолье творческих сил! Какое роскошное торжество фантазии, вдохновения, поэзии, музыкального почина! Все толпой собирались около фортепиано, и тут шла тотчас же проба, критика, взвешивание достоинства и недостатков, нападение и защита. Талант, одушевление, строгая художественная работа, веселость били ключом».

Нужно сказать, что произведения Даргомыжского неоднократно привлекали внимание коллег-композиторов, становясь для них объектом изучения, подражания, переложения для других исполнительских составов. В 1858 году романс

«О дева-роза, я в оковах» инструментовал для малого оркестра Балакирев. Эта партитура зазвучала много позже, через два месяца после смерти Даргомыжского в концерте его памяти 21 марта 1868 года в Санктпетербургском собрании художников. Пел Ф. П. Комиссаржевский, дирижировал Г. А. Демидов. Одновременно с первым романсом Милий Алексеевич переложил для голоса с оркестром еще один, особенно любимый товарищами по «Могучей кучке» — романс-балладу «Паладин», а также сделал транскрипцию двух хоров из неоконченной оперы «Рогдана». Переложениями хоров из нее занимался и Римский-Корсаков; он же вместе с Кюи, как мы уже говорили, завершил «Каменного гостя».

Едва ли не первой музыкальной публикацией молодого преподавателя Московской консерватории П. И. Чайковского было фортепианное переложение «Малороссийского казачка», сделанное, скорее всего, после визита Петра Ильича к Даргомыжскому в Петербург в 1868 году на обратном пути из Парижа в Москву. Чайковский встречался с Даргомыжским и балакиревцами не только ради дружеской беседы. Он играл тогда в северной столице первую часть своей симфонии «Зимние грезы». Познакомился Чайковский с Даргомыжским, видимо, ранее, в Москве, в доме талантливой ученицы Александра Сергеевича певицы М. В. Шиловской, сыновьям которой Чайковский давал уроки музыки. Рукопись фортепианного переложения «Казачка» можно увидеть в Музее музыкальной культуры, она попала туда вместе с другими автографами Чайковского, сбереженными издателем произведений композитора П. И. Юргенсоном. В Доме-музее Чайковского в Клину хранится еще одно переложение сочинения Даргомыжского, сделанное Петром Ильичом. Это вокальное трио с оркестром «Ночевала тучка золотая» на слова М. Ю. Лермонтова. Оно прозвучало в дневном концерте Петербургского отделения РМО под

управлением Э. Ф. Направника в 1876 году. В числе исполнителей были Комиссаржевский, который четыре года назад исполнял роль Дон Жуана в премьерном спектакле «Каменного гостя», и Ф. И. Стравинский.

Работа над переложениями произведений Даргомыжского свидетельствовала о неподдельном интересе Чайковского к ним и не прошла бесследно для музыки самого Петра Ильича. В 1883 году появилась его Вторая (характеристическая) сюита для оркестра, одна из частей которой — «Дикая пляска» — имеет подзаголовок «Подражание Даргомыжскому». Эта часть близка оркестровым сочинениям Александра Сергеевича. Впервые сюита прозвучала в Москве в феврале 1884 года под управлением М. Эрдмансдёрфера, дирижера симфонических концертов РМО, первого исполнителя многих сочинений Чайковского. Исследователи указывают на родство приемов развития музыкального материала Даргомыжского и Чайковского (примером может служить вариационное движение темы народной песни «Журавель» в финале Второй симфонии). Близок Чайковскому и метод лирико-драматической характеристики оперных героев Даргомыжского; можно обнаружить сходство многих музыкальных интонаций обоих композиторов.

Отметим попутно, что жанр фантастического скерцо, начало которому положил Даргомыжский своей оркестровой пьесой «Баба Яга, или С Волги nach Riga»¹⁰, плодотворно развивался русскими композиторами следующего поколения. Сколько пьес посвящено этой любимой героине русских сказок, а также другой сказочной чертовщине!

¹⁰ Пьеса Даргомыжского имеет подзаголовок «Скерцо-фантазия», рисует полет Бабы Яги с берегов Волги в Курляндию — то есть Латвию. Композитор использовал в этом скерцо три народные мелодии: «Вниз по матушке по Волге», «Укажи мне, мати, как белый лен слати» и популярную немецкую песенку.

После Бабы Яги — путешественницы Даргомыжского появилась «Избушка на курьих ножках» (в цикле «Картинки с выставки») Мусоргского, его же «Ночь на Лысой горе», полеты ведьмы и черта в опере Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством», «Баба Яга» Чайковского (пьеса из «Детского альбома») «Кикимора» и «Баба Яга» Лядова.

Высоко ценил Даргомыжский сочинения Бородина. Вот как он отзывался о романсе «Спящая княжна»: «Это точно одна из прекрасных страниц «Руслана» не по сходству музыки «Сказки» [романса Бородина.— И. М.] и музыки Глинки, а по тому, что она так же тонка, красива и волшебна». Александр Сергеевич был инициатором исполнения Первой симфонии Бородина, активно хлопотал об организации концерта, на котором сам уже не мог присутствовать. Премьера симфонии состоялась накануне кончины Даргомыжского.

В 1859 году в доме Даргомыжского на Моховой устроили «представление» одноактной оперы Кюи «Сын мандарина». Автор исполнял на рояле партию оркестра, а Мусоргский выступал в роли мандарина и очень смешил гостей своей искусной комической игрой.

С большим интересом Александр Сергеевич следил за работой Мусоргского, вникал буквально во все мелочи. Исследователи считают, что одно из ранних сочинений Мусоргского, Скерцо до-диез минор, написано под непосредственным впечатлением романса Даргомыжского «Баба старая» вскоре после их знакомства. Однажды весной 1868 года Мусоргский принес на суд Александру Сергеевичу «Колыбельную Еремущке». Эта песня на стихи Н. А. Некрасова о беспросветной доле русского крестьянина глубоко тронула большого композитора и окружавших его музыкантов. Очень понравилась Даргомыжскому и небольшая вокальная пьеска «С няней», и он все уговаривал автора продолжать писать, сделав серию таких детских

пес. Но в то время Модест Петрович уже работал над оперой «Борис Годунов» и не мог отвлекаться ни на что иное. По окончании оперы Мусоргский, помня завет Даргомыжского, которого к тому времени уже не было в живых, в течение нескольких месяцев написал ряд вокальных пьес и объединил их в вокальный цикл. Так появилась «Детская».

А весной 1868 года он преподнес рукописи «Колыбельной Еремushке» и «С няней» больному композитору с такими словами посвящения: «Великому учителю музыкальной правды — Александру Сергеевичу Даргомыжскому. Модест Мусоргский. 4 мая 1868 года в Петрограде». Осенью 1868 года друзья-музыканты знакомились с «Женитьбой» Мусоргского на текст комедии Гоголя, начатой под впечатлением работы Даргомыжского над «Каменным гостем». Александр Сергеевич пел теноровую партию Кочкарева, которую сам списал для себя. Эти листки Мусоргский бережно хранил как «драгоценный памятник того, кем был Даргомыжский в последнее время», а потом подарил их В. В. Стасову в день его рождения, сопровождая реликвию письмом, что «Женитьба» была «подсказана Даргомыжским (в шутку) и Кюи (не в шутку)».

Живейший интерес Мусоргского вызывал «Каменный гость» Даргомыжского, в частности его вокальная партия (то есть результат вокально-декламационной работы композитора над пушкинской поэзией). В Музее музыкальной культуры имени Глинки хранится экземпляр печатного «музыкального либретто» оперы — небольшая книжечка с вокальной строчкой и текстом под ней (без аккомпанемента). (По такому экземпляру певцы обычно разучивают свою партию в опере.) В книжечку Мусоргский вписал очень четким, каллиграфическим почерком немецкий эквиритмический перевод текста. В некоторых местах он выписал отдельные такты или звуки, которые при

ином языковом прочтении нуждаются в раздроблении одного звука на два или, наоборот, слияния двух-трех в один, более долгий.

История появления «книжечки» либретто довольно интересна. За месяц до премьеры «Каменного гостя» Мусоргский получил от В. В. Бесселя экземпляр с дарственной надписью: «Модесту Петровичу Мусоргскому от издателя 22 января 1872 года». После спектакля Модест Петрович вписал на ту же страницу дату первого исполнения, фамилии артистов и сделал еще одну приписку: «Немецкий текст по Боденштету (Berlin, 1855, Alexander Puschkin's dramatische Werke) сделан мною в июне 1872 года. М. Мусоргский». С этой подтекстовкой оперы он ознакомил Ференца Листа, чтобы почитаемый маэстро имел возможность подробно изучить «Каменного гостя» и по достоинству оценить кропотливую работу Даргомыжского. Помимо того, возможно, готовилось исполнение или издание оперы на немецком языке.

Но все это было много лет спустя. Пока же «кучкисты» часто навещали Александра Сергеевича, были с ним в теплых, дружеских отношениях. Они ласково называли его между собой: Дарго, Даргун, Даргунчик, Даргомажи, Даргопех, Драгомион, Драгомиско, Драгомиоки, колдунья Александра.

Молодые музыканты и Стасов старались всем, чем были в силах, помочь старшему коллеге — делом, советом, а то и просто дружеским участием. И он с радостью обращался к ним за помощью. Стасов доставал для «Даргомажи» ноты старинных русских опер, с которыми тот хотел познакомиться. С Кюи «Даргун» советовался насчет бессовестных притязаний издателя Стелловского на гонорары со спектаклей «Русалки»: «Не можете ли зайти ко мне сегодня, хотя на полчаса. Мне хочется показать вам бумагу о новой претензии Стелловского на все поспектакльные платы за представления „Русалки“».

Вы светлым своим умом
Поверьте мой ответ
В дирекции контору
И дайте мне совет
Для лучшего отпору»,

— заканчивает стихотворной шуткой свою просьбу Даргомыжский. Не чинился «Даргопех» обращаться к Мусоргскому с такими шутивными виршами, приглашая к себе в гости:

Послание:

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

Работая над фортепианным переложением «Русалки», Даргомыжский сверял доступность его исполнения по игре Кюи. Если тот при чтении с листа не делал ошибок, Александр Сергеевич оставлял нотный текст без изменения, а если Цезарь Антонович ошибался, то он вносил поправки. Даргомыжский ориентировался здесь не на Мусоргского, сильного пианиста, а на Кюи — значит, рассчитывал, что клавиш будут играть не слишком подвинутые музыканты, и старался сделать его доступным большему числу любителей.

Молодых кучкистов привлекали в Даргомыжском не только душевные человеческие качества. Кюи писал: «Ценили мы в нем, особенно в его романсах и в речитативах „Русалки“, великолепного, талантливое декламатора, что было особенно ценно и дорого нам, ратовавшим за свободу оперных форм, за равноправие текста и музыки, за полное слияние текста с музыкой. Даргомыжский осознал правду этих теорий, увлекся ими и решил их применить в своем „Каменном госте“».

Зеркало души

Что значит смерть?
За сладкий миг
свиданья
Безропотно отдам я
жизнь.

А. Пушкин.
«Каменный гость».
Сцена IV

«Вы спрашиваете о будущей моей опере? Действительно, я задумал какую-то оперу давно, когда музыка была еще искусством,— пишет Даргомыжский летом 1866 года Л. Беленицыной.— Но теперь сделалась ремеслом. Надо шарлатанить, брать царские сюжеты, добиваться блестящей постановки, писать о себе в газетах. Чувствую, что не сумею с этим сладить,— и бросил. Мне вообще не везет.

Например, 17 лет назад я написал „Торжество Вакха“. До сих пор не слышал его на сцене. Обещают поставить в Москве. Два раза уже обманули. Не знаю, что будет нынешней зимой. Впрочем, я не совсем еще расстался с музой. Забавляюсь над „Дон Жуаном“ Пушкина. *Пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены „Каменного гостя“ — так, как они есть, не изменяя ни одного слова* [курсив мой.— И. М.]. Конечно, никто не станет этого слушать. Но чем я хуже других? Для меня недурно».

Александр Сергеевич примеривался к маленькой трагедии Пушкина уже давно. В 1868 году он делился с Беленицыной: «„Каменный гость“ обратил мое внимание еще лет пять тому назад, когда я был совершенно здоров, и я отшатнулся пред колоссальностью этой работы. А теперь, больной, в тече-

ние двух с половиной месяцев, написал почти 3/4 всей оперы. Вы поймете, что это за труд, когда узнаете, что я пишу музыку на текст Пушкина, не изменяя и не прибавляя ни одного слова. Конечно, это произведение будет не для многих, зато мой музыкальный кружок зело доволен трудом моим». Композитор очень страдает от собственного бессилия, его угнетает скверное состояние здоровья: «Если бы вы знали, как мне трудно писать, то, конечно, не стали бы сердиться за мое молчание,— продолжает он в том же письме.— Болезнь моя не только не прошла, но усилилась до такой степени, что боль во всей правой стороне не покидает меня ни днем, ни ночью. Несмотря на тяжелое мое состояние, я затанул лебединую песнь. Пишу «Каменного гостя». Странное дело. Нервическое настроение мое вызывает мысли одну за другой. Усилия почти нет. Я в два месяца написал столько, насколько в прежние времена потребовалось бы мне целый год. Вы, может быть, подумаете, что я под старость лет пишу что-нибудь вяленькое... В том-то и дело, что нет. Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая».

Скорее всего, Александр Сергеевич понимал, что вряд ли выздоровеет: «Причина болезни в расширении чего-то около сердца и чрезмерно сильным и неправильном обращении крови. Разумеется, при этом играет некоторую роль и ревматизм. Мне воспретили всякое движение, всякое волнение и беспокойство. Я теперь целый месяц не выхожу из дому и по-прежнему должен прилегать к подушкам всякие десять минут».

Как видно из писем композитора, он «брал приступом» пушкинский текст трижды. Наиболее плодотворным периодом работы над оперой, как это ни удивительно, оказался самый тяжелый, трагический отрезок пути Даргомыжского. Приме-риваясь к тексту в 1863 году, он ужаснулся грандиозности и небывалости своего замысла, в 1866 году все-таки попытался начать работу, а в 1868

году процесс сочинения вдруг пошел так быстро, что композитор удивлялся скорости и удаче написанного. Почему же так произошло? Казалось бы, недуг все более подтачивал силы Даргомыжского, передвигаться и работать становилось все труднее и труднее. И разве не вправе он был, сославшись на нездоровье, лишь принимать слова участия и сочувствия, сострадание и помощь друзей? Но кто знает, не вспоминался ли Александру Сергеевичу в тот последний год его жизни поэт Иван Козлов, ослепший и недвижимый, но не покори́вшийся злему року. Тогда, в 30-е годы, Даргомыжский проявил живое дружеское участие в творческих делах Козлова, часто находился подле него, наблюдал победу этого человека над болезнью.

Судя по небывалому творческому порыву, охватившему Александра Сергеевича в 1868 году, телесная немощ не только не сломила его, но укрепила силу духа, твердость воли композитора; творческий опыт всей предыдущей жизни как в фокусе линзы собрался в те месяцы, которые дали миру удивительное создание — «Каменного гостя» Пушкина — Даргомыжского. Именно так хотелось бы определить авторство оперы, потому что необычайные свойства произведения, непривычные качества музыки в большой мере сообщены Даргомыжскому именно поэзией Пушкина, которую он боготворил, изучал, много работал над разгадкой ее явной и скрытой музыкальности. Думается, что в «Каменном госте» Даргомыжским найден один из возможных вариантов музыкального прочтения маленькой трагедии русского поэта.

Важно еще одно. Предчувствуя приближающийся конец, Даргомыжский «затянул лебединую песнь», воспринимая пушкинскую трагедию как свою личную, видел в роковом появлении статуи Командора перст и своей судьбы. Опера тем самым стала «зеркалом души» умирающего композитора. Он спешил закончить произведение, но то была не

суетная поспешность, оставляющая за собой огрехи и небрежности, явные недоделки. Время как бы стусилось, обострив восприятие; на Даргомыжского снизошло озарение, созидающее на века и побеждающее безволие, упадок сил. А вот и прямая параллель. Как пушкинский Дон Гуан, недолгожив, погибает с именем Доны Анны на устах, так и Даргомыжский умирает, недописав нескольких тактов оперы, до последней минуты удерживая перо в руках. Он тоже чуточку «недолгожил», но вышел победителем из смертной схватки. Его герой живет и сейчас, он сын иного века, потому что удивительное провидение Даргомыжского позволило ему «пустить стрелу» в грядущий, наш XX век. Вот отчего современники композитора, наверное, не могли до конца понять «Каменного гостя».

Конечно, судьба «Каменного гостя» могла бы сложиться по-иному, не будь у Даргомыжского преданных друзей, определивших сценический путь оперы. Друзья-балакиревцы, пристрастные свидетели рождения «Каменного гостя», внимательно следили за каждой новой страницей нотного текста. Цезарь Антонович Кюи вспоминал: «Всякий день он писал и почти всякий день показывал нам написанное в своем великолепном исполнении. Восхищались мы его смелостью заменить рутинный, обычный текст либретто дивными стихами Пушкина; восхищались богатством, красотой и оригинальностью музыкальных мыслей; восхищались гибкостью его музыкальных фраз, сливающихся воедино с текстом. Он видел наше восхищение, он ожил, воспрянул духом, он уже не жаловался на несправедливость дирекции, не говорил больше, что музыку нужно писать только „для дам“, но, полубольной, он стал работать еще с большей энергией, еще с большим лихорадочным увлечением, точно предвидя свой скорый конец, и опера двигалась быстро».

Римский-Корсаков дополняет красочный рас-

сказ Кюи: «Сочинение „Каменного гостя“ было на всем ходу. Первая картина была уже окончена, а вторая доведена до поединка, прочее же сочинялось почти что на наших глазах, приводя нас в великое восхищение. Даргомыжский, окружавший себя до этого времени почитателями из любителей или из музыкантов, стоящих значительно ниже его..., 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 каждым вечером у Александра Сергеевича „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 Дона Карлоса, Вельяминов — монаха и командора, А. Н. Пургольд — Лауру и Донну Анну, а Надежда Николаевна — аккомпанировала на фортепиано. Иногда исполнялись романсы Мусоргского..., романсы Балакирева, Кюи и мои. Игались в 4 руки мой „Садко“ и „Чухонская фантазия“ Даргомыжского, переложенные Надеждой Николаевной. Вечера были интересны в высшей степени».

Для нас очень важны эти живые свидетельства последнего года жизни Даргомыжского, воссоздающие процесс написания оперы. Они говорят о работе на едином дыхании, об огромном творческом подъеме, объединившем композитора и его ближайших друзей делом, одинаково увлекшим

и создателя произведения, и импровизированных исполнителей рождающейся на их глазах оперы, сподвижников, ревниво следящих за каждым новым фрагментом. Однако композитор не успел положить на музыку десять с половиной строк (окончание первой картины), не успел дописать вступление и оркестровать произведение. Ощущая наступление болезни, Александр Сергеевич не раз говорил балакиревцам, что желал бы передать «Каменного гостя» для завершения и постановки Цезарю Антоновичу Кюи. Инструментовать оперу он просил Римского-Корсакова. Трезво оценивая состояние больного, друзья все же не теряли надежды на то, что Даргомыжский успеет завершить работу. В какие-то моменты ему становилось лучше, и тогда в квартире Александра Сергеевича снова играли и пели, причем не только произведения хозяина дома. Так, в ноябре 1868 года Модест Петрович Мусоргский познакомил друзей с фрагментами из новой оперы «Борис Годунов», с живейшим интересом воспринятой Даргомыжским, который говорил, что Мусоргский в этой опере идет гораздо дальше его. Особенно Александру Сергеевичу понравились сцены у Новодевичьего монастыря и в корчме. 27 декабря Даргомыжский последний раз был на музыкальном вечере у Л. Шестаковой.

Временное улучшение, однако, сменилось новым наступлением болезни, которая в конце концов приковала композитора к постели. Теперь он писал лежа, удерживая слабыми пальцами непослушный карандаш, страдая от невыносимой боли в груди (всякое дыхание «резало ножом»). Боясь сменить позу, он продолжал писать торопясь, торопясь. «...В автографной партитуре „Каменного гостя“ есть несколько страниц, на которые, посреди всего великого, что заключает эта опера, нельзя не смотреть с особым благоговением. Это четыре страницы, написанные карандашом и заключающие часть сцены между Дон Жуаном, Монахом и Лепорелло

в конце той же сцены: эта музыка написана Даргомыжским — больным, в постели, когда он уже чувствовал близкий свой конец», — пишет В. Стасов в статье «Автограф А. С. Даргомыжского, пожертвованный в Публичную библиотеку».

И вот в один из вечеров, вскоре после Нового 1869 года все отправились в зал Дворянского собрания на премьеру Первой симфонии Бородина (дирижировал Балакирев). Даргомыжский, приложивший к этому, как мы уже говорили, немало сил и хлопот, благословил дебютанта и снова погрузился в работу. Он писал конец первой сцены и с нетерпением ждал известий о премьере. Концерт окончился поздно, друзья-балакиревцы, боясь потревожить Александра Сергеевича ночью, отложили визит на следующий день. Однако композитору суждено было дожить лишь до шести часов утра: 5 января друзья пришли, чтобы поделиться радостными новостями, но рассказывать о концерте было уже некому.

9 января на панихиде в Симеоновской церкви на Моховой улице с Александром Сергеевичем Даргомыжским прощался весь музыкальный Петербург: композиторы, его коллеги по Русскому музыкальному обществу, студенты консерватории, любимые ученики и ученицы, друзья, артисты — исполнители его произведений, критики, слушатели, художественная интеллигенция города. Потом печальный corteж медленно двинулся к Александро-Невской лавре, мужчины бережно несли гроб на руках, время от времени сменяя друг друга.

В одном из ближайших концертов петербуржцы почтили память Даргомыжского исполнением Реквиема Моцарта, а 21 марта в клубе художников состоялся концерт Бесплатной музыкальной школы. В этот день звучали романсы, песни, арии из опер композитора.

Оценивая всю работу последнего года жизни Даргомыжского, Стасов писал: «Эта победа духа над телом, это торжество духа над самыми невыно-

симыми страданиями, эта беспредельная преданность делу, которым одним только и полна душа,— это ли еще не величие! И действительно, такие колоссальные создания, как „Каменный гость“, могут исходить из головы только того, для кого создание его творческого духа — все, вся жизнь, вся любовь, все существование его».

Верные данному обещанию Кюи и Римский-Корсаков в сентябре 1869 года завершили «Каменного гостя». А затем Кюи предложил дирекции Мариинского театра поставить оперу в том составе исполнителей, каким его хотел видеть сам автор. Все как будто складывалось удачно, но неожиданное обстоятельство задержало постановку. Роковую роль сыграло то самое Положение об управлении Петербургскими театрами, которое еще в 1827 году подготовил Даргомыжский-отец. Согласно этому положению, вознаграждение авторам музыкальных сценических произведений полагалось двух видов: либо в течение жизни композитор получает «часть сбора, поступившего в дни представлений их пьесы на каком-либо из императорских театров в обеих столицах», либо сочинения приобретаются «единовременным вознаграждением». Предложение дирекции театра в течение ряда лет выплачивать наследникам Даргомыжского процент от театральных сборов было отвергнуто. В процессе работы над оперой Александр Сергеевич не раз говорил, что удовлетворился бы платой в размере 3000 рублей. Единовременная же сумма, которую, согласно злополучному Положению, могла выплатить дирекция театра, не должна была превышать для русского автора 1143 рублей. («Иностранец может получить всякую сумму,— уточняет Кюи.— Верди за свою „Силу судьбы“ получил, кажется, 15 000 рублей, во всяком случае не менее 10 000 рублей».) Обсуждались различные варианты оплаты: о выплате 3000 рублей с рассрочкой на три года; единовременно заплатить 1143 рубля и передать наследникам сбор с бенефисного спектакля.

Однако дело не двигалось с мертвой точки. Дирекция театра уведомила Кюи, что Министерство императорского двора «не признает себя вправе действовать противно высочайше утвержденному Положению».

Как всегда, выход нашли энтузиасты, объявив «публичную складчину». 29 ноября 1870 года в газете «С.-Петербургские ведомости» Стасов опубликовал «Послание к С.-Петербургскому собранию художников» с призывом участвовать в сборе средств на приобретение «Каменного гостя». Он писал: «...Я... решаюсь предложить вам дело, конечно, еще *небывалое* в летописях нашего искусства, но оказывающееся теперь необходимым, — такое дело, которое, мне кажется, покроет вас вечною честью: приобретите *вы* „Каменного гостя“ сами и потом подарите его русскому театру, русскому народу. Это вам нетрудно будет сделать. Вам стоило бы только дать еще раз великолепный концерт вроде того, какой недавно вы дали в пользу фонда для монумента Глинки. Но пусть на афише стоит крупными буквами, что вы даете этот концерт именно на то, *«чтоб собрать 3000 на покупку „Каменного гостя“ Даргомыжского»*, которого иначе мы все, пожалуй, лет 20, а пожалуй, и никогда не увидим на театре; пусть концерт этот вместит в свою программу тоже и один который-нибудь отрывок из „Каменного гостя“...; пусть даже цены будут дороже против обыкновенного в этом концерте — и, мне кажется, наверно наше общество не останется глухо к призыву в самом деле национальному и своими сложенными рублями поможет нам положить великое художественное произведение на алтарь отечества. Это было бы славное, чудесное дело, более всего достойное собрания русских художников. И я надеюсь, что оно удастся. Только не откладывайте этого дела».

И художники не откладывали его: 4 декабря в той же газете комитет ответил Стасову, что «собрание художников почтет за большую честь участ-

новать в отечественном деле приобретения оперы». Общество приняло предложение Стасова о проведении концерта и создало комитет, пригласив дирижером будущего концерта Балакирева. Сбор средств решили предпринять не только на приобретение права постановки оперы, но и на ее издание. Стасова поддержали и московские музыканты, Н. Г. Рубинштейн телеграфировал в Петербург о желании Московского отделения Русского музыкального общества внести требуемую сумму за «Каменного гостя». Однако в Петербурге уже начались сбор денег и подготовка концерта.

Таким образом была собрана необходимая сумма денег, партитура выкуплена у наследников Даргомыжского и передана в Мариинский театр для постановки. На все это ушло без малого три (!) года. В обзоре русской музыки за 25 лет В. Стасов, с горечью рассказывая о судьбе «Каменного гостя», вспоминал высказывание одного министра сестре Глинки о его операх: «Нам все равно, кто сочинил, что сочинил; для нас тогда только музыка хороша, когда она приносит доход».

Как видим, благодаря энтузиазму друзей Даргомыжского «Каменный гость» в 1872 году появился на сцене Мариинского театра. Сбор за спектакль, данный в бенефис Э. Ф. Направника, превзошел 5000 рублей. Ограничивающее права русских композиторов устарелое Положение, нелепость которого столь очевидно проявилась в истории с «Каменным гостем», вскоре после премьеры оперы было отменено. Так опера Даргомыжского помогла устранить одну из несправедливостей в отношении материального положения русских композиторов.

Еще до окончания «Каменного гостя», когда Даргомыжский продолжал работать над оперой, русская критика в лице Ц. А. Кюи писала о высоких достоинствах произведения. «„Дон Жуан“ Даргомыжского будет явление необычайное, небывалое; это будут лучшие места „Русалки“ без ее слабых мест; это первый сознательный опыт со-

здать современную оперу-драму без малейших от нее отступлений; это будет кодекс, в котором русские вокальные композиторы будут наводить справки относительно верности декламации, верной передачи фраз текста; это драматическая правда, доведенная до ее высшего выражения, соединенная с умом, опытностью, знанием дела и во многих местах с музыкальной красотой, с отпечатком неподражаемой оригинальности Даргомыжского. „Дон Жуан“ Даргомыжского займет почетное место и передовое не только в истории русской оперы, но и в истории всемирной оперы, как первый серьезный, честный и необыкновенно талантливый опыт, так близко подходящий к оперному идеалу».

Извещая в 1871 году о выходе в свет фортепианного переложения «Каменного гостя», Г. А. Ларош, далекий от балакиревского кружка и не являющийся «пристрастным критиком», писал: «Даргомыжского нельзя знать, не зная „Каменного гостя“. Автор этих строк имел счастье познакомиться с этим гениальным произведением еще в рукописи и в корректурных листах и вынес из этого знакомства убеждение, что „Каменный гость“ — одно из самых крупных явлений в духовной жизни России и что ему суждено в значительной мере повлиять на будущие судьбы оперного стиля в нашем отечестве, а может быть, и в Западной Европе. Ввиду этого исключительного значения „Каменного гостя“ нельзя не порадоваться тому факту, что опера эта вскоре сделается достоянием русской публики».

Музыка «Каменного гостя» привлекала многие любительские кружки. А. П. Бородин в письме жене рассказывает об одном домашнем спектакле у Пургольдов: «Там исполняли всего „Каменного гостя“ и еще многое другое. Я упивался и наслаждался. На нашем певческом горизонте (любительском, разумеется) выступил ученик мой и Миши Шиглева — тенор Васильев. Не думай, впрочем,

чтобы я учил его петь, у меня он учился химии; петь его выучил Миша. Васильев этот кончил курс нынешний год лекарем „с отличием“... как значится в дипломе; учился хорошо и очень талантлив в музыкальном отношении. Вообрази, что партию Дон Жуана, очень трудную, он выучил в одну неделю и поет премило; свободно, хорошо фразирует, интонирует очень верно и схватывает подчас самые тонкие оттенки. Это удивительно — тенор и не ту-пица, не глуп».

Все те, кто приложил немало сил для завершения оперы, сбора денежных средств на ее выкуп, продвижения на сцену с нетерпением ожидали постановки. И она состоялась 16 февраля 1872 года. В главных ролях выступали: Ю. Платонова (Донна Анна), Ф. П. Комиссаржевский (Дон Жуан), О. А. Петров (Лепорелло), И. А. Мельников (Дон Карлос), Ильина (Лаура) — единственное отступление от желания Даргомыжского, который предполагал роль Лауры отдать Е. А. Лавровской; но певица в то время в театре больше не выступала. По словам Лароша, певица Платонова воспроизвела «образ тихой и кроткой женщины, в которой понятие долга и глубокая набожность подавляют, но не успели вполне заглушить страстную потребность любви и счастья». Одобрение публики вызвал отличной игрой Петров; «в ударе» был Комиссаржевский. Удача сопутствовала и остальным участникам спектакля.

Несмотря на «громадные» цены билетов, зал театра был полон. Эдуард Францевич Направник прекрасно провел спектакль: публике импонировала его исполнительская манера, нравилось теплое, богатое оттенками звучание оркестра. В конце спектакля ему устроили овацию и долго подносили подарки. Неоднократно вызывали артистов, выходил на поклонны Римский-Корсаков, чей „талантливый труд в применении к „Каменному гостю“ был оценен с надлежащим сочувствием».

Вот так восторженно принимали петербуржцы

оперу, судьба которой во многом зависела от проявленного ими доброго к ней расположения.

А что же происходило на сцене Мариинского театра, где ожил герой, казалось бы, давно знакомый по известной древней легенде, по произведению Тирсо де Молины, пьесе Мольера и, наконец, по маленькой трагедии Пушкина? Пожалуй, главного персонажа оперы можно было бы, скорее, назвать «знакомым незнакомцем», потому что уже в маленькой трагедии Пушкина герой получил толкование, весьма отличное от привычного образа Дон Жуана: развратника и лицемера, «величайшего из всех злодеев, каких когда-либо носила земля» (как, например, в пьесе Мольера). Дон Гуан у Пушкина — испанский гранд, легкомысленный повеса. Он влюбчив, ревнив, свободолюбив, дерзок, храбр; он, наконец, отчаянный дуэлянт и соблазнитель (даже сверхсоблазнитель, если судить по его прошлому). И с этим-то довеласом случается невероятное, к нему приходит истинная любовь, которая предопределяет его дальнейшее поведение и судьбу. Дон Жуан совершает поступки, несовместимые, казалось бы, с его интересами. Объясняясь в любви Донне Анне под чужим именем, он в решающую минуту называет себя и рассказывает ей, как убил на честном поединке Командора, чего никогда бы не рассказал лгун и мерзавец. Истинное чувство любви заставляет его сказать правду, пройти очищение в глазах Донны Анны, которая, несмотря на ужасное признание (а может быть, и потому, что оно сделано), сердцем уже любит Дон Жуана, не отдавая себе в том отчета.

«Нельзя доверять каждому слову Дон Жуана, но нужно доверять Пушкину. Соблазнитель может так поступать, как Дон Гуан, но так чувствовать — не может», — пишет литературовед Ст. Рассадин в книге «Драматург Пушкин». Называя главу о Дон Жуане «Наказание без преступления», он указывает на основное отличие пушкинского Дон Жуана от всех предыдущих: «Принципиальная

новизна донжуановского сюжета в осмыслении Пушкина — в том, что возмездия здесь просто нет, если, конечно, понимать его именно как справедливое возмездие, воздаяние, плату добром за добро и злом за зло. Потому что в данном случае возмездие было бы бесчеловечным». И если иных донжуанов, мерзавцев и лицедеев, грешивших на глазах у зрителей в течение всех посвященных ему пьес, настигает заслуженная кара, то «Дон Гуан гибнет в ту минуту, когда его душа открылась добру, — оттого и гибнет». То есть смерть героя определена не сгустком недостойных поступков и даже преступлений, не его дурными личными качествами, а тем, «что ему противостоят». Это плата за дерзость, плата за любовь, это рок, «сила судьбы», та жизнь, которой жил не только Дон Жуан, но и Пушкин и Даргомыжский, остро ощущавшие произвол и несправедливость по отношению к своему творчеству.

В общей концепции пушкинской трагедии, на наш взгляд, Даргомыжский значительно усилил лирическую окраску, опера стала его «лирической исповедью». Вопреки болезни, ощущению приближающегося конца он пропел гимн торжествующей любви жизни, искусству, всепоглощающему лирическому чувству. Таково завещание Даргомыжского своим потомкам.

Решившись на «дело небывалое», Александр Сергеевич полностью доверился любимому поэту и в большом, и в малом, следовал за ним буквально по пятам, не изменяя в тексте «ни одного слова». Об этом же неоднократно говорит и Кюи. Хотелось бы чуть подробнее остановиться на этой немаловажной детали, поскольку бытует мнение о сознательном исключении композитором 12 строк из монолога Дон Гуана (сцена IV, объяснение с Донной Анной, строки 90—102). Однако известно бережное отношение Даргомыжского к пушкинской поэзии (об этом уже шла речь в главе о «Русалке»). У нас нет оснований подвергать сомнению утверж-

дение и самого Даргомыжского, и бывшего постоянным свидетелем создания оперы Кюи.

Вспомним подробное объяснение Кюи даже самых малых, незначительных изменений в пушкинском тексте «Бориса Годунова», сделанных Мусоргским: «Сцена в корчме на литовской границе составлена по Пушкину, с самыми незначительными изменениями: кое-где пропущена фраза, которая бы замедлила музыкальную речь, кое-где пропущено слово, кое-где одно слово заменено другим для округления музыкальной фразы... [разрядка моя.— И. М.] Все эти незначительные изменения рациональны и законны, так как Пушкин писал своего „Бориса“ не как оперный текст... По музыке вся эта сцена изумительно хороша: она написана в стиле „Каменного гостя“ [разрядка моя.— И. М.] и достойна музыки „Каменного гостя“. В ней мы находим вернейшее понимание сцены, превосходнейшую талантливую декламацию, живые, типические музыкальные образы, бездну оригинального юмора, вдохновения, бездну прекрасной музыки».

Вспомним, как говорит Кюи о незавершенной опере Даргомыжского, имея в виду десять с половиной строк из трагедии Пушкина. Трудно предположить, что, дописывая эти самые десять с половиной строк, Кюи не упомянул бы о такой большой и сознательной купюре текста. Ведь речь идет о двенадцати важных в смысловом отношении строках. Но верно и то, что в современных изданиях «Каменного гостя» — драмы — этот текст присутствует, а в опере его нет. В чем же дело?

При жизни Пушкина «Каменный гость» не публиковался и впервые появился в 1839 году в издании «Сто Русских Литераторов». Второе издание, поместившее пьесу, — 11-томное собрание «Сочинений Пушкина», выходившее в 1838—1841 годах. Оно, как отмечают советские исследо-

нители, в наибольшей мере пострадало от редакторского произвола. В девятом томе собрания и помещен «Каменный гость» (том вышел в 1841 году). Известно также, что Пушкин неоднократно возвращался именно к данному монологу и перерабатывал его. Возможно, в силу этого обстоятельства издатели (И. Глазунов, М. Зеленин) сочли возможным не помещать его в девятый том и «Каменный гость» вышел без части монолога Гуана. Один из ранних биографов композитора (а вслед за ним и М. С. Пекелис) упоминает, что Даргомыжский располагал именно вторым выпуском пушкинской трагедии и работал над оперой, имея под рукой текст, от которого и не отступал.

Так что, сравнивая оперу и трагедию Пушкина, следует, скорее, говорить не о сознательном изменении текста, исключении из него каких-либо фрагментов, а о намеренном и твердом следовании ему, в чем и состоял замысел Даргомыжского.

Опера «Каменный гость» привлекает яркой эмоциональностью высказывания, поэтичностью лирических страниц, вдохновенностью повествования. Произведение воспринимается не только как история трагической любви конкретного мужчины — Дон Жуана к Донне Анне, но и в конце концов лирической исповедью самого композитора, поэтизацией художественного творчества, как акта великого наслаждения и страдания одновременно, слиянием темы любви и искусства.

Три женских образа «Каменного гостя» (Инеза, Лаура и Донна Анна) как бы символизируют три разные качественные стороны любви Дон Гуана: нежная романтическая, окрашенная поэтическим чувством к Инезе любовь-воспоминание (прошлое Дон Гуана); страстно-пылкая любовь к Лауре (настоящее); возвышенное, всепоглощающее и очищающее чувство к Донне Анне (ускользающее настоящее, а скорее, будущее или почти недостижимый идеал). Соединяясь, все эти разные «лики любви» Дон Гуана составляют богатый, разносто-

ронный лирический образ, который рисует Даргомыжский и, повторим, обогащает и обостряет его эмоциональный мир. Ярким примером такой характеристики героя пушкинской трагедии может служить пылкий монолог, признание Дон Гуана в любви Донне Анне «Когда б я был безумец» (III картина). Этому светлому ликующему миру буйных лирических красок противостоит мир, олицетворяющий холодность, неподвижность, аскетизм Командора, монаха, Дона Карлоса и до IV картины — Донны Анны (трансформация ее чувств происходит в конце оперы).

Мы назвали «Каменного гостя» завещанием Даргомыжского своим потомкам. Но какими словами или, правильнее, какими звуками оно написано, как говорит композитор с будущим поколением музыкантов? Некоторые критики определяли партитуру «Каменного гостя» главным образом как творческую лабораторию русского речитатива. Да, безусловно, музыкальная речь героев оперы поразительно верна с точки зрения законов просодии, то есть речевой мелодии, музыкального произношения слова, точности акцентов и долготы слогов. Многие годы работая над воплощением слова в музыке, Даргомыжский в «Каменном госте» достиг вершины этого искусства. Действительно, соблюдение верного ударения в слове, выделение наиболее значимого слова в каждой фразе, естественное понижение или повышение интонации, определение нужного темпа произнесения слов в опере удивительно точны. Фразы Даргомыжского льются одна за другой, следуя за текстом, сливаясь с ним, не перебиваемые длинными ритурнелями или заведомо вставными музыкальными номерами (две песни Лауры отнюдь не воспринимаются таковыми).

Да, все это так и есть. «Декламация в „Каменном госте“, — как справедливо отметил Кюи, — верх совершенства от начала до конца; это кодекс, который вокальным композиторам следует изу-

чать постоянно и с величайшим тщанием». Все это правильно. Но есть еще одно очень важное качество оперы, которое в свое время не смогли по достоинству оценить современники. Они отказывали ей в сценичности, в театральности, что, думается, объясняется тем, что произведение намного опередило появление нового жанра — камерной оперы. Г. Ларош писал после премьеры: «„Каменный гость“ — произведение чисто кабинетное; это камерная музыка в буквальном смысле слова. Пусть в не слишком большой комнате соберется тесный кружок страстных любителей новейшей музыки, пресыщенных остроумными гармониями, жадных до тонких подробностей, до символических и аллегорических намеков в искусстве, — словом, кружок эстетических гастрономов, наслаждения, интересы и требования которых непонятны толпе, пусть перед этими избранными сам композитор, хотя бы невозможнейшим голосом, пропоет или продекламирует за фортепиано свою музыкальную драму — и я понимаю, что кружок переживет минуты высокого, редкого наслаждения, слушая „Каменного гостя“. ...Я полагаю, что музыка „Каменного гостя“ не имеет другого поприща [разрядка моя. — И. М.]. Пестрое, мозаичное накопление резких модуляций и резких диссонансов, кропотливая характеристика, стремящаяся из каждого стиха, из каждого слова выжать весь его сок, на каждой точке достигать *pes plus ultra* меткости и выразительности, это постоянное напряжение всех сил композитора — все это гораздо более вызывает на исполнение оперы по кусочкам, с целью любоваться каждой подробностью, нежели на исполнение целиком».

Впрочем, что же удивляться словам Лароша, если Кюи примерно так же говорил, что «Борис Годунов» написан Пушкиным «скорее для чтения, чем для сцены. На сцене, как драма или как опера, он представляет крупные недостатки, происходящие от разрозненности сцен». Сердито отзывался

о «Каменном госте» и Чайковский, хотя многие лирические интонации его опер восходят к этому произведению Даргомыжского.

Театральная практика наших дней полностью опровергает предположение Лароша и других критиков. В 1917 году в Мариинском театре «Каменного гостя» поставил В. Э. Мейерхольд. «Этот спектакль обладал поистине шалашинской силой воздействия, пение сливалось с движением актера [И. Алчевского.— И. М.], красивым, выразительным, всегда оправданным,— вспоминает коллега Мейерхольда.— Режиссер и художник — Мейерхольд и Головин — сделали все, чтобы помочь актерам-певцам донести до зрителя трагедию Пушкина во всей присущей ей театральности. И Испания была по-пушкински условная — не историческая и натуралистическая, а подчеркнута театральная. Резко и четко были обрисованы человеческие судьбы». В 1925 году опера шла в студии Ленинградской консерватории под управлением С. Пружанского; в 1936 году она звучала на радио, в 1937 — на концерте Радиокomiteта. В 1962 году опера поставлена в Горьком; в 1966 году снят фильм режиссером В. Гориккером с В. А. Атлантовым в главной роли. В 1958 году «Каменный гость» поставлен в Милане, в 1970 — в Триесте. Особый интерес представила постановка оперы в Большом театре в Москве в 1976 году, в которой участвовали Т. А. Милашкина, Т. И. Синявская, В. А. Атлантов и А. Ф. Ведерников. Опера находится в репертуаре театра и по сей день.

Уникальным был опыт исполнения «Каменного гостя» Федором Ивановичем Шалашинным в 1898 году. Вскоре после успеха певца в опере «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова Стасов убеждал Шалашина, что ему „необходимо сыграть еще одну замечательную вещь,— „Каменного гостя“ Даргомыжского! Это превосходное произведение!»

«Просмотрев оперу Даргомыжского,— пишет Шалашин в своей книге „Страницы из моей жиз-

ни", — я понял, что для Лауры и Дон Жуана необходимы превосходные артисты. Обычное исполнение исказило бы оперу. Но, не желая огорчать В. В. [Стасова. — И. М.], я разучил всю оперу целиком и предложил ему спеть все партии единолично... Он очень обрадовался, нашел что это „великолепно“, и вскоре у Римского-Корсакова устроен был вечер, на котором кроме хозяина и Стасова присутствовали братья Блюменфельд, Цезарь Кюи, Врубель с супругой и еще многие.

Я спел всего „Каменного гостя“, затем „Раешника“ — сатиру Мусоргского, „Песню о блохе“, „Семинариста“ и много других его вещей. Было удивительно весело!»

Воздействие «Каменного гостя» на последующее оперное творчество оказалось огромным. Известно, что русского «Дон Жуана» внимательнейшим образом изучил «первый и главный враг» Даргомыжского — Верди. «Каменному гостю» обязана своим появлением опера Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери». Николай Андреевич свидетельствует: «...Я принялся за пушкинского „Моцарта и Сальери“ в виде двух оперных сцен речитативно-аризного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения. Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в „Каменном госте“...»

О «Женитьбе» Мусоргского уже шла речь, но нельзя здесь не вспомнить и о многих моментах «Бориса Годунова» (к примеру, сцена в корчме или сцена смерти Бориса), также ведущих свое начало от опытов Даргомыжского. Важно отметить, что Мусоргский продолжил и развил девиз Александра Сергеевича о правде выражения слова в музыке.

Модест Петрович писал сестре Глинки: «Хотелось бы мне вот чего. Чтобы мои действующие лица говорили на сцене, как говорят живые люди, но притом так, чтобы характер и сила интонации действующих лиц, поддерживаемые оркестром, составляющим музыкальную канву их говора, прямо достигали своей цели, т. е. моя музыка должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее [разрядка моя.— И. М.], т. е. звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны без утрировки и насилования сделаться музыкой правдивой, точной, но художественной, высокохудожественной. Вот идеал, к которому я стремлюсь». Разве это не развитие творческого кредо Даргомыжского?

Опосредованно, через «Женитьбу» Мусоргского обнаруживается связь с Даргомыжским в операх Шостаковича «Нос» и «Игроки». Не остался глух к принципам «Каменного гостя» и Прокофьев, который внимательно изучал эту партитуру, — его тоже интересовал процесс омузыкаления речевых интонаций. Сергей Сергеевич, так же как и автор «Каменного гостя», стремился сочинять музыку на неизменный текст литературных первоисточников, уделяя особое внимание деталям музыкальной речи. Известны слова И. Стравинского о Даргомыжском: «...Кюи помог мне „открыть“ Даргомыжского, и за это я благодарен ему. В то время из опер Даргомыжского наиболее популярной была „Русалка“, но „Каменного гостя“ Кюи ставил выше. Его статьи привлекли мое внимание к замечательным речитативам „Каменного гостя“, и хотя я не знаю, что подумал бы об этой музыке сегодня, тогда она оказала влияние на мой образ мыслей в оперной композиции».

...Как-то раз, видимо в шутку, Александр Сергеевич Даргомыжский записал в альбом одного своего знакомого композитора несколько строк на

память. Современники считали, что они достаточно верно характеризовали его творческую личность:

«Чтоб сделаться истинным художником, надо:
Любить — добродетель, искусство, женщин.
Уважать в других — талант, труд, добросовестное мнение.

Терпеливо сносить — равнодушие общества, пристрастие знатоков, суждение франтов.

Презирать — роскошь, светские удовольствия, брань газет и завистников».

