

Артистический облик Полины Виардо Гарсия

По многочисленным свидетельствам современников о голосе, пении и игре Виардо можно составить себе представление об ее артистическом облике. Конечно, к этим отзывам следует отнести с осторожностью, извлекая из них только ценные сведения и оставляя в стороне бессодержательные изъявления восторга. Столь незаурядное художественное явление, как Полина Виардо-артистка, то есть певица и актриса, в течение многих лет было предметом оживленных суждений.

Споры прежде всего вызывал ее голос. Г. Скудо называл его меццо-сопрано. О том же писал и А. Вольф: «Голос ее был чистейший меццо-сопрано самого нежного тембра». «Возражая Скудо, Ростислав (Ф. Толстой) указывал на присутствие в голосе певицы не только двух меццо-сопрановых регистров — «зигоматического и голосового или фальцетного». «В голосе г-жи Виардо мы слышали целую октаву прекрасных грудных звуков, замечательных своею звучностью, мягкостью и необычайною выразительностью чего у меццо-сопрано никогда не услышите...» Ф. Кони считал, что певица обладала контральто «в соединении с высоким сопрано». О том же писал С. Т. Аксаков М. Г. Карташевской 21 апреля 1845 года: «Я не знаю, какой у нее голос. Нет чистого сопрано и нет контральто — этого исполненного чувства голоса, какой... был у вашей Петровой и которого я не могу равнодушно слышать...»³

«Как называть подобные голоса? — спрашивал себя Ростислав. — Придумайте новое название, называйте их, если хотите, голосами à la Malibran, à la Viardot».

Диапазон голоса певицы простирался от малой октавы до ре III октавы (*ré aigu*) «с совершеннейшей полнотою звука каждой ноты», «Все ноты, составляющие этот огромный регистр, равно круглы, чисты; низкий регистр ее имеет прелесть неизъяснимую; medium превосходен; переход от грудных нот

к головным незаметен...» К 1853 году «голос ее утратил две верхние ноты сопрано, но зато [она] приобрела столько же нижних контральтовых. ... Диапазон сделался еще более замечательным и редким».⁴

Голос П. Виардо обладал серебристым, светлым и звучным тембром, восхищавшим А. де Мюссе и Т. Готье (который находил его ни слишком ясным, ни завуалированным и не похожим на металлический тембр голоса Д. Гризи).⁵

«Одно из важнейших средств ее голоса — свежесть. Метода ее превосходна: издавание звука, раскрытие дыхания, произношение ... приближаются к совершенству. Интонация верная, легкость вокализации изумительная». А. Л. Элькан указывал на «гибкость, плавность, игривость этого восхитительного инструмента. ... В особенности удивительны скачки, salti, делаемые ею силою и, что всего важнее, верностию изумительную». Как пример «изумительных» (исполнявшихся к тому же в быстром темпе) скачков, он приводил Рондо из «Золушки».⁶

«Вокальных трудностей для нее не существовало», — вспоминал А. Вольф. По мнению Ростислава, «особенного внимания заслуживали ее фиоритуры — морденты, группетто, трели, нисходящие гаммы, которые льются как потоки восточных перл», ее восходящие «рулады», которые с «быстрою стрелы взвиваются до самых крайних пределов обширного ее голоса» («Это ей просто нипочем», — замечал А. Л. Элькан; он же сообщал, что в стрепте каватины Розины Полина Виардо начинала пассаж нижней нотой фа-диез (малой октавы) и оканчивала его верхним си «с верностию и отчетливостию, превосходящими всякую похвалу»).

Техническое совершенство пения, результат «методы Гарсии», соединилось у нее, по словам А. де Мюссе, с широкой фразировкой певцов «великой итальянской школы». Тем не менее в 1845 году недоброжелательный к певице рецензент из «Репертуара и пантеона» указывал на то, что для «серьезной оперы» «у нее слишком слабая грудь».

В том же смысле 16 декабря 1843 года высказался в «Северной пчеле» и В. Тунеев: «Во всех airs de bravoure, там, где дело идет о музыкальных трудностях, ...или в нумерах, где голос ее не выходит из пределов medium, она увлекательна, неподражаема и исполняет все с энергией, чувством и тем совершенством, maestria, котороедается в удел только избранным и, следовательно, весьма немногим. В доказательство первого мы приводим арии Бальфа и Берио. ... в пример

последнего — ...молитву в 3-й сцене III действия (оперы «Мария ди Роган» Доницетти), ...которая вся держится на нотах средней октавы и исполняется *larghetto*, просто и увлекательно. Сравнивая голос г-жи Виардо с игрою на арфе, мы сказали бы, что она в высшей степени обладает искусством, которое состоит в блестательных переливах из тона в тон и на языке музыкантов известно под именем *acciocatura*. Зато мы должны сказать, что там, где голос переходит за черту нот верхней октавы, из *staccato* в *legato*, и где, как говорят французы, надо тянуть ноту (*filer un son*) не *sotto voce*, а полной грудью, средства ее уже не так могущественны. Вот почему каватина Нормы, переданная г-жою Виардо, стоит по музыкальному исполнению гораздо ниже следующей затем стретты. ... Впрочем, вкус и искусство нашей артистки до того совершенны, она так хорошо умеет рассчитать свои силы и слабую сторону исполнения прикрывает таким чувством и экспрессией, что слушатель невольно прощает ей эти минутные неровности. ... Партия Марии [ди Роган] компонирована для Тадолини, *mezzo-soprano*, обладающей почти тем же диапазоном, как и г-жа Виардо; и если у Тадолини ноты верхней октавы несколько полнее и вообще грудь имеет более силы, зато у нее нет нежных контратальных нот, какими регистр нашей примадонны может похвальиться». Эти недостатки со временем Виардо сумела преодолеть, что доказало исполнение ею партии Фидес в «Пророке» в 1849 году.

Про «невыразимую сладость» ее кантилены упоминалось в рецензии «СПб ведомостей» на «Любовный напиток». «Густою серебристою струею льются чудные звуки по зале,— характеризовал голос рецензент «Московских ведомостей» в 1853 году.— Она поет плавно, гладко и только там, где позволяет это ситуация, предается всему пылу воображения, дает полную волю своему органу».⁷ Т. Готье писал о проникновенности звуков ее среднего регистра, А. де Миоссе — о голосе, который «исходит из души и идет в душу».

Когда же, в 1850-х годах, по замечанию А. Вольфа, голосовые средства ее сделались не похожими «на прежние», она стала «обходить верхи», и поэтому некоторые оперные партии приходилось для нее транспонировать. (Последнее обстоятельство неизменно отмечала малодоброжелательная к Виардо парижская музыкальная критика). Сравнивая исполнение ею каватины Розины в 1843 и в 1853 годах, Ростислав писал: «В свое первое пребывание г-жа Виардо пела эту арию в Ми мажоре, в которой делала трель на верхнем си и касалась до *ut dies*

(sic!). Ныне она поет эту арию в *ми-бемоль*, трель на *си-бемоль* она не делала и выпустила *ut*. Не доказывает ли это, что наша знаменитая певица сама бережет свой божественный голос для наших же художественных наслаждений».

В другой раз, в январе 1853 года, Ростислав указывал на то, что «тесситура партии Дездемоны немного высока для нашей примадонны, и тем более, что петербургский диапазон (то есть строй) оркестра почти полутоном выше итальянского. В этой роли г-жа Виардо большую частью лишает нас средних и нижних звуков своего голоса, ...составляющих основную и замечательную прелест ее выразительного пения».

По некомпетентному мнению нововременского критика М. М. Иванова, все это указывало на несовершенство ее вокальной техники, «почему очень скоро (менее чем через 10 лет после начала своей карьеры) она принуждена была с колоратурных партий перейти на партии драматические».⁸ К этому утверждению нельзя отнести серьезно. Прекрасную «методу» в пении Виардо единодушно отмечали все рецензенты.

Причина сравнительно быстро совершившихся изменений в ее голосе, заключалась, вероятно, в ее индивидуальных физических особенностях. Без сомнения, вредно сказалась на голосе и непосильная певческая нагрузка. В течение многих лет каждую зиму она несколько раз в неделю пела в оперных спектаклях, не считая многочисленных концертов; на летний же сезон, как правило, уезжала петь в Англию.

Сен-Санс видел истинную причину ранней порчи ее голоса в том, что она «пела все, что ей нравилось»: Церлину и донну Анну, Амину и Фидес, Дездемону и Азучену, Адину, Норму, Лючию и леди Макбет — партии, самые разнообразные по диапазону и противоположные по характеру.⁹ Таким образом, Виардо оказалась жертвой своей необычайной одаренности.

Ф. Лист, называвший голос певицы «чудесным, чистым, мягким и свежим», считал его подверженным влиянию смены климата и, вследствие «нервного недомогания» (eine nervöse Indisposition), столь же изменчивым, как изменчивы были черты ее лица, «отражавшего каждое ее внутреннее движение».¹⁰

Слухами о неблагополучном состоянии голоса Виардо объясняется поспешность, в которой 13 апреля 1853 года «Северная пчела» оповестила петербуржцев, что, вопреки толкам, «знаменитая певица не утратила ...голоса». «Вероятно, есть певицы, одаренные лучшим голосом, но невероятно, чтобы какое-нибудь пение в мире могло оставить такие неизгладимые

и глубокие впечатления, как пение Виардо. Каждая музыкальная фраза, ею исполненная, носит печать дарования и вдохновения».

О глубокой выразительности пения Полины единогласно говорили все ее слышавшие. «Все, что Шекспир изобразил словами и что Россини хотел выразить звуками, передано г-жою Виардо-Гарциею в ее...пении. Тут верность в передаче не составляет главного; важное в интонациях, модуляциях голоса, которым надлежало изображать плач, горе, отчаяние, ужас и однажды даже внезапную радость [Дездемоны]... и все это г-жа Виардо-Гарция исполняла с величайшим искусством, с выражением сильнейшего чувства, с итальянским пламенем».¹¹

В 1853 году Ф. Кони писал в «Пантеоне» о «симпатическом голосе Виардо, невольно овладевающем слушателем и увлекающем его до восторга;» о «восприимчивой и сообщительной душе», «глубоком поэтическом постижении и оригинальном способе выражения» «первой из современных оперных героинь, после неподражаемой Женни Линд». Задушевность пения Виардо отмечал и рецензент «Репертуара и пантеона» в 1844 году.

Музыкальная критика постоянно указывала на безупречный вкус в ее исполнении. Впрочем, касаясь выступления Виардо в партии Дездемоны в 1844 году, Р. Зотов был «в претензии на нашу волшебницу» за то, что в своем «несравненном пении она делала столько фиоритур, что мы часто забывали мотивы». В том же упрекали ее и парижские журналисты в 1841—1843 годах, забывая о том, что она только следовала давней итальянской оперной традиции. Касаясь этого вопроса, Ф. Лист утверждал, что «золотой дождь» виртуозных рулад певицы не только не противоречил музыкально-драматическому содержанию произведения, но, наоборот, «повышал интерес к представляемому характеру...» Все отзывы о пении П. Виардо указывают на его «грациозность» и изящество.

П. Виардо постоянно работала над своим репертуаром: учila новые партии, отделяла выученные ранее. Ее петербургские сезоны были в этом смысле особенно плодотворными. Она выступила тогда в 16 операх. Из них 5 («Норма», «Мария ди Роган», «Фаворитка», «Репетиция серьезной оперы» и «Бианка и Гвалтьерио») были играны Виардо впервые в Петербурге или только там.

Настойчивая работа вела к совершенствованию ее как певицы и актрисы. В 1844 году ворчливый критик из «Репер-

туара и пантеона» находил, что «Виардо хороша только в полухарактерных ролях, как то доказывают роли Розины, Сомнамбулы, Церлины. Зато в ролях Дездемоны и Лючии она несравненно слабее. Главное, желательно было побольше силы. Это самое обнаруживает, что роли, например, Семирамиды, Нормы, донны Анны для нее недоступны. Партии контральтовые, как то показали роли Ромео и Танкреда, также не из ее репертуара».

А в 1853 году в «Пантеоне» Ф. Кони (?) писал: «Г-жа Виардо ... одинаково поет все партии и все роли. Живая и веселая в роли Розины ... кокетка в Нине [?], страстная в Дездемоне, г-жа Виардо соединяет в себе все качества и недостатки гениев: тщеславие, увлечение, восторженность, блеск и неровность. ...Никто, как она, не обладает способностью соединить с редким совершенством страсти трагические с легкими вдохновениями комизма, а в этой-то двойственности находится оригинальность ее дарования». В этом отношении Виардо была подобна своему отцу, М. Гарсии, «равно великому и в трагических и в комических ролях».

В первые появления на петербургской концертной эстраде Виардо была встречена музыкальными рецензентами далеко не одобрительно. «Слушая пение Виардо, мы убеждались еще раз, что она певица драматическая, но не концертная (подчеркнуто нами.— А. Р.). В зале ее пение много теряет от того, что на сцене ему придает весьма много прелести игра ее, исполненная живости, даже огня...»¹² (И это при некрасивой внешности, о чем писала в «Записках» М. С. Сабинина: «Быть может, [она] единственная артистка, которая выразительностью и пластичностью своей игры умела заставлять забыть о своем наружном безобразии...»)¹³

«Если б г-жа Виардо не родилась певицей, она была бы замечательной драматической актрисой и, без сомнения, имела бы столько же поклонников, что и теперь,— отзывался В. Тунеев об игре Виардо в опере «Мария ди Роган».— Игра ее совершенно равнозначаща ее пению. ...Мы видели не певицу, но живую, кокетливую Розину, ...наивную, нежную Амину,— лица, созданные воображением поэта и осуществленные артисткою». В высокой степени постигая намерения автора, Виардо обладала искусством перевоплощения, умением найти характерные для создаваемого образа психологические черты. Недаром в «Северной пчеле» ее талант сравнивался с Протеем.

«Розины Виардо не переспоришь и не переупрямишь. ...В каждом движении просвечивает южная, горячая испан-

ская кровь; каждый звук переносит вас на берега Гвадалквирира». «В роли Лючии ди Ламмермур увидели [мы] новую и незнакомую нам гениальную артистку и очаровательную певицу. Та же артистка, та же певица, а кажется из другого мира или в другом мире». Сравнивая П. Виардо в партиях Амины и Люции, журналист писал далее: «Там романническая анатомия сердца простодушной, но страстной деревенской девицы, а теперь в «Люции» явилась перед нами нежная чувствительная дама средних веков во всех условных формах светских приличий».¹⁴

Об исполнении П. Виардо партии Ромео в «Капулетти и Монтецки» Беллини, Мих. Ю. Виельгорский писал дочери Анонлит 8 января 1844 года:¹⁵ «Op a donné hier — vendredi le 8 — les Capuletti et la Garcia-Viardot y débute dans Roméo, qu'elle joue pour la première fois de sa vie. Dans les 2 premiers actes, elle a un peu manqué de force, parce qu'elle avait extrêmement peur, ce qui est physique chez elle et pas du tout (illisible). Mais dans le 3-me elle a été sublime de chant et d'expression, malgré ce qu'en dise, Lise, qui l'a prise en grippe... Elle a été particulièrement admirable dans le cri, qu'elle jette en voyant passer le convoi de Juliette. Il n'y a eu qu'un cri d'admiration au parterre...» *

Понимание Виардо партии Нормы вызвало в Петербурге (где свежи были воспоминания об игре в этой роли Дж. Пасты и С. Гейнефеттер) больше всего дебатов. В рецензии, помещенной в № 1 «Иллюстрации», говорилось: «Паста играла Норму, сообразуясь с истиной и физическими своими средствами; точно так же исполнила эту роль г-жа Виардо, придав характеру Нормы более дикости, более раздражительности, часто самой кипящей ярости».

«Литературная газета» находила, будто «г-жа Виардо играла с таким жаром, с такою силою страсти в мимике и в голосе, что уж, конечно, не она виновата, если ensemble был нарушен» и что в последней сцене она «обнаруживает столько жара и страсти, что в иные минуты становится за нее страшно».

* «Вчера, в пятницу 8-го, давали Капулеттов и Виардо-Гарсиа дебютировала там в роли Ромео, которую она играла в первый раз в жизни. В первых двух актах ей немного недоставало силы, так как она чрезвычайно волновалась, что есть физическое ее свойство, и [разум?] тут не причем. Но в III акте она была выше всех похвал в отношении пения и выразительности, что бы ни говорила об этом Lise, рассердившаяся на Виардо... Особенно восхитителен был крик, который она испустила при виде похоронного шествия Джульетты. Весь партер вскрикнул от восхищения...» (фр.).

Р. Зотов отметил, что *Andante* ¹²/₈ «спущенное на полтона», замечательно передавало чувство грусти «и тайного страдания», упомянул о «немой игре» артистки во время хора: «Война, война!» и о произведшей «удивительный эффект» произнесенной вполголоса «знаменитой фразе: «Qual col triste».

Ф. Булгарин объявил тогда же в «Северной пчеле»: «Решительно, с роли Нормы положение г-жи Виардо-Гарции во все изменилось в драматическом мире, и она, переступив через все ступени, стала на той вышине, которой достигает только гениальность». По его мнению, во II и III актах «Нормы» Виардо «довела трагическую игру до совершенства...»

