А. РОЗАНОВ

# Полина Виардо-Гарсиа

А. РОЗАНОВ

# Полина Виардо-Гарсиа

*Издание 2-е, дополненное*

ИЗДАТЕЛЬСТВО „МУЗЫКА“ · ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1973

Долгая жизнь Полины Виардо, великой певицы и замечательной женщины, пришлась на значительную часть XIX века и кончилась в начале следующего, XX века. П. Виардо была современницей Бетховена и Дебюсси, Глинки и Стравинского. Гениально одаренная артистка, человек высокой интеллектуальной и музыкально-сценической культуры, П. Виардо, по словам К. Сен-Санса, шла в авангарде художественного движения своего времени. Вместе с эпохой она прошла путь от романтизма до реализма, и ее творческие позиции эволюционировали в соответствии с общим развитием европейского музыкального искусства XIX века.

В первый ряд среди артистических имен в мировой истории музыки Полину Виардо поставили не только ее блестящий вокальный стиль, музыкальность и виртуозность пения, драматизм игры, законченность в воплощении сценических образов, а прежде всего масштаб ее дарования, глубина постижения музыки. Именно это составляло основу высокой выразительности ее исполнения. В ней нашли замечательного истолкователя романтическое творчество итальянских композиторов первой половины прошлого века, красочные образы Мейербера, музыка Моцарта, классическая трагедия Глюка, реалистические сочинения Глинки и Даргомыжского и, наконец, Верди и Сен-Санса. Кроме того, П. Виардо была крупным педагогом-вокалистом, чьи принципы оказали большое влияние на современную школу пения.

«Великая, святая Виардо» для Мишле, «знаменитейшая» для Листа, «самая гениальная женщина нашего времени» для Ж. Санд, друг Гуно, Сен-Санса, Флобера и Тургенева, она представляет тем больший интерес для русской культуры, что годы, проведенные в России, стали решающими в артистической жизни певицы. Именно здесь, благодаря теплому приему публики и прессы, она сделала те «огромные успехи», которые заслуженно поставили ее в число певиц с мировым именем. «Мы можем похвалиться, что дали ход и развитие необыкновенным дарованиям г-жи Виардо, что наделили ее славой, которую признает вся Европа, когда мы возвратим ей эту необыкновенную актрису-певицу»,— заявляла от лица русских «Литературная газета» (8 февраля 1845 г.). В свою очередь, и П. Виардо любила «свою дорогую русскую публику» и называла Россию «вторым отечеством», неизменно подчеркивая, что нигде больше никогда не получала «от всех сословий общества» такого «доказательства приверженности и уважения», «возбудивших» в ней «вечную признательность».

За полвека, истекшее со дня смерти П. Виардо, ее имя вспоминалось почти исключительно в связи с именем И. С. Тургенева. Ей самой не было посвящено ни одной монографии. Но еще при жизни певицы Ф. Ж. Фетис не счел нужным упомянуть о ней в "Biographie universelle des musiciens" (Paris, 1873—1875), где подробно писал о прочих членах музыкальной семьи Гарсиа-Сичес (небольшую статью о П. Виардо во II том дополнений к этой работе включил уже позднее А. Пужен).

Ф. А. Ж. Кастиль-Блаз ничего не сказал о П. Виардо в труде о «Королевской Академии музыки» (Большой опере), а в книге об итальянской музыке во Франции упомянул ее имя лишь вскользь. Братья Л. и М. Эскюдье в книге "Les cantatrices célèbres" (Paris, 1856) посвятили пространный очерк М. Малибран и ни словом не обмолвились о П. Виардо. Г. Шуке в монографии "Histoire de la musique dramatique en France" (Paris, 1873) писал о «благородном облике нищей Фидес» в «Пророке» Мейербера, обойдя молчанием П. Виардо, создательницу этой партии.

Статьи и небольшие этюды посвятили П. Виардо Ф. Лист, Т. Готье, Ла Мара, К. Сен-Санс. Преданная ученица П. Виардо, певица Л. Торриджи-Гейрот написала о ней краткую брошюру (Женева, 1901). Много позднее, в 1956 году, в IV томе музыкальной энциклопедии "Musik in Geschichte und Gegenwart" Г. Кюнер опубликовал очерк «Полина Мишель Фердинанда Гарсиа-Виардо», а в 1959 году Т. Марикс-Спир в содержательной статье, открывающей I том "Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot",— сделала сжатый обзор первой половины жизни артистки. Воспоминания ее старшей дочери Э. Эритт-Виардо "Une famille de grands musiciens" (Paris, 1923) интересны, но не всегда близки к истине. Вышедшая в 1964 году, в Лондоне, книга Э. Фиц-Лайон "The Price of the Genius. The Life of Pauline Viardot" хорошо документирована, но написана в характере романизированной биографии, а не музыковедческого исследования. Книга С. Детерн и А. Шанде "La Malibran et Pauline Viardot" (Paris, 1969) содержит отдельные интересные биографические сведения. Взаимоотношениям И. С. Тургенева и П. Виардо посвящены: книга И. М. Гревса «История одной любви» (Л., 1927 и 1928) и курьезно искажающая факты романизированная биография А. Рахмановой "Die Liebe eines Leben" (Frauenfeld, 1952).

Настоящая работа является попыткой написать краткую историю жизни и деятельности П. Виардо и создать ее артистический портрет. Нами использованы многие неопубликованные ранее материалы: письма из архивов Боткиных и Виельгорских; дневники М. А. Веневитинова, С. Мотте, гр. А. С. Шереметевой; воспоминания В. А. Рубинштейн «Отголоски прошлого»; «Письма о г-же Вьярдо-Гарции» К. И. Званцова; письма, документы, иллюстративный материал из рукописных фондов Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (ГБЛ), Государственного литературного музея (ГЛМ), Центрального государственного архива литературы и искусства (ЦГАЛИ) в Москве, Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ), Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР (ИРЛИ), Государственного института театра, музыки и кинематографии (ГИТМИК), Центрального государственного исторического архива (ЦГИА) в Ленинграде.

За помощь в розыске материалов и ценные указания приношу искреннюю благодарность академику М. П. Алексееву, М. С. Пекелису, М. И. Андрониковой, М. Ю. Барановской, Г. Б. Бернандту, Жаку Полю Виардо, А. А. Гозенпуду, проф. А. Гранжару, Н. В. Измайлову, А. В. Корниловой, Ж. Г. Кофман-Эстэв, Л. М. Кутателадзе, К. Н. Липхарт, В. В. Милютиной, А. П. Могилянскому, М. И. Перпер, М. П. Султан-Шах, Е. А. и Л. А. Шохор-Троцким.

# *Глава I*

Мишель Фернанда Полина Гарсиа родилась в Париже, 18 июля 1821 года, в знаменитой испанской артистической семье Гарсиа.[1] Отец Полины, тенор Мануэль Висенте дель Пополо Родригец Гарсиа «великий», находился тогда в зените славы. Ее мать, Хоакина Сичес, по сцене Брионес (1782—1864), долгое время «служила украшением мадридского театра». Крестным отцом Полины стал композитор Ф. Пэр; по крестной матери, княгине Прасковье Андреевне Голицыной, она получила свое имя; таким образом, «русские связи» начались у Полины Гарсиа еще с колыбели.

В начале 1820-х годов Реставрация во Франции вступила в период все усиливавшейся политической реакции. После убийства герцога Беррийского республиканцем Лувелем Людовик XVIII и де Вилель твердой рукой проводили политику искоренения остатков либеральных веяний. Призрак Революции пугал и дворец Тюильри и палату депутатов. Ультрароялисты и духовенство захватили управление государственной машиной. Закон о печати подавил политическую мысль и свободное слово. Стремительный поток драматических событий, сотрясавший Францию в течение тридцати с лишним лет, сменился внешне спокойным течением жизни, контролируемым полицией и цензурой. В душной тиши тех лет все же зрели силы, вскоре сокрушившие этот порядок вещей. Но пока французам предоставлялась возможность свободно заниматься земледелием, торговлей и искусством.

Мануэль Гарсиа был в эти годы «богом-тенором» парижского Итальянского театра. Выходец из народа, он родился в цыганском квартале Севильи 22 января 1775 года[2] (по некоторым сведениям, он происходил из цыганской семьи). С шести лет мальчик пел в хоре севильского собора. Уроки пения и теории музыки ему давали Антонио Рипа и Хуан Альмарш. Семнадцати лет Гарсиа дебютировал в оперном театре в Кадиксе. Ободренный теплым приемом публики, молодой певец

вскоре перешел на мадридскую сцену и несколько лет пел там с неизменным успехом.

В 1801 году Гарсиа впервые выступил в качестве композитора, поставив в Малаге свою первую комическую оперу: «El preso per amor» («Пленник по любви»). В ближайшие годы он сочинил несколько «тонадильос» и небольших опер, в том числе комическую оперу: «El poeta-calculista» («Расчетливый поэт»), имевшую успех благодаря песенке «Yo son contrabandista» («Я — контрабандист»), вскоре ставшей в Испании очень известной. Затем появились не менее популярные его песни: «El Bachelito» («Кораблик»), «Jaleo» и «Riqui-riqui», слова для которых сочинила Хоакина Гарсиа.

Бурно развивавшиеся в Испании политические события заставили Мануэля переселиться во Францию. В Париже он появился в блестящую пору наполеоновской империи, когда итальянская опера была одним из главных украшений императорского двора. 11 февраля 1807 года Гарсиа дебютировал на сцене Итальянского театра и покорил французскую публику своим голосом, «дьявольским» темпераментом и «огненной страстностью» пения. Вскоре он выступил в Париже и в качестве композитора, поставив в 1809 году комическую оперу «Расчетливый поэт». Однако в 1811 году, в разгар своего успеха, Гарсиа вдруг нарушил контракт с дирекцией театра и уехал в Италию. Посетив Турин и Рим, в 1812 году он занял амплуа первого тенора в неаполитанском театре Сан-Карло. Великолепный и беспечный неаполитанский король и зять Наполеона, Иоахим Мюрат благоволил к Гарсиа. Публика оглушительно аплодировала его пению. В Неаполе Мануэль поставил свою лучшую оперу — «Калиф Багдадский» и встретился с Россини, который заявил, что наконец-то он нашел «своего певца» и написал для И. Кольбран и Гарсии оперу «Элизабетта». 20 февраля 1816 года, на сцене театра «Argentina» в Риме, Мануэль спел партию графа Альмавивы на первом представлении оперы Россини «Севильский цирюльник».

Возвратившись в Париж, Гарсиа 17 октября 1817 года выступил в опере «Тайный брак» Чимарозы в труппе, которая под руководством Анджелики Каталани давала представления в Итальянском театре. Но успех артиста в операх «Свадьба Фигаро» и «Так поступают все женщины» Моцарта, «Гризельда» Пэра и «Итальянка в Алжире» Россини, а также хороший прием, оказанный его собственным операм «Случайный принц» и «Калиф Багдадский» (где он пел партию Калифа, а Хоакина — Зенеиды), вызвали недовольство Каталани. Путем мелочных придирок она сумела добиться того, что в конце 1817 года вспыльчивый и грубоватый Гарсиа порвал контракт и уехал в Англию. Во Франции он вновь появился лишь в ноябре 1819 года, когда Каталани уже отошла от руководства Итальянским театром.

В Париже наступила «эра Россини». Сам композитор переселился туда и в 1823 году стал во главе Итальянского театра. Под его руководством Гарсиа создал партии Отелло и графа Альмавивы, ставшие коронными в его репертуаре. Каждое появление певца на сцене сопровождалось бурным успехом.

М. Гарсиа не оставлял и композиторской деятельности. Для Большой оперы он написал трехактные оперы «Великий Лама», «Смерть Тассо» (1821) и «Флорестан» на сюжет, послуживший канвой для «Фиделио» Бетховена. На сцене Комической оперы он поставил оперу «Два свадебных контракта» (1824). Весной 1825 года семья Гарсиа отправилась на итальянский оперный сезон в Англию. Родители взяли с собой и маленькую Полину; это было ее первое большое путешествие.

На сцене лондонского Королевского театра 7 июня 1825 года состоялся дебют старшей дочери Мануэля, 17-летней Марии-Феличиты. Заменив заболевшую Д. Пасту, она выступила перед английской публикой в партии Розины, выученной за 2 дня, имела успех и была ангажирована в труппу до конца сезона. Здесь Мануэль решил последовать совету негоцианта Д. Линча и отправиться на гастроли в Америку. За несколько дней он собрал небольшую оперную труппу, включив в нее и членов собственной семьи. Тенорами были М. Гарсиа и Кривелли, басами его сын Мануэль Гарсиа-младший, Ангризани и П. Сичес (младший брат Хоакины Гарсиа, «дядя Пабло»); партии комического баса взял на себя Розиш; сопрано — Барбьери, примадонна труппы Мария-Феличита Гарсиа и сама г-жа Гарсиа. Вместе с родителями в Новый Свет поехала и четырехлетняя Полина. Гардероб и необходимый реквизит взяли с собой.

На пакетботе «Нью-Йорк» во время 5-недельного переезда по Атлантическому океану артисты играли в шахматы и учили партии. Репетиции иногда прерывались бурными вспышками гнева Мануэля. Его крики сердили команду, и в конце концов Мануэля предупредили, что в море он должен подчиняться приказаниям капитана.

Шаловливость маленькой Полины и ее живая болтовня на четырех языках забавляли пассажиров, среди которых был Роберт Оуэн.

7 ноября труппа прибыла в Нью-Йорк, где их встретил Лоренцо да Понте, либреттист Моцарта, на старости лет преподававший американцам итальянский язык. В городе не оказалось ни хора, ни оркестра. Впоследствии биографы Мануэля утверждали, что там не нашлось даже партитур «Отелло» и «Севильского цирюльника» и что Гарсиа пришлось написать их на память, что едва ли вероятно. Кроме этих двух опер, репертуар труппы состоял из «Дон-Жуана» Моцарта,

«Золушки» («Ченерентолы»), «Семирамиды», «Турка в Италии» и «Танкреда» Россини.

Сезон открылся 29 ноября 1825 года в Park-Theatre «Севильским цирюльником». В конце года Гарсиа поставил для Марии-Феличиты свою оперу «Дочь Марса» (прошедшую, впрочем, малозамеченной), а позднее — свои же оперы «Золушка», «Лукавый любовник» и «Дочь воздуха» (тоже для Марии-Феличиты и Ангризани). Полина выходила иногда на сцену в ролях маленьких детей. Постоянно находясь в музыкальной среде, она незаметно для себя начала учиться музыке. «Я не помню времени, когда бы я ее не знала»,— говорила она позднее. В 3 года Полина уже умела читать ноты.[3]

Спектакли имели большой художественный и материальный успех. Довольный М. Гарсиа собирался даже навсегда остаться в Америке, но ее климат вредно влиял на его голос и он, в конце концов, стал подумывать о возвращении в Европу. Решению его немало содействовало и следующее обстоятельство: 26 марта 1826 года Мария-Феличита по настоянию отца вышла в Нью-Йорке замуж за пожилого французского негоцианта Е. Малибрана. Но спустя некоторое время Малибран, считавшийся человеком состоятельным, полностью разорился. Мануэль пришел в бешенство. Потеряв часть собственных денег, он в начале 1827 года с половиной труппы отправился на юг Америки, давая представления во встречавшихся по пути городах.

Мария Малибран осталась в Нью-Йорке. Не потеряв присутствия духа, она возглавила новую итальянскую оперную антрепризу и, к удовольствию американской публики, продолжала серию спектаклей. Вскоре она частично вернула долги своего мужа отцу и кредиторам. Расставшись с Малибраном, в 1827 году она вернулась во Францию и в 1835 году развелась с ним, выйдя затем замуж за скрипача Шарля Берио.

М. Гарсиа продолжал между тем свое артистическое странствование по лесам и прериям Северной Америки. В Мексике труппа появилась в разгар ожесточенной междоусобной войны. Обе воюющие стороны мало интересовались музыкой, но Мануэлю удалось все-таки поставить в Мехико свою оперу-seria «Абюфар» и комическую оперу «Один час брака». Там Полина начала брать уроки игры на фортепиано у местного соборного органиста Маркоса Вегоса.

После удачно завершенных гастролей, в 1829 году было решено отплыть в Европу. Во время переезда в Вера-Круц по пустынной скалистой местности почтовую карету сопровождали вооруженные солдаты. Тем не менее в узком горном ущелье Рио Фрио на путешественников напала шайка бандитов, с которой эскорт оказался заодно. Среди выстрелов, криков и ругани семилетняя Полина, которая стучала зубами от страха (хотя впоследствии и уверяла, что эта страшная сцена

ей тогда даже нравилась), спросила у матери: «Теперь они нас будут убивать?» — «Да, да, молчи»,— ответила Хоакина Гарсиа. Но бандиты никого не убили. Мужчин уложили лицом к земле, а женщин и детей загнали в придорожные кусты. Обыскав пассажиров, они скрылись в скалах, унося с собой деньги и ценности. Когда все было кончено и наступила ночь, Мануэля Гарсиа охватил вдруг безудержный смех. Он хохотал так долго и так искренне, что рассмешил и своих товарищей по несчастью. «Смех будил меня, и я смеялась засыпая»,— вспоминала Полина много лет спустя.

В Вера-Круц путешественники прибыли нищими. От нескольких десятков тысяч франков золотом, скопленных за четыре года, не осталось почти ничего; до Парижа семье Гарсиа пришлось добираться с великим трудом. Во время морского переезда отец «знакомил Полину с начальными правилами пения». А по вечерам она забавляла матросов, распевая на палубе испанские песенки.

Возвратившись в Париж в марте 1829 года, М. Гарсиа открыл курсы пения. Изредка он появлялся и на сцене, но голос его был уже не прежним и успех стал посредственным. Преподавание пения и композиция сделались основой его деятельности. Он сочинял испанские песни и романсы, написал шесть камерных оперетт (в том числе «Бандиты», «Добрая семья», «Дон Кихот», «Юность Генриха IV», «Три султанши»), предназначенных для исполнения учениками в устраивавших у Гарсиа домашних спектаклях. Полине поручались в них маленькие партии, и она удачно справлялась с ними. Восьми лет она уже аккомпанировала на уроках отца и прислушивалась к его советам ученикам.

Для Полины он сочинил несколько экзерсисов, канонов и ариетт. От отца Полина унаследовала любовь к музыке И.-С. Баха. Она всегда следовала и главному требованию М. Гарсиа: «Настоящим певцом может стать только настоящий музыкант». Восхищенную любовь к отцу она сохранила на всю жизнь. За умение усердно и терпеливо заниматься музыкой Полина получила в семье прозвище «муравей». Ее трудолюбие расположило к ней отца. Он говорил, что Марию надо было заставлять работать железной рукой, а Полину можно вести на шелковом поводке. Тем не менее и к младшей дочери Мануэль относился не менее требовательно. Однажды он попросил ее прочесть с листа только что написанную им пьесу. Полина играла рассеянно и два раза ошиблась. Отец выбранил ее, и она сыграла все безукоризненно, за что получила пощечину. «Почему же ты сразу не была внимательной? — закричал Мануэль.— Ты огорчила меня, вынудив дать пощечину, и самой тебе было больно».

В 1829 году Полина начала изучать гармонию и теорию композиции под руководством А. Рейха. Уроки фортепианной

игры ей давали Мейзенберг, а затем Ф. Лист (в которого Полина вскоре влюбилась. «Он был так красив, так вдохновенен, так обольстителен»,— признавалась она впоследствии). Лист проходил с ней сочинения Баха, исправлял ее переложения квартетов Бетховена в 4 руки и научил любить музыку Шуберта, чьи песни Полина переписывала в особую нотную тетрадь. В ранней юности она удачно выступила также с исполнением септета Гуммеля в домашнем концерте.

Музыка давалась ей легко, так же как рисование и иностранные языки; с детства она свободно говорила по-испански, по-итальянски, по-французски и по-английски. Позднее Полина овладела еще русским и немецким языками и занималась латынью и греческим.

В конце 1820-х годов сцена парижского Итальянского театра стала ареной знаменитых артистических «поединков» между Марией Малибран и Генриеттой Зонтаг. В операх, где они появлялись вместе, каждая из певиц стремилась превзойти соперницу.

Рассорившийся с дочерью М. Гарсиа долгое время отклонял все попытки примирения. Нуждаясь, он отвергал помощь Марии и не разрешал ей заниматься с Полиной. Тем не менее им приходилось встречаться на сцене Итальянского театра.

Эрнест Легуве вспоминал, как в одном из представлений «Отелло» Россини постаревший и поседевший М. Гарсиа выступил в партии Отелло, а Малибран — Дездемоны. Оба играли и пели превосходно, и тут же на сцене, под аплодисменты публики, состоялось их примирение.[4] Полина, несомненно, присутствовала при триумфах старшей сестры, хотя некоторые ее биографы впоследствии и утверждали, будто бы пение Малибран она слышала всего один раз, да и то в Лондоне. Это немыслимо уже потому, что Полина неоднократно принимала участие в ее концертах, в качестве пианистки.

В отцовском доме в 1832 году Полина впервые встретила Луи Виардо, друга и советчика Малибран. Некрасивая внешность и мальчишеские шалости Полины не понравились тогда корректному (и... немного скучному) журналисту.

2 июня 1832 года, во время гастролей Малибран и Лаблаша в Италии, в Париже скончался Мануэль Гарсиа. «Мамита» (таково было испанское прозвище г-жи Гарсиа) вместе с Полиной переселилась в Брюссель, к Марии, в особняк, построенный Ш. Берио в предместье Иксель, на улице, носящей теперь имя знаменитой певицы. Это был элегантный дом в неоклассическом стиле, с двумя лепными медальонами на фронтоне над колоннами полуротонды, служившей входом. Окна выходили в большой сад. В комнатах, богато отделанных стюком и бронзой, на мозаичных полах стояла изящная мебель.

В Брюсселе г-жа Гарсиа целиком посвятила себя воспитанию и музыкальному образованию младшей дочери. До

15 лет Полина готовилась стать пианисткой, и Лист ее в этом поощрял. Она давала собственные вечера в брюссельском «Артистическом кружке», где исполняла такие исключительно виртуозные пьесы, как «Фантазия» Тальберга на темы из оперы «Моисей» Россини. По утверждению автора статьи в «Репертуаре и пантеоне», она отказалась от фортепиано «ввиду опасности для ее слабого здоровья». Вряд ли это основательно. Известно, что Полина нехотя оставила игру на фортепиано тогда, когда с возрастом сформировался ее голос и Хоакина Гарсиа поставила себе целью сделать дочь певицей.

В биографическом очерке, посвященном Полине петербургским «Листком для светских людей» (январь 1844), написанном, без сомнения, в результате беседы автора с самой артисткой, указывается, что «она выучилась пению без учителя, как бы по натуральному инстинкту, руководимому советами ее матери...» Под надзором одаренной ясным умом строгой Хоакины Полина «принялась за трудные упражнения по сольфеджио, изучала упражнения, написанные Гарсией для Малибран», и сама создала себе «особый род» вокальных экзерсисов. Быть может, некоторое время она пользовалась и советами Малибран?

Еще в 1831 году та говорила Э. Легуве про «сестричку Полину»: «Это дитя... затмит нас всех». А Ж. Дюпре она сказала, что ее маленькая сестра более музыкальна, чем она сама. Друг на друга они не походили. Красивая Мария, «блестящая бабочка», по выражению Л. Эритт-Виардо, была неспособна к усидчивому труду. Дурнушка Полина отличалась в занятиях серьезностью и упорством. Разность характеров не мешала их дружбе, и Полина несколько раз играла в концертах Малибран. Смерть Марии, умершей в Манчестере 23 сентября 1836 года, была для Полины тяжелым ударом. Нет оснований утверждать, будто «бедняжка» Полина находилась в доме на положении «новой Сандрильоны», как писал об этом Р. Зотов, в курьезном, основанном на фантастических измышлениях фельетоне в «Северной пчеле» (от 18 февраля 1843 г.).

В 1837 году Полина впервые выступила в ансамбле в благотворительном концерте в церкви св. Гудулы, а затем стала петь «в некоторых аристократических гостиных, чтобы привыкнуть петь при публике». По воспоминаниям Эдмона Пикара, Полина принимала участие в вокальном квартете, исполнившем несколько пьес в концерте в зале «Grande-Harmonie» в Брюсселе. Соло она в первый раз публично выступила 15 декабря 1837 года в «концерте для бедных» в зале брюссельской ратуши. Бельгийское филантропическое общество, в благодарность, поднесло ей и Ш. Берио золотые медали. С этого дня началось их артистическое содружество. Знаменитое имя

Берио открывало перед певицей двери концертных залов, а Полина сочиняла аккомпанементы к скрипичным пьесам своего зятя.

После выступления в Лувене летом 1838 года Полина и Шарль Берио отправились в концертную поездку по Германии. Они с успехом выступили в Дрездене (где Полине поднесли изумрудный фермуар — первый ценный подарок в ее артистической жизни) и Берлине (там Л. Рельштаб похвалил ее пение, указав на голосовые недостатки). В Лейпциге Полина подружилась с Кларой Вик; во Франкфурте-на-Майне ей довелось выступить в одном концерте с Генриеттой Зонтаг и даже петь с ней дуэт.

15 декабря того же года состоялся концерт Полины и Ш. Берио в зале парижского театра «Ренессанс». Она включила в программу арию Косты, его «Каденцу дьявола» — «подражание сну Тартини» и еще несколько технически трудных пьес, требовавших от певицы подлинной виртуозности. Публика приняла Полину очень тепло, чему немало способствовали ее друзья из круга г-жи Жобер — адвокат П. А. Беррье, князь Э. Бельджиойозо и другие. М. Эскюдье приветствовал певицу на страницах «La France musicale». 1 января 1839 года А. де Мюссе поместил в «Revue des Deux Mondes» статью, в которой говорил о «голосе и душе Малибран», о том, что Полина «поет как дышит», и сравнивал ее с Рашелью. Поэт впервые услышал Полину у своей «крестной матери» г-жи Жобер. Он долго беседовал с молодой певицей и был пленен ее живым умом. Вскоре он предложил ей выйти за него замуж, но Полине это не показалось достаточно заманчивым и вопрос некоторе время оставался открытым. В конце концов, она ему отказала.

В зале Герца Полина дала второй концерт при участии Иванова, Лаблаша и Рубини. Концертантка удачно исполнила арию Агаты из «Волшебного стрелка» Вебера и выступила в трио из оратории «Сотворение мира» Гайдна. (Правда, за «разрушение» дуэта из «Орфея» Глюка, который Полина пела с Дюпре, на нее напал Г. Берлиоз, не обнаруживший тогда высшей простоты в ее передаче классической музыки.)

Довольная успехом дочери, Хоакина Гарсиа решила остаться в Париже, где жил ее сын Мануэль Гарсиа-младший (1805—1906), женатый на певице Евгении Гарсиа-Майер (1818—1886). Обладая посредственным голосом, он рано отказался от сцены и посвятил себя преподаванию пения. В 1838 году он был уже профессором консерватории и готовил к печати «Записку о человеческом голосе» и «Трактат об искусстве пения», полные свежих и интересных мыслей. Поселившись с матерью в Париже (в д. № 5 на Елисейских полях), Полина, по-видимому, некоторое время совершенствовала свое вокальное мастерство под его руководством.

Весной 1839 года она получила предложение дебютировать на сцене Театра королевы в Лондоне и 9 мая появилась там в партии Дездемоны в «Отелло» Россини (вместе с Рубини, Тамбурини и Лаблашем). По сведениям «Северной пчелы» (от 18 мая), она «возбудила живейшее участие в любителях музыки», «была принята с рукоплесканиями и вызвана в продолжение вечера два раза. ...Сначала она, казалось, робела и голос ее при высоких нотах дрожал; но вскоре узнали ее необыкновенные музыкальные дарования, которые делают ее достойным членом семьи Гарсиа, известной в истории музыки с XVI столетия. Правда, ее голос не мог наполнить огромной залы, но надобно знать, что певица еще очень молода; ей только семнадцать лет. В игре драматической она показала себя сестрой Малибран: она обнаружила силу, которую может иметь только истинный гений!»

Английская публика приняла певицу хорошо. Требовали повторения отдельных арий, но, не желая нарушать цельности произведения, она продолжала «идти вперед», как писала об этом г-же Жобер. Через несколько дней и с неменьшим успехом Полина выступила во второй дебютной роли — в партии Золушки (Ченерентолы) в одноименной опере Россини. Королева Виктория пожелала слушать певицу в Бёкингемском дворце, лестные приглашения сыпались со всех сторон. По-видимому, в Лондоне ее впервые услышал Луи Виардо, в то время один из директоров Итальянского театра в Париже. Осенью 1839 года Полина приняла его приглашение вступить в труппу этого театра (по некоторым малодостоверным сведениям, отклонив предложение Большой оперы).

Парижский Итальянский театр переживал тогда одну из наиболее блестящих эпох. Парижане стремились слышать высокие ноты Джулии Гризи и любоваться ее красотой; им нравилась колоратура Фанни Персиани-Таккинарди, они наслаждались пианиссимо Рубини, аплодировали бархатному тембру голоса Тамбурини, пению и умной игре Лаблаша.

После пожара в ночь с 13 на 14 января 1839 года, когда сгорел Итальянский театр на площади Буальдьё (зал Фавар), во главе его поставлены были Робер и Луи Виардо. Новая дирекция взялась за дело энергично, и уже в конце января спектакли «итальянцев» возобновились в помещении театра Одеон, откуда в 1841 году их окончательно переместили в залу Вантадур. Спустя некоторе время Робер подал в отставку и единственным директором театра остался Луи Виардо, умевший ладить с артистами, авторами и публикой.

Дебют Полины Гарсиа состоялся 7 октября 1839 года. Для первого появления перед парижской публикой она снова выбрала роль Дездемоны в «Отелло» Россини. Об успехе ее в этот вечер можно судить по лестной рецензии Теофиля Готье, включенной в книгу «История драматического искусства

во Франции за двадцать пять лет». Писатель приветствовал в ней «звезду первой величины, звезду о семи лучах», представительницу славной артистической династии Гарсиа. Он отметил ее вкус в одежде, столь отличной от костюмов, обычных для итальянских артистов, «одевающихся, по-видимому, в гардеробе для ученых собак». Артистка вышла на сцену в платье из тяжелой парчи с прорезями на рукавах и корсажем, усыпанным драгоценными камнями; ее черные косы, перевитые нитями жемчуга, заплетены были по моде XVI века, и в волосах сверкал золотой обруч. В этом костюме она напомнила Готье фрески Пинтуриккио, Гирландайо и других флорентийских мастеров эпохи Возрождения.

Тогда Готье не находил ее «дурнушкой». Наоборот, описывая наружность певицы, он отметил ее хорошее сложение, стройность фигуры, гибкую шею, изящно поставленную голову; красивые, влажные и сверкающие глаза, цвет лица «теплый и страстный», «не лишенный очарования немного слишком большой рот» (М. д'Агу писала Листу о «необычайной белизне ее зубов»). Голос артистки Готье назвал «одним из самых великолепных инструментов, какие только можно услышать». Похвалив «методу Гарсиа» и отличную постановку голоса, он указывал на музыкальность певицы, на ее хороший слух, в силу чего на репетициях она сама занималась малейшими деталями оркестрового аккомпанемента. Публика бурно приветствовала Полину. «И Лаблаш отечески поцеловал Дездемону перед восхищенными зрителями, которые вновь и вновь вызывали ее громкими криками».[5]

Г. Берлиоз в «Journal des Débats» тоже писал о совершенстве ее вокального мастерства и о ее большом будущем. По его мнению, она лучше, чем Малибран, поняла характер Дездемоны. Особенно отметил он трогательное очарование исполнения «Романса об иве». Говоря о «триумфе» Полины в «Revue des Deux Mondes» 1 ноября 1839 года, А. де Мюссе утверждал, что «М-ль Гарсиа ...дебютирует так, как многие желали бы закончить свою карьеру». Данжу находил звуки ее среднего регистра еще слабыми. «Когда она восторжествует над этими легкими недостатками, у нее не будет соперниц в Европе»,— писал он.

Из отзыва Т. Готье видно, что уже в начале артистической дороги П. Гарсиа отличалась требовательностью к себе и другим, всеми средствами добиваясь подлинно художественного результата,— чертами, характеризовавшими всю ее дальнейшую деятельность. Для посетителей Итальянского театра все это было новостью. И прежде всего — ее игра. Рубини и Тамбурини довольствовались тем, что пели, обратясь лицом к публике, как в концерте. Гризи в роли Нормы «давала себе хорошие удары кулаком то в правую сторону груди, то в левую». П. Гарсиа, по словам Т. Готье, отбросила «театральные позы

и телеграфические жесты» обыкновенных актрис. Ее темпераментная и умная игра отличалась простотой и непосредственностью.

Разнообразие свойств драматического таланта Полины ярко развернулось при ее появлении во второй дебютной роли — в «Золушке» Россини (24 октября того же года). «Невозможно быть более резвой, более шаловливой, более покорной, более девочкой и более кошечкой, чем м-ль Гарсиа. Она принимает иногда самый восхитительный вид смирения и вместе с тем скрытой насмешки, когда находится со своими сестрами и грубияном-отцом. ...А в конце, когда она становится принцессой,— что за детская радость, что за добрая улыбка, что за опьянение счастьем». Назвав ее законченной актрисой и певицей, Т. Готье все же находил нужным дать певице совет избавиться от излишних жестов, приковывающих внимание публики к ней одной.

9 ноября 1839 года Полина впервые выступила в партии Розины в «Севильском цирюльнике» Россини. В этом спектакле первой из певиц, в сцене урока пения, она вместо вставной арии «Tanti palpiti» спела «несколько очень оригинальных романсов» Малибран и «пикантную испанскую песенку, аккомпанируя себе на фортепиано». На другой день театральные критики напали на Полину за «неправильное толкование роли». С самого появления Полины на парижском театральном горизонте они бросали ей вздорные упреки в злоупотреблении колоратурными вариациями и вставлением «излишних» фиоритур. В мягкой форме высказал это Т. Готье, а другие журналисты кричали «об искажении» Россини.

Как бы то ни было, с октября 1839 по март 1840 года П. Гарсиа была «львицей» Итальянского театра и «в зените моды», о чем сообщала Листу М. д'Агу 18 ноября 1839 года. Когда она заболевала, дирекция театра предлагала вернуть публике деньги, несмотря на то, что спектакль шел с участием Рубини, Тамбурини и Лаблаша.

В этом сезоне она пела в пяти операх: «Отелло», «Золушке», «Севильском цирюльнике», «Танкреде» Россини и «Дон-Жуане» Моцарта, в несколько часов выучив партию Церлины, чтоб заменить заболевшую Персиани. В концертах П. Гарсиа исполняла сочинения Палестрины, Марчелло, Глюка, Шуберта. Но именно успех первого парижского сезона послужил для певицы источником неприятностей и огорчений. Петербургская «Литературная газета» в 1845 году писала о том, что Гризи и Персиани «не допускали П. Гарсиа до исполнения значительных партий». Действительно, контракт с «мадемуазель Полиной» (как называли ее тогда в газетах) не был возобновлен на сезон 1840/41 года. И когда в начале апреля 1840 года итальянский сезон закрылся, в обзоре, помещенном в «Менестреле», о П. Гарсиа не было сказано ни слова.

В продолжение этого сезона Полина встречалась с бесчисленным множеством людей, завязывала множество новых знакомств. По-видимому, именно тогда произошла и ее встреча с Жорж Санд и Шопеном, только что возвратившимися в Париж с Майорки. Вероятно, познакомила их г-жа Марлиани. Ж. Санд немедленно увлеклась Полиной. «Как трагическая актриса — она лучше Рашели, и поет, как никогда не пели ни ее сестра, ни Паста»,— писала Ж. Санд Огюстине де Бертольди.

Совместная поездка на концерт в Камбре в первых числах августа 1840 года положила начало тесной дружбе между Полиной и Ж. Санд. Она стала одной из главных привязанностей страстно любившей музыку писательницы. Свою «дорогую fifille»* Ж. Санд изобразила в образе певицы Консуэло, чье имя означает по-испански — утешение. «Утешением» Ж. Санд (которую Полина в свою очередь ласково называла «Ninounne» или «Mignounne»),** ее преданным и любящим другом певица осталась до конца жизни. Шопена в письмах к Ж. Санд она с дружеской фамильярностью называла «Фриц» и «Шип-Шип». Он иногда ей аккомпанировал, Полина делала с него карандашные наброски, вместе они читали партитуры. Но близкой дружбы между ними все-таки не было.

Именно Ж. Санд сыграла решающую роль в замужестве певицы. Она живо поддержала ее решение отказать Альфреду де Мюссе, которого достаточно хорошо знала. После ее разговора с практичной г-жой Гарсиа, к огорчению Мюссе, брак расстроился окончательно. Но в ближайшее время появился новый, и более подходящий претендент на руку и сердце Полины Гарсиа. В нее влюбился Луи Виардо. Он был на 20 лет старше Полины и помнил ее еще девочкой. Элегантный брюнет высокого роста, с красивыми и правильными чертами лица, он был только чрезмерно мнительным и много внимания обращал на свое здоровье. Порядочный человек, мягкий по характеру, он находился под влиянием своих сестер, трех раздражительных старых дев; Полина находила их впоследствии «des pas trop belles belles-soeurs».*** Младший его брат Леон Виардо (1805—?) был художником, учеником Ари Шефера (он написал портреты Полины и Луи).

Происходя из состоятельной провинциальной буржуазной семьи, Луи Виардо родился в Дижоне в 1800 году. Его детские годы прошли в маленьком пригородном замке Бельнёв. Уже пяти лет он сопровождал отца на охоте, а в 12 лет имел настоящее маленькое ружье и на всю жизнь остался страстным охотником и любителем собак. Окончив курс в Школе

* Непереводимо, нечто вроде «дочечка» (фр.).

** Непереводимо.

*** Не слишком прекрасными золовками (фр.). Непереводимый каламбур.

Полина Виардо-Гарсиа

*Портрет А. Шефера (1840)*

Хоакина Гарсиа,
мать П. Виардо

Мануэль Висенте дель Пополо
Гарсиа-старший, отец П. Виардо

Полина Виардо
*Миниатюра худож. Валери (1845)*

права в Париже, Луи Виардо сделался юристом, но вскоре оставил адвокатскую деятельность для литературы и журналистики. Круг его интересов был чрезвычайно широк, но главным образом его привлекали голландская и испанская живопись, скульптура и история Испании, куда впервые он ездил в 1823 году, когда французские штыки восстановили в Мадриде абсолютную власть Фердинанда VII. Убежденный республиканец, Луи Виардо принял близко к сердцу преследования испанских либералов.

С 1826 по 1829 год он выпустил ряд работ, посвященных Испании, в том числе «Письма испанца», «Опыт истории испанских арабов и мавров», «Заметки о главных испанских художниках» и др. Кроме того, в 1836 году он образцово перевел на французский язык «Дон Кихота» М. Сервантеса. Как журналист, он находился в оппозиции к правительству короля Луи-Филиппа, сотрудничал в газетах «Globe», «National», «Siècle», «Revue des Deux Mondes», «Liberté de penser», «L'Artiste», «Le Musée de famille» и др. В 1836 году он стал одним из редакторов «Revue républicaine», а в следующем году секретарствовал в комитете по выборам.

Ж. Санд, к числу друзей которой принадлежал Луи Виардо, решительно приняла его сторону, едва лишь возник вопрос о браке его с Полиной. Быть может, ей и принадлежала идея этого союза? Она представляла все его выгоды г-же Гарсиа, боявшейся сделать неверный шаг, и рассеяла сомнения Полины, склоняя ее к благоприятному ответу Луи.

Раздосадованный собственной неудачей А. де Мюссе изобразил ход его сватовства в 17 сатирических рисунках. В каждом из них большой нос худенького Виардо удлинялся или укорачивался в зависимости от появления надежды или разочарования, а дородная «Индиана» — Ж. Санд, дымя папиросой, убеждала г-жу Гарсиа или уговаривала Полину. В конце концов, свадьба состоялась (16 (18?) апреля 1840 года в мэрии 2-го округа. Церковной церемонии не было.

22 июня 1840 года Полина писала Ж. Санд из Рима: «Как вы мне и обещали, я нашла в Луи возвышенный ум, глубокую душу и благородный характер...» Однако много лет спустя, «шепотом, на ушко» она признавалась Ю. Рицу, что ее сердце «немного устало от изъявлений любви, разделить которую оно не может». Весьма достойный человек, Луи Виардо во всех отношениях был противоположностью талантливой и темпераментной Полине Гарсиа. Едва ли этот брак можно назвать действительно счастливым. Луи любил жену и к личности ее относился с уважением, не докучая мелочной ревностью. Но даже расположенная к нему Ж. Санд находила его «унылым, как ночной колпак», и записала в интимном дневнике, что Полина любила мужа «без гроз и без страсти». Однако ему она была обязана расширением своего интеллек-

туального кругозора, что впоследствии выгодно отличало ее от прочей массы артистов. За политическую деятельность мужа и окружавший его ореол «республиканизма», за «вольные мысли» самой Полины, писавшей Матв. Ю. Виельгорскому,[6] что во Франции она предпочитает республику любому другому образу правления, на нее впоследствии косились русские чиновники и полицейские Наполеона III, стремившиеся закрыть ей доступ во французские театры.

Медовый месяц молодые, вместе с г-жой Гарсиа, провели в Италии. В Неаполе они навестили Фанни Хензель-Мендельсон. В Риме их радушно принял Энгр, страстно любивший музыку. На вечере, устроенном в их честь на вилле Медичи французами, лауреатами Римской премии, арию Агаты из «Волшебного стрелка» Вебера аккомпанировал Полине наизусть молодой Шарль Гуно.

Казалось, что возвращение в Париж откроет в жизни певицы новую интересную страницу. Теперь она была артисткой с некоторым именем и женой человека с твердым общественным положением. В обставленной с элегантной простотой квартире на улице Фавар, 12, Виардо посещали друзья и знакомые из журналистского и артистического мира. У Ж. Санд они встречали Бальзака, Ламартина, Гейне, Сент-Бёва, Делакруа, Ламенне, польских эмигрантов во главе с Мицкевичем, пользовавшихся особыми симпатиями писательницы. Полина бывала в ателье Ари Шефера, с которым Луи познакомил ее незадолго до свадьбы. Они подружились. Художник написал ее портрет и вскоре влюбился в нее, но признался ей в этом только в старости. Однако именно теперь и возникли препятствия, надолго затормозившие ее артистическую карьеру. Понимая деликатность своего положения супруга известной певицы, осенью 1840 года Луи Виардо отказался от поста директора Итальянского театра. Но это ни к чему не привело: вследствие интриг Гризи контракт с Полиной все-таки не был подписан и она осталась без настоящего дела на два театральных сезона.

Ее место было, конечно, в Большой опере, и Панофка и Легуве писали об этом в «Revue et Gazette musicale de Paris». Бланшар утверждал, что именно для Оперы более всего подходят черты ее лица, голос и трагическая игра. Все это было верно, но царившая в Опере певица Р. Штольц, фаворитка директора Леона Пилье, не склонна была допустить туда опасную соперницу. Да и первый тенор Дюпре не хотел делить с Полиной своих лавров. Ж. Санд выступила в «Revue des Deux Mondes» с большой статьей в защиту Полины Виардо. Это тоже ни к чему не привело.

Она стала выступать в концертах, пела на «утрах» Г. Герца и Т. Лабарра, в Парижской консерватории, вместе с Дюпре, Ивановым и Тамбурини. 15 декабря 1840 года приняла участие

в грандиозном исполнении Реквиема Моцарта в соборе Инвалидов, по случаю перенесения туда праха Наполеона I с острова св. Елены. 150 музыкантов и 150 певцов составляли оркестр и хор. Каждую сольную партию пели четверо артистов Оперы и Итальянского театра.

В феврале 1841 года П. Виардо пела у г-жи Рекамье, в аббатстве О-Буа, в пользу пострадавших от наводнения в Лионе. В конце месяца, получив предложение петь в лондонском Театре королевы, она уехала в Англию в сопровождении Луи Виардо, ставшего с тех пор на долгое время ее неизменным спутником в артистических странствованиях. Гастроли в Лондоне прошли очень успешно. Именно она, а не Рубини, Лаблаш и Гризи, оказалась «гвоздем сезона». Английская публика всячески выражала молодой певице свои симпатии.[7]

После закрытия сезона «Золушкой» Россини, в июле Виардо вернулась в Париж. Начало августа они провели в Ноане у Ж. Санд, и та писала г-же Марлиани: «Pauline lit avec Chopin des partitions entières au piano...» * Но сам Шопен сообщал Ю. Фонтана: «Pany Viardot est restée ici 15 jours; nous avons fait moins de musique que bien d'autres choses...»** [8] Тем не менее по вечерам П. Виардо пела для него, Ж. Санд и Делакруа сочинения Палестрины, Марчелло, Порпоры и Баха, а Шопен импровизировал или играл свои новые сочинения.

Между 1 и 10 сентября Полина и Луи Виардо снова скучали в английских имениях, где в гостиных мужчины и дамы отделены были друг от друга, «как в мечети». Полина впервые приняла участие в музыкальном фестивале в Глостере, а Луи охотился. В Париже двери Оперы и Итальянского театра были по-прежнему для нее закрыты. Оставалась, конечно, возможность петь в концертах, однако и здесь дело не обходилось без болезненных уколов самолюбия. Так, 31 октября 1841 года в гостиной Герца специально для издателя Трупена Виардо, Дюпон, Жеральди и Лаблаш впервые исполнили новое сочинение Россини «Stabat Mater». Но для первого публичного его исполнения в зале Вантадур, состоявшегося через несколько дней, Виардо почему-то заменили Гризи.

14 декабря 1841 года у Полины Виардо родилась дочь,[9] названная в честь отца Луизой и в честь матери Полиной. Беременность и роды плохо отозвались на состоянии голоса молодой матери. А. де Мюссе, слышавший певицу незадолго до родов, нашел голос ее ослабевшим. Врачи предписали ей полный отдых. Некоторое время она следовала их советам, но уже в начале 1842 года вернулась к концертной деятельности.

* «Полина с Шопеном читают целые партитуры за роялем» (фр.).

** «Пани Виардо провела здесь две недели; мы меньше занимались музыкой, чем всякими другими вещами» (фр.).

Несколько раз Виардо пела в «понедельниках» Консерватории, принимала участие в концертах Циммермана, Эрара, Осборна и Тальберга. 21 февраля 1842 года она выступила в концерте Шопена в зале Плейель и после нескольких арий Генделя и «Felice donzella» * Дессауера, спела свой новый романс-басню «Le chêne et le roseau».** Шопен сам ей аккомпанировал. Концерт прошел очень удачно и дал 5000 франков сбора. Но критика и на сей раз приняла певицу сдержанно. Только Дюран в «Revue de Paris» сообщил об «ослепительном» ее успехе. Помимо интриг, большую роль в недоброжелательной позиции, занятой журналистами, играло еще одно обстоятельство. В конце 1841 года Л. Виардо, Ж. Санд и П. Леру основали новый печатный орган «La Revue Indépendante», который, несмотря на предсказанный ему Сент-Бёвом близкий конец, благополучно просуществовал до 1848 года и пользовался популярностью в кругах, настроенных оппозиционно к правительству Луи-Филиппа. Злободневное направление газеты раздражало журналистов из противоположного политического лагеря, а успех ее у парижан вызвал зависть у издателей других газет и журналов. 9 февраля 1846 года Ф. Булгарин в «Северной пчеле» верно изобразил положение Виардо в Париже до приезда в Россию. По его словам, «бедная Полина», лишенная покровительства кого-либо из знаменитых композиторов, пишущих музыку только для тех, кто «смиренно прибегает ...под их защиту», была жертвой нападок литературных и политических врагов «ее мужа и главного защитника», причем «враждовавшая» с ним «сильная литературная партия, ...противодействуя мужу, противодействовала жене его, пуская стрелы наудалую в неприятельский лагерь».

Весной 1841 года на парижском театральном горизонте произошло важное событие: по окончании сезона из труппы Итальянского театра ушел Рубини. Начиная с 1831 года он пел только там и на сцене лондонского Королевского театра, не принимая гастрольных предложений. Теперь он устал от интриг и ему надоели продажные критики, объявившие его «заходящим солнцем». Уход Рубини поставил театр в тяжелое положение. Громадный холодный зал Итальянского театра большую часть вечеров пустовал. Но и это не повлияло на приглашение Виардо в труппу. Гризи одобрила ангажемент незначительной певицы Альбертацци, но не Полины Виардо. При таком положении дел весной 1842 года на оперной сцене Полина могла появляться только за границей, и гастроли были для нее отдыхом от парижских огорчений. Поэтому в середине апреля Виардо отправились в Испанию. На несколько

* «Счастливая девица» (итал.).
** «Дуб и тростник» (фр.).

дней остановились в Бордо (где Полина пела партию Розины в «Севильском цирюльнике» по-французски) и приехали в Мадрид в начале мая. Испания привела Полину в восхищение. Она отлично чувствовала себя в лучах горячего солнца, под безоблачно синим небом, среди оживления и грубоватого веселья испанской уличной жизни. Здесь она научилась мастерскому исполнению испанских народных песен, и они прочно вошли в ее концертный репертуар.

Постоянного оперного театра в Мадриде тогда не существовало. Для гастролей Виардо с трудом собрали небольшую труппу, наполовину состоявшую из любителей. В течение двух недель репетиции «Севильского цирюльника» шли по целым дням. Полина режиссировала спектакль, учила роли с артистами, указывала темпы дирижеру. 23 мая состоялось первое представление. Оглушенная аплодисментами Виардо выходила на вызовы по ковру из цветов. 10 и 14 июня с новым успехом она выступила в «Отелло». Особенно блестящим было второе представление. По окончании спектакля публика потребовала исполнения финального Рондо из «Золушки». На сцену выкатили старый спинет, служивший обыкновенно для репетиций, и певице (как писала она об этом Ж. Санд 17 июня) пришлось пропеть едва ли не весь свой репертуар. В сцену урока пения в «Севильском цирюльнике» она вставила популярные в Испании песенки своего отца «El Bachelito» и «Jaleo», вызвавшие новую бурю аплодисментов. Память «великого» Мануэля Гарсиа была еще свежа в Мадриде.

Луи написал в Мадриде несколько статей о политическом положении Испании, о мадридских и бельгийских музеях. Полину и Луи приняли в члены Лицея — мадридского литературного и артистического клуба. Во время церемонии приема в ответ на речь президента Полина в нескольких словах на испанском языке поблагодарила его и подчеркнула свою гордость быть испанкой.

В Испании Полина Виардо не была чужой. Здесь она «согрелась» и, главное, нашла «свою» публику: «un public ignorant, mais intelligent, mais sympathique, en un mot — le peuple»,— писала она из Мадрида Ж. Санд.*

Из Мадрида Полина и Луи поехали в Андалузию и, после гастролей в Севилье, посетили Гренаду. Полина дала вечерний концерт в Альгамбре. 500 слушателей собралось в парадном зале Посланников, под сталактитовым куполом, среди стен, покрытых кружевом арабесок из белого мрамора. Сквозь широко раскрытые окна пение неслось к многочисленной и благоговейной толпе слушателей, теснившихся в темноте во дворах Альгамбры и в рощах по склонам холма.

* Публику невежественную, но смышленую, но симпатичную, одним словом — народ (фр.).

23 августа чета Виардо возвратилась в Париж. А 27-го Полина жаловалась в письме к Ж. Санд, что если у Луи сплин прошел на французской границе, то у нее самой тут-то он и начался. «Здесь холодно и темно»,— писала она.

Теперь Виардо снова искала возможности петь на сцене Итальянского театра. Переговоры с дирекцией (до которой, должно быть, докатились отголоски ее успеха в Мадриде) начались еще в июне. Однако теперь оказалось, что все выигрышные для нее партии (Розины, Дездемоны, Нормы) уже отданы по контрактам другим певицам. Свободными оставались главным образом «юношеские» роли — Арзаче и Танкреда (в «Семирамиде» и «Танкреде» Россини), которыми Гризи не интересовалась. Несмотря на то, что и для Виардо эти партии тоже не были выигрышными, она (не без колебаний) решилась подписать с театром контракт на ближайший сезон.

И если 4 октября газета «Siècle», публикуя новый состав итальянской труппы, выражала сожаление об отсутствии в этом списке Полины Виардо, то уже 9 октября парижские газеты поместили сообщение об ее ангажементе в Итальянский театр. 11 октября состоялся ее дебют в «Семирамиде». 1 ноября Виардо удачно выступила в партии Золушки. Затем последовали «Танкред», «Сорока-воровка» Россини и «Деревенские певицы» Фиораванти. За сезон 1842/43 года Виардо выступила на сцене 24 раза (Д. Гризи и Ф. Персиани — по 42 раза каждая).

Сначала в прессе поклонники Гризи из «Revue de Paris» и «Revue des Deux Mondes» задевали Виардо только слегка. Правда, уже после первого появления ее в «Семирамиде» Ф. Боннёр выступил с критикой пения и игры Полины в партии Арзаче. Рассыпаясь в похвалах Гризи, критик утверждал, будто соседство с ней для Виардо невыгодно, что роль Арзаче ей не под силу, что голос ее для этой партии слаб. В заключение, попрекнув певицу памятью Малибран, критик «не осмеливался сказать», находится ли новое контральто «на своем месте». Т. Готье в рецензии на тот же спектакль обратил внимание на прекрасный костюм певицы, побранил за нижние ноты и сообщил, что несколько букетов, «предназначенных Гризи, упали и на Полину» (!). Все это не переходило еще границ приличия. К сожалению, по мере того как успех Виардо возрастал, газетная брань не прекращалась.

Еще в 1841 году Т. Готье обидно кольнул Виардо в отчете о дебюте Катинки Гейнефеттер в партии Рахили: «Теперь красоте актрис не придается значения, и в общем предпочитают дурнушку без грации и манер, обладающую какой-нибудь визгливой или замогильной нотой вверху или внизу скалы звуков, самой прелестной особе на свете, ...и мы предпочитаем мадемуазель Гризи множеству других дам, чье имя мы из галантности умолчим, и которые, говорят, поют лучше нее...»

Теперь, в 1842 году, А. Прево (в «Moniteur universel», 14 октября) упрекал Виардо в дурном вкусе, порицал «ненужные» фиоритуры и «привычку» менять текст, уверяя, что «хоть ее каватину и покрыли рукоплесканиями, во всех сердцах было разочарование...» (!). Блаз де Бюри в «Revue des Deux Mondes» недоумевал: зачем театру нужна Полина Виардо, если туда уже приглашена мадемуазель Брамбилла? Самое ее дарование он объявлял «поблекшим и чахлым». В «Revue universelle» А. Блаз де Бюри (скрывшись под инициалами H. W.) советовал Полине учиться у Гризи и Лаблаша, «величайших артистов нашего времени». По его мнению, их советы могли бы быть ей более полезными, чем все ее «более или менее психологические вдохновения ...почерпнутые из современных романов, которые, в конце концов, станут столь же неуловимыми, как неуловимы на фортепиано туманные нюансы микроскопической игры Шопена...» В вину Виардо ставили все: голос, игру, некрасивую внешность, нападали даже на ее друзей. (Отголоски всего этого звучат в письме А. де Мюссе к г-же Жобер от 24 ноября 1842 г.)

Раздавались голоса и в ее защиту. На стороне Виардо были газеты «National», «Siècle», «Gazette de France», «Journal des Débats», «Charivari» и большинство музыкальных газет. «La Gazette musicale» 16 октября 1842 года указывала на то, что именно Виардо и не хватало труппе Итальянского театра. По мнению газеты, в Гризи воплощены были «южные темперамент и блеск», а в пении Полины очаровывали «испано-германская меланхолия», «грандиозное и прекрасное вдохновение».

О грандиозности ее дарования писал и Г. Гейне. По его словам, «почти прекрасная» некрасивость артистки приводила иногда «в экстаз великого художника львов, Делакруа». В противоположность «приглаженному» и «цивилизованному» типу артистки, Гейне находил в ней скорее «мрачное великолепие пустынного экзотического пейзажа». «При ее страстной игре» ему мерещились «растительные чудеса Индостана или Африки», «исполинские пальмы, увитые лианами, с тысячами цветов», он не удивился бы, если б на сцене появились вдруг «леопард или жирафа или даже целое стадо слонят».

20 ноября/2 декабря 1842 года гр. А. С. Шереметева записала в дневнике заграничного путешествия: «...Le soir allée avec Hénin aux Italiens... On donna Cendrillon. Charmants ensembles. La Viardot chante très bien».* [10] Но эти благожелательные высказывания тонули в общем вое, поднятом друзьями Гризи и политическими врагами Луи.

Дело дошло до того, что Луи пришлось выступить в «Siècle» с открытым письмом в защиту Полины. Он изложил истинные

* «...Вечером была с Эненом у Итальянцев ...давали «Золушку». Прелестные ансамбли. Виардо поет очень хорошо...» (фр.).

причины газетной травли своей жены. Намереваясь объяснить читателям, почему «та же особа», которую при появлении ее 3 года назад газеты «вознесли так высоко», теперь «сброшена так низко» Луи писал: «Дело в том, что с тех пор м-ль Полина Гарсиа стала г-жой Виардо и что г-н Виардо — один из основателей «Revue Indépendante». Бывают же люди с сердцем, поражающие женщину, для того чтоб поранить мужчину!» Но это тоже не помогло делу. Упорное преследование Виардо продолжалось до конца сезона. Она не получила бенефиса, в котором намеревалась выступить в партии Розины, и дирекция театра не подписала с ней нового контракта. В этих условиях «лестные предложения» из Вены приняты были ею немедленно. Полина и Луи уехали в Австрию в конце апреля 1843 года. Уже в начале мая певица радостно писала Ж. Санд о своем «колоссальном успехе».

Она выступила в «Севильском цирюльнике» и «Сомнамбуле». С ней в труппе пела Е. Тадолини. На первом представлении «Сомнамбулы» из зала одновременно неслись шиканье и аплодисменты: венцы поддерживали Виардо, итальянцы — Тадолини. Так как австрийский двор выказал Виардо известную благосклонность, то за ним радушно отнеслось к Полине и венское общество. Ее жизнь в Вене текла легко и приятно. В июне она встретилась с Рубини, возвращавшимся в Бергамо после удачных гастролей в Петербурге, и эта встреча имела для нее важные последствия.

Театральный сезон закончился в середине июля. Через несколько дней после благотворительного концерта в пользу певца Стампфера в «Венском театре», Виардо выехала в Прагу. Три дня подряд она пела там партию Розины в «Севильском цирюльнике» и была очарована теплым приемом «очень интеллигентной и очень восторженной» чешской публики и благородной красотой старинного города.

Из Праги певица поехала в Берлин, где успех у нее был не меньшим, чем у Листа. Мейербер взял на себя хлопоты по устройству концерта, назначенного на 30 июля. Шли переговоры о приглашении ее в берлинскую оперу. «Холодные берлинцы стали такими же теплыми, как венцы»,— сообщала Виардо Ж. Санд 2 августа 1843 года. После концертов в Потсдаме и Лейпциге, Виардо вернулась во Францию и около 25 августа вместе с матерью отправилась в Ноан к Жорж Санд и Луизетте, увидеть которую ей не терпелось.

На этот раз возвращение во Францию не было похожим на приезд из Испании год тому назад. В Ноане Виардо появилась оживленной, окрыленной надеждой, нетерпеливо ожидая решения некоторых волновавших ее вопросов. В Вене Рубини говорил певице о возможном приглашении ее на амплуа примадонны во вновь образованную в Петербурге Итальянскую оперу.

# *Глава II*

«...Наша столица очарована совершенно пением Рубини; хоть ему 50 лет, но сила и искусство неподражаемые ставят его выше всех бывших певцов. Театр, несмотря на более чем утроенные цены, всегда полон до райка, и его вызывают до девяти и более раз. Вот оперы, им данные — Отелло, Лучия, Сомнамбула, Пуритане. Ожидают последнего Пирата. Хоть он мало играет, но в некоторые минуты и актер великий. ...Надеемся с осени иметь оперу Италианскую, но первоклассную»,— писал из Петербурга 18 мая 1843 года Мих. Ю. Виельгорский В. А. Жуковскому за границу.[1] Его слова отражали, конечно, мнение тогдашнего петербургского общества, до той поры знавшего знаменитого итальянского тенора главным образом понаслышке.

2 января 1843 года министр двора кн. П. М. Волконский сообщал директору театров А. М. Гедеонову: «певец Рубини изъявил желание дать здесь несколько италианских опер... Если Вы находите, что оперы сии принесут дирекции выгоду, то ...разрешаю войти в сношение с ним». В заключение Волконский предупредил Гедеонова: «На сие никаких особых сумм отпущено не будет».[2] Что ответил Гедеонов Рубини — неизвестно. Принимая во внимание осторожность, проявленную министром двора, надо думать, что дирекция театров не захотела связать себя определенными обязательствами. Но, по-видимому, письмо Гедеонова было достаточно удовлетворительным для того, чтобы Рубини мог отважиться на путешествие в Россию. Тем не менее для этой цели он предпочел объединиться с Листом, уже побывавшим в России в 1842 году.

«Примерно в конце февраля я предприму точно такое же путешествие, как в прошлом году, вероятно, в компании с Рубини»,— сообщил Лист М. д'Агу из Бреславля 22 января 1843 года.[3] А Матвей Ю. Виельгорский писал своей племяннице Анолит из Рима 6/18 февраля того же года: «..:J'espère qu'à l'heure qu'il est tu as le bonheur d'entendre Liszt et Rubini: ils étaient déjà à Berlin et il est à supposer qu'ils ne s'anéantiront par un si bon chemin...» *[4] Но именно в Берлине они расстались и в Петербург приехали порознь: Рубини 19 февраля, а Лист — в начале апреля 1843 года. Прием, оказанный в русской столице Рубини, был блестящим. «Надежды наши сбылись,— восторгалась «Северная пчела» 22 февраля,— в прошедшую пятницу приехал в Петербург знаменитый певец Рубини, лучший тенор нашего времени. Приветствуем его со всей музыкальной публикой Петербурга...» «Рубини приехал! ...Какое наслаж-

* «Я надеюсь, что в данное время ты имеешь счастье слушать Листа и Рубини; они были уже в Берлине, и надо думать, что они не собьются со столь хорошей дороги...» (фр.).

дение для любителей музыки! Лист тоже скоро будет!» — восклицали «СПб ведомости».

Первый концерт Рубини состоялся в зале Дворянского собрания 2 марта и имел огромный успех. И это, конечно, решило судьбу «изъявленного им прежде желания», бывшего основной целью приезда его в Петербург. Дирекция театров заключила с ним «Условие» (вероятно, 3 марта 1843 г., т. к. 4 марта Гедеонов уже препроводил его «для исполнения» в контору СПб театров).

В «Условии» 6 пунктов. Рубини обязывался выступить в «Отелло», «Пуританах», «Пирате» и «Лючии», всего в 15 представлениях, с начала апреля до конца мая 1843 года; поспектальная плата была установлена в 2500 рублей ассигнациями при условии петь не реже двух раз в неделю, «но если захочет, то и три раза». Кроме того, Рубини «положили» полубенефис. В «Условии» наиболее примечателен пункт 5-й, показывающий неуверенность Гедеонова в успехе затеи и призванный страховать от неприятностей со стороны Министерства двора в случае провала: дирекция театров оставляла за собой право в любой момент прекратить серию представлений, заплатив Рубини только за состоявшиеся спектакли.[5]

Великим постом Рубини дал в Петербурге еще 3 концерта, 4, 8 и 12 марта при участии певицы Остергард и певцов Нигри и Пиццолато. Затем он уехал на некоторое время в Москву. 8 апреля 1843 года И. Т. Кокорев писал оттуда своему другу М.: «Прежде всего о Рубини, этом итальянском соловье в 50 лет, но полном жизни, энергии, полном чудных звуков, которые льются в душу и заставляют трепетать. Ты заплакал бы, если б слышал его арию из «Lucia di Lammermoor», ты убил бы своего врага, если б увидел Рубини в Марино Фальери... Рубини давал в Москве три концерта и участвовал в концерте в пользу больного Гебеля. Он собрал 90 000 рублей».[6]

В отсутствие Рубини в Петербурге спешно началось разучивание опер, объявленных в «Итальянском абонементе». Постоянной итальянской оперной труппы в Петербурге не было с 1831 года, когда окончила свое существование делавшая плохие сборы итальянская опера, круглый год игравшая в Каменноостровском театре (директором ее с 1828 г. числился гр. Мих. Ю. Виельгорский). С тех пор петербуржцы довольствовались редкими появлениями знаменитых итальянских певцов-гастролеров. Так, с большим успехом прошли в Петербурге выступления немолодой Д. Паста, в конце 1840 — начале 1841 года. Для гастролеров в Петербурге создавалась случайная труппа из певцов русской и немецкой опер. Так поступили и на сей раз. В образованной для выступлений Рубини «итальянской» труппе пели русские артисты Семенова, Соловьева, Степанова, Артемовский, Михайлов, Петров и немецкие — Нейрейтер и Ферзинг.

С возвращением Рубини в Петербург в начале апреля 1843 года начались сценические репетиции под его руководством. Серия спектаклей открылась в Большом театре 21 апреля оперой «Отелло» Россини, принятой публикой только «тепло». Настоящий успех итальянских представлений определился лишь на третьем спектакле 26 апреля, когда шла «Лючия» Доницетти. «Какое превращение! ...Рубини явился исполином искусства! ...Степанова пела превосходно!» [7] Далее в том же порядке, в каком перечислял их М. Ю. Виельгорский, прошли оперы «Сомнамбула», «Пуритане» и «Пират» Беллини. Рубини выступил во всех 15 абонементных спектаклях. Сверх того, 5 мая, в его пользу, сверх абонемента поставлена была «Сомнамбула» (вместо полубенефиса Рубини, ввиду успеха итальянских спектаклей, назначили полный бенефис). 31 мая, для «последнего представления перед отъездом», Рубини пел еще раз в «Лючии», а 2 июня — в «прощальном» концерте Листа в Большом театре. По окончании гастролей Рубини выразил Гедеонову благодарность «за лестный прием в России» и похвалил русских артистов: «В Италии не поверят, что можно менее чем в шесть недель разучить, поставить на сцену и петь пять опер на итальянском языке, с удивительной точностию, с замечательным искусством и общим согласием (ensemble)».[8]

В результате художественного и материального успеха спектаклей в придворных кругах возникла мысль создать в системе петербургских театров постоянную итальянскую оперную труппу с Рубини во главе. Этот вопрос был не нов. Еще 3 октября 1842 года в «Северной пчеле» появился фельетон «Журнальная всякая всячина», где доказывалась необходимость для «роскошных жителей столицы седьмой части Земного шара» итальянской оперы, «этого праздничного наряда города». Попутно газета сообщила состав труппы, желавшей «основать у нас итальянские представления». Выразили желание петь в Петербурге певица Е. Тадолини, бас-буффо Ровере и другие, менее значительные имена. «Если все это сбудется, какая радость для любителей истинной музыки, то есть музыки итальянской!». Но это «не сбылось», певцы в Петербург не приехали, и любителям «истинной музыки» еще целый год пришлось ждать Рубини, чтоб услышать «обворожительные звуки» итальянской оперы. А в июне 1843 года Р. Зотов закончил свою статью о его гастролях словами: «Говорят, что целая труппа первоклассных певцов и певиц соберется в Петербург. ...Ужели в самом деле? Если эти слухи и обещания один сон, то не будите нас; он слишком приятен!» [9]

Формирование труппы поручено было самому Рубини. 4 июня он подписал с дирекцией театров новый контракт, по которому должен был получить за сезон 80 000 рублей ассигнациями и полный бенефис («без расходов»), и вскоре уехал

на лето в Италию. Из Вены 23 июня он написал Гедеонову письмо,[10] где подробно говорил о певцах венской итальянской оперы и, между прочим, сообщал: «Здесь сестра знаменитой Малибран, госпожа Виардо-Гарсиа; но (между нами говоря) она очень некрасива, и у нее нет настоящего голоса сопрано, так что петь Лючию, Сомнамбулу и т. д. и т. д. ей было бы трудно, зато она очень хороша была бы в «Золушке», в «Севильском цирюльнике» и т. д., и т. д. Но ведь ваш сын с ней знаком и сможет сказать вам свое мнение о ней. Госпожа Виардо была бы согласна приехать в С.-Петербург, при условии, что она получит 50 000 рублей и полубенефис». Рубини настойчиво просил Гедеонова как можно скорее сообщить ему свое решение. Его заботило то, что в Италии не было тогда ни одной не ангажированной примадонны-сопрано с именем и он боялся, что к открытию сезона труппа окажется «без первой певицы». По-видимому, на худой конец, Рубини согласен был и на приглашение Виардо, артистические достоинства которой были ему, впрочем, хорошо известны по выступлениям на сценах парижского, итальянского и лондонского Королевского театров. Тем более удивительно, что он писал о ней Гедеонову, как о певице, лично ему незнакомой.

Что ответил Гедеонов — неизвестно. Никто из названных Рубини артистов в Россию тогда не поехал, а вопрос о приглашении Виардо оставался открытым в течение всего лета 1843 года. Трудно сказать, почему между письмом Рубини к Гедеонову и подписанием контракта с П. Виардо прошло более двух месяцев. Вероятно, Гедеонов колебался, и окончательное согласие на приглашение в качестве примадонны неведомой ему певицы дал только тогда, когда окончательно рухнула надежда заполучить в Петербург кого-нибудь из итальянских знаменитостей.

Только 16/28 августа 1843 года Гедеонов написал, наконец, письмо Ф. Ж. Колиньону, «бывшему директору представлений» и главе театрального агентства «для Франции и заграницы», уже и ранее предлагавшему Театральной дирекции свои услуги. Колиньон, по-видимому, обратился к Луи Виардо, а тот около 10 сентября потребовал спешного возвращения жены из Ноана в Париж. 20 сентября 1843 года Колиньон заключил с Полиной и Луи формальный контракт.[11] В тот же день Виардо радостно писала Ж. Санд: «Je vous annonce tout chaud, tout bouillant que l'engagement pour St. P[eters]bourg est *signé* depuis une heure et que nous en sommes très contents. ...Nous partirons dans les premiers jours d'octobre pour Lubeck, où nous prendrons un bâteau à vapeur et nous serons, Dieu aidant, le 18 à St. Pétersbourg...» *

* «Объявляю вам совсем свежую, еще не остывшую новость, что контракт с С.-Петербургом подписан час тому назад, и что мы оба

Приглашение в Петербург было в жизни Виардо событием огромного значения: оно открывало перед ней большую перспективу и спасало от бездеятельного прозябания во враждебной парижской театральной атмосфере, в которой ее могучий талант мог в конце концов погибнуть.

В конце 1843 года о Полине Виардо в Петербурге мало кто знал. Статьи, посвященные ей в «Репертуаре и пантеоне» в 1842 году и «Северной пчеле» в начале следующего года, прошли незамеченными. Когда писатель А. Н. Яхонтов захотел узнать, что за певицу Виардо собирается пригласить дирекция театров, то сведения о ней смог дать только недавно приехавший из Парижа француз: «C'est une soeur à la célèbre Malibran; on en fait grand cas à Paris».*[12] Вероятно, из-за неизвестности П. Виардо петербургская печать (может быть, под нажимом дирекции театров) принялась восхвалять «одну из первых пяти певиц, которыми в настоящее время восхищается просвещенная Европа».

«В нашей итальянской опере нет необходимого сюжета primadonna-assoluta, а без нее не может быть целости, ensemble. К несчастью, примадонны почти все ангажированы на несколько лет — Гризи, Таккинарди-Персиани, Тадолини, Фрецолини, Виардо-Гарсиа — все имеют уже свое назначение»,— сокрушался А. Л. Элькан в «СПб ведомостях» 23 сентября 1843 года. Но уже на следующий день, 24 сентября, он ликовал. «Не тщетны были наши надежды, что дирекция, ...так много пекущаяся об удовольствии публики, постарается к первостепенным талантам, уже ангажированным на здешнюю Итальянскую оперу, присовокупить и необходимое условие всякой оперной труппы — примадонну. ...На днях, как мы слышали, получено из Парижа от г-на Виардо известие, что жена его, г-жа Виардо-Гарсиа ...приедет сюда в первой половине октября. Теперь нам не остается ничего желать — первейшие оперные сцены Европы могут позавидовать нашей. Виардо-Гарсиа, Рубини, Тамбурини и вторые партии — Тадини, Пазини — это плеяда, которая бы украсила собой любой музыкальный город. Особенно радуемся мы приезду г-жи Виардо — первой Розины в мире: мы увидим на сцене «Il Barbiere di Siviglia», этот перл комических опер, о котором мы имели до сих пор только слабое понятие. Виардо — Розина, Рубини — Альмавива, Тамбурини — Фигаро ...есть от чего с ума сойти от одной мысли, что будет при самом исполнении.

...Г-же Виардо нет еще 25 лет, она в самом цвете возраста и таланта...». 28 сентября А. Э. [А. Л. Элькан] сообщил читателям «СПб ведомостей»: «Мы собираем сведения о музыкаль-

очень этим довольны... В первых числах октября мы отправимся в Любек, где сядем на пароход и, с божией помощью, будем в С.-Петербурге 18 октября» (нов. ст.) (фр.).

* Это сестра знаменитой Малибран; ее очень ценят в Париже (фр.).

ной карьере с нетерпением ожидаемой г-жи Виардо-Гарсиа». Действительно, 17 октября Элькан посвятил ей в той же газете большую биографическую статью. По сведениям «Северной пчелы», «знаменитую примадонну Парижской Италиянской Оперы» ожидали в Петербурге 6 октября.

Но еще до приезда ее в Петербург 9 октября А. Л. Элькан писал в «СПб ведомостях»: «Мы были в большом затруднении: не было примадонны. Уже мы начали отчаиваться, как известие о том, что г-жа Виардо-Гарсиа подписала контракт с дирекцией, извлекло нас из этой, столь тягостной для дилетантов неизвестности, а теперь постигла нас совсем уже противоположная тому забота: нам угрожает наводнение примадонн; в среду 6 прибыли к нам две артистки: одна г-жа Шюц-Ольдози, занимавшая долгое время ...первые амплуа на лучших европейских театрах; и вторая — угадайте! Неожиданная, но милая гостья — соотечественница наша... Софья Шоберлехнер, урожденная Даль-Окка». Далее Элькан задавал себе вопрос, что же будут делать в Петербурге обе эти бывшие примадонны? [13] Они, по-видимому, хлопотали. И Шюц-Ольдози удалось добиться дебюта в «Норме» Беллини (15 декабря 1843 г.), но она «эффекта не произвела и обнаружила лишь, ...что когда-то была прекрасною примадонною». (По мнению певца-любителя гр. М. Д. Бутурлина, «голос ее сильно подгулял»).[14] Неудача постигла и С. Шоберлехнер, когда она «решилась» на концерт в марте 1844 года (по окончании итальянского сезона). Критики нашли у нее «искусства больше, чем голоса».

Примадонны, однако, продолжали прибывать. Приехала Финк-Яор, за нею Деранкур и наконец Ронзи де Беньис. Вскоре «Северная пчела» насчитывала в Петербурге 5 примадонн без места! Для Виардо появление их никакой опасности не представляло. Контракт с ней был подписан. Ее ждали. Начались репетиции «Севильского цирюльника»,— «... прелестнейшего цветка итальянского репертуара». Этой оперой, с участием Виардо, Дирекция театров намеревалась открыть первый «итальянский сезон» 13 октября 1843 года. Но Виардо еще не было в Петербурге, и сезон открыли, не ожидая ее приезда. Гедеонов торопился начать серию абонементных спектаклей.

Формирование труппы слишком затянулось (только в середине сентября Рубини удалось переманить из Варшавы певицу Ассандри). Очевидно, допущены были и организационные промахи. Так, начальник репертуарной части СПб театров А. Л. Невахович сообщил уехавшему в Москву А. М. Гедеонову: «В крайнем удивлении узнал я, что здесь даже не объявлено об абонементах на Италианскую оперу,— публика в большом беспокойстве» [15] Выпущенные, наконец, абонементы, один на 30 представлений, по понедельникам и пятницам, другой на 15, по средам, были «мгновенно расхватаны». Накануне от-

крытия сезона, 12 октября Рубини был назначен «для успешного хода» представлений «главным режиссером при оных».

И вечером 13 октября 1843 года произошло событие, весьма серьезно отразившееся на судьбах русской оперы и надолго затормозившее ход ее развития,— в Большом театре состоялся первый спектакль первого итальянского абонемента. Шла опера «Пират» Беллини. Представление имело большой успех: «тысячи голосов произносили имена Рубини и Тамбурини».[16] Мих. Ю. Виельгорский, встретив Глинку сказал ему про Рубини: «Mon cher, c'est le Jupiter-Olympien!»,* но Глинка утверждал, что «Иван Иванович Рубини» «... явился в Россию не Юпитером, а развалиной». Голос его казался ему «стеклянным», преувеличения в манере петь — нелепыми.[17] А гр. М. Д. Бутурлин писал в «Записках» о безголосых Рубини и Тамбурини, покончивших «в остальной Европе артистическую... карьеру». Между тем П. Виардо находилась на пути в Россию. 3 октября Ж. Санд сообщала г-же Марлиани: «Pauline... part pour la Russie le 5 Octobre avec Viardot qui se plaint comme un pot cassé...» **

После короткого отдыха в Ноане, где она «только бегала по лесам и танцевала бурре», окрепшая и воодушевленная перспективой «настоящей» работы, Полина Виардо быстро собралась в дорогу. (Перед отъездом она просила Шопена назвать ей имена знакомых ему выдающихся петербургских любителей музыки.) Зато Россия, с режимом Николая I (и отсутствием «европейского комфорта»), совсем не прельщала республиканца Луи Виардо.

Первоначальный план путешествия был несколько изменен: из Берлина Виардо направились не на Любек, а на Ригу. Виардо написала оттуда Ж. Санд, которая в свою очередь известила сына Мориса: «On se portait bien, on voyageait vite et sans encombres...» ***

В Петербург Полина и Луи Виардо прибыли 14 октября, на следующий день после открытия итальянского сезона. Они остановились в доме Демидова, на углу Невского проспекта и Малой Садовой улицы,[18] разъехавшись по дороге с Бальзаком, отбывшим из Петербурга в конце сентября.

Каким представился им Петербург? Об этом можно судить по начальным страницам очерка Луи Виардо о музеях России, посвященным впечатлениям его и, вероятно, Полины от «великой северной столицы». Прежде всего город их удивил. После долгих дней путешествия по безграничным равнинам, под моросящим осенним дождем, с остановками в маленьких

* Мой дорогой, это Юпитер Олимпийский! (фр.).

** «Полина... 5 октября уезжает в Россию, вместе с Виардо, который стонет, как битый горшок» (фр.).

*** «...[они] чувствовали себя хорошо, ехали быстро и без препятствий» (фр.).

городках или на тесных почтовых станциях, перед ними, казалось, прямо из болот, вырос огромный город с 500 000 жителей, с внушительными зданиями, золочеными куполами храмов, особняками, большими домами и множеством магазинов. Их поразила и восхитила величавая плавность полноводного течения Невы и ее гранитные набережные, им нравились просторные прямые улицы и громадные площади, Александровская колонна, здание Академии художеств, башня Адмиралтейства и расходящиеся от нее «гусиной лапкой» три главные магистрали столицы: Невский проспект, Адмиралтейская (Гороховая) улица и Вознесенский проспект. Исаакиевский собор супруги Виардо нашли похожим на парижский Пантеон, а Казанский — не очень удачным вариантом собора св. Петра в Риме (колонны вообще не казались им соответствующими духу русского «национального» стиля в архитектуре). Зато Смольный собор понравился им чрезвычайно. Сильное впечатление произвело на них собрание картин в Эрмитаже. «Ни один город не может похвалиться такой многочисленной коллекцией произведений Рембрандта»,— отметил Луи Виардо. Ему не понравилась только бессистемность в развеске картин. «Кажется, что картины висят на том или ином месте из-за рам... Это не картинная галерея, а любительское собрание, но собрание царское...» [19]

Дебют Полины (в «Севильском цирюльнике») назначили на 20 октября (ст. ст.), однако внезапно заболел Рубини, и спектакль перенесли на 22 октября. Впрочем, журналист М. Сорокин, уверенный в успехе Виардо, поместил в «Русском инвалиде» восторженную рецензию на несостоявшийся спектакль, за что и был посажен на гауптвахту.

«В прошедшую среду все с нетерпением ожидали вечера,— рассказывал А. Э. в «СПб ведомостях»,— как вдруг около полудня разнеслась по городу прискорбная весть — Рубини нездоров, спектакль отменен. Горестно посматривали друг на друга дилетанты, встречавшиеся на Невском проспекте. Какая тоска, говорили они, ждать до пятницы, а если болезнь Рубини усилится, то еще, может быть, гораздо долее!.. В четверг афиши разнесли по городу радостную весть, что четвертое представление итальянских опер ...будет в пятницу. Дилетанты отдохнули, ...многие, впрочем, надеялись и боялись... Кто знает? Ну, если опять! Но настал вечер пятницы, и беспрерывный ряд экипажей, тянувшийся по Морской... к Большому театру, рассеял, наконец, и последние сомнения. И подлинно приехали...»

«Большой театр был полон сверху донизу,— вспоминал А. Н. Яхонтов,— но в публике не было ни волнения, ни того особого говора, который предшествует выходящему из ряда обыкновенных событию... В зале не замечалось ничего необычайного. Капельмейстер, высокий лысый немец (Г. Ромберг)

...стоял уже перед своим пюпитром, а публика все еще усаживалась... Вот кончилась увертюра; на сцене полумрак; пятидесятилетний Альмавива — Линдоро (Рубини) восхитительно пропел свою серенаду, ...затем вторая серенада, ...и на балконе с левой стороны, на авансцене показалась Виардо — Розина, а за нею Този — Бартоло. Несколько коротких музыкальных фраз — и оба скрылись за дверью балкона. Трудно было разглядеть лицо примадонны в полутемноте, кто-то, сидевший в креслах позади меня, сказал: «Некрасива...». Перемена декорации. В зале все спокойно. Комната в доме Бартоло. Входит Розина: небольшого роста, с довольно крупными чертами лица и большими, глубокими, горячими глазами. Пестрый испанский костюм, высокий андалузский гребень торчит на голове немного вкось. «Некрасива»,— повторил мой сосед. «В самом деле»,— подумал я. Вдруг совершилось что-то необыкновенное, раздались такие восхитительные, бархатные ноты, каких, казалось, никто не слыхивал. Прелестные уста произносили «Una voce poco fa». По зале пробежала электрическая искра. ...Восторг не мог уже вместиться в огромной массе людей, жадно ловившей звуки этой волшебницы, завладевшей так внезапно и всецело всеми чувствами и мыслями, воображением молодых и старых, пылких и холодных, музыкантов и профанов, мужчин и женщин. ...Да, это была волшебница, и уста ее были прелестны. Кто это сказал: «Некрасива»? Нелепость!.. При повторении арии для всех стало очевидным, что Виардо не только великая исполнительница, но и гениальная артистка. ...Игра ее, умная, изящная, веселая, отличалась особенной, ей свойственной благородной простотой и прелестью.

Этот акт был непрерывным триумфом Виардо, Рубини и Тамбурини». А. Вольф писал, что в «Севильском цирюльнике» Виардо «...очаровывала всех веселым, бойким, увлекательным исполнением роли», отмечал, что «в сцене с Фигаро, когда она передает ему письмо к Линдоро, комический ее талант выказался в полном блеске».

«Требование» [20] режиссера оперной труппы М. С. Лебедева позволяет довольно полно воссоздать сценическую обстановку, в которой протекал первый спектакль Полины Виардо в России.

«I. По декорационной части

Действие I. Улица, дом с балконом, на который выходит Розина, а из дверей Бартоло.

Чистая перемена

Действие II. Готическая комната в доме Бартоло. На левой стороне два кабинета. На правой также два кабинета. В середине завеса. Дверь с балконом.

| | | |
|---|---|---|
| Г-жа Гарцио — Розина | Костюм с принадлежностию, обуф и прочее по костюму. | Справиться о костюме у г-жи Гарцио». |

Остальные роли в спектакле распределялись следующим образом: Альмавива—Рубини, Фигаро—Тамбурини, Бартоло—Този, Марселина — Каратыгина, Педрилло — Макаров.

В сцене урока пения Виардо исполнила пьесы: «Возвращение нареченного» Дессауера, «Рики-рики» Мануэля Гарсиа и «Тирольский урок» Амедея де Боплана. В каждом из последующих представлений она меняла пьесы. «Мы надеемся услышать от нее и русскую песню, этот чудесный цветок Севера»! — восклицал А. Элькан в «СПб ведомостях» 26 октября. Действительно, вскоре, к удовольствию публики, П. Виардо стала петь в сцене урока пения «Соловья» Алябьева. Петербург был в восторге от этого «национального сюрприза».

В финал «Севильского цирюльника» П. Виардо, для большего эффекта, вставляла виртуозное заключительное Рондо из «Золушки» Россини. Тем все внимание публики в конце оперы оказывалось приковано к одной Розине — Виардо, ослеплявшей слушателей каскадом колоратурных пассажей. Лишая оперу «сценического ее окончания», она заставляла «прочих действующих лиц стоять сложа руки». «Эта роль совершенно по ней; каждое слово ее — огонь; каждое движение — грация. Давно Петербург не видал подобного исполнения роли; зато и прием был достойным артистки; рукоплесканиям и вызовам не было конца...» «Тут все рассуждения останавливаются, все похвалы становятся ничтожными. ...Мы играли в жмурки, теперь мы видим свет...» [21]

«Виардо была превосходна...»,— писал впоследствии М. И. Глинка в «Записках», вспоминая о зиме 1843 года (когда в Петербурге «завелся Итальянский театр»).

Сама Виардо была взволнована и удовлетворена горячим приемом в России, так щедро вознаграждавшим ее за парижский «холод» и унижения. И о «своей дорогой русской публике» на всю жизнь она сохранила теплую и благодарную память. Жадная до дела натура певицы получила наконец настоящее поле деятельности, возможность свободно претворить в жизнь свои артистические намерения. И она этим полностью воспользовалась.

До конца октября «Севильского цирюльника» дали еще 3 раза: 25, 27 и 29 числа. Неизвестно, в котором из этих представлений впервые увидел Полину Виардо Иван Сергеевич Тургенев, в то время коллежский секретарь в Министерстве внутренних дел, «кандидат философии» и молодой поэт, только что (в апреле 1843 г.) издавший поэму «Параша»

28 октября/9 ноября, в доме поэта и преподавателя литературы во II кадетском корпусе Александра Александровича Комарова,[22] «маленького майора Комарова», как назвал его впоследствии Тургенев в одном из писем к Полине Виардо, у которого на литературных собраниях бывали Гоголь, Белинский, Некрасов и другие русские писатели, И. С. Тургенев познакомился с Луи Виардо. А утром 1/13 ноября 1843 года А. А. Комаров привел Тургенева в дом Демидова и познакомил начинающего русского литератора с Полиной Виардо, артисткой с европейским именем. Так между этими двумя замечательными людьми начались отношения, неразрывно связавшие их имена в людской памяти.

На Полину визит Тургенева не произвел глубокого впечатления. Вспоминая в конце жизни о первом дне знакомства с ним, она говорила «с милой улыбкой»: «Мне его представили со словами: это — молодой русский помещик, славный охотник и плохой поэт». Все значение этого события для своей жизни она поняла лишь много позднее. «В душу Тургенева,— по словам А. Ф. Кони,— восторг вошел до самой ее глубины и остался там навсегда, повлияв на всю личную жизнь этого «однолюба» и, быть может, в некоторых отношениях исказив то, чем эта жизнь могла бы быть».[23] Быть может, подчинение в юности деспотической натуре матери, В. П. Тургеневой, подготовило почву для влияния сильной воли Полины Виардо на мягкого по природе Тургенева?

В тот же знаменательный день (1/13 ноября 1843 г.) Виардо в первый раз в Петербурге пела партию Дездемоны в «Отелло» Россини. «Драматический талант г-жи Виардо по крайней мере равен ее музыкальному таланту»,— писали по поводу этой ее роли «СПб ведомости». Виардо вставила в «Отелло» «арию Балфа» «Il piacer» из оперы ирландского композитора М. В. Балфа «Манон Леско». Впоследствии той же арией она заканчивала оперу «Дон Паскуале» Доницетти, и музыкальный рецензент из «Иллюстрации» находил арию собранием скрипичных пассажей; но зато «исполнение этих смертельных скачков в устах г-жи Виардо наполнило театр такими рукоплесканиями, что их, вероятно, слышал сам автор пьесы» . . .в Париже!

«Ария Балфа» стала в Петербурге чрезвычайно популярной. Ее пели в концертах и гостиных. Сохранилось письмо Виардо к певице-любительнице фрейлине П. А. Бартеневой, в котором артистка сообщала той слова арии, давая обещание побывать у нее, «как только репетиции дадут минуту свободы». Репетиции, действительно, не оставляли певице «минуты свободы», так как премьеры следовали одна за другой. 17 ноября Виардо появилась в роли Амины в «Сомнамбуле» Беллини. «Неудержимый энтузиазм взволновал публику; 20 раз вызывали артистов, и восторгам не было конца. . .»

24 декабря 1843 года В. А. Римский-Корсаков сообщал родителям в Тихвин: «В Итальянскую оперу, как я уже писал вам, попасть нет возможности. В среду [22 декабря] я целый час простоял в передней театра, в надежде перекупить у кого-нибудь из абонированных билет в «Сомнамбулу», но прождал понапрасну...» Как вспоминал А. Вольф, в «Сомнамбуле» Виардо «соперничала с Рубини и трогала всех до слез в сцене пробуждения. Тут, конечно, не было ни малейшей аффектации, люди серьезные, даже знатоки музыки, в том числе сам Глинка, увлекались не менее светских дилетантов». Впоследствии именно в партии Амины она выступала во всех своих бенефисных спектаклях. П. Виардо в этой роли Аполлон Григорьев посвятил длинное стихотворение «Чадо пламенного юга».

Предприимчивый издатель «Нувеллиста» М. Бернар использовал этот успех, и вскоре в «СПб ведомостях» появилось объявление: «Если Вы хотите возобновить в душе сладостные впечатления, которые Вы испытали при представлении «Сомнамбулы», или если Вы так несчастливы, что не видели ее и хотите составить себе хотя некоторое понятие, то пошлите в магазин Бернара... и прикажите взять новый вальс его «Souvenir de Madame Garcia-Viardot. Grande Valse d'après l'opéra de Somnambula, par M. Bernard».* Вальс составлен превосходно, об этом нечего говорить; Вы будете играть его с великим удовольствием, но уже при первом взгляде на него Вы придете в восторг, потому что на заглавном листе увидите милый образ нацей восхитительной Амины, несравненной Виардо-Гарсии. Портрет очень похож и литографирован прекрасно. Само собою разумеется, что в несколько дней этот вальс будет на девяти десятых всего числа фортепиан в Петербурге».[24]

Несмотря на бесчисленные репетиции, на то, что в оперных спектаклях Полине приходилось выступать по нескольку раз в неделю, так что после первого представления «Сомнамбулы» она «почти слегла от истощения сил», она продолжала готовить новые оперные партии. Уже 29 ноября впервые пела партию Лючии в опере «Лючия ди Ламмермур» Доницетти («в пользу Рубини»). 13 декабря в бенефис Тамбурини она появилась в партии Церлины в моцартовском «Дон-Жуане». Как писала «Северная пчела» 20 декабря 1844 года: «Моцарт, верно, никогда не воображал, чтоб у него была такая Церлина, и писал легонькую партию. Но г-жа Виардо сделала из этой легкости непобедимую трудность, так как она пела, как едва ли две певицы в Европе в состоянии пропеть».

В. А. Римский-Корсаков писал родителям 28 декабря 1843 года: «Сегодня дают «Дон-Жуана» Моцарта. В этой опере

* «Воспоминание о госпоже Гарсиа-Виардо. Большой вальс на мотивы из оперы «Сомнамбула» М. Бернара» (фр.).

участвуют все итальянцы. Самые низкие роли заняты двумя лучшими нашими артистами — Артемовским и Петровым. Употребляю все силы, чтобы достать билет. Готов платить втридорога...»

«On vient de donner D[on] Juan d'une manière très satisfaisante. M-me Viardot est incomparable dans Zerline qu'elle chante avec une intelligence et une grâce parfaites, le Duo surtout. Elle le dit avec une suavité et un goût si parfaits que je la mets dans ce morceau au-dessus de la Persiani, que deux mois auparavant j'avais entendue à Londres...» * — сообщал Мих. Ю. Виельгорский дочери Анолит в январе 1844 года. О Виардо в роли Церлины с похвалой отозвался и М. И. Глинка в «Записках», хотя постановка в целом (за исключением Виардо и Артемовского — Мазетто) ему не понравилась.[25] При том интересе, который вызвало в Петербурге появление Виардо, вполне естественно, что она немедленно попала в поле зрения «горячих друзей музыки» (по выражению Г. Берлиоза) графов Михаила (композитора) и Матвея (виолончелиста-любителя) Виельгорских. Они привлекли ее в свой дом, в 1826—1853 годах бывший важнейшим музыкальным центром столицы (дом, который Берлиоз назвал «маленьким министерством изящных искусств»). К сожалению, сохранившиеся письма Виардо к Матв. Ю. Виельгорскому не содержат указаний на то, когда именно завязалось их знакомство. Надо думать, что оно началось вскоре после приезда Виардо в Петербург. В приписке к письму Луи Виардо к Ж. Санд, от 18 ноября 1843 года, певица сообщала ей: «...*Nous avons une quantité de connaissances agréables dans tous les genres.* Il y a de véritables artistes parmi les amateurs, ainsi Lwoff, Wielhorsky, que Chopinet connaît certainement».**

29 февраля/12 марта 1844 года Клара Шуман отметила в путевом дневнике присутствие П. Виардо на домашнем вечере у Виельгорских, где было «всего несколько человек», что свидетельствует об известной близости певицы к Виельгорским уже в эту пору. Как вспоминал гр. В. А. Соллогуб, приемы у Виельгорских «разделялись на две совершенно различные стороны. Приемы графини Луизы Карловны отличались самой изысканной светскостью, ...у графа же Михаила Юрьевича раза два-три в неделю собирались не только известные писатели, музыканты и живописцы, но также и актеры, и

* «Только что весьма удовлетворительно поставили «Дон-Жуана». Г-жа Виардо несравненна в роли Церлины, которую она поет с умом и грацией совершенными, особенно дуэт. Она исполняет его с такими совершенными нежностью и вкусом, что в этом номере я ставлю ее выше Персиани, которую я слышал в Лондоне два месяца тому назад» (фр.).

** «...У нас множество всяческих приятных знакомств. Среди любителей есть и подлинные артисты. Таковы Львов, Виельгорский, которого Шопинэ, конечно, знает» (фр.).

начинающие карьеру газетчики. ...Все эти господа приходили на собственный Виельгорского подъезд на Михайловской площади. ...У них редко танцевали, но почти каждую неделю на половине самого графа, то есть в его отдельном помещении, устраивались концерты».[26]

Кроме интимных музыкальных собраний, в зале дома Виельгорских постоянно давались открытые концерты и музыкальные утра, собиравшие весь музыкальный и интеллигентный Петербург. Здесь весной 1836 года состоялось исполнение оперы Глинки «Иван Сусанин»; здесь неоднократно выступал Лист; здесь 9 марта 1844 года сыграна была Первая симфония Шумана, а Клара Шуман исполнила концерт соль минор Мендельсона. Виельгорские радушно приняли Г. Берлиоза в первый приезд его в Россию в 1847 году. Бывали и принимали участие в концертах у Виельгорских Оле Буль, Арто, Паста, Виардо, Рубини, Тамбурини, Петров, Зонтаг, Альбони, Фреццолини, Гризи, Марио, Серве, Вьетан, Вивье, Рейнгардт, А. Г. Рубинштейн и др. В гостиной Виельгорских появлялись и представители дирекции театров — дирижер Г. Ромберг и сам А. М. Гедеонов. К числу друзей и знакомых Мих. Ю. принадлежали Пушкин (при кончине которого он присутствовал), Глинка, Гоголь, кн. Одоевский, Григорович и множество других выдающихся русских людей середины XIX века. Он хорошо знал и современный ему европейский литературный и музыкальный мир. В декабре 1829 года Мих. Ю. посетил Гёте в Веймаре, был знаком с Шопеном, Листом, Мендельсоном, Мейербером.

Несмотря на видное место, занимаемое им в придворном мире, Михаил Юрьевич не оставлял и общественно-музыкальной деятельности. По его инициативе дирижер К. Шуберт затеял утренние концерты в СПб университете при участии студенческого оркестра, солистов-профессионалов и любителей, принял участие в организации в Петербурге «духовных концертов». По воспоминаниям В. В. Стасова, в 1840-х годах он был полным человеком «с огромными выпученными глазами, в завитом à la Аполлон Бельведерский парике и в громадном белом галстуке». Клара Шуман отметила его веселый, живой и интересный разговор. Глинка писал: «Он крайне любезен и увлекается, как юноша, первыми впечатлениями».

Второй глава дома — граф Матвей Юрьевич («дядя», или «дёнок», по семейному прозвищу), холостяк, большую часть жизни прожил возле старшего брата, в его семье. О нем гр. В. А. Соллогуб писал: «Брат моего тестя, граф Матвей Юрьевич ...далеко не был схож характером со своим братом, он был тоже человек умный и добрый, но гораздо сдержаннее и серьезнее». Участник войны 1812 года, выйдя в отставку в 1826 году, он посвятил себя главным образом музыке. Уче-

ник А. И. Мейнгардта, почитатель и друг Б. Ромберга, он, по мнению Одоевского, был «отличным виолончелистом». В 1843 году это был импозантный, пожилой человек почти пятидесяти лет (он родился в 1794 г.), среднего роста, с небольшими седеющими баками, изящно одетый, полный достоинства, «добродушный и ...благосклонный ко всем». В конце 1840-х годов он принимал близкое участие в руководстве Петербургским симфоническим обществом, а в 1859 стал одним из учредителей и директоров Русского музыкального общества, основанного А. Г. Рубинштейном. При его содействии в 1862 году была открыта Петербургская консерватория.

Из всей семьи Виельгорских, большинство членов которой неизменно выказывали Виардо ласковое внимание и дружескую приязнь, именно Матвей Ю. сделался ее подлинно «дорогим и превосходным» другом, с которым она вела многолетнюю переписку. «Провидение артистов», как в шутку назвала его однажды Виардо, он постоянно приглашал ее участвовать в музыкальных вечерах в Зимнем дворце, у Виельгорских и в устраивавшихся им больших благотворительных концертах. Быть может, именно у Виельгорских Виардо познакомилась с русскими народными песнями и творчеством русских композиторов? Их сочинения она пела «в чисто русском стиле», и они заняли прочное место в концертном репертуаре певицы почти сразу по приезде ее в Россию.

Виардо не могла не понимать и общественной значимости Виельгорских и ценности для себя их связей.[27] Дружба с ними служила ей опорой в чопорном аристократическом обществе, которое не склонно было отнестись к ней, как «к равной». Об этом рассказывает в «Записках» кн. А. В. Мещерский, познакомившийся с четой Виардо на балу у поэтессы гр. Е. П. Ростопчиной в начале 1844 г: «Побеседовав с г-ном Виардо, я отправился в бальную залу, где встретила меня прелестная хозяйка, озабоченная тем, что г-жу Виардо никто не приглашает и что она одна не танцует. Она обратилась ко мне, как к хорошему знакомому, с которым она не стеснялась, чтоб просить меня пригласить ее хотя на одну кадриль, что я и исполнил с готовностью. Г-жа Виардо была очень любезна и очень грациозна, но танцевала немного вприпрыжку, как танцуют обыкновенно все француженки. В это время я заметил между маменьками, сидящими вдоль по стене залы, большое оживление: они как-то всполошились и стали что-то шептать между собой, показывая в мою сторону. Когда кадриль кончилась, то к великому моему изумлению я узнал, что я был причиной этого переполоха, потому что маменьки нашли слишком щекотливым для своих дочек танцевать вместе с актрисой и находили мой поступок дерзким и непристойным. Разумеется, все это говорилось втайне, шепотом... Таков

был еще тогда в передовом петербургском обществе взгляд на театр и на актрис в особенности».[28]

Круг ближайших друзей и поклонников Виардо составили, кроме И. С. Тургенева и Матв. Ю. Виельгорского, М. Ф. Петрово-Соловово, П. Б. Зиновьев и А. М. Гулевич — любители итальянской оперы, знакомившие Луи Виардо с русской охотой. Дружеские связи у певицы установились с А. Ф. Львовым и С. А. Гедеоновым, сыном директора театров, археологом и литератором из лагеря «благонамеренных». Должно быть, через Виельгорских она познакомилась и с В. Ленцем.

7 января 1844 года Виардо выступила в партии Ромео в опере «Капулетти и Монтекки» Беллини. Программа ее бенефисного спектакля 24 января состояла из «Сомнамбулы» и сцен из «Танкреда» Россини. Неясно, почему для него она выбрала чисто контральтовую партию Танкреда. К тому же, подобные роли не были для нее выгодными из-за ее небольшого роста.

29 января представлением «Лючии» (40-м спектаклем I абонемента) завершился первый петербургский итальянский оперный сезон. Репертуар состоял из 10 опер, причем Виардо пела в 6 из них: «Севильском цирюльнике» и «Отелло» Россини, «Сомнамбуле» и «Капулетти и Монтекки» Беллини, «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и «Дон-Жуане» Моцарта. Без ее участия шли «Пират», «Пуритане», «Норма» Беллини и «Велизарий» Доницетти. Художник П. П. Соколов вспоминал, что эти оперы «чередовались без конца, но во всех великие артисты выделывали такие чудеса, что публика не утомлялась этим повторением». По окончании сезона начались масленичные утренние спектакли, продолжавшиеся до середины февраля. С наступлением великого поста представления прекратились и начались концерты. На сей раз рецензенты не проявили к Виардо обычной благожелательности. «Виардо пела очень много»,— констатировал критик из «Репертуара и пантеона» и тут же принялся бранить итальянскую музыку, которая, по его мнению, «подобна сахарной пище». «Если употреблять ее слишком часто, она становится приторной»; в конце статьи он, однако, заявлял: «Как бы то ни было, но Рубини, Тамбурини и Виардо и в концертах доставили много удовольствия».

Кроме концертов Пиццолато («в зале госпожи Энгельгардт»), Г. Ромберга (в Александринском театре), Виардо пела в благотворительных концертах Филармонического общества в пользу музыкантских вдов и сирот и детской больницы. 16 февраля она выступила в ежегодном благотворительном концерте в зале Университета «вместе со студентами, занимающимися музыкой». 19 февраля П. А. Плетнев описал этот вечер в письме к Я. К. Гроту: «После семи часов мы с Вельбрехтом отправились в залу. Собралось множество внизу и на хорах. Даже [И. А.] Крылов был, которого я посадил подле

Александры Осиповны [Ишимовой], и они хорошо познакомились. Энтузиазм студентов при появлении Виардо был невообразимый. Она пропела три пьесы, в том числе «Соловья», со всей прелестью русского произношения. Студент Шулепников поднес ей огромнейший венок цветочный, а студент Ковальков — букет. Другие студенты то же делали, когда она сходила с эстрады. Ей нельзя было оставаться до конца концерта, ибо она должна была в тот же вечер петь у в. к. Елены Павловны. Студенты забыли уже, что концерт продолжается: они бросились провожать ее, и так громко кричали vivat и adieu, что Оля испугалась, вообразив, не бунт ли начался. На другое утро сама Виардо рассказывала, что она и сама не помнит нигде подобного энтузиазма и немножко струсила...» От пения Полины «Крылов, как знаток музыки и некогда сам отличный музыкант был, в восторге».[29]

22 февраля Виардо «очень радушно» приняла Клару и Роберта Шуман, приехавших в Петербург накануне. 25 февраля они были на ее большом концерте в зале Дворянского собрания. Виардо пела каватину из «Нормы» Беллини (с участием хора), 18-й псалом Марчелло, финальное рондо из «Сомнамбулы», арию Агаты из «Волшебного стрелка» Вебера, Рондо Берио и «русский романс» «Соловей» с аккомпанементом хора и оркестра. «В начале обеих частей концерта» были сыграны увертюры к «Эгмонту» Бетховена и «Эврианте» Вебера. Рецензент из «Репертуара и пантеона» справедливо нашел, что самой «замечательной пьесой, которую она спела в концерте своем, была ария Агаты из «Фрейшюца». Исполнение было прекрасное. Пела она также арию из «Нормы», ...но увы! Мы слышали, как исполняли эту арию Паста и Росси, и воспоминания наши не в пользу г-жи Виардо».

А К. Шуман, не без оттенка зависти, записала в этот день в путевом дневнике: «Вечером были на концерте Виардо. Очень скучно. Ничего, кроме итальянской музыки, а то, что было получше, не удавалось расслышать, так как публика громко разговаривала. Можно ли этому поверить —разговаривали под утвертюру к «Эгмонту» Бетховена! Полина очень хорошо спела русскую народную песню, и вызвала даже не энтузиазм, а фанатизм. Это было чрезмерно и могло возмутить каждого здравомыслящего человека, понимающего в музыке, отдающего должное искусству Полины, но различающего и ее слабые стороны. Нам было очень досадно...» [30] Отдаленным результатом концерта было возникновение «Дела о препровождении в Контору московских театров» галстуков и браслетов, подаренных Полиной Виардо участвовавшим в нем хористам и хористкам.[31]

Успех итальянской оперы был полным. По словам А. Н. Яхонтова, «не было салона, в котором разговор не вертелся бы постоянно на Итальянской опере, особенно

в первые три года ее существования». В этих условиях итальянская опера, «лучший цветок утонченной цивилизованности» (Ф. Булгарин), «уничтожила», по выражению Р. Зотова, русскую оперу, которая «теперь бог весть когда ...опять поднимется». Космополитические вкусы русской дворянской публики, не считавшей русскую музыку и русских певцов «настоящими», меньше всего способствовали развитию русского оперного творчества, вследствие чего в течение 1840—1860-х годов русская опера находилась в печальном положении.

Но нельзя, конечно, не признать действительно высоких исполнительских качеств таких итальянских певцов, как Виардо, Бозио, Гризи, Рубини, Марио, Тамберлик, Кальцолари, Лаблаш и других. Кроме того, исполнявшийся ими репертуар включал в себя лучшие оперные произведения и западноевропейских композиторов-классиков. (Моцарт, Чимароза), и современных им композиторов (Россини, Беллини, Доницетти, Верди), сказавших новое слово в оперном творчестве.

Многие из знаменитых гастролеров относились к русскому музыкальному искусству с интересом и симпатией. Известно внимание, проявленное П. Виардо к Глинке и Даргомыжскому. С уважением отзывалась она и об О. А. Петрове, называя его в числе выдающихся европейских певцов.

19 февраля 1844 года «СПб ведомости» порадовали читателей известием о том, что Виардо ангажирована дирекцией театров на следующий итальянский сезон. За полтора месяца до того, 8 января, Мих. Ю. Виельгорский писал дочери Анолит: «Nous l'aurons pour l'année prochaine avec Lablache, et je commence à croire que Rubinetto se laissera fléchir. Ainsi, réjouis-toi, chère enfant, et ne donne pas dans la tristesse...»*[32]

Но Рубини долгое время не желал «смягчаться». Ему было 50 лет, петербургский климат вредно влиял на его голос. «Первый тенор Европы», он хотел оставить сцену еще в полном блеске, «несравненным» певцом для тех, что его слышал, не вызывая сожалений. Однако Рубини понимал, что в Петербурге он был хозяином положения, получал огромные деньги и мог сколько угодно появляться в излюбленных ролях. С одной стороны, Рубини «изъявлял желание посвятить услуги свои дирекции театральной в звании профессора пения в театральном училище», о чем Гедеонов объявил конторе СПб театров 9 февраля 1844 года и что как будто указывало на решение Рубини остаться в Петербурге; с другой стороны, он медлил с окончательным ответом. Только 28 марта (П. Виардо подписала контракт еще 26 января) Рубини письменно известил Гедеонова о согласии петь в России в сезон 1844/45 года, а по

* «Она и Лаблаш будут у нас в будущем году, и я начинаю верить, что и Рубинетто даст себя смягчить. Итак, радуйся, дорогое дитя, и не впадай в уныние» (фр.).

окончании его желал навсегда оставить сцену и вернуться «на отдых» в Италию.

А Виардо в Петербурге, по существу, только начинала карьеру оперной артистки, и для ее целей он подходил великолепно. По новому «условию» она получила 65 000 рублей ассигнациями и полный бенефис, что свидетельствовало о прочности ее положения во мнении театральной дирекции.[33] Это время было апогеем ее популярности среди петербургской публики, которая «любила ее так, что и сказать нельзя». «Листок для светских людей» открыл последний год своего существования «Необыкновенными предсказаниями на 1844 год»: «Первое января будет ознаменовано чрезвычайными разъездами людей деловых и не деловых для поздравления с наступлением 1844 года. Общим предметом разговоров во время визитов будут служить Итальянская опера, пение г-жи Виардо-Гарции и невозможность достать билет в ложу».

В то время как в театральных и концертных залах гремели аплодисменты в честь Полины, Луи Виардо охотился и занимался изучением художественных собраний Эрмитажа, Зимнего и Таврического дворцов, описанием картинных галерей графа Кушелева, графа Ростопчина и др. Возвратившись во Францию, он в 1844 году опубликовал книгу «Музеи Германии и России». В «Gazette musicale» Л. Виардо поместил статью о музыке в России, где лестно отозвался о сочинениях Глинки. Вместе с Тургеневым Луи перевел на французский язык (и в 1845 г. опубликовал в Париже) повести Гоголя. Переводы не понравились А. О. Смирновой-Россет, но познакомили французов с сочинениями великого русского писателя.

В начале марта Виардо уехала на гастроли в Вену. Объявление об отъезде четы Виардо трижды появлялось в «Прибавлении к СПб ведомостям» (от 9, 17 и 22 февраля 1844 г.). Быть может, по поводу окончания именно первого итальянского сезона Мих. Ю. Виельгорский и написал кантату «Прощание с артистами итальянской оперы» для четырех солистов, смешанного хора и оркестра на итальянский текст (вероятно, собственный?).[34] По всем признакам кантата сочинена была «к случаю». Можно предположить, что отъезд итальянских артистов ознаменован был каким-нибудь прощальным торжеством в доме Виельгорских, вроде обеда в честь Листа, устроенного в день его отплытия из Кронштадта 16 мая 1842 года. Отъезд Виардо из России в начале марта 1844 года послужил, по-видимому, поводом для возникновения регулярной переписки ее с Матв. Ю. Виельгорским. Сначала она носила характер несколько официальный, с течением времени в письмах певицы появляются теплота, а иногда и сердечность. Писать Матв. Ю. Виельгорскому, делиться с ним мыслями и чувствами сделалось для П. Виардо, по ее признанию, «неодолимой потребностью».

Летом 1844 года «сметливый» М. Бернар опубликовал в VI тетради «Нувеллиста» романс Виардо «Une fleur» («Цветок») на слова Е. Тюркети, перепечатав эту «мелодию» из журнала «Illustration» (от 4 марта 1843 г.).

Казалось, что, уезжая из Петербурга, П. Виардо оставляла там твердо завоеванные позиции. Однако стоило ей уехать, как по городу поползли всякие слухи и кривотолки. Пять неудачных примадонн, «не решавшихся» даже на концерты, пока в Петербурге находилась Виардо («такой страх навела на всех г-жа Виардо-Гарция»), принялись теперь не только петь, но и сплетничать. Последнее обстоятельство вызвало справедливую отповедь со стороны «Северной пчелы»: «Но вот г-жа Виардо-Гарция уехала, впечатление, произведенное искусством, ...начинает ослабевать, и мы слышим насчет таланта г-жи Виардо-Гарции толки, которые возбуждают в нас самое неприятное чувство... Энтузиазм и восторги, которые возбуждала г-жа Виардо-Гарция своим очаровательным голосом, породили ей неприятелей!!! Есть люди, которые даже унижают и чудный дар ее, и искусство для превознесения покровительствуемых ими других лиц... Правда, г-жа Виардо-Гарция без вины виновата, повредив без умысла успеху всех других певиц, как будто нарочно съехавшихся к нам в эту зиму во множестве. Кроме ангажированной г-жи Виардо-Гарции, у нас еще пять примадонн без места! ...Нет ничего нелепее и несправедливее, чем суждение по сравнению. ...По нашему мнению, г-жа Виардо-Гарция в пении то же, что лорд Байрон в поэзии: олицетворение романтизма или независимости гения в области поэзии... Подумайте, господа, и будьте справедливы».[35] Высказывание довольно смелое для осторожной обычно «Северной пчелы»!

Но дело было, конечно, не только в сплетнях пожилых дам. «Независимость гения», о которой писала «Северная пчела», кому-то «в верхах» показалась, по-видимому, подозрительной. Да и к французским журналистам, особенно к известным своими республиканскими убеждениями, как Луи Виардо, в России относились с опаской. Впрочем, в Петербурге Луи вел себя осторожно, а вернувшись во Францию, в разговорах с Ж. Санд оказался скуп на порочащие Россию отзывы, за что и получил нагоняй от писательницы, не понимавшей сложности положения Полины и Луи в николаевском Петербурге. Как бы то ни было, но вскоре после отъезда П. Виардо на итальянский сезон в Вену министерство двора просило тайного советника Тенгоборского частным образом сообщить министру кн. П. М. Волконскому «мнение» находившейся в Вене жены Тенгоборского об артистах венской оперы, не без намерения получить сведения и о П. Виардо. Тенгоборский представил выдержку из письма жены от 26 апреля 1844 года, содержавшую поверхностный и недоброжелатель-

ный отзыв об игре и пении Виардо.[36] 9 мая кн. Волконский с подозрительной поспешностью переправил отзыв в дирекцию театров. Гедеонов прочел его, и дело на этом закончилось, не получив дальнейшего хода.

## *Глава III*

Итальянский оперный сезон в Вене в 1844 году открылся в апреле и окончился в июне. П. Виардо снова пользовалась обычным шумным успехом, который в «Лючии» Доницетти она делила с тенорами Н. К. Ивановым и Н. Мориани.[1] В труппе по-прежнему пела и Е. Тадолини, но теперь публика и критика с одинаковой доброжелательностью принимали обеих певиц. Тем не менее пребывание в Вене не было для Виардо столь же приятным, как в предыдущем году. «Я совсем не раскаиваюсь, что приехала в Вену петь, но жить здесь умом или сердцем, это, откровенно говоря, совсем другое дело»,— писала она Ж. Санд 15 июня. В политической атмосфере меттерниховской Австрии, становившейся все более удушливой, политическая «неблагонадежность» Луи Виардо вредила успеху его жены у аристократической части венской публики. Перед «госпожой Виардо» закрылись двери многих салонов, прежние знакомые ее избегали. Певица с нетерпением ожидала возможности вернуться во Францию, где в ее отсутствие Луи Виардо приобрел невдалеке от Парижа (около Rozay-en-Brie в Иль де Франсе) небольшой старинный замок Куртавнель. Там семья Виардо и провела вторую половину лета 1844 года. В замке шли отделочные работы. В июле Виардо сообщала Ж. Санд о хлопотах по устройству дома и о покупке мебели для него. 3 августа она звала Ж. Санд (в свою очередь настаивавшую на приезде Полины в Ноан и бранившую «феодальный замок» Виардо) в «ее» комнату в Куртавнеле. «Вы увидите наш маленький большой дом, который немного напоминает Ноан, если б тому можно было бы придать две башенки и рвы с водой, и наш маленький, отлично распланированный парк, и наши окрестности, которые, право, довольно милы...»

Из писем П. Виардо к Юлиусу Рицу (от 5 июля 1859 г. и 26 марта 1860 г.), из «Воспоминаний» А. А. Фета, из книги Л. Эритт-Виардо «Семья великих музыкантов» известно, что от шоссе к решетчатым воротам парка вела аллея из толстых яблонь, «достаточно широкая для одной кареты». Перед домом расстилалась лужайка с цветочными клумбами, окаймленная бордюром из георгинов и роз, окруженная старыми кленами, каштанами и тополями. Под окнами, вдоль замкового фасада, в кадках стояли оранжерейные растения

и деревца. С этой стороны двухэтажный дом, с толстыми стенами из пепельно-серого камня и высокими замшелыми крышами, имел «вид лавочника», по словам Полины Виардо. Зато другая его сторона, «настоящая», с башенками и подъемным мостом, имела вполне «благородный» вид. Огибавшие замок нешироκие рвы заросли камышом; в зеленоватой воде плавали листья и водились лягушки. По небольшому пруду в парке хозяева и гости по вечерам катались на лодках, распевая хором.

Замок построен был во времена Генриха IV (Франциска I, по уверению Луизы Эритт). Каменные ступени низенькой лестницы вели в светлый коридор, откуда входили в обширную гостиную — угловую комнату на два света. Возле камина стоял круглый стол, окруженный мягкими креслами и кушетками. На диване у противоположной стены лежала косматая медвежья шкура. В простенке между окон, выходивших в парк, находился рояль. Поблизости от него П. Виардо поместила мраморный бюст Тамбурини. Противоположный угол дома занимали столовая, биллиардная и комнаты для друзей. Хозяева располагались во втором этаже. Туда вела широкая лестница. Двери комнат выходили в коридор. В кухне властвовала старая кухарка Вероника. Слуга Жан добросовестно «все тер». Хозяйством ведали г-жа Гарсиа и мадемуазель Берта, пожилая незамужняя сестра Луи Виардо. Попугаи, обезьяны и кошки благоденствовали в доме. В оранжерее зрели персики, яблони и сливы цвели в фруктовом саду.[2] Любимым местом прогулок Полины стали окружавшие замок поля и равнины, изрезанные длинными каналами, обсаженными тополями. На пригорке, невдалеке от дома, возвышался «великолепный» вяз. Отсюда открывался вид на много льё вокруг. «Нигде я не видела столько неба, как там...»,— вспоминала П. Виардо в письме к Ю. Рицу в 1860 году.

Луи Виардо так описывал жизнь в Куртавнеле в письме к Ж. Санд от 14 августа 1844 года: «Вместо того чтоб мечтать о рублях, драгоценностях и венках, мы в грубых башмаках подбираем наши сливы и беседуем со встречными пастухами и пахарями. Полина, не заставляя себя просить, тут же среди полей поет им песенку. Они говорят про нас: эти — там — не гордые...» [3] К обеду в Куртавнель приглашали мэра из Розе и кого-нибудь из соседних фермеров. По вечерам приезжал доктор Фуге и составлялись партии в вист. Полина садилась за рояль, под звуки Моцарта и Бетховена в своем кресле немедленно засыпала мадемуазель Берта. В доме много говорили по-испански: приехали дядя Пабло Сичес и тетя Марикита. С их дочерью, «кузиной Антонией», Полина занималась пением.

В русскую столицу обе певицы (Полина и Антония) приехали в 20 числах сентября 1844 года. Там Антония, пригла-

шенная благодаря хлопотам П. Виардо в труппу петербургской итальянской оперы, должна была «начать музыкальный карьер свой» и, как надеялись «СПб ведомости» «с примером родственницы своей, пекущейся о ней как о родной сестре», «сделать быстрый успех». Однако «дѐвица Молина» успеха не имела и уже при первом появлении на сцене в роли трактирщицы в «Сомнамбуле» была принята «самым неблагоприятным образом».[4]

В составе петербургской оперной труппы произошли крупные изменения. Из нее уволили певиц Ассандри (жену заведующего репертуарной частью СПб театров А. Л. Неваховича) и Тадини, а также тенора Пазини,— «артистический триумвират», воспоминание о котором было «так неприятно» рецензенту из «Репертуара и пантеона». Пригласили еще одну примадонну-assoluta Анаис Кастеллан, певицу, «обладавшую прекрасным высоким сопрано и прелестной наружностью», и новое контральто Мариетту Альбони, «молодую, цветущую здоровьем и красотой», чей голос напоминал А. Н. Яхонтову звук виолончелиста Серве.[5] Приехала и молодая Генриетта Ниссен, ученица М. Гарсиа-младшего. Первым тенором остался Рубини; первым басом-cantante — Тамбурини, buffo-comico — Ровере. «С этою труппою можно исполнять все оперы нового репертуара»,— писали «СПб ведомости». Труппа действительно была сильной, и П. Виардо надо было приложить некоторые усилия для того, чтобы сохранить за собой прежнее положение «неоспоримой примадонны». Это наименование, кстати, будто бы по ошибке оказалось пропущенным в перечислении амплуа артистов итальянской труппы в «СПб ведомостях», что газете пришлось позднее исправить.

Удивительное невнимание проявил к Виардо А. Л. Невахович в письмах к А. М. Гедеонову (уехавшему в Москву осенью 1844 г.). В них Невахович сообщал директору театров о приезде Кастеллан, Ниссен и прочих артистов, которых театральные чиновники «радушно» встречали на Английской набережной; хлопотал о дебюте Кастеллан, хвалил Альбони, «доводил до сведения» Гедеонова о бриллиантовых булавках, подаренных Рубини ему и Кавосу, но ни одним словом не обмолвился о приезде П. Виардо. Только в середине октября он мельком упомянул о ней, в связи с письмом, написанным артисткой Гедеонову по поводу ее бенефиса.[6]

Второй итальянский сезон открылся в Большом театре 2 октября «Лючией», с Кастеллан в главной роли. Она имела успех и вскоре приобрела много поклонников. Вот пример толков, подслушанных в театре журналистом, писавшим в «Репертуаре и пантеоне»: «Кастеллан — чудо совершенства! В тысячу раз лучше Гарции! Разумеется! Какое сравнение! — Да нет, что голос — еще ничего, а каковы у нее глаза? Прелесть! — Губки точно у Оттилии...»[7]

Среди посетителей итальянской оперы образовались враждовавшие между собой партии «виардистов», «кастелланистов» и «альбонистов». Кастеллан-певицу критика упрекала в «невыработанной вокализации», Кастеллан-актрису — в невыразительной игре. В том и другом она была противоположностью Виардо, безупречной певицы и драматической актрисы. Зато красивая Кастеллан нравилась высокопоставленным меломанам.

Впервые в новом сезоне Виардо явилась перед петербургской публикой в понедельник 9 октября 1844 года в «Сомнамбуле». «Мы снова имели наслаждение видеть любимицу нашей публики, несравненную г-жу Виардо-Гарцию в роли Амины, которую она выполняет с таким обворожительным искусством. Невозможно выразить восторг, с каким певица была принята публикою; крики и рукоплескания продолжались целые четверть часа; милая артистка была заметно тронута до глубины души, и слезы признательности несколько минут не позволяли ей начать. Наконец раздались давно не слыханные звуки ее прелестного голоса, и все умолкло, и все с радостным вниманием прислушивались к этим любимым звукам».[8]

16 октября в Большом театре впервые шел «Любовный напиток» Доницетти, и «невозможно было» «представить себе ничего привлекательнее, грациознее г-жи Виардо в роли Амины — кокетливой крестьянки». В свою партию Полина вставила арию, написанную Берио для Малибран «и исполненную всяких трудностей».

Следующей крупной ролью Виардо в этом сезоне была Норма в опере «Норма» Беллини. Первое представление состоялось 18 ноября 1844 года. 6 декабря Виардо писала Ж. Санд: «Я уже вам сообщала, сколько волнений доставила мне подготовка Нормы, и как я ужасно боялась играть роль, в которой г-жа Паста оставила неизгладимое впечатление здесь, где она побывала уже на своем закате. Все это меня пугало, но я не дала себя обескуражить. Вместе со страхом я чувствовала в себе нечто, говорившее мне: «Смелее!» Вероятно, это был голос артистической совести. Я хорошо сделала, что его послушалась. Норма сыграна и стала самым прекрасным успехом из всех, какие я когда-нибудь имела, а также и величайшим моим волнением. Представление с начала до конца прошло под аплодисменты, крики «бис» и вызовы.

Второй спектакль сошел еще лучше, а на третьем было окончательно установлено, что Норма — моя лучшая роль. М-ль Ниссен имела хороший успех в роли Адальжизы, а мой испанский тенор отлично справился с противной партией Полиона. Это, конечно, успех, доставивший мне самое большое удовольствие. Теперь я немного отдыхаю и пользуюсь этим, чтоб работать над „Дон Паскуале“».[9]

Полина Виардо-Гарсиа

*Рис. А. Дезериа (1840)*

Жорж Санд

*Рис. П. Виардо (1841)*

Полина Виардо. Амина
в оп. «Сомнамбула» В. Беллини
*Рис. К. Брюллова (1844)*

Полина Виардо
*Портрет П. Соколова*
*(Середина 1840-х гг.)*

Гектор Берлиоз, Анри Вьетан, Пьер Леру
*Шаржированные портретные рис. П. Виардо*
*(начало 1840-х гг.)*

Шарль Гуно

*Рис. П. Виардо (около 1850)*

Камил Сен-Санс

*Рис. П. Виардо*

Вид замка Куртавнель (1844)

Александр Александрович Комаров

*Фотография (1860-е гг.)*

ВЪ ЗАЛѢ ДВОРЯНСККГО СОБРАНІЯ.
Въ Воскресенье, 26 Апрѣля,
въ 4½ часа по полудни

**Г-жа ВІАРДО-ГАРЦІЯ,**

будетъ имѣть честь дать

# БОЛЬШОЙ ПРОЩАЛЬНЫЙ ВОКАЛЬНЫЙ И ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТЪ.

въ которомъ будетъ участвовать Г. и Г-жа Леонардъ.

## ПРОГРАММА:

### ЧАСТЬ 1-я.

1. Увертюра изъ оп. «Волшебный стрѣлокъ», Веберъ.
2. Большая сцена изъ оп. «Орфей», исполнитъ Г-жа Віардо-Гарція и хоръ Итальянской оперы . . . . Глюкъ.
3. a) Andante ) концертъ въ сценахъ
   b) Allegro molto vivace. ) Мендельсонъ Бартольди.
   и пѣн. Г. Леонардъ.
4. Variazioni изъ аріи: Ah vous dirai-je, maman Адамъ.
   исполнитъ Г-жа Леонардъ.
5. Scherzo съ хоромъ, безъ аккомпанимента оркестра, исполнитъ Г-жа Віардо-Гарція. Балье.

### ЧАСТЬ 2-я.

6. Арія и трио изъ оперы: «Жизнь за Царя», «Ахъ ты моя бѣдная сиротинушка», пѣв. Г-жа Віардо-Гарція, Леонардъ, и Г. Булаковъ. . . . . Глинка
7. Романсъ для одной скрипки исполнитъ Г. Леонардъ . . . . . Леонардъ.
8. Variazioni изъ оперы «Четвероголя» пѣв. Г-жа Віардо-Гарція . . . Россини.
9. Венеціанскій карнавалъ исполнитъ Г. Леонардъ . . . . . Вьетти.
10. Русскія пѣсни исполнитъ Г-жа Віардо-Гарція.

Оркестромъ дирижировать будетъ Г. Баверн.

Программа последнего концерта П. Виардо в Петербурге 26 апреля ст. ст. 1853 г.

Около того времени Мих. Ю. Виельгорский писал дочери Анолит: «...M-me Viardot a soulevé une grande polémique par la Norma, qu'elle chante et joue admirablement bien, quoique pour ce rôle son physique soit un peu frêle et trop jeune. Je n'ai jamais entendu le Trio $\binom{9}{8}$ chanté avec une perfection pareille. ... La fin du Duo du 2 acte, si *banale*, a été demandée 3 fois...»*[10]

25 ноября 1844 года «Северная пчела» заявила, что «решительно с роли Нормы положение г-жи Виардо-Гарции вовсе изменилось в драматическом мире, и она, переступив через все ступени, стала на той вышине, которой достигает только гениальность».

За Нормой 26 декабря последовала роль Золушки в одноименной опере Россини. Спектакль снова вызвал разноречивые мнения. «Северная пчела» утверждала, что все было превосходно, а по впечатлению критика из «Литературной газеты» партия Золушки представляла «слишком мало разгула» для дарования певицы.

2 января 1845 года в благотворительном концерте, устроенном Матв. Ю. Виельгорским в зале Дворянского собрания, Полина Виардо и Антония Сичес в сопровождении хора и оркестра исполнили финал из I действия «Эврианты» Вебера.

29 января в Большом театре состоялось первое представление оперы «Бьянка и Гвальтьеро» А. Ф. Львова, восторженно встреченной Булгариным и представителями официальной прессы и не имевшей успеха среди профессиональных музыкантов и широкой публики (после 3 представлений оперу сняли с репертуара). Судя по «Требованию» режиссера оперной труппы Лебедева, опера была поставлена весьма обстановочно. Роллеру, Вагнеру и Федорову заказали «новые декорации»; сшили костюмы (солистам «по роли», хористкам «костюмы благородные»; только хористам выдали почему-то старые «костюмы шевалье»). Виардо пела партию «Бьянки, дочери Сфорца». Она «разогрела своей душой лучшие места своей партии и сумела придать ей драматический характер». Последней новой ролью певицы в этом сезоне была роль Норины в опере «Дон Паскуале» Доницетти, впервые сыгранная ею (вместе со II действием «Сомнамбулы») в бенефисном спектакле 6 февраля 1845 года. «Вчера мы нечаянно попали на бенефис Виардо и были свидетелями ее торжества,— сообщила М. Г. Карташевская В. С. Аксаковой 7 февраля.— Ее осыпали

* «...Г-жа Виардо подняла большую полемику своей Нормой, которую она поет и играет восхитительно, несмотря на то, что для этой роли внешность ее несколько хрупка и слишком юна. Я никогда не слышал трио $\binom{9}{8}$ спетым с подобным совершенством. Конец дуэта из II акта, такой банальный, был повторен 3 раза...» (фр.).

цветами, три раза принимались бросать букеты и венки, и всякий раз их было столько, что с трудом их уносили она, Тамбурини и Рубини. Аплодировали столько что она устала, я думаю, кланяясь, но казалось, была очень довольна. Несколько раз Рубини и Тамбурини надевали ей брошенные венки на голову, но она тотчас же снимала их. Одним словом, восторг был необыкновенный. Давали новую оперу Don Pasquale. Это опера-buffa, но есть очень грациозные места. Она пела с большим одушевлением, особенно одну арию в конце, взятую из другой оперы [арию из оперы «Манон Леско» М. В. Балфа] и потом арию mi abbraccia из Somnambula,* которую заставили повторить три раза...» [11]

19 февраля оперой «Анна Болена» Доницетти закончился второй итальянский сезон. А на следующий день оперой «Любовный напиток» началась серия масленичных утренних оперных спектаклей, завершившаяся в воскресенье 25 февраля «прощальным представлением» «Сомнамбулы». Собственно, и с петербургской публикой и со сценой вообще прощался только Рубини. Виардо и Тамбурини приняли предложение вернуться в Россию и на следующий сезон.

Л. С. Бороздна-Стромилова писала своей сестре, М. С. Воейковой, в Москву 26 февраля 1845 года: «Кончилась масленица, и все утихает в шумном городе, и наш абонемент кончен. Хочу поделиться с тобой, моя душа, еще свежими впечатлениями. Много, много доставила нам наслаждения Итальянская опера. Последнее давали «Сомнамбулу» [sic!]. Виардо была очаровательна, едва ли можно ожидать когда-нибудь видеть или слышать что-либо совершеннее игры ее. Рубини воскрес, это не тот Рубини, что был в Москве, а тот, что восхищал нас в Париже. Недаром его здесь обожают. Вчерашний день был день его торжества. Петербургская публика в знак благодарности поднесла каждому из них дорогие подарки. Виардо-Гарцио — золотой cornet для цветов, Тамбурини — серебряную вазу, а Рубини, своему любимцу,— золотой венок... Публика требовала, чтобы увенчали Рубини. Он долго отказывался от такой чести, но, наконец, должен был уступить. Тамбурини и Виардо надели на него венок, и тут восторг зрителей дошел до неистовства, кричали «браво» более тысячи голосов, дамы махали платками, цветы, венки, стихи сыпались на сцену...» (как сообщала «Северная пчела», подбукетник Виардо и вазу Тамбурини поднесли для того, чтоб в них «они могли хранить цветы, которыми зимой их осыпала петербургская флора»).

«Основатели и столпы итальянской оперы» не могли уйти со сцены. Виардо вызвали 18 раз. «Спектакль кончился в исходе 6 часа. У подъезда толпа ожидала г-жу Виардо-Гарсиа».[12]

* «Обними меня» из «Сомнамбулы» (итал.).

«День был довольно холодный, вспоминал А. Н. Яхонтов.— Вышел сначала Тамбурини «в шубе нараспашку», а за ним Рубини, закутанный шарфом; немного спустя появилась Виардо с двумя букетами в руке, на которую она еще не успела надеть перчатку. ...Стоявшая в проходе молодежь бросилась к ней навстречу, и она с грациозной улыбкой раздавала всем по цветку. ...Она и муж ее, красивый чернобородый француз, следовавший за ней, благосклонно улыбались этому шаловливому порыву молодости. ...Когда была подана карета, публика, усаживая в нее свою богиню, не отходила от дверцы, протягивая руки для получения последних цветов последнего букета, г-н Виардо не на шутку рассердился: «Que diable, Messieurs,— закричал он,— mais laissez-moi donc entrer!» * Наконец карета-возок тронулась. Кто-то из молодежи стал на запятки, другие провожали Полину Виардо до самой ее квартиры...»,[13] то есть до Невского проспекта!

Кроме естественных цветов, она получила в подарок от публики еще браслет с алмазной незабудкой, о чем сообщила Ж. Санд 18/30 марта 1845 года: «...Последняя часть сезона была изнурительной из-за представлений и всяческих занятий. Из писем Луи, которые не слишком прекрасные *золовки* должны были вам передать, вы, вероятно, уже знаете о *неистовствах* и овациях, имевших место при закрытии сезона в театре. Вы знаете историю золотого венка Рубини, *кувшина* Тамбурини, моего великолепного подбукетника. Но есть еще одна, совсем свежая история, которую я и хочу вам рассказать. Третьего дня утром меня посетила депутация от русских купцов, с немецким переводчиком во главе, *покорнейше просившая меня принять подношение от русских мужиков, так же, как я приняла его от русской аристократии. Так как подписные листы на подбукетник до них не снизошли, то они тоже пожелали доказать мне, что и у них есть уши, чтоб слышать, и сердца, чтоб чувствовать*. Вот, дорогая Ninounne, эта «официальная речь», в том виде, как ее произнесли, заикаясь и краснея. За ней последовал футляр, содержавший великолепный бриллиантовый браслет. Видите, с какой превосходной публикой я соприкасаюсь. Именно она и *заставляет меня* делать огромные успехи. ...Еще дюжину дней мы проведем здесь, затем поедем в Москву, а потом как можно скорее полетим, наконец, в нашу дорогую Францию. Мы будем там в мае месяце».[14]

2 марта 1845 года Л. С. Бороздна-Стромилова сообщала об этом подношении М. С. Воейковой, оценивая подарок в 11 500 руб. асс. Далее она добавляла: «А Брюллов сделал ее портрет во время одного из представлений и подарил его ей...» А. Н. Вульф писала Е. Н. Вревской 28 февраля 1845 года, что

* «Какого черта, господа, дайте же мне войти» (фр.).

не смогла побывать в итальянской опере, потому что она «a rendu fou toute la ville le dernier temps...» *

По окончании театрального сезона вновь начались концерты. Все они «были на одну тему, варьированную следующим образом: Рубини, Тамбурини, Виардо-Гарциа; потом Виардо-Гарциа, Тамбурини, Рубини и так далее. Просто концерты эти были решительным продолжением представлений Итальянской оперы». Рубини и Тамбурини умудрились петь даже в концерте «физика и магика» Родольфо, дававшего 4 марта 1845 года в зале Энгельгардт «таинственные и восточно-магические представления».[15]

13 марта знаменитое артистическое трио выступило в концерте О. А. Петрова в Большом театре; 15 — Карла Майера; 23 — в концерте Т. Дёлера Виардо, Рубини и Петров исполнили трио «Не томи, родимый» из оперы «Иван Сусанин» Глинки; 28 марта в концерте Л. Маурера трио Глинки было повторено, на сей раз с участием Тамбурини. В статье об этом «замечательном» концерте 28 марта 1845 года В. Ф. Одоевский писал в «Русском инвалиде»: «Одну из пиес мы слышали в концерте Дёлера, но эта пиеса знаменитое трио из «Ивана Сусанина» Глинки, исполненное г-жою Виардо-Гарсиею, Рубини и Тамбурини. Кто не захочет несколько раз сряду послушать это превосходное произведение, когда оно исполняется в таком совершенстве!» Действительно, как сообщалось 7 апреля 1845 года в журнале «Иллюстрация» (№ 22), в концерте пианиста Дёлера «трио трижды прослушала публика, и конца не было бы этой пиэсе, если бы восторг мог продолжаться как скука. Дивные звуки пронеслись по тому самому театру, в котором публика так недавно еще скучала, слушая то же трио, и удивлялась, как можно писать русские оперы из русских песен». (Автор статьи имел в виду первое представление оперы «Иван Сусанин» Глинки, в 1836 г.).

10 марта П. Виардо пела в «Реквиеме» Моцарта, а 31 марта и 3 апреля вместе с П. А. Бартеневой приняла участие в исполнении «Стабат матер» Перголези, в зале «певческого корпуса» (Певческой капеллы). Дирижировал А. Ф. Львов, который «в промежутке между двух частей» оратории исполнил на скрипке «Адажио Спора». Вечером 3 апреля три «первых сюжета» итальянской оперы пели в концерте С. С. Артемовского. Сообщая А. Н. Пещурову о концерте «с итальянцами» в доме гр. де Лаваль 29 марта, М. А. Пещурова набросала живой портрет П. Виардо: «dans la foule [...] je distinguais tout de suite la figure de M-me Viardot, en robe de velours grenat, guirlande verte sur la tête et entourée, comme de raison...» **

* «за последнее время свела с ума весь город» (фр.).

** «в толпе... я сейчас же различила лицо г-жи Виардо в бархатном платье гранатового цвета, с зеленой гирляндой на голове и, конечно, окруженную [поклонниками]...» (фр.).

Обилие концертов вызвало неодобрение Фаддея Булгарина. «Все концертисты... приезжие и свои вообразили, что они должны непременно воспользоваться содействием трех знаменитостей нашего театра. ...Из этого вышло, что все это до того прислушалось, до того надоело, что, не взирая на объявление, что г-жа Виардо-Гарция, Рубини и Тамбурини будут петь любимое трио... М. И. Глинки, что одна г-жа Виардо будет петь ...русскую песню «Соловей», ...не явилось вовсе охотников в концерт в пользу театрального оркестра, и концерт был отказан... Нет ничего легче, чем надоесть и наскучить [публике]». А рецензент «Репертуара и пантеона», журнала, никогда не выказывавшего большой благосклонности к Виардо, оскорбительным образом откликнулся на ее участие в концерте Г. Ромберга 7 марта: «Г-жа Виардо-Гарсиа прекраснейшая певица в полухарактерном роде музыки, в опере-seria и semi-seria... Следовательно, первою примадонною ...она, вероятно, может быть только в Петербурге».[16]

В начале апреля 1845 года Виардо поехала концертировать в Москву. Поездка ее подготавливалась заранее, с самого начала года. 24 января А. Н. Верстовский написал в Петербург А. М. Гедеонову: «Я слышал, что в Москву собирается г-жа Виардо, и меня просил г. Рейнгард оставить ей дни два на-первых неделях концертных...» [17]

«Северная пчела» известила читателей 14 марта 1845 года: «На праздниках она [П. Виардо] поедет в Москву непременно. Она хотела отправиться туда 2 марта, но по обстоятельствам отложила свой отъезд до последней недели поста. Москва ...хочет слышать несравненную нашу примадонну, и она обещала московским дилетантам дать концерт в древней столице любезной ей России». В Москву чета Виардо благополучно прибыла 11 апреля. Здесь певица дала 3 концерта — 17, 19 и 21 апреля в зале Большого театра, прошедшие с «оглушительным» успехом. Особенный восторг вызвали «смертельные скачки» «арии Балфа» и «Соловей» Алябьева; Виардо спела его сверх программы, на бис, в виде сюрприза. Из сочинений русских композиторов она еще исполнила романс «Колокольчик» Верстовского (вероятно, чтоб доставить удовольствие автору, принявшему вместе с И. И. Рейнгардтом деятельное участие в устройстве ее московских концертов).

26 апреля 1845 года И. Т. Кокорев сообщал своему другу и корреспонденту М.: «Я слушал Виардо-Гарсиа (во втором концерте ее). Пела, пела на языке незнакомом, кругом меня кричали: bravo, divina! — толковали про хорошенькое ее личико (которого моя близорукость не рассмотрела), судили, восхищались; а я молчал, прислушивался и зажимал чувство в груди, боясь, чтоб оно не вырвалось слезами. О чем? Не знаю. Запела Виардо «Соловья», мне сделалось полегче, повеселее захлопал я и закричал, как бывало прежде с тобою;

отправился к театральному подъезду и, вместе с кучкою театролюбивых студентов, прокричал: viva, viva!» [18]

27 апреля «Северная пчела» поместила отчет о концертах П. Виардо в Москве: «Теперь испанский соловушко г-жа Виардо-Гарция восхищает Москву. Мы получили известие от 20 апреля о ее торжестве... Театр был полон сверху донизу. Все высшее общество столицы было в театре. Публика пришла в восторг при первой арии, и восторг этот продолжался до конца концерта. Г-жу Виардо-Гарцию заставили повторить все пиесы и вызывали до *тридцати раз*, но когда она сюрпризом запела «Соловья», о котором не было возвещено в афишах, восторг публики дошел до высшей степени. Во втором концерте ...восторг публики был еще сильнее! ...«Соловья» надлежало пропеть три раза. В партере и в ложах махали шляпами и платками, *браво* не умолкало с четверть часа, вызовам потеряли счет, букеты покрыли сцену. ...На третий концерт... все места уже заняты, хотя не было афиш...» Хвалебная рецензия появилась и в «Московских ведомостях».[19] Однако, судя по письму С. Т. Аксакова к М. Г. Карташевской от 21 апреля 1845 года, славянофильски настроенная часть московской публики приняла Виардо в общем сдержанно, а В. С. Аксакова нашла даже описание ее концерта в «Северной пчеле» преувеличенным.

Радушному приему певицы в Москве способствовали, несомненно, и рекомендательные письма (к жене московского военного губернатора кн. С. С. Щербатовой, к «фрейлине в отпуску» и певице-любительнице, родственнице Виельгорских М. А. Волковой, к московскому предводителю дворянства, ученому-нумизмату А. Д. Черткову), которыми снабдили ее в Петербурге Матв. Ю. Виельгорский и С. М. Соллогуб.

В Москве Полину и Луи встретил гостивший у матери И. С. Тургенев; от министра внутренних дел Л. А. Перовского он ждал тогда ответа на прошение об увольнении со службы. Тургенев сопровождал своих друзей при осмотре Кремля, поразившего их своеобразием своей национальной красоты, и поднимался с ними на колокольню Ивана Великого, чтоб видеть Москву с «птичьего полета». В. П. Тургенева, ревновавшая сына к Виардо, преодолев неприязнь, поехала в ее концерт. По возвращении домой она нашла в себе мужество сказать В. Н. Житовой: «Хорошо поет, проклятая цыганка!»

Ожидаемый Тургеневым ответ из Петербурга вскоре пришел: с 18 апреля он был свободен от службы. Около 25 апреля чета Виардо и Тургенев возвратились в Петербург. Здесь певица принялась деятельно готовиться к отъезду за границу. Были даны обычные 3 публикации в «Прибавлении» к «СПб ведомостям» 28 апреля, 1 мая и 3 мая. В том же номере помещена была и первая публикация об отъезде за границу «коллежского секретаря И. С. Тургенева».

Выехав из Петербурга 7/19 мая 1845 года, Полина и Луи Виардо через Берлин направились в Париж. Там в скором времени присоединился к ним И. С. Тургенев.

П. Виардо могла быть довольна результатом своего второго «русского сезона». Подписано было новое продление контракта (22 марта 1845 г.), сохранявшего за ней «звание и безраздельное положение первой и главной певицы». Вопреки брюзжанию некоторых критиков и всей партии кастелланистов для большинства публики она оставалась по-прежнему «несравненной» и «божественной». «Если позволить себе сравнить г-жу Виардо с другими певицами, то уж, без сомнения, с Пастою, Малибран, Персиани — и баста!» — утверждала «Иллюстрация» весной 1845 года.[20] А. Вольф находил, что «второй год итальянской оперы был еще блистательнее первого». Далее он замечал: «русская опера была в полном небрежении, и представления ее бывали только по воскресеньям. Немецкая опера окончательно упразднилась».

Высоко ценил М. И. Глинка дарование П. Виардо. В письме к В. И. Флёри 29 сентября/11 октября 1844 года из Парижа он называл себя ее «ревностным почитателем». 16/28 февраля 1845 года он писал Л. А. Гейденрейху, тоже из Парижа, что слышал в Итальянском театре Гризи и Персиани, но что, по его мнению, «наша голубушка Виардо лучше». А в начале апреля 1845 года Глинка с удовлетворением сообщал матери, Е. А. Глинке, в Новоспасское, что, как он узнал от П. А. Бартеневой и С. А. Гедеонова, П. Виардо в Петербурге так спела каватину Гориславы из оперы «Руслан и Людмила», что «произвела огромнейший эффект, так, что ее заставили повторить».

Сведения об успехе Полины Виардо в России проникли во французскую печать. «Письма из России», которые посылал петербургский корреспондент «Revue et Gazette musicale» Б. Дамке, немецкий композитор и друг Берлиоза, держали парижан в курсе ее триумфов.

Вскоре по возвращении во Францию Виардо вместе с Ж. Санд и Шопеном отправилась в Ноан, где провела около трех недель. 20 июня Шопен сообщал родным об ее отъезде по дорогам, сильно размытым ливнями. В письме он упоминал о намерении певицы на пути в Петербург навестить его родителей в Варшаве и с похвалой отозвался о сочиненной Виардо испанской песенке. Она обещала Шопену спеть ее его родственникам. «И это соединит вас со мной»,— грустно замечал он. Июль Виардо с семьей прожила в Куртавнеле, куда приезжал И. С. Тургенев. В конце месяца, когда она намеревалась отправиться на морские купания в Нормандию, ее планы были неожиданно нарушены. Мейербер пригласил певицу принять участие в концертах, устраивавшихся в старинных прирейнских замках прусского короля Штольценфельс и Брюль, по случаю приезда туда английской королевы Виктории

и принца-супруга Альберта в середине августа 1845 года. Кроме Полины Виардо приглашение получили еще Ж. Линд, Л. Тучек, Г. Вьетан, А. Серве, Е. Вивье, И. Штаудигль, И. Пишек и другие артисты. «Это будет настоящий артистический конгресс»,— писала Виардо Матв. Ю. Виельгорскому 1 августа 1845 года.

Придворные торжества совпали с музыкальными празднествами в честь открытия памятника Бетховену в Бонне, главную роль в которых играл Ф. Лист. Там собралось множество композиторов и литераторов из всех стран Европы: Берлиоз, Шпор, Ж. Жанен, Фетис; из Петербурга приехал Н. Греч. Шопен, которого тоже ожидали, не смог приехать, так как не чувствовал себя достаточно хорошо для столь утомительного путешествия. Вечером 13 августа, после церемонии открытия памятника, в «великолепной зале Брюльского замка», сквозь окна которого открывался живописный вид на берега Рейна, состоялся большой концерт. Виардо исполнила в нем отрывки из «Орфея» Глюка, арию из «Ринальдо» Генделя и колоратурную арию Берио. 14 августа она пела в замке Штольценфельс. В концерте 15 августа принял участие Ф. Лист. Все программы составлял Мейербер, он же аккомпанировал певцам. Виардо имела не меньший успех, чем Ж. Линд, и впоследствии вспоминала об этих вечерах с некоторой гордостью.

17 сентября Полина и Луи выехали из Парижа в Россию, на этот раз взяв с собою маленькую Луизетту. По дороге в Петербург они остановились в Берлине, где Виардо спела партию Дездемоны в «Отелло» и 24 сентября в зале Королевской оперы дала собственный концерт. «Северная пчела» сообщала петербуржцам, что по окончании концерта «на сцену посыпались цветы, браслеты и даже серьги, чего до сих пор не бывало в Берлине... г-жа Виардо увенчалась новым блистательным успехом... и потому поздно к нам приехала».[21]

В составе итальянской оперной труппы снова произошли серьезные изменения. Закончил оперную карьеру Рубини и поселился на покое в поместье возле Бергамо. Его место в Петербурге занял Ф. Сальви, певец «с прекрасным голосом и красивой наружностью, но стоявший несравненно ниже Рубини по искусству» (А. Н. Яхонтов). Уехала Альбони, чьей «методой» был так недоволен Фаддей Булгарин.[22] Вместо нее из Москвы пригласили Виетти — бледную копию Альбони (по отзыву А. Н. Яхонтова). Не вернулись в Петербург и Генриетта Ниссен, и Антония Сичес-Молина. Зато появилась сопрано Т. Мольтини.

Для открытия оперного сезона (29 сентября 1845 г.) объявили оперу «Линда ди Шамуни» Доницетти с Кастеллан в главной роли. Почему-то, однако, в последний момент «Линду» заменили «Лукрецией Борджиа» Доницетти с участием Виетти и Сальви. Затем дважды прошла «Линда»,

и наконец 5 октября в «Дон Паскуале» появилась «чудная» Виардо. 8 и 10 октября она снова пела партию Норины. 18 октября Р. Зотов удивлялся в «Северной пчеле»: «Итальянская опера продолжает свое блистательное существование, хотя прошлогодний энтузиазм наших дилетантов, видимо, охладел. Аплодисменты истощаются, крики восторга слабеют. Что это? Отчего это? Увы, от непостоянства человеческой натуры... Странный организм человечества, и в особенности нашей публики, избалован до пресыщения. Мы до того привыкли со времен Тальони к первоклассным европейским талантам, что на все второстепенное смотрим с каким-то сожалением. Да и первые, если у нас слишком долго заживаются, уже теряют в глазах наших половину цены. Вспомним, что при представлениях Тальони половина театра бывала пуста. И теперь! Только в Париже Итальянская труппа может стать с нашей в ряду, потому что в ней две первые певицы Гризи и Персиани, и бас Лаблаш. Но все беспристрастные знатоки... утверждают, что наша Виардо нимало не уступает им... Г-жа Кастеллан приводила в восторг всю лондонскую аристократию, а у нас смотрят на нее с какою-то холодностию. ...Был контральт Альбони — и многие осуждали ее голос и методу. Теперь говорят: жаль, что она уехала... Все эти мысли и рассуждения пришли нам в голову при первом представлении «Семирамиды». ...Что же? Четвертая часть кресел в первых шести рядах были пусты. Это грустно. ...Гораздо блистательнее ...шло первое представление «Дон Паскуале». На этот раз театр был почти совершенно полон, и прием, сделанный нашей несравненной примадонне Виардо, вполне достоин ее... И что же? Во второй, еще более в третий раз видели мы ту же пустоту первых рядов, как в «Семирамиде» и «Линде». Конечно, «Дон Паскуале» не имел у нас успеха и в прошлом году, но опера шла прекрасно: г-жа Виардо была превосходна; отчего же публика охладела? Удивительное дело!»

Не исправило положения и появление П. Виардо в роли Адины в «Любовном напитке», опере, «которая в прошлом году была одной из любимейших опер нашей публики... Слухи разносились, что г-жа Виардо играет через силу, чувствуя себя очень нездоровой. И действительно, на этот раз в ее пении заметна была некоторая слабость». Так все шло до тех пор, пока певица не выступила снова в «Севильском цирюльнике» 10 ноября 1845 года, в бенефис Ровере. «А что делала волшебница Виардо с партией Розины! Самое привычное ухо, хорошо знакомое с партитурою оперы, едва успевало следить за ее жемчужными пассажами. Были минуты, когда в душе хладнокровнейшего слушателя струили электрические искры; были места, когда зритель решительно не знал: восхищаться ему или удивляться?... Вот г-жа Виардо в сцене урока пения имеет полное право вставлять откуда хочет, хотя бы даже

и из «Руслана и Людмилы». Мы были душевно благодарны ей за эту маленькую лесть нашей национальной гордости, хотя, признаемся, при третьем представлении оперы *Тройка удалая* понравилась нам гораздо более».[23]

В противоположность предыдущим сезонам, на этот раз певица долго не выступала в новых партиях. Она не пела в «Ломбардцах» Верди (опере, специально оговоренной в продолжение ее контракта), уступив свою партию Мольтини. Правда, опера имела посредственный успех. 1 декабря 1845 года в бенефис Виетти Виардо впервые исполнила новую для нее партию Марии в опере «Мария ди Роган» Доницетти. Затем, 19 декабря она тоже впервые пела партию Ревекки в опере «Храмовник» («Il Templario») О. Николаи. По поводу обеих опер критик из «Репертуара и пантеона» замечал: «„Мария ди Роган»... опера не произвела впечатления, хотя выполнена и разыграна была превосходно. Сальви, Виардо-Гарция и Тамбурини... и в пении и в игре были удивительны; ...в Темплиере ...Ревекку пела Виардо, и из слабой партии и сама Виардо не могла ничего сделать». «Северная пчела», впрочем, и теперь нашла все «гениальным», отмечая «удивительные» и «прелестные» фермато, «исполненные дрожащим голосом...»[24]

6 октября 1845 года «Иллюстрация» (кукольниковское издание «всего полезного и изящного») поместила портрет Виардо — репродукцию с рисунка К. П. Брюллова, исполненного еще в 1844 году. Художник изобразил певицу в роли Амины в «Сомнамбуле», полуобернувшейся вправо, в белом платье и прижимающей к груди букет белых цветов. В середине 1840 годов два акварельных портрета Полины Виардо написал П. Ф. Соколов. А 22 декабря 1845 года в «СПб ведомостях» появилась следующая «художественная» заметка: «Еще раздается дивный голос г-жи Виардо, еще мы восхищаемся чудными переливами истинно россиниевской певицы; но придет время, когда одни только воспоминания воскресят минуты наслаждения,— тогда статуэтка Полины Гарсии будет для нас сокровищем, и всякий с удовольствием запасется прекрасным изваянием, верно изображающим столь дорогие для каждого меломана черты... Мы советовали бы зайти в мастерскую кавалера Лемольта, дилетанта равно счастливого как в сфере наук, так и в области художеств». За год до того «Листок для светских людей» сообщал читателям о том, что продавцы на тротуарах Невского проспекта торгуют «статуйками» Виардо в роли Дездемоны, и Рубини в роли Эдгара, для тех, «кто уже запасся мягкою мебелью и этажеркою» и «помышляет об украшении ее тысячами причуд моды и вкуса...».

21 декабря заметка в «Северной пчеле» известила петербуржцев о том, что «по приключившейся болезни г-жи Виардо-Гарции назначенный в пользу Елисаветинской клиниче-

ской больницы для бедных малолетних детей в Большом театре 23 декабря концерт будет дан... 29 числа». А на последней странице газеты находился «анонс»: «За болезнью г-жи Виардо-Гарции Италианской оперы не будет».

На сей раз болезнь П. Виардо продлилась недолго, и уже 2 января 1846 года она пела в «Дон Паскуале», а 12-го в бенефис Сальви впервые выступила в партии Леоноры в опере «Фаворитка» Доницетти. В рецензии на этот спектакль Р. Зотов предавался следующим размышлениям: «Заметьте... странное положение нашей превосходной певицы г-жи Виардо-Гарции в этой опере: все удивлялись, отчего ее партия не произвела никакого эффекта над зрителями. Большая часть зрителей утверждала, что она нездорова и решилась петь только для Сальви. Мы же той веры, что музыка «Фаворитки» нейдет к ее средствам и роду пения: нет ни одного блистательного места, которым можно было бы удивить... Виардо, Сальви и Тамбурини по три раза переодевались в прекраснейшие костюмы, ...мы ...восхищались изящностию обстановки». «Публика нашла оперу скучною»,— резюмировал рецензент из «Репертуара и пантеона».

Правы были, конечно, те, кто считал, что полная внешнего мелодраматизма партия Леоноры не подходила к дарованию певицы. Но в этом сезоне голос ее, действительно, не всегда звучал одинаково удачно. 1 декабря 1845 года критик из «Иллюстрации» писал: «В голосе г-жи Виардо Гарсии мы с ужасом в некоторых звуках заметили изменение. Правда, не в каждом представлении, но случалось, что в иных нотах проявлялось дрожание... Пение — гимнастика голоса. Можно усиливать грудь постоянно, но постепенно; чрезвычайные усилия могут принести пагубные последствия. Можно надеяться, что в эту зиму полнота голоса г-жи Виардо восстановится, потому что она поет редко: из осьми опер она пела только в трех».[25]

К подобным тирадам не привыкли ни Виардо, ни петербургская публика. До сих пор самые придирчивые журналисты из «Репертуара и пантеона» не осмеливались в таком тоне высказываться о голосе «несравненной примадонны». Реальные основания для утверждений «Иллюстрации», видимо, действительно существовали. Кроме того, в сезон 1845/46 года, как писал Ф. Булгарин, «противу г-жи Виардо была сильная партия, которая всеми мерами старалась поставить выше г-жу Кастеллан. Вспомните о цветах, ...которые возами возили в Большой театр для Кастеллан. Возле меня, рядом со мною шикали несравненному пению г-жи Виардо!!»

О том же еще 12 января 1845 года Мих. Ю. Виельгорский писал Анолит: «Il y a cette année un parti contre elle, composé, du reste, de quelques individus».*[26] Но в конце января 1846 года

* «В этом году против нее существует партия, состоящая, впрочем, из нескольких личностей» (фр.).

театральные интриги и газетные толки были для Виардо безразличны. В середине месяца маленькая Луизетта заболела коклюшем. Ухаживая за дочерью, Виардо вскоре заразилась той же болезнью. До начала февраля, несмотря на дурное самочувствие, она продолжала регулярно петь на сцене.[27] На 2 февраля афиши «возвестили» ее бенефис (следуя примеру Рубини в прошедшем сезоне, Виардо назначила свой бенефис последним по порядку). Сообщая о нем публике, «Северная пчела» выразила певице благодарность за выбор «Сомнамбулы» для этого спектакля. Кроме того, в программе стояли еще сцены из комической оперы Ньекко «Репетиция оперы». Из рецензии на этот вечер в «СПб ведомостях» известно, что «в день бенефиса г-жа Виардо была серьезно больна и, несмотря на советы поклонников ее таланта, никак не хотела отложить этого спектакля до более благоприятной минуты».

«В прошедшую субботу совершилось главное торжество музыкальной или оперной поры (saison). С утра еще можно было предугадывать, что будет в театре вечером. Цены на цветы сильно возвысились еще ночью с пятницы на субботу. Торговцы цветами не могли спать от волнения: так они любят музыку, особенно бенефисы г-жи Виардо-Гарсии. Утром открылась цветочная ярмарка. Все петербургские и окрестные оранжереи были подстрижены. Ожидание публики тем более было напряжено, что давалась в этот день «Сомнамбула», опера и по внутреннему достоинству, и по исполнению в прошлом году лучшая во всем Италианском репертуаре». «...Что касается до музыкального исполнения, то и оно было проникнуто тою же теплотою чувств, тем же совершенством, как и игра ее, и по всей справедливости ставит нашу милую примадонну в ряд первоклассных артисток. Кто много страдал, кто много любил, тому прощается многое: следуя этому правилу, мы не берем на себя труда упоминать о ничтожных неровностях, которые неизбежны в каждом человеческом деле и которые искупает великий талант и высокие моменты его гениального увлечения. ... Во все продолжение оперы не было недостатка в изъявлении ...восторга и признательности [публики]».[28]

М. Г. Карташевская отметила в письме к В. С. Аксаковой от 5 февраля 1846 года, что «m-me Viardot была немного не в голосе сначала», но все «искупили» дуэт в конце I акта и заключительная партия Амины. «...Еще теперь слышатся эти раздирающие звуки»,— вспоминала она о представлении «Сомнамбулы». «Спектакль кончился отрывком из «Repetizione d'un opera seria»,* где комизм г-жи Виардо и г-на Тамбурини до того был увлекателен, что публика часто не давала им кон-

* «Репетиция серьезной оперы» (итал.).

чить начатой фразы и перекрывала их пение громкими bravi и хохотом...» О том же писала тогда и «Северная пчела».[29] «Опера была спета, и начался водевиль графа Соллогуба «Цветобесие». Букеты брызнули дождем на сцену. Не только бенефициантка, но хористы не могли бы подобрать этих даров петербургской флоры. Г-жа Виардо стояла как будто на ковре из цветов для принятия драгоценного бриллиантового браслета, переданного ей через оркестр». (Богатый браслет с огромным камнем бирюзы, осыпанный крупными бриллиантами, ценой около 1600 рублей серебром.) «Не подражая непреклонному Паганини, который никогда не кланялся, г-жа Виардо употребила все пантомимические фигуры, чтоб выказать свою признательность публике, и когда эти фразы истощились, а восторг публики не прекращался, г-жа Виардо успела изобрести новый способ изъявления благодарности и облобызала подарок при громе, треске, шуме, крике, каких, вероятно, не было и в Чесменской морской баталии...» «Сверх того, певицу увенчали венком из бриллиантовых цветов и золотых колосьев, перевитых лентами, на которых вышиты были слова: «A la sublime» * и «Вдохновение». «Бенефис г-жи Виардо-Гарции был истинным торжеством этой певицы»,— заявила «Северная пчела» в своем отчете о представлении.[30]

Но Виардо была уже серьезно больна. «За болезнию» ее с 5 на 7 февраля отложили концерт в пользу баса Чеккони в зале дома Мятлевой. Но и тогда участвовать «в сем добром деле» ей не удалось. Здоровье певицы ухудшилось. 12 февраля «Северная пчела» «с горестию» сообщила «печальное известие», что «любимица нашей публики г-жа Виардо-Гарция уже не будет петь в нынешний сезон. После бенефиса у нее открылся злокачественный кашель, называемый коклюшем, и медики решили, что единственное верное средство к исцелению этого недуга есть перемена климата. Попечительная наша дирекция немедленно исходатайствовала г-же Виардо-Гарции увольнение, и она отправляется во Францию. Письмо г-жи Виардо-Гарции чрезвычайно трогательно и заканчивается следующими словами: „...Ваше превосходительство должны быть уверены, какую живую и глубокую горесть ощущаю я, будучи принуждена просить увольнения до срока, лишая дирекцию моей службы, расстаться с публикою, которой постоянное снисходительное и великодушное ко мне благоволение внушило мне вечную к ней благодарность...“»[31]

«Трогательное» письмо Полины Виардо к Гедеонову датировано 9 февраля 1846 года. Результатом его явилось «Предписание» Гедеонова Конторе СПб театров от 11 февраля: «По болезни певицы Итальянской оперы Виардо, поставляющей

* «Божественной» (фр.).

ей в необходимость немедленно отправиться из С.-Петербурга, предписываю Конторе — уволив ее ныне же из Ведомства Дирекции, рассчитать и удовлетворить ее ныне же причитающимся по контракту остальным содержанием. Директор имп. театров *Гедеонов*».

На следующий день, 12 февраля, П. Виардо была «удовлетворена» всем ей «причитающимся», в чем и дала расписку: «Je, soussignée chanteuse de l'opéra Italienne (sic!), M-me Pauline Viardot-Garcia certifie par ce présent que j'ai reçu de la Direction des Théâtres Impériaux de St. Pétersbourg tout ce qui me revient d'après mes contrats et que je n'ai plus aucune reclamation à faire envers la sus-dite Direction.

*Pauline Viardot-Garcia*» * [32]

St. Pétersbourg, ce 12 Février 1846

9 февраля, в день отправления письма Виардо к Гедеонову, в «Прибавлении» к «СПб ведомостям» появилась публикация об отъезде за границу: «Луи Виардо, французский подданный; с ним жена его Паулина, урожденная Гарсиа, певица имп. театров; с малолетнею дочерью Луизою и горничною, французской подданной Меланией Плансон; вольноотпущенный Иван Григорьев, служитель; все в Михайловской улице, в гостинице Кулон». «Северная пчела» проводила П. Виардо несколькими напутственными словами: «Надеемся, что мы еще увидим ее на здешней сцене в полном блеске ее высокого таланта».

Из Петербурга П. Виардо уехала в самом подавленном состоянии духа. Болезнь грозила ей потерей голоса. 12 февраля, за два дня до отъезда, она вписала в альбом кн. Натальи Степановны Голицыной печальный отрывок из III действия оперы «Храмовник» О. Николаи: «Разум помрачается, сердце разрывается...» Не менее выразителен и карандашный автопортрет, набросанный певицей 9 февраля. Она изобразила себя в профиль, в позе, полной покорной безнадежности.[33]

Семейство Виардо выехало из Петербурга 14 февраля. «Сегодня m-me Viardot уже в повозке и уже мчится во Францию»,— сообщала в этот день М. Г. Карташевская В. С. Аксаковой. Ее отъезд не успокоил страстей поклонников итальянской оперы. «Мы были в первое представление оперы «Сомнамбула» после болезни г-жи Виардо-Гарции, когда ее роль занимала г-жа Кастеллан... Негодование виардистов и восторги кастелланистов как стрелы шумели в воздухе, иногда даже ударяясь друг о друга, и, не долетев до цели, исчезали

* «Я, нижеподписавшаяся, певица Итальянской оперы г-жа Полина Виардо-Гарсиа, настоящим удостоверяю, что я получила от Дирекции имп. театров все, что мне причитается по моим контрактам, и что у меня нет больше никаких претензий к вышеназванной Дирекции.

*Полина Виардо-Гарсиа*» (фр).

С.-Петербург, 12 февраля 1846 г.

неизвестно где»,— констатировал фельетонист «Северной пчелы» 23 февраля. «Бесчувственная кукла заменила нашу милую Viardot в «Somnambula»,— жаловалась М. Г. Карташевская.— В понедельник на масленице,— писала она в Москву В. С. Аксаковой,— когда я все еще ожидала видеть имя ее на афише, вдруг читаю объявление, что она больна и в нынешнем сезоне не появится более... это так огорчило меня, ...что я заплакала». Петербург проклинал «злополучный кашель, лишивший всех наслаждения слушать г-жу Виардо».

После девяти дней «ужасного» путешествия семейство Виардо не без некоторых опасностей добралось наконец-то до Тильзита. Коклюш, который в первые дни пути, казалось, несколько уменьшился, усилился вновь. В Тильзите пришлось сделать остановку. Виардо поместились в доме директора тильзитской почты Нернста, «толстого человека в суконной фуражке, чье строгое лицо дышало, однако, умом и добротой», как отзывался о нем Берлиоз, образованного человека, любившего музыку и литературу, лично знавшего Бальзака. Луи Виардо, невзирая на свою холерину, сейчас же отправился с ним стрелять бекасов. Через 4 дня Полина с Луизеттой и ее няней выехали в Берлин в мальпосте и прибыли туда 13 марта. Там Виардо осталась надолго. Ей нужен был длительный отдых. Кроме того, ее пугало дальнейшее путешествие по холодной, ветреной погоде и весенней слякоти. В Берлине ожидали, что она выступит в нескольких спектаклях. Театральная дирекция присылала к ней докторов. Их усилия оставались безрезультатными. Ей предписали молчать. О пении не могло быть и речи. Она слушала много музыки, посещала концерты Альбони, Вьетана и Хиллера; завидовала Вивье, концертировавшему тогда в Петербурге. Мысль о русских друзьях «не покидала ее ни на одну минуту». Недавнее, светлое прошлое стояло перед ее глазами. Будущее представлялось неопределенным и мрачным. Врачи опасались за ее голос. В начале апреля П. Виардо приехала наконец в Париж.

## *Глава IV*

В Париже Виардо прежде всего занялась лечением. 3 мая 1846 года Ж. Санд писала сыну Морису: «[Полина] заходит к нам довольно часто, вчера она обедала у нас с маленькой Луизеттой, которая очень забавна. ...Мне кажется, что она [Полина] целиком погружена в заботы о поправлении своего здоровья, ...каждый день ездит верхом, ложится спать в 8 или 9 часов вечера. ...Вскоре [она] уезжает в Куртавнель».

Виардо успела еще побывать на одном из спектаклей в Итальянском театре, незадолго до закрытия сезона. Плохое

пение Д. Гризи, старевшей и проявлявшей свой дурной характер в небрежном исполнении партий (что начинало наскучивать охладевшей к ней парижской публике), привело Виардо в справедливое недоумение.

Теперь ей предстояло решить важный вопрос: возвращаться в Петербург на будущий сезон или нет? Умная и практичная, она не могла не сделать выводов из результатов своего третьего «русского» сезона. Она видела охлаждение публики к итальянской опере, понимала, что и ей нельзя «заживаться» в России, дать привыкнуть к себе, стать обыденной составной частью столичной итальянской труппы. Суровый петербургский климат вредно влиял на ее здоровье, но позволительно думать, что это соображение играло для нее лишь второстепенную роль. Виардо отлично понимала значение своих трех «русских» сезонов и ценность приобретенного ею в России артистического опыта; понимала, что именно в Петербурге, где для нее открыто было широкое поле деятельности, где публика и критика оказали ей самый радушный прием, она, собственно, и сформировалась как певица и артистка. «Вспомните, что здесь [в Петербурге] певица каждую минуту рискует лишиться голоса и что для непривычного к жестокой зиме она составляет мучение,— приводила слова Полины Виардо «Северная пчела» (10 марта 1845 г.),— но если я останусь, то останусь только потому, что при 30 градусах мороза в вашей публике я нахожу 35 градусов теплоты, что эта публика одушевляет меня, ...и что, наконец, я люблю вашу публику».

После «холодного и темного Парижа», где Виардо нечего было делать, в Петербурге полностью развернулись ее богатые способности. В благоприятных условиях, при постоянном стремлении к совершенствованию и умении работать, не удивительно, что она действительно сделала «огромные успехи». Пребывание в России сделало ее великой певицей и артисткой, и она ничего не преувеличивала, называя Россию «своей второй родиной...». Но теперь ей необходимо было закрепить за собой положение одной из основных европейских примадонн, певицы, равной Ф. Персиани и Ж. Линд. Для этого Виардо снова надо было появиться на одной из крупных сцен Западной Европы, до сих пор знавшей ее, главным образом, по газетным отголоскам ее петербургской славы.[1]

Момент для ухода был выбран удачно. Виардо удалялась из Петербурга в блеске успеха, осыпанная цветами и подарками, сохраняя любовь к себе «своей дорогой русской публики». Но именно поэтому свой уход ей надо было соответственно мотивировать. Выдвинутое ею оправдание — отсутствие в семье лица, которое могло бы сопровождать ее в новой поездке в Россию,— впервые осторожно проскальзывает в ее письме к Матв. Ю. Виельгорскому из Парижа от

10 апреля 1846 года. Неизвестно, что ответил ей Виельгорский, но, очевидно, ей самой этот мотив казался достаточно убедительным для того, чтобы основать на нем отказ подписать новый контракт с Дирекцией театров.

Окончательное решение Виардо приняла в начале мая. 2 числа она послала письмо Гедеонову, а 3-го копию с него вложила в письмо к Матв. Ю. Виельгорскому. 4 мая она написала письмо (в сущности, новую копию с того же письма к Гедеонову) «к одному из издателей «Северной пчелы» (Н. И. Гречу или Ф. В. Булгарину?), которые не замедлили поделиться его содержанием с петербуржцами: «Мы получили письмо из Парижа от 22 апреля (4 мая нов. ст.) от гениальной г-жи Виардо-Гарции. С горестью сообщаем читателям нашим известие, что она не будет в Петербурге в будущий сезон! Она сама пишет нам об этом собственноручно и для рассеяния всяких сомнений просила нас объяснить публике причины, по которым она не может принять места примадонны в нашей итальянской труппе».

Далее, в соответствии с текстом письма певицы к Гедеонову, идет перечисление причин, мешавших новому приезду ее в Россию: расстроенное здоровье мужа (на что «Северная пчела» не без ехидства замечала: «Не климат, а непомерная страсть к охоте разрушила его здоровье»); преклонный возраст матери; «брат соглашался ехать», ... но не мог этого сделать «на условиях, невозможных к принятию». «Между тем петербургские врачи советовали г-же Виардо-Гарции спокойствие и отдых после жестокого коклюша, угрожавшего ей не только потерей голоса, но и смертию, а болезнь еще не оставила ее (ma guérison n'est pas encore complète); кто может поручиться, пишет г-жа Виардо-Гарция, что б я без опасности для себя и для дирекции подверглась в четвертый раз влиянию петербургской зимы. Не лучше ли укрепиться в силах и отдохнуть после коклюша в благоприятнейшем климате». (Весь этот абзац, так же, как и следующий далее, представляет собой точное повторение текста письма Полины Виардо к Гедеонову.)

«Г-жа Виардо-Гарция не приняла до сих пор никакого определенного предложения. До последней минуты,— пишет она,— я питала надежду, что возвращусь в страну, которая была моим вторым отечеством, где я имею больше друзей, чем в какой-либо другой стране, в которой я испытала от всех сословий общества доказательства приверженности и уважения, возбудившие во мне вечную признательность...»

Небезынтересны и собственные размышления редакторов «Северной пчелы»: «Позволим себе к этому известию, горестному для приверженцев таланта г-жи Виардо-Гарции (к числу которых и мы принадлежим), прибавить несколько наших рассуждений. Для успехов искусства и славы артистов

артистка и артист должны быть свободны, как самое искусство, чужды всяких жизненных расчетов и отношений. Бедная Полина Гарция (в замужестве Виардо) никогда не знала этой свободы, не имела собственной воли. Она всегда повиновалась воле отца и брата,— артистов, и мужа — литератора и псового охотника. Она... не пользовалась покровительством знаменитых композиторов и подверглась неприязни журналистов... Только в России нашла г-жа Виардо-Гарция искренность и беспристрастность, честную похвалу и приверженность, не взирая ни на какие отношения ее мужа. Г-жа Виардо-Гарция чрезвычайно умна и проницательна, она поняла свое положение, но по благородству души своей, сохраняя в ней пламенную любовь к России и обожая свое искусство, всему предпочла обязанности дочери и жены». В заключение газета выражала надежду снова услышать «прелестное пение» Виардо в Петербурге «не в этот, так в следующий год», и уверенность в том, что она сама «не вытерпит, чтоб не приехать в Россию, потому что и дирекция, и публика любили и нежили ее и сохранили к ней те же чувства, какими она проникнута к России».[2]

Но ни в следующем, ни в ближайшие годы певица в Россию не приезжала. Лечение гомеопатией, тепло, свежий воздух, полный отдых в Куртавнеле исцелили ее болезнь. Несмотря на успех П. Виардо в России, двери парижских театров оставались для нее закрытыми. И ранней осенью, подписав контракты с дирекцией итальянского театра в Берлине (Кёнигштадтского театра) и с руководством берлинской Королевской оперы, П. Виардо пришлось надолго уехать в Германию. 23 сентября 1846 года берлинская «Allgemeine Theater-Chronik», сообщая об ангажементе П. Виардо, выражала надежду, что для итальянского театра «она взойдет новой счастливой звездой» и что прочие певцы и певицы, «которые так не понравились публике, что та заявила против них протест», смогут стать достойными для нее «драбантами».[3] В самом деле, Виардо пришлось немало потрудиться для того, чтоб сделать «приемлемыми» певцов, до того слышавших только «змеиное шипение по своему адресу», как сообщала она Матвею Ю. Виельгорскому в конце ноября 1846 года. Ей удалось «прилично» поставить «Сомнамбулу» и «Норму» Беллини, «Дон Паскуале» и «Любовный напиток» Доницетти.

«Северная пчела» осенью 1846 года писала о том, как берлинская итальянская опера, «которой журналы и публика» были «крайне недовольны», и «в Берлине вошло в пословицу — пусто, словно в Италианской опере», преобразилась после приезда П. Виардо: «Журналы и публика в восторге». По поводу первого представления «Сомнамбулы» с участием Полины Виардо (5 октября 1846 г.) «Северная пчела» замечала: «Тем труднее было возбудить общий восторг и приобрести... по-

хвалы, что она играла роль Амины... после знаменитой Женни Линд, которая тоже очень хороша в этой роли. Г-жа Виардо-Гарция выдержала этот опыт со славою».

Довольная приемом, оказанным ей и публикой и кругом друзей, певица тем не менее писала Ж. Санд 22 января 1847 года: «Я имею дело со странной публикой, которая все время настороже от всяких эмоций, во всяком случае, против насильно вырванного у нее внешнего их проявления... в течение представления они несколько раз вызывают меня, а назавтра я читаю в газетах о моих триумфах, без чего я бы о них даже не догадалась. Я, несомненно, избалована воспоминанием о неистовых петербургских овациях». Действительно, после оживленной русской столицы тихий Берлин должен был казаться Виардо мертвенно-покойным. Правда, по словам Тургенева, «философская, фантастическая эпоха германской жизни» была тогда уже, «кажется, окончена». «На смену ей пришла не богословская, а иная борьба»... Берлинцы радовались «критическому разбору своей общественной жизни». Исподволь начиналось революционное движение 1848 года. Внешне оно не проявлялось пока ничем, и на сонных улицах Берлина, как и в прошлые века, по ночам продолжали бодрствовать *ночные сторожа*, среди которых шутник Вивье сеял тревогу, подражая на валторне сигналу пожарной тревоги. Вспоминая о Петербурге, Виардо писала Матв. Ю. Виельгорскому 23 ноября 1846 года: «Каждый раз, когда я сажусь в карету и еду в Итальянский театр, я воображаю себя на дороге в *Большой театр*. И если на улицах немного туманно — иллюзия бывает полной. Но едва лишь карета останавливается, как она исчезает, и я глубоко вздыхаю».

В Петербурге тоже не забывали о Виардо. Газеты и журналы следили за ее деятельностью, извещая публику обо всем, что касалось сценической карьеры певицы. 26 января 1847 года «Литературное прибавление к Нувеллисту» поместило «известие» об ее громадном успехе в партии Валентины в «Гугенотах» Мейербера: «Все единодушно сознают, что никогда не слыхали подобной певицы и не видели такой превосходной актрисы...». Дело было в том, что без П. Виардо итальянская опера оказалась в трудном положении. 1 ноября 1846 года «Северная пчела» взывала к петербуржцам: «Вы, красновещие любители, вы, громкоголосые энтузиасты, вы, музыкальные всезнаи-дилетанты, где же вы? Во второе представление новой прекрасной оперы («Эрнани»), обставленной лучшими сюжетами... вы не наполнили залы?» Вместо двух примадонн в труппе насчитывалось теперь три: де Борси, Мольтини и Марраи (Кастеллан тоже уехала из России). «Скорбим о пустоте зала. Она наводила уныние на всякого любителя музыки. ...Наши дилетанты переселились в цирк Гверры или Лежара...»

Особенный успех в Кёнигштадтском театре Виардо имела в партии Нормы. «Теперь моя Норма не похожа на ту, что вы видели в Петербурге. Тогда я ее искала, *теперь я ее нашла.* Сейчас это, бесспорно, моя лучшая роль, а потому она имеет и самый большой успех. Притом она была и самой опасной по воспоминаниям, которые оставила здесь м-ль Линд. Этот успех, такой единогласный, ...один из самых для меня радостных»,— сообщала П. Виардо Матв. Виельгорскому 21 ноября 1846 года. «Это доказывает мне, что вы делаете успехи,— писал ей из Петербурга И. С. Тургенев 8 ноября того же года,— те успехи, которые делают только мастера и не перестают делать их до конца жизни».

В начале зимы 1846/47 года в Берлин заехал Е. Вивье, возвращавшийся из своей поездки по России. Его концерты имели успех у берлинской публики, а его шалости и проделки приводили в отчаяние городскую полицию и забавляли Виардо. Она выучила некоторые из его песен, похожих, по ее словам, на «музыку какого-то неведомого народа». Из знакомых певица нашла в Берлине Германа Мюллера-Штрюбинга, археолога и знатока греческой филологии, друга Тургенева и знакомого Герцена. С ним Виардо начала изучать греческий язык и осматривала прусскую столицу; его страстью было показывать приезжим все «достойное внимания» в Берлине и в Потсдаме.

В начале 1847 года Виардо стала петь в Королевском оперном театре, только что восстановленном после пожара 1843 года. Виардо выступила в операх «Дон-Жуан» Моцарта, «Отелло» и «Севильский цирюльник» Россини, «Ифигения в Тавриде» Глюка и операх Мейербера «Силезский лагерь», «Робер-Дьявол» и «Гугеноты». Вместе с ней в труппе пели немецкая певица Л. Тучек и чешский тенор А. Тихачек. 20 марта 1847 года все трое появились в опере «Роберт-Дьявол» Мейербера. Виардо, недавно оправившаяся от простуды, «отчаянно боялась» и уверяла Матв. Ю. Виельгорского, что будет «нехорошо петь» партию Алисы. Однако спектакль прошел удачно и на 27 марта было назначено его повторение. Но внезапно заболела Л. Тучек, представление пришлось отменить, и «весь репертуар остановился». Театральная дирекция явилась к Виардо с просьбой вывести театр из затруднительного положения и спеть обе партии — Алисы и Изабеллы в спектакле 28 марта. Виардо согласилась, за один вечер выучила партию Изабеллы (которую ранее никогда не пела) и на следующее утро репетировала на сцене наизусть.

Спектакль вызвал у берлинцев чрезвычайный интерес. Толпа осаждала здание театра с 3 часов дня. По словам Виардо, волнения этого вечера стоили ей «целой недели жизни». Л. Рельштаб в «Fossische-Zeitung» от 30 марта отметил «один из редчайших триумфов в истории театра». Отголоски

берлинского успеха Виардо быстро докатились до Парижа. 11 апреля 1847 года в газете «La France musicale» появилось «Письмо», адресованное из Берлина композитору Адану, где говорилось о вызванном П. Виардо «фуроре». О том же писал в «Современнике» и Тургенев. (Он приехал в прусскую столицу в начале февраля 1847 г.)[4]

Много лет спустя Людвиг Пич, немецкий художник, журналист и критик, близкий друг Тургенева, тепло вспоминал время, проведенное в Берлине с русским писателем и «знаменитой артисткой в течение зимних и весенних месяцев» этого года.[5] Луи Виардо уехал в Париж, г-жа Гарсиа с Антонией Сичес — в Брюссель. Быть может, тогда именно в отношениях Полины Виардо и Тургенева и произошел важный перелом?

3 апреля 1847 года в «Берлинской французской газете» появился «мавританский романс» Виардо «Абен-Хамет» на слова Э. Тюркети. В концертах артистка пела свои обработки испанских народных песен. Несколько арий Генделя и Перголезе она исполнила на вечере Клары Шуман.

Срок контракта с Королевским оперным театром истек в первых числах апреля, но его предложили продлить до начала мая: в Берлине начались заседания Германского Союзного сейма. Виардо согласилась на это тем более охотно, что вскоре в Берлин приехал Матв. Ю. Виельгорский, а на обратном пути из России туда заехал Г. Берлиоз. Вероятно, тогда композитор и сделал певице предложение петь в Лондоне, в труппе «Английской Большой Оперы»,— новой затее Жюльена, автора провалившейся незадолго до того идеи «концертов-прогулок». Как главный дирижер этой «Английской Оперы», Берлиоз был заинтересован в приглашении Виардо в качестве примадонны. Весьма возможно, что по этой причине она отклонила приглашение Ковент-Гарденского театра, призывавшего ее (судя по письму русского посла в Англии барона Бруннова к Гедеонову) на помощь в «сражении», дававшемся против Ж. Линд, а это было тем более важно для театра, что Персиани и Гризи находились уже на «своем закате». Впрочем, через месяц Виардо отказалась и от участия в «Музыкальной Академии» Жюльена.

Из Берлина в середине мая Виардо, вместе с Тургеневым, отправилась в Дрезден и выступила там в партиях донны Анны и Валентины. Здесь произошло ее знакомство с В. Г. Белинским. После короткого пребывания в Мюнхене, в начале июля она приехала на несколько представлений во Франкфурт-на-Майне. Вскоре «Литературное прибавление к Нувеллисту» (№ 8) известило читателей: «Г-жа Виардо-Гарсиа возвратилась в Париж и отдыхает на своей вилле». Половину июля, август и часть сентября семья Виардо провела в Куртавнеле. Сюда приехали г-жа Гарсия, дядя Пабло и тетя Марикита. Позднее к ним присоединились Е. Вивье и в конце

июля — Тургенев. «Мы проводили время так приятно, *что просто не могли писать*...

Я много сочиняла,
Немного рисовала,
Совсем не пела,
Много спала,
Много ела,
Много думала о вас,— вот резюме моего лета...» — сообщала Виардо Матв. Ю. Виельгорскому 16 сентября.

А Вивье писал ему о «дьявольских проделках» «госпожи замка» («превосходной особы, владелицы одной или нескольких звезд, с некоторого времени находящейся на каникулах среди простодушных смертных, которыми она забавляется»), веселых шутках, «несчастной» жертвой которых был он сам.

По вечерам катались в лодках и пели хором. Прогуливались под яблонями, и впоследствии Тургенев вспоминал платье Виардо с коричневыми разводами и ее серую шляпу, когда она с гитарой в руках шла по траве, показывая редкий сорт яблок Антонии Сичес. Читали вслух. Ловили рыбу в Мэзонфлер, ездили на прогулки в лес Блондюро.

Это, казалось бы, безоблачное лето было омрачено для П. Виардо, во-первых, тем, что двери французских театров по-прежнему оставались для нее закрытыми. В Итальянском театре господствовала Гризи, а вновь назначенная дирекция Большой оперы (Э. Дюпоншель и Н. Рокплан), формируя труппу, и не думала пригласить в нее Виардо. Более того, был распущен слух, будто она «оценила свой талант певицы и актрисы слишком дорого для ограниченных возможностей Королевской академии музыки». Письмом из Куртавнеля от 5 сентября 1847 года Виардо протестовала против этих инсинуаций фельетониста из «Siècle» и заявляла, что никаких предложений от дирекции оперы она не получала.[6]

Другим печальным событием был окончательный разрыв между Шопеном и Ж. Санд. Неожиданный отказ дочери Ж. Санд Соланж Фернану де Про, накануне подписания брачного контракта, и поспешное замужество ее по «внезапной любви» со скульптором Клезенже; вызывающее поведение Соланж, ставшей на сторону мужа; внезапный отъезд супругов из Ноана; слухи, распространяемые в Париже Соланж (а затем и м-ль де Розьер) по адресу матери и брата,— все это стало известно Полине и Луи Виардо в Париже. Неприятным было и то, что Клезенже открыто говорил, будто он настроил против Ж. Санд многих из ее друзей, в том числе Луи Виардо, а Соланж внушала матери, что Полина на нее в обиде. То и другое было, конечно, неправдой. Благородный и доверчивый Шопен поверил измышлениям Соланж, и Ж. Санд это стало известно.[7] Каковы бы ни были первопричины разрыва между нею и Шопеном и доля вины Ж. Санд, которая пред-

почла ему сына, как сама она объясняла это в «Истории моей жизни»,— теперь примирение между ними стало немыслимым.

Но в это трудное время около Ж. Санд находились не одни «плохие сердца», были возле нее и добрые, только «они не сумели взяться за дело», писала Ж. Санд там же. И г-жа Т. Мари-Спир справедливо считает в числе их Полину и Луи Виардо. Перед отъездом в Германию, по-видимому в конце сентября 1847 года, Полина и Луи виделись с Шопеном. Через некоторое время П. Виардо писала Ж. Санд:

*Дрезден, 19 ноября [1847]*

Моя добрая, дорогая Mignounne,

Дайте мне прежде всего поблагодарить вас за радость, которую доставил мне уже один вид вашего почерка на конверте. Я так давно была этого лишена, что почти плакала от счастья. Теперь мне надо ответить на первую фразу вашего письма, в которой вы предполагаете, что я сержусь на ваше долгое молчание. Во-первых, я не сержусь, и причиной тому никак не могла бы быть свадьба Соланж, так как вы написали мне два письма на эту тему,— одно, где вы извещали меня о помолвке ее с *кротким молодым человеком;* второе, в котором вы сообщали о ее свадьбе, как о *факте*, уже́ свершившемся несколько дней тому назад. Я поторопилась ответить на оба, и с тех пор ничего не знаю о вас, если не считать различных, или, вернее, безразличных слухов — ходячей монеты парижских разговоров. Я извлекла из них суть и решила, что в вашем тяжелом положении вы не находите нужным писать друзьям. Когда я все хорошо обдумала, мне показалось что я не должна вторым письмом вызывать вас на объяснения или на излияния. Я с уважением отнеслась к вашему молчанию и стала ждать. Не могу отрицать, что это меня огорчило, и вы все равно не поверили бы мне, если б я принялась уверять вас в противном. Тысячу раз благодарю вас за то, что вы разбили этот огорчительный лед. Я не знаю, дорогая Mignounne, что недоброжелательство могло навыдумывать про меня, но вы, наверное, никогда не могли подумать, что я хоть на мгновение смогу перестать любить вас как навеки преданная вам дочь. В вашем добром письме есть одно место, которое невозможно обойти молчанием. Это там, где вы говорите, что Шопен принадлежит к *партии* Соланж, которая представляет ее жертвой, а вас поносит. Клянусь вам, что это совсем неверно, по крайней мере в отношении его. Напротив, этот дорогой и превосходный друг занят и огорчен одной только мыслью о боли, которую причинило и причиняет вам все это несчастное дело. Я не нашла в нем ни малейшей перемены. Он все такой же добрый, такой же преданный, по-прежнему обожающий вас, радующийся только вашим радостям, печалящийся о ваших горестях. Во имя неба, дорогая Mignounne, не верьте никогда

угодливым друзьям, рассказывающим вам всякий вздор. Так как по собственному грустному опыту вы знаете, что не всегда можно верить тому, что говорят даже близкие вам лица, тем более надо остерегаться россказней посторонних...»

В приписке в деликатной форме Полина предложила ей денежную помощь. В тот же день обратился с письмом к Ж. Санд и Луи.[8] Не располагая свежими сведениями, он и Полина не представляли себе, насколько за последние месяцы углубилась трещина в отношениях между их друзьями. В декабре 1847 года Ж. Санд ответила Полине Виардо длинным письмом, важным для понимания душевного состояния писательницы в это время.[9]

В Дрезден Виардо приехала из Веймара. Тихачек по-прежнему занимал амплуа первого тенора в труппе Королевского оперного театра. Прочие артисты были бесцветными, и после первой репетиции «Севильского цирюльника» певица горестно восклицала: «О Рубини, о Тамбурини, о Ровере, о Петров, о Лавиа — где вы?!» [10]

В тихой столице Саксонии, жители которой «укладывались спать раньше кур», Виардо жила спокойной, размеренной жизнью. Она учила свою партию в «Черном домино» Обера, навещала знакомых и много читала. Большое впечатление произвела на нее смерть Мендельсона, грозившая, как ей казалось, гибелью всего «строгого» музыкального искусства Германии. В ответ на ее письмо Тургенев изложил свои соображения по поводу творчества композитора, в котором, по его мнению, «преобладала голова».[11]

В декабре Виардо покинула Дрезден, воздух которого казался певице одаренным «усыпляющими свойствами», и отправилась в Гамбург, а оттуда к 20 декабря — в Берлин. «Литературное прибавление к Нувеллисту» сообщило своим читателям об этих гастролях Виардо: «Волшебное пенье» ее «вскружило индустриальные головы жителей Гамбурга; ...теперь г-жа Виардо-Гарсиа поет в Берлине, который решительно помешался на своей мелодической гостье».[12]

Во время пребывания певицы в Гамбурге Мейербер письменно сделал ей предложение подписать контракт с дирекцией парижской Большой оперы. В течение нескольких лет, пока тянулись переговоры о постановке его новой оперы «Пророк», композитор непременным условием ставил участие в ней Виардо. Он желал и требовал, чтобы именно она «создала» в ней партию Фидес. Это стало возможным только после скандального падения «султанши» Штольц, не подпускавшей Виардо к дверям Большой оперы, а новая дирекция поспешила согласиться с требованиями «Великого маэстро».

Сообщение о предстоящем приглашении Виардо в труппу Оперы мелькнуло в «Illustration» в середине декабря 1847 года.

Зрело обдумав все, 11 февраля 1848 года певица послала в Париж окончательное согласие. Притом она не желала принимать многолетнего ангажемента. Ей хотелось посмотреть: «подойдет ли ей Париж или нет?» Чтоб обезвредить своих парижских недругов, злословивших о непомерной жадности, будто бы мешавшей ей принять условия дирекции Оперы, Виардо, подписывая контракт, пошла на финансовые уступки. 12 февраля она сообщила эту новость Ж. Санд. Любопытно, что в письме к Матв. Ю. Виельгорскому, посланном в начале апреля, сообщая о возможной постановке «Пророка» (намечавшейся тогда на январь 1849 г.) и вскользь упоминая имена новых директоров Оперы, она ни словом не обмолвилась о своем приглашении.

Февральские дни 1848 года застали Полину и Луи Виардо в Берлине. Закончив обусловленную контрактом серию гастрольных представлений, 7 марта 1848 года они вернулись в Париж. Революция увлекла Виардо. «Ах, моя Ninounne, в какую великую эпоху мы живем! Как ваше сердце должно было биться от счастья»,— писала она Ж. Санд 14 марта. Полина и Луи Виардо были полны «республиканизма». По мнению артистки, все дело губили «честные, но робкие деятели революции».

Своих демократических убеждений она не скрывала и от Матв. Ю. Виельгорского, которому писала о том, что республику во Франции предпочитает «всякому другому образу правления».[13] Ее мировоззрение, несомненно, сложилось под влиянием идей Ж. Санд и в первую очередь Луи Виардо. В 1844 году Виардо познакомилась с М. А. Бакуниным, тогда уже политическим эмигрантом. В марте 1849 года она служила посредником между ним и Ж. Санд, пересылая Бакунину ее письма. Известна ее дружба и с немецким социалистом Г. Мюллер-Штрюбингом.

В конце марта 1848 года Виардо сочинила гимн «Молодая Республика» на слова П. Дюпона; Ж. Санд убедила Ледрю-Роллена заказать певице «новую Марсельезу». На конкурсе, объявленном на сочинение «национальных песен», «Молодая Республика» получила бронзовую медаль в числе 33 гимнов, отобранных жюри из 800 представленных произведений. Но гимн Виардо не попал в число трех отмеченных особо. 6 апреля «Молодую Республику» торжественно исполнили на организованном Ж. Санд «национальном представлении» в театре Революции (так назывался тогда Французский театр). Тургенев в очерке «Наши послали» писал, что зал заполняли светские щеголи, облекшиеся в белые и синие блузы, из-под которых «странно выглядывали их воротнички и жабо». Присутствовали Ламартин, Ледрю-Роллен, Карно и другие члены Временного правительства. Гимн исполнял хор девушек в белых муслиновых платьях, опоясанных трехцветными лентами. Соло

пел тенор И. Роже (Ж. Санд уговаривала петь Виардо, но сильные мигрени, которыми она в это время страдала, помешали ей «представить публике свое дитя нового рода»). Оркестром дирижировал М. Жирар. Гимн бисировали, но успех все же был посредственным. «Кантата Полины — шедевр»,— писала Жорж Санд Морису. Похвалили гимн и в газете «La cause du peuple»,* издававшейся Ж. Санд. Прочие газеты обошли его молчанием. Не упомянул о музыке гимна и Т. Готье в рецензии на этот вечер.[14]

«Национальное представление» 6 апреля вошло в историю французской революции 1848 года благодаря исполнению «Марсельезы» Рашелью, так ярко описанному А. И. Герценом. «Это был погребальный звон середь ликований брака, это был упрек, грозное предвещанье, стон отчаяния середь надежды». «Толпа вышла задавленная, томимая предчувствием близости «майских» и «июньских» дней,— торжества буржуазии и гибели Революции».[15] Виардо не суждено было стать свидетельницей этих событий. В последних числах апреля с матерью, Луизеттой и Антонией она уехала на итальянский сезон в Ковент-Гарденский театр в Лондон. Луи присоединился к ним через несколько дней. Он не желал оставаться во Франции теперь, когда внутренняя политика страны стала вырисовываться в своем истинном свете.

В труппе вместе с Виардо пели Персиани и Гризи. Одновременно в Театре королевы выступала Женни Линд. Виардо должна была дебютировать в начале мая в «Гугенотах». «...Это очень хорошо,— заметил по этому поводу Тургенев в письме от 2 мая 1848 года,— но не следует допускать, чтобы вам давали исполнять лишь драматические роли. Если б вы спели «Сомнамбулу»... это лучшая роль г-жи Линд; она в ней дебютирует — ну, что же из этого?..» Виардо послушалась его совета, но ее дебют в «Сомнамбуле» (9 мая) едва не был сорван очередной притворной «болезнью» Марио. Положение спас тенор Флавио, прибывший в Лондон только накануне. Несмотря на то, что опера прошла без репетиций, успех певицы был полным. В начале представления она, по ее словам, так волновалась, что первые звуки голоса были еле слышны, но во II действии овладела собой и пела мастерски. «Письмо из Лондона», напечатанное в «Revue et Gazette musicale de Paris» (от 21 мая 1848 г.), известило парижан об успехе Виардо.

Шопен, с которым она встретилась в Лондоне, писал об этом спектакле А. Гжимале (13 мая 1848 г.) в более сдержанном тоне: «Пани Виардо имела меньший успех (чем Женни Линд.— *А. Р.*), ее стесняло, что с ней пел не Марио». В письме от 1 июня Шопен писал м-ль де Розьер о том, что для Виардо в театре готовили «Севильского цирюльника» и «Капулетти

* «Дело народа» (фр.).

и Монтекки» Беллини, а 2 июня сообщал Гжимале: «Виардо пользуется здесь небольшим успехом, потому что рядом Гризи и Альбони, а ты знаешь, как они любимы...» [16] «Любимицей» лондонской публики Виардо стала позднее, после появления в партиях донны Анны, Ромео и Валентины.

Пребывание ее в Лондоне было омрачено политическими событиями во Франции, тревогой за Германа Мюллер-Штрюбинга, бежавшего из Германии после берлинских революционных событий и скрывшегося от французской полиции в Берри у Ж. Санд. Самой писательнице грозило заключение в Венсенском замке. Виардо предложила ей убежище в Куртавнеле, но писательница предпочла уехать в Ноан, где ей пришлось вступить в борьбу с местными властями. «Реакция идет слишком быстро,— оценивала она политическое положение во Франции в письме к П. Виардо от 10 июня 1848 года,— каждая из реакционных партий устраивает заговоры, не делает этого только народ, но его ранят, его унижают, его оскорбляют... Народ — рассердится, ...но ему не хватает единства, дисциплины и организации».

И народ рассердился. Произошли трагические события 23—26 июня — борьба на баррикадах, разбитые ядрами дома в Сент-Антуанском предместье,— «раскрытая внутренность комнат». «А где же хозяева? — спрашивал А. И. Герцен.— Об них никто и не думал... Местами посыпали песок, но кровь все-таки выступала...» В усмиренном Париже слышались залпы расстрелов. Буржуазия «стерегла свои лавки» и торжествовала.[17]

В разгар этих трагических событий появление Виардо в драматической партии Валентины в «Гугенотах» Мейербера стало наиболее крупным художественным событием лондонского оперного сезона 1848 года. «Виардо пела как ангел»,— записал в «Блокноте тенора» И. Роже. «В Лондоне «Гугеноты» стали одним из прекраснейших ее триумфов»,— отметил Вапро во «Всеобщем словаре современников».

Шопен писал м-ль де Розьер 1 июня 1848 года: «Я также повидал очаровательную г-жу Виардо; она оказала мне внимание, спев мои мазурки в своем концерте — без просьбы с моей стороны». Мазурки Шопена в своей обработке Виардо исполнила и в концерте Шопена в Ковент-Гарденском театре 12 мая 1848 года. «Их просили повторить»,— сообщал Шопен А. Гжимале. В июне того же года певица «с большим удовольствием» приняла приглашение Шопена спеть мазурки на утреннем концерте Шопена в гостиной лорда Фальмута. «Было очень хорошо»,— заметил Шопен в письме Гжимале. Упоминая о Женни Линд и Полине Виардо в письме к родным от 19 августа 1848 года, Шопен писал: «Лучше всего она [Женни Линд] поет шведские песни, так же как Полина испанские».[18]

29 июня 1848 года Виардо исполнила «La Captive» * Г. Берлиоза в его авторском концерте.

По возвращении в Париж в конце 1848 года Полина и Луи Виардо приобрели дом у подножия Монмартрского холма, на улице Дуэ, на углу площади Вэнтимиль, поблизости от «Белой заставы» («Barriére-Blanche»). Тогда это был «новый Париж», выраставший на окраине старого города. Небольшой каменный особняк стоял, в сущности, в поле, где совсем еще недавно выращивали артишоки и картофель. Невдалеке махали крыльями монмартрские мельницы. От центра Парижа улица Дуэ отстояла довольно далеко, но чистый воздух искупал все неудобства. В 1851 году в сквере Вэнтимиль перед домом антибонапартиста Луи Виардо парижский муниципалитет воздвиг колоссальную статую обнаженного Наполеона I в образе Прометея, работы скульптора М. Мёнье. К счастью, через несколько лет, в годы Второй империи, кто-то нашел статую неприличной, и она исчезла к удовольствию Полины и Луи. Ветряные мельницы нравились им много более лаврового венка, увенчивавшего чело псевдоантичного героя с мускулистым торсом, незрячими глазами уставившегося в окна их дома (впоследствии здесь поставили памятник Берлиозу). В середине 1880-х годов это уютное жилище было снесено.

«Значит, вы купили и устроили себе дом в Париже? На улице Дуэ, по адресу, который вы мне даете? Где находится эта улица Дуэ?» — спрашивала Ж. Санд 8 декабря 1848 года. Ее письмо служило ответом на письмо Виардо от 6 декабря: «Что касается меня, то я поспешно трачу все, что можно истратить, не совершая безумств. Из меня захотели сделать *владелицу*, ну что же, пусть будет так, но не к моей выгоде. ...Так как непременно хотели, чтоб я свила себе гнездо, то я выбрала для этого самую хрупкую ветку и грозу в разгаре. ...Мы пользовались услугами рабочих всех профессий, за исключением каменщиков, и наши деньги перешли в их руки. Клянусь вам, ...что несмотря на некоторое удовольствие, доставленное мне устройством моего нового домика, как только оно было закончено, я о нем больше не думала — решительно, ...у меня нет шишки собственности».

Стена с вделанной в нее решеткой отделяла дом от улицы. Вившийся по ней плющ «крупными, свежими, молодыми» побегами свешивался над головами прохожих. На солнце сверкали стекла зимнего сада. Пройдя через маленький мощеный двор, посетители попадали в просторный вестибюль. Отсюда двери вели в приемные комнаты. «Он невелик, но расположение комнат удобно и элегантно. Совсем по-английски — гостиные и столовая находятся в первом этаже, спальни и рабочие кабинеты — во втором, а помещение для Луизетты, комнаты для

* «Пленницу» (фр.).

друзей и т. д.— в третьем»,— описывала Виардо свой «маленький домик» Матв. Ю. Виельгорскому.

Однако, посетив дом, Ж. Санд нашла его некомфортабельным, а Ч. Диккенс, побывавший там в 1856 году, уверял, будто комнаты имели такой вид, словно хозяева, только что перебравшись туда, собираются выехать на ближайшей неделе. Он не увидел там ничего, что «напоминало бы ему об искусстве великой певицы», даже «простого фортепиано». Почему-то в большой гостиной он не заметил органа Кавайэ-Коль, с вставленным в него медальоном, работы Ари Шефера,— портретом хозяйки дома в образе св. Цецилии, покровительницы музыки,— и нескольких изображений композиторов по стенам, в том числе великолепного портрета Глюка, работы Дюплесси. Там же стояла белая мебель, обитая светлым шелком. В простенке между арками Виардо поместила огромную вазу в форме кратера, сделанную на русском имп. фарфоровом заводе, с изображением старой женщины,— копией с картины Рембрандта, известной в то время под названием «портрета матери художника». Столовой служила желтая китайская гостиная. Позднее Луи Виардо перестроил зимний сад в картинную галерею и поместил там свое собрание картин голландской, фламандской, испанской и итальянской школ. Украшением галереи был портрет инфанты Марии-Терезии Австрийской, будущей жены Людовика XIV, работы Веласкеса. Здесь висели пейзажи Соломона и Якоба Рейсдалей, Ф. Вувермана, Берхема, жанровые сцены Метсю, ван Остаде, натюрморты Кальфа, портреты Терборха и Нетшера; «Обед обезьян» Тенирса, «Платон» Риберы, «Венецианский пейзаж» Гварди и множество других работ первоклассных мастеров. Творчество современных французских художников представляли пейзажи Шантрейля и подаренная певице большая картина Ари Шефера «Франческа да Римини». Кабинет Луи украшали портреты его родителей, написанные П. Прюдоном. В комнате Полины висела картина Ф. Бессона — «Эпизод из «Консуэло» (первая встреча Гайдна с Консуэло).[19]

На сцене Большой оперы в сезон 1848/49 года Виардо не появлялась до апреля. Пожилой Дюпре пел плохо, а Роже желал дебютировать только в «Пророке» Мейербера, которого все еще репетировали. 6 декабря 1848 года Виардо писала Ж. Санд, что усиленно работает над партией Фидес; «Великий маэстро» подносил ей свою музыку «глотками» и в конце концов получилось «большое и хорошее блюдо. Это очень просто, очень благородно, очень драматично. . . .Мне нужна работа, много работы, это то, что спасало меня до сих пор. Я надеюсь, что она же будет мне защитой до тех пор, пока у меня есть голос, глаза и руки».

Репетиции «Пророка» в Опере шли столь интенсивно, что иногда Виардо приходилось приезжать в театр по два раза

в день. Под конец она стала выражать шутливое опасение, что полностью забудет роль, так как знает ее слишком хорошо. «Литературное прибавление к Нувеллисту» не замедлило известить русскую публику о подготовке «Пророка». Первое представление назначено было сначала на 9, потом на 11 апреля. Как обычно перед ответственными выступлениями, певица очень волновалась. 5 генеральных репетиций немного ее успокоили. «Теперь я пригнана к моей роли, она меня больше не пугает»,— сообщила она Ж. Санд 13 апреля, Премьера «Пророка» состоялась, наконец, 16 апреля. «Победа! Победа, моя дорогая Ninounne! И спокойной ночи»,— написала Виардо Ж. Санд, вернувшись в час ночи из театра.

Победа, действительно, была полной. «Пророк» имел беспримерный успех. И значительная часть его приходилась на долю Виардо, с большой трагической глубиной воплотившей образ Фидес. Музыкальные критики Блаз, Вьель, Прево, ранее поносившие голос и драматический талант Виардо, восхваляли ее теперь единогласно: «Никогда еще в опере не бывало подобной певицы». И на этот раз публика была с ними согласна. По словам композитора А. Адана, «дело Виардо было выиграно с первых же слов речитатива».

Жорж Буске напечатал подробную рецензию в «Illustration»: «В славных летописях нашей первой лирической сцены вечер 16 апреля 1849 года будет запечатлен как один из наиболее памятных. ...В этот вечер ...на сцене театра Оперы состоялось наконец первое представление «Пророка». ...Появление г-жи Виардо на сцене Французской оперы — событие большой важности для нашего музыкального театра. Все качества, какие только можно пожелать совершенной оперной артистке, которыми мы любуемся, когда они рассеяны между многими актрисами высшего порядка, г-жа Виардо обладает ими в высшей мере. Это Малибран и Рашель, соединенные воедино. Не будем поэтому и пытаться изобразить прием, оказанный ей публикой. Скажем только, что нельзя представить себе, как чудно создала она роль Фидес — как вдохновенная актриса и как искусная музыкантша. Дебют Роже также был удачен. Как актер и певец, он показал себя достойным партнером г-жи Виардо. ...Оркестр, хоры, балет ...имели свою заслуженную часть в аплодисментах, беспрестанно вспыхивавших в течение представления. Сценическое оформление по роскоши... великолепию и разнообразию декораций превосходит все самое прекрасное, что было сделано до сих пор...» Виардо, Кастеллан и Роже вывели на сцену Мейербера. «Весь зал аплодировал с громкими криками. Они были буквально покрыты цветами».[20]

Музыка «великого маэстро» не вызвала, однако, у критиков столь же единодушного энтузиазма, как исполнение Виардо партии Фидес, танцы конькобежцев, восход солнца и

декорации Дэплэшена. Делакруа находил «Пророка» «ужасным», а Шопен выражал свое отвращение к этой «рапсодии». Иначе судил о музыке Мих. Ю. Виельгорский, в середине мая 1849 года нарочно приехавший из Лондона, чтобы услышать «новый шедевр» Мейербера. Тургенев посвятил «Пророку» статью, напечатанную в «Отечественных записках» в 1850 году.[21] Недоброжелательным был только отзыв братьев Эскюдье в «La France musicale» от 22 апреля 1849 года. Они говорили об «усталом голосе» Виардо и «очень сомнительной интонации высоких нот».

Летом 1849 года постановка «Пророка» готовилась в лондонском Ковент-Гарденском театре, и Виардо собиралась появиться перед английской публикой в партии Фидес. Однако, как сообщал фельетонист «СПб ведомостей»: «Несколько времени назад дирекция этого театра обанкротилась. ...Театр закрылся бы посреди сезона, если б у него не оставалось надежды на «Пророка». Г-жа Виардо была ангажирована прежним директором, и огромный успех, который она приобрела в Париже, еще усиливал надежды соединившихся артистов. Постановка производилась чрезвычайно деятельно, и Мейербер затрепетал бы или, лучше сказать, уже трепетал от ужаса и негодования: эта большая и трудная опера была дана после двух репетиций. Это ужасно. Ах, если б композитор был тут, но его тут не было...». Действительно, приехав в Лондон, Виардо нашла в театре настоящее «кораблекрушение». Ей не оставалось ничего иного, как, «засучив рукава», взять на себя функции и музыкального руководителя и режиссера спектакля. Главный дирижер М. Коста довольствовался тем, что помахивал палочкой.

В спектакле пели Марио, Тальяфико, мисс Хейз. Вся труппа в течение нескольких недель работала, «как негры». В последних числах июля состоялось наконец первое представление оперы, прошедшее с неменьшим блеском, чем в Париже. Энтузиазм английской публики превзошел прием, оказанный опере французами. Строгий критик Чорли из «Атенеума» нашел голос Виардо еще более нежным, еще более ровным и сильным, чем в прошлом году, и объявил, что «ее нельзя сравнить ни с какой другой актрисой...»

Тургенев, недавно оправившийся от холеры, отдыхал в Куртавнеле, писал рассказы из «Записок охотника» и «Завтрак у предводителя», ловил рыбу, играл на бильярде, изучал испанский язык, на котором говорили все в доме Гарсиа-Виардо.

После Ливерпульского музыкального фестиваля (где Полина выступила с арией Агаты из «Волшебного стрелка» Вебера и спела дуэт из «Гугенотов» вместе с Марио) Виардо возвратилась во Францию. В ее отсутствие кузина Антония вышла замуж за бельгийского скрипача Губерта Леонара.

Молодые поселились в Брюсселе, где Леонар занял место Берио в консерватории.

На сезон 1849/50 года Виардо осталась в труппе Большой оперы. Она по-прежнему пела в «Пророке» и готовила партии Валентины и пажа в «Гугенотах», опере, которую Мейербер, ревнивый к успеху своего последнего детища («Пророка»), долгое время не разрешал играть в Париже.

В ночь на 17 октября, после долгих страданий, скончался Шопен. 30 октября Виардо, вместе с Кастеллан, Дюпоном и Лаблашем, приняла участие в исполнении Реквиема Моцарта на отпевании. Обстоятельства смерти Шопена и печальную церемонию в церкви Мадлен Виардо описала в письме к Матв. Ю. Виельгорскому от 29 октября (12 ноября) 1849 года (по ст. ст.).

В январе 1850 года она пела в «прощальном представлении» Дюпре, в Опере. Она выступила в III акте из «Отелло» Россини, который начался далеко за полночь. «Но партию Дездемоны пела Виардо, а для нее времени не существует. Романс Ивы был выполнен так, как, может быть, его никогда не исполняли, и вызвал единодушный общий восторг публики».[22]

Письмом от 1 февраля 1850 года Полина отказалась от сделанного ей через посредство Матв. Ю. Виельгорского приглашения приехать в Петербург на сезон 1850/51 года, ссылаясь на невозможность порвать свой контракт с Оперой, подписанный на две ближайших зимы. С конца апреля до середины июня 1850 года она (вместе с А. Тихачеком) пела в Берлине в операх Мейербера «Роберт-Дьявол», «Гугеноты» и «Пророк» с обычным успехом.

Положение певицы во французском музыкальном мире стало к тому времени достаточно прочным. Стоило ей только заявить о своем желании петь в новой опере молодого и неизвестного композитора Шарля Гуно, как Э. Ожье взял на себя сочинение либретто, а директор Оперы Н. Рокплан заранее согласился ее поставить. В мае 1850 года Гуно, тяжело перенесший утрату любимого брата, воспользовался предложением Виардо и вместе с матерью на летнее время поселился в Куртавнеле. Там композитор нашел одиночество и покой, необходимые для сочинения оперы «Сафо». Гуно подружился с Тургеневым, развлекавшим его в часы, когда у него не было «вдохновения» и поправлявшим неуклюжие места в либретто Э. Ожье.

В середине июня 1850 года Тургенев вернулся в Россию. Все «счастливое трехлетие» (1847—1850 гг.), столь важное для творчества Тургенева, он прожил во Франции, пользуясь гостеприимством Полины и Луи. В. П. Тургенева, ревновавшая сына к «проклятой цыганке», настаивала на разрыве его отношений с Виардо и не высылала ему денег в Париж. Невер-

ный литературный заработок в русских журналах, естественно, не мог удовлетворить его житейских потребностей.

П. Виардо гастролировала в Лондоне. В последний вечер своего пребывания в Париже Тургенев писал Луи Виардо: «Нет места на земле, которое я любил бы так, как Куртавнель. ...Вы имеете во мне, дорогой Виардо, безгранично преданного друга...» [23] Прощальное письмо Полине (от 24—25 июня 1850 г.) Тургенев закончил уже в день отъезда. В нем он писал: «Прощайте, прощайте; целую вас всех — вас, Виардо, будьте благословенны, мои дорогие и добрые друзья, моя единственная семья, вы, кого я люблю больше всего на свете...».

Через Брюссель (где он повидал г-жу Гарсиа) Тургенев приехал в Штеттин, откуда 17/29 июня отправился в дальнейший путь морем. 9 сентября 1850 года Тургенев писал П. Виардо: «...Я должен сказать вам, что вы ангел доброты и что ваши письма сделали меня счастливейшим из людей. Если б вы знали, что значит дружеская рука, которая обласкивает вас издалека, чтоб очень нежно вас коснуться...» 28 октября он сообщил П. Виардо из Петербурга: «Вчера утром я был у графа Михаила Виельгорского и видел там графа Матвея; оба они живо интересуются вами, засыпали меня вопросами о вас, о Фидес, о ваших намерениях и т. д. Я много говорил о вас, а также о Гуно, который может теперь считать в России двумя друзьями и поклонниками больше...».

После тяжелых сцен с матерью, Тургеневу удалось взять от нее свою дочь Полину (Пелагею) и отправить ее в Париж. П. Виардо сначала воспитывала Полинетту вместе со своей дочерью Луизой, а затем определила в пансион г-жи Аран (вскоре перешедший к г-жам Мерижо и Барлас). 16 ноября 1850 года В. П. Тургенева умерла в Москве, и Иван Сергеевич получил, наконец, возможность распоряжаться собственным состоянием.

18 ноября того же года П. Виардо, впервые в Париже, выступила в «Гугенотах» в партии Валентины и пажа. То был новый большой успех певицы. Но критика немедленно упрекнула ее в том, что для ее голоса некоторые номера оперы пришлось транспонировать на тон ниже. Врагам певицы это дало повод распространить слух о том, что она будто бы лишилась голоса. (Отголоски этих россказней докатились до Петербурга, как упоминала о том «Северная пчела» в 1853 г.). Кроме «Гугенотов», в том сезоне она пела в возобновленном «Пророке» и готовила «свою дорогую Сафо».

31 августа/12 сентября 1850 года Тургенев писал П. Виардо: «С каким нетерпением ожидаю я вашего отзыва о втором акте «Сафо». Если Гуно не *великая* музыкальная сила, если в нем нет гения, то я отказываюсь от всякого суждения о людях и дарованиях. Я не могу не завидовать вам; думайте обо мне,

когда эта прекрасная музыка растрогает вашу душу, думайте обо мне, если можете». К «Сафо» Тургенев вернулся и в письме к Полине и Луи от 18/30 сентября 1850 года: «Вот роль, над которой вы будете работать с любовью. Я чувствую, как вы *создаете* ее, днем и ночью, средь разговоров, и тогда, когда вы что-то слушаете — я видывал вас поглощенной подобным творчеством. Пусть ваша путеводная звезда пошлет вам высокое вдохновенье, пусть священный огонь вспыхнет над вами в добрый час...»

В письмах к Матв. Ю. Виельгорскому Виардо называла Гуно «нашим будущим Моцартом» и предрекала музыкантам «высокое и благородное наслаждение» от его сочинения. Певица писала, что ее сердце «сильно забьется в вечер первого представления.»[24] Оно состоялось 16 апреля 1851 года и принесло артистке новые и шумные овации. Т. Готье и Ж. Буске осыпали ее похвалами. Сама Виардо, довольная и немного удивленная успехом оперы, заканчивавшейся стансами главной героини, без труб и боя барабанов, послала Ж. Санд подробный и интересный анализ спектакля в письме от 22 апреля 1851 года. «Великая музыка» Гуно, к счастью, скрасила неудачное либретто Ожье, некоторые места которого шокировали тонких светских людей «в желтых перчатках».[25] Грубо и несправедливо снова высказался М. Эскюдье 26 апреля в «La France musicale»: «Г-жа Виардо больше не поет; каждая нота, исходящая из ее горла, это раздирающий крик. Певица, которой столько восхищались, почти умерла для искусства. Роль Сафо будет, я думаю, последним ее созданием, и оно не увековечит имени г-жи Виардо». Когда летом 1851 года «Сафо» не имела успеха в Лондоне, М. Эскюдье в одном из «Писем из Лондона» (помещенных тоже в «La France musicale») злорадно сообщал парижанам: «Опера г-на Гуно «Сафо» с помощью г-жи Виардо только что смертельно провалилась в Ковент-Гарденском театре». По мнению самой певицы, высказанному ею в письме к Матв. Ю. Виельгорскому (7 ноября 1851 г.), виной неуспеха было все то же неудачное либретто.

Но существовали, по-видимому, и другие причины. Матв. Ю. Виельгорский, слышавший Виардо в Лондоне в партии Фидес, записал в «Письмах-дневнике» 9/21 июля 1851 года: «Вечером я слушал «Пророка». Г-жа Виардо была без голоса, почему и не произвела на меня никакого впечатления в большой сцене. Мне кажется, что голос ее сорван и что ей надо потратить один или два года на его восстановление».[26] Вероятно, сознавая это, осенью 1851 года Виардо вышла из труппы Большой оперы. Место ее заняла Фортуната Тедеско. К сожалению, неудача «Сафо» в Лондоне послужила, по-видимому, одной из причин охлаждения дружеских отношений между Виардо и Гуно. Вскоре затем композитор совершил ряд бестактностей перед своей женитьбой на Анне Циммерман, и

с весны 1852 года знакомство его с семьей Виардо прервалось почти на 20 лет.

Между тем тучи, омрачавшие политический горизонт во Франции, все более и более сгущались. В трагические дни государственного переворота 2 декабря 1851 года, когда в Париже шли повальные обыски и аресты, дом Виардо от подвалов до чердака перерыли жандармы принца Луи-Наполеона (будущего Наполеона III); они искали подозрительных людей, оружие, компрометирующие бумаги. Писем Ж. Санд они не взяли только потому, что они были подписаны незнакомым им шутливым ее прозвищем Ninounne, и смогли унести с собой лишь письма Кошута и венецианского диктатора Манина.

21 мая 1852 года у артистки родилась дочь, названная Клоди по второму имени ее отца — Клод (ум. в 1914 г.). Рождение дочери совпало с серьезными волнениями Полины и Луи Виардо за судьбу Тургенева, арестованного, а затем высланного в Спасское за статью в «Московских ведомостях», посвященную памяти Гоголя.

После родов здоровье Виардо быстро восстановилось; уже в июле и августе 1852 года она пела в Лондоне во время очередного «итальянского сезона» в Ковент-Гарденском театре.

По возвращении из Англии и отдыха в Куртавнеле осенью 1852 года ей «пришло в голову отправиться в Петербург, приветствовать там своих друзей». Это значило, что Виардо сочла удачным момент для нового появления в России. В петербургской итальянской оперной труппе, в сезон 1852/53 года пели Лаблаш, Марио и Тамберлик, но не было ни одной сколько-нибудь замечательной певицы. При наличии двух примадонн, Марраи и Специа, труппа фактически не имела ни одной «assoluta», примадонны в полном смысле этого слова. Гризи приезжать в Петербург не собиралась, и Виардо правильно рассчитала, что поле деятельности для нее свободно. Приняв это решение, она прежде всего, как и во всех затруднительных случаях, связанных с Россией, прибегла к помощи своего давнего друга Матв. Виельгорского. Тот откликнулся на просьбу певицы с обычной доброжелательной готовностью помочь. В разгар театрального сезона все интересные партии были разобраны по контрактам. Следовало заинтересовать Гедеонова перспективой огромных сборов, надеждой на то, что популярное имя Полины Виардо привлечет публику в итальянскую оперу и поправит ее далеко не блестящие дела. Но осторожный Гедеонов не сразу оценил всю выгоду для театральной дирекции от приезда Виардо. Он не хотел рисковать, торговался, делал «неприемлемые предложения». Помогло делу, по-видимому, обращение Матв. Виельгорского к министру двора гр. В. Ф. Адлербергу.

«Северная пчела» 19 ноября 1852 года первая обрадовала своих читателей: «Здесь получено известие, что в конце

ноября или декабря нынешнего года г-жа Виардо-Гарция приедет в Петербург. После блистательных успехов в Петербурге, а потом в Париже, Лондоне и Берлине, г-жа Виардо-Гарция внезапно отказалась от сцены, и это самое подало повод к распространению слухов, будто она спала с голоса. Это только слухи, не основанные ни на чем положительном... Известие... чрезвычайно порадовало нас, припомнив блистательную эпоху Итальянской оперы, когда Рубини и г-жа Виардо-Гарция восхищали нас своим несравненным пением». Далее газета напоминала о том, что только Виардо и Альбони «начали путь у нас в начале своего сценического поприща, в молодых летах», и называла Полину Виардо «наша петербургская певица». Фраза «здесь получено известие» наводит на мысль, что новость о предполагавшемся приезде певицы попала в редакцию «Северной пчелы» из какого-то частного письма, вероятнее всего, из письма Виардо к Матв. Виельгорскому. Оно датировано 30 октября/11ноября, а номер «Северной пчелы» вышел 19 ноября/1 декабря 1852 года, что делает это предположение вероятным.

Быть может, сообщая содержание письма Виардо редакторам «Северной пчелы», Матв. Ю. Виельгорский имел целью привлечь общественное внимание к приезду ее в Россию и тем повлиять на решение Гедеонова и Адлерберга? И в самом деле, «ожидаемый приезд» певицы «прекратил охлаждение в посетителях Италианской оперы» «Как электрическая струя, разнеслась внезапно весть, что попечительная дирекция выписывает на остальной сезон прежнюю петербургскую любимицу Виардо».[27] Или отголоски этой «струи» долетели до Парижа, или достаточно обнадеживавшими были письма Матв. Виельгорского, но артистка, не дождавшись подписания контракта, решила ехать в Петербург, полагаясь на одну «щедрость и справедливость» гр. Адлерберга.

16/28 декабря 1852 года Полина и Луи Виардо выехали из Парижа в Берлин. А 31 декабря 1852/12 января 1853 года «Северная пчела» в нескольких строках, помещенных в числе «Петербургских городских известий», осведомила читателей, что «вечером 29 декабря прибыла в нашу столицу давно ожиданная гостья — г-жа Виардо-Гарция...»

## *Глава V*

На этот раз Полина и Луи Виардо остановились в доме музыкантши-любительницы Е. И. Палибиной, на углу Михайловской площади и Итальянской улицы. Оттуда П. Виардо (судя по афише ее прощального концерта) переехала потом в дом своего давнего знакомого, А. М. Гулевича, в начале Караванной улицы.

Злополучный контракт был, по-видимому, подписан немедленно по приезде в Россию. Судя по репертуару, Виардо получила партии Амины, Дездемоны и Фидес. (Подлинный контракт в делах Театральной дирекции не сохранился; «препровожденный» в свое время в контроль министерства двора, он там затерялся). Кроме того, певица Марраи уступила Виардо партию Розины. Как и 10 лет тому назад, певица выбрала именно эту роль для первого появления перед петербургской публикой. Дебют ее в «Севильском цирюльнике» «афиши возвестили» на пятницу 3 января 1853 года.

В «Письмах о г-же Виардо-Гарции» К. И. Званцов писал: «Весь город в три дня превратился в неистовое скопище энтузиастов — по улицам шум, крик, давка. Особенно расходилась военщина. ...В Большом театре, несмотря на прибитое у кассы объявление, что мест уже нет, началась свалка с 5 часов, то есть за 3 часа до дебюта. Явились такие лица, которых уже 7 лет не видали в театре: слепые, хромые, глухие, прокаженные и бесноватые. 3-х и 5-рублевые бумажки градом сыпались на капельдинеров, сторожей, ламповщиков в 5-м ярусе. Начиная с бельэтажа вплоть до райка в каждой ложе торчало по крайней мере по 9 голов,— плечи в большей части с эполетами. В боковой императорской ложе внизу за час до увертюры рисовался новый министр двора [гр. Адлерберг] счастливый успехом своего предприятия. ...В. к. Елена Павловна была в своей ложе. После увертюры и прекрасно пропетой серенады Марио (тут же нельзя было петь по обыкновению спустя рукава): 1) царская фамилия, 2) Лаблаш и Гарсия,— без того уже имя Рубини прогуливалось по языкам старожилов,— появились на знаменитом балконе нетерпеливая дебютантка и торжествующий Лаблаш [и] приветствованы были тройным оглушительным плеском. Любимица петербургской публики была растрогана глубоко и непритворно и минут с 5 принуждена была слезами и молниями дивных очей своих отвечать на шумные вопли. Надо было видеть этот балкон, эти пламенные взгляды, это доброе, светлое и вместе грустное лицо в минуту, торжественную для великой артистки... Ария «Una voce poco fa» после самых восторженных и продолжительных криков пропета была с таким же чувством и огнем, как в 1843 году, костюм певицы был до последней пуговки тот же, и голос тот же, и фигура та же. В лице чуть-чуть заметно влияние промчавшихся лет, а в голосе? — никакой перемены; но высокие ноты певица хватает осторожнее, осмотрительнее прежнего! Ария же вышла не совсем ровно и спета была с видимым волнением и беспокойством. Исчислять ли все тонкости, затеи и комические прибаутки в игре Розины, Лаблаша, Марио, Ронкони и даже Тальяфико? Все это кипело, возилось под ухарские звуки Россини. ...В антракте вся публика представляла необъятный рой пчел — пошли встречи,

поздравления с приездом примадонны и надежды на будущее. Открывается снова сцена с громадным флигелем, который сдвинуть с места пришлось уже не под силу и самому Лаблашу. Он и Марио уселись, а Виардо затянула дикую песню андалузских цыган с энергическим припевом «риги-руги-риги». Но едва лишь публика заслышала ритурнель Алябьева, как вдруг поднялся такой гам, треск, вой и рев, какого мне не удавалось еще слышать... Русские пришли в такой азарт, словно встречали победоносные войска из Парижа. Одним словом, задеты были вконец благороднейшие струны удалой народности. ...Тут я вполне убедился, что в Петербурге есть люди, достойные слышать г-жу Виардо-Гарсию и что г-жа Виардо-Гарсиа артистический энтузиазм везде возбудит, но явлением народным она будет только среди свежих восточных племен, не искаженных еще полуобразованием».[1]

«Деликатная внимательность гениальной артистки», «отплатившей» за «блистательный» прием «тем, что наиболее доказало ее память о России — пением ...нашего родимого «Соловья» отмечена была 11 января и в «Русском инвалиде»: «Едва ли кто может передать тот восторг и рукоплескания, которые разразились... когда наша милая и нежданная гостья после испанской арии взяла несколько аккордов из прелюдии к «Соловью» и потом запела чистым русским наречием. Рукоплескания ...в особенности гремели по окончании третьего куплета: «Кто-то бедная, как я, ночь прослушает тебя». Куплет был повторен с той обязательной готовностью, которая свойственна г-же Виардо-Гарсии, и восторг публики не имел пределов, ибо Виардо возвратилась к нам с прежнею свежестию голоса, который удивлял необыкновенною выработанностию, льется прямо в душу и шевелит сокровеннейшие ее струны...»

Приблизительно то же самое писала М. Г. Карташевская В. С. Аксаковой 5 января 1853 года: «Я наконец видела и слышала m-me Viardot. Она дебютировала в «Севильском цирюльнике». Ее приезду предшествовал слух, что будто голос ее спал; говорят, с ней просто была лихорадка перед ее появлением; приняли ее по-прежнему, аплодировали в продолжение нескольких минут; в первом акте мне показалось, что действительно голос ее слабее; но во втором, когда она пропела «Соловей» и еще испанский романс, все прежнее очарование ее возвратилось для меня; я узнала, одним словом, прежнюю m-me Viardot, которая меня так восхищала. Ты можешь себе представить, как приняла публика пение русского романса, которого выбор выражал намерение сказать, что она не забыла по-русски, то, что нравилось русской публике. В самом деле, она пела превосходно, то же чувство, увлечение, та же невыразимая прелесть и очарование в самых звуках, в timbre ее голоса; искусство ее еще, кажется, увеличилось; она тоже

немного пополнела, и это ей, разумеется, идет. Весь состав оперы был чудесный; играли еще Марио и Лаблаш... Lablache обладает не только прекрасным басом и большим искусством, но и вместе он превосходный комический актер. Несмотря на всю необъятную толщину, он так ловок, свободен в своих жестах, так даже легок в своих прыжках и не карикатурен нисколько. Одним словом, спектакль был чудесный».[2]

20 января 1853 года И. И. Панаев порадовал ссыльного Тургенева сообщением об успехе Полины: «M-me Viardot производит фурор в Петербурге, когда она поет — нет мест». Но восторг, «возбужденный» Виардо, не был таким же единодушным, каким был в первый ее приезд. К. И. Званцов писал о «пересудах», а А. Н. Яхонтов вспоминал впоследствии: «В 1853 году ...ряд оваций старой знакомой, несравненной Виардо.Но голос ее за время отсутствия утратил часть своей свежести и обаяния: слушая ее теперь, думалось — то же, да не то». Сходным образом высказался и А. Вольф: «Конечно, дива была уже не та, что в свой первый приезд, верхние ноты ослабели, пришлось иногда транспонировать свои партии, но чувства, вдохновения страсти, было чуть ли не более, чем прежде».[3]

Тургенев с тревогой спрашивал П. В. Анненкова из Спасского в письме от 10/22 января: «Прошу Вас написать мне из Петербурга со всею откровенностью, как Вам покажется голос г-жи Виардо. Говорят, он очень поправился, но я поверю только Вам». Состояние голоса Виардо так волновало петербургских театралов, что всезнающая «Северная пчела» поспешила сообщить им утешительное известие (адресованное в первую очередь «тем любителям, которым не удалось слышать ее в первое представление»), что, «вопреки слухам, знаменитая певица не утратила своего голоса».

Обращаясь непосредственно к этому представлению «Севильского цирюльника», Ростислав (Ф. М. Толстой) 12 января в «Северной пчеле» отметил, что в рондо из «Золушки» «несравненная певица казалась утомленною, а поэтому и некоторые пассажи выходили не так ясно и отчетливо, как мы вправе были ожидать». И все же успех гастролей Виардо в Петербурге был полным. «Заметим, что никогда еще, исключая первых двух лет существования здесь Итальянской оперы ...не было подобного стремления публики в итальянские спектакли. После приезда ... Виардо все старались абонироваться на незанятые еще ложи, кресла и прочие места, так что под конец оставалось уже чрезвычайно мало мест для дневной продажи».[4]

10 января, в бенефис Тамберлика, Виардо впервые выступила в партии Дездемоны, которую, по свидетельству К. И. Званцова, она «поет или, вернее, декламирует вполго-

лоса, «sotto voce». От начала до конца партия была проникнута унынием ...зловещим предчувствием...»

Когда 21 января «Севильский цирюльник», из-за очередной «внезапной» болезни Марио заменен был «Золушкой», Виардо исполнила эту партию без репетиций, «восемь лет не пев оперы, ...но полагаясь на отличную память свою и на надежный наш оркестр». В этом спектакле знаменитое Рондо она пропела необычайно удачно, «исполняя с совершенством все рулады, трели, скачки, децимы», «изумляя слух самых записных знатоков».[5] Касаясь сценического воплощения образа Золушки певицей, К. И. Званцов отметил «суровую твердость в шаловливом и беззаботном характере, ...глубокое упование и трогательное величие в прекрасной запачканной девчонке... в сером подержанном платье».

Во второй половине января Виардо продолжала петь в «Севильском цирюльнике» и «Отелло». 31 января в бенефис Ронкони в Петербурге впервые в России была поставлена опера «Риголетто» Верди. К сожалению, не сохранилось сведений о том, присутствовала ли на этом спектакле Виардо.[6]

На 6 февраля для ее бенефиса объявлено было традиционное представление «Сомнамбулы». Спектакль пришлось отложить на 9 февраля из-за кончины Луизы Карловны Виельгорской, умершей после долгой болезни именно в этот день. О похоронах графини, состоявшихся 9 февраля 1853 года, Ф. И. Тютчев писал Э. Ф. Тютчевой 11 февраля: «Позавчера, в понедельник, был я в католической церкви на печальном обряде отпевания бедной графини Виельгорской. Тут она в последний раз собрала вокруг себя самое блестящее петербургское общество. Было четверо великих князей, весь дипломатический корпус, главные сановники и артисты в полном составе».[7] Как сообщает К. И. Званцов, там была и П. Виардо. Не сохранилось сведений о непосредственном общении с Виельгорскими в этот приезд ее в Петербург, несмотря на заранее высказанное ею желание «неистово» расцеловать их по приезде. Болезнь и медленное угасание Луизы Карловны наложили печальный отпечаток на дом Виельгорских, и музыкальные собрания там, естественно, прекратились. Но с членами семьи своих друзей, и в первую очередь с Матв. Виельгорским, певица, несомненно, встречалась. В вечер своего бенефиса Виардо была так растрогана «впечатлениями, вынесенными из католической церкви» и «волнениями от болезни мужа», что, выйдя на сцену («в венке на черных как смоль волосах»), «два или три раза пыталась начать свой первый речитатив «Care compagne» и не могла. У ней сперлось в груди дыхание, она вздрогнула и залилась слезами. ...Публика бесновалась. Старички жаловались, что их нервы вдосталь расстроены, что невозможно слушать Беллини в подобном исполнении. Последняя сцена никогда еще не восхищала меня до такой сте-

пени, как вчера. Не говоря уже о знаменитых в истории петербургской оперы местах «Oh, gioja, oh, gioja»* и «Ah, m'abbraccia» — необыкновенно прочувствованно и исполнено Adagio, в котором изобразил г-жу Виардо покойный Брюллов».[8]

1 февраля 1853 года, взамен «национального паспорта», петербургская театральная контора выдала Виардо «вид на жительство ...на свободное в С.-Петербурге пребывание» сроком по 1 марта. Объяснялось это, видимо, тем, что в первых числах февраля страдавший припадками холерины Луи Виардо вернулся во Францию. «Ведомости СПб городской полиции» трижды оповестили петербуржцев об отъезде за границу «французского подданного Луи Вердо».

17 февраля в бенефис Лаблаша певица вновь выступила в комической опере Ф. Ньекко «Репетиция оперы» («мелодрама-шутка в одном действии»). Как сообщал анонимный фельетонист из «СПб ведомостей», «публика смеялась от начала и до конца пиесы». «Тут она пела «Вариации» Роде. Старожилы сказывают, что их пели несравненно лучше Каталани и Зонтаг, что у Виардо Родевы вариации выходят холодны. Не знаю — не спорю»,— замечал К. И. Званцов.

С начала 1853 года в Большом театре спешно репетировали «Пророка» — «последнее знаменитое творение Мейербера, которое в Западной Европе представляли под ложным названием «Пророка» (!), замененным в России, по цензурным соображениям, совсем уже «ложным» названием «Осада Гента». По словам К. И. Званцова, «обещали «Дочь полка», но в театре не тем все теперь заняты — в будущую пятницу «Пророк». ...В театре суматоха, приготовления и днем и ночью. Г-жа Виардо... проводит на сцене целые сутки, едва ли не ночует там».

Первое представление оперы состоялось 20 февраля в бенефис Марио и прошло с бурным успехом. К. И. Званцов писал: «О Виардо не знаешь, что и сказать. На сцене не бывало еще ничего подобного». Ему понравились и «прелестные декорации», особенно «сельский вид фламандской школы» в I действии. По мнению А. Вольфа, «у Марио не хватало средств для исполнения сильной партии Иоанна. Зато играл он неподражаемо и в сцене коронации привел всех в восторг как игрою, так и великолепным костюмом...» Ростислав в рецензии на «Осаду Гента» отметил «удивительную вокализацию» П. Виардо, а также «великолепную обстановку новой оперы».[9] До конца сезона «Осада Гента» шла часто и делала полные сборы: посещать итальянскую оперу вновь стало петербургской модой.

По статистическим сведениям об итальянской опере за сезон 1852/53 года, опубликованным в майской книжке «Москви-

* «О радость, о радость» (итал.).

тянина» (за 1853 г.), за 3 месяца этого года артистка пела на сцене 24 раза. «Сезон кончился блистательно,— записал А. Вольф в «Хронике СПб театров»,— Виардо пробыла весь пост в Петербурге и участвовала во многих концертах». В феврале 1853 года Виардо приняла участие и в крупном музыкальном событии петербургского концертного сезона — в первом концерте ирландского композитора Михаила Балфа. Вместе с певцами из итальянской оперы она исполнила ряд отрывков из его опер, в том числе «арию Болфа» и скерцо с хором, произведшее «решительный фурор».

В первых числах марта 1853 года в Петербург приехали Губерт Леонар и Антония Леонар ди Менди («кузина Антония»). 10 марта в зале Дворянского собрания состоялся их первый концерт при участии Виардо, исполнившей несколько испанских народных песен и романсов вместе с Антонией Леонар. На просьбы петь с благотворительной целью Виардо всегда охотно отзывалась и в течение всей зимы ее беспрестанно осаждали просьбами выступить то тут, то там. (Так, 8 февраля, накануне собственного бенефиса, она пела в концерте «в пользу убежища девиц недостаточного состояния»).

В начале марта Виардо «пожелала отправиться в Москву». А. М. Гедеонов известил об этом А. Н. Верстовского и просил оставить для Виардо зал Большого театра на 18, 21, 23 и 26 марта. Притом Гедеонов, со свойственной ему грубоватой бесцеремонностью, «полагал» возможным «заставить ее петь в казенных концертах», если бы Верстовский нашел «уместным» не взыскивать с нее «плату за зал театра».[10]

14 марта 1853 года во втором концерте Филармонического общества она спела с хором Псалом Марчелло и исполнила партию альта в Реквиеме Моцарта (вместе с Мортье де Фонтен, Стигелли и Петровым). К. И. Званцов нашел, что «по нерадению музыкантов» и их «непростительному равнодушию к Моцарту» исполнение прошло неудачно. «Тромбоны ревели», вокальный квартет (за исключением, конечно, Виардо) «никуда не годился», а дирижеру К. Шуберту Реквием оказался «не под силу». (Любопытно, что в этом концерте симфонический оркестр сыграл «Патетическую» сонату Бетховена в инструментовке Шиндельмиссена.)

Выехав из Петербурга 16 марта, в Москву Виардо прибыла только 20. Почти одновременно туда же, обманув бдительность «мценского полицейского цербера», по фальшивому виду на жительство, тайно приехал Тургенев и провел там 10 дней, с 22 по 31 марта. Момент для концертов Виардо в Москве выбран был неудачно: 11 марта 1853 сгорел Большой театр, и это «привело в уныние всех москвичей». «Даже концерт Виардо-Гарсии, данный в Собрании (23 марта), ограничился только тысячью посетителей, тогда как в Большом театре их

верно были бы тысячи». (Действительно, первый концерт Виардо в Москве собрал только 1046 слушателей.)

По свидетельству московского корреспондента «СПб ведомостей», своим пением певица «буквально очаровала» публику. «Не будем говорить о каватине из оперы «Севильский цирюльник», ее бравурной пьесе, об арии из «Золушки», где ее gammes sorcières * совершенны до невероятия; не скажем ни слова о жемчужных нотах рондо из «Somnambula», которое она так искусно вяжет в роскошные ожерелья звуков, ни о гирляндах ее неподражаемых фиоритур»,— писал в рецензии на этот концерт Н. М. Пановский.[11]

На следующий день после концерта В. П. Боткин послал Тургеневу в Спасское восторженное письмо. Перейдя от воспоминаний о том, как он слышал Виардо в 1840-х годах в операх «Любовный напиток» и «Сомнамбуле», к слышанному накануне, Боткин говорил: «Да никакие оперы не могут дать о ней настоящего представления. ...Ныне в концерте пропела она Мазурку Шопена, и эта небольшая пьеса сказала мне об ее удивительном музыкальном таланте больше, чем все ее бывшие и будущие арии. ...И ты спросишь, оценила ли публика эту Мазурку? — Нет!!! Она приходила в восторг от m'abbraccia!» [12] Но после первого успеха начались «случайности», и концерты Виардо получили в Москве прозвание «концертов с сюрпризами». «Простудившись еще в Петербурге, она здесь после первого концерта должна была по болезни два раза отменить второй. Первый раз отмена была сделана накануне, и поэтому все это знали, второй раз это произошло за несколько часов до концерта, и поэтому почти все были у подъезда Собрания...» [13] Отменены были концерты 27 марта (дневной) и 30 марта. Нездоровье певицы, позволявшее ей никого не принимать и не выезжать самой, благоприятствовало ее свиданию с Тургеневым после трехлетней разлуки. Судя по апрельским и майским письмам Тургенева к Виардо (ни одно из этих ее писем к нему не сохранилось), встреча, вероятно, была сердечной. Словами: «Вы знаете то чувство, которое я посвятил вам и которое окончится только с моей жизнью»,— Тургенев закончил свое письмо от 17 апреля.

Второй концерт певицы состоялся 3 апреля. «По желанию многих любителей» она дала еще один концерт 5 апреля. О нем «по недостатку времени не могло быть даже объявлено в газетах», но посетило его тем не менее 1609 слушателей. Концерты прошли вполне успешно. Н. М. Пановский писал в «Москвитянине»: «3 апреля появилась афиша на последний концерт г-жи Виардо-Гарсии, и к 8 часам вечера не оставалось ни одного билета ни в залу Собрания, ни на хоры». Рецензия дает возможность частично восстановить его программу.

* Колдовские гаммы (фр.).

Как обычно, исполнены были арии Берио и Балфа, дуэт из «Семирамиды» Россини (с Г. Ниссен-Саломан), испанские песни и русские романсы «Колокольчик» Верстовского, «Душечка-девица» и «Безумная» Даргомыжского, на бис — «Соловей» Алябьева и Мазурка Шопена, «известная под названием первой его мазурки» (фа-диез минор, соч. 6).

О концерте 5 апреля Н. М. Пановский писал, что «он сладился так неожиданно, что в городе мало кто знал о нем и посетителей собралось не более пятисот человек. Прощальное утро г-жи Виардо отличалось прекрасным выбором пиес». Кроме сцены из оперы «Гвидо и Джиневра» Галеви и «Песни об иве» из «Отелло», она исполнила «два прекрасных романса»: один собственный и один сочинения «сестры ее г-жи Малибран «La voix qui dit que je t'aime».* Особенное внимание публики обратило на себя исполнение маленького романса «L'ombre et le jour».** Кажется, ни на одном концерте г-жи Виардо восторг публики не доходил до такой степени. Все столпились к самой эстраде; рукоплесканиям и браво не было конца. ...Так проводили мы незабвенную г-жу Виардо; воспоминание о ней не скоро изгладится в Белокаменной...» [14]

Кроме собственных вечеров, быть может, вместо «установленной платы за залу», Виардо пела еще несколько раз, в том числе в «Концерте Благородного собрания» (31 марта), о чем М. Н. Похвиснев сделал в дневнике следующую запись: «Виардо, несмотря на то, что она не совсем оправилась от болезни, принимала в нем участие. С каким одушевлением и выразительностью пропела она русский романс Даргомыжского „Я все еще его, безумная, люблю...“».[15] Благодаря мастерскому исполнению П. Виардо, в этот ее приезд в Россию романс Даргомыжского пользовался в Петербурге и в Москве особенной популярностью. «Более всего понравился тогда романс Даргомыжского «Безумная»,— писал в «Хронике» А. Вольф.— Виардо придала ему много драматизма и заключительные стихи каждого куплета — «Безумная, я все еще его люблю» — производили потрясающий эффект». Музыкальные критики (Ростислав, Пановский) подробно останавливались на деталях ее нюансировки, а поэт В. Г. Бенедиктов посвятил ее интерпретации романса стихотворение, в котором выразил эмоции, «возбужденные» в нем замечательным пением Виардо. Но хоть и были «минуты, когда вся зала сливалась в одно дружное рукоплескание»; хоть Т. А. Астракова и писала Н. А. Тучковой-Огаревой: «Была я у Виардо в концерте, ...а ведь она хорошо поет...»; хоть проводы Виардо были «самые восторженные и дамы потребовали «Соловья» и Мазурку Шопена»,— Москва встретила «знаменитую певицу хорошо, но все не

* «Голос, который говорит, что я тебя люблю» (фр.).
** «Свет и тень» (фр.).

так, как можно было ожидать и как вправе была ожидать Гарсиа».[16]

Какой-то П. Заикин «обругал» Виардо в «Московских ведомостях» (7 апреля). Он упрекнул ее в «дурном выборе пиес» для концерта 3 апреля, так как во «вторую партию его», состоявшую из русских «песен» (т. е. из романсов Даргомыжского и Верстовского), певица по мнению Заикина, включила «все, что попало под руку» (?). Он разбранил публику за снисходительность, в результате которой «артистам все сходит с рук». «Разумеется,— разглагольствовал негодующий журналист,— не все артисты таковы: многие из них не захотят ни в коем случае профанировать искусство, стараются удовлетворить требованиям образованной публики и своими концертами доставляют истинное удовольствие самым строгим ценителям музыки». На кого намекал Заикин, сказать нетрудно. Почти одновременно с Виардо в Москве концертировала ничем не замечательная, но хорошенькая французская певица Клара Добре, встреченная критиком куда более благосклонно, чем Полина Виардо.

Тревожась за Тургенева, певица, перед отъездом из Москвы, послала ему в Спасское «лаконичное» письмо. 17 апреля он успокоил ее сообщением о благополучном прибытии «из маленькой поездки ... 1 апреля, в среду».

По возвращении в Петербург, Полина Виардо 8 апреля 1853 года в зале Дворянского собрания дала «большой вокальный и инструментальный концерт перед своим отъездом». Она снова пела «нумера» из опер, русские песни и романсы. «Здесь выказалась вся любовь к ней публики»,— однако, как замечал далее в «Северной пчеле» тот же Булгарин,— «третья часть залы была не занята и на нижних и верхних галереях было очень просторно».

В этот приезд Виардо в Россию произошло если не первое ее знакомство с Даргомыжским (они, несомненно, встречались и в 1840-х гг.), то возобновление их дружеских отношений. Об этом говорит и запись, сделанная артисткой в альбоме композитора 23 февраля 1853 года. Даргомыжского, по словам А. Вольфа, певица «ввела решительно в моду, имя его сделалось известным в тех слоях общества, где о русских композиторах не имели никакого понятия». На 9 апреля 1853 года назначен был его авторский концерт. Виардо согласилась в нем участвовать. Композитор Б. А. Фитингоф-Шель, которого познакомил с ней Даргомыжский (вероятно, еще в марте 1853 г.), писал: «Мы были вместе с ним у нее, когда шла речь о выборе романсов для исполнения в концерте. Выбор пал на его глубоко прочувствованный романс «Безумная». Мне случилось аккомпанировать Виардо, когда она проходила дома этот романс; замечательно, как она легко и верно схватывала мысль автора и сколько художественности она вкладывала

в исполнение даже такой небольшой вещицы. Сколько мне помнится, она выучила этот романс и пела его в концерте с русским текстом».

В конце марта или начале апреля 1853 года А. С. Даргомыжский в письме к В. Ф. Одоевскому выразил опасение, что «ежели они [любители.— *А. Р.*] взбунтуются», то программа концерта от этого «так пострадает, что не найдешь средств и поправить ее. Разве дивная наша Viardot подоспеет да спасет? С нею-то дело будет в шляпе».[17] Виардо, действительно, «подоспела» из Москвы. В концерте она исполнила 4 романса и, как обычно, «была осыпана аплодисментами». «После романсов долго еще бряцали и выводили высокие нотки les grandes dames — la haute volée.* Пальма первенства принадлежала г-жам Шиловской и Виардо». В числе имен «почитателей таланта» Даргомыжского имя певицы было выгравировано на ручке серебряного дирижерского «жезла», которым «наградили» композитора после концерта. «Зал (Дворянского собрания.— *А. Р.*) был наполовину пуст, и лишь горсть почитателей, сознававших его значение для русской национальной музыки, сделали ему шумную и сердечную овацию. Тяжело было впечатление, произведенное этим концертом»,— свидетельствовал в своих «Воспоминаниях о Даргомыжском» Б. А. Фитингоф-Шель.[18]

10 апреля Виардо выступила в «прощальном концерте» Антонии и Губерта Леонара в зале Михайловского театра, где спела романс Мих. Ю. Виельгорского «Любила я твои глаза» и «Студенческую хоту» (вместе с Антонией Леонар). Тут К. И. Званцов «убедился, что пение г-жи Виардо можно слышать ежедневно в продолжение всей жизни. ...Артистку оглушили крики и рукоплескания. Ее вызывали то одну, то с Леонарами. Одну ее вызывали 15 раз. ...Г-жа Виардо снова плакала как ребенок, ей, видимо, не хотелось уходить за кулисы, ...с детской радостью [она] выходила снова благодарить публику, и упоительное видение повторялось без конца...»

22 апреля в концерте женского Патриотического общества под аккомпанемент А. Г. Рубинштейна певица спела арию Зулимы из его оперы «Месть» («Абрек-Заур»). Полные обоюдной симпатии отношения между Виардо и Рубинштейном не прерывались с тех пор до его смерти.[19]

16 апреля 1853 года в «Ведомостях СПб городской полиции» (№ 85) появилось извещение об отъезде за границу «Паулины Виардо с горничной Софией Лагури», проживавших «в III Адмиралтейской части дома № 3».

Днем 26 апреля в зале Дворянского собрания состоялся действительно «прощальный» «вокальный и инструментальный концерт» Виардо при участии четы Леонар. Артистка

* светские дамы высокого полета (фр.).

в последний раз в Петербурге исполнила «Сцену с хорами» из «Орфея» Глюка, романсы Даргомыжского, которые аккомпанировал ей на фортепиано сам автор, и «божественно» пела в трио «Ах не мне, бедному» из «Ивана Сусанина» Глинки. «Какая-то неисповеданная страшная тоска пала у всех на сердце. Трио повторено было два раза...»,— вспоминал К. И. Званцов. Ростислав, припомнив прозвище, данное Виардо неким «Н. К.» (из «Ведомостей СПб городской полиции») тоже восторгался «глубоким чувством», с каким пела музыку Глинки «Пелагея Эммануиловна» (!). «...Певица Виардо произвела ужаснейший восторг в моем трио: *Ах, не мне, бедному сиротинушке*, что она пела по-русски!» — сообщал М. И. Глинка Л. И. Шестаковой 26 июня/8 июля 1853 года, со слов В. П. Энгельгардта.

Как писал К. И. Званцов, энтузиазм публики дошел «до крайних пределов. ...Злоба безмолвствовала. Один лишь Греч, сидевший возле меня, выведенный из фарисейского терпения, прошептал соседу своему с левой стороны: „Что же делать, ...силы ведь не переломишь“». Такой чрезвычайный успех обеспокоил полицию, и на вызовы по окончании трио Глинки «Виардо выводил на эстраду не Бавери, который дирижировал оркестром, не Леонар, не Даргомыжский, ...Виардо выводил ...Галахов» (петербургский обер-полицмейстер).

Наступила минута «трогательных прощальных проводов». «Поклонники не решались расстаться с нею», а сама Виардо «плакала и не скрывала своих слез...» «В артистическом foyer начались трагинервические сцены. ...Слезы и взаимные уверения». Здесь собралось множество «дам, фраков, эполет, курточек, панталончиков, локонов старых и молодых, седин и даже румян и белил», которые плакали и целовали руки у растерявшейся Виардо: «молодые дилетанты и меломаны» выпрашивали у певицы что-нибудь на память. Она вынуждена была раздать свои букеты и «даже пожертвовать кружевным платком». В «этой свалке» «обратить к г-же Виардо» свое приветствие «имел счастие» и К. И. Званцов, за что и был «вполне вознагражден звучным «Mucho gracias, señor Caballero, mucho gracias».*

Обер-полицмейстер Галахов все еще ожидал «каких-то необыкновенных демонстраций, для предупреждения которых он изволил стать в дверях уборной по окончании концерта», и когда, в шестом часу дня, Виардо собралась уезжать, он «любезно предложил ей руку» и довел до экипажа. У подъезда Собрания выхода певицы ожидала густая толпа почитателей. Предусмотрительно появившись в дверях вместе с певицей, Галахов тем устранил «угрожавшую опасность» манифестации и спас муфту Виардо «от поползновений слишком

* Большое спасибо, сеньор кавалер, большое спасибо (исп.).

ярых виардистов». Кто-то из публики воскликнул: «Hasta mas ver, señora! A Dios! A Dios!», На это Полина утвердительным жестом как бы ответила: «Sin duda, señor!» * «Под вопли ...блестящей толпы, которую даже Галахову трудно было угомонить и урезонить», полицмейстер проводил артистку до ее «местожительства».[20]

Но за границу Виардо уехала лишь после того, как еще раз посетила Москву. Газеты объяснили ее неожиданный приезд (тогда, когда «после праздников музыкальная пора уже прошла») обещанием, данным ею публике, «до тесноты» наполнявшей «огромный зал Благородного собрания» в вечер концерта 3 апреля. В действительности же «мимолетным и блестящим появлением» «в древней русской столице» она, по-видимому, хотела загладить неприятное впечатление от шероховатостей, возникших во время предыдущего ее пребывания там. Начиная с 23 апреля «Ведомости Московской городской полиции» ежедневно огромными буквами печатали извещение о том, что:

В зале Дворянского собрания
28 апреля
по требованию публики
вокальный и инструментальный
КОНЦЕРТ
г-жи Полины ВИАРДО-ГАРСИА
при участии
г-на ЛЕОНАРА, профессора скрипки
и г-жи ЛЕОНАР, урожденной Антонии ди Менди.

«Это ...составило очень занимательное музыкальное утро, которое по разнообразию программы и по исполнению превзошло все концерты нынешнего сезона». Певице оказан был «самый восторженный» прием. «Все московское общество собралось в зале Собрания; концерт продолжался до пяти часов, а никто не оставлял залы». По мнению рецензента из «Ведомостей Московской городской полиции», Виардо прекрасно спела арию из «Осады Гента»; дуэты ее с г-жой Леонар возбудили всеобщий восторг». Затем рецензент (Ф. Р-в) дал отповедь пресловутому Заикину за его статью в «Московских ведомостях». «Здесь само собой объяснилось, как напрасно один любитель публично упрекнул г-жу Виардо за выбор пиес, исполненных ею в концертах ...может быть, этому любителю и кажется, что в концертах ее игрались и пелись такие обыкновенные вещи, что он обманулся в своем ожидании. По крайней мере, мы, имея на своей стороне большинство публики,

* Непременно увидимся, сеньора! Прощайте, прощайте! — Без сомнения, сеньор! (исп.).

приносили г-же Виардо-Гарсии искреннюю благодарность за редкие минуты истинного наслаждения. Может быть, этому любителю действительно прислушались русские песни и романсы, но пропеть их так, как пела г-жа Виардо, суждено немногим; по крайней мере, мы до сих пор не слышали ничего подобного». Но Заикин не признал себя посрамленным и, скрывшись на сей раз под буквой «N», отомстил Виардо тем, что объявил в «Московских ведомостях», будто ария Фидес в ее исполнении «не произвела эффекта», что «дуэт г-жи Леонар был бледен и прошел холодно», а аккомпаниатор «оказался очень слабым». Скорбя о том, что певица не пела арии Глинки, когда рецензенту как раз «очень хотелось услышать музыку гениального русского композитора», он остановился на романсе «Безумная» Даргомыжского («как эффектно выходят у нее нижние ноты, *сохранившиеся* (подчеркнуто нами.— *А. Р.*) во всей их свежести») и заключил статью нелепым вопросом: «Почему г-жа Виардо думает, что в Москве надо петь по преимуществу русские романсы?» (!) [21]

Немедленно после концерта Виардо возвратилась в Петербург и 1 мая вместе с Леонарами уехала за границу. «Она пробыла в Петербурге недолго и с тех пор уже не возвращалась»,— вспоминал А. Н. Яхонтов. «Вы продолжаете хранить молчание о возобновлении вашего ангажемента в Петербурге,— беспокоился Тургенев...— Не оставляйте своего намерения приехать в будущем году в Россию давать концерты... Ваш последний триумф, особенно в Москве, должен вас к этому поощрить».[22]

Несмотря на выраженную в «Северной пчеле» уверенность, что абонемент «останется в прежнем виде» и на будущий сезон, потому что «никто не захочет расстаться с приобретенным сокровищем», Гедеонов никаких предложений Виардо не сделал. «По-видимому, дирекция не уважает ни себя, ни публики, ни артистки,— гневно восклицал по этому поводу Званцов.— Все надеялись услышать Виардо и Марио также в следующем году, но не тут-то было. Виардо не ангажировали вновь потому, что она слишком наэлектризовывала молодежь, а Марио признан был слишком опасным для мужей и отцов семейств». «Таким образом, лишились мы двух гениальных артистов»,— писал Вольф.[23] В апрельской книжке журнала «Музыкальный свет» А. Бауман сообщил русской публике, что Виардо приглашена петь на «большом Рейнском празднике» в Дюссельдорфе.

После короткого отдыха в Париже она отправилась в Лондон на летний сезон в Ковент-Гарденский театр. Во Францию Виардо окончательно возвратилась лишь в августе 1853 года.

# *Глава VI*

Во Франции Виардо снова нечего было делать. Для нее закрылись двери Большой оперы, и ни один из парижских оперных театров ее не приглашал. Чиновники Наполеона III смотрели неприязненно на жену республиканца Виардо, не умевшего ладить ни с одним из правительств Франции. В конце 1853 года певица опять оказалась в Англии. В течение недели она пела в ораториях «Мессия» и «Самсон» Генделя в Лондоне и Ливерпуле; в Бирмингеме она исполнила в концерте несколько арий Генделя, Вебера, Мейербера и II акт из «Орфея» Глюка. «Вот восемь дней, что называется, дельно и со славою употребленных!» — восклицал корреспондент «Литературного прибавления к Нувеллисту».[1]

3 марта 1854 года в своем имении близ Бергамо скончался Рубини. На гроб по его завещанию возложили мундир директора «петербургской школы пения» со всеми полученными певцом орденами и медалями.

В июне 1854 года Виардо с обычным успехом пела в Ковент-Гарденском театре в «Пророке» и «Дон-Жуане». Вместе с Бозио, Гризи и Марио она приняла участие в торжественном исполнении «Stabat Mater» Россини.

На европейском театральном горизонте появились теперь молодые и красивые певицы со свежими голосами: Борги-Мамо, С. Крувелли, Р. Пенко. Тем не менее Гризи все еще упорно препятствовала появлению Виардо на подмостках Итальянского театра. Таким образом, у той по-прежнему оставалась возможность выступать в Париже только в концертах. Зато в течение зимы 1853/54 года она дала в зале Плейель 3 «больших музыкальных вечера».

В апреле 1855 года «Телеграф» в «Литературном прибавлении к Нувеллисту» неожиданно принес петербуржцам известие о том, что в разгар сезона из состава труппы парижского Итальянского театра вышла певица Борги-Мамо. Директор театра Рагани оказался в безвыходном положении и обратился к Виардо. Та приняла предложение и выступила в партии Розины «так, как будто никогда и не певала ролей другого рода. ...Арию и дуэт из первого акта она исполнила с необыкновенным искусством и выказала всю гибкость своего прелестного голоса. В финале же заглушила певцов и оркестр». В дни, когда она пела, у театральной кассы стояли очереди.

Для второй дебютной роли Виардо выбрала Азучену в «Трубадуре», опере когда-то нелюбимого ею Верди. И эту, написанную в низкой тесситуре партию она «играла превосходно». Правда, часть публики нашла, что она больше декламирует, чем поет, и что игре «она придала слишком много огня, жестов». По этому поводу рецензент «Литературного прибавления к Нувеллисту» замечал: «По-нашему, это достоинство, а не

недостаток, тем более, что подобное исполнение производит на публику глубокое впечатление». Тем не менее, несмотря на неоспоримый успех Виардо, свою рецензию на представление «Севильского цирюльника» в газете «Pays» от 25 февраля 1855 года братья Эскюдье начали притворно медоточивыми словами о «добросердечных людях», чьи толки по поводу состояния голоса «знаменитой певицы» они «рады» опровергнуть. Когда весной 1855 года итальянский оперный сезон в Париже закончился, Виардо опять осталась без дела. «Пребывание в Париже, где я чувствую себя такой ненужной, глубоко меня унижает»,— писала она Ж. Санд 24 июня 1858 года. Оставался один выход — снова уехать за границу. «Досадно петь всюду и везде, кроме того места, где мне бы этого хотелось»,— огорченно замечала она в другом письме. Но если Ж. Санд предполагала здесь какую-то «непроницаемую тайну», то Виардо ясно отдавала себе отчет в создавшемся положении. Причину собственных неудач во Франции певица видела в непреклонности политических взглядов Луи Виардо. Ни он, ни она не желали иметь ничего общего с «господами сегодняшнего дня», и искать у них покровительства, за которое пришлось бы расплачиваться честью и свободой.

15 марта 1854 года у П. Виардо родилась третья дочь — Марианна (ум. в 1919 г.). Летом 1855 года, во время очередного «лондонского сезона», где Виардо с обычным успехом пела в «Севильском цирюльнике», «Пророке», «Трубадуре» и совершила затем поездку по Англии вместе с Бозио и Тамберликом, ей посчастливилось приобрести «оригинальный манускрипт» партитуры «Дон-Жуана» Моцарта. Сообщая об этом, корреспондент «Литературного прибавления к Нувеллисту» замечал: «Знаменитая певица пожертвовала частию своих бриллиантов, чтобы приобрести это драгоценное сокровище» (что едва ли верно, так как рукопись была оценена всего в 5000 фр.). Позднее, в апреле 1856 года, в том же журнале появился перевод статьи Луи Виардо, опубликованной в «Illustration» 5 января того же года, посвященной истории и описанию рукописи Моцарта, хранившейся в гостиной дома Виардо. Престарелый Россини пришел взглянуть на партитуру. Полина пела для него арии Моцарта под аккомпанемент фортепиано и органа. В умилении Россини пытался преклонить колени перед рукописью, со словами: «Только он был столь же искусен, сколь гениален и столь же гениален, сколь искусен».

Педагогической деятельностью Виардо начала заниматься в середине 1850-х годов; до того времени преподаванию пения она уделяла внимание лишь эпизодически, давая уроки Антонии Сичес-Леонар и некоторым светским дамам. К новой для нее отрасли музыкальной деятельности певица отнеслась с обычной ответственностью, и вскоре ее уроки приобрели в Париже широкую известность. Одной из первых ее учениц

стала певица Дезире Арто (в замужестве Падилья; дочь бельгийского скрипача Жозефа Арто-Монтанье). Родители привели ее к Виардо затем, чтоб та отговорила Дезире от артистической карьеры. Виардо прослушала ее и за два года занятий подготовила певицу к удачному дебюту в партии Фидес на сцене Большой оперы.

В апреле — июле 1856 года Виардо пела в лондонском «Театре ее величества» (Ковент-Гарденский театр сгорел перед началом сезона) вместе с И. Вагнер и Э. Кальцолари на амплуа первого контральто 21 мая в концерте дирижера Бенедикта и 11 июля в концерте Ж. Линд она впервые выступила со шведской певицей в дуэтах Россини и Мейербера.

Около 10 августа 1856 года в Париж приехал Тургенев. При всем постоянстве своего чувства он все же задумывался над устройством собственной семейной жизни. Стремление его, однако, ни к каким результатам не привело. Кратковременное увлечение О. А. Тургеневой кончилось, по выражению П. В. Анненкова, «мирным разрывом». Сравниться с глубоким и сложным чувством писателя к Виардо оно не могло. Когда закончилась Крымская война и заключение Парижского мира дало ему возможность выехать во Францию, Тургенев немедленно начал хлопотать о заграничном паспорте. Но, стремясь к Полине, он в то же время боялся, что «цыганская» жизнь за границей нарушит его помыслы о семейном очаге, хоть и не надеялся больше на «счастье для себя», как писал он гр. Е. Е. Ламберт 10/22 июня 1856 года. В том же письме проскальзывают слова, говорящие о каком-то новом оттенке в его любви к Виардо. И снова об их свидании нет никаких сведений. Должно быть, Виардо встретила Тургенева достаточно тепло, так как следов душевного смятения в письмах его до весны 1857 года нет. Свиделись они или в Париже или в Куртавнеле, так как во Франции певица пробыла с конца июля до отъезда в Англию (для участия в музыкальном фестивале в Бирмингеме, Бредфорде и Глостере), в 20-х числах августа 1856 года. Тургенев же сообщил Боткину 18/30 сентября, что находится в Куртавнеле уже 6 недель, то есть с середины августа. Отсюда в последних числах месяца он уехал в Лондон навестить старых друзей (и, быть может, услышать пение Виардо?).

Судя по рецензиям в журнале «The Athenaeum», программа фестивалей была схожей: оратории «Мессия» Генделя, «Павел» Мендельсона и «Илья» М. Коста, «Реквием» Моцарта и произведения современных английских композиторов. Особенный успех Виардо имела в Бредфорде; в «Мессии», в духовном песнопении Лесли «Эммануил» и в «бравурной» арии из «Британика» «she sang magnificently».* Луи Виардо воспользовался пребыванием в Англии для того, чтоб поохотиться в Норфольке

* «она пела великолепно» (англ.).

в имении банкира, мецената и коллекционера Т. Беринга. Луи, Полина и Тургенев встретились в Куртавнеле около 10 сентября. «Мне здесь очень хорошо; я нахожусь с людьми, которых я люблю и которые меня любят»,— писал Тургенев из Куртавнеля гр. М. Н. Толстой 11/23 сентября. 18/30 сентября он сообщал В. П. Боткину: «Я здесь чувствую себя дома; никуда не хочется — на душе тихо и светло». «Как отлично мы проводили время в Куртавнеле! — вспоминал Тургенев в письме к нему же от 25 октября/6 ноября 1856 года.— Каждый день казался подарком — какая-то естественная, вовсе не от нас зависящая разнообразность проходила по жизни...»

Переиграли все симфонии и сонаты Бетховена и каждой сообща дали имена (быть может, именно тогда Мануэль Гарсиа и Луиза Виардо сочиняли «симфонию Моцарта?»). В октябре большинство вечеров было посвящено придуманной, вероятно, Тургеневым, литературной игре в портреты, и это увлечение затянулось в семье Виардо на много лет. Тургенев (иногда, может быть, и Полина?) набрасывал на бумагу профили («какие только мне приходили — не скажу в голову — в перо»), и каждый подписывал под изображением все, что о нем думал. «Выходили вещи презабавные — и m-me Viardot, разумеется, была всегда умнее, тоньше и вернее всех»,— писал Тургенев В. П. Боткину, и это не было преувеличением. Листы, заполненным этими меткими, с умной наблюдательностью скупыми штрихами, набросанными характеристиками, иногда добродушными, иногда резко язвительными, хранились в бумагах Виардо и Тургенева, который надеялся воспользоваться ими в своих будущих работах (он начал обдумывать тогда план романа «Дворянское гнездо»). С Мануэлем Гарсиа Тургенев «со страстью» играл в шахматы, и партии их затягивались иной раз за полночь.

В зале «Почетного караула» устроили «настоящий театр» с кулисами, рампой, занавесом, уборными для актеров, партером, ложами и даже суфлерской будкой (постоянно, впрочем, пустовавшей). Билет для входа в этот «Картофельный театр» стоил одну картофелину, за которой каждому приходилось самому идти в огород с тем, чтоб опустить ее потом в специальный ящик у входа в зал. Домашними силами играли отрывки из трагедий Расина и комедий Мольера. Четырнадцатилетняя Полина, дочь Ивана Сергеевича, была «очень мила» в роли Ифигении, а когда в октябре она возвратилась в пансион, об отсутствии ее сожалели в день первого представления «Le Dépit amoureux» Мольера.* Тургенев одинаково неудачно играл во всех ролях, но это не портило общего удовольствия. Луи Виардо предпочитал оставаться в зрительном зале,

* «Любовная досада» (фр.).

но однажды и он появился на сцене в роли Арнольфа в мольеровской «Школе жен».

Герцену в Лондон Тургенев сообщал, что наслаждается ничегонеделанием и охотой. В том же письме он извещал его о визите Фета, ненадолго приезжавшего в Куртавнель в середине сентября 1856 года. Хозяйке дома он не понравился, но сам поэт был очарован ее любезностью и в своих «Воспоминаниях» отдал «полную справедливость» «естественной простоте», с которой она умела придать «интерес самому будничному разговору, очевидно, тая в своем расположении огромный арсенал начитанности и вкуса». Но любовь к ней Тургенева осталась им непонятой.[2] «До одурения» они спорили о народном воспитании, о славянофильстве и западничестве. Беседуя в комнате Тургенева (находившейся рядом с бильярдной), они иногда так громко кричали, что дамы Виардо пугались, боясь, что они убьют друг друга. Когда же после одного запальчивого восклицания Тургенева в комнате наступила тишина, они решили, что это уже свершилось.

Фет пробыл в Куртавнеле недолго. Ему не понравилось «малое количество питания» у Виардо: французский бульон («слабый до бесчувствия»), мясные пирожки, вареные бобы и яичница с вареньем. Перед его отъездом «хозяева всполошились кормить на дорогу» но поэт отказался, надеясь, вероятно, плотно пообедать в каком-нибудь парижском ресторане.

«Словом, нам было хорошо — как форелям в светлом ручье, когда солнце ударяет по нем и проникает в волну...» — вспоминал Тургенев. Тем не менее перед ним стоял тогда трудный вопрос: вернуться ли в Россию или остаться во Франции? В упомянутом письме к Боткину он писал: «Что ни говори — а мне все-таки моя Русь дороже всего на свете — особенно за границей я это чувствую».[3]

В последних числах октября семья Виардо переселилась на улицу Дуэ, а Тургенев нанял квартиру на улице Риволи, 206. Для украшения письменного стола в его кабинете Виардо подарила ему статуэтку бронзового медведя, «который, лежа на спине, чешет себе брюхо»,— сообщал Тургенев П. В. Анненкову 4/16 марта 1857 года.— «Мне этот медведь вдвойне дорог, во-первых, потому что он подарен мне единственной женщиной, которую я любил и вечно любить буду, а во-вторых, потому, что он, по странной игре случая, как две капли воды похож на Вас».

Писатель возобновил дружеские и литературные связи с П. Мериме и А. Дюма, стал посещать гостиную гр. М. д'Агу, завязал много новых знакомств. В доме Виардо он видел Герцена, Бакунина, Мюллер-Штрюбинга, Листа, Россини, Ребера, С. Франка, Тома, молодого Сен-Санса, Дамке, Ю. Штокхаузена, Рубинштейна, Шефера, Делакруа, Коро, Доре, лорда Лейтона, Понсара, Ожье, Ренана, А. Мартена, Ланфре, Линдау, Аделаиду

Сартори (у Виардо бывал и Ч. Диккенс, 10 января 1856 г. он обедал там с Ж. Санд).

В декабрьской книжке «Revue des Deux Mondes» появился «Фауст» Тургенева в точном, но сухом переводе Делаво. К огорчению Тургенева, повесть П. Виардо не понравилась.

Композитор В. Н. Кашперов обратился к нему с просьбой показать Виардо его оперу «Цыгане» (на либретто Н. П. Огарева). Она сдержанно похвалила музыку, посоветовав автору больше внимания обратить на мелодическую сторону. «Мысли Ваши ей кажутся не довольно развиты и слишком déclamatoires»,* — ответил Тургенев Кашперову в Берлин 5/17 января 1857 года. В том же письме он просил его: «Поклонитесь от меня Глинке; он, вероятно, меня не помнит — но я очень хорошо его помню... Г-жа Виардо, которая, как Вы знаете, большая его поклонница, также ему кланяется». Вскоре затем, 23 февраля/7 марта, Тургенев выразил Кашперову соболезнование по поводу кончины Глинки (одновременно он порадовал композитора известием, что один из его романсов получил одобрение Виардо).

Весной 1857 года певица много выступала и «привела в восторг» парижан исполнением сцены из «Альцесты» Глюка и арий из «Идоменея» Моцарта в концерте Лебука. А 20 июля в Куртавнеле у нее родился сын: Поль-Луи-Иоахим Виардо.[4] Тургенев, лечившийся на водах в Зинциге, в прирейнской долине, 12/24 июля приветствовал его появление на свет шумными восклицаниями: «Hurrah! Ура! Lebehoch! Vivat! Evviva! Zito!» Дружеское поздравительное письмо он послал и Луи. Но шутливый тон писем Тургенева скрывал его нерадостное душевное состояние. Весной 1857 года началось охлаждение его отношений с П. Виардо. Она заметно отдалилась от Тургенева, и в их переписке наступили длительные перерывы. В мае 1857 года Тургенев из Лондона вынужден был даже обратиться к дочери с просьбой сообщить ему о том, где находится Полина.

В Зинциг он уехал и для лечения, и для того, чтоб иметь возможность «предаваться полнейшему уединению и, по возможности, работать», чего, по его признанию в письме к П. В. Анненкову от 27 июня/9 июля 1857 года, он «уже не делал более года». Причину этого он приписывал возвращению болезни, но истинное объяснение его слов, несомненно, надо искать в том, что он, по его словам, был «сильно пришиблен и охладел почти ко всему». 26 июля/7 августа Тургенев сообщал гр. Ламберт о решении «воротиться» в Россию, но вместо этого, несмотря на предостережения Некрасова, поехал в Куртавнель. Оттуда 12/24 августа 1857 года он писал поэту: «Нет, уже точно: «Этак жить нельзя». Полно сидеть

* высокопарными (фр.).

на краюшке чужого гнезда. Своего нет — ну и не надо никакого».

Ответа на вопрос о том: что же именно произошло между Виардо и Тургеневым, его письма не дают. Предположений может быть множество. Годы разлуки, несомненно, наложили отпечаток отчуждения на их отношения, внутренне отдалили друг от друга. И, не найдя теперь в душе прежнего отклика на его чувство, артистка решила порвать с ним отношения? (Сделать это настойчиво советовали ей Луи Виардо и Ари Шефер.) Быть может, она не желала нарушать покой собственного семейного «гнезда», окончательно сформировавшегося в предыдущие годы? Или ее темпераментную натуру тяготило инертное обожание, свойственное чувству Тургенева? Ее могло раздражать и то, что писатель не делал секрета из своих разочарований от ближайших друзей.[5] Характеру П. Виардо свойственна была испанская суровость. В нем не было ничего легкого. И столь важное решение, как разрыв с Тургеневым, она не могла, конечно, принять без внутренней борьбы. Письма Виардо к Ю. Рицу свидетельствуют о пережитой ею тогда душевной драме. Но менять свое решение в то время она не видела оснований. Встреча с Виардо в Куртавнеле ничего для Тургенева не изменила. Вероятно, произошли новые объяснения. Тем не менее из-за болезни ноги он прожил в Куртавнеле еще полтора месяца.

Отношения Тургенева с Луи Виардо оставались по-прежнему ровными и доброжелательными, как это видно из письма Тургенева к нему из Бельфонтена от 15/27 августа 1857 года. Из Рима, куда Тургенев уехал на зиму 1857/58 года (вместе с В. П. Боткиным), он снова писал П. В. Анненкову 31 октября/12 ноября 1857 года: «Темный покров упал на меня и обвил меня...». Писем от П. Виардо он не получал и не без яда заметил в письме к дочери (от 26 декабря 1857/7 января 1858 г.), что в Варшаве «у г-жи Виардо» слишком много дела, чтоб иметь время писать куда-либо, кроме Парижа.

Польские гастроли артистки заняли декабрь 1857 и первую половину января 1858 года. Она пела в варшавском Большом театре вместе с польскими певцами и 1 января (н. с.) 1858 года имела шумный успех в «Севильском цирюльнике».[6] В Германии необычайно музыкальное исполнение П. Виардо попрежнему ценилось очень высоко. В марте — июне 1858 года она «произвела решительный фурор» в Берлине, Дрездене и Лейпциге, где «с большим воодушевлением» исполнила партию Нормы. В одном из концертов в Гевандхаузе П. Виардо пела сцену из «Орфея» Глюка, и в честь ее оркестр сыграл туш, чего до нее удостоилась одна только Женни Линд. Тогда в Лейпциге П. Виардо встретилась с дирижером Юлиусом Рицем (1812—1877), на долгое время ставшим ее ближайшим другом и корреспондентом.

После летних гастролей в 1844 году П. Виардо никогда больше не приезжала в Вену. Ей не нравилась «душная атмосфера» этой столицы, и, единственная из знаменитых певиц XIX века, она отнюдь не добивалась звания «певицы австровенгерского императорского двора». Летом, как обычно, она пела в Лондоне. Слушавший ее там В. П. Боткин писал М. П. и А. А. Фетам 1 июля 1858 года: «Слышал я m-me Viardot в «Сомнамбуле»... Превосходно. Трогательно. От ее арии «Ah! non credea, mirarti»* у меня выкатились две такие крупные слезы, каких я не помню с детства. Голос ее в высоких нотах неприятен и визглив, но какой стиль! Какая тончайшая музыкальная фразировка и какой патетизм! Дурные ноты исчезают, как мелкие струи в океане. Он один, этот неисследимый дух музыки, как океан, охватывает душу и уносит ее ... в то царство «бессмертных матерей», но не серых и смутных, к которым сходил Фауст, а вечно светлых, лучезарных, цветущих бессмертной юностью. Фауст ходил к матерям знания, а я говорю о матерях поэзии — единственных истинных матерях блаженства человеческого. Вчера еще [раз] слышал В[иардо] в «Сомнамбуле» — и она пела еще лучше...» [7].

15 июня 1858 года в Париже умер Ари Шефер, преданный друг и советчик П. Виардо в течение 18 лет. О тяжелой для нее утрате она сообщила Тургеневу в Спасское; то было первое письмо после длительного перерыва. Тургенев на него откликнулся, а 21 июля/2 августа известил ее о смерти А. А. Иванова. 30 июля/11 августа он сообщал ей о работе над «Дворянским гнездом», о том, что «был бы счастлив» показать план романа и поговорить о его цели и характерах героев.

В Париж П. Виардо возвратилась только в сентябре. Но вскоре вновь уехала на гастроли. Из Будапешта, где она пела в ноябре 1858 года, она обратилась с деловой просьбой к Матв. Виельгорскому. Они не виделись, по-видимому, с момента отъезда Виардо из России, но переписка между ними не прекращалась.

Очень грустные события произошли за эти годы в семье ее друга. 22 ноября 1855 года, в Крыму, во время войны, ухаживая за больными и ранеными, от тифа скончался М. М. Виельгорский, прозванный Виардо «тиран Мишель». 28 августа 1856 года умер Михаил Ю. Виельгорский, горестно потрясенный потерей последнего сына. Уехала из Петербурга и поселилась на Кавказе несчастливая в замужестве С. М. Соллогуб. Матвей Ю. постарел и поседел. Родные и друзья видели теперь в нем уже «патриарха дома». В последних из дошедших до нас писем Виардо к нему она с некоторой робостью спрашивала: не найдет ли дирекция петербургских театров возможным пригласить ее в Россию на будущий сезон? Ответ

* «Ах! не верьте, смотрящие» (итал.).

Матв. Ю. Виельгорского неизвестен. Может быть, он отсоветовал певице ехать в Россию, где живы были еще воспоминания о поре ее молодости и артистического расцвета, желая избавить Виардо от огорчения, которое доставил бы ей холодный прием «ее дорогой русской публики». Не лишено вероятности и то, что просьбу Виардо отклонил А. И. Сабуров, незадолго до того сменивший А. М. Гедеонова на посту директора театров и считавший, быть может, излишним приглашение немолодой примадонны, пугавшей к тому же его предшественника «возбуждаемым ею волнением умов». Во всяком случае, ангажемент Виардо в петербургскую итальянскую оперу не состоялся и в Россию ей никогда уже больше «не пришлось вернуться...»

По-видимому, голос Полины действительно претерпел изменения, и к концу 1850-х годов слухи об этом распространились в европейском музыкальном мире. Почему-то после 1858 года ни Лёмли, ни Джей не приглашали ее больше на летние итальянские сезоны в Лондон. Британская публика рукоплескала теперь молодым певицам Тицьенс и Требелли-Беттини, в которых, по выражению Г. Гейне, «мы находим превосходный весенний жанр», забыв о «великих» Женни Линд и Полине Виардо. «Надо признаться, что публика — злой эгоист, бессердечный и пристрастный»,— заметила Полина в письме к Матв. Ю. Виельгорскому от 17 июля 1849 года.

Около 20 января Виардо с небольшой группой артистов отправилась в турне из 48 концертов в Англию и Ирландию. В конце марта, на этот раз вместе с Луи и Луизеттой, Полина вернулась в Ирландию и в Дублине впервые выступила в контральтовой партии Орсини в опере «Лукреция Борджиа» Доницетти. По сообщению «Литературного прибавления к Нувеллисту», «вряд ли когда-нибудь эта роль получала такую важность в опере. Знаменитая певица возвысила ее не только превосходным пением, но и чрезвычайно драматичной игрой». Зрители проводили певицу оглушительными свистками — высшим признанием ее артистических достоинств. С большим успехом она выступила также в партии Церлины в «Дон-Жуане» Моцарта.

Роль леди Макбет в опере «Макбет» Д. Верди была второй значительной партией Виардо в дублинском сезоне. 31 марта/12 апреля 1859 года Тургенев из Спасского спрашивал ее: «Мне любопытно знать, как удалась вам леди Макбет. Это прекрасная роль, возвышенная, простая (несмотря на хитрость дамы), глубокая и тем не менее трудная, почти опасная. ... (помните ли вы, как мы читали эту трагедию в Куртавнеле под цветущей акацией и затем в купе дилижанса... помните? ...Не сыграть ли нам «Макбета» в Куртавнеле? Я прошу для себя роль тени Банко, она без речей...»

Никаких изменений в отношениях между Виардо и Тур-

геневым тем не менее не произошло. К его огорчению, она не писала ему в Виши, где он проходил курс лечения водами и где 16/28 июня 1859 года приступил к работе над романом «Накануне». Однако на авторской рукописи романа (хранящейся ныне в Гос. Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде) своим характерным нетерпеливым почерком Полина написала: «Puis — je vous porter bonheur?» * Они встретились в Куртавнеле, где Виардо проводила лето 1859 года, важное для утверждения ее художественного кредо. Она готовилась к новой большой артистической победе.

Виардо, неизменно пропагандировавшая искусство композиторов-классиков XVIII века, с середины 1850 годов в концертах и музыкальных собраниях все чаще и чаще исполняла арии и отрывки из опер Глюка. Ей в большой мере должно приписать тот переворот в музыкальных вкусах, о котором записал в дневнике Е. Делакруа: «Глупая публика покидает теперь Россини для Глюка, так же как раньше она покидала Глюка для Россини...» 20 января того же года Делакруа отметил в дневнике: «У Виардо. Арии Глюка, изумительно исполненные его женой». 17 января 1856 года художник слушал в исполнении Полины арию из «Армиды», а в концерте 29 января — арию из «Ифигении в Тавриде».

В 1859 году директор парижского Лирического театра Л. Карвальо, внимательно прислушивавшийся к художественным веяниям эпохи, задумал поставить «Орфея» Глюка с Виардо в главной роли, ангажировав ее в труппу на сезон 1859/60 года (контракт был продлен и на сезон 1860/61 г.). Музыкальное руководство постановкой он поручил Г. Берлиозу. Летом этого года композитор на некоторое время приехал в Куртавнель. Певица прошла с ним партию Орфея, они вместе работали над музыкальной стороной интерпретации роли. «В комнате свежо и тихо, в коридоре слышны голоса детей, сверху доносятся звуки Глюка... Чего больше?» — писал Тургенев Анненкову 1/13 августа 1859 года. Но самому себе он казался теперь лишним в семье Виардо. «Кругом меня правильная семейная жизнь...— сообщал он в середине июля гр. Ламберт,— для чего я тут, и зачем, уже отходя прочь от всего мне дорогого,— зачем обращать взоры назад? ...Я гляжу на *свое* счастье — как я гляжу на *свою* молодость, на молодость и счастье другого; я здесь — а все это там; и между этим *здесь* и этим *там* — бездна, которую не наполнит ничто и никогда в целую вечность...»

Гр. Ламберт занимала особое место в ряду тех русских интеллигентных женщин (кн. Е. А. Черкасская, В. Я. Карташевская и др., а также М. А. Маркович (Марко Вовчок) — украинская писательница), с которыми Тургенев сблизился

* «Смогу ли я принести вам удачу?» (фр.).

в это время. Ей он доверчиво открывал сокровенные стороны своей души, и его утешали ее дружба, понимание и «сладкие вещи», которые она ему писала.

В августе того же года Виардо по предложению Берлиоза приняла участие в фестивале из его сочинений в Баден-Бадене. Там впервые исполнялись отрывки из новой дилогии композитора «Троянцы». По-видимому, уютный немецкий городок показался певице очень привлекательным, так как, судя по воспоминаниям ее сына Поля, семья Виардо провела там некоторое время уже летом 1861 года. Быть может, тогда у Полины и Луи и родилась мысль обосноваться там надолго?

В октябре 1859 года начались репетиции «Орфея». Незадолго до премьеры маленький Поль тяжело заболел воспалением легких. Виардо сделала все что могла, чтоб отложить первое представление. Это не удалось. Премьера состоялась 18 ноября. Виардо пела и плакала. В антрактах хористы в облике адских демонов спрашивали о здоровье малыша и ее утешали. Спектакль имел громадный успех.[8] Появление Виардо в партии Орфея было ее новым артистическим триумфом, может быть даже более значительным, чем успех ее в роли Фидес в 1849 году. Музыкальная критика нашла, что Виардо-актриса стоит на уровне Виардо-певицы. Публика осыпала ее цветами. Партию Эвридики «очень громко и массивно» пела М. Сакс, партию Амура — Маримон. В сезоны 1859/60 и 1860/61 годов «Орфей» прошел 150 раз. «Блистательный успех» Виардо отметило и «Литературное прибавление к Нувеллисту».

Вслед за Орфеем Виардо выступила на сцене Лирического театра в партии Леоноры в «Фиделио» Бетховена. Постановка оперы произвела тяжелое впечатление на парижских музыкантов. Либретто изменили, придав ему острополитическое направление, многие музыкальные номера оказались выпущенными, оркестр играл вяло. «Одна только г-жа Виардо заслуживает искренней благодарности, она резко отличается от прочих исполнителей превосходным пониманием классической музыки»,— отмечала музыкальная критика. Берлиоз почему-то ни словом не обмолвился о певице в статье, посвященной постановке «Фиделио». Весной 1860 года Л. Карвальо, продолжая прежнюю линию в репертуаре театра, намеревался возобновить «Cosi fan tutte» * Моцарта для Виардо и Каролины Миолан-Карвальо. Это, однако, не осуществилось.

Летом того же года Полина пожелала видеть Тургенева в Куртавнеле, и тот писал Анненкову 26 июня/8 июля 1860 года: «...для меня ее воля — закон. Ее сын чуть было не умер, и она много натерпелась. Ей хочется отдохнуть в спокойном дружеском обществе...» Но М. А. Маркович он тогда же признавался в письме от 9/21 июля 1860 года: «Бывало,

* «Так поступают все женщины» (итал.).

как сердце билось, как дыханье стеснялось, когда я подъезжал к нему [Куртавнелю.— *А. Р.*],— а теперь все это стало тише — да и пора!» Над отношениями между Виардо и Тургеневым по-прежнему лежал «какой-то печальный туман», как писал Иван Сергеевич гр. Ламберт 21 сентября/3 октября 1860 года. Поздней осенью между ним и Виардо произошло какое-то серьезное объяснение, после которого, 28 ноября/10 декабря 1860 года, он послал гр. Ламберт, вероятно, самое печальное из своих писем: «...На днях — мое сердце умерло. ...Вы понимаете, что я хочу сказать. Прошедшее отделилось от меня окончательно, но, расставшись с ним, я увидел, что у меня ничего не осталось, что вся моя жизнь отделилась вместе с ним...» Переписка между Виардо и Тургеневым в 1860 и 1861 годах, по-видимому, прекратилась. Тем не менее под его диктовку Виардо записала речь, которую Тургенев затем произнес на банкете, посвященном манифесту 19 февраля 1861 года. Писатель, полагавший уничтожение крепостного права важнейшей из необходимых для России реформ, с волнением реагировал на это событие.

Дочь Тургенева, Полинетта, по-прежнему, однако, проводила каникулы в семье Виардо. Но отношения ее с Полиной становились все более и более натянутыми и отчужденными, что тоже огорчало и беспокоило Тургенева. Виардо старалась не замечать ее враждебного тона и, несмотря на ее обидчивость и строптивость, продолжала давать ей уроки пения. Поведение девушки в известной мере может объяснить ее положение «воспитанницы», официально не узаконенной дочери. Неуживчивость ее, должно быть, не раз сталкивалась со сходной чертой в характере взбалмошной Луизы Виардо, охотницы до семейных дрязг. В сентябре 1860 года, по выходе Полинетты из пансиона, писатель поселился с ней и ее гувернанткой на улице Риволи, 210, и общение девушки с семьей Виардо свелось к минимуму.

В сентябре 1860 года, во время концертной поездки по Англии, Виардо спела и там Орфея «на частном театре одного лорда». Кроме выступлений на сцене и в концертах, много времени Виардо по-прежнему уделяла педагогической деятельности. Ее вокальная «метода» — «метода Гарсиа» (по выражению Т. Готье), основанная на большом певческом опыте, заслуженно завоевывала все большую известность и приносила отличные результаты. В одном из представлений «Орфея» в начале сезона 1860/61 года партию Эвридики исполнила ученица Виардо — певица Опраиль-Орвиль (Орфея пела Виардо). Вскоре в труппу Лирического театра вступила еще одна ее ученица, известная впоследствии оперная певица М. Шрёдер (Ханфштенгель).

Теперь Виардо находилась в зените славы. И в 1861 году перед ней наконец вновь распахнулись двери Большой оперы.

Пробудившийся у парижан интерес к высокому искусству Глюка и огромные доходы, которые его опера приносила Лирическому театру, вызвали у дирекции Большой оперы желание с ним конкурировать.

В одном из концертов Парижской консерватории, весной 1861 года, Виардо с обычной художественной убедительностью спела несколько фрагментов из «Альцесты» Глюка, заставив говорить об этом «весь Париж». Директору Большой оперы Дитчу пришла тогда в голову мысль поставить эту оперу, не шедшую на парижских сценах со времен г-жи Браншю, то есть с 1820 годов, и поручить Виардо главную роль. Она дала согласие и простилась с Лирическим театром. Бенефисный спектакль (в котором Виардо выступила вместе с почти потерявшим голос Дюпре в сценах из опер Глюка и где А. Ристори прочла монолог из «Марии Стюарт» Шиллера) доставил певице 15 000 франков, так велик был наплыв публики.

13 марта 1861 года в Большой опере со скандальным неуспехом прошло представление «Тангейзера» Вагнера. Парижская «золотая молодежь» шиканьем и свистом заглушила аплодисменты немногочисленных друзей композитора. За несколько дней до спектакля Вагнер появился у Виардо на улице Дуэ с рекомендательным письмом от Мейербера. Вскоре затем он обратился к ней с просьбой исполнить с ним II акт из «Тристана» для кн. Каролины Витгенштейн и Марии Мухановой (Калерджи). По словам Поля Виардо, «одна во всем Париже» его мать способна была «выучить весь акт за один день и спеть его на немецком языке под шумный аккомпанемент автора». Однако творчество Вагнера она оценила лишь позднее, быть может, под влиянием Ю. Рица.

Пока шли репетиции «Альцесты», П. Виардо «с редким мастерством» спела партию Фидес в «Пророке» и Валентины в «Гугенотах», и зал Большой оперы был «совершенно полон».[9] Первое представление «Альцесты» состоялось в Большой опере 21 октября 1861 года. Виардо снова имела громадный художественный успех как певица и как актриса. Берлиоз назвал его «триумфом». Правда, он находил, что певица «боролась» со своим голосом, как Глюк с «монотонностью либретто». «Оба они победили»,— заявлял Берлиоз в заключение. Знаток музыки Глюка, он удовлетворен был и тем, что Виардо не позволила себе никаких отступлений от авторского текста.[10]

Тенор Мишо удачно справился с партией Адмета. Балетные номера поставил Петипа. Театр был снова полон. Правда, по мнению некоторых театральных рецензентов, публика шла туда главным образом из любопытства. Как бы то ни было, опера делала хорошие сборы в продолжение двух сезонов.

Тургенев живо интересовался постановкой «Альцесты» и успехом Виардо, но признавался гр. Ламберт 19/31 мая

1861 года: «Жизнь вся в прошедшем...» Однако 17/29 сентября 1861 года он сообщал ей же из Парижа: «Здоровье мое порядочно — и душа ничего — только смущена немного». Медленно происходило новое и окончательное сближение с Виардо. В доме он снова становился «своим». Печальные излияния исчезли из его все более редких писем к гр. Ламберт; имя Виардо опять начинает мелькать в его переписке. Понемногу Тургенев перестал быть «Le plus triste des hommes»,* как называла его Виардо (о чем он писал гр. Ламберт из Парижа 2/14 марта 1862 г.).

Весну, лето и осень 1862 года семья Виардо провела в Баден-Бадене. Покрытые густой зеленью возвышенности со всех сторон наступали на старинный городок в живописной долине, прорезанной неширокой рекой Оос. В лесах Шварцвальда дубы, поросшие изумрудным мхом, тенистые грабы и буки перемежались с гигантскими соснами и елями. На горных вершинах высились развалины средневековых замков. С башни на горе Меркур, некогда посвященной римлянами богу Меркурию, открывался обширный вид на долину Рейна. Извилистое сплетение чистеньких улочек теснилось вокруг готического собора; там солнечные лучи, проходя сквозь витражи в узких окнах, пестрыми пятнами расцвечивали изваяния на гробницах баденских маркграфов. Построенный ими Новый замок высился на холме над городом, где 7 тысяч баденских подданных жили безмятежной провинциальной жизнью. К собору из подножия холма рвались горячие источники и, заключенные в надежные трубы, растекались по курортным купальням.

В первое время пребывания в Баден-Бадене семья Виардо снимала виллу Монтебелло. Собственный дом Луи приобрел не ранее осени 1862 года. Доверенность на продажу Куртавнеля была оставлена доктору А. Фриссону (причем, дом почему-то вскоре оказался разрушенным). В. П. Боткин писал Д. П. Боткину из Баден-Бадена в сентябре 1862 года: «Здесь Тургенев и кое-какие знакомые. И семейство Виардо здесь. Они продали свое поместье во Франции и купили [другое?] здесь — возле Бадена за 100/т франков в прелестном месте. Они уговаривают меня тоже купить здесь небольшой домик, и я было увлекся сначала этой мыслью. Мы даже ездили вчера смотреть... Но после, раздумав хорошенько, я вижу, что это для меня невозможно...» «Вчера мы,— сообщал далее В. П. Боткин,— сделали большую поездку для обозрения окрестностей с семейством Виардо и Тургеневым; выехали в 7 утра, а вернулись в 10 часу. Эти окрестности так же прелестны, как сам Баден. Особенность здешних гор та, что они сверху донизу

* самым печальным из людей (фр.).

покрыты лесом..., сосной и ельником, что делает их всегда зелеными. Есть в них виды изумительные...». 7 октября 1862 года В. П. Боткин восторженно писал брату в Баден-Баден: «...Здесь очень хорошо, хоть обилие лесов и горная сторона дают себя чувствовать сильными утренними туманами, которые начались с октября и сильно прохватывают. Но, вероятно, летом здесь очаровательно...» [11]

Действительно, лето в Баден-Бадене было прелестным, и «civitas aquensis» * древних римлян, знаменитое соляно-щелочными источниками курортное место привлекало к себе с апреля месяца разнообразное и нарядное космополитическое общество, собиравшееся у «Конверсационхауза» и на многочисленных «променадах». В этой толпе, состоявшей из «представителей всех наций мира», среди множества любителей развлечений в разнообразных и разноцветных туалетах, видное место занимали и русские. На эспланаде существовало даже специальное «русское дерево», под которым отдыхало по преимуществу русское общество. Многих, однако, привлекало в курорт Баден-Баден (лежавший несколько в стороне от города) не столько лечение, сколько игра в рулетку в казино (запрещенная в 1872 г.).

Как замечал Луи Виардо, «в зависимости от желания каждого» Баден мог быть и городом, и деревней. «Там находишь и шумное общество и глубочайшее одиночество; чтение и разговор на всех языках, и молчаливые прогулки, каждый день по-новому разнообразные. Там хорошо и здоровым и больным, потому что Баден... чрезвычайно богат благодетельными источниками, стоящими больше того, чего стоит их известность».[12]

Последнее обстоятельство играло, конечно, роль в решении Виардо поселиться именно в Баден-Бадене. Луи Виардо уже долгие годы страдал ревматическими и невралгическими болями; эти болезни, по мнению врачей, удачно излечивали баденские воды. Кроме того, его и Тургенева привлекала охота в Шварцвальдских лесах и горных лугах, где в изобилии водились перепела, фазаны, зайцы, лани и даже вепри. Но основной причиной отъезда Полины и Луи из Франции было нежелание оставаться долее в пропитанной развратом и коррупцией атмосфере Второй империи. Республиканец Луи не хотел находиться в Париже, пока он служил резиденцией Наполеону III. А Германия, в представлении обоих Виардо, все еще оставалась дорогой романтикам «доброй и честной Германией», страной философии, поэзии и музыки. Ближайшее будущее показало, как они ошибались. Германский империализм рос и набирал силы. И пока в Баден-Бадене на вилле Виардо слышались звуки Марчелло и Шумана,— в Эссене, на

* город вод (лат.).

Музыкальное собрание в гостиной П. Виардо в Париже

Полина Виардо.
*Фотография (1863)*

Вилла Виардо
в Баден-Бадене
*Рис. Л. Пича (1870)*

заводах Круппа, уже отливались пушки, чьи дула в скором времени нацелились на Страсбург и Париж.

Тургенев последовал за Виардо в Баден-Баден. Он приехал туда из России в августе 1862 года. Душевное состояние малопомалу прояснялось. Письма Тургенева к Виардо за 1862 год не сохранились. Однако с 1863 года и до самой смерти в письмах к ней свободно высказывал свою горячую любовь, а письма его к друзьям полны заботы о ее музыкальных делах и тревоги за ее здоровье.

Касаясь в «Записках моряка-художника» баден-баденского периода жизни Виардо и Тургенева, Боголюбов (познакомившийся с ними только в 1870-х гг. и писавший о событиях 1860-х гг. с чужих слов) проявил недостаточную осведомленность. Он отнес к тому времени «горькое испытание для Тургенева» и последовавшее через 2 года восстановление отношений, в то время как на самом деле все сердечные огорчения отошли тогда для Тургенева уже в прошлое.[13]

Что же заставило Виардо пересмотреть свое отношение к Тургеневу? Быть может, прожив трудную артистическую жизнь и все-таки полностью не завоевав всего, на что она, казалось, имела право, не испытав настоящего счастья в супружестве, постаревшая и уставшая, она наконец оценила преданное постоянство любви Тургенева? И ее тронуло глубокое чувство человека, способного на подлинное проявление большой и верной дружбы? Во всяком случае, со свойственной ей решительностью Виардо приняла положение, казавшееся странным современному европейскому обществу, и с той поры Тургенев стал членом семьи Виардо.

Письма артистки к Тургеневу до нас не дошли. Более суровая и сдержанная по натуре, она, конечно, высказывалась в них менее экспансивно, чем Тургенев. Но из его ответов видно, как нуждался он в «добром дуновении», которое эти письма ему приносили (см. письмо от 19/31 марта 1867 г.).

К началу 1860-х годов голос певицы претерпел новые изменения. При постановке «Альцесты» в 1861 году «строгие музыканты» (по сведениям «Литературного прибавления к Нувеллисту») нашли, будто бы опера Глюка «много потерпела» от того, что из-за голосовых средств Виардо партия Альцесты частично была транспонирована на тон ниже. О вокальных недостатках ее пения с галантными оговорками писал и Берлиоз. Но Виардо не желала пережить на сцене собственную славу, не хотела сожалений и воспоминаний о поре своего артистического блеска. Она решила оставить сцену.

«Французская оперная труппа теряет великую артистку. Г-жа Виардо-Гарсиа покидает театр во всем расцвете таланта...» — сообщил в «Illustration» А. дю Пэи. И Виардо уходила со сцены, добившись наконец того, что было ей всего дороже,— признания во Франции, пришедшего к ней,

к сожалению, слишком поздно. В нескольких строках, посвященных уходу Виардо со сцены, критик G. Héquet в «Illustration» призывал ее не отказываться по крайней мере петь в благотворительных концертах «в пользу бедных и обездоленных». «Таким образом,— добавлял он,— мы не потеряем ее совсем, и волнения этой души, полной любви к прекрасному, этот трепетно вдохновенный голос будет еще трогать и очаровывать наши души и их возвышать...» [14]

В свой последний театральный сезон (1862/63 г.) артистка делила время между Парижем, где она пела в «Альцесте» и «Пророке», и Баден-Баденом; там в марте 1863 года она выступила в дуэте из оперы «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза в авторском концерте композитора.

Семья Виардо готовилась к переезду в Баден-Баден. На 1 апреля 1863 года в отеле Друо объявлена была распродажа коллекции картин и рисунков Луи Виардо. Заодно продали и вазу «с портретом матери Рембрандта». Дом на улице Дуэ сдали внаймы.

24 апреля 1863 года в Лирическом театре состоялось «прощальное» представление «Орфея» Глюка; «при бесконечных аплодисментах» Полина Виардо простилась с публикой. Закончилась ее блистательная двадцатичетырехлетняя оперная карьера. В конце апреля семья Виардо окончательно переселилась в Баден-Баден. 3 мая туда же приехал и Тургенев.

Вилла Виардо — увитый диким виноградом «швейцарский» домик в обширном саду — находилась у подошвы Зауберберг-ских гор, в центре Тиргартена, невдалеке от Лихтентальской аллеи — места прогулок баденского курортного общества. По свидетельству Л. Пича, несмотря на относительную близость к курортным местам, «весь шум и блеск этого своеобразного мирка не в состоянии был нарушить тишины Лейвальдских долин... и лесистых высот, опьяняющих благоуханием...» [15]

Из окна маленького будуара Виардо видны были залитые послеполуденным солнцем вершины Меркура. Здесь она давала уроки пения. Вскоре в Баден-Бадене образовалась целая колония ее учениц, съехавшихся со всех концов света. Принадлежность к их числу стала своего рода маркой на мировой артистической арене, ручательством за высокие исполнительские качества певицы.

Ко времени переезда семьи Виардо в Германию Луиза успела еще в 1862 году «по собственному настойчивому желанию» выйти замуж за Эрнеста Эритт де ля Тура, французского консула в Южной Африке, а затем в Дании. 17 апреля 1864 года в Баден-Бадене у Луизы родился сын Луи Жан Поль — первый внук Полины и Луи Виардо.

Много неприятностей по-прежнему доставляло ей поведение Полины Тургеневой. И в Баден-Бадене она, по выражению Ивана Сергеевича, «искусно устраивала» П. Виардо неза-

служенные сцены и тяжелые объяснения. Все это окончилось отъездом девушки в Париж. В доме Виардо она никогда больше не появлялась. В феврале 1865 года Полинетта вышла замуж за Гастона Брюэра (управляющего, а затем владельца стекольной фабрики в Ружмоне).

В Баден-Бадене Тургенев поселился сначала на Амалиенштрассе, № 327, «в порядочной квартире с балконом», но вскоре переехал к г-же Анштетт, на Шиллерштрассе, № 277, поближе к вилле Виардо (в верхнем этаже этого дома жила молодая певица Вера Александровна Чекуанова, приехавшая из России брать уроки пения у П. Виардо). На письменном столе в небольшом и пустоватом кабинете писателя, где он тогда много работал, стоял гипсовый бюст П. Виардо; над ним, на стене, висел ее карандашный портрет и фотографии Клоди и Марианны.

Поблизости, на своей вилле в Лихтентале, поселилась Клара Шуман. Почти каждое лето у нее гостил Брамс, вскоре познакомившийся с Виардо.

По словам Л. Пича, в письме к Т. Шторму от 12 августа 1864 года, певица была «все та же, ее не тронули перемены, которые наступают обычно у женщины в 43 года, она так же блистает умом, жизнерадостностью и весельем, так же пленительна в своем искусстве и при этом такой же верный, милый и добрый друг, каким она была всегда».[16]

День на вилле Виардо шел по точно установленному распорядку. Хозяйка вставала в 6 часов утра и занималась с Клоди, Марианной и маленьким Полем музыкой, рисованием и испанским языком. В 8 часов начинались уроки пения. «Безукоризненно одетая, с желтыми папильотками на лбу» Виардо выходила в будуар. В комнате с низким потолком и обитыми мягким стенами «в виде палатки» голоса не звучали. «Заставьте меня плакать здесь, тогда можете петь в Гранд-Опера»,— хладнокровно отвечала Виардо на жалобы учениц. Уроки длились до 12 часов. Тургенев в это время оставался у себя, работал и принимал посетителей. К обеду он неизменно приходил на виллу Виардо.

Луи писал тогда книги: «Чудеса живописи», «Чудеса скульптуры», «Апологию неверующего» и печатал в «Illustration» «Охотничьи воспоминания». Охоте он и Тургенев предавались с подлинной страстью. «Voilá, j'espère, ce qui s'appelle être enragé»,* — изумлялась Виардо в письме к В. А. Чекуановой, когда по «ужасающей» зимней непогоде те на несколько дней пропадали в чащах и сугробах Шварцвальдских лесов. По вечерам домашние собирались в гостиной. Утомившиеся охотники «дружно похрапывали» в креслах перед топившимся камином («Господи, как они стареют!» — восклицала иногда,

* «Вот что, по-моему, называется быть одержимым» (фр.).

глядя на них, Полина). За круглым столом посреди комнаты, при свете большой лампы собирались дети со своей гувернанткой м-ль Арнхольт и некоторые из учениц. Они «принимали участие в разговоре, оживляя его взрывами веселого смеха».

Виардо, по словам В. А. Чекуановой, в тесном семейном кругу была не менее привлекательна, чем в концерте. Жизнь в ней «била ключом и проливалась на все окружающее». «С работой итальянским карандашом в руках, всегда веселая и предприимчивая, она что-нибудь рассказывала, иногда читала вслух и каждого заставляла высказываться по поводу прочитанного. В общую беседу она искусно вовлекала Тургенева. Тот сначала лениво отвечал на вопросы, затем, встрепенувшись, начинал расхаживать по комнате, вспоминая эпизоды из деревенской жизни в России времен своей молодости. Тогда оживлялись его добрые светящиеся глаза и красивое русское лицо, обрамленное серебристыми волосами».

Иногда разговор касался «животрепещущих вопросов» дня. В этом случае Луи Виардо, чаще всего молча смотревший на огонь, вставлял отдельные замечания, «всегда умно и уместно». Этот старый, очень образованный человек казался молодым ученицам Виардо чем-то вроде энциклопедического словаря, «необходимого в каждом доме, но к которому редко обращаются». Когда рассматривались новые художественные издания, Луи подходил к столу, «высказывал свое мнение и делал интересные замечания». Здесь составлялись программы концертов, затевались домашние представления, литературные вечера, чтения. Во всем этом Тургенев принимал деятельное участие. «Бывало, что В[иардо] сядет за рояль и просматривает полученные новинки, тогда Т[ургенев] останавливался рядом, надевал пенсне и следил за ее игрой, . . .приходил в негодование от новой музыки и бранился на самых высоких нотах почти женского голоса».[17] Вечера обычно завершались пением Полины. В большинстве случаев она исполняла арии старинных композиторов, романсы Шумана и Гуно. Л. Фридлендер вспоминал, как однажды она по просьбе Тургенева пела «со свойственной ей одной гениальностью» романсы Шуберта и между ними «Двойник» и «редко исполняемый» «Wenn meine Grillen schwirren»,* сама аккомпанируя себе на фортепиано. Расходились всегда поздно. Когда Тургенев, страдая от подагры, подолгу лежал в постели, из виллы Виардо на Шиллерштрассе шло «настоящее паломничество». «Утром — старик муж, после 12 — жена, дети врассыпную целый день. . .» Присылались записки и юмористические рисунки.

Вскоре вилла Виардо стала баденским музыкальным центром, где собирались знаменитости «из артистического мира

* «Когда поют мои сверчки» (нем.).

и вообще выдающиеся люди»,— как писал Л. Пич Т. Шторму. В июне 1864 года в «Литературном прибавлении к Нувеллисту» появилось сообщение, что «г-жа Виардо-Гарция отделывает в своем доме музыкальный зал, который должен быть открыт в следующем месяце». Его выстроили в саду виллы Виардо и обставили с «благородным вкусом». Глубину зала занимали перевезенный из Парижа орган и концертный рояль. По стенам висели картины мастеров голландской, фламандской и испанской школ — часть коллекции Луи Виардо, не проданная в 1863 году. Сверху лился мягкий дневной свет. Акустика была отличной.

Начиная с августа 1864 года летом и ранней осенью здесь по воскресеньям, с 3 до 5 часов, устраивались знаменитые музыкальные «утра» Виардо. В них участвовали главным образом певцы: сама Виардо, ее ученицы, для которых это было отличной концертной практикой, и приезжие певицы А. Патти, П. Лукка, Д. Арто, А. Оргени. Из инструменталистов выступали А. Г. Рубинштейн («с оглушительным успехом» исполнявший свой новый фортепианный квартет), валторнист Е. Вивье, скрипачи Г. Вьетан, Хеерман, Г. Леонар и десятилетний Поль Виардо. Аккомпанировала обычно Виардо, а летом 1865 года партию фортепиано в одном из концертов исполнил Брамс. Как вспоминал Л. Пич, приезжие музыканты считали для себя честью принимать участие в этих «праздниках искусства, доступ к которым не покупается». Основное место среди посетителей «утр» занимали музыканты, писатели и художники — Клара Шуман, Мария Муханова, Брамс, Бюлов, Иоахим, Аберт, Лассен, Леви, М. Гарсиа, Г. Доре, Шторм, Пич, а изредка Вагнер и Лист.

Появлялись на вилле и те, кого Поль Виардо с юмором назвал: «Весь готский альманах» — титулованные особы, населявшие Баден-Баден и его окрестности. Бывал у Виардо и Бисмарк. В отношении «высокопоставленных лиц» Виардо сумели занять обычную независимую позицию. И, когда нидерландский король вздумал вручить Полине медаль «За искусство», он предварительно осведомился у нее: «Но примете ли вы подарок от короля? Говорят, что вы республиканка?»

Некоторое время на вилле Виардо гостил композитор и дирижер Юлиус Риц, ставший после смерти Ари Шефера ближайшим другом Виардо. По рукописи Моцарта он готовил тогда к печати новое издание партитуры «Дон-Жуана».

Певица предприняла ряд «художнических экскурсий» (по выражению Тургенева) — артистических турне по Германии, Швейцарии и Англии, на некоторое время «залетая» и во Францию. В Карлсруэ она дважды появилась на сцене в партиях Орфея (в концертном исполнении оперы Глюка в 20-х числах апреля) и Нормы (3 мая 1864 г.).

В мае того же года в Брюсселе, «не испытав старческих недугов», скончалась г-жа Гарсиа и была похоронена на кладбище в Лекене, рядом с Малибран.

Летом 1864 года Полина пела в Баден-Бадене в концертах вместе с Антонией и Губертом Леонарами, Г. Вьетаном, вновь и вновь показывая «свое удивительное искусство» в романсах Шуберта или в Рондо из «Золушки». В одном из концертов в Штутгарте певица исполнила псалом Марчелло «Cieli immensi» * и сольную альтовую партию в «Stabat Mater» Перголезе. После гастролей французской оперы в Баден-Баденском театре начались гастроли «итальянцев». Они привезли с собой весь бывший оперный репертуар Полины. У семьи Виардо в театре была своя постоянная ложа.

Вскоре в Баден-Бадене появился А. Г. Рубинштейн, влюбленный в В. А. Чекуанову. На вилле Виардо он бывал на положении давнего знакомого и почитателя артистки. «Он говорил о ней с восторгом, как о гениальной женщине»,— записала в своих воспоминаниях В. А. Рубинштейн. «Он бывал у нее почти ежедневно и особенно любил, когда она пела ему испанские народные песни. С видимым наслаждением он прислушивался к ним, наклонив голову, и отмечал ритм, встряхивая гривой. Когда она кончала, обыкновенно восклицал: «Quelle femme! Mon Dieu, quelle femme!» ** До нашей свадьбы я год прожила в Баден-Бадене, брала уроки у г-жи Виардо и у нее познакомилась с Тургеневым».

Летом 1864 года в Баден-Бадене состоялась свадьба А. Г. Рубинштейна с В. А. Чекуановой. В числе немногих приглашенных были Н. Г. Рубинштейн, П. Виардо и Тургенев. Тогда же, в 1864 году Иван Сергеевич по просьбе А. Г. Рубинштейна начал писать либретто оперы «Рудин» на сюжет своего романа.[18]

Осенью 1865 года Виардо присутствовала при дебютах своих учениц А. Оргени (в «Сомнамбуле» Беллини) и М. Пёльниц в («Ифигении в Тавриде» Глюка) в берлинском оперном театре. Удовлетворенная успехом Аглаи Оргени, Полина Виардо на некоторое время поселилась в прусской столице с целью подготовить со своей ученицей партию Инес в «Африканке» Мейербера, некогда предназначенную автором для самой Виардо.

Начало 1864 года было для Тургенева омрачено серьезными волнениями. Политическое дело, возникшее еще в 1862 году, вследствие неосторожности А. И. Нечипоренко, оставившего чемодан с важными документами в австрийской таможне и арест на русской границе П. А. Ветошникова, везшего письма от А. И. Герцена, Н. П. Огарева и М. А. Бакунина, в которых упоминалось имя Тургенева, грозило теперь принять нехоро-

* «Небеса необъятные» (итал.).

** Что за женщина! Боже мой, что за женщина! (фр.).

ший оборот для него. Писателя вызвали в Россию для личных объяснений в Сенате. Целый год он уклонялся от поездки под разными предлогами, но в январе 1864 года ему пришлось выехать в Петербург. Дело окончилось благополучно. Русское правительство не решилось применить к нему насильственные меры и тем обратить популярного в России и известного за границей писателя в политического эмигранта, «рефюжье». Много неприятных минут все это доставило и П. Виардо.

В 1865 году Тургенев приобрел в Тиргартене участок земли, прилегавший к вилле Виардо. Для удобства сообщения между двумя домами в садовой ограде проделали калитку. Тенистый парк, полный фруктовых деревьев, вдавался в горные склоны и сочные аффентальские луга. Его пересекал быстрый и прозрачный ручей. На берегу его Тургенев выстроил павильон, где иногда пил чай по утрам. Вилла писателя на Тиргартенштрассе, № 3 — здание в стиле Людовика XIII, с мансардами, высокими крышами и трубами, напоминало Л. Пичу сказочный замок «среди леса и полян». Планировка в обоих этажах была одинаковой: большая комната в центре и несколько меньших по сторонам. Двери гостиной выходили на веранду, увитую растениями; две лестницы вели с балкона в сад. Направо от веранды, в небольшой угловой комнате, помещался кабинет Тургенева. Здесь находились книги писателя и висели пейзажи работы голландских мастеров XVII века. Широкие окна столовой выходили на луга, окаймленные вдали темной полосой леса. Хозяин занимал нижний этаж. Во втором находились комнаты для гостей. Несмотря на неприятности с архитекторами, это «роскошное и привлекательное» строение было готово и омеблировано от погреба до чердака к концу 1867 года. Тургенев поселился в нем в начале 1868 года. (Правда, вскоре он вынужден был продать дом Луи Виардо, чтобы расплатиться со своим дядей, Н. Н. Тургеневым, предъявившим к оплате вексель, выданный ему писателем для обеспечения его старости).

Вскоре к Тургеневу приехал Л. Пич. Из русских знакомых в Баден-Бадене его навещали В. П. Боткин, Н. В. Ханыков, Н. А. Милютин с женой и другие. Все они появлялись и у Виардо, умело поддерживавшей дружеские отношения с русскими друзьями Тургенева. Многие из них продолжали, однако, относиться к его чувству с недоумением и даже неудовольствием. Н. А. Тучкова-Огарева вспоминала, как «многие за глаза смеялись над продолжительностью привязанности» Тургенева к Виардо. Но она сумела подметить, что «это было его самое лучшее чувство. Какова была бы жизнь без нее?..» В этом Н. А. Тучкова-Огарева была несомненно права.

В последние годы пребывания в Париже, а затем в Баден-Бадене значительную часть времени Виардо отдавала

сочинению музыки. Главное место в ее творчестве заняли тогда романсы на стихи русских поэтов. Интерес к русской поэзии она проявляла еще в 1840-х годах и стихотворения, привлекавшие ее внимание, переписывала в особую тетрадь. Теперь Тургенев указал ей на некоторые стихотворения Пушкина, Лермонтова, Кольцова и Фета, и Виардо живо увлеклась новой творческой работой.

12 декабря 1862 года В. П. Боткин писал из Парижа М. П. и А. А. Фетам: «Чтоб чем-нибудь порадовать тебя, скажу, что м-м Виардо положила на музыку 2 твоих стихотворения «Шепот, робкое дыханье» и «Тихая звездная ночь». Музыка прелестна, и, по моему мнению, совершенно переносит в среду чувств, в какой написаны эти стихотворения. В этом случае музыка есть великий помощник поэзии; простым чтением не передашь и десятой доли того, что содержится в том стихотворении. Она положила также на музыку «Для берегов отчизны дальной», «О, если правда, что в ночи», «Узник» — и все это великолепно. Признаюсь, я сначала сомневался в ее удаче и долго отклонялся прослушать ее, ибо, к несчастию, не могу скрывать, что мне вещь не понравится,— но наконец услышал их и пришел в восторг. Она хочет также положить на музыку «Я пришел к тебе с приветом». Уверяю вас, слышать эти стихотворения в пении Виардо есть наслаждение особого, высшего рода. И выговаривает она хорошо. Все это, разумеется, не без помощи нашего приятеля, который указал ей и пояснил ей эти стихотворения...» [19]

Намереваясь издать русские романсы Полины в Карлсруэ (в виде «альбома», т. е. сборника), Тургенев обратился к немецкому поэту и переводчику Ф. Боденштедту с просьбой перевести на немецкий язык 6 стихотворений Пушкина и 5 стихотворений Фета. «Двенадцать стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева» были напечатаны в Лейпциге у Брейткопфа и Гертеля в 1864 году.[20] Одновременно Тургенев решил воспользоваться пребыванием в России в начале того же года, чтобы издать романсы Полины и в Петербурге. 4 или 5 января 1864 года он посетил А. Г. Рубинштейна и передал ему письмо от Виардо. Рубинштейн охотно согласился содействовать появлению в печати сочинений своей давней знакомой, проиграл романсы и «всем остался очень доволен; многие даже поразили его; в особенности «Шепот», «Тихая ночь», «Цветок», «Мой голос», «Колыбельная песня», «Две розы»; этими он совсем пленен».

Рубинштейн «свел» Тургенева с издателем А. Иогансеном и взял на себя правку корректур. Из привезенных Тургеневым 15 романсов Рубинштейн отобрал для печати 12, оставив прочие для «альбома будущего года» («потому что,— добавлял Тургенев,— будет и такой»).[21] Тираж издания намечен был всего в 1000 экземпляров, только для России. Печатание пошло

в быстром темпе. Уже 11 января рукопись частично прошла цензуру; разрешение для романса «Синица» на слова Тургенева (находившего «восхитительной» музыку, сочиненную Полиной на его стихи) получено было позднее, 16/28 января. Несмотря ни на что, Тургенев жаловался на медлительность Иогансена, «пришпоривал» издателя, сетовал на Боденштедта, задерживавшего присылку немецких переводов, сам перевел «Птичку» и «Узника» (Пушкина). К 3/15 февраля готовы были 6 романсов, а 20 февраля/3 марта «Альбом» вышел в свет. И писатель смог облегченно вздохнуть.

Одновременно с этими хлопотами Тургенев озабочен был еще созданием некоторого резонанса вокруг сочинений Виардо. Прежде всего он обратился к И. А. Гончарову, в те годы помещавшему иногда небольшие статьи в «Голосе», газете А. А. Краевского. Отношения между обоими писателями, в течение нескольких лет находившимися в ссоре, к тому времени несколько улучшились; Гончаров счел возможным исполнить просьбу Тургенева. Его благожелательная заметка «Музыка госпожи Виардо на русские стихотворения» появилась в № 54 «Голоса» 23 февраля 1864 года. Из письма И. А. Гончарова к А. А. Краевскому (без даты, но, по всей вероятности, написанного 22 февраля) видно, что Тургенев намеревался просить А. А. Краевского дать романсы на подробный разбор музыкальному критику «Голоса», «какому-то Л. П.».

14/26 марта Тургенев из Парижа написал И. А. Гончарову благодарственное письмо, одновременно рекомендуя тому не забыть и о газете «Северная почта». За несколько дней до того, 12/24 марта, он сообщал П. В. Анненкову, что вскоре пришлет «статейку» о романсах для «Journal de St.-Pétersbourg». 21 февраля/4 марта 1864 года писатель обратился к М. Н. Лонгинову с просьбой «ударить в набат» в «Московских ведомостях», в «Современной летописи» «и вообще везде, где это удобно». «Сделай одолжение, исполни эту мою кровную просьбу, и я тебе отслужу когда угодно и как угодно...»,— писал ему Тургенев. 27 февраля М. Н. Лонгинов поместил лестную для Виардо «статейку» в № 47 «Московских ведомостей», а 28 февраля — заметку в театральной газете «Антракт» (газете «для публики, которая интересуется новостями в искусстве»). Помимо этого, 27 февраля в «Антракте» появилось сообщение о поступлении романсов в продажу в музыкальном магазине Гутхейля. В 1865 году А. Иогансен напечатал второй «Альбом» Полины Виардо, из 10 романсов, тоже на стихи русских поэтов: Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Фета и Тютчева. В 1864 — начале 1865 года Виардо сочинила цикл романсов на слова Э. Мёрике. 5 апреля 1865 года, в Штутгарте, на «кофе» у М. Гартмана она пропела романсы поэту, которому они понравились. 19 июня/1 июля 1865 года Тургенев выразил Полине Виардо свою радость по поводу похвалы Ю. Рица

ее романсам; «Ну, за работу! ...Роман за сонату»,— предлагал он ей шутливо.

Домашние представления прочно вошли в круг развлечений семьи Виардо еще в Куртавнеле в 50-х годах. И тогда же, судя по письмам Тургенева, сделаны были, очевидно, и первые попытки создать собственный театральный репертуар. Так 20 сентября/2 октября и 11/23 октября 1859 года Тургенев извещал П. Виардо о своей работе над пьесой «Кракамиш» (ставшей, по-видимому, впоследствии первым наброском либретто для оперетты «Последний колдун»). Через 10 лет на вилле Виардо любительский театр возник в новых, более значительных формах. Изменилось и его назначение; он преследовал теперь не одни развлекательные, но в некоторой мере и педагогические цели. Для «питомника» учениц Виардо домашний театр служил своего рода площадкой для «сценических упражнений». Она следовала в этом примеру отца, написавшего в конце 1820 — начале 1830-х годов 6 маленьких комических опер для своих учеников.

Сначала Виардо сочинила, по-видимому, комическую оперу «Золушка, или Ночь святого Сильвестра» (ночь под Новый год), быть может, на собственный текст? Сведений об участии Тургенева в этой работе нет, так же как ничего не известно и о ее постановке. Возможно, что оперу исполнили во время какого-нибудь семейного торжества, может быть, в день рождения Виардо — 18 июля, всегда торжественно отмечавшийся в семье? Намек на это содержится в статье, посвященной Тургеневым «Последнему колдуну», в «СПб ведомостях». Из музыки «Золушки» только ария феи, в 1890-х годах, была издана парижским музыкальным издательством Миран.

Вскоре затем П. Виардо и Тургенев обратились к оперетте — жанру более современному и с конца 50-х годов весьма популярному сначала во Франции, а потом и во всей Европе. Свойственные оперетте черты — чередование язвительной и смешной издевки с подлинной лирикой, буффонады с сатирической злободневностью, появление иногда и прямой политической карикатуры — представляли широкое поле деятельности для фантазии композитора и либреттиста. С либретто Г. Кремьё, А. Мельяка и Л. Галеви для оперетт Ф. Эрве и Ж. Оффенбаха Тургенев был знаком. Но литературный текст его оперетт, следуя принципам жанра, свободен от подражания французским образцам.[22] По утверждению корреспондента «Journal de St. Pétersbourg», писатель, со свойственным ему мастерством, «хорошо выставил человеческие слабости, не отдаляясь также и от современных вопросов; все это выходит остроумно, а потому и интересно». Политическая сатира, действительно, занимала заметное место в тексте оперетт Тургенева, и его либретто изобилуют хлесткими намеками на Наполеона III. Моменты чисто комедийные перемежаются с сати-

рической пародией на оперу романтическую. Лирический элемент не лишен налета поверхностной сентиментальности.

Перед Тургеневым, впервые взявшимся за сочинение в новом для него литературном жанре, стояла задача «писать как можно короче и проще», чтоб сделать оперетты «доступными для молодых учеников и учениц г-жи Виардо». И он удачно с этой задачей справился. Вопреки мнению В. П. Боткина, полагавшего, будто «комический род» «не по таланту» Тургеневу и Виардо, и почитавшего комическое в музыке вообще чем-то фальшивым, писателю удалось создать несколько комических пьес с живой и веселой интригой и укладывавшихся в рамки именно домашнего театра. Сам писатель не придавал им серьезного значения и в письме к А. Н. Чудинову от 12/24 января 1880 года утверждал: «Они служили канвой для музыки г-жи Виардо и, послуживши мгновенной забавой, бесследно исчезли».

Музыка Виардо к операттам сохранилась не полностью. Быть может, виной этому было то, что, по свидетельству Клары Шуман, ее «она только набросала и играет ... по листочкам». Исключение составляет оперетта «Последний колдун». Касаясь театральной музыки Виардо, Л. Торриджи-Гейрот отмечала в ней «тонкость и изящество музыкальной формы». Тургенев тоже ценил ее высоко. Хорошие отзывы встречаются также в современной французской и немецкой журнальной и газетной прессе. К сожалению, немногие опубликованные отрывки из этой музыки дают лишь слабое представление о ее музыкальной ценности.

В точности неизвестно, когда именно были написаны либретто и музыка двух первых оперетт: «Trop de femmes» («Слишком много жен») и «Le dernier Sorcier» («Последний колдун»). По сведениям Г. Мюнха, уже в начале лета 1865 года Й. Брамс дирижировал (сопровождал на ф-п?) исполнение оперетты П. Виардо «Колдун». Возможно, что это был одноактный вариант пьесы под названием «Дочь колдуна», наброски которой хранятся в парижской Национальной библиотеке в архиве Тургенева. По вариантам либретто оперетты «Слишком много жен» видно, что над ним писатель работал тоже довольно долго. По-видимому, обе пьесы были завершены либреттистом и композитором в конце 1866 или в 1867 году. В начале августа (н. с.) этого года состоялось первое представление оперетты «Слишком много жен» [23] («второй», т. е., может быть сочиненной позже «Последнего колдуна», судя по письму Тургенева к Л. Пичу от 27 июля/8 августа 1867 г.). 10 августа эта «большая опера в 2-х маленьких картинах» (как гласила программа спектакля, посланная Тургеневым гр. М. Фредро) была представлена уже во 2-й раз. Из музыки к этой веселой и полной живого действия оперетте сохранилось только четыре номера (ария паши Зулуфа, дуэт, трио

из начала II действия и молитва жен паши Магомету). Они не были опубликованы.

В сентябре того же года с большим успехом прошло первое представление «Последнего колдуна». 10/22 сентября Тургенев сообщал В. П. Боткину: «Мы тут предаемся всякого рода чудодействиям; вторая наша оперетка — «Le dernier Sorcier» — сошла еще благополучнее первой: «Trop de femmes» (о которой говорится даже в фельетоне «Journal des Débats»)[24] — завтра мы даем второе представление... Музыка, действительно, премилая, и я очень жалею, что ты ее не слышал». По отзыву «Литературного прибавления к Нувеллисту», в музыке оперетты «много юмору, мелодии и отчасти художественности [?!], качеств, которыми, можно сказать, эта талантливая женщина превзошла многих из лучших сочинителей опер». В одном из следующих номеров журнал отмечал также остроумие и привлекательность музыки. Рецензент газеты «La France musicale» выделил три места, которые произвели на него наиболее благоприятное впечатление: хор девушек из I действия, дуэт из II действия и комическую песенку Перлимпенпена. Лист, по словам Тургенева, особенно «любовался» финальным хором эльфов из I действия. В статье, посвященной им оперетте, в «СПб ведомостях» писатель отмечал музыку большой арии Стеллы — «обращение к дождю».[25]

Тургенев находил, что Виардо написала «поистине прелестную и своеобразную музыку». 24 сентября/6 октября 1867 года, отвечая В. П. Боткину, упрекавшему его за «узкие рамки» либретто, отчего, как тот полагал, «они могут представлять только канву для музыкальных упражнений, оставляя в стороне сферу фантазии и поэтического творчества», и давшему Тургеневу совет потрудиться написать либретто «хоть в одном акте, но такое, какое могло бы возбудить музыкальную фантазию», он писал: «„La dernier Sorcier" именно принадлежит к тому роду, который ты рекомендуешь, и я ничего не знаю поэтичнее той музыки, которую написала на нее г-жа Виардо. Все, которые видели эту оперетту (а в числе их находились отличные музыканты — как-то: г-жа Шуман, Рубинштейн, Розенгайн, Леви, директор оркестра в Карлсруэ), советуют ей инструментовать свою партитуру, и нет никакой причины, чтобы «Последний колдун» не появился на какой-нибудь сцене. Я убежден, что он будет иметь большой успех. Музыкальный критик «Атенеума», Чорлей, того же мнения...» Партитура «Последнего колдуна» хранится в библиотеке Национального Веймарского театра (№ 474). Из музыкального материала оперетты опубликованы ария Стеллы в виде романса, под названием «Песнь дождя» («Новое время», 28 октября/10 ноября 1910 .), и завершающий I действие хор эльфов (Париж, изд. Энох).

«Фантастическая оперетта», волшебная сказка «L'Ogre»

(«Людоед») в 2-х действиях — третье музыкально-драматическое произведение Виардо и Тургенева, была, по-видимому, сочинена летом и ранней осенью 1867 года, так как в октябре этого года К. Шуман сообщала Й. Брамсу о том, что «г-жа Виардо написала три маленькие оперетты, две из которых она поставила...» Однако премьера новой оперетты состоялась только 12/24 мая 1868 года. «Victoria! дорогой Пич,— писал Тургенев своему немецкому другу 15/27 мая этого года,— три дня тому назад состоялось представление новой оперетты «L'Ogre»... успех блестящий. Музыка прелестна, поэтична, увлекательна: это опять что-то новое по сравнению с «Krakamiche» [«Последний колдун»],— больше огня, больше разнообразия. Аккомпанировал Эккерт; госпожа В[иардо] пела великолепно — все шло легко и гладко. Во 2-м акте у нас «pas oriental» — «réglé par M-r Beauval, maître de ballet du Théâtre Grand-Ducal» — так стояло в программе — «excusez du peu»!» * Постановка отличалась нарядностью. Костюм и сапоги для людоеда сшили в Париже. Спектакль имел такой успех, что уже 8 июня состоялось пятое представление оперетты. Специально для него Виардо написала еще несколько музыкальных номеров. За исключением хора прях, напечатанного издательством Миран, из музыки «Людоеда» сохранились лишь наброски нескольких арий.

В течение лета 1868 года Тургенев работал над либретто оперетты «Le Miroir» («Зеркало»). Судя по тому, что летом 1868 года шли репетиции оперетты и первое представление ее было назначено на 5 или 10 августа, музыка к ней была Виардо сочинена. Тем не менее по каким-то причинам спектакль, по-видимому, отменили. Во всяком случае, упоминаний о представлениях «Зеркала» ни в письмах Тургенева, ни в периодической печати нет.[26] В бумагах Тургенева сохранился проект оперетты «Цыгане» (действующие лица в которой носят имена героев одноименной поэмы Пушкина) и наброски сценария и либретто двух сценических произведений, близких к жанру комической оперы и оперы-буфф. Эскизы сценариев для опер «Консуэло» и «Рыбаки» свидетельствуют о намерении Виардо и Тургенева написать многоактную оперу в романтическом стиле.

Для спектаклей Тургенев предоставлял зал своей виллы. Сцену от зала отделял зеленый занавес. Писаных декораций не было; несколько кустов олеандров изображали дремучий лес, а заставленное окно — хижину. Все партии в оперетах исполнялись домашними силами. Пели ученицы Полины: Аглая Оргени, Муриан, Мейер, Боссе, Хассельман, Байлодз, Шлиман, Охлицкая и другие; дочери Полины — Луиза (успев-

* «восточный танец», «поставленный г-ном Бовалем, балетмейстером великогерцогского театра»... «не взыщите»! (фр).

шая к тому времени покинуть мужа и сына на мысе Доброй Надежды и переселиться в Баден-Баден), Клоди и Марианна, которые удачно выступили в партиях Ревекки и Зенеиды в оперетте «Слишком много жен» и Наины и Грациеллы в «Людоеде». Поль имел шумный успех в партиях Перлимпенпена (в «Последнем колдуне») и Кокосового орешка (в «Людоеде»). Он пел «прелестным детским голосом» и играл «с юмором и грацией», верно понимая роль и точно интонируя свою партию.[27]

Участвовал в представлениях и Луи Поме, французский литератор и близкий друг дома Виардо. Хотя Н. А. Милютин и «допекал» Тургенева, посмеиваясь над его сценическими успехами, писатель оставался одним из главных актеров в труппе. В «Слишком много жен» он выступил в роли паши Зулуфа, в «Последнем колдуне» — в партии Кракамиша, а в «Людоеде» — великана Микоколембо, и его красный с черным наряд и камзол «цвета кожи» были «великолепны».

Сам ли Тургенев пел в опереттах? По этому поводу существует два свидетельства. В письме к П. В. Анненкову от 7/19 октября 1867 года, описывая 11-е представление «Последнего колдуна», он подчеркивал, что не *пел*, а только играл. Это заявление совпадает с утверждением корреспондента журнала «Литературное прибавление к Нувеллисту», что когда Тургенев появлялся на сцене, то пел вместо него стоявший в кулисах баритон Мильде из Веймара. Тургенев же шепотом произносил каждый слог и «производил совершенно драматично каждый жест и движение, и даже оставался с открытым ртом и набирал в себя воздух в продолжение рулады, как будто он был певцом. Нельзя представить себе более комического эффекта, который, к тому же был совершенно небывалый...» Однако газета «Badeblatt der Stadt Baden-Baden» говорит обратное: «г-н Тургенев, этот вдохновенный поэт, воплотивший замысел оперетты в поэтическом слове, сегодня превратился в режиссера, актера и — певца (!) и с очаровательным юмором царил среди свежей прелестной молодежи».[28]

Некоторые партии (например, принца Лелио в «Последнем колдуне») брала на себя иногда Виардо. Она же была и главным режиссером, «смотрела за всем», в антрактах бегала за кулисы «пришить одно, приколоть другое» и сама аккомпанировала на фортепиано. (Если она бывала занята в спектакле, аккомпанировали Эккерт или Перуцци.) За стулом Виардо, прислонясь спиной к камину, возвышалась обыкновенно монументальная фигура Тургенева. (Когда он не играл, на нем лежали обязанности костюмера и машиниста. А в качестве хозяина дома ему беспрестанно приходилось отдавать распоряжения.)

Веселые репетиции оживляли виллу Тургенева. «Взрывы молодого смеха» сопровождали комические сцены, «в саду

пробудилось эхо ...от нежных женских и полных силы мужских голосов...» Господин Боваль сердился на тяжеловесность швейцарок, неповоротливость немок и болтливость француженок. После спектаклей действующие лица в театральных костюмах пестрой, веселой и шумной процессией направлялись через сад на виллу Виардо, где их ждал ужин, неизменно состоявший из холодной говядины и картофельного салата. Основную массу зрителей-слушателей составляли музыканты, друзья Виардо: Брамс (если он не аккомпанировал в спектаклях), Сен-Санс, А. Г. Рубинштейн с женой, Клара Шуман, Аберт, дирижер Леви, Розенгейм, английский музыкальный критик Чорли, Р. Поль, чета Леонар и многие другие. Светское курортное баденское общество тоже проявляло живой интерес к представлениям на тургеневской вилле.

Полине поднесли украшенный изображением «гения искусства» альбом с фотографиями участников спектаклей и портретом ее самой в окружении семьи, написанным художницей А. Шрёттер. Комплиментам не было числа. Однако, играя роль паши Зулуфа в опереттe «Слишком много жен», в октябре 1867 года, Тургенев уловил презрительную усмешку на губах прусской кронпринцессы. «Что-то во мне дрогнуло! — писал он Л. Пичу 14/26 октября 1867 года... Даже при моем слабом уважении к собственной персоне мне представилось, что дело зашло уж слишком далеко. При всем том — спектакли эти были чем-то очень хорошим и прелестным!»

Опереттой «Последний колдун» заинтересовался Ф. Лист. Он проиграл ее клавир и «стал требовать безотлагательного исполнения» сочинения Виардо на сцене Веймарского придворного театра. Лист намеревался сам инструментовать музыку (и, кажется, частично осуществил свое намерение; намек на это содержится в письме Тургенева к В. П. Боткину от 18 февраля/2 марта 1869 года), но в конце концов оперетту инструментовали веймарский придворный капельмейстер, композитор Э. Лассен и сама Виардо, пользуясь советами Листа. Текст на немецкий язык перевел поэт и музыкальный критик Р. Поль. Постановку наметили на апрель 1869 года.

Между тем концертные выступления Виардо шли своим чередом и в первой половине 1867 ода она совершила турне по Германии, побывав в Карлсруэ, Берлине и Страсбурге. 21 июня 1868 года она присутствовала на первом представлении оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастера пения» в Мюнхене.

Зиму 1868/69 года Полина Виардо с детьми прожила в Карлсруэ, в красивой квартире с большой гостиной, где устраивались музыкальные вечера и утра. Луи Виардо остался в Баден-Бадене под присмотром пожилой сестры м-ль Берты. Луиза получила приглашение преподавать пение в Петербургской консерватории и надолго уехала в Россию. Клоди

занималась живописью. Поля на зиму отдали в скучный немецкий пансион.

В начале апреля 1869 года Виардо уехала в Веймар для руководства репетициями «Последнего колдуна». В придворном театре этой маленькой, овеянной литературными и музыкальными воспоминаниями столицы небольшого Саксен-Веймарского великого герцогства — тихом городке «в миловидной местности» — пела хорошая оперная труппа. (По словам Тургенева, «живая» и лучше, чем в Карлсруэ). Три примадонны, «красавицы в своем роде», и мужские голоса понравились Виардо. Хор оставлял желать лучшего, зато оркестр, в котором играли главным образом молодые музыканты, был отличным. Лассен, сменивший за дирижерским пультом самого Листа, «знал свое дело». В партитуру оперетты Виардо включила еще 5, написанных специально для веймарской постановки, музыкальных номеров. «Декорации и костюмы — все это очень удовлетворительно»,— констатировал Тургенев, который «волновался и трепетал» так, как «никогда за себя не волновался». Он надеялся, что успех «поощрит» Виардо и станет началом ее профессиональной композиторской деятельности.

Первое представление «Последнего колдуна», только для великогерцогского двора, состоялось 8 апреля. Публике оперетту показали 11 апреля. В один вечер с ней давали одноактную оперу Лассена «Пленник». Партии в «Последнем колдуне» пели: Кракамиша — Мильде, Стеллы — Рейс, Перлимпенпена — Кнопп, принца Лелио—Барнай, Царицы эльфов — Подольская. Большого успеха «Последний колдун» не имел. Театральная критика отметила в музыке «смесь тонкого юмора, грациозной сентиментальности и пикантной кокетливости», мелодическую живость, ритмическую темпераментность и некоторое отсутствие оригинальности; более сурово она отнеслась к тексту в неудачном переводе Р. Поля. Тем не менее великий герцог просил Виардо сочинить для его театра «настоящую» трехактную оперу. Быть может, именно с этим надо связать эскизы либретто для опер «Консуэло» и «Рыбаки», сохранившиеся в архиве писателя? Лист на спектакле не присутствовал. Он уехал в Вену, где исполнялась его оратория «Святая Елизавета». С ним и с А. Н. Серовым Виардо встретилась летом в Мюнхене на «интернациональной выставке картин», во время которой исполнялись «Тристан и Изольда» и «Нюрнбергские мастера пения» Вагнера под управлением Г. Рихтера и Г. фон Бюлова.

Маленький театр, построенный в розариуме на склоне холма баден-баденской виллы Виардо, в конце лета 1869 года торжественно открылся представлением «Последнего колдуна» под управлением Й. Брамса. Вскоре постановку этой оперетты осуществил оперный театр в Карлсруэ. Виардо дополнила партитуру еще двумя номерами, в том числе арией для Стеллы.

В роли принца Лелио в первом спектакле выступила сама Виардо. Партию Перлимпенпена исполнял Девриент, занявший по отношению к произведению и его авторам самую враждебную позицию. «Колдун» прошел в Карлсруэ всего два раза — 28 января и 1 февраля 1870 года, и оперетта была «под шиканье опущена в могилу...» Скандал стал достоянием многих газет. Одни ядовито соболезновали «впавшей в детство» Виардо, другие констатировали, что знаменитейшие писатели могут писать «вздор», а знаменитейшие певицы — ушераздирающую музыку. Только «Allgemeine Musikalische Zeitung» писала о некрасивой театральной интриге.

Тургенев, в письме к Л. Пичу от 5/17 февраля 1870 года, объяснял все завистью театрального «персонала», от которого Полина, как обычно, держалась в стороне, оппозицией баденского общества великому герцогу и неприязнью немцев к иностранцам. К этому примешивались еще и сплетни о будто бы полученных Виардо и Тургеневым крупных денежных суммах за постановку оперетты. 9 февраля 1870 года «Последний колдун» (вместе с оперетгой А. Вильгельми «Последний козырь») был без особого успеха представлен в баден-баденском придворном театре.

Зимой 1869/70 года, как до того в 1857 году, в Петербурге распространился ложный слух о смерти Л. Виардо и женитьбе Тургенева на П. Виардо. На письмо Я. П. Полонского, сообщившего эту «новость», Тургенев, по-видимому, не ответил.

Остаток зимы и весну семья Виардо провела в Веймаре, где для оперных дебютов учениц Виардо директор веймарского театра предоставил придворную сцену. В нанятом Виардо старом доме было холодно. «Все суетятся с дровами и углем... смотрят друг на друга тупыми, остекленелыми глазами...»,— шутливо жаловался Тургенев Пичу 17 февраля. Но уже 21 он сообщал ему же, что «Пока в Веймаре живется совсем хорошо...» 6 и 13 марта Виардо пела партию Орфея в опере Глюка. Сообщая об этих «удивительных представлениях» И. П. Борисову, Тургенев писал 15/27 марта 1870 года, что она «была, по обыкновению, гениальна. Ей самой, уже не певшей на театре несколько лет, было очень приятно помянуть прежнее; публика здешняя ее лелеет и ласкает». 8 мая певица выступила в партии Фидес.

3 марта 1870 года П. Виардо приняла участие в традиционном ежегодном концерте иенского певческого общества. Она впервые исполнила тогда Рапсодию для альта, мужского хора и оркестра Брамса (на несколько строф из «Зимнего путешествия в Гарц»), несколько своих романсов и получила диплом почетного члена общества. В конце мая того же года в Веймаре состоялись торжества в ознаменование столетия со дня рождения Бетховена, организованные «Всегерманским музыкальным обществом» по инициативе Ф. Листа. В них приняли

участие К. Таузиг, М. Муханова-Калерджи и П. Виардо. Во втором концерте она исполнила 4 собственных романса на слова Гейне и Мёрике. В гостиной артистки возобновились музыкальные «утра», на которых бывали Лист, бар. О. М. Мейендорф и веймарский артистический и художественный мир.

По сообщению немецких газет, в мае 1870 года в Берлине готовилось представление «Последнего колдуна» под управлением дирижера К. Эккерта и при участии П. Виардо, М. Брандт и хоров Певческой академии и Штерновского общества. Политические события прервали, по-видимому, репетиции, и представление не состоялось. Судя по вышедшей в Риге в 1870 году брошюре с текстом музыкальных номеров «Последнего колдуна», постановка оперетты готовилась и там, но сведений о представлении не сохранилось (А. Левенберг относит его к 1871 г.).[29]

Летний театральный и концертный сезон в Баден-Бадене был чрезвычайно оживленным. В театре шли итальянские оперы с участием Т. Штольц и А. Матерна. В драматических спектаклях играли актеры из парижских театров Одеон и Жимназ. Афиши пестрели именами Н. Г. Рубинштейна, Г. Вьетана, Э. Вивье, Никколини, Фора. Бурные аплодисменты сопровождали представления оперетты «Принцесса Трапезундская» под управлением самого Оффенбаха. В павильоне «перед домом публичных собраний» легкую музыку исполнял оркестр, которым дирижировал Иоганн Штраус. Под безоблачным небом, в лучах летнего солнца, пестрая курортная толпа кружилась в вальсе и напевала опереточные мотивы, выигрывала и проигрывала крупные суммы в рулетку.

Оглушительный гром немецких пушек, слившийся с «похоронным звоном» по империи Наполеона III, ворвался в этот вихрь веселья в середине июля. Баден-Баден мигом опустел. Над домом Виардо нависла черная тень.

Французы отступали. Немцы бомбардировали Страсбург. Город пылал. В Баден-Бадене отзвуки пушечных залпов слышны были даже при закрытых окнах. По вечерам с башни Ибургского замка, откуда открывалась вся долина Эльзаса, Полина, Луи и Тургенев (едва успевший добраться до дома из России по загроможденным военными перевозками железным дорогам) видели горевшие по ту сторону Рейна города и селения, стелющиеся клубы черного дыма. В глубь Германии шли поезда с ранеными. В сентябре в Раштате немецкое население встречало пленных французов. По улицам шли беспорядочные толпы солдат, «живописная смесь» мундиров всевозможных полков,— трагические остатки французской армии.

Несмотря на то, что Виардо не терпели никаких притеснений и что в зале Курорта баденские дамы за вязанием теплых фуфаек для раненых по-французски говорили больше,

чем по-немецки, 20 июля/1 августа 1870 года Тургенев писал М. А. Милютиной: «...мы на все готовы — и в случае нужды уедем в Вильдбад — в карете — так как все сообщения по железным дорогам прерваны. Я говорю «мы» — т. е. семейство Виардо и я; я с ними не расстанусь». 28 августа/9 сентября писатель сообщал Л. Пичу о «напряженном ожидании», в котором находились тогда он и семья Виардо. Несмотря на удовлетворение, с которым Полина и Луи встретили падение II империи, они очень страдали душевно. Празднества в честь разгрома французской армии ранили их национальную гордость, напоминали о страшном несчастье их родины. «Знакомые говорят вам о своих (немецких.— *А. Р.*) успехах, о своей ненависти к французам... с торжествующим добродушием, от которого вас выворачивает. Мы избегаем говорить с кем бы то ни было. Луи живет крайне уединенно, воздерживаясь даже от посещения читального зала, чтоб не встречаться со своими улыбающимися знакомыми...» — сообщала П. Виардо Ж. Санд в октябре 1870 года.

В доме Виардо по-прежнему музицировали и читали вслух, там тоже работали для раненых, но сердца Полины и Луи «обливались кровью», по выражению Тургенева. Несмотря на свои республиканские убеждения, они не могли смотреть на события теми же глазами, что и он, видевший в происходившем прежде всего войну «цивилизации» (немцев) «с варварами» (французами).

19 октября 1870 года Полина, Клоди и Марианна Виардо отправились морем в Англию и благополучно прибыли туда 21 октября. Тургенев проводил их до Остенде и возвратился затем в Баден-Баден, где остались Луи Виардо с сыном и мадемуазель Берта. 10 ноября и они тоже покинули Германию. Для путешествия Виардо, находившимся в трудном материальном положении, пришлось занять крупную денежную сумму у Тургенева. После «отвратительного морского переезда», 12 ноября вся семья соединилась снова в Лондоне, в тесной и холодной квартире, с дымившими печами и низкими потолками, в мрачном доме на Девонширской площади, № 30. Поль, которого отдали в английский колледж (где ему, впрочем, жилось много лучше, чем в немецком пансионе), вспоминал позднее лондонскую сырость, желтый туман и газовые фонари, горевшие среди дня, более похожего на ночь; молчаливые обеды, прерываемые криками газетчиков, извещавших о немецких победах во Франции. 23 ноября/5 декабря 1870 года Тургенев описывал один из таких унылых «дисмольных» вечеров: «Виардо узнал о всех последних несчастиях — о взятии Орлеана, Руана, об отступлении французов за Марну — и это совершенно его убило: он не разжимал рта... Виардо получил письмо от Фриссона, до последней степени огорчительное. Он поселился в шалаше посреди леса: в Куртавнеле все разорено.

Виардо объявил, что... не хочет больше показываться в обществе».

Вскоре по приезде в Лондон Виардо простудилась, и 3/15 ноября Тургенев выражал Л. Пичу свои опасения, что болезнь сможет «расстроить все ее ангажементы — и тем самым лишить возможности осилить здешнюю дороговизну». Оправившись от нездоровья, Виардо возобновила концертную деятельность. В декабре 1870 года «Литературное прибавление к Нувеллисту» известило русских читателей о том, что «война совершенно разорила артистку и она теперь для поправления своих обстоятельств принуждена начать сызнова свою карьеру». 1 декабря певица выступила в Лондоне, а затем в Ливерпуле и Манчестере. Вместе с Ш. Гуно, с которым она теперь примирилась, Виардо принимала участие в концертах в пользу французских эмигрантов и ездила в Брайтон петь для раненых французских солдат.

Выступление на большом музыкальном фестивале в Брайтоне (между 6 и 18 февраля 1871 г.) не имело успеха, зато удачно прошли концерты (в Лондоне?) 23 и 24 февраля. Получив об этом известие в Петербурге, Тургенев откликнулся на него в письме от 22 февраля/6 марта: «Вы взяли блистательный реванш, и как я жалею, что не присутствовал при этом. Теперь трудное время прошло, голос в порядке, и все пойдет хорошо». Но участвовать в «монстр-концертах» в Хрустальном дворце, где 8 солистов, хор и оркестр из 414 музыкантов исполняли отрывки из ораторий Генделя, М. Коста — главный дирижер концертов — Виардо больше не приглашал. Она снова стала давать уроки пения, и ученики тотчас нахлынули к ней. По четвергам в доме Виардо устраивались музыкальные собрания. Гостиная артистки сделалась центром маленькой французской колонии в Англии, средоточием изгнанников, потерявших прежнее положение и старавшихся устроить жизнь «по-новому». Сюда приходили Ш. Гуно, певица К. Миолан-Карвальо и даже Луи Блан.

Немало огорчений в это тяжелое время доставила родителям Луиза Эритт. Весной 1871 года она внезапно оставила преподавание в Петербургской консерватории и в конце мая «явилась» на сцене Мариинского театра в партии княгини в опере «Рогнеда» Серова, вопреки воображаемым интригам А. Г. Рубинштейна. Выбор этой партии для дебюта был со стороны певицы данью уважения к памяти недавно умершего композитора, в чьем доме в последние годы его жизни она была принята как своя (И. Е. Репин вспоминал о ее появлении на вечерах у В. С. Серовой в сапогах и со стриженой головой, в виде «нигилистки».) Представление «Рогнеды» прошло ординарно. Публика приняла Луизу «приветливо», но ничто не напоминало «триумфа», о котором писала впоследствии сама певица. Критики нашли ее голос недостаточно

звучным, исполнение — музыкальным, произношение — отчетливым, школу — хорошей. «Литературное прибавление к Нувеллисту» считало приглашение ее «полезным для русской оперы», но в труппу театра Луизу не ангажировали.[30] Повторный дебют в начале следующего сезона тоже не имел успеха. Она оказалась в трудном материальном положении. В соответствии с идеалами многих русских женщин того времени Луиза желала довольствоваться собственным заработком и отказалась от 10 000 франков (процентов с ее приданого и пенсии), высылавшихся ей мужем, и, таким образом, осталась без всяких доходов. За помощью к родителям Луиза не хотела обратиться из гордости. Она продолжала жить у В. С. Серовой и петь в «концертах для народа» (в одном из них в феврале 1871 года Тургенев прослушал в ее исполнении романсы Шуберта «Лесной царь» и «Маргарита за прялкой»). Весной 1872 года Луиза задумала открыть в Петербурге школу пения. Этот проект остался неосуществленным. Здоровье Луизы пошатнулось под влиянием петербургского климата и она «внезапно ускакала» в имение знакомых в Екатеринославской губернии и поселилась у них «на хлебах» к недоумению родных и Тургенева.

В апреле 1871 года разнесся слух о смерти П. Виардо, и в некоторых французских и английских газетах появились сначала некрологи, а затем их опровержения; в результате Тургеневу пришлось успокаивать встревоженного всем этим А. Ф. Писемского в письме от 10/22 мая.

Маленькая французская колония в Лондоне с волнением следила за разворачивавшимися во Франции драматическими событиями: осадой Парижа, торжеством и гибелью Коммуны, провозглашением Германской империи, установлением Третьей республики, разгулом тьеровской реакции. Летом 1871 года колония рассеялась «в поисках за исчезнувшими состояниями и разрушенными стенами». 18 июля семейство Виардо, переплыв Па-де-Кале, высадилось на берегах Франции, в Булони-сюр-Мер. Тургенев, сопровождавший их, вскоре возвратился в Лондон, а Полина и Луи с дочерьми направились в Баден-Баден. В конце октября, устроив имущественные дела в Германии, супруги Виардо уехали в Париж. В ноябре к ним присоединились Клоди и Марианна, остававшиеся в Баден-Бадене с Тургеневым.

## *Глава VII*

Политическая атмосфера во Франции первых лет Третьей Республики была душной. «Пребывание мое во Франции произвело на меня неприятное впечатление,— писал М. А. Веневитинов в «Письмах с дороги», после посещения Парижа

в начале 1870 годов.— Те же самые французы, которые три года назад ожидали чудес от Коммуны, ругают ее... и занимаются паломничеством в Lourdes и alibi самого несвоевременного характера... Вражда к немцам, тоже чрезвычайно сильная, не мешает, однако, французам кучами ездить на Венскую выставку... Только реакция, подобная нынешней, способна тратить время и деньги на восстановление Вандомской колонны».[1]

«Наступило царство пошляков — Мак-Магонов»,— выразил свое мнение Тургенев в письме к Фету от 19/27 сентября 1874 года.

Дом на улице Дуэ, 24 мая 1871 года оказавшийся в центре боев на Монмартре, избежал разрушения, но стоял пустым и заброшенным. Разросшийся плющ темно-зеленой занавесью прикрывал зияющие окна и осыпавшуюся стену двора. Виардо привели здание в порядок. Комнаты наполнились мебелью и цветами. После продажи баден-баденской виллы в картинную галерею вернулись орган и голландские пейзажи. Прежнее место на высоком пюпитре заняла и партитура моцартовского «Дон-Жуана». Расположение комнат осталось прежним, но верхний этаж занял Тургенев. Из вестибюля, украшенного картинами и оружием, туда вела массивная лестница резного дуба, покрытая мягким ковром и очень светлая. В коридор выходили скрытые зелеными занавесками двери библиотеки и кабинета — просторной угловой комнаты, окнами на Вэнтимильский сквер. Здесь стены, обитые зеленой шерстяной материей, были увешаны картинами Мишеля, Коро, Дюпре, Курбе. Над кожаным диваном-оттоманкой, в массивной золотой раме,— висела нагая «Куртизанка» Бланшара. На мольберте у окна стоял лесной пейзаж Т. Руссо (эта картина не была продана во время распродажи коллекции Тургенева в 1878 г. и впоследствии находилась в его спальне в Буживале). В простенке между окнами находился мраморный барельефный портрет Виардо и слепок с ее руки. Во всем аккуратность доходила «до педантизма», и даже на большом письменном столе с конторками не было следов занятий. Дверь около камина вела в спальню, имевшую скорее вид гостиной. Кровать в глубине комнаты была скрыта за ширмой. На стене висел большой портрет Тургенева. Четвертая комната служила туалетной. Из нижнего этажа в кабинет доносилось пение и звуки рояля. Чтобы яснее слышать музыку, в углу комнаты Тургенев устроил специальное приспособление, которое он называл «телефоном», а Виардо — «ухом» мужа и Тургенева.

О возвращении на сцену Большой оперы певица теперь, конечно, не думала. В голосе Виардо осталась только одна октава. «Тогда голос [ее] был уже тронут, особенно средний регистр, но верхние и низкие ноты сохранились прекрасно»,— записала свои впечатления А. И. Абаринова. Она слышала

Виардо в 1874 году, когда та по просьбе Сен-Санса согласилась спеть главную женскую партию в только что законченной им опере «Самсон и Далила» на сцене частного театра близ Буживаля. «Гениальное исполнение заставляло забывать и возраст, не подходящий для Далилы, и недостатки голоса, и все остальное... Мне стали понятны безумные восторги публики, сопровождавшие молодость этой удивительной артистки...»[2] Оперу К. Сен-Санс посвятил Полине.

С конца 1871 года она возобновила концертную деятельность, выступая в вечерах камерного общества Аллара и Франкомма, и в «Concerts populaires» Ж. Падлу. Когда в апреле 1872 года Падлу отправился со своим оркестром в длительную концертную поездку по городам Северной Франции, из солистов его сопровождали скрипач К. Сивори и П. Виардо. В Руане, Гавре, Нанте, Анжере и Туре она выступала с исполнением арий Генделя и Глюка.

В конце 1872 — начале 1873 года парижский музыкальный издатель Ж. Хартман, вокруг которого группировались композиторы, принадлежавшие к «молодой» французской школе, в противовес «Concerts populaires» Ж. Падлу, пропагандировавшим главным образом немецкую классическую музыку, предпринял попытку ознакомить широкие круги французской публики с сочинениями С. Франка, В. д'Энди, Ж. Бизе, Л. Делиба, Э. Лало, А. де Кастильона и других авторов. Собрав симфонический оркестр, дирижировать которым он пригласил Э. Колонна, Ж. Хартман нанял зал театра «Одеон» и концертом 2 марта 1873 года начал деятельность основанного им «Concert National». Сен-Санс сыграл свой Второй концерт для фортепиано с оркестром, а Виардо спела «Лесного царя» Шуберта. По ее инициативе музыкальное «утро» 11 апреля 1873 года было посвящено исполнению «священной драмы» Ж. Массне «Мария Магдалина» (отвергнутой Ж. Падлу). Партию Мерием пела Полина Виардо. Автор назвал ее «величайшей трагической актрисой». Ж. Вебер в газете «Le Temps» отметил, что ей не хватало только... голоса. В 1874 году концерты были перенесены в зал Театра Шатле, но вскоре перешли в ведение «Артистической ассоциации» и получили широкую известность под названием Концертов Колонна. Виардо принимала в них участие, но с годами основой ее деятельности окончательно стали уроки пения.

В 1871 году она приняла приглашение нового директора Парижской консерватории А. Тома занять место профессора пения, вместо скончавшегося Делла-Седиа. «Это большая итальянская школа»,— заметил о ее методах преподавания музыкальный критик Ж. Вебер, в «Le Temps». Но идеи Виардо слишком расходились с тем, что думали о вокальном искусстве консерваторские авторитеты. Через 4 года, устав от мелких интриг, она оставила консерваторию и вновь занялась

только частными уроками, уже принесшими ей мировую педагогическую славу.

Дом на улице Дуэ вновь наполнился звуками музыки. «...Говорили про нее, что она обдирает своих учениц — это правда, но только богатых, а бедных она учила массу, давала деньги на жизнь и пристраивала на сцены, имея громадные связи с импресарио и артистами»,— вспоминал в «Записках моряка-художника» А. П. Боголюбов.[3] Занятия, бывшие, по выражению А. И. Абариновой, «наслаждением» для учениц, по условию должны были длиться полчаса, но обыкновенно Виардо так увлекалась музыкой, что урок затягивался до часа и долее. Она занималась в кабинете, во втором этаже дома. Там стояли этажерки с книгами и нотами, а по стенам висели портреты Малибран, Ж. Санд, Гуно, Сен-Санса, Тургенева и картины Ари Шефера. В гостиной нижнего этажа («salon simple et nu d'une grande artiste»,* как заметила о ней Ж. Санд в 1872 г.) находились только хорошее фортепиано, несколько стульев и мраморный бюст Виардо в роли Орфея работы скульптора Эмэ Милле, перенесенный впоследствии в фойе Большой оперы; множество ваз каждое утро наполнялось полевыми цветами — маками, васильками и зелеными колосьями. «Зал не очень большой»,— вспоминал В. Д. Поленов об этой «гулкой» комнате.[4] По четвергам здесь устраивались концерты, в другие дни — музыкальные «утра» и литературные чтения с благотворительной целью. В них принимали участие русские и французские певцы, инструменталисты и писатели. На «литературно-музыкальном утре» в пользу русской читальни 15/27 февраля 1875 года выступили с чтением своих сочинений И. С. Тургенев, Г. И. Успенский и Н. С. Курочкин, 2/14 мая того же года — А. Ф. Писемский, а 12/24 апреля 1876 года, в концерте «в пользу неимущих студентов»,— Э. Золя (В. Д. Поленову он казался тогда «маленьким, застенчивым человеком»).

В гостиной П. Виардо играли едва ли не все мировые музыкальные знаменитости: А. Г. Рубинштейн, А. Н. Есипова, С. И. Танеев, А. А. Брандуков, К. Ю. Давыдов, Г. Леонар, Г. Венявский, Н. Галкин. П. Сарасате впервые исполнил там Испанскую симфонию Э. Лало; Сен-Санс «пробовал» фортепианное трио Фа мажор. В исполнении Л. Дьемера и Поля Виардо (которому молодой Форе уже посвятил свою скрипичную сонату) А. Н. Луканина слушала там I часть Сонаты для скрипки и фортепиано (ля минор) А. Г. Рубинштейна. (Поль брал уроки игры на скрипке у Г. Леонара, а композиции — у С. Франка.) Б. Фори вспоминал о «чудесном квинтете» Шумана.[5] Виардо чаще всего пела арии Глюка, романсы Шумана и русских композиторов — Глинки, Бородина, Чайков-

* простая и пустая гостиная великой артистки (фр.).

ского, Кюи. В июле 1872 года, после долгого перерыва, ее вновь услышала Ж. Санд: «Она достигла апогея, высокой манеры пения, того постижения искусства, которое делает исполнителя достойным создателя. Она пела нам Глюка и была недосягаема. ...Слушая ее, я забыла все, и зловещее впечатление от побежденной Франции, и ее оскверненную столицу... Солнце Глюка и Полины Виардо рассеяло кошмарный сон...».[6] «Я очень сожалел о том, что вас не было у г-жи Виардо недели две тому назад,— писал Г. Флобер Ж. Санд 1 мая 1874 года,— она пела «Ифигению в Авлиде». Не могу передать вам, как это было прекрасно, восхитительно, возвышенно. Что за артистка эта женщина! Что за артистка! Такие мгновения утешают в том, что мы принуждены жить...»[7]

Сочинения русских композиторов Виардо пела, как обычно, по-русски. Е. И. Апрелева-Бларамберг запомнила, с какой «страстной выразительностью» она исполняла романс «Нет, только тот, кто знал» Чайковского и как «безукоризненно» выговаривала слова. Когда Виардо пела его романс «И больно, и сладко», Тургенев «совершенно воодушевлялся» (А. Н. Луканина). В. Д. Поленову запомнилось, как «Иван Сергеевич стоял в углу и прямо рыдал. Он не мог слышать ее (П. Виардо.— *А. Р.*) пения без слов. M-me Виардо говорила по-русски бегло и понятно. Сам Виардо знал русский язык поверхностно» (по наблюдению А. Н. Луканиной, в русской речи П. Виардо присутствовал сильный иностранный акцент, совершенно пропадавший при исполнении русской музыки). С. И. Танеев писал родителям из Парижа 27 февраля 1877 года: «Вчера был на вечере (я играл на этом вечере концерт Моцарта) у М. Клэр. ...Он дает музыкальные вечера, где играют преимущественно древних сочинителей, Баха, Гайдна и т. д. У него небольшой оркестр, в котором играют очень хорошие музыканты (между прочим, Леонар, который считается лучшим здешним скрипачом). Вчера у него пела m-me Виардо. Голос у ней становится стар, но, несмотря на это, она все-таки чудесно поет. Я с ней познакомился, раз у них обедал...». 15 мая 1877 года С. И. Танеев сообщал родным: «По четвергам бывал у Виардо. Прошлую неделю был у них последний вечер. На предпоследнем пел Гуно дуэт с m-me Виардо, потом один несколько своих романсов. Вообще я очень много получал удовольствия от этих вечеров и больше всего от пения самой Виардо: я никого не слыхал, кто так хорошо поет, и вряд ли услышу...»[8]

В доме Виардо в те годы постоянно бывали Г. Флобер (его познакомил с певицей Тургенев), И. Тэн, П. де Сен-Виктор, О. Конт, К. Пельман, Ж. Симон, Э. Литтре, Ш. Блан, Ф. Сарсе, М. Бертело, Э. Лало, Ж. Массне, Б. Годар, Г. Форе, А. Кабанель, К. Дюран, венгерский художник М. Мункачи, польский пейзажист П. Шиндлер; русские художники И. Е. Репин,

В. Д. Поленов (его ввел в дом Репин, он шел туда «с предубеждением», говоря: «В случае чего ты будешь козлом отпущения...» Но Тургенев художнику понравился, и он «стал бывать на музыкальных вечерах у m-me Viardot»), А. П. Боголюбов, А. К. Беггров, Н. Д. Дмитриев-Оренбургский, А. А. Харламов; русские литераторы Е. И. Апрелева-Бларамберг и А. Н. Луканина, певица А. В. Панаева-Карцова, русские и французские ученицы Виардо и знакомые Тургенева. Приходили и старые друзья: Э. Ренан («такой низенький, толстый, огромное лицо, громадная голова, бритый и волосы седые... он очень комическая фигура...»,— вспоминал о нем В. Д. Поленов), Тома, Гуно, Сен-Санс, Ожье, Г. Доре. Как писал А. П. Боголюбов, «все шло под эту кровлю высокого художества, считая честью быть у гениальной певицы и музыкантши...». Собирались в гостиной, а в смежном кабинете, за раздвижной стеной, Луи Виардо, довольно бодрый «строгий старик» с суровым выражением лица, расположившись в глубоком кресле, читал газеты или играл в вист с Мартеном, Тургеневым и Литтре. Во время концертов и литературных чтений ученицы и ближайшие друзья теснились в маленькой столовой — кто стоя, кто сидя прямо на столе, слушали музыку сквозь открытые двери и шепотом обменивались впечатлениями.

Центром внимания на всех собраниях была П. Виардо, обычно одетая в изящное черное кружевное платье, оживленная и любезная. Еще в 1876 году Е. И. Апрелева-Бларамберг была поражена «гибкостью, стремительностью и грацией» артистки (но в 1880 г. С. Е. Ромм-Гуревич нашла ее уже «дамой с отяжелевшей фигурой», бледным и усталым лицом, красивого овала, и умными глазами). И облик артистки все еще был так обаятелен, что «заслонял» даже юную красоту ее молодых дочерей: Клоди — любимицы Тургенева, с 1874 года бывшей замужем за издателем Ж. Шамро, и Марианны — «брюнетки с темными большими глазами и свежим цветом лица»,— по словам Е. И. Апрелевой-Бларамберг. «Обе дочери прошли школу пения у своей матери». На вечерах в своем доме Виардо с дочерьми исполняли вокальные трио, Клоди и Марианна пели иногда дуэты. «Эти ансамбли бывали всегда в конце вечера, после ужина...» [9] Безупречный такт и светскость Виардо давали ей возможность занимать разнородную толпу посетителей ее гостиной. А это было не всегда легко. Не обходилось, конечно, и без «ахов», и лицемерных сожалений о «положении» Тургенева в доме Виардо, и фантазирования на эту тему. Впоследствии злобная болтовня сплетников во всевозможных «воспоминаниях о знакомстве с Тургеневым» причинила много незаслуженных неприятностей артистке.[10]

Совсем иной круг людей — не официальный, а дружеский, собирался у Виардо по воскресным вечерам. «Сумасшедшие французы!!! Вот так веселятся: по-детски, до глупости. Всего

перепробовали, начали с пения и музыки, потом импровизировали маленькие пьески (Тургенев тут отличился, сколько в нем молодости и жару!!!), фанты и кончили танцами. Всех превзошел в шутовстве и глупости композитор Сен-Санс (чуть на голове не ходил), танцы играя...», сообщал И. Е. Репин В. В. Стасову 16/28 декабря 1874 года о «вечере у m-me Viardot и Тургенева», который он посетил «больше из любопытства».[11] По словам В. Д. Поленова, Виардо «была очень живая. Она придумывала разные драматические сцены. Меня пригласили, был маскарад и сцены из «Дон Кихота» ...На этих вечерах он [Тургенев] вел себя как хозяин, он затевал постоянно живые картины; ...сам играл разные роли ...был ужасно живой. В Дон Кихоте он не участвовал. Это ...сравнительно небольшая квартира. ...Такая была теснота, что видна была только одна высокая фигура Дон Кихота и мадам Виардо, которая ему речь говорила...»

Для шарад и маленьких представлений часть гостиной превращали в сцену, а столовая служила актерам уборной. Слышались звуки импровизированной увертюры, и начинались шарады, «самые шутовские и неслыханные». Главные роли играли в них Тургенев, Сен-Санс и Поль Жоан, географ, дальний родственник Луи Виардо. Действующие лица наскоро сговаривались, намечали приблизительный план, а затем каждому предоставлялась возможность «руководствоваться собственной фантазией»; выдуманные на ходу тирады вызывали ответные реплики, создававшие «совершенно невозможные положения». Такие представления могли длиться 5 минут или целый час, смотря по вдохновению актеров. Для одной из подобных импровизаций на сцене соорудили анатомический театр. Студенты-медики окружали профессора-хирурга (Тургенева). Среди них находилась молодая англичанка (Поль Жоанн). На столе посреди сцены лежал обнаженный труп (Сен-Санс, обернутый в розовую фланель). По ходу лекции выяснялось, что пациент скончался от «назита» — чрезмерного разращения носа. Профессор намеревался вонзить в него скальпель, как вдруг к всеобщему испугу «труп» внезапно оживал. В суматохе поспешного бегства англичанка падала в обморок и приходила в себя в объятиях лжепокойника. Тут выяснялось, для чего влюбленный (Сен-Санс) прибегнул к своей хитрости. Наступала ночь. Меркли лампы. Начинался любовный дуэт. Над ширмой, вместо луны, медленно поднимали фаянсовую тарелку. Занавес медленно опускался.

Во время игры в фанты Ренану и Мартену пришлось однажды прыгать через платок. Вечер заканчивался за чайным столом, вокруг большого самовара, вывезенного Полиной Виардо из России. В. Д. Поленов говорил впоследствии: «С кем я себя очень хорошо и свободно чувствовал — это с m-me Viardot, с которой у меня бывали интересные разговоры, глав-

ным образом о музыке... Она мне говорила, что такое музыка...»[12]

Вспоминая собрания у Виардо, В. Д. Поленов замечал: «В эти вечера, когда он [Тургенев] нас приглашал, очень много было русских. Это, может быть, было очень умно, он не мешал русских с французами. Было несколько французов, но преобладало русское влияние...» (Виардо всегда охотно слушала русскую речь, но сама говорить по-русски немного стеснялась, боясь вызвать улыбку своим акцентом.) Особенно оживленно и весело прошла в доме Виардо встреча Нового, 1877 года, по старому стилю,— «на русский лад», со всевозможными гаданьями и святочными играми. (Ренану, уронившему пирамидку из муки, под общий смех губами пришлось выискивать на блюде золотое кольцо.) По понедельникам друзья Виардо встречались у Сен-Санса, жившего со старушкой-матерью на улице Сент-Оноре, а по пятницам — у Лало, в его кокетливой квартире на бульваре Мальзерб.

Репин, по заказу П. М. Третьякова, написал портрет Тургенева, который согласился позировать ему только из любезности к московскому меценату. Дарование Репина он расценивал невысоко, предпочитая ему пустого салонного портретиста А. А. Харламова. И, хотя репинский портрет получил одобрение «старика» Виардо и певица ободрила художника ласковыми словами: «bravo, monsieur, сходство безукоризненное», а В. Д. Поленов находил, что «портрет вышел очень похож»,— П. М. Третьяков не взял его в свое собрание, и в картинной галерее Виардо повесили харламовский портрет Тургенева, неинтересный и технически несовершенный. Харламов написал также портреты Полины и Луи, выставив их в Салоне 1875 года. Э. Золя описал портрет певицы в «Вестнике Европы»: «Великая певица одета в черное. На плечах у нее черная тюлевая косынка, в волосах и на шее драгоценности... Руки сложены на коленях».[13] Газетную шумиху вокруг него вызвал сам Тургенев с целью создать рекламу Харламову, о котором, по выражению И. Е. Репина, он и Луи Виардо «пеклись денно и нощно...»

К современной русской музыке П. Виардо относилась с неизменной симпатией, интересуясь всем, что печаталось в России нового «по музыкальной части». Во время парижской Всемирной выставки 1878 года она посещала концерты из сочинений русских композиторов в зале Трокадеро. 22 сентября Виардо писала О. А. Новиковой-Киреевой: «Почему вы думаете, что я *не принимаю* русскую музыку? В ее красотах я убеждена больше, чем многие русские. Вчерашний концерт доставил мне самое большое удовольствие. Не говоря уже о прекрасном отрывке из *«Жизни за царя»*, известном мне с давних пор, *«Садко»* я нахожу весьма замечательным, так же как и симфоническую фантазию Чайковского *«Буря»*.

Я знаю русских, находящих эту музыку скучной! Надеюсь, что вы к ним не принадлежите?» [14]

В 1871 году, как обычно, у Иогансена вышли 6 новых романсов Виардо на слова Г. Гейне, Р. Поля и Э. Мёрике, а в 1874 — 5 романсов на стихи Пушкина, Гёте, Э. Мёрике и Э. Гейбеля в русском переводе Тургенева.

Летом того же года семья Виардо отправилась в Ноан, к Ж. Санд. Теперь это была полная старушка, с вечной папиросой в маленькой руке. Стояла ясная погода. Днем все гуляли в парке или купались в Эндре. По вечерам Виардо пела, а Поль играл на скрипке. Морис Санд лепил кукол и устраивал представления театра марионеток.

По возвращении ее в Буживаль (старинный городок на берегу Сены, возле леса Ла Селль Сен-Клу, где Виардо сняли на лето виллу г-жи Альган), К. Сен-Санс обратился к П. Виардо с просьбой принять участие в исполнении II действия из его оперы «Самсон и Далила». Представление состоялось 20 августа 1874 года на шаткой сцене летнего деревянного театра в саду при доме одного из дачных соседей Виардо. Полина с большим темпераментом исполнила партию Далилы, партию Самсона пел Вернье. Аккомпанировал на рояле автор. Через год, в мае 1875 года, Виардо купили в Буживале виллу «Les Frênes» («Ясени»), ранее принадлежавшую поэтессе Анаис Сегалас. 15/27 июля 1875 года Тургенев сообщал Е. Я. Колбасину, что он отстраивает себе там «...павильон, который будет готов не раньше 20 августа».

В Буживаль из Парижа отправлялись с вокзала Сен-Лазар. В Аржантёйле можно было пересесть на речной пароходик. По берегам Сены тянулись длинные ряды тополей и лип. Теснились домики местечек Безон и Шату. В зелени садов краснели черепичные крыши вилл. Слева оставались Рюей и парк Мальмезона. Весело свистя, пароходик проплывал под высокими и легкими арками железнодорожных мостов, обгоняя флотилии разноцветных лодок, по праздникам украшенных флажками и полных веселой публики в пестрых нарядах. Из-за поворота реки показывался высокий шпиль старинной церкви XII века, высившейся на вершине холма, куда вели кривые и узкие улочки с древними каменными домишками. Сверху открывался вид на луга и ивы острова Круасси (или де ла Шоссе), столь популярного около 1845 года, когда там работал Коро. На берегу Сены дом Берты Моризо скрывался в саду, полном роз, маков и ирисов. Невдалеке, в гостинице матушки Суван, подолгу живали Диаз, Добиньи и Франсуа. Рядом в Пор-Марли поселился Ренуар; в Ветёй жил Клод Моне; в Аржантёйле — Мане, а в Венё — Сислей. Все они любовно писали Сену и ее прибрежья. На собственной вилле в Буживале, среди виноградников жили знакомые Тургенева — семья декабриста Николая Ивановича Тургенева.

От широкой, как пляж, набережной парк «Les Frênes» отделяла высокая решетка. Когда отворяли калитку — звонил колокол и из сторожки появлялась привратница. Здание виллы белело на вершине холма. По его отлогому склону стлалась лужайка, окаймленная старыми деревьями. В цветочных клумбах пестрели бегонии и красные крапивки. В разбросанных группами кустах стояли статуи. Невысокий фонтан бил в круглом бассейне. Вверх по горе вели две дорожки, по мере подъема переходившие в аллеи из лип и каштанов. В траве с журчаньем текли струйки ключевой воды; они выбивались из-под мшистых стволов, растекались меж искусно сгруппированных камней и ручьем сбегали к подножью холма. На повороте аллеи к дому росла раскидистая ива. Террасу виллы украшали четыре колонны. Отсюда открывался живописный вид на Сену и далекий горизонт. На террасу выходили окна гостиной. Рядом с ней были расположены столовая и бильярдная. Спальни и детские находились во втором этаже. Возле дома, «точно выступая из корзины цветущих фуксий и махровых пеларгоний, кустистой порослью охвативших фундамент», высился «изящный как игрушка» деревянный, украшенный резьбой двухэтажный домик-шале Тургенева. Во внешнем виде постройки соединялись условно швейцарский и русский стили дачных строений. Внутреннее убранство отличалось комфортом и простотой, казавшейся бедностью привыкшим к позолоте светским дамам, проникавшим иногда к Тургеневу. Сам он находил свое жилище вполне удобным.

Здесь у него побывали М. Е. Салтыков-Щедрин, В. А. Соллогуб, М. М. Стасюлевич, Н. В. Ханыков, А. М. Унковский и другие русские и французские друзья и знакомые писателя. Семья Виардо и Тургенев приезжали в Буживаль в апреле и оставались там до глубокой осени. Туда на летнее время переносились уроки Виардо, не связанной с Парижем никакими официальными обязательствами. Своим ученицам она советовала селиться поблизости от себя и вручала им ключ от садовой калитки, чтоб они могли приходить к ней в любое время дня.

В «Les Frênes» жизнь семьи Виардо и Тургенева, поставленная, по выражению Е. И. Апрелевой-Бларамберг, «на широкую ногу», протекала одновременно и на вилле, и в шале. В 8 часов утра в столовой подавался завтрак; потом каждый занимался своим делом. Тургенев бродил по парку, обдумывая главы из романа «Новь», над которым он работал в 1870—1876 годах. Марианна шла петь и играть на фортепиано в павильон на горе, над виллой. Клоди делила время между живописью и маленькими дочками. Виардо выходила в гостиную к ученицам.

Уроки происходили при открытых окнах. Услышав звуки музыки, на террасу обычно поднимался Тургенев. Но если

Виардо начинала играть вступление к дуэту из «Линды» Доницетти (она говорила при этом ученицам: «Вот Тургенев сейчас уйдет»), он немедленно удалялся. Эта музыка была ему почему-то неприятна. В жаркие дни занятия переносились в прохладную, уставленную мягкой мебелью гостиную в нижнем этаже шале. Тяжелые драпировки на окнах создавали в комнате приятную полутемноту.

К успехам русских учениц Виардо Тургенев относился с ласковым участием. Когда она просила прослушать их после нескольких месяцев занятий, Тургенев исполнял ее просьбу, а потом беседовал и шутил с молодыми девушками. М. Л. Василенко-Левитон он однажды сказал: «Жаль, что вы не слышали m-me Виардо на сцене, вы много потеряли: то, чем она была в артистическом мире, того нет и не будет...». Иногда Виардо показывала своих учениц мужу. Сгорбленный, молчаливый старик «с крючковатым носом хищной птицы», он выходил в гостиную в халате и мягких туфлях, молча слушал пение, затем, не глядя ни на кого, поворачивался и уходил в свою комнату. Только спустя некоторое время Виардо передавала его замечания ученицам. После занятий, в хорошую погоду, она присоединялась в парке к Тургеневу; они вместе прогуливались, обсуждая задуманное писателем. Тургенев прочитывал ей все уже написанное, и она никогда не скрывала своего мнения, всегда выраженного точно и логически обоснованного. Героиню «Нови» он назвал именем Марианны Виардо, а ее внешности придал сходство с Луизой Эритт, сделав ее только более женственной.

Если Тургенев бывал нездоров, в 3 часа дня семья Виардо собиралась у него в кабинете, во втором этаже шале,— обширной комнате, уставленной мебелью красного дерева, обтянутой красным сафьяном. Посреди комнаты стоял письменный стол. На стене, возле шкафа с книгами Тургенев поместил авторское повторение «Московского дворика» В. Д. Поленова — подарок художника. Здесь же висели пейзажи Я. П. Полонского — виды Спасского-Лутовинова. Три окна выходили в парк, а четвертое — на Сену и ее «расцвеченные садами и кокетливыми дачами» берега. Возле него находился мольберт Диди. Полина и Марианна с рукоделием в руках садились у круглого стола, в углу комнаты; Клоди продолжала писать начатый этюд. Луиза (в середине 1870-х гг. переехавшая из России в Дрезден, а оттуда в Париж) читала вслух французский или английский роман. Если во время чтения Тургенев вставлял шутливые замечания, Клоди или Марианна зажимали ему руками рот: «Allons, Tourgel (так прозвали Ивана Сергеевича в семье),— voulez-vous nous laisser tranquilles? Nous voulons écouter!».*

* «Да ну, Тургель... Оставите ли вы нас в покое? Мы хотим слушать!» (фр.). Тургель, Турглин, Тюрефи — ласковые прозвища, данные Тургеневу в семье Виардо.

По воскресеньям все собирались в гостиной и слушали музыку. Одно утро посвящено было опере «Кузнец Вакула» Чайковского, другое — Шопену. Иногда Виардо говорила об игре самого Шопена, не отличавшейся мощью удара, и о его нежнейшем пиано, «которое он так мастерски усиливал, что эти тончайшие нюансы производили иллюзию силы».

В ясные дни Виардо с ученицами отправлялась смотреть состязания пловцов на Сене или на ярмарку в Буживале. Она угощала девушек мороженым и пирожными, покупала для них билеты в беспроигрышную лотерею. В парке «Les Frênes» девушки играли в крокет с Полем Виардо, высоким молодым человеком «с выразительными чертами лица».

День рождения П. Виардо — 18 июля — по традиции торжественно праздновался в семье. В 1882 году Августа Гаргани, Софья Гуревич-Ромм и Мария Василенко-Левитон (которых Тургенев в шутку прозвал «анабаптистками», так как, одетые в одинаковые темные платья, они напоминали ему трех анабаптистов из «Пророка» Мейербера), поднесли Виардо великолепный куст роз. Тронутая вниманием, она ласково пожурила девушек за то, что они напомнили ей о ее годах. А затем приступила к урокам и продолжала обычные занятия до парадного обеда. День закончился большим концертом в гостиной.

Летними вечерами собирались в шале. В гостиной зажигались лампы. Виардо садилась играть в 4 руки с одной из учениц или дочерей. Больной Тургенев сидел на диване, закутанный в красную шаль. Если Виардо рассказывала эпизоды из своего артистического прошлого, он дополнял ее повествование меткими, часто забавными штрихами. Чаще всего они возвращались к баден-баденскому периоду своей жизни (как заметила Софья Гуревич, «это были годы их счастья»). Августовским вечером 1882 года Виардо пришло в голову познакомить учениц с музыкой «Последнего колдуна». Гуревич напевала вокальные партии, иногда подыгрывая себе на рояле, Полина аккомпанировала. Тургенев «ужасно смешил всех», припоминая прошлое. (Через несколько дней Софья Гуревич уехала. Тургенев завидовал ей: она возвращалась на родину. «Я приеду в Россию»,— говорил он убежденно.) [15]

Однажды они заговорились в гостиной до темноты. «Тургенев попросил г-жу Виардо сесть за рояль, и она охотно согласилась,— вспоминал Б. Фори.— Мы сидели в сумерках, а окна, выходившие в огромный парк, залитый лунным светом, были открыты. Не зная устали, великая артистка играла нам ноктюрны, этюды Шопена, а затем... «Лунную сонату» Бетховена,— все это исполнялось с прелестной поэтичностью...». В «Les Frênes» устраивались иногда и «драматические вечера» — небольшие представления, на одно из которых Виардо в конце 1870-х годов приглашала В. А. Панаева приехать «запросто».

Театр на вилле Виардо в Баден-Бадене

*Рис. Л. Пича (1870)*

Представление оперетты П. Виардо «Последний колдун» в зале виллы И. С. Тургенева

*Рис. Л. Пича (1867)*

Полина Виардо

*Портрет А. А. Харламова (1875)*

Зимой жизнь в доме на улице Дуэ текла размеренно и спокойно. Днем все занимались своим делом; по вечерам, собираясь в гостиной, музицировали, читали вслух, рисовали (Виардо сделала в своем альбоме несколько выразительных карандашных набросков с красивой головы Тургенева), играли в фанты. Когда Тургеневу прислали из Кёнигсберга неудачный перевод повести «Часы», он принес его в гостиную и, смеясь, прочел вслух.

В начале 1880 года, вскоре после смерти Г. Ниссен-Саломан, П. Виардо получила от К. Ю. Давыдова приглашение занять место профессора пения в С.-Петербургской консерватории. Но Виардо от этого предложения отказалась. Ей было под шестьдесят лет.

Теперь на музыкальных «четвергах» арии Генделя и Глюка исполняли уже ученицы Виардо, а сама она только аккомпанировала им на органе. Под ее аккомпанемент они, в том числе Ф. Литвин, пели в концертах, дававшихся с благотворительной целью в Художественном клубе на Тильзитской улице при участии Тургенева, А. Г. Рубинштейна, А. А. Брандукова, А. Бродского. 14 января 1882 года на одном из «литературно-музыкальных вечеров» (в пользу «неимущих художников в Париже») Виардо в последний раз в жизни выступила публично. Она исполнила романсы Шумана («Я не сержусь») и Чайковского («Нет, только тот, кто знал»). «Пение ее произвело потрясающее впечатление на присутствующих. Такая глубина выражения была в ее потухшем голосе! Померкшие ее глаза были полны слез...» (Е. А. Апрелева-Бларамберг). Собрания друзей и «четверги» продолжались до тяжелой болезни Луи Виардо в феврале 1882 года. Врачи опасались за его жизнь. Ночи Полина проводила у его постели, а днем, преодолевая усталость, продолжала обычные занятия с учениками (ее, конечно, немедленно упрекнули в жадности). 13 апреля, когда Луи оказался вне опасности, «четверги» возобновились; в тот вечер Годар сыграл свой новый Концерт для двух скрипок (вместе с Полем Виардо). Последний «четверг» состоялся 1 июня 1882 года.

Так как Луи Виардо уже почти перестал выходить из дома, то Полина с дочерьми выезжала в оперу и концерты в сопровождении Тургенева. В русских кругах в Париже (не желавших считаться ни с какой очевидностью) немедленно родилась легенда «о рабстве» Тургенева в семье его друзей, давно ставшей для него собственной, как верно заметил близко знавший писателя в последние годы его жизни кн. А. А. Мещерский в письме к Н. А. Герцен 15 (или 16) сентября 1883 года. Тургенева называли «нахлебником», судачили о «неравной любви» — обожании со стороны писателя и ответном «презрении» [?] Виардо. Решительный и резковатый ее характер был, конечно, прямой противоположностью душев-

ной мягкости русского писателя. Ее уверенный, порой безапелляционный тон, исходивший из четкого представления о долге, недоброжелатели называли грубым (чего не находили лица, близкие к дому Виардо, видевшие вещи в подлинном свете).

Вскоре, однако, период относительного благополучия и душевного равновесия сменился для П. Виардо тяжелой полосой страданий и потерь. Летом 1875 года, в Буживале, по соседству с Виардо, скончался Ж. Бизе. В мае 1876 года, когда Полина готовилась к поездке в Ноан, оттуда пришло известие сначала о болезни, а затем о смерти Ж. Санд. Это был страшный удар для Виардо. «Печалью своей она ни с кем не поделилась, только, против обыкновения, замкнулась на несколько часов в своей комнате, где, разбирая письма друга, пережила наедине свою скорбь...» В начале июня Тургенев, в Спасском, получил от нее письмо, полное горя и благоговейной любви к умершей. Виардо говорила о последних минутах Ж. Санд, о ее «золотом сердце» и доброте, привлекавших к ней друзей, оставшихся «неизменно верными до конца...» Большой фрагмент из этого письма (он назвал его «письмом одной француженки») Тургенев сообщил А. С. Суворину 9 июня 1876 года.[16] В ближайшие годы траур следовал за трауром. В 1880 году умер Г. Флобер. 11 марта 1881 года в Париже, в присутствии Виардо и Тургенева, скончался Н. Г. Рубинштейн.

Заметно дряхлел Луи Виардо. «Humeur terriblement maussade»,* на которое жаловалась артистка Матв. Ю. Виельгорскому 19 июля 1849 года, в преклонном возрасте часто проявлялось у него в грубоватой форме. Подчиняясь уму, такту, твердому практическому характеру жены, которая, как замечал А. П. Боголюбов, «...по бешеному темпераменту ...была хозяином дома и создавала старику-мужу самые покойные и комфортабельные условия жизни», Луи в отдельных случаях вдруг заявлял о своем положении главы семьи неуместными и деспотическими выходками, «не переходившими в скандал» только благодаря выдержке и находчивости жены. По-видимому, ему посвящено Тургеневым стихотворение в прозе «Эгоист». Лица, знавшие Луи в старости, обвиняли его в сухости и эгоистичности характера, равнодушии к близким, не имея представления о любви и преданности, которые он проявлял к Полине в продолжение всей их семейной жизни. Выражение этих чувств даже несколько утомляло Полину, испытывавшую только чувства искренней дружбы и уважения к этому человеку, «такому благородному и способному отдать жизнь» для удовлетворения «малейшего из капризов» жены («если б они у меня были»,— замечала Полина в письме к Ю. Рицу). Луи Виардо медленно угасал, ведя однообразную

* Ужасно угрюмое расположение духа (фр.).

жизнь,— зимой у топившегося камина в гостиной на улице Дуэ, летом — в своей комнате в Буживале.

Здоровье Тургенева, страдавшего частыми приступами подагры, тоже слабело. А. П. Боголюбов вспоминал о своих посещениях писателя «в злополучные дни» обострения болезни: «При входе m-me Виардо к нему я, конечно, сейчас же удалялся, но все-таки я ...замечал, как просвещалось лицо нашего страдальца и с какой нежностью и участием m-me Виардо к нему обращалась...» К физическим недомоганиям присоединились и душевные огорчения. Несправедливо недоброжелательную позицию по отношению к Тургеневу заняла в семье Виардо Луиза Эритт — «эта сумасбродная женщина, причинившая столько огорчений своим близким».[17]

Разорился Г. Брюэр, муж Полины Тургеневой, «убухав», по выражению Ивана Сергеевича в письме к Фету, 150 000 франков приданого. Начались просьбы о денежной помощи. Е. И. Апрелева-Бларамберг встретила однажды у Тургенева «господина с лицом французского капиталиста и полную высокую женщину с круглым русским лицом», говорившую слегка нараспев и не помнившую России; с ними были мальчик и девочка — внуки Тургенева.

Французская полиция подозрительно посматривала на активную помощь, оказывавшуюся Тургеневым русским политическим эмигрантам. «Я в ее глазах самая матка нигилистов»,— писал Тургенев П. Л. Лаврову. Много досады причинила писателю и газетная брань, обрушившаяся на него в 1880 году после его обращения к русскому обществу с призывом принять участие в сборе средств на памятник Г. Флоберу. И самым большим огорчением было для него охлаждение к нему русской передовой молодежи после выхода в свет романа «Новь». Некоторое моральное удовлетворение доставило Тургеневу избрание его в 1879 году почетным доктором гражданского права Сенатом Оксфордского университета.

Осенью 1880 года младшая дочь Виардо Марианна «в первый раз серьезно полюбила» и 3 апреля 1881 года вышла замуж за французского композитора и пианиста А. Дювернуа. Религиозные церемонии в семье Виардо не признавались: детей не «подвергали» крещению, бракосочетания совершались в «свободной церкви»; «лучшие артистические силы пели кантаты старинных композиторов», и на органе играл Сен-Санс.

С начала 1880 года здоровье писателя стало резко ухудшаться, но врачи долгое время не понимали сущности его болезни. Доктор Жаку считал ее грудной жабой и прописал молочную диету и свежий воздух. На самом деле у Тургенева был рак позвоночника. Навестивший его около 1880 года А. Доде нашел писателя лежащим на диване, но еще сравнительно бодрым. Проходя через вестибюль дома Виардо, Доде слышал

голоса поющих девушек, которые «покрывал страстный контральто Орфея, наполнивший всю лестницу своими звуками».[18]

В первой половине 1882 года положение обострилось. Боли в спине усилились. Тургенев представлял себе серьезность своего заболевания. Это видно из его письма к Я. П. Полонскому от 30 мая/11 июня из Буживаля, опровергавшего россказни М. Г. Савиной, побывавшей у Тургенева в апреле того же года. «Савиной я, конечно, твоей сплетни не передам — да и бог весть когда я ее увижу. Только чудачка она! Из всех моих 4-х комнат она видела только одну — спальню, которая не меньше и не ниже обыкновенных парижских спален. Музыка подо мною не только не надоедала мне — но я даже истратил 200 фр. для устройства слуховой длинной трубы, чтоб лучше ее слышать; Виардо, точно, очень стар — да ведь и я не розанчик — и видел я его всего раз в день, и то на 5 минут; а прелестные дети г-жи Виардо и она сама беспрестанно у меня сидели. Жалеть обо мне можно было только потому, что я болен — и, кажется, неизлечимо; во всех других отношениях я как сыр в масле катался. То же и теперь продолжается здесь: и болезнь неизлечимая, и всевозможные за мною уходы и удобства. И это будет продолжаться долго, долго, вероятно, до конца дней моих...».[19] По воспоминаниям Р. М. Хин, к Тургеневу всегда мог прийти всякий, «и если б его не охраняла строгая дисциплина дома Viardot, у него вряд ли были бы определенные часы для собственных занятий...»[20] «Ему не дают покоя!» — с сердцем говорила Полина С. Е. Гуревич-Ромм.

Когда исход болезни сделался очевидным, желая избавить Тургенева от лишнего утомления, Виардо стала всячески ограждать его от посетителей, прежде всего от бесцеремонных «передовых» дам, во что бы то ни стало стремившихся прорваться к смертельно больному писателю. Однако, по мягкости характера, Тургенев, пересиливая себя, соглашался иногда их принять, подтверждая тем слова Виардо, сказанные ею в разговоре с М. Л. Василенко-Левитон: «Знаете, Тургенев редкий, прекрасный человек, но в общежитии это дитя, за которым надо ухаживать, точно няньке; к практической жизни он совершенно негоден...» Не удивительно, что на новые лица, появлявшиеся у Тургенева, Виардо глядела недружелюбно, а консьержке отдано было распоряжение никого к нему не допускать. Когда в начале 1883 года А. Доде вновь навестил Тургенева, то «дом по-прежнему был полон цветов и пения». Писатель с большим трудом сошел в картинную галерею, чтоб показать Доде новые работы русских художников. Там встретил их Луи Виардо, «тоже жаловавшийся на свое здоровье. Г-жа Виардо пела в соседней комнате, и Тургенев улыбался, окруженный любимыми им искусствами».

Январь 1883 года начался для писателя операцией невромы

в нижней полости живота. Это не принесло облегчения. Приступы сильных болей продолжались. Моментами наступало затемнение рассудка. В бреду Тургенев молил снять с него кандалы, будто бы надетые на него по приказанию русского посла кн. Н. А. Орлова. Ворота дома на улице Дуэ были открыты для всех. Русская колония стекалась туда со всех сторон. Когда боли становились невыносимыми, Тургенев требовал яда или просил находившуюся при нем почти неотлучно Полину выбросить его в окно. Записи в неопубликованном дневнике Селины Мотте, ученицы Виардо, позволяют следить за тем, как изменялось душевное равновесие той в зависимости от облегчения или обострения болезни Тургенева: «Le 7 mars 1883. 43 leçon. Tourguéneff est malade. Le 11 mars 1883. 44 leçon. Tourguéneff très mal. Le 21 mars 1883. 48 leçon. Retournée la seconde fois dans la journée pour prendre ma leçon, car Tourguéneff était au plus mal. Le 24 mars 1883. 49 leçon. Leçon charmante, d'une heure entière. Tourguéneff mieux. Le 31 mars 1883. 51 leçon. Triste leçon, les deux malades au plus mal, toute la maison bouleversée.».* [21] 6 апреля 1883 года Марианна Дювернуа написала Е. И. Апрелевой-Бларамберг: «Тургенев ...пережил два ужасных месяца в мучительных и непрерывных страданиях. Несколько дней назад произошло значительное улучшение. Пароксизмы прекратились как по волшебству. ...Вследствие этого он чувствует себя как в раю, и мы с ним».

В середине апреля писателя перевезли в Буживаль. «Тургенева сносили с лестницы, а на втором этаже к двери подкатили на кресле умирающего Виардо. Друзья пожали друг другу молча [руки] и, сказав adieu,** расстались навеки, ибо через две недели Виардо не стало...»

Луи Виардо умер на руках жены 5 мая 1883 года. «Вся эта семья по принципам была атеистическая и свободомыслящая, не принадлежала ни к какой религии, и потому похороны его были свободны от всякой обрядности. Тело выставили в воротах дома под разбитым черным шатром, свеч зажжено не было, стояла кругом зелень и [одно слово нрзб.] венки от всех знакомых с надписями — от студентов, от консерватории ...от актеров, разных ученых обществ и пр. Все бродили вокруг, курили, разговаривали, о боге и помину не было...» 7 мая Луи Виардо похоронили на Монмартрском кладбище.[22] В этот день возле Тургенева в Буживале оставалась старшая дочь А. И. Герцена, Наталья Александровна. «Мы теперь собрались

* «7 марта 1883. 43 урок. Тургенев болен. 11 марта 1883. 44 урок Тургенев очень плох. 21 марта 1883. 48 урок. Вернулась во второй раз, чтоб взять свой урок, так как Тургенев совсем плох. 24 марта 1883. 49 урок. Прелестный урок, продлившийся целый час. Тургеневу лучше. 31 марта 1883. 51 урок. Грустный урок, оба больных совсем плохи, весь дом кверх ногами» (фр.).

** прощайте (фр.).

около нашего дорогого больного Тургенева, который все еще очень плох, однако ему с некоторых пор *немного* лучше. Не будет ли жара иметь такой же результат как [в] прошлое лето? ...На это мы надеемся, и желаем этого от всего сердца... Несмотря на все наши заботы, полные любви к нему, это желание [есть] приблизительно все, что мы можем для него сделать»,— писала 5 мая Марианна Дювернуа Е. И. Апрелевой-Бларамберг. Действительно, теперь все заботы Полины и ее дочерей устремлены были на одного Тургенева. Воспользовавшись минутой, когда он страдал менее обычного, ему сообщили о смерти Луи. С тех пор в часы страданий Тургенев иногда восклицал: «Как я хотел бы соединиться уже с моим другом».

14 мая[23] Виардо возобновила занятия с ученицами, хоть ей это было нелегко. Как обычно, 3 раза в неделю она приезжала из Буживаля в Париж. Надежды на летнее тепло отчасти оправдались, и в состоянии здоровья Тургенева наступило временное улучшение. Появился аппетит, и он с удовольствием ел сандвичи, которые привозила ему Виардо. Его по-прежнему окружала атмосфера семейного уюта. Клоди и Марианна ухаживали за ним. М-ль Арнхольт (бывшая воспитательница детей Виардо, потом экономка, жившая теперь в доме на положении члена семьи) читала ему вслух, и газетные толки по поводу его болезни раздражали писателя.

Огорчительной для Тургенева была и ссора его Я. П. Полонским, обещавшим издателю А. Ф. Марксу, для «Нивы», неизданные мелкие сочинения Тургенева, хранившиеся в Спасском в столе, ключ от которого писатель вручил жене Полонского. Иван Сергеевич послал поэту резкое письмо; жестко и обидно упрекнув его за нескромность, он распорядился немедленно сжечь бумаги и вернуть ключ от стола. Прикованный к постели, он обдумал и продиктовал Виардо рассказы «Пожар на море» и «Коршун» («Le Milan»), получивший впоследствии заглавие «Конец». То было последнее сочинение Тургенева. Безнадежность его положения стала ясна врачам уже в начале лета 1883 года. 12 июня С. Мотте записала в дневнике: «Annoncé que J. Tourguéneff est sans espoir».*

В середине августа приступы болей возобновились. Виардо и ее дочери приходили в отчаяние от того, что не могли их облегчить. В томительные часы страданий Тургенев смотрел на висевший над его кроватью «Лесной пейзаж с поверженным дубом» Т. Руссо. Измученный, пропитанный опиумом и морфием, он быстро слабел. В бреду говорил только по-русски. Ему мерещилось, что спальня наполнена гробами. Накануне смерти в полусознании, прощаясь с близкими, он узнал Полину, придвинувшуюся к нему ближе всех, и сказал: «Вот царица цариц, сколько добра она сделала!»

* «Объявлено, что И. Тургенев безнадежен» (фр.).

Полина, Клоди, Марианна и их мужья, двое сиделок неотступно дежурили у постели больного. Из русских знакомых 22 августа/3 сентября 1883 года в доме находился лишь кн. А. А. Мещерский. Около двух часов дня «...умирающий сделал усилие приподняться, лицо его передернулось, брови насупились, из горла и рта, точно после приема чего-то очень горького, вырвалось полусдавленное восклицание «А-а!», и голова откинулась уже безжизненной на подушку. ...Женщины, рыдая, бросились к постели, ...их удержали и вывели из комнаты».[24]

В гробу «он опять стал красив, как некогда»,— писала Л. Пичу Виардо (которую этот близкий друг Тургенева назвал «его верной подругой в жизни и в смерти»). «В первый день после его смерти заметна была еще глубокая морщина между бровями, образовавшаяся под влиянием судорожной боли. Это придавало ему строгий и энергичный вид. На второй день на его лице появилось прежнее доброе, приятное выражение; были моменты, когда можно было ожидать, что он улыбнется. О боже, какое ужасное горе...» «Никто его не знал так, как мы, и никто не будет его так долго оплакивать»,— этими словами 18 октября 1883 года Марианна Дювернуа-Виардо закончила письмо к Е. И. Апрелевой-Бларамберг. Окружающие «были свидетелями искреннего и глубокого горя, каким была видимо удручена вся семья [Виардо], утратившая в лице покойного самого дорогого, близкого и незабвенного члена семьи. Все дальнейшее только подтвердило то впечатление, какое мы вынесли в день, последовавший за смертью Тургенева». Так писал М. М. Стасюлевич, бывший около Виардо в эти тяжелые для нее дни.[25]

Русский консул в Париже А. Н. Карцов в день смерти Тургенева послал в департамент внутренних сношений Министерства иностранных дел уведомление о том, что «после продолжительной болезни скончался в Буживале, близ Парижа, коллежский секретарь Иван Сергеевич Тургенев. Прилагая при сем свидетельство о его смерти, выписку из консульской книги № 5, протокол за № 74 о наложении печатей в квартире покойного, а равно копию с двух его духовных завещаний, коих подлинники находятся в руках французской гражданки Полины Виардо-Гарсиа. О последующем по сему делу буду иметь честь донести департаменту своевременно».

Полина, Клоди и художник Э. К. Липгарт сделали несколько набросков с Тургенева на смертном одре. Фотограф Морель его сфотографировал. После снятия маски с лица и слепка с рук, последовало медицинское вскрытие. Затем тело Тургенева поместили в свинцовый гроб, перевезли в Париж и поставили в подвал русской церкви, на улице Дарю. Отпевание 7 сентября «вызвало из домов Парижа целую толпу людей гигантского роста, с бородой как у бога-отца,— целую

Россию, существование которой нельзя было и заподозрить»,— записал в этот день в дневнике Э. де Гонкур. Речей не было; кн. Орлов (самолюбие которого было задето тем, что его «едва допустили взглянуть» на умиравшего Тургенева) запретил их, так как церковь была посольской. Несколько прочувствованных слов удалось сказать только священнику Васильеву.

Опасаясь, что русское правительство не разрешит похоронить Тургенева в России, П. Виардо обратилась с соответствующим ходатайством в Петербург, в Министерство иностранных дел. 15 сентября она послала успевшему уехать в Эвиан кн. Орлову телеграмму с просьбой содействовать ее хлопотам о перевозе тела писателя в Россию. Не сочтя нужным лично ответить знаменитой артистке, русский сановник небрежно написал Карцову в Париж, что «это дело бюро похоронных процессий» и правительство в такого рода вопросы не вмешивается.[26] Русское правительство действительно не стало чинить препятствий. 19 сентября/1 октября тело Тургенева было перевезено на Северный вокзал и поставлено во вместительную «траурную храмину». По словам А. П. Боголюбова, «палатка была достойна Ивана Сергеевича, черная, глубоко траурная». После речей Э. Ренана, Э. Абу, А. П. Боголюбова и Г. Н. Вырубова, гроб поставили в обтянутый черным крепом вагон. Тысяча свечей в канделябрах горели день и ночь.[27]

62-летняя артистка, «не имея возможности сама взять на себя проводы тела Ивана Сергеевича в Петербург, отправила представительницами семьи Виардо обеих своих дочерей...» (Быть может, зная о несправедливой враждебности к себе со стороны некоторой части русского общества, она желала избежать неприязненных демонстраций.) Клоди Шамро и Марианна Дювернуа с мужем присутствовали при грандиозных похоронах Тургенева на Волковом кладбище 27 сентября/9 октября 1883 года. Во время их пребывания в России Виардо, судя по дневниковым записям С. Мотте, находилась в тревожном состоянии. Когда 20 октября (н. ст.) они вернулись в Париж, успокоенная и тронутая оказанным ее детям приемом, она написала М. М. Стасюлевичу следующее письмо.

*21 октября [18]83*

Сударь, мои дети, вернувшись вчера вечером из России, с таким волнением рассказали мне об оказанном им в России приеме, что я не хочу, чтоб день прошел без того, чтоб я не сказала вам, насколько я тронута и проникнута признательностью. Я знаю, сударь, что во многом это ваша заслуга. Вы поступили как настоящие друзья нашего дорогого и незабвенного Тургенева; по старой поговорке, несколько измененной для нас обоих: друзья нашего друга — наши друзья. Итак, спасибо моим дорогим русским.

Ваша признательная *Полина Виардо*

В первое время после кончины Тургенева Полина почти не выходила из своей комнаты. Удар был слишком силен, хоть она и предвидела его давно. 17 сентября она вновь начала занятия с учениками. В этот день С. Мотте записала в дневнике: «Repris ma leçon pour la première fois après la mort de Tourguéneff. M-me Viardot est très triste, mais elle a été avec moi d'une bonté et d'une amabilité extrêmes, m'a fait manger, car je n'ai pas déjeuné et m'a donné un splendide bouquet de roses».*

Последующие записи отражают душевное состояние Полины в это время: «Le 8 octobre 1883. 97 leçon. M-me Viardot est toute étrange, il est vrai qu'elle est très ahurie par toutes ses affaires. La 10 octobre 1883. 98 leçon. La leçon pis que jamais. Je suis au désespoir de ce changement. M-me Viardot m'a donné un bouquet de violettes, mais cela ne m'a pas radouci, ni égayé. Le 12 octobre [18]83. 99 leçon. M-me Viardot n'était plus impatiente, au contraire, très aimable».**

Впоследствии С. Мотте вспоминала, что в эти печальные дни на Виардо «без жалости нельзя было смотреть. Оправившись несколько от постигшего ее удара, она беспрестанно сводила разговоры на Тургенева; имя же покойного мужа упоминала лишь в самых необходимых случаях...»

Спустя некоторое время после похорон Тургенева А. П. Боголюбов посетил Виардо в Буживале. «Приняла она меня очень ласково, чего я вовсе не ожидал, ибо газетные статьи в русских журналах, да и многие частные люди, доброжелатели Ивана Сергеевича Тургенева, не очень-то лестно отзывались о великой артистке». При этом свидании артисткой были сказаны слова, очень важные для понимания ее отношений с Тургеневым. «Какое право имеют так называемые друзья Тургенева клеймить меня и его в пошлых отношениях? Все люди от рождения свободны, и все их действия, если они не причиняют вреда обществу, не подвержены ничьему суду, ибо чувства и действия мои и его были основаны на законах, нами принятых, непонятных для толпы, да и для многих лиц, считающих себя умными и честными. 42[?] года я прожила с избранником моего сердца, вредя разве себе, но никому другому. Но мы слишком хорошо понимали друг друга, чтоб заботиться о том, что о нас говорят, ибо обоюдное наше положение было признано законным теми, кто нас знал и ценил.

* «Возобновила уроки впервые после смерти Тургенева. Г-жа Виардо очень грустна, но была со мной чрезвычайно добра и любезна, накормила меня, так как я не позавтракала, и подарила мне великолепный букет роз» (фр.).

** «8 октября 1883. 97 урок. Г-жа Виардо была какой-то странной, правда, что она очень ошарашена всеми своими делами. 10 октября 1883. 98 урок. Урок хуже, чем когда-либо. Я в отчаянии от этой перемены. Г-жа Виардо дала мне букет фиалок, но это меня ни смягчило, ни развеселило. 12 октября 1883. 99 урок. Г-жа Виардо не была больше нетерпеливой, наоборот, очень любезной». (фр.).

Если русские дорожат именем Тургенева, то я с гордостью могу сказать, что сопоставленное с ним имя Виардо никак его не умаляет... Бывая у И[вана] Сер[геевича] и будучи вхож в дом Виардо, я никогда не думал, что эта femme sapience* была со мной так любезна и откровенна. ...Я, к удивлению, узнал, что единственный русский человек из ее ...знакомых, продолжающих знакомство,— это я».

О «доброжелателях» Тургенева, изощрявшихся в поношении Полины Виардо, А. П. Боголюбов высказался весьма определенно: «Я не стою на их стороне и не думаю так благодаря тому, что, бывая в их доме, мог вглядываться в интимную жизнь Ивана Сергеевича, когда случалось ее заставать у постели больного за много лет до смерти, во время подагрических припадков. Что можно было лучше поступить при его кончине, оказать больше внимания его друзьям,— это другое дело, но где эти друзья — все в разброде. Город пуст, а смерть не ждет. Да почему же и не допустить в ней эту искреннюю грусть; обычай и прочее не принимается протестующими. Жизнь Тургенева и Виардо не есть жизнь обыкновенных людей. Полина Виардо была, по-моему, с Иваном Сергеевичем истинная пара по умственным достоинствам... все ...было для него ничтожно [рядом?] с теми высокими моментами, которые приковