

## ПУТЬ К ОПЕРЕ-ДРАМЕ В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО

N. Samokhodkina

### THE WAY TO THE OPERA-DRAMA IN A. S. DARGOMYZHISKY'S CREATION

Статья посвящена вопросу определения жанра в операх А. С. Даргомыжского. На основе анализа драматургии опер, высказываний самого композитора и ряда музыкальных критиков, а также научных исследований делается вывод о том, что в творчестве Даргомыжского постепенно выкристаллизовался жанр лирико-психологической драмы в ее камерном варианте.

*Ключевые слова:* русская опера, жанр, А. С. Даргомыжский, лирико-психологическая драма, «Эсмеральда», «Русалка», «Торжество Вакха», «Каменный гость».

The article is devoted to the problem of defining the genre in A. S. Dargomyzhsky's operas. Analyzing the dramaturgy of his operas, the composer's and other musical critics utterances and also research investigations the author of the article makes the conclusion, that the genre of lyrical psychological drama in its chamber variant was gradually crystallized in A. S. Dargomyzhsky's works.

*Key words:* Russian opera, genre, A. S. Dargomyzhsky, lyrical psychological drama, «Esmeralda», «Mermaid», «The Triumph of Bacchus», «The Stone Guest».

**П**роблема идентификации жанра в опере по-прежнему остается одной из актуальных проблем музыковедения. За 400 лет существования оперы каких только определений, сформулированных композиторами или исследователями, не возникло. Не беря в расчет устоявшиеся жанры, такие как «опера-seria», «опера-buffa», «зингшпиль», «большая французская опера», можно до бесконечности перечислять «свободные вариации» на тему жанровой принадлежности оперы: историческая, сказочная, народная, мифологическая, религиозная, лирико-психологическая, героическая со всеми возможными сочетаниями.

В то же время нельзя говорить об отсутствии исследовательской литературы, напротив, этому важному разделу музыкальной науки посвящены солидные работы Б. Ярустовского [23], М. Друскина [5], В. Фермана [19], И. Налетовой [9], Т. Угрюмовой [14–18], М. Черкашиной [22]. Среди новейших исследований необходимо выделить монографии А. Цукера [21] и О. Комарницкой [7], посвященные жанру и драматургии русской оперы. Но все же обобщающего труда о жанровых разновидностях оперы по-прежнему не существует.

Классик отечественного музыковедения Б. Ярустовский в фундаментальном труде об оперной драматургии указывал, что «русская классическая опера никогда не знала *обязательных шаблонов жанра*. <...> ...В русской классической опере существовали жанровые разновидности драматургии, определяемые различными *сюжетно-тематическими основами* оперных произведений, а во многом и *характером их главного героя*» ([23, 89]; курсив мой. – Н. С.). Исходя из этого, Глинку

он определяет как основоположника историко-драматического и эпического жанров, Даргомыжского – как создателя лирико-психологической оперы («Русалка»), у Мусоргского выделяет тип историко-социальной музыкальной драмы, а в творчестве Римского-Корсакова прослеживает эволюцию от историко-драматической оперы до историко-бытовой музыкальной драмы, хотя и подмечает большое влияние драматургии психологической и т. д.

Не больше ясности в формулировку жанра вносили и сами композиторы, смешивая категории сюжета, характера и, собственно, музыкальной драматургии. Тем не менее, высказывания авторов способны натолкнуть на верное определение жанра и, более того, помочь уловить жанровые приоритеты во всем оперном творчестве.

Наследие А. С. Даргомыжского, которого давно утвердили в статусе «великого открывателя земель русских» [10, 5] и «основателя русской классической музыкальной школы наряду с Глинкой» [6, 83], несмотря на убедительность этих утверждений в обширном поле исследований о русской музыке и, в частности, опере, занимает весьма скромную нишу. Ему, автору четырех опер, которые во многом определили пути развития отечественной оперы, посвящено куда меньше работ, чем М. Глинке, Н. Римскому-Корсакову, П. Чайковскому.