Но наиболее ценно свидетельство Ф. Листа (который слышал Виардо в Веймаре в 1859 г.). Он объявил ее «лучшей Нормой». «Кто сравнится с Виардо в глубоком пафосе, с которым она исполняет пламенно-трагическую роль жрицы друидов?... Молитва «Casta diva» ... исполнена была г-жою Виардо с таким благоговейным чувством, какого мы никогда прежде в этой сцене не находили. В конце арии от особенного искусства исполнения голос Нормы в каждом биении пульса музыкального господствовал над всею массою голосов на сцене, как душа и характер самой Нормы господствует над окружающими ее друидами...» В другой раз Лист писал о том, что Малибран и Полина Виардо пели, «как трагические актрисы».¹⁶

Из двух подробных и дальних отзывов об игре Полины в «Марии ди Роган» и «Сомнамбуле», сделанных В. Тунеевым (в 1845 г.) и Ростиславом — Ф. М. Толстым (в 1853 г.), видно, как она понимала общий рисунок роли, как умно создавала нужные детали и умело пользовалась бывшими в ее распоряжении вокальными и драматическими средствами.

«Мария [ди Роган] ...существо любящее, слабое и беззащитное, и этот тип женщины г-жа Виардо передала совершенно. Нельзя было оставаться равнодушным, когда она вбегает к Шале и, в ответ на его восторги, говорит дрожащим, прерывающимся голосом: «Тебя ожидает смерть!», или когда неожиданно вслед за нею к Шале является Шеврэз. «Il mio consorte! O cielo!» * были сказаны, то есть спеты с выражением всего ужаса, какой должен внушить женщине вид мужа, заставшего ее в кабинете любовника...» «В последнем акте, когда она в изнеможении падает к ногам мужа и просит

* Мой супруг! О небо! (итал.).

помилования: «*Pieta... di me!*»,* особенно замечательно искусство, с каким передано *sotto voce*, слабым, почти умирающим голосом, ее отчаяние, ее последняя просьба...»

А вот как поняла и какой «нарисовала» она Амину в «Сомнамбуле»: «В продолжение I акта... г-жа Виардо остается та же наивная и любящая Амина. Во II акте страшный, неразгаданный недуг сомнамбулизма приводит Амину в спальню графа; она движется и поет бессознательно; голос ее глухо звучит, как бы в отдалении и точно во сне. При появлении Эльвино она как бы пробуждается и не сразу приходит в себя. Амина с прежней любовью стремится к жениху, ... но Эльвино отталкивает ее. ... — *Qui? Perghe?*** — восклицает Амина невыразимыми грудными звуками. С этой минуты Амина — Виардо совершенно преображается: невинная девушка заменяется страстью женщиной, над которой разразилось незаслуженное несчастье. Она не знает, как объяснить свое присутствие в комнате графа, не находит слов доказать свою невиновность и извлекает задушевные звуки из глубины сердца... «Ни мыслию, ни словом я не провинилась против тебя», — говорит она рыдая. Но возбужденный Эльвино ... объявляет, что свадьбе не бывать. Амина вскрикивает, падает на колени и почти шепотом говорит: «Не такой награды ожидала я от тебя за мою пламенную любовь...»

Мы слышали от многих, что г-жа Виардо поет аллегро последней арии со слишком энергическим выражением, ... и в особенности укоряют ее за тот страстный порыв, в котором она произносит слова: «*Ah! m'abb'accia!*!»*** Но мы, напротив, и это выражение находим прекрасным и глубоко обдуманным. ... Обретшая вновь доверие и любовь жениха, [Амина] бросается с страстным порывом в его объятия, а не протягивает кокетливо руку, как это делали г-жа Персиани и даже знаменитая Зонтаг».¹⁷

Большой артистической удачей певицы была партия Фидес в «Пророке» Мейербера. «Значительная часть успеха приходится на долю Виардо, которая как певица и актриса поднимается до таких трагических высот, каких я еще никогда не видел в театре», — отзывался о Виардо — Фидес «великий маэстро» Мейербер в письме к матери после премьеры своей оперы в Париже.

* «Пощады мне!» (итал.).

** «Как? Почему?» (итал.).

*** «Ah! обними!» (итал.).

О большой выразительности ее пения и игры в этой партии, о пластиности, правдивой простоте в изображении глубоких переживаний писали «*Moniteur*», «*Gazette de France*», «*National*» и множество других газет. «Она женщина из народа, она — мать, она горячо верует и ненавидит ересь и крайности, в которые впадает введенный в заблуждение народ». Виардо создала «образ матери, дышащий любовью и фанатизмом», придав партии «строгий характер, проникнутый горестью, но вместе с тем энергией и страстью».

20 апреля/2 мая газета «СПб ведомости» поместила «известие о представлении «Пророка», — отрывки из статьи Берлиоза в «*Journal des Débats*»: «Роже (I тенор) и г-жа Виардо приобрели огромный успех. Последняя в роли Фидес выказала драматический талант, которого во Франции в ней и не подозревали. Все положения, которые она принимает, жесты, физиономия, костюм, все это изучено с глубоким искусством. Что касается до совершенства ее пения, до чрезвычайного искусства вокализации, до ее музыкальной самоуверенности, это уже известно и оценено по достоинству даже в Париже. Г-жа Виардо одна из самых великих артисток, какие только есть в истории музыки прежней и современной. Чтобы убедиться в этом, надо только слышать, как она поет свою первую арию: «*Oh, mon fils, soyez bénis!*».* Это искусство чистое и совершенное. ... Г-жа Кастеллан ... не произвела на слушателей большого впечатления».

22 апреля/4 мая в «СПб ведомостях» появился фельетон (за подписью: М.), тоже посвященный «Пророку». В нем, помимо похвал игре и пению П. Виардо, автор, основываясь на статье Берлиоза, высказывал и критические замечания в адрес артистки. Так, упоминая о дуэте Берты и Фидес, из I действия оперы (№ 4, романс на 2 голоса), фельетонист замечал: «Жаль, что в конце этого номера вокализация и даже настоящая *cadenza* разрушает очарование, возбужденное началом: Берта и Фидес уже исчезают здесь. Мы слышим, говорит Берлиоз, Кастеллан и Виардо, которые как итальянские примадонны, забывают на минуту представляемые ими лица...»

О петербургской постановке «Пророка» А. Вольф записал: «Сцена отречения от сына во время коронации, была ведена ею (П. Виардо.— A. R.) с изумительным совершенством». Автор

* О, будь благословен, мой сын (фр.).

статьи в «Русском художественном листке» отметил, что «сцена III действия, в которой Фидес (Виардо) узнает сына своего (Марио), всякий раз заставляет трепетать и плакать весь театр...»¹⁸ Мы не видали ничего поразительнее этой сцены, в которой не знаешь, кому удивляться — автору ли либретто, композитору или артистам».

А. Н. Серов в статье «Музыкальная хроника» за 1869 г.» утверждал, что когда он слышал Виардо и Марио в «Пророке», «мысль о превосходстве брала верх над всеми категориями и классификациями». Позднее, по поводу пения и игры Е. А. Лавровской в партии Фидес в постановке «Пророка» в 1870 году, А. Н. Серов (в статье «Взгляд на русскую оперу в Мариинском театре») писал: «Она (Лавровская.—A.P.) восхитительна, если не требовать, чтоб она сравнялась с Виардо в драматической игре и в виртуозности, доведенной до совершенства».

«Илиада», «Одиссея» и «Энеида», по признанию Виардо, с детства были ее любимым чтением.¹⁹ И образы героинь античности привлекли к себе ее внимание с первых лет артистической деятельности. Еще до первого своего появления на сцене парижского Итальянского театра в марте 1839 года «мадемузель Полина», как называли ее тогда в газетах, выступила в дуэте из «Орфея» Глюка, вместе с Дюпре. Ее первой античной ролью была партия Камиллы в опере Чимарозы «Горации и Курииции», которую артистка удачно сыграла в Париже и в Лондоне, в 1840—41 годах.

Работая над партией Ифигении в опере Глюка «Ифигения в Тавриде», П. Виардо писала Матв. Ю. Виельгорскому 12 декабря 1846 года из Берлина: «Я по уши в Еврипиде и Софокле... это живо меня интересует. ... Я хочу составить себе верное представление о грандиозных образах античности». И это ей удалось. Как писал А. Бауман в отчете о представлении оперы Глюка в Берлинской королевской опере, «девственная музыка Ифигении требует классической, античной игры. Г-жа Виардо отлично это постигла и исполнила, она явила истинною царскою дочерью, внучкою богов Древней Греции».²⁰

В партии Сафо, по отзыву Т. Готье, П. Виардо была «скульптурна и антична, каждая из поз казалась воплощением одной из греческих статуй». Ж. Буске в «Illustration» находил, что разбор пения и игры артистки в этой партии потребовали бы создания «целых томов в эстетике музыки и драматического театра» и что роль Сафо не менее, чем роль

Фидес делает величайшую честь превосходной артистке, занимающей сегодня первое место на нашей оперной сцене».²¹

Когда Берлиоз пригласил певицу исполнить главную партию в «Орфее», она с радостью согласилась. Труднейшую художественную задачу она разрешила успешно, проникновенно постигнув стиль произведения и сумев скромными средствами выразить высокую простоту и трагическую глубину классической музыки Глюка.

На слушателей произвели впечатление уже первые патетические возгласы Орфея — Виардо у гробницы Евридики. Большую арию в конце I акта она пела с воодушевлением и страстью. Широта стиля и глубокое внешне покойное горе, с каким она исполняла медленную арию «Предмет моей любви», напомнили Берлиозу античные идиллии Феокрита и Вергилия.

В сцене в аду Виардо пела голосом молящим и прерывающимся от волнения и сдерживаемых слез. Покиная Елисейские поля, артистка поднималась на холм медленным и неверным шагом, с бережной нежностью держа в руке холодную руку Евридики и увлекая ее за собой, еще безжизненную и равнодушную.

Певица Ж. Г. Кофман-Эстев запомнила рассказ Полины Роже (вдовы тенора И. Роже, пианистки, одной из последних учениц Шопена) о том, как певица исполняла арию Орфея «Потерял я Евридику» из последнего действия оперы. Начало арии она пела медленно, почти без выражения, словно внезапно обрушившееся на нее горе сделало ее безучастной ко всему окружающему. Среднюю часть арии, после речитатива, она пела пианиссимо, с глубокой и сосредоточенной нежностью. Возгласы: «Евридика! Евридика!» — долгое молчание и, как бы поняв наконец, что та потеряна теперь навсегда, всю заключительную часть арии артистка исполняла полным голосом, с возмущением и отчаянием.²²

Берлиоз упрекнул артистку в одной, как ему казалось, излишней фермате и в нескольких руладах, нарушивших, по его мнению, строгую целостность творения Глюка. (При этом он начисто забыл, что сам только что основательно укоротил увертюру к «Орфею».) Зато Ж. Хеке в «Illustration» сожалел о том, что речитативы Виардо пела «слишком энергично», без «аподжиатур», и это повредило, как ему казалось, «грациозности» декламации.

Летом 1859 года Виардо предложила Берлиозу сыграть обе главные роли в его «Троянцах в Карфагене» — Кассандру

в двух первых актах оперы и Диону в трех последующих. Осуществить свое намерение ей не удалось, и опера, поставленная несколько лет спустя и без участия Виардо, успеха не имела.

Над партией Альцесты она снова работала под руководством Берлиоза. На этот раз строгий критик остался доволен артисткой. В отчете о первом представлении «Альцесты» он писал о том, что ее пение, полное то горестной нежности и подавленности, то энергии, ее жесты и «скulptурные позы», достойные античных барельефов,— в продолжение трех актов волновали и трогали зрителей.

Большая aria из III действия «О неумолимые боги!» была спета «с покорностью отчаяния». Походка, выражение лица, проникновенное чувство, которое артистка вложила в свою игру и пение, находились в гармоническом соответствии с сюжетом античной трагедии и музыкой Глюка.²³

15 марта 1877 года С. И. Танеев писал в Москву Масловым: «Прошлый раз у нас играли отрывки из «Альцесты» Глюка, м-м Виардо пела Альцесту — я как баба плакал».²⁴

С большой художественной убедительностью певица дважды воплотила образы библейских женщин. В середине 1850-х годов она выступила в партии Мэхалы, матери Самсона, в опере «Самсон» Ж. Дюпра (на сцене небольшого театра в «Школе пения» знаменитого тенора) и, по словам автора, была «грандиозна и восхитительна». В 1874 году она стала первой исполнительницей партии Даилы в опере «Самсон и Даила» Сен-Санса.

Исполнение партии леди Макбет в одноименной опере Д. Верди относится к числу творческих удач П. Виардо. Берлиоз в «Journal des Débats» от 19 мая 1859 года писал об ее игре в этой роли, игре, ...«способной взволновать старых фанатиков». Некоторое представление о глубоко трагическом истолковании ею образа шекспировской героини дает отрывок из воспоминаний Е. И. Апрелевой-Бларамберг.

В один из музыкальных «четвергов» в доме Виардо в 1879 году певица, которой было тогда уже под 60 лет, «сдалась» на просьбы петь и выбрала сцену лунатизма из «Макбета» Верди. «Сен-Санс сел за рояль. Г-жа Виардо выступила на середину залы. Первые звуки ее голоса поражали странным гортанным тоном; звуки эти точно с трудом исторгались из какого-то заржаленного инструмента; но уже после нескольких тактов голос согрелся и все больше и больше овладевал слушателями. Все прониклись ни с чем несравнимым

исполнением, в котором гениальная певица так всецело сливалась с гениальной трагической актрисой. Ни один оттенок страшным злодеянием взволнованной женской души не пропал бесследно, а когда, понижая голос до нежного ласкательного пианиссимо, в котором слышались жалоба, и страх, и муки, певица пропела, потирая белые прекрасные руки, свою знаменитую фразу: «Никакие ароматы Аравии не сотрут запаха крови с этих маленьких ручек...» — дрожь восторга пробежала по всем слушателям. При этом — ни одного театрального жеста; мера во всем; изумительная дикция: каждое слово выговаривалось ясно; вдохновенное, пламенное исполнение в связи с творческой концепцией исполняемого довершили совершенство пения».

В разнохарактерном оперном репертуаре Виардо большое место занимали лирико-комические и комические партии. К числу наиболее ярких ее творческих удач принадлежит партия Розины в «Севильском цирюльнике». Лист объявил ее лучшей Розиной, а А. Л. Элькан писал в 1843 году: «Скажем только, что умнее, живее, милее Розины нельзя себе представить. Сцена, где она сговаривается с Фигаро и отдает ему записочку; другая — с опекуном, упрекающим ее в запретной корреспонденции; встреча с пьяным солдатом Альмавивою; сцена с учителем пения — одним словом, вся роль была сыграна ею с живостью, умом необыкновенным». «Особенная ребяческая грация» Виардо в этой роли поразила М. Г. Карташевскую.²⁵

По поводу игры артистки в «Любовном напитке» корреспондент «СПб ведомостей» в 1844 году отмечал: «Нельзя быть привлекательнее, грациознее г-жи Виардо в роли...кокетливой крестьянки...Эта партия, исполненная прекрасного пения и пассажей, чрезвычайно трудных, но необыкновенно грациозных, идет как нельзя лучше к гибкому органу нашей примадонны...Во II акте...дуэт Io sono rico e tu sei bella известен всем; но его мало слышать, надо видеть, как исполняют его г-жа Виардо и Ровере; это верх искусства и комизма».

М. Г. Карташевская писала В. С. Аксаковой 5 февраля 1846 года о бенефисе П. Виардо, состоявшемся за три дня до того, 2 февраля: «Еще давали очень смешную пьесу «Репетиция оперы», то есть сцены из этой оперы. Тут только играют Тамбурины и т-те Viardot и друг друга передразнивают. Как т-те Viardot чудесно передразнивали Тамбурины, это прелесть». Когда 17 февраля 1853 года в бенефисе Лаблаша Виардо вновь выступила в сценах из этой «мелодрамы»

Ф. Ньекко, «публика от души смеялась от начала до конца пьесы».

Н. В. Сушков находил, что в «Дон Паскуале» Доницетти певица хорошо играла, но ему хотелось, чтобы она «поменьше сутилась и перегибалась из стороны в сторону». «Надо посмотреть ее в других ролях,— добавлял он.— О пении молчу. Не мне судить о такой певице, как Виардо. Впрочем, здесь и все слушают ее и удивляются не рассуждая...»²⁶

Ф. Лист высоко ценил артистическое чутье Виардо, благодаря которому она с высокой художественностью поняла и «причудливую музу России, и величавую ясность Генделя, и сумела оживить образы Мейербера...»

Как говорил о ней Тургенев, «В каждой исполняемой ею роли она давала цельный образ соответственно обстановке эпохи, в которой жило данное действующее лицо, согласно темперамента этого лица. ...Кто не слыхал и не видел ее в Орфее и Ифигении, в Фиделио, в Дездемоне, Норме, Розине..., тот не может понять энтузиазма, который овладевал всем зрительным залом, когда Полина Виардо показывалась на сцене...».

Над оперными партиями она работала долго и тщательно. Изучала изображаемых действующих лиц, терпеливо отделяла детали, заботясь о выразительности музыкальной декламации. И, упоминая о собственном исполнении, никогда не говорила: «*j'ai chanté*»,* а «*j'ai dit*»**

Горячий темперамент она подчиняла рассудку, не допуская случайностей, строго следя заранее намеченному и обдуманному рисунку. «...Как много надо трудиться, чтобы быть артистом! — восклицала Полина Виардо в письме к Матв. Ю. Виельгорскому,— но как это в то же время прекрасно. Сколько чужих жизней надо сосредоточить в себе, привить к своей собственной жизни. Драматические артисты — подлинные творцы, потому что они воспроизводят человека со всем, что есть в нем самого сокровенного, самого божественного. Я счастлива и горда, если не тем, как я выполняю свою миссию, то по крайней мере тем, как я ее постигаю. Со дня на день я увлекаюсь все более и более, иногда я чувствую, что окружающие меня не понимают...»

