**Александр Cергеевич Даргомыжский**

**(2(14).2.1813, с. Троицкое, ныне Белёвского района Тульской бласти, —5(17).1.1869, Петербург)**

Даргомыжский, Александр Сергеевич - знаменитый русский композитор. Родился 14 февраля 1813 г. в селе Даргомыже Белевского уезда, Тульской губернии. Умер 17 января 1869 г. в Петербурге. Отец его, Сергей Николаевич, служил по министерству финансов, в коммерческом банке.

Мать Даргомыжского, урожденная княжна Мария Борисовна Козловская, вышла замуж против воли родителей.

Она была хорошо образована; стихи ее печатались в альманахах и журналах. Некоторые стихотворения, написанные ею для своих детей, большей частью наставительного характера, вошли в сборник: "Подарок моей дочери".

Один из братьев Даргомыжского прекрасно играл на скрипке, участвуя в камерном ансамбле на домашних вечерах; одна из сестер хорошо играла на арфе и сочиняла романсы.

До пятилетнего возраста Даргомыжский вовсе не говорил, и его поздно сформировавшийся голос остался навсегда писклявым и хрипловатым, что не мешало ему, однако, впоследствии трогать до слез выразительностью и художественностью вокального исполнения на интимных собраниях.

Образование Даргомыжский получил домашнее, но основательное; он прекрасно знал французский язык и французскую литературу.

Играя в кукольный театр, мальчик сочинял для него небольшие пьески-водевили, а в шесть лет стал учиться играть на фортепиано.

Его учитель, Адриан Данилевский, не только не поощрял влечения своего ученика с 11-летнего возраста к сочинению, но истреблял его композиторские опыты.

Обучение игре на фортепиано закончилось у Шоберлехнера, ученика Гуммеля. Учился Даргомыжский и пению, у Цейбиха, сообщившего ему сведения об интервалах, и скрипичной игре у П.Г. Воронцова, участвуя уже с 14-летнего возраста в квартетном ансамбле.

Настоящей системы в музыкальном образовании Даргомыжского не было, и своими теоретическими знаниями он был обязан, главным образом, самому себе.

Самые ранние его сочинения - рондо, вариации для фортепиано, романсы на слова Жуковского и Пушкина - не найдены в его бумагах, но еще при его жизни изданы "Contredanse nouvelle" и "Вариации" для фортепиано, написанные: первое - в 1824-м, второе - в 1827 - 1828 гг. В 1830-х годах Даргомыжский был известен в музыкальных кругах Петербурга как "сильный пианист", а также как автор нескольких фортепианных пьес блестящего салонного стиля и романсов: "Oh, ma charmante", "Дева и роза", "Каюсь, дядя", "Ты хорошенькая" и других, мало отличающихся от стиля романсов Верстовского , Алябьева и Варламова , с примесью французского влияния.

Знакомство с М.И. Глинкой , передавшим Даргомыжскому привезенные им из Берлина от профессора Дена теоретические рукописи, содействовало расширению его знаний в области гармонии и контрапункта; тогда же он принялся и за изучение оркестровки.

Оценив талант Глинки, Даргомыжский для первой своей оперы "Эсмеральда" выбрал, однако, французское либретто, составленное Виктором Гюго из его романа "Notre Damе de Paris" и только по окончании оперы (в 1839 г.) перевел его на русский язык.

"Эсмеральда", остающаяся неизданной (рукописная партитура, клавираусцуг, автограф Даргомыжского, хранятся в центральной нотной библиотеке Императорских театров в Петербурге; нашелся в нотах Даргомыжского и литографированный экземпляр 1-го действия), - произведение слабое, несовершенное, не могущее идти в сравнение с "Жизнью за царя".

Но в нем уже обнаружились особенности Даргомыжского: драматизм и стремление к выразительности вокального стиля, под влиянием знакомства с сочинениями Мегюля, Обера и Керубини. Поставлена была "Эсмеральда" только в 1847 г. в Москве и в 1851 г. в Петербурге. "Вот эти-то восемь лет напрасного ожидания и в самые кипучие годы жизни легли тяжелым бременем на всю мою артистическую деятельность", - пишет Даргомыжский. До 1843 г. Даргомыжский состоял на службе, сначала в контроле министерства двора, потом в департаменте государственного казначейства; затем он всецело посвятил себя музыке.

Неудача с "Эсмеральдой" приостановила оперное творчество Даргомыжского; он занялся сочинением романсов, которые вместе с более ранними были изданы (30 романсов) в 1844 г. и доставили ему почетную известность.

В 1844 г. Даргомыжский побывал в Германии, Париже, Брюсселе и Вене. Личное знакомство с Обером, Мейербером и другими европейскими музыкантами повлияло на его дальнейшее развитие.

Близко сошелся он с Галеви и с Фетисом, который свидетельствует, что Даргомыжский советовался с ним относительно своих сочинений, включая сюда и "Эсмеральду" ("Biographie universelle des musiciens", Петербург, X, 1861). Уехав приверженцем всего французского, Даргомыжский возвратился в Петербург гораздо большим, чем ранее, поборником всего русского (как это случилось и с Глинкой).

Отзывы заграничной печати по поводу исполнения сочинений Даргомыжского на частных собраниях в Вене, Париже и Брюсселе содействовали некоторой перемене отношения к Даргомыжскому дирекции театров. В 1840-х годах он написал большую кантату с хорами на текст Пушкина "Торжество Вакха".

Она была исполнена на концерте дирекции в Большом театре в Петербурге, в 1846 г., но в постановке ее в виде оперы, законченной и оркестрованной в 1848 г. (см. "Автобиография"), автору было отказано, и только гораздо позже (в 1867 г.) она была поставлена в Москве.

Эта опера, как и первая, слаба по музыке и не типична для Даргомыжского. Огорченный отказом в постановке "Вакха", Даргомыжский снова замкнулся в тесный круг своих поклонников и поклонниц, продолжая сочинять небольшие вокальные ансамбли (дуэты, трио, квартеты) и романсы, тогда же изданные и сделавшиеся популярными.

Вместе с тем он занялся преподаванием пения. Число его учеников и в особенности учениц (он давал уроки бесплатно) огромно. Выделялись Л.Н. Беленицына (по мужу Кармалина; напечатаны интереснейшие письма к ней Даргомыжского), М.В. Шиловская, Билибина, Бартенева, Гирс, Павлова, княгиня Манвелова, А.Н. Пургольт (по мужу Молас).

Сочувствие и поклонение женщин, тем более - певиц, всегда вдохновляло и ободряло Даргомыжского, и он полушутя говаривал: "Не будь на свете певиц - не стоило бы быть и композитором". Уже в 1843 г. задумал Даргомыжский третью оперу, "Русалку", на текст Пушкина, но сочинение подвигалось чрезвычайно медленно, и даже одобрения друзей не ускоряли ход работы; а между тем дуэт князя и Наташи, в исполнении Даргомыжского и Кармалиной вызвал слезы у Глинки.

Новый импульс творчеству Даргомыжского дал шумный успех грандиозного концерта из его сочинений, устроенного в Петербурге в зале Дворянского собрания 9 апреля 1853 г., по мысли князя В.Ф. Одоевского и А.Н. Карамзина . Принявшись вновь за "Русалку", Даргомыжский закончил ее в 1855 г. и переложил ее в 4 руки (неизданное переложение хранится в Императорской Публичной Библиотеке). В "Русалке" Даргомыжский сознательно культивировал русский музыкальный стиль, созданный Глинкой.

Новое в "Русалке" - ее драматизм, комизм (фигура свата) и яркие речитативы, в которых Даргомыжский опередил Глинку. Но вокальный стиль "Русалки" далеко не выдержан; рядом с правдивыми, выразительными речитативами встречаются условные кантилены (итальянизмы), закругленные арии, дуэты и ансамбли, не всегда вяжущиеся с требованиями драмы.

Слабой стороной "Русалки" является еще в техническом отношении оркестровка ее, не могущая идти в сравнение с богатейшими оркестровыми красками "Руслана", а с художественной точки зрения - вся фантастическая часть, довольно бледная. Первое представление "Русалки" в 1856 г. (4 мая) в Мариинском театре в Петербурге, при неудовлетворительной постановке, со старыми декорациями, не подходящими костюмами, небрежным исполнением, неуместными купюрами, под управлением К. Лядова , не любившего Даргомыжского, успеха не имело.

Опера выдержала до 1861 г. всего 26 представлений, но возобновленная в 1865 г. с Платоновой и Комиссаржевским , имела огромный успех и с тех пор сделалась репертуарной и одной из любимейших из русских опер. В Москве "Русалка" поставлена впервые в 1858 г. Первоначальный провал "Русалки" подействовал на Даргомыжского удручающе; по рассказу его приятеля, В.П. Энгельгардта , он намеревался сжечь партитуры "Эсмеральды" и "Русалки", и только формальный отказ дирекции выдать эти партитуры автору, якобы для исправления, спас их от уничтожения.

Последний период творчества Даргомыжского, наиболее оригинальный и значительный, можно назвать реформаторским. Его начало, коренясь уже в речитативах "Русалки", ознаменовывается появлением ряда оригинальных вокальных пьес, отличающихся то своим комизмом - или, вернее, гоголевским юмором, смехом сквозь слезы ("Титулярный советник", 1859), то драматизмом ("Старый капрал", 1858 г.; "Паладин", 1859), то тонкой иронией ("Червяк", на текст Беранже-Курочкина , 1858), то жгучим чувством отвергнутой женщины ("Расстались гордо мы", "Мне все равно", 1859) и всегда замечательных по силе и правде вокальной выразительности.

Эти вокальные пьесы были новым шагом вперед в истории русского романса после Глинки и послужили образцами для вокальных шедевров Мусоргского , написавшего на одном из них посвящение Даргомыжскому - "великому учителю музыкальной правды". Комическая жилка Даргомыжского проявилась и в области оркестрового сочинения. К тому же периоду относятся его оркестровые фантазии: "Малороссийский казачок", навеянный "Камаринской" Глинки, и вполне самостоятельные: "Баба-Яга, или С Волги nаch Riga" и "Чухонская фантазия".

Последние две, оригинально задуманные, интересны и по оркестровым приемам, показывающим, что Даргомыжский обладал вкусом и фантазией в комбинировании красок оркестра. Знакомство Даргомыжского в середине 1850-х годов с композиторами "балакиревского кружка" было благотворно для обеих сторон.

Новый вокальный стих Даргомыжского оказал влияние на выработку вокального стиля молодых композиторов, что особенно сказалось на творчестве Кюи и Мусоргского, познакомившихся с Даргомыжским, как и Балакирев , ранее остальных. На Римского-Корсакова и на Бородина особенно подействовали новые оперные приемы Даргомыжского, явившиеся осуществлением на практике тезиса, высказанного им в письме (1857) к Кармалиной: "Хочу, чтобы звук прямо выражал слово; хочу правды". Оперный композитор по призванию, Даргомыжский, несмотря на неудачи с казенной дирекцией, не мог долго выдержать бездействие.

В начале 1860-х годов он принялся было за волшебно-комическую оперу "Рогдана", но написал только пять номеров, два сольных ("Дуэтино Рогданы и Ратобора" и "Комическая песня") и три хоровых (хор дервишей на слова Пушкина "Восстань, боязливый", сурового восточного характера и два женских хора: "Тише лейтесь ручейки" и "Как денница появится светоносная"; все они впервые исполнялись в концертах Бесплатной Музыкальной Школы 1866 - 1867 гг.). Несколько позже он задумал оперу "Мазепа", на сюжет "Полтавы" Пушкина, но, написав дуэт Орлика с Кочубеем ("Опять ты здесь, презренный человек"), на нем и остановился.

Не хватало решимости затрачивать силы на большое сочинение, судьба которого казалась ненадежной. Путешествие за границу, в 1864 - 65 годах, способствовало подъему его духа и сил, так как было очень удачно в артистическом отношении: в Брюсселе капельмейстер Гансенс оценил талант Даргомыжского и содействовал исполнению в концертах его оркестровых вещей (увертюры к "Русалке" и "Казачка"), имевших громадный успех. Но главный толчок к необыкновенному пробуждению творчества дали Даргомыжскому его новые молодые товарищи, особенности талантов которых он быстро оценил. Вопрос об оперных формах стал тогда очередным.

Занимался им Серов , собираясь стать оперным композитором и увлекаясь идеями оперной реформы Вагнера. Занимались им и члены балакиревского кружка, особенно Кюи, Мусоргский и Римский-Корсаков, решая его самостоятельно, исходя во многом из особенностей нового вокального стиля Даргомыжского. Сочиняя своего "Вильяма Ратклифа", Кюи тотчас же знакомил Даргомыжского с написанным. Знакомили Даргомыжского со своими новыми вокальными сочинениями также Мусоргский и Римский-Корсаков. Их энергия сообщилась и самому Даргомыжскому; он решил смело вступить на путь оперной реформы и затянул (по его выражению) лебединую песню, принявшись с необыкновенным рвением за сочинение "Каменного гостя", не изменяя ни единой строки пушкинского текста и не прибавляя к нему ни единого слова.

Не останавливала творчества и болезнь Даргомыжского (аневризм и грыжа); в последние недели он писал, лежа в постели, карандашом. Молодые друзья, собираясь у больного, исполняли сцену за сценой оперы по мере ее создания и своим энтузиазмом давали угасавшему композитору новые силы. В течение нескольких месяцев опера была почти окончена; смерть помешала дописать музыку лишь к последним семнадцати стихам. По завещанию Даргомыжского докончил "Каменного гостя" Кюи; он же написал вступление к опере, заимствовав из нее тематический материал, а оркестровал оперу Римский-Корсаков. Стараниями друзей "Каменный гость" был поставлен в Санкт-Петербурге на Мариинской сцене 16 февраля 1872 г. и возобновлен в 1876 г., но в репертуаре не удержался и до сих пор далеко не оценен по достоинству.

Однако значение "Каменного гостя", логически завершающего реформаторские идеи Даргомыжского, несомненно. В "Каменном госте" Даргомыжский, как и Вагнер, стремится осуществить синтез драмы и музыки, подчиняя музыку тексту. Оперные формы "Каменного гостя" настолько гибки, что музыка течет непрерывно, без всяких повторений, не вызываемых смыслом текста. Достигнуто это отказом от симметричных форм арий, дуэтов и прочих закругленных ансамблей, и вместе с тем отказом от сплошной кантилены, как недостаточно эластичной для выражения быстро сменяющихся оттенков речи. Но здесь пути Вагнера и Даргомыжского расходятся. Вагнер центр тяжести музыкального выражения психологии действующих лиц перенес в оркестр, а вокальные партии у него оказались на втором плане.

Даргомыжский сосредоточил музыкальную выразительность на вокальных партиях, находя более целесообразным, чтобы сами действующие лица говорили о себе. Оперными звеньями в непрерывно текущей музыке Вагнера являются лейтмотивы, символы лиц, предметов, идей. Оперный стиль "Каменного гостя" лишен лейтмотивов; тем не менее характеристики действующих лиц у Даргомыжского ярки и строго выдержаны. В уста их вложены речи различные, но однородные для каждого. Отрицая сплошную кантилену, Даргомыжский отверг и обыкновенный, так называемый "сухой" речитатив, мало выразительный и лишенный чисто музыкальной красоты. Он создал вокальный стиль, лежащий между кантиленой и речитативом, особый певучий или мелодический речитатив, достаточно эластичный, чтобы находиться в постоянном соответствии с речью, и в то же время богатый характерными мелодическими изгибами, одухотворяющий эту речь, приносящий в нее новый, недостающий ей эмоциональный элемент.

В этом вокальном стиле, вполне отвечающем особенностям русского языка, и заключается заслуга Даргомыжского. Оперные формы "Каменного гостя", вызванные свойствами либретто, текстом, не допускавшим широкого применения хоров, вокальных ансамблей, самостоятельного выступления оркестра, не могут, конечно, считаться непреложными образцами для всякой оперы. Художественные задачи допускают не одно, не два решения. Но разрешение оперной проблемы Даргомыжского настолько характерно, что в истории оперы забыто не будет. Даргомыжский имел не только русских последователей, но и иностранных.

Гуно намеревался написать оперу по образцу "Каменного гостя"; Дебюсси в своей опере "Пеллеас и Мелизанда" осуществил принципы оперной реформы Даргомыжского. - Общественно-музыкальная деятельность Даргомыжского началась лишь незадолго до его смерти: с 1860 г. он состоял членом комитета по рассмотрению сочинений, представляемых на конкурсы Императорского Русского Музыкального Общества, а с 1867 г. был избран директором Санкт-Петербургского Отделения Общества. Большинство сочинений Даргомыжского издано у П. Юргенсона , Гутхейля и В. Бессель . Оперы и оркестровые сочинения поименованы выше. Фортепианных пьес Даргомыжский написал немного (около 11), и все они (кроме "Славянской тарантеллы", соч. в 1865 г.) относятся к раннему периоду его творчества.

Особенно плодовит Даргомыжский в области небольших вокальных пьес для одного голоса (свыше 90); им написано еще 17 дуэтов, 6 ансамблей (на 3 и 4 голоса) и "Петербургские серенады" - хоры для разных голосов (12 ©). - См. письма Даргомыжского ("Артист", 1894); И. Карзухин, биография, с указателями сочинений и литературы о Даргомыжском ("Артист", 1894); С. Базуров "Даргомыжский" (1894); Н. Финдейзен "Даргомыжский"; Л. Кармалина "Воспоминания" ("Русская Старина", 1875); А. Серов, 10 статей о "Русалке" (с собрания критических сочинений); C. Cui "La musique en Russie"; В. Стасов "Наша музыка за последние 25 лет" (в собрании сочинений).

Г. Тимофеев