Среди большого разнообразия тем, которые, безусловно, могут представлять научный интерес, можно выделить и вопрос о *жанровой принадлежности опер Даргомыжского*. «Эсмеральда», «Русалка», «Торжество Вакха» и «Каменный гость» весьма различны между собой. «Торже-

ство Вакха», с его «античным» сюжетом, отдающим дань классицизму, по сути, совмещает черты оперы, кантаты и балета. «Античный „маскарад“, свойственный этому роду поэзии, очевиден в музыке... Даргомыжского, – замечает исследователь. – Греческие мифологические образы раскрываются в характерно русской музыке первой половины XIX века» [10, 220]. В «Эсмеральде» композитор пробовал свои силы в новом и, одновременно, весьма притягательном для себя жанре, используя чрезвычайно популярный в XIX веке сюжет романа В. Гюго, послуживший «первоисточником» для многих музыкально-сценических произведений. М. Пекелис писал об этом: «„Эсмеральда“ Даргомыжского, обладая рядом особенностей, – увлекательностью темы, живостью, человечностью образов, общей гуманистической направленностью, – вместе с тем представляла законченный тип большой романтической оперы» [10, 353].

Не меньше различий между операми зрелого периода творчества. «Русалка» сочетает новаторские жанровые черты с рудиментами той же большой оперы, которая к середине века уже теряла свою привлекательность; столь же очевидно соседство «старого» и «нового» в сфере оперной формы. «Каменный гость», по слову автора, – «дело небывалое» [4, 119]; «Упсум – и больше ничего», – аттестует произведение Б. Асафьев [3, 35]. Недаром последняя опера композитора вплоть до новейших публикаций предстает оторванной и от предыдущего творчества мастера, и от оперного процесса в целом, а какие-либо сравнения если и возникают, то только с появившимися позднее камерными операми на тексты пушкинских «маленьких трагедий».

Не преследуя цели детально проследить всю историю вопроса формулировки жанра, подчеркнем важную закономерность. Абсолютное большинство определений, начиная с тех, которые были даны еще современниками композитора, включают в себя понятия *драмы*, *психологической драмы*.

По вполне понятным причинам проблема жанра более активно обсуждалась применительно к двум поздним операм: о них вообще больше сказано. Так, А. Серов пишет о «Русалке» не только как о «большой опере в славянском стиле на сюжет русский», но и как о «глубокой сердечной драме между четырьмя лицами с дивным вмешательством мира фантастического» [13, 43, 47]. У Ц. Кюи подобной характеристики удостоился «Каменный гость»: «современная опера-драма» [8, 164]. Б. Асафьев в работах разных лет рассматривает «Русалку» как «бытовую оперу», «бытовую драму» [1, 115], «простую житейскую... драму» [2, 17].

Детально изучивший проблему жанра в «Русалке» М. Пекелис приходит к следующему всестороннему определению: «Опираясь на традиции романтико-драматической оперы, сложившиеся в ней драматургические и музыкальные формы, Даргомыжский, путем переосмысления этих традиций, создал в целом совершенно оригинальное произведение, сочетавшее в себе по жанровым признакам *лирико-психологическую музыкальную драму с народно-бытовой оперой*» ([11, 238]; курсив везде мой. – Н. С.).

Мысль о драматической природе двух поздних опер явственно звучит в работах И. Налетовой [9] и Т. Угрюмовой [14; 15; 17; 18].

По отношению к ранним операм решение этого вопроса представляет большую сложность. Причина этого двояка. С одной стороны, композитор, еще не достигший полной творческой зрелости, по-видимому, не всегда мог адекватно воплотить свой замысел. С другой стороны, его, вероятно, влекли «гибридные» образования, причем не только смешения жанровых разновидностей внутри самой оперы, но и пересечения оперы с другими жанрами, в частности, балетом.

Однако интересно, что и в этих условиях непременно дает о себе знать драматический элемент. В «Эсмеральде», выдержанной в традициях большой романтической оперы, которые не только соответствовали вкусам молодого Даргомыжского, но и были заложены в либретто Гюго, композитор подчеркнул этот элемент, насытил его тонким и острым психологизмом.

В «Торжестве Вакха» драматизм представлен в минимальной степени. Но удивительно не то, что он наделен малым удельным весом, а то, что он вообще введен композитором в произведение, которое такого драматизма в принципе не предполагало. Стихотворение Пушкина, как отмечает М. Пекелис, носит характер повествовательный, картинный: «В нем, в сущности, нет сюжетного развития, нет столкновения образов, внутренней динамики» [11, 151]. Существенно, что в своем либретто Даргомыжский нашел возможным выделить сольные партии хотя бы отчасти персонифицированных действующих лиц; при этом в первой редакции их было трое, а во второй – четверо (Первый и Второй грек, Первая и Вторая гречанка). Интересующие нас моменты связаны именно с их ариями, восходящими к таким типам интонирования, которые в значительной степени предрасположены к внедрению в них лирико-драматического начала: романс-элегия, ариозо.