Мы привели полусутолистую характеристику необходимых качеств, как считал Даргомыжский, присущих подлинному мастеру. Но композитор и серьезно задумывался над предназначением своего творчества, о чем свидетельствует его письмо Л. Беленицыной 1860 года с изложением твердой и определенной этической позиции: «Художник существо исключительное. Приходило ли вам когда-нибудь в голову, что сам бог сделал из него изъятие из своего коренного и неизбежного для всех прочих людей закона? Кому, например, труд и работа не в тягость? Для художника они составляют наслаждение в жизни. Кого не привлекают роскошь, моды, обеды, светские развлечения и прочие удовольствия? Художник ими тяготится. Уединение и постоянная забота об усовершенствовании своих произведений — вот истинная жизнь художника, вот его счастье. Тот, кто пишет с целью приобретения богатства или громкой славы, уже не есть художник, а просто талантливый человек, торгующий способностями своими, примененными к делу искусства или поэзии. Вспомните превосходные стихи, „к поэту“ тезки моего, Пушкина:

Ты царь. Живи один, дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный!

Пушкин прав, и счастлив тот из признанных, кого опыт жизни и любовь к искусству приведут к этим великим убеждениям. Вы скажете, что между художниками таковых людей мало. Правда; но отчего мало? — Оттого, что не умеют пользоваться своим счастьем!〈...〉 Теперь, изложив перед вами вкратце значение художника в обществе, высказав вам, какие высокие, никому другому неизвестные и никакой земною властью не отъемлемые наслаждения дано испытывать ему в жизни, я спрошу вас: прав ли он будет, если захочет при всем том гоняться за богатством, и за почестями земными, и за ласковой улыбкой знатных людей, и за красной подкладкой на пальто, и за разными порочными и беспорочными знаками на груди, и, наконец, пожелает начальствовать над другими? Что же он тогда оставит графам Виельгорским, разным труженикам-бюрократам, откупщикам, взяточникам и пройдохам-журналистам?

〈...〉 Итак, не степень высоты таланта, но способность любить искусство более других благ на земле делает художника счастливым. Я позволяю ему и некоторое самолюбие, необходимое для преследования любимой цели среди глупых окружающих его толков. Я позволяю ему дорожить славой своей, но отнюдь не заботиться и не хлопотать о ней. Были бы творчество и добросовестный труд — слава придет сама собой. Искать же почестей или начальства над кем бы то ни было считаю просто унижительным для художника».

Это суждение зрелого мастера, умудренного жизненным и творческим опытом художника, сознающего всю меру ответственности, лежащей на нем. И как разнится эта позиция с обликом молодого повесы, очертя голову бросившегося в начале 30-х годов в круговорот светских удовольствий, благодушно пребывающего «в когтях наслаждений житейских». А ведь молодой щеголь очень скоро понял им цену: модное платье, блеск светских раутов, пустозвонство и беспредметная бол-

товня на приемах — все это быстро приелось ему.

Вот какова была перемена. Вглядимся в портрет Даргомыжского 1845 года, написанного П. Т. Бориспольцем в Париже. Он выполнен в темно-оливковых тонах, в нем не найти и следа бывшего увлечения яркими цветами одежды, пестрыми галстуками; видно, что молодой человек не беден, на нем добротный, но не броский сюртук с неременной золотой цепочкой для часов. С портрета глядят умные бархатистые глаза, поза удобная, ничуть не рисующаяся, в руке — позабытая — дымит папироса. Вся фигура выражает внимание, уверенность, достоинство, спокойствие — как раз те качества, о которых ниже отзывался Мусоргский. Короче, Александр Даргомыжский уже тридцати с небольшим лет от роду главным для себя положил изучение жизни в разных, в том числе и самых неприглядных, ее сторонах для правдивого их отражения в музыке. И неукоснительно следовал этому принципу все оставшиеся годы.

Закончить рассказ о композиторе хотелось бы словами Мусоргского: «...Даргомыжский стоит на высоте гениального художника, и к его неприступной позиции не пристанет никакая дрязга, а для влияния на ход музыкального дела это статья очень важная. Уверенность, смелость и спокойствие — вот что должно быть нашим девизом и что должно было быть девизом Даргомыжского, потому что он вносил и внес в искусство то нечто, которого до него никто не подозревал, а при нем и даже после него не вполне признают возможным быть. Так напролом надо идти, потому что это нечто есть; значит уверенность, смелость и спокойствие».

Вместо заключения

В 1988 году исполнилось 175 лет со дня рождения Александра Сергеевича Даргомыжского. Эта юбилейная дата дала счастливую возможность услышать многие произведения композитора, которые, к сожалению, не так уж часто звучат в наше время. Современников Даргомыжского — композиторов, исполнителей, критиков — весьма заботила судьба его творческого наследия. Вспомним общественный подъем в связи с постановкой «Каменного гостя», когда вместе с музыкантами объединилась вся творческая русская интеллигенция во главе с В. В. Стасовым! Вспомним, какими внимательными слушателями и критиками являлись собратья-композиторы: А. Н. Серов с его тщательным анализом «Русалки», Ц. А. Кюи с его пророческой оценкой «Каменного гостя!» А как основательно разбирал эту оперу Г. А. Ларош!

Большое внимание творчеству Даргомыжского уделял Б. В. Асафьев в своих статьях «Композиторы первой половины XIX века», «Русская музыка от начала XIX столетия». Чутко подметив, что «художественный реализм Пушкина в поэзии и литературе стал художественным реализмом в музыке», он считал Даргомыжского одним из самых значительных «реалистов» XIX века. Определяя качественную особенность творческого метода композитора, Асафьев в своих заметках о хоровой музыке писал: «Если разделить композиторов на завершителей, блестяще и гармонично синтезирующих завоевания предшественников, и на композиторов открывателей и изобретателей, сочиняющих новую музыку или ищущих новых концепций и нового приложения материала, то Даргомыж-

ский входит в число последних. Он всегда в опыте, в экспериментировании». Надо сказать, что эксперименты Даргомыжского проложили дорогу многим новым начинаниям современных композиторов.

Некоторые произведения Даргомыжского обрели вторую жизнь в XX веке благодаря настойчивому подвижническому труду профессора М. С. Пекелиса. Музыковед-исследователь, видный специалист в области истории русской музыки, он десятилетиями посвятил изучению творческого наследия и биографии Даргомыжского. Неутомимая энергия, упорные архивные поиски и источниковедческие разыскания Пекелиса возвращали к жизни забытые произведения композитора. Ученый обнаружил немало считавшихся утраченными нотных рукописей Даргомыжского, отрывков из неоконченных сочинений, эскизов, документов, писем. Тщательно и скрупулезно, как истинный энтузиаст-архивист, выверял Пекелис творческую биографию композитора, уточняя отдельные даты, мелкие штрихи, устранял неточности в публикациях. Михаил Самойлович подготовил к публикации, снабдил подробными комментариями произведения композитора, что сделать было особенно нелегко, так как Даргомыжский, по словам исследователя, «не проявлял достаточного внимания к своим автографам, а среди родных или друзей композитора не оказалось своего В. П. Энгельгардта, которому мы обязаны ревностным собиранием рукописей Глинки. Небольшая часть сохранившихся материалов Даргомыжского рассеяна по различным хранилищам Москвы и Ленинграда».

Как ни удивительно, но только в XX веке и опять-таки Михаилом Самойловичем составлен первый систематизированный список сочинений Даргомыжского. Ученый подготовил издание полного собрания романсов и песен (1947), а также вокальных ансамблей и хоров (1950), собрания сочинений для фортепиано (1954), оперу «Эсмераль-

да» (1961), сочинения для оркестра (1967). Исследуя творчество Даргомыжского, Пекелис опубликовал ряд статей о нем, книгу о роли народной песни в его музыке. Плодом многолетнего труда явился трехтомник «Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение» (1966—1983). Исследования Пекелиса и публикация им сочинений Даргомыжского стали той прочной основой, которая сегодня позволяет вести дальнейшее изучение творчества композитора, одного из основоположников русской классической музыки.

Пожалуй, не будет ошибкой сказать, что еще никогда музыка Даргомыжского не звучала в таком обилии, как в январе — феврале 1988 года. Начал юбилейные торжества народный артист СССР Е. Е. Нестеренко. 4 января в Колонном зале Дома союзов, кстати накануне своего пятидесятилетия, он весь вечер пел романсы Даргомыжского. Это был прекрасный монографический концерт. Насколько понятна, близка и нужна людям нашего поколения музыка композитора, показал торжественный вечер, посвященный 175-летию со дня рождения Даргомыжского, состоявшийся 10 февраля в Большом театре в Москве. В первом отделении после выступлений Т. Н. Хренникова, И. И. Мартынова, чтения страниц из воспоминаний современников о композиторе, звучали арии из «Русалки». Одну из них исполняла Г. Горчакова, награжденная специальным призом Всесоюзного музыкального общества за лучшее исполнение произведений Даргомыжского. Во втором отделении зрители увидели последнюю постановку (1976 года) оперы «Каменный гость». В тот день в Большом театре собрались те, кого трудно назвать пристрастными знатоками, приверженцами творчества Даргомыжского. Здесь было много юных слушателей. Тем отраднее было видеть и слышать их реакцию на спектакль: они сочувственно воспринимали сюжетное движение, их волновал драматический накал музыкальных интонаций, увлекающий бурный поток

эмоциональных высказываний. 13 февраля, в день рождения Александра Сергеевича, оперу «Каменный гость» смогли увидеть и телезрители.

День музыки Даргомыжского на радио — 14 февраля — привлёк необычным, поистине гигантским замыслом программы: показать творчество композитора в эволюции, от ранних опытов начинающего музыканта до вершинных классических созданий. Программа была составлена композитором и пианистом М. Ермолаевым. В этот день мы имели возможность ещё раз послушать знакомые произведения и такие, которые никогда не звучали в эфире. Внимательный слушатель мог уловить крепкие связи между творчеством Даргомыжского и композиторами следующих поколений. Разве балеты П. И. Чайковского и А. К. Глазунова не связаны напрямую с оперой-балетом «Торжество Вакха»? Разве скерцозные сочинения С. С. Прокофьева не восходят к пьесам того же характера Даргомыжского? А «Три истории для детей» И. Ф. Стравинского — к песне «Идет коза рогатая»? Ну и восточные мотивы романсов С. В. Рахманинова — нет ли их корней в ориентальной музыке Даргомыжского, в том числе таком романсе, как «О, дева-роза, я в оковах»?..

В юбилейные дни была опубликована в «Советской культуре» статья народного артиста СССР И. И. Петрова. «Я часто и много исполнял Даргомыжского в концертах, — пишет певец, — Какой же богатейший кладёз камерной вокальной музыки оставил этот художник будущим поколениям! Именно в романсах и песнях полнее всего раскрылись творческие пристрастия и дарования музыканта... Около ста романсов, разнообразных по жанрам, по характеру, по содержанию, по стилистике — романсы-исповеди, монологи, такие, как „Мне грустно“, „Элегия“, „Я помню глубоко“, „Я вас любил“, — мне очень нравилось их петь. И я всегда чувствовал, что они трогают, волнуют слушателей своей искренностью, проникновен-

ностью. Но особенно меня привлекали драматические и комические романсы и песни, жанровые зарисовки, театральные сценки: „Старый капрал“, „Титулярный советник“, „Червяк“, „Мельник“. Как блестяще умеет композитор несколькими штрихами воссоздать характер, человеческую натуру, нарисовать завершенную картинку жизни, комедийный или трагический образ.

Второе столетие живут и не увядают прекрасные творения композитора, которого Мусоргский по достоинству назвал „великим учителем музыкальной правды“!

К сожалению, до последнего времени у нас в стране не было ни памятника, ни мемориального музея Даргомыжского. Лишь на его могиле в Александрово-Невской лавре в Ленинграде установлена символическая фигура музыканта, играющего на свирели. В селе Арсеньево Тульской области, там, где родился Александр Сергеевич и где когда-то располагалась большая усадьба, сейчас в густых зарослях едва угадывается фундамент старого дома. Не просто отыскать поблизости и более чем скромную стелу, извещающую о дате и месте рождения композитора. Но сейчас есть чему и порадоваться. В Туле в музыкальном училище имени А. С. Даргомыжского хорошо знают и помнят своего знаменитого земляка. В преддверии юбилея композитора было принято решение об увековечении памяти Даргомыжского скульптурным портретом у здания музыкального училища. Создание и установку бронзового бюста (автор В. М. Клыков) субсидировали Всесоюзный фонд культуры и Всесоюзное музыкальное общество.

Список сочинений А. С. Даргомыжского*

Оперы и кантаты

Эсмеральда. Опера в 4-х действиях (по В. Гюго).
Торжество Вакха. Лирическая опера-балет в 1-м действии; текст А. С. Пушкина.
Русалка. Опера в 4-х действиях (по драматической поэме А. Пушкина)
Каменный гость. Опера в 3-х действиях, текст А. Пушкина
Торжество Вакха. Кантата на текст А. Пушкина

Романсы и песни

Баю, баюшки баю. Колыбельная песня. Слова М. Даргомыжской
В темну ночку, в чистом поле. Песня. Слова М. Даргомыжской
Голубые глаза. Романс. Слова В. Туманского
Камень тяжелый. Романс. Слова Э...
Каюсь, дядя, черт попутал! Песня. Слова А. Тимофеева
Свадьба. Фантазия. Слова А. Тимофеева
Только узнал я тебя. Романс. Слова А. Дельвига
О, ma charmante! Романс. Слова В. Гюго
Ведьма. Баллада. Текст, по-видимому, А. Даргомыжского
Мой суженый, мой ряженный. Баллада. Слова А. Дельвига
Лезгинская песня. Слова Д. Кропоткина
Владыко дней моих суровых. Молитва. Слова А. Пушкина
Как мила ее головка. Романс. Слова В. Туманского
La sincère. (Искреннее признание). Концертный вальс. Слова Дебюсси-Вальмор
Ты хорошенькая. Песня. Слова по П. Волкову
Привет. Романс. Слова И. Козлова (из Дж. Байрона)
Оделась туманами Сиерра-Невада. Болеро. Слова В. Ширкова

* При составлении использован список сочинений, составленный М. С. Пекелисом.