С непониманием своих художественных намерений П. Виардо пришлось столкнуться уже с первых шагов на сцене. Ее

своеобразное, далекое от принятых штампов понимание авторских намерений, выразительная и темпераментная игра не всегда встречали единодушное одобрение критики и зрительного зала. Людей, привыкнувших к театральной рутине, пугало и шокировало нарушение Виардо общепринятых музыкально-драматических традиций, новизна и смелость решения ею художественных задач. Необычайно богатый и разнообразный талант ее не был поэтому оценен в 1840-х годах публикой парижского Итальянского театра, «принесший ее в жертву зависти м-ль Гризи, чье дарование,— писал барон де Трэмон (один из наиболее тонких знатоков музыки в Париже того времени),— было вполне удовлетворительным, но которая не была музыкантом, пела, следя урокам своего учителя и как школьница, по сравнению с г-жой Виардо».²⁷

Сразу после дебюта певицы в «Севильском цирюльнике» (9 ноября 1839 г.) парижская театральная критика напала на нее за слишком произвольное толкование роли Розины, которую она, по мнению рецензентов, изображала чересчур «живой и хитрой». Художественная правда и оригинальность трактовки ускользнули от присяжных ценителей музыки, привыкших к одному, установившемуся пониманию образа Розины.

То же непонимание проявляли иной раз и лица, казалось бы, одаренные чувством подлинно художественного в искусстве. По поводу выступления Виардо в партии Золушки Т. Готье давал ей совет не приковывать внимания зрителя своей игрой к одной себе.

25 ноября 1839 года гр. М.д'Агу сообщала Ф. Листу о впечатлении от Виардо в партии Танкреда: «...Некрасива, плохо одета, свою роль понимает навыворот, ее трагизм — ломание...» (Правда, тут же она добавляла: «голос великолепный, все трудности побеждены; она кажется мне женщиной благородной и гордой. Я думаю, что у нее огромное будущее...») Интересно, что анонимный рецензент из «Менестреля» как раз отметил умение певицы носить «элегантные военные доспехи» в этой роли, а Делеклюэ, в «Journal des Débats» писал о «мудrostи» ее истолкования партии Танкреда.

Позднее (в 1842 г.) А. де Миоссе, не без злорадства, в карикатурных тонах описывал своей «крестной матери» г-же Жобер костюм Виардо в роли Арзаче в «Семирамиде», костюм, как всегда строго обдуманный артисткой, неизменно стремившейся следовать тому, что считалось тогда «исторической правдой».²⁸

* Я спела (фр.).
** Я сказала (фр.).

Со всем этим Виардо пришлось столкнуться и в Петербурге. Уже в отчете о ее дебюте перед русской публикой осенью 1843 года критик осторожно указывал, что каватину Розины... она исполнила «по своему, иначе, как пели... другие первоклассные артистки». Когда в партии Золушки она, не задумываясь, пожертвовала внешней красотивостью для достижения нужного художественного эффекта, Р. Зотову пришлось защищать ее от нападок тех, кто находил, что она «недостаточно облагородила свою роль. Г-жа Виардо никак не могла играть роль иначе: образованно девушки и героинею; она провела свою молодость как служанка; ее жилище было уголок камина»; * она прозвана была Пепелина-Замарашка; ее ничему не учили... Как же ей было важничать?»²⁹

Даже ее замечательное истолкование партии Амины в «Сомнамбуле» не получило единодушного признания со стороны так называемых знатоков. Многим, в том числе и гр. А. Д. Блудовой, больше нравилась в этой партии Г. Зонтаг, прекрасная певица, но менее темпераментная и интересная актриса, чем Виардо. «Она была менее страстна, менее огненна и больше подходила к роли [чем П. Виардо]».³⁰

В 1853 году Ростислав писал: «Иные утверждают, что у нее недостает спокойствия, что движения ее слишком быстры...» (сам Ростислав этого не находил). Многие считали преувеличенной и ее, полную драматизма, игру в роли Фидес.

15/27 марта 1853 года из Спасского Тургенев писал П. В. Анненкову, оставшемуся недовольным Виардо — Фидес: «О «Пророке» Вы судите довольно верно, но с излишней иронией. Я сам знаю, что м-me Viardot слишком много играет, но у нее это происходит не от эклектически-немецкой рефлексии, а от ее реалистической южной натуры. Так итальянец, прося милостию, показывает рукою, что он ничего не ел. Для зрителя, впрочем, в результате все равно — но у нее есть истинно трагические движения — и Вы едва ли к ней вполне справедливы. Нас, стариков с Вами, может интересовать либо оконченный и возмужалый гений — либо молодые, бродящие и неопытные начинанья. Ни того, ни другого у м-me Viardot нет — и потому Вы остаетесь холодны...»

Виардо хорошо понимала значение театрального костюма для воплощения задуманного сценического образа и сама делала эскизы, по которым затем в театральных мастерских

* Так у Р. Зотова.

шились для нее костюмы. Ремарка: «Справиться у г-жи Виардо-Гарции» неизменно присутствует возле ее фамилии во всех «Требованиях» режиссера оперной труппы Лебедева, касавшихся одежды для спектаклей с участием артистки.

«Она сама чертит костюмы для всех ролей своих», — замечал «Листок для светских людей» в 1844 году. В «Любовном напитке» («в довершение очарования») она появлялась «в костюме прелестном, который, как обыкновенно, сделан по ея собственному рисунку». В «Лючии» Виардо выходила на сцену «в шотландском наряде», который был «верен эпохе». «В великолепном наряде знатной дамы она так же ловка, как и в наряде андалузском, и в платье крестьянки, но тут (в «Лючии».— А. Р.) благородная важность в приемах обличает важную даму».

Трудно сказать, какой момент следует считать апогеем оперной деятельности Виардо. Расцвет ее вокальных средств, когда голос певицы обладал молодой свежестью и силой и она владела им как «совершенным музыкальным инструментом», приходился на сезон 1844/45 года. «Злополучный коклюш» 1846 года оставил на ее голосе неизгладимый след, вызвавший постепенное его видоизменение, заметное в 1853 году и вынудившее артистку уйти со сцены в 1863 году. Однако кульминацией точкой оперной карьеры певицы в целом надо считать исполнение ею партии Фидес в «Пророке» Мейербера в 1849 году. В этой роли Виардо удалось достичь необычайной гармонии между совершенством вокального исполнения и зрелой мудростью драматического воплощения образа. Своего рода «второй кульминацией» было исполнение партии Орфея в опере Глюка в 1859 году, замечательное в сценическом, но менее безупречное в вокальном отношении. Менее крупными «вехами», но тоже большими артистическими удачами были партии Валентины в «Гугенотах» Мейербера в 1850 году, Сафо в одноименной опере Гуно в 1851 году и Альцесты в «Альцесте» Глюка.

О Виардо — камерной певице — В. П. Боткин писал Тургеневу 24 марта 1853 года: «...Сегодня она давала концерт. И теперь мое мнение о ее оперных ариях не переменилось: в них она имеет многих счастливых соперниц, но ныне в концерте пропела она Мазурку Шопена — и эта небольшая пьеса сказала мне об ее удивительном музыкальном таланте в тысячу раз больше, нежели все ее бывшие и будущие арии. Эта мазурка есть, собственно, соединение двух мазурок Шопена, ... слов я не рассыпал, но я тебе скажу, что эта пьеса испо-

нена была с таким тончайшим вкусом, с такою фразировкою, с таким артистическим совершенством, что я был просто изумлен. Пьеса походит на какую-то задушевную импровизацию. ... Я теперь только понимаю твои слова: «Кто не слыхал Виардо у нее дома за фортепиано — тот не имеет о ней понятия». И я до сегодня не понимал ее...

Театр не может дать о ней настоящего понятия ... но дома, но за фортепьянами, где удивительная натура ее сбрасывает с себя всю эту морскую пену театральных условий и иллюзий, ... да, за фортепьянами и дома Виардо у всех слышавших ее непременно оставит на всю жизнь пустое место в душе. Если б я не боялся, что это выйдет слишком фразисто, я сказал бы, что это сам гений музыки...»³¹

Концертная деятельность Виардо началась несколько ранее ее оперной карьеры (в 1837 г.) и окончилась много позднее (в 1882 г.); формы этой деятельности были очень разнообразными: сольные выступления, участие в вокальных и инструментальных ансамблях и т. д.

Концертный репертуар певицы варьировался, конечно, в зависимости от страны, где она находилась, и аудитории, перед которой приходилось выступать. Но просмотр концертных программ говорит прежде всего о ее стремлении везде и всегда петь хорошую музыку. В то время, когда к музыке композиторов-классиков XVIII века публика относилась со снисходительным пренебрежением, Виардо смело ее пропагандировала. В концертах она пела псалмы Марчелло, арии Генделя, Грауна и Перголезе, сочинения Глюка и Моцарта, умело чередуя их с любимыми публикой ариями Россини, Беллини и Бальфа.

Иногда в программы концертов Виардо включала отрывки из опер. В 1853 году Ф. Кони в журнале «Пантеон» указывал на «неуместность» исполнения ею и Лаблашем сцены урока пения из «мелодрамы-шутки» Ньекко «Репетиция серьезной оперы» в концерте Клары Добре. Однако А. Н. Серов в статье «Пятый, шестой и седьмой вечера Русского музыкального общества» писал по поводу сцены из «Орфея» Глюка: «Если скажут, что эта музыка, созданная для сцены, теряет всю эффектность в концертной зале, то я возражу примером Виардо, которая в концерте (здесь в Петербурге) своим Орфеем увлекла слушателей в мир впечатлений неведомых, точно так же, как теперь сводит с ума парижан в театре...»

Большое место в ее концертном репертуаре занимали испанские народные песни, которые она ввела в моду, и песни

Мануэля Гарсиа-старшего в ее обработке (Е. И. Апрелева-Бларамберг вспоминала о комическом любовном дуэте негра с негритянкой, спетом Виардо с одним тенором на испанском языке «с неподдельной веселостью, кокетливой жеманной игривостью»). Она пела и современные французские романсы И. Дессауера и А. де Боплана, «полные живости и грации», романсы М. Малибран и свои собственные.

Виардо замечательно исполняла романсы Шумана (музыку которого оценила не сразу) и Шуберта. Е. И. Апрелева-Бларамберг записала свои впечатления от баллады «Лесной царь»: «Лесная драма проносилась перед вами: и сдержанный степенный голос отца и испуганный шепот, жалобы и вопли о помощи младенца, и вкрадчивый манящий голос лесного царя, переходящий в страстный, властный призыв». Ее исполнение «Сerenады» Шуберта в 1845 году не понравилось С. Т. Аксакову, но было положительно оценено музыкальным рецензентом «Московских ведомостей».

Сцену урока пения в «Севильском цирюльнике» Виардо первая превратила в своего рода вставной концерт, где, наряду с испанскими песенками, пела произведения, даже отдаленно не связанные с сюжетом оперы и местом ее действия. В России в сцену урока пения она «вставляла» (по выражению «Северной пчелы») русские песни и сочинения русских композиторов.

К их творчеству Виардо отнеслась с особым вниманием. И, вероятно, по двум причинам. С одной стороны, практическим умом она отлично понимала ценность для своего успеха «национальных сюрпризов», вроде исполнения алябьевского «Соловья» в одном из первых представлений «Севильского цирюльника». С другой стороны, художественное чутье помогло ей почувствовать оригинальную красоту этой, неведомой ей дотоле, музыки. Из сочинений М. И. Глинки (которого Л. Виардо в статье «Музыка в России», опубликованной в «Gazette musicale» в 1844 году, назвал «достойным сподвижником Вебера») пела арию Вани из III действия «Ивана Сусанина», оба трио из той же оперы, две арии Людмилы из оперы «Руслан и Людмила». Исполнению арии Гориславы «Любви роскошная звезда» «Литературная газета» посвятила следующие строки: «...Она спела арию Гориславы ... на чистом русском языке. Да как она спела! Все две тысячи слушателей, наполнивших залу, были увлечены единодушным порывом восторга, громко и неотступно требовали повторения. При этом надо заметить, что певица не употребляла

била ни одного итальянского украшения, чтобы скрыть бедность [!] создания, как итальянцы часто делают с ариями иных славных композиторов: она передала всю каватину, не прибавя, не убавя ни одной нотки».³²

А. Н. Серов в «Воспоминаниях о М. И. Глинке» сообщает, что арию Гориславы он слышал однажды в исполнении П. Виардо с оркестром «и в пении, более или менее близком к самому хорошему». (В передаче самого Глинки романс Гориславы произвел на Серова еще большее впечатление.) О ее исполнении этой арии в 1860-х годах в Баден-Бадене В. А. Рубинштейн записала: «Никогда ни прежде, ни после не слыхала я ничего подобного! Она неподражаемо говорила (подчеркнуто нами.—А. Р.), и каждое слово сохраняло, помимо музыки, значение и силу...»

В 1853 году Виардо «ввела в моду» (по выражению А. Вольфа) Даргомыжского «по собственному сознанию», что она поет «пьесы, стоящие ее артистического внимания и исполнения», — как заметил художник В. Т. Соколов.

В репертуаре ее были следующие романсы и песни Даргомыжского: «Я все еще его, безумная, люблю», «Не скажу никому», «Лихорадушка», «Душечка-девица». «В песне «Душечка-девица», — писал Ростислав, — с какою русскою сноровкою наша певица произносит не хитро сплетенные стихи:

Ему то ниже всех, что он лучше всех,
Белый, румяный, молодой, холостой».

Слова Ростислава интересно сравнить с впечатлениями К. И. Званцова от исполнения Виардо той же песни: «Надобно видеть... это раздолье в пламенном взгляде артистки, в кокетливом движении плеча, когда деревенской девушке и стыдно приходится и отрадно шаловливо».

Об исполнении романса «Безумная» К. И. Званцов писал: «Виардо пела, и от каждого звука веяло чем-то родным и не-обозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль...» О том же романсе писал и Ростислав: «...Русские романсы в устах ... Виардо приобрели для нас новый смысл и новое значение. Иные говорят, что она поет их слишком драматически, что часто дополняет впечатление выражением лица (как, например, в «Безумной»). Когда Виардо поет «Безумная, я все еще его люблю», оканчивая фразу задушевною, грудною, продолжительною нотою, все слушатели содрогаются. Живое участие вызывает невольные слезы. ... Конечно, тут не одно искусство

причиною впечатления, а драматическое и уместное выражение слов, голоса и даже лица».³³

Об отношении Виардо к музыке опер Даргомыжского «Эсмеральда», «Торжество Вакха» и «Русалка» сведений не сохранилось. Из письма Тургенева к Анненкову от 11/23 февраля 1872 года известно, что «бесцветные, водянистые» речитативы «Каменного гостя» Виардо не понравились и вся опера показалась ей «мистификацией». И на этот раз мы встречаемся с обычным для нее отношением к новому в музыкальном искусстве, понять и принять которое ей удавалось лишь со временем.

В концертном репертуаре Виардо были еще следующие вокальные сочинения русских композиторов: «Колокольчик» А. Н. Верстовского, «Любила я твои глаза» Мих. Ю. Виельгорского (романс, бывший тогда, по словам гр. М. Д. Бутурлина, «в большом ходу»), «Милый мой, сердечный друг» А. Кавоса, «Зачем?» М. В. Шиловской.

По сведениям «Северной пчелы», Виардо была «в восхищении от русских романсов и песней композиции Варламова, сама поет их в совершенстве, и весьма жаль, что поет их не для публики...» В 1848 году, уже после смерти композитора, та же газета сообщила, что Виардо и Рубини «в восторге от композиций» А. Е. Варламова, «взяли их с собой» за границу.

А. Е. Варламов посвятил Виардо романс «Ты не пой, душа-девица», в музыкальную ткань которого (начиная с 16 такта), вплетается припев из «Соловья» Алябьева (в ми миноре). А. Вольф указывает, что в великолепных концертах в 1853 году Виардо пела по преимуществу романсы Варламова и Ф. Толстого (Ростислава).

Отдельно следует сказать об исполнении Виардо романса «Соловей». Она пела его в России очень часто: в концертах и сцене урока пения в «Севильском цирюльнике». Однако по поводу ее трактовки романса сохранились разноречивые сведения. Недоброжелательный к Виардо критик из «Репертуара и пантеона» находил, что «хоть иные убеждены, что артистка хорошо поет нашу песенку, но едва ли это основательно. Мы так находим, что г-жа Виардо поет и «Соловья» на свой манер, а истинного характера русского романса все-таки не постигает...»³⁴

Иное писал Ростислав: «Мы много раз слышали «Соловья», исполненным г-жою Виардо, но сегодня изумились ее памяти. Как запомнила она произношение наших славянских слов, как удивительно выговаривает наши гласные буквы: «Не смы-

каючи очей, утопаючи в слезах...» — поет она, и каждое слово слышно и выражено, как дай бог всем русским композиторам слышать свою музыку выраженною. Первые два куплета г-жа Виардо поет почти так, как они написаны композитором, третий несколько изменяет. При словах «утопаючи в слезах», она опускается до нижнего *si-béton*, потом делает фермату чисто в русском роде, разражается трелью на *fa*, касается *la-béton*, нежно и выразительно, и заканчивает романс к общему сожалению публики, готовой слушать ее целый век...»

Думается, что для решения вопроса музыкально-критический разбор Ростислава имеет большее значение, чем брюзгливая бутада анонимного критика из «Репертуара и пантеона». И понятно почему, касаясь исполнения Виардо романсов Даргомыжского, одну из своих «Музыкальных бесед» Ростислав закончил словами: «Вот почему внимание знаменитой певицы к русским композиторам почитаем мы драгоценным...»

О музыке опер Серова «Юдифь» и «Рогнеда» подробно писал Виардо Тургенев 6/18 и 7/19 января 1864 года. А в письме от 17/29 января он сообщал: «...Я просил Серова отдать переписать для Вас самые выдающиеся места из «Юдифи» и привезу их Вам».

В 1870-х годах концертный репертуар певицы пополнился романсами Бородина, Кюи и Чайковского. «Г-жа Виардо напела романсы Римского-Корсакова замечательными и показывающими несомненный и оригинальный, хотя еще по молодости ухищряющийся и ломающийся талант,— писал Тургенев Анненкову из Лондона 19/31 декабря 1870 года; романс Бородина [«Море»] приятен, но слаб и растянут».

27 октября/8 ноября 1877 года писатель известил А. П. Бородина о том, что «г-жа Виардо, которая весьма интересуется русской музыкой, нынешней осенью живо разыграла вместе со своей дочерью привезенное мною из России переложение на 4 руки Вашей 2-й симфонии — с великими похвалами отзывалась об этом Вашем произведении, с которым она намерена познакомить здешних музыкантов...»

Когда в 1874 году А. И. Абаринова принесла к ней на урок романс Чайковского «Нет, только тот, кто знал», Виардо села за рояль «и стала сама напевать, искренне восхищаясь. Такого исполнения, таких оттенков и фразировок я никогда уже больше не слыхала...», — добавляла Абаринова.

15/27 ноября 1878 года Тургенев писал Л. Н. Толстому: «Евгений Онегин» Чайковского прибыл сюда в фортепианной партитуре. Г-жа Виардо начала разбирать эти *verses* по *partes*.

рам. Несомненно замечательная музыка, особенно хороши лирические, мелодические места. Но что за либретто...»

26 августа/7 сентября 1874 года Тургенев, несомненно, по желанию Виардо спрашивал А. В. Топоркова, нет ли в про- даже четырех- или двухручного переложения увертюры «Ромео и Джулietта» Чайковского. Несколько позже, 28 сентября/10 октября 1874 года, Тургенев извещал Топоркова о получении клавира «Демона» Рубинштейна. 19/31 октября 1881 года писатель просил Топоркова прислать клавир оперы «Купец Калашников».

В одном из писем Виардо сообщала о намерении выучить и исполнить «очаровательный» романс Кюи. Сведений об отношении ее к творчеству Мусоргского очень мало. В упомянутом выше письме Тургенева к Анненкову писатель сообщал ему нелестное мнение Виардо о «Райке». Судя по тому, что в последующие годы сочинения композитора начисто отсутствуют в репертуаре ее учеников, Виардо вряд ли их долюбливала. Об исполнении ею арии из оперы «Хаджи-Абрек» А. Г. Рубинштейна упоминалось в главе V настоящей работы.

Для характеристики исполнительских принципов Виардо интересно следующее свидетельство А. В. Панаевой-Карцовой: «На одном из ...вечеров поднялись оживленные прения относительно исполнения некоторых его [Чайковского] романсов: «И больно и сладко», «Страшная минута», «То было раннею весной», в которых я не совсем точно придерживалась всем указаниям, существующим в нотах. Я передала мнение мадам Виардо, считавшей, что иногда исполнителю следует предоставить свободу в интерпретации, тем более, что часто сами композиторы не отдают себе полного отчета в том значении, которое скрыто в их произведениях, и нередко его открывают исполнители. Оттого и происходит, что одна и та же вещь может произвести потрясающее впечатление или пройти незамеченной, смотря по исполнению...»⁸⁵

В то же время о бережном отношении певицы к авторскому тексту писал А. Н. Серов, полагавший ее «одним из феноменальных исключений» из общего числа артистов. В статье «Музыка и виртуозы», где он упрекал последних в «порче» музыки своими претензиями и «виртуозностью некстати», выражая сомнение даже в том, насколько сама Виардо сумела бы в должной мере «стушеваться» при исполнении «Реквиема» Моцарта, Серов замечал: «А много ли на свете таких артистов, как Виардо, то есть между знаменитостями всесветными? Много ли таких, которых музыкальная образованность

сколько-нибудь подходила бы к ее образованности и начитанности в этом деле? Много ли таких, которые понимали бы сколько-нибудь, что значит на сцене или в концерте *войти* в такую-то музыкальную роль!! Исполнить ее без всяких вычур, просто, как написано автором? Это явления чрезвычайно редкие, ...так что получают характер редкого исключения...»

О Виардо Серов с уважением упоминал в ряде статей («Руслан и руслансты», «Музыкальная хроника за 1869 г.» и др.). Кроме того, в № 17 и 18 журнала «Театральный и музыкальный вестник» за 1859 год Серов поместил свой перевод статьи Ф. Листа «Полина Виардо-Гарсия», напечатанной в том же году в венской газете «Blätter für Musik, Theater und Kunst». В ней Лист говорил о Виардо, как об артистке, постигшей тайну влияния музыки на души, писал о жизни, которую она «вдыхала» в создаваемые ею образы, о постепенном нарастании интереса в ее сценической игре, утверждая, что она «правом завоевания поселилась в тех возвышенных областях искусства, где уже ничто не зависит от стремлений моды, в тех областях, для толпы недоступных, где витают гиганты: Глюк, Бах, Бетховен...»³⁶

Интерес к славянской народной песне Виардо проявила еще в начале 1840-х годов. Она сделала тогда свободную обработку (для сопрано соло, а впоследствии для дуэта женских голосов) сербской народной песни «Абрикосовое дерево», включенной в первый «Альбом» ее вокальных сочинений. Пребывание в России предоставило Виардо новые возможности для ознакомления со славянской народной музыкой. Об этом свидетельствуют следующие строки из «Писем о г-же Виардо-Гарции» К. И. Званцова, относящиеся к 1853 году. «...Вчера вечером ... я удержан был дома приходом Гёльцке, Федоровича и Петерсона. Распиваем чай и толкуем о Глинке, Виардо... Вдруг входит Федор с огромным портфелем и вручает мне маленький конверт с адресом: M. Zvantzoff, ruele Démidoff, maison Specht.* Внизу то же самое другим почерком по-русски. Развертываю — записка: «Avec mille remerciements de M-me Viardot».^{**} Насилу вспомнил (нет, я прилигнул, я никогда не забывал), что по моему наущению брат мой еще

* Г-ну Званцову, Демидов переулок, дом Шпехта (фр.).
** «Тысяча благодарностей от г-жи Виардо» (фр.).

в январе месяце отдал мужу ее все, что у нас было славянской народной музыки — 150 песен, столько же польских, более 300 чешских, до 500 моравских и 66 украинских. Хотя т-г Viardot сомневался, хватит ли у нее времени при репетициях «Пророка» и светских визитах заняться славянскими песнями, с которыми старался уже познакомиться покойный Шопен и за которые она крайне благодарила. В тетради Русских песен Бернара остались следы изучения — до 10 закладок на разных страницах... Приятно было бы знать, послужили ли хотя немного те песни к разоблачению народных тайн наших женщиной, стоящей этого...»³⁷

Позднее, в 1870 году, Виардо с живым интересом отнеслась к опубликованному А. И. Рубцом сборнику украинских народных песен и через Тургенева и Анненкова сделала автору несколько замечаний по поводу фактуры фортепианного аккомпанемента.³⁸

Известно, что в одном из представлений «Севильского цирюльника» в ноябре 1845 года артистка спела в сцене урока пения русскую песню «Тройка удалая», понравившуюся Зотову много больше каватины из «Руслана и Людмилы» Глинки. Сведений об исполнении Виардо подлинно народных русских песен нет. К обработке этого материала она тоже никогда не обращалась.

Когда М. Л. Василенко-Левитон спросила у Тургенева о пении Виардо в годы ее расцвета: «Чем же она пленила — техникой или красивым голосом?» — Тургенев ответил ей коротко: «Она была умной певицей».³⁹ В. А. Панаев записал в Воспоминаниях: «...Я должен поставить мадам Виардо как драматическую певицу выше Патти. Из всех переслышанных мною певиц мне, собственно, только Виардо и Патти доставляли истинное наслаждение...»

Лист в статье, посвященной Виардо, назвал ее «отличной пианисткой». Он указывал на легкость ее «туше», на «законченность, закругленность пассажей», отдавал должное умению прелюдировать и импровизировать на фортепиано аккомпанемент к собственному пению. Он отметил ее «дирижерские уши» и умение свободно читать с листа оркестровые партитуры.

Прекрасной пианисткой назвал Виардо и Г. Берлиоз (в письме к сыну от 23 ноября 1859 г.), первоклассной пианисткой — К. Сен-Санс. Он вспоминал, что в своей гостиной

она часто играла сочинения Моцарта, Бетховена (и даже Ребера). Трио до минор Бетховена (оп. 1 № 3) Виардо исполнила публично в начале мая 1856 года в концерте скрипача П. де Кювийона.

Когда в 1859 году И. Мошелесу довелось прослушать это трио в исполнении Виардо, Ф. Давида и Ю. Рица, он «совершенно забыл, что перед ним певица», и видел в ней только профессиональную пианистку, «коллегу, одаренного драгоценными качествами».

Своим ученикам на уроках и в концертах Виардо аккомпанировала обыкновенно сама. Она была также хорошей органисткой.

Список учениц и учеников П. Виардо открывает Дезире Арто-Падилья. За ней следуют оперные и концертные певицы и певцы: А. Оргени, М. Брандт, М. Шрёдер-Ханфштегель, Б. Бианки, Т. Лейсингер, А. Стирлинг, Ф. Литвин, А. В. Панаева-Карцова, А. И. Абаринова, Л. А. Торриджи-Гейрот, С. Е. Ромм (Горская), О. А. Пускова, Муриан, Мейер, Хассельман, Альберт Гарсиа, Ж. Амиранов, Н. М. Спасский и многие другие.

Еще более обширен список ее учеников, преподавателей пения. Приводим лишь наиболее известные имена: Н. А. Ирецкая (СПб), М. Л. Василенко-Левитон (Киев, Одесса, Пермь), Селина Мотте (Харьков), В. А. Лукина (Москва), Шульцен-Астен (Берлин), Ф. Пишек (Штутгарт), Харлов-Гмюр, Като-Эссор (Амстердам), Колони, Нулейра (Париж), Эванс ван Кленинер (Нью-Йорк), Вильгельми (Германия), Ферлези (Италия).

Среди множества светских дам, плативших по 100 франков за урок и за честь именоваться ученицами Виардо, можно назвать герцогиню З. Д. Лейхтенбергскую и кн. Н. Д. Белосельскую-Белозерскую (сестер М. Д. Соболева), графиню Парижскую и т. д.

Из упомянутой выше брошюры Л. Торридж-Гейрот видно, что основной целью педагогического метода Виардо было научить певца владению средним голосовым регистром, петь грудным голосом (*en voix de poitrine*); от этого, по ее убеждению, зависела правильная постановка и здоровое состояние голоса.

«Петь грудью можно только до *фа*², никогда не выше», — записала слова П. Виардо в своем дневнике С. Мотте. По поводу умения правильно брать дыхание в дневниковых запи-

сях С. Мотте (прекрасно передающих живую и экспансивную речь Виардо) встречается следующее ее замечание: «*Rappelez-vous, ma fille, qu'avant de commencer à chanter, il faut avoir bien respiré, sans que personne ne s'en apperçoive, car le gosier, c'est notre cuisine et personne n'a besoin de voir et d'entendre ce qui s'y passe...*»*

«Allons, mon enfant, commençons par les exercices»,** — сказала Виардо С. Мотте на одном из первых занятий. Вокализов она не терпела (*«Mon père n'en faisait jamais chanter, jamais!»* *** — часто повторяла она). А упражнениям придавала большое значение; если голос ученицы колебался, давала упражнения на гласной букве «и»; если крикливыми были ноты головного регистра — на гласных «о» и «у».

Гаммы Виардо рекомендовала петь свободно, легко, без напряжения, «*d'une manière nonchalante*»****. От излишней филировки звука она предостерегала. Петь дальше получаса подряд Виардо находила вредным. Во время пения ученик должен был сохранять естественную и свободную позу (*«restez tout à fait impossible en chantant, sans ce balancer d'un pied à l'autre et surtout que la figure soit tout à fait impossible»*)*****, при сосредоточенном внимании.

Вместо вокализов она давала ученикам «хорошую музыку» в порядке возрастающей трудности. На 6 уроке между Полиной Виардо и С. Мотте произошел следующий разговор: «*Avez-vous chanté de la musique classique? — Non, Madame. — Comment, pas de musique classique, est-ce possible? J'en perds la raison! Eh bien, ma chère, nous avons de quoi travailler!*»*****

Задавая пьесу, Виардо вместе с ученицей разбирала нотный текст, делала необходимые указания и спрашивала: все ли понятно? По словам Л. Торриджи-Гейрот, она умела меткими и скучными словами разъяснить смысл музыкальной фразы «и богатством нюансировки сделать исполнение интересным».

* Помните, дочь моя, что прежде чем начать петь, надо хорошо вдохнуть воздух, без того, чтобы кто-нибудь это заметил; глотка — это наша кухня, и никто не должен ни видеть, ни слышать того, что там делается (фр.).

** Ну, дитя мое, начнем с упражнений (фр.).

*** Мой отец никогда не давал их петь, никогда (фр.).

**** беспечно (фр.).

***** Во время пения быть совершенно невозмутимым, не переминаться с ноги на ногу, особенно спокойным должно быть лицо (фр.).

***** — Пели вы классическую музыку? — Нет, сударыня. — Как, не пели классической музыки, возможно ли это? Я теряю рассудок! Ну, моя дорогая, у нас есть над чем поработать! (фр.).

ресным, разнообразным и изящным». Но она предостерегала учеников и от излишней нюансировки, «*trop de nuances*»,* заявила она С. Мотте, прослушав ее на первом уроке. Много внимания она уделяла отделке украшений — трелей, мордентов.

Над дикцией Виардо работала постоянно и очень придирчиво. Настойчиво добивалась она и того, чтобы ученики умели «входить в роль» исполняемого произведения.

Во время уроков Виардо никогда не теряла терпения. Как вспоминала В. А. Рубинштейн, «если ученица бывала уж очень тупа, она отдавала ее на попечение другой, говоря: «Вдолби ей к следующему разу».

В дневнике С. Мотте попадаются записи, вроде следующих: «La leçon pendant une heure, d'une amabilité à ne pas décrire, parlé de la Russie, Tourguénoff, m'appelant son gros canard russe...» «Plus aimable que jamais...» «Plus je la vois, plus je l'aime...» **

В 1896 году Н. Красов опубликовал в журнале «Revue de Femmes Russes et Françaises» роман «Примадонна». Героиня повествования, русская девушка Анна, занималась пением с Виардо. Автор подробно пишет о впечатлении, произведенном на Анну благородством облика знаменитой певицы при первой встрече с ней; об обаятельном достоинстве, прелести манер, живости речи и ее больших черных глазах: «Во время уроков они горели... и делали ее лицо прекрасным и привлекательным...»

Под этими словами несомненно подписьлась бы и С. Мотте.

«Pour devenir professeur, il faut être soi-même irréprochable et très consciencieux... Il faut que vos études soient doublement sérieuses que si vous-vous prépariez pour le théâtre... Il faut avoir un répertoire immense pour ne pas être embarrassée quoi donner chanter à ses élèves...» ***

Исходя из этих слов можно предположить, что действительно «огромный репертуар», пройденный С. Мотте под ее руководством в 1882—85 годах, есть в значительной мере репертуар самой великой артистки. (Список его С. Мотте приложила к своему дневнику.)

Приступив к преподавательской деятельности, Виардо прежде всего столкнулась с отсутствием методически систематизированного педагогического репертуара. Желая восполнить этот пробел, облегчить и верно направить труд преподавателей пения, в 1873 году она приступила к созданию «Ecole classique du chant» («Классической школы пения») — собрания арий, дуэтов и трио итальянских, французских и немецких композиторов XVII—XIX веков. Парижский музыкальный издатель Э. Жерар наметил выпустить 6 серий «Школы» по 50 пьес в каждой. Пьесы были предварены кратким предисловием составителя, объясняющим содержание и характер сочинения и стоящие перед исполнителем задачи. Суммируя свой певческий и педагогический опыт, Виардо тщательно отредактировала музыкальный текст с точки зрения стиля, фразировки и нюансировки, «в соответствии с традицией исполнения этих произведений».⁴⁰

Этот огромный труд Полины Виардо сохранил свою ценность и по сегодняшний день. Она написала также сборник ежедневных вокальных упражнений: «Une heure de chant»,* принятый и рекомендованный парижской консерваторией.⁴¹

В 1873 году Э. Жерар издал 50 песен Ф. Шуберта с французским текстом Л. Помэ, отредактированных П. Виардо.

* слишком много нюансов (фр.).

** «Урок в продолжение целого часа, любезность неописуемая, говорила о России, о Тургеневе, называла меня своей толстой русской уткой...» «Любезнее, чем когда бы то ни было...» «Чем больше я ее вижу, тем больше люблю...» (фр.).

*** «Чтоб стать преподавателем [пения], надо самому быть безупречным и очень добросовестным... Надо, чтоб ваши занятия были бы вдвое более серьезными, чем если бы готовили себя для театра... Нужно иметь огромный репертуар, чтоб не быть в затруднительном положении по поводу того, что задавать петь своим ученикам...» (фр.).

* «Час занятых пением» (фр.).