Проницательные суждения на этот счет мы находим в забытом ныне кратком биографиче-

ском очерке С. Фрида, изданном в 1913 году (сто-летие со дня рождения Даргомыжского) с предисловием Ц. Кюи. Автор так определяет свою цель: «...показать... первенство Даргомыжского как создателя *русской музыкальной драмы*» [20, 60]. Под этим углом зрения рассматривается не только «Русалка» – «первая настоящая „народная“ опера-драма», но и «Торжество Вакха», в котором С. Фрид видит этап к ее формированию ([20, 36, 23]; курсив мой. – Н. С.).

Тяготение Даргомыжского к драматической сфере явственно проступает и из его собственных высказываний: рассредоточенные по письмам разных лет, они воспринимаются как своеобразный творческий манифест. Однако свое призвание композитор осознал не сразу. В 1844 году, вскоре после завершения «Эсмеральды», находясь в Париже, он критикует Мейербера, который, по его мнению, «в драме... не силен», его «...драматические сцены – шумны, замысловаты, а куда как далеки от природы!» [4, 15]. С этих пор на протяжении полутора десятилетий «драматическое» становится в письмах композитора своеобразной лейттемой. В 1850 году он разъясняет своему другу В. Кастриото-Скандербеку содержание драматической музыки, которая «всегда требует более или менее энергии» [4, 32].

В 50-е годы, в период работы над «Русалкой», понимание своего особого пути в отечественной опере выражено уже совершенно недвусмысленно: «Глинка, который один до сих пор дал русской музыке широкий размер, по-моему, затронул еще только одну ее сторону, – сторону лирическую. Драма у него слишком заунывная... <...> По силе и возможности я в „Русалке“ своей работаю над развитием наших *драматических элементов*» [4, 41]. Позже он аттестует оперу «Жизнь за царя»: «Мастерское, оригинальное произведение: столько красот, что промахов не хочется и замечать. Одно... не удовлетворяет: мало *драматической правды*» [4, 50].

Примерно в то же время Даргомыжский в письме к А. Серову говорит о резко критической статье некоего И. Манна, посвященной «Русалке»: «...статья написана не столько против меня, сколько против нас всех, находящихся в опере *драматический элемент*» ([4, 43]; курсив везде мой. – Н. С.).

Было бы желательным установить с возможной точностью, какой смысл он вкладывал в эти понятия, чем именно его не удовлетворял драматизм Мейербера или Глинки; вероятно, эти вопросы могут составить тему отдельного исследования. Предварительно можно выдвинуть следующее предположение: Даргомыжского влекла не любая «сильная драма», какую он

находил, к примеру, в «Гугенотах» («неистовство народное и злоба католицизма выражены превосходно» [4, 15]). Под искомой им «правдой», «натурой» он, скорее всего, понимал коллизии психологические, раскрытие противоречий внутреннего мира отдельного человека.

С этими эстетическими предпочтениями композитора связан широко известный житейский факт его неподдельного интереса к судебным заседаниям, интереса, который в середине 40-х годов он мог удовлетворить только за границей. Попав на некоторые из них благодаря Н. Гречу, музыкант описывает их в тех же выражениях, что и оперные спектакли: «...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» ([4, 24]; курсив мой. – Н. С.).

Этими творческими установками можно объяснить и его влечение к «большой опере», которая открывала перспективы воплощения драматического элемента, и его постепенное разочарование в избранной форме. Спустя всего два года после написания «Эсмеральды», Даргомыжский пишет: «Французскую большую оперу можно сравнить с развалинами превосходного греческого храма. Видя обломки этого храма, художник может заключить о величестве и изяществе самого храма, а между тем храма уже не существует» [4, 16]. По прошествии длительного времени, уже будучи автором «Русалки», он судит свой «первенец», может быть, слишком строго, однако положительно оценивает намеченную в нем перспективу: «Музыка не важная, часто пошлая, как то бывает у Галеви или Мейербера; но в драматических сценах уже проглядывает тот язык правды и силы, который впоследствии старался я развить в русской своей музыке» [4, 63].

По нашему мнению, Даргомыжский шел к обретению не просто лирико-психологической драмы, но драмы *камерной*. Оценивая его ранние оперы с высоты «Каменного гостя», можно заметить, что уже в «Эсмеральде» сравнительно немногочисленные сольные и диалогические сцены ступают к концу оперы, начинают играть все более важную драматургическую роль, отодвигая на второй план сцены массовые. Так, начиная с третьего акта, действие почти полностью перемещается в камерную сферу: ария Феба, драматический дуэт Клода и Феба (первая картина третьего действия), сцена и трио Эсмеральды, Феба и Клода (вторая картина третьего действия), ария Эсмеральды, дуэт – «психологический поединок» Эсмеральды и Клода (первая картина четвертого действия).

Тем не менее, закономерности «большой оперы» здесь все же достаточно сильны.

С указанной точки зрения, в «Торжестве Вакха» жанровые признаки соединены парадоксально: большинство номеров – массово-хоровые и танцевальные, но по протяженности (около 40 минут) произведение является, скорее, камерным; это первая камерная опера Даргомыжского.

«Русалка» не выпадает из этого процесса. В этом масштабном четырехактном произведении, с еще неизжитыми признаками «большой оперы», чертами камерности отмечены первое и третье действия. При этом начальный акт, самый длительный и внутренне цельный, обладает известной автономностью (содержит все этапы драматургии вплоть до трагической развязки). Исследователи справедливо обратили

внимание на то, что здесь предвосхищены черты не только одноактных веристских опер [11, 238], но и русской камерной оперы, берущей начало в «Каменном госте» и сформировавшейся в самостоятельную жанровую разновидность в конце XIX – начале XX века [12, 59].

Таким образом, логика творческого пути Даргомыжского как оперного композитора вела его к «Каменному гостю», в котором идеалы художника воплотились полностью, в своем совершенном виде: это психологическая драма в ее камерном варианте.

Все изложенное дает нам основание определить «Эсмеральду» и «Торжество Вакха» как предвестников лирико-психологической музыкальной драмы, а «Русалку» и «Каменного гостя» – как более или менее законченное воплощение жанра.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Об опере: Избр. статьи. – Изд. 2. – Л.: Музыка, 1985.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – Изд. 2. – Л.: Музыка, 1979.
3. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л.: Музыка, 1970.
4. Даргомыжский А. Автобиография – письма – воспоминания современников / Ред. и прим. Н. Финдейзена. – Пб.: Гос. изд-во, 1921.
5. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. – М.: Музгиз, 1952.
6. Келдыш Ю. А. С. Даргомыжский // История русской музыки. В 10 т. – М.: Музыка, 1989. – Т. 6. – С. 83–133.
7. Комарницкая О. Русская опера XX – начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция: Аналитические очерки. – М.: Альтекс, 2011.
8. Кюи Ц. Избранные статьи. – Л.: Музгиз, 1952.
9. Налетова И. Проблемы драматургии русской лирико-психологической оперы XIX века (архитектоника, формообразующие процессы). Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М.: ИИИ, 1976.
10. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т. – М.: Музыка, 1966. – Т. 1: 1813–1845.
11. Пекелис М. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. В 3 т. – М.: Музыка, 1973. – Т. 2: 1845–1857.
12. Селицкий А. Жанр камерной оперы в русской музыке на рубеже XIX–XX веков // Проблемы музыкального жанра: сб. тр. – Вып. 54. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. – С. 54–71.
13. Серов А. «Русалка», опера А.С. Даргомыжского // Серов А. Избр. статьи: В 7 вып. – М.: Музыка, 1986. – Вып. 2-Б. – С. 42–136.
14. Угрюмова Т. Истоки и пути формирования русской лирической оперы (на материале оперного творчества отечественных композиторов 1770–1860-х годов). Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. – М.: МГК, 1980.
15. Угрюмова Т. История русской лирической оперы в отечественной музыке первой половины XIX века // Из истории русской советской музыки. – М., 1978. – Вып. 3. – С. 96–121.
16. Угрюмова Т. Проблема жанровых разновидностей // Вопросы искусствоведения. – Уфа: УГИИ, 1983. – С. 68–77.
17. Угрюмова Т. Пути формирования русской лирической оперы в 60-х годах XIX века // Проблемы жанра в отечественной музыке: Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. – Вып. 143. – С. 5–25.
18. Угрюмова Т. Роль опер Даргомыжского в формировании лирической оперы // Научно-методические записки. – Уфа: УГИИ, 1973. – Вып. 1. – С. 66–85.
19. Ферман В. Оперный театр: Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1961.
20. Фрид С. А. С. Даргомыжский: Краткий биографический очерк. – СПб., 1913.
21. Цукер А. Драматургия Пушкина в русской оперной классике. – М.: Композитор, 2010.
22. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма. – Київ: Музична Україна, 1986.
23. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. – М.: Музгиз, 1953.