Баба старая. Песня. Слова А. Тимофеева
 Я вас любил. Романс. Слова А. Пушкина
 Я умер от счастья. Романс. Слова из Л. Уланда
 Влюблен я, дева-красота. Романс. Слова Н. Языкова
 Ты и вы. Романс. Слова А. Пушкина
 Не спрашивай, зачем. Элегия. Слова А. Пушкина
 В крови горит огонь желанья. Романс. Слова А. Пушкина
 Старина. Романс. Слова А. Тимофеева
 Au bal. Романс. Слова Вирса
 Ночной зефир струит эфир. Романс. Слова А. Пушкина
 Шестнадцать лет. Песня. Слова А. Дельвига (из М. Клаудиуса)
 Баллада из драмы «Екатерина Говард». Слова В. Гюго
 О, счастливица ты, роза. Романс. Слова неизвестного автора
 Юноша и дева. Романс. Слова А. Пушкина
 Тучки небесные. Песня. Слова М. Лермонтова
 В минуту жизни трудную. Молитва. Слова М. Лермонтова
 Скрой меня, бурная ночь! Романс. Слова А. Дельвига
 Слеза. Романс. Слова А. Пушкина
 Лилета. Романс. Слова А. Дельвига
 Она придет. Элегия. Слова Н. Языкова
 Не судите, люди добрые. Песня. Слова А. Тимофеева
 Вертоград. Восточный романс. Слова А. Пушкина
 И скучно, и грустно. Романс. Слова М. Лермонтова
 Ты скоро меня позабудишь. Романс. Слова Ю. Жадовской
 Бабушка, скажи нам. Детская песенка
 Dieu, qui sourit. (Бог всем дарит). Романс. Слова В. Гюго
 Я сказала, зачем. Романс. Слова Е. Ростопчиной
 Не называй ее небесной. Романс. Слова Н. Павлова
 Мне грустно. Романс. Слова М. Лермонтова
 Слышу ли голос твой. Романс. Слова М. Лермонтова
 Не скажу никому. Романс. Слова А. Кольцова
 Душечка девица. Песня. Слова народные
 Дайте крылья мне. Романс. Слова Е. Ростопчиной
 Лихорадушка. Песня. Слова народные
 Мельник. Песня. Слова А. Пушкина
 Бог помочь вам! Романс. Слова А. Пушкина
 Мечты, мечты! Романс. Слова А. Пушкина
 К друзьям. Романс. Слова А. Пушкина
 Поделуй. Романс. Слова Е. Баратынского
 Я все еще его люблю! Романс. Слова Ю. Жадовской
 Бушуй и волнуйся, глубокое море. Романс. Слова Е. Ростопчиной

К славе. Романс. Слова П. Облеухова
 Кудри. Романс. Слова А. Дельвига
 Застольная песня. Романс. Слова А. Дельвига
 Восточный романс. Слова А. Пушкина
 Ох, тих, тих, тих, ти! Песня. Слова А. Кольцова
 Эпитафия (на смерть молодой девушки). Слова А. Дель-
 виги
 Я затеплю свечу. Песня. Слова А. Кольцова
 О, милая дева. Польский романс. Слова А. Мицкевича
 У него ли русы кудри. Цыганская песенка. Слова народ-
 ные
 Моя милая, моя душечка! Песня. Слова Д. Давыдова
 Без ума, без разума. Песня. Слова А. Кольцова
 Как у нас на улице. Песня. Слова А. Даргомыжского
 J'aimais! (Никогда!) Слова неизвестного автора
 Любила, люблю я, век буду любить. Романс. Слова Е. Рос-
 топчиной
 Я помню глубоко. Элегия. Слова Д. Давыдова
 Испанский романс (Первая песня Лауры из оперы «Ка-
 менный гость»). Слова неизвестного автора.
 Как часто слушаю. Романс. Слова Ю. Жадовской
 Русая головка. Романс. Слова Ю. Жадовской
 Что мне до песней. Романс. Слова неизвестного автора
 Старый капрал. Драматическая песня. Слова В. Курочки-
 на (из П. Беранже)
 Червяк. Комическая песня. Слова В. Курочкина (из П. Бе-
 ранже)
 О, дева роза, я в оковах! Восточная ария. Слова А. Пуш-
 кина
 Расстались гордо мы. Романс. Слова В. Курочкина
 Что в имени тебе моем? Романс. Слова А. Пушкина
 Мне все равно. Романс. Слова Ф. Миллера
 Паладин. Баллада. Слова В. Жуковского
 Титулярный советник. Песня. Слова П. Вейнберга
 Мчит меня в твои объятья. Песня. Слова В. Курочкина
 Что делать с ней! Романс. Слова В. Теплякова
 Как пришел муж из-под горок. Песня. Слова неизвестного
 автора
 J'ai loup du bel objet (Ревнуешь ты). Слова неизвестного ав-
 тора
 Безумно жаждать твоей встречи. Романс. Слова Э. Гу-
 бера
 Любить себя я позволяю. Романс. Слова Н. Мартынова
 Колыбельная песня. Слова М. Яцевича

Песнь рыбки. Слова М. Лермонтова
 Ты вся полна очарованья. Речитатив. Слова Н. Языкова
 Чаруй меня, чаруй! Романс. Слова Ю. Жадовской
 Еще молитва. Слова Ю. Жадовской
 Ты не верь, молодец! Песня
 На раздольи небес. Романс. Слова Н. Щербины
 Ножки. Романс. Слова А. Пушкина
 Вы не сбьлись! Романс. Слова Н. Языкова
 В аду нам суждено. Слова П. Кальдерона (пер. Н. Грекова)
 Цветы полей. Слова П. Кальдерона (пер. Н. Грекова)
 Я здесь, Инезилья (Вторая песня Лауры из оперы «Каменный гость»). Романс. Слова А. Пушкина (из Барри Корнуоля);
 Ратибор Холмогорский. Комическая песня (из неоконченной оперы «Рогдана»)

Вокальные ансамбли и хоры

Дева и роза. Дуэт. Слова А. Дельвига
 Что, мой светик луна. Дуэт. Слова П. Вяземского
 Рыцари. Дуэт. Слова А. Пушкина
 Девы красавицы. Дуэт. Слова А. Пушкина
 Застольная песня для голоса и хора. Слова А. Дельвига
 Ненаглядная ты. Дуэт. Слова неизвестного автора
 Если встречу с тобой. Дуэт. Слова А. Кольцова
 Душечка девица. Песня для голоса и женского хора. Слова народные
 Минувших дней очарованье. Дуэт. Слова А. Дельвига
 Скажи, что так задумчив ты. Трио. Слова В. Жуковского
 Ночевала тучка золотая. Трио. Слова М. Лермонтова
 Ноктюрн. Дуэт. Слова неизвестного автора
 Счастлив, кто от клада лет. Дуэт. Слова В. Жуковского
 Что мне до песен. Дуэт. Слова неизвестного автора
 К друзьям. Дуэт. Слова А. Пушкина
 Над могилой. Квартет. Слова А. Дельвига
 Не трите глаза. Трио-шутка
 Дуэт Эсмеральды и Клода Фролло из оперы «Эсмеральда». Слова В. Гюго (пер. А. Даргомыжского)
 Петербургские серенады. Собрание хоров для разных голосов. 13 вокальных трио и капелла для разных голосов

Сочинения для оркестра

Болеро. Пьеса для оркестра
Баба Яга, или с Волги Nach Riga. Скерцо-фантазия
Казачок. Фантазия на тему малороссийского казачка
Чухонская фантазия

Сочинения для фортепиано

Пять пьес
Блестящий вальс
Вариации на тему русской песни «Винят меня в народе»
Мечты Эсмеральды. Фантазия
Галоп из оперы «Эсмеральда»
Марш из оперы «Эсмеральда»
Танцы на мотивы из оперы «Эсмеральда»
Две новые мазурки
Почта. Французская кадрили
Скерцо
Полька
Табакерочный вальс
«Пылкость и кладнокровие». Скерцо
Песня без слова
Романс «Ты и вы», переложение А. Даргомыжского
Фантазии на мотивы из оперы «Иван Сусанин» Глинки
Вальс
Славянская тарантелла

Что читать о А. С. Даргомыжском

Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Редакция и примечания Н. Финдейзена. Петербург, 1921.

Даргомыжский А. С. Избранные письма. Вып. 1. Вступительная статья и редакция текста М. Пекелиса. М., 1952.

Асафьев Б. В. О Даргомыжском. — Из книги «Русская музыка от начала XIX столетия». В кн.: Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954.

Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. — В кн.: Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 4. М., 1955.

Кюи П. А. Избранные статьи. Составление, вступ. статья и примечания И. Гусина. Л., 1952.

Пекелис М. С. Даргомыжский и народная песня. М., 1951.

Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 1—3. М., 1966—1983.

Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского. — В кн.: Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. М., 1950.

Стасов В. В. Избранные сочинения, т. 1—3. М., 1952.

Хопрова Т., Красногорская Г. Даргомыжский. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1959.

Тарасов Л. М. Даргомыжский в Петербурге. М., 1988.

Содержание

К читателю	5
Семья. Домашние наставники	7
Новые имена и новые учителя. На государственной службе. «В когтях наслаждений житейских» .	13
Школа Глинки. Опера, опера	22
Серенады на Черной речке	29
Певец и его песни	47
Заграница I	52
«Нет в мире народа лучше русского»	63
Бешеный волк. Серебро, изумруды, золото . . .	73
Рукописи не горят. Новая дорога	89
«Завелось у нас Русское музыкальное общество». «Искра», «Будильник» и другие	100
«Он был титулярный советник»	119
Заграница II	130
Дым отечества	140
Зеркало души	156
Вместо заключения	180
Список сочинений А. С. Даргомыжского	185
Что читать о А. С. Даргомыжском	190

Научно-популярное издание

Ирина Андреевна Медведева
АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ
ДАРГОМЫЖСКИЙ

Редактор Т. К о р о в и н а
Худож. редактор Ю. З е л е н к о в
Техн. редактор С. Б е л о г л а з о в а
Корректор Г. Ф е д я е в а

ИБ № 3725

Подписано в набор 29.02.88. Подписано в печать
15.02.89. Формат 70х90 1/32. Бумага офсетная № 1.
Гарнитура школьная. Печать офсетная. Объем
печ. л. 9,0 (вкл. илл.). Усл. п. л. 10,53. Усл. кр.-
отт. 28,08. Уч.-изд. л. 11,42 (вкл. илл.)

Тираж 50000 экз. Изд. № 13706. Зак. № 4768.

Цена 1 р. 70 к. (в штателе),

1 р. 40 к. (в коленкоре)

Издательство "Музыка",

103031, Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 5

Союзполиграфпрома

при Государственном комитете СССР

по делам издательств, полиграфии

и книжной торговли

129243, Москва, Мало-Московская, 21



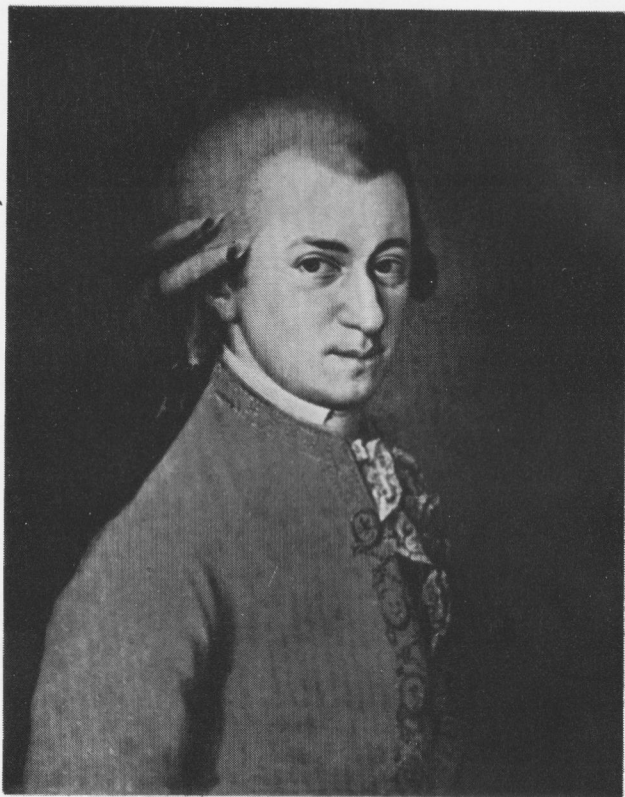
Саша Даргомыжский в юности.
Акварель неизвестного художника



Сергей Николаевич Даргомыжский, отец композитора.
Акварель Вагенгейма, 1839 год



Марья Борисовна Даргомыжская, мать композитора.
Акварель неизвестного художника



Вольфганг Амадей Моцарт.
Посмертный портрет Б. Крафта



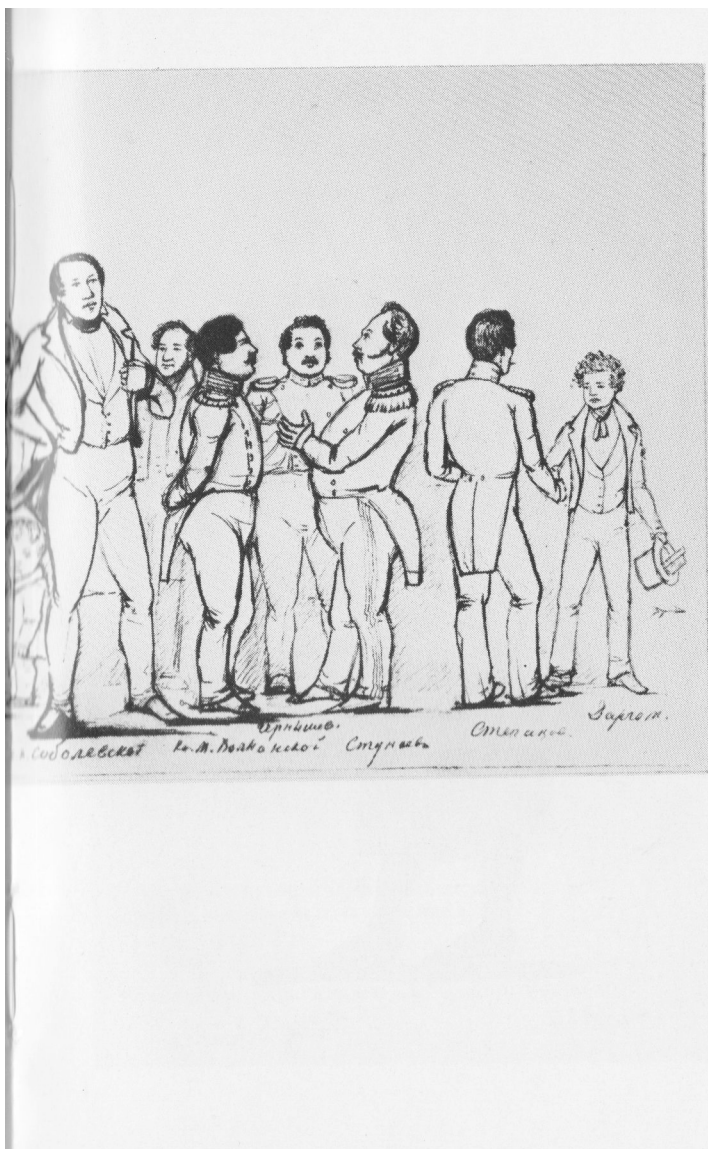
Людвиг ван Бетховен.
Портрет Мельцера.
Музыку Моцарта и Бетховена Даргомыжский
хорошо знал, любил и часто играл



Михаил Иванович Глинка, друг и учитель...
С акварели, приписываемой К. П. Брюллову



Певица А. Н. Билибина, ученица Даргомыжского.
Известная исполнительница романсов
Глинки и Даргомыжского. 1850-е годы





Rome 1870

Fritz Schulze



Александр Сергеевич Даргомыжский.
Портрет неизвестного художника

Силуэт Ференца Листа. Известно его переложение
«Славянской тарантеллы» А. С. Даргомыжского



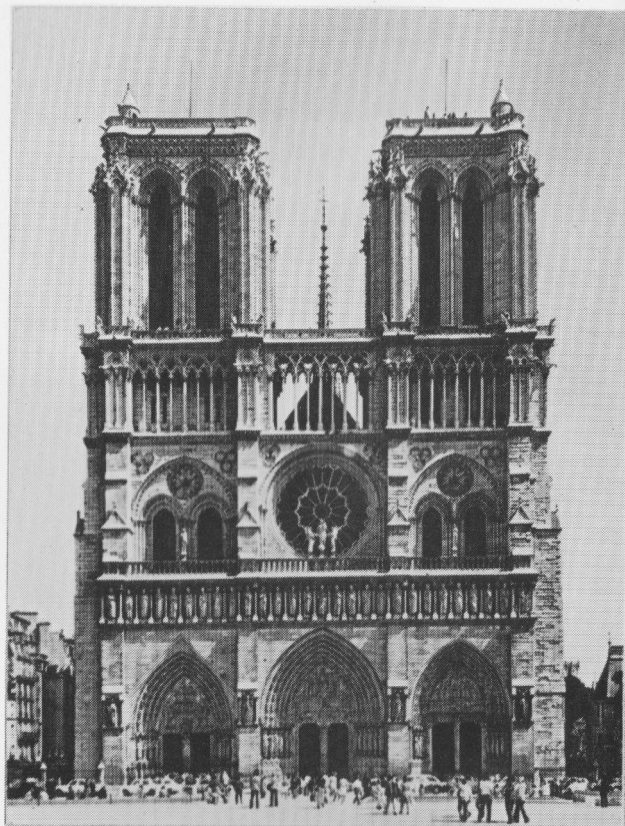
Ж. Ф. Фетис, бельгийский историк музыки,
директор Брюссельской консерватории



Эсмеральда и Квазимодо.
Рисунок и цветная литография Н. Морена



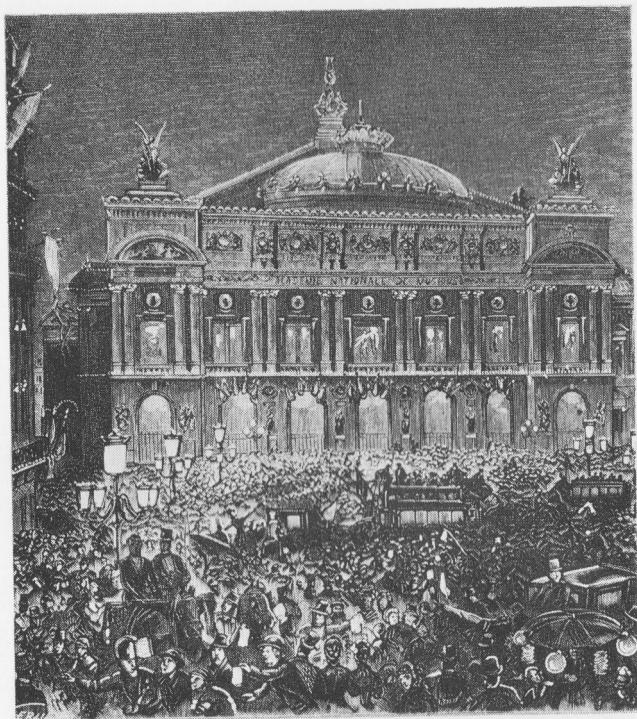
Виктор Гюго, автор романа
«Собор Парижской богоматери»



Собор Парижской богородицы

Гектор Берлиоз. Карикатура из французского журнала прошлого века





Площадъ перед зданием Гранд Опера.
Публика спешит на спектакль.
Рисунок художника М. Герлье



У кассы театра Гранд Опера



Карикатуры на французскую театральную публику



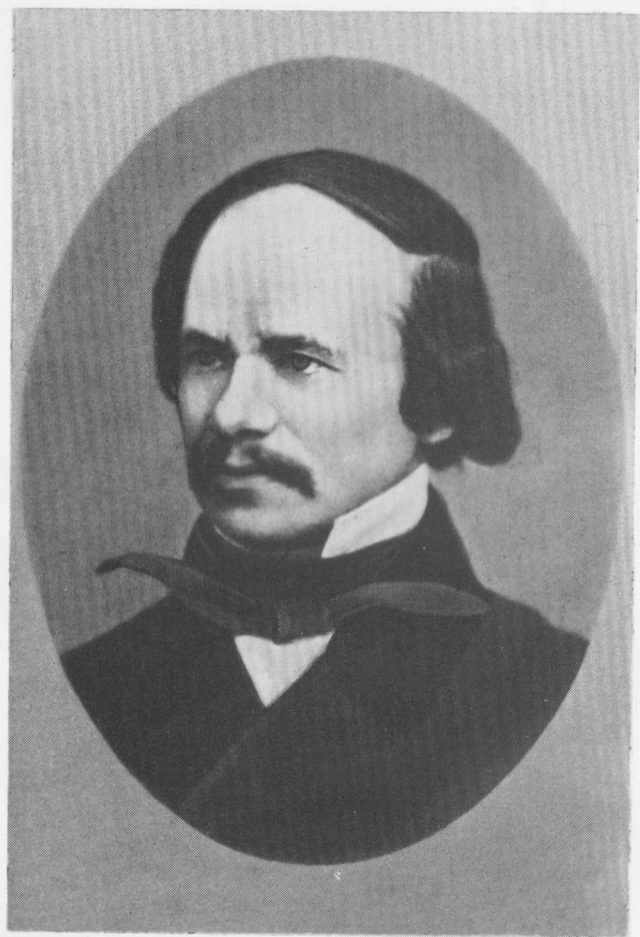
...и артистов



Джакомо Мейербер.
Литография с рисунка Н. Морена



А. С. Даргомыжский.
Рисунок 1847 года



А. Даргомыжский. Фото С. Левицкого
второй половины 1850-х годов



Обложка «Музыкального альбома с карикатурами», издание которого предприняли в 1848 году А. С. Даргомыжский и художник Н. А. Степанов. Каждая музыкальная пьеса предварялась карикатурным портретом композитора и забавной строчкой текста

2
НЕ НАЗЫВАЙ ЕЕ НЕБЕСНОЙ

Романсъ

Слова М. Погодина

Музыка

А. ДАРГОМЫЖСКАГО.

Кемпозитеръ цѣнитель талантовъ.



Джонъ-Джонъ-Джонъ

Джонъ-Джонъ-Джонъ

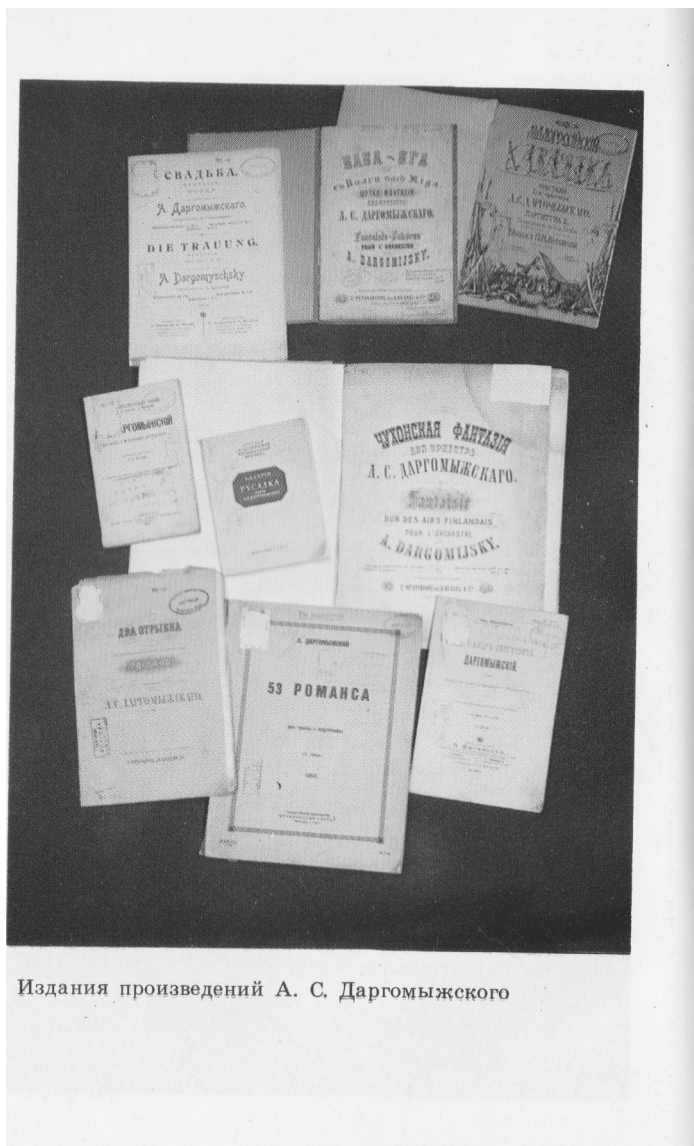
милые! вы хвалили ихъ плечи, да она безвѣстно фальшивъ
и не такъ фальшивъ? она престолическая



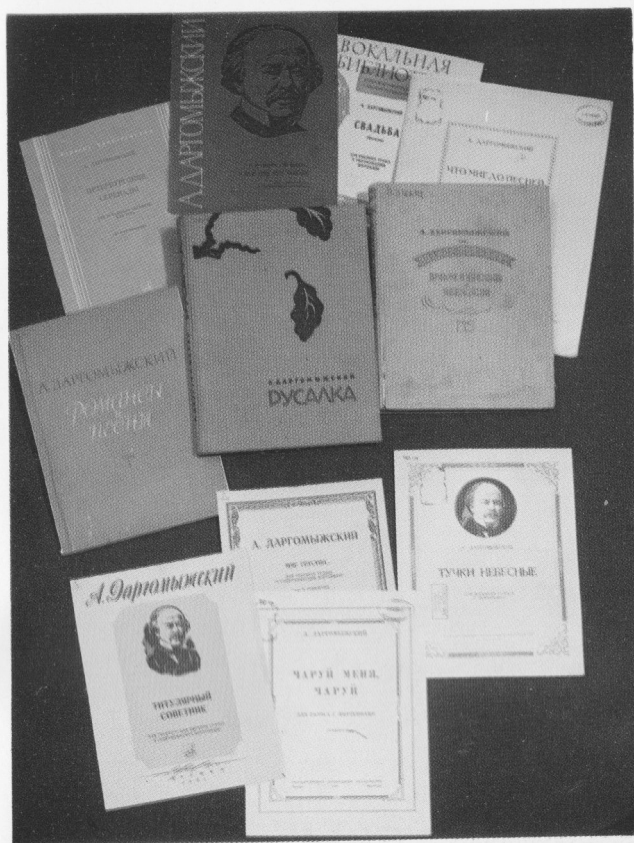
Мария Васильевна Шиловская преподносит
Даргомыжскому капельмейстерский жезл,
украшенный серебром, золотом и изумрудами
в день авторского концерта, который состоялся
в честь сорокалетия композитора.
Автолитография В. Тимма

А. С. Даргомыжский. Бюст работы Н. А. Степанова,
1852 год





Издания произведений А. С. Даргомыжского



Книжки и ноты Александра А. Даргомыжского



Книги о творчестве А. С. Даргомыжского



А. С. Даргомыжский. Автолитография В. Тимма,
1853 год



Любовь Ивановна Беленицына-Кармалина,
любимая ученица Даргомыжского.
Конец 1850-х годов

ВЪ ТЕАТРЪ-ЦИРКЪ

Въ Пятицѣ, 4 Мая.

Русскими припопными актерами представлено будетъ:

въ пользу актрисы Г-жи **БУЛАХОВОЙ**

ВЪ ПЕРВЫЙ РАЗЪ.

РУСАЛКА.

Большая опера въ четырехъ дѣйствіяхъ, съ танцами, сюжетъ заимствованъ изъ поэмы: А. С. Пушкина, съ сохраненіемъ многихъ его стиховъ, музыка соч. А. С. Даргомыжскаго. Танцы аррижированы Гг. Гольцемъ и Петипа. Декорации 1-го акта Г. Петрова, 2-го акта Г. Вагнера, 3-го акта 1-й картины Г. Шастова, 4-го акта 2-й картины Г. Вагнера, 3-й картины Г. Роллера.

Новые костюмы Г. Петрова

Танцовать будутъ во 2-мъ дѣйствіи: Г-жи Широва, Горина, Троицкая, Игнатъева, Рюхина 2, Павлова 1, Федорова 3 и прочія танцовщицы **СЛАВЯНСКУЮ ПЛЯСКУ**.

Г-жи Паркачева, Сухомовъ, Федорова 2, Васильева 2 и Г. Пашо **ЦЫГАНСКУЮ ПЛЯСКУ**.

Во 4-мъ дѣйствіи: танцы русалокъ Вощица Лялова Вощица Кошева, Г-жи Аполонская, Павлова 1, Анзьева, Федорова 3, Годовилова, Павлова 2, Виноградская 3, Сергѣева, Гадасева, Крылова, Гопштокъ, Соколова 2 и прочія танцовщицы и воспитанницы.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛІЦА:

Князь	Г-но Булаховъ
Княгиня	Г-жа Левова.
Олга, подруга ея	Г-жа Анисова.
Мальчикъ	Г-но Петровъ.
Наташа, его дочь	Г-жа Булахова.
Савтъ	Г-но Гувильо.
Русалочка (2-ти лѣтъ)	Вощица Лялова 2.
Запѣвалъ	Г-нъ Элизиневъ.
Бояре, боярыни, княжескіе охотники, слѣпцы дѣтутки, крестьяне, крестьянки и русалки.	

ДИВЕРТИССЕМЕНТЪ.

составленный изъ танцевъ и пѣнія

- 1) Г-жа Прихунова Раз. Espagnol.
- 2) Г. СЕТОВЪ будетъ пѣть два ромаса:
 - a) «Не отходи отъ меня», въ первый разъ.
 - b) «Не женися молодцомъ», своего сочиненія.
- 3) Г-жа Ринардъ и Г. Ивановъ 3 раз. de deux.
- 4) Г-жи Сидикова, Анисова 2 и Г. Богдановъ L. Calabraise.

Начало въ 7 часовъ.

Афиша премьерного спектакля оперы «Русалка»
въ Театре-цирке. Петербург, 1856 год



Леонид Витальевич Собинов



Собинов в роли Князя в опере «Русалка».
Москва, Большой театр, 1902 год



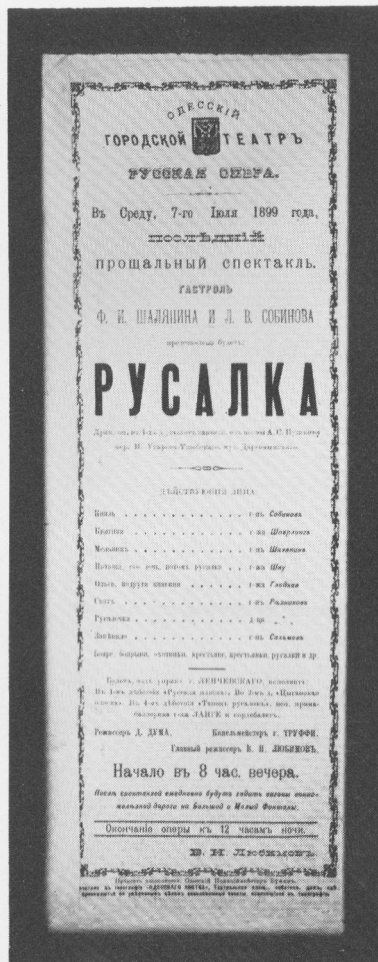
Ф. Шаляпин в роли Мельника в опере «Русалка».
Петербург, Мариинский театр, 1916 год



Федор Иванович Шаляпин, 1916 год



Наташа и Князь. Рисунок М. Врубеля

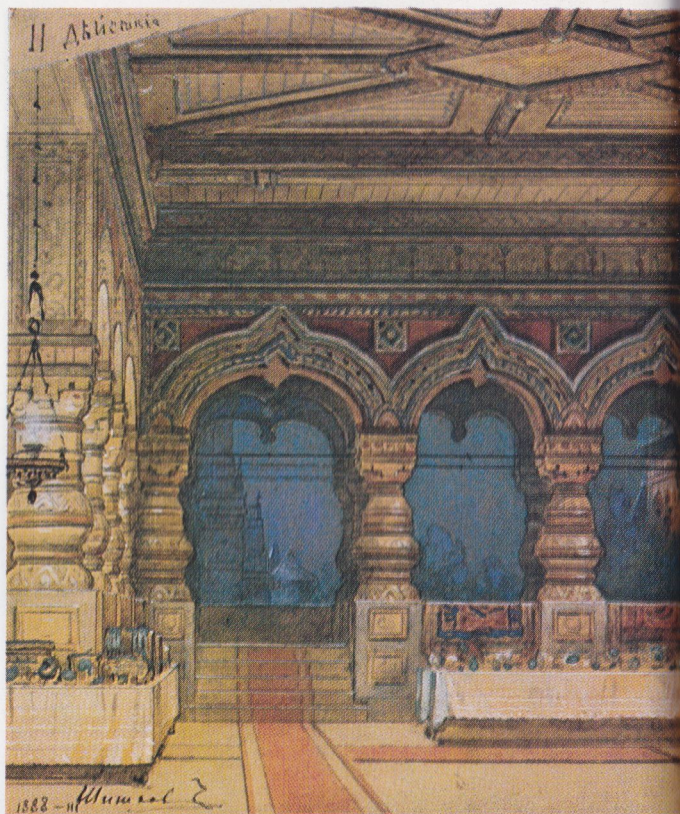


Афиша прощального спектакля «Русалки» с участием Ф. И. Шаляпина и Л. В. Собинова. Одесса, 1899 год



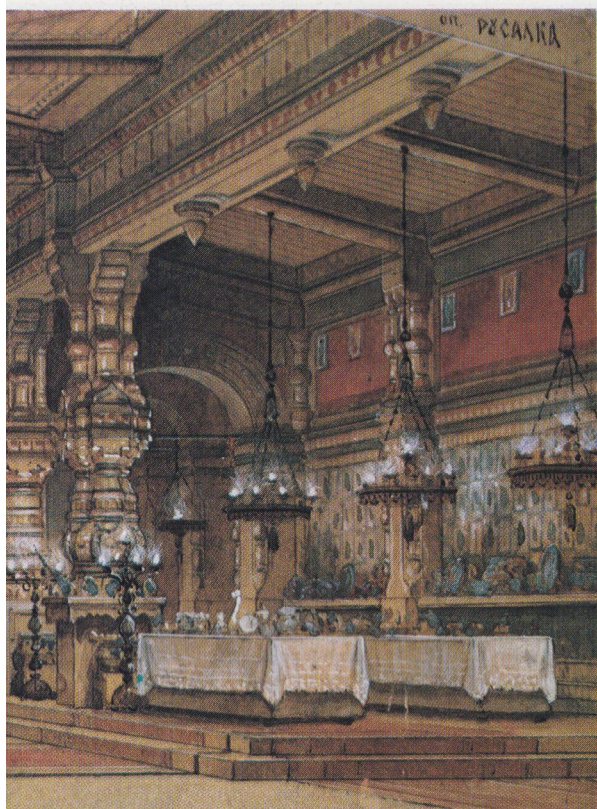
1801, 1802





М. Шишаков. Эскиз декорации к опере «Русалка»:
«Терем». Мариинский театр, Петербург, 1888 год

←
Ф. Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере «Русалка»:
«Мельница». Большой театр, Москва, 1936 год





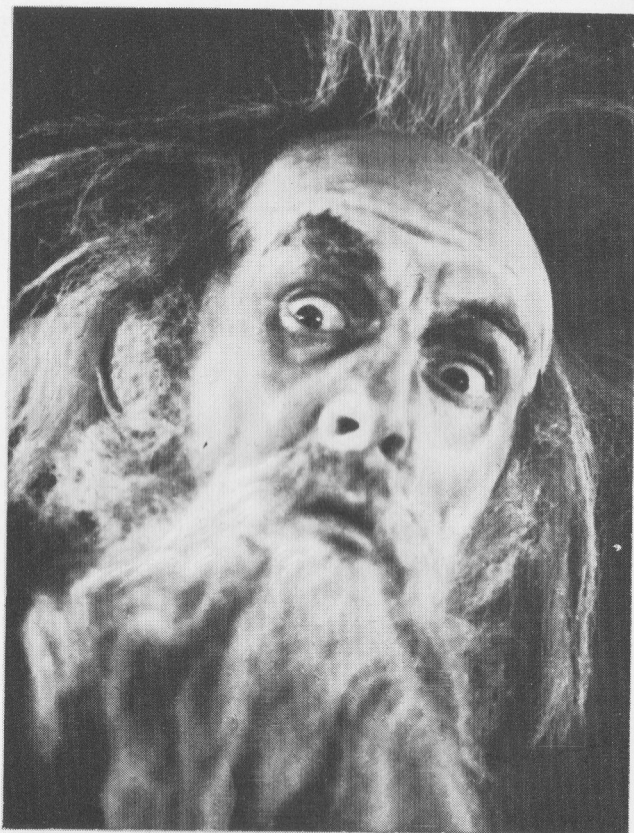
«Русалка». Сцена из второй картины третьего действия. Познань, театр оперы и балета, 1950-е годы





И. Одинцова — Наташа, В. В. Ивановский — Князь.
Минск, 1974 год

Ксения Георгиевна Держинская — Наташа



О. Полянский — Мельник. Уфа, Башкирский театр
оперы и балета, 1968 год



«Русалка». Сцена из второго действия.
Москва, Большой театр, 1962 год



Ю. А. Григорьев и В. И. Пьявко
в опере «Русалка», ГАБТ



Е. Е. Нестеренко в роли Мельника
в опере «Русалка», ГАБТ



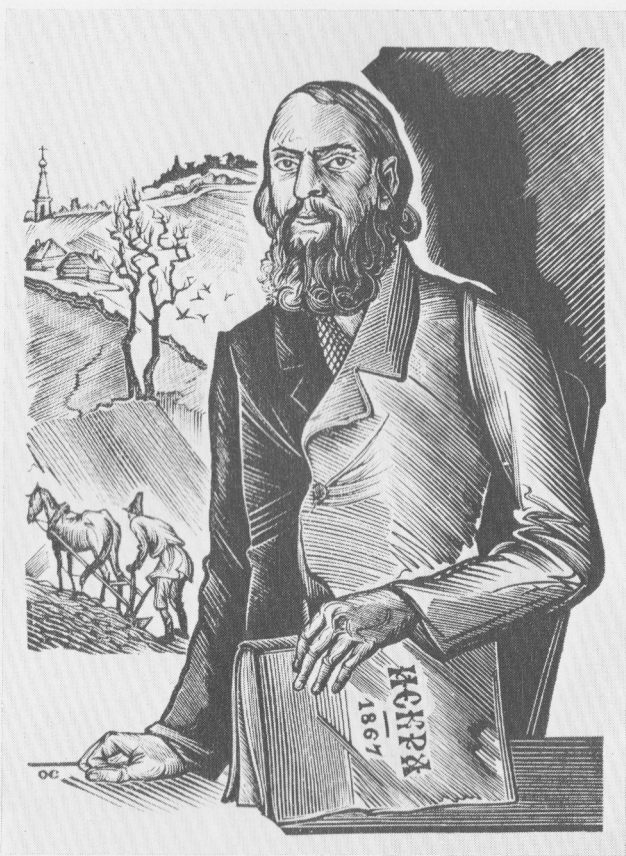
Вспомню новую пеленку
 ина. Что за сонин
 в том дивном, бездарины,
 в том дивном, сонин
 в дивном, сонин

Видишь, видишь, видишь, видишь,
 Видишь, видишь, видишь, видишь,
 Видишь, видишь, видишь, видишь,
 Видишь, видишь, видишь, видишь,
 Видишь, видишь, видишь, видишь,

Лубок «Мельник». Вторая половина XIX века



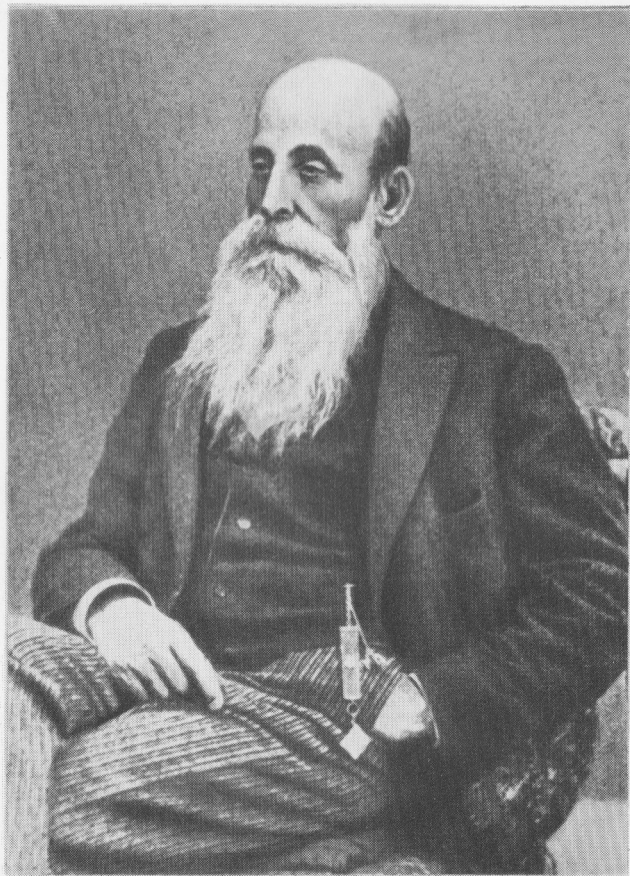
A. Даргомыжский



В. С. Курочкин, главный редактор
еженедельника «Искра»



П. Ж. Беранже, на стихи которого (в переводе Курочкина) написаны романы Даргомыжского «Старый капрал» и «Червяк»



Петр Исаевич Вейнберг, автор стихотворения
«Титулярный советник»



Джузеппе Верди. Портрет художника Дж. Болдини.
Париж, 1886 год



Милий Алексеевич Балакирев,
основатель Бесплатной музыкальной школы



Цезарь Антонович Куй.
Рисунок И. Е. Репина, 1900 год



Александр Николаевич Серов, композитор,
автор статей об опере «Русалка»



К. А. Коровин. Эскиз костюма
к опере «Русалка». Париж, 1936 год



К. А. Коровин. Эскизы костюмов к опере «Русалка».
Париж, 1936 год

Il colto raine



CONSTANT KOROVINE
PARIS
1936.

Harmonie + Gypsy Dance

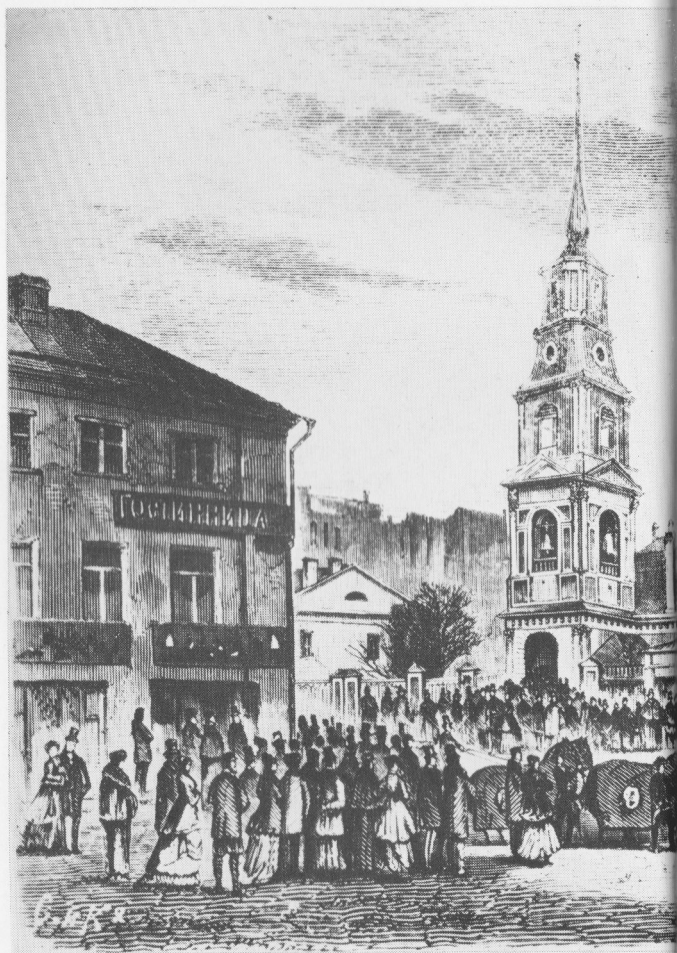


Владимир Васильевич Стасов, историк, критик,
чья подвижническая деятельность и статьи помогли
поставить оперу Даргомыжского «Каменный гость»

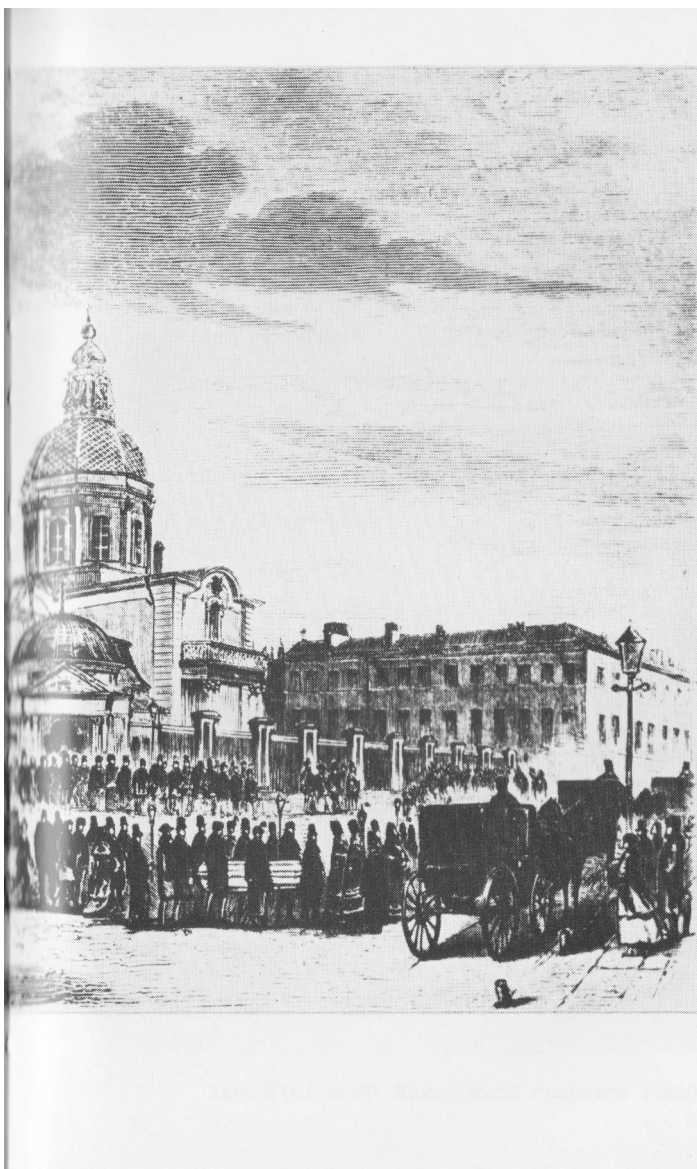
Николай Андреевич Римский-Корсаков.
Эскизный рисунок И. Е. Репина, 1870 год



P. M. K. 1870
H. B. 1870

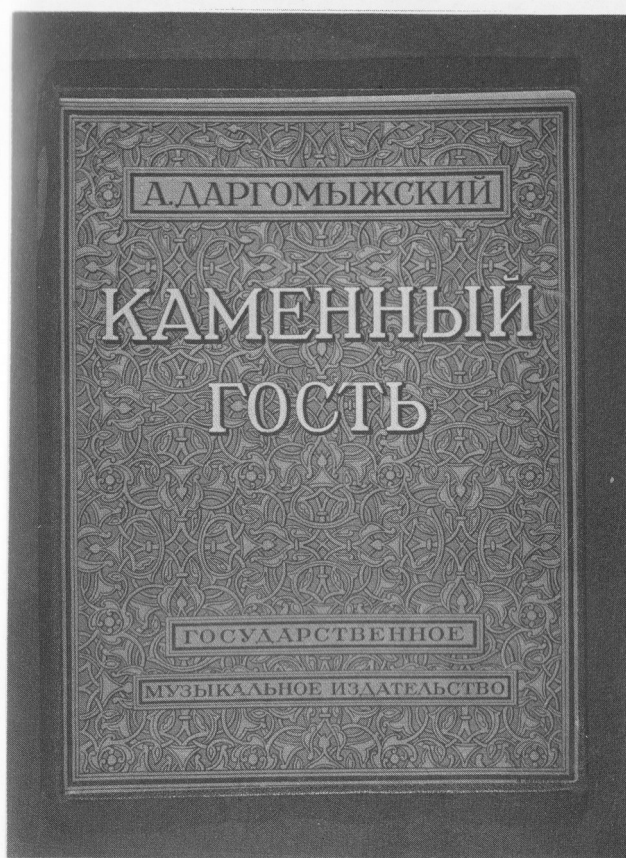


Похороны А. С. Даргомыжского в январе 1869 года.
Гравюра Л. Серякова по рисунку Богданова





Модест Петрович Мусоргский. Фото 1876 года



«Каменный гость». Клавир. Музгиз, 1932 год

18



72

НА МАРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ Среда. 16-го Февраля,

въ пользу Канцелямейстера русской оперы

Г. НАПРАВНИКА

ВЪ 1-й РАЗЪ:

КАМЕННЫЙ ГОСТЬ

Опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ (1-е дѣйствіе въ 2-хъ картинахъ). Музыка А. С. Даргомыжскаго; оркестровка Н. А. Римскаго-Корсакова; слова А. С. Пушкина. Новые декорации 1-го дѣйствія Г. Шинкова. 2-я картина Г. Андреева; 2-го дѣйствія Г. Шинкова. Новые костюмы: мужскіе Г. Иванова, женскіе Г-жи Натальи. Химическое освѣщеніе Г. Шинко. Аксессуары вещи

Г. Гаврилова

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Донъ-Жуанъ	Г-нъ Кошницаржевскій.
Лепорелло	Г-нъ Петровъ.
Донна Анна	Г-жа Платонова.
Донъ-Карлосъ	Г-нъ Мельниковъ.
Лаура	Г-жа Ильина.
Монахъ	Г-нъ Семеновъ.
1-и Гости	Г-нъ Васильевъ 2.
2-и Гости	Г-нъ Саріотти.
Статуя Командора	Г-нъ Семеновъ.
Гости у Лауры	

2-е и 4-е дѣйствія оперы:

ГУГЕНОТЫ.

Музыка Мендельсона, переводъ П. И. Калашикова. Новые костюмы: мужскіе Г. Иванова, женскіе Г-жи Натальи и Г. Петрова. Соло на флейтѣ будетъ играть Г. Ватерстрадтъ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Маргарита де-Валуа, невеста Генриха Нарскаго	Г-жа Леонидия.
Графъ Сентъ-Бри	Г-нъ Налечевъ.
Валентина, дочь его	Г-жа Платонова.
Графъ Неверъ	Г-нъ Короневъ.
Таашъ	Г-нъ Васильевъ 2.
Рауль де-Навхи	Г-нъ Фроловъ.
Марсель, солдатъ	Г-нъ Васильевъ 1.
Урбанъ, папъ Маргариты	Г-жа Раабъ.
Придворныя дамы	Г-жа Шредеръ.
Кавальеры	Г-жа Дитрихъ.
Кавальеры	Г-нъ Дюжиковъ.
Кавальеры	Г-нъ Семеновъ.
Кавальеры	Г-нъ Исаевъ.

Нижіи, статсъ-дамы, кавальеры, солдаты, студенты, кутцы, мастеровые, лагуны, крестьяне, крестьянки, и прислуга.

ПОРЯДОКЪ СПЕКТАКЛЯ: 1) Каменный Гость. 2) 2-е и 4-е дѣйствія оп. Гугеноты.

Начало ровно въ 7 часовъ.

Въ типографіи ИМПЕРАТОРСКИХЪ Свѣ. театровъ (М. О. Волковъ), въ Свѣ., по Фонтанкѣ № 59.



Федор Федорович Комиссаржевский в роли Дон Жуана,
1872 год

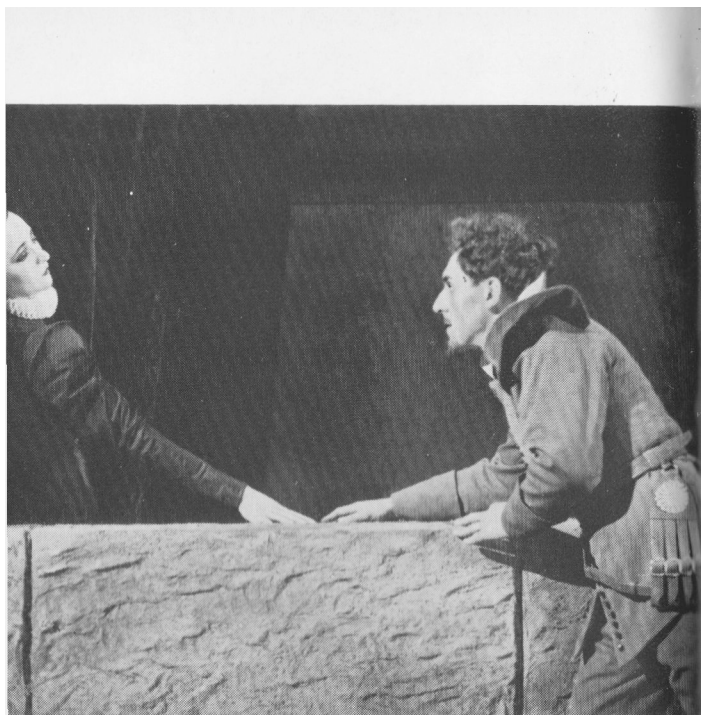
Афиша премьеры «Каменного гостя»
в Мариинском театре, 1872 год



Ф. Ф. Комиссаржевский — Дон Жуан,
О. А. Петров — Лепорелло, 1872 год



Ю. Ф. Платонова — Донна Анна, 1872 год



«Каменный гость». Сцена из оперы.
Донна Анна — М. Черкасская,
Дон Жуан — И. Алчевский.
Петроград, 1917 год



В. Э. Мейерхольд — режиссер спектакля
«Каменный гость» в Петрограде.
Портрет А. Я. Головина, 1917 год



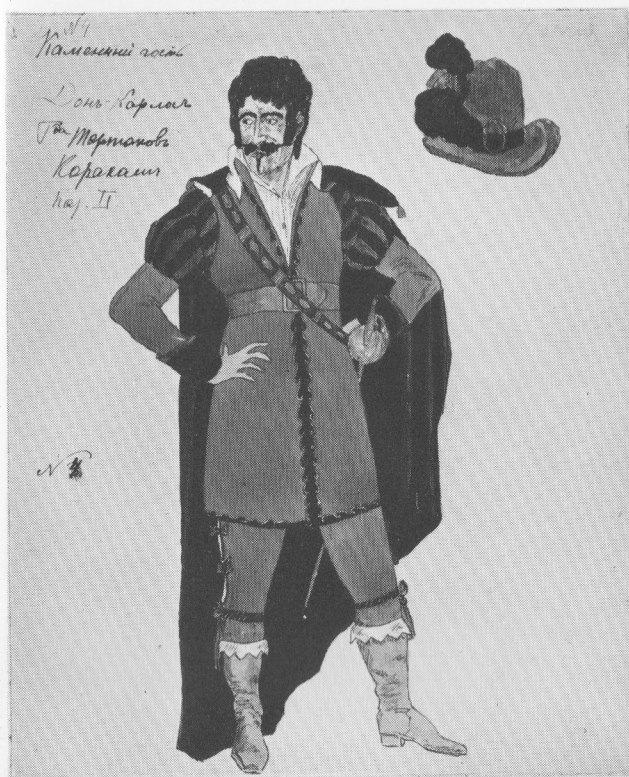
«Каменный гость». Сцена из оперы.
В. Павлинова — Лаура,
И. Алчевский — Дон Жуан.
Петроград, 1917 год



А. Я. Головин. Эскиз костюма Донны Анны
к опере «Каменный гость», 1917 год



К. А. Коровин. Эскиз костюма Четвертого гостя
к опере «Каменный гость».
Москва, Большой театр, 1906 год



А. Я. Головин. Эскизы костюмов к опере
Даргомыжского «Каменный гость»,
1917 год: Дон Карлос



Ляйра



Донна Анна



Монах



Командор



К. А. Коровин. Эскизы костюмов к опере
«Каменный гость», 1906 год: Второй гость



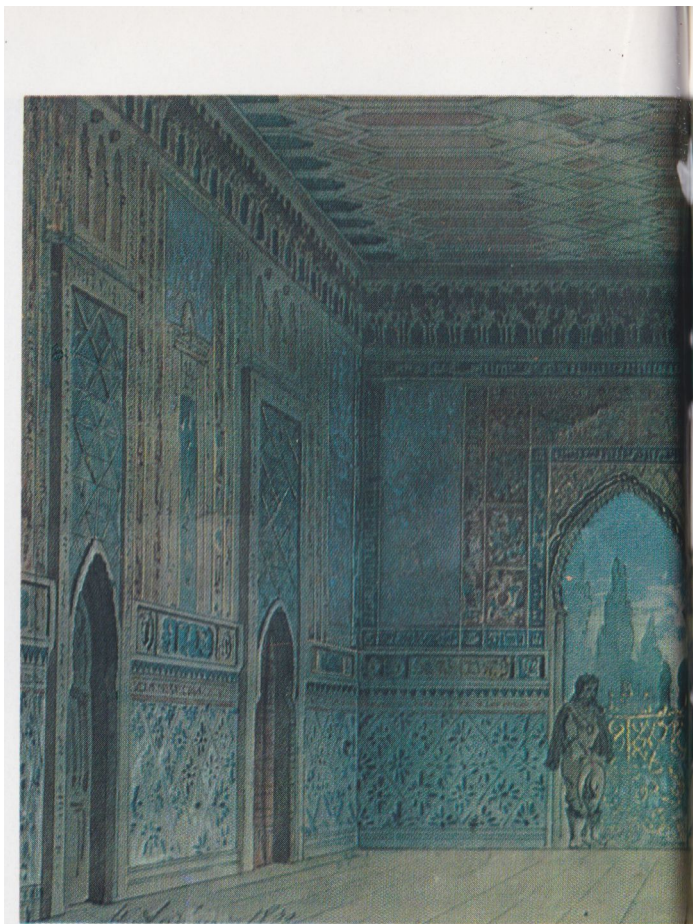
Третий гость



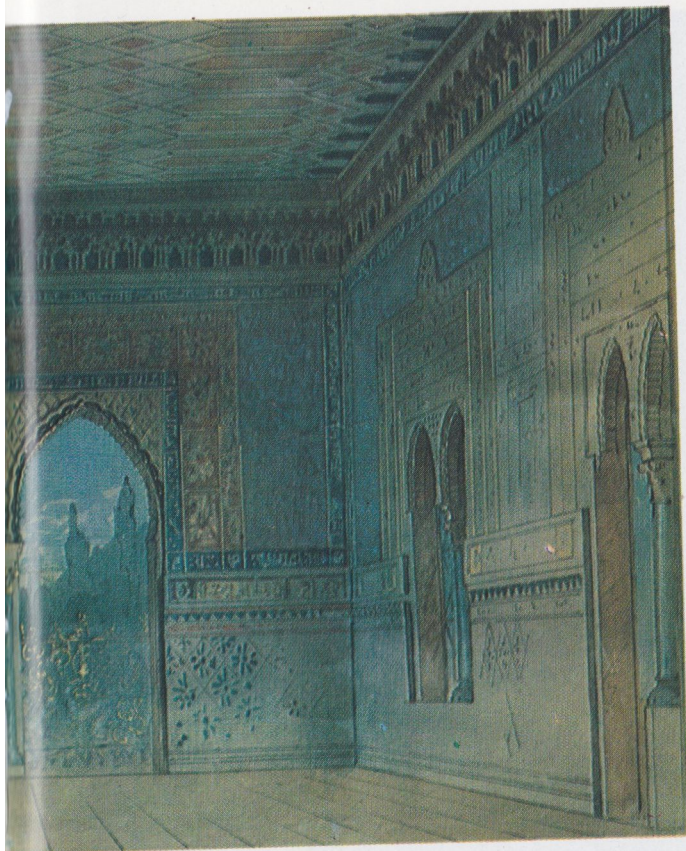
А. Я. Головин. Эскиз костюма Дон Жуана
к опере «Каменный гость»



К. А. Коровин. Эскиз костюма к опере
«Каменный гость», 1906 год: Лаура



И. Андреев. Эскиз декорации к опере
«Каменный гость»: «Мавританская комната».
Петербург, 1872 год

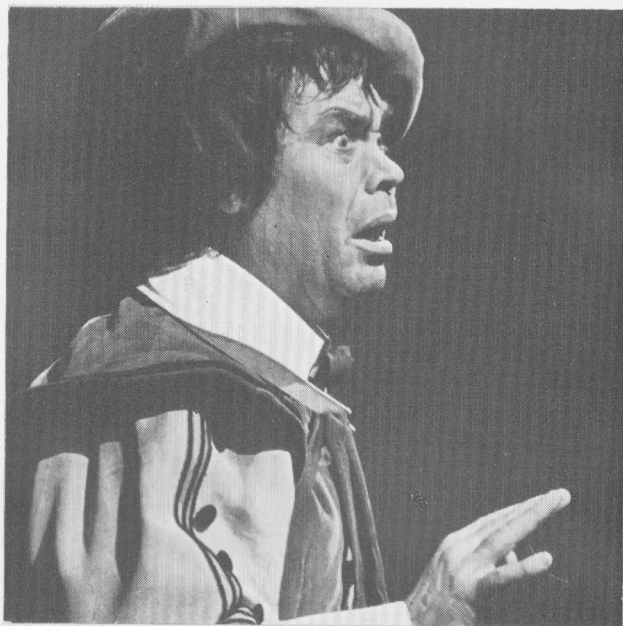




Н. П. Рождественская — Донна Анна.
Концертная постановка радиотеатра, 1936 год



Т. А. Милашкина и В. А. Атлантов в опере
«Каменный гость». Москва, Большой театр,
постановка 1976 года



А. Ф. Ведерников — Лепорелло.
Большой театр, Москва, 1976 год
А. А. Эйзен — Лепорелло. Большой театр, Москва





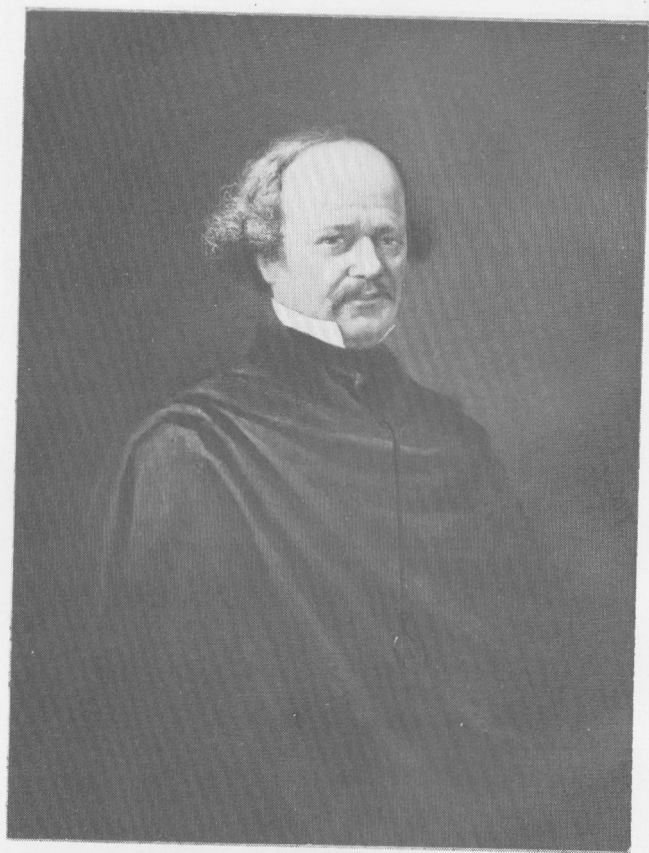
Т. И. Синявская — Донна Анна,
В. А. Валайтис — Дон Жуан
Г. И. Борисова — Лаура, М. Л. Маслов — Дон Карлос







Ирина Константиновна Архипова.
В ее репертуаре немало сочинений Даргомыжского
Елена Васильевна Образцова,
исполнительница романсов Даргомыжского



А. С. Даргомыжский.
Портрет художника А. Волкова, 1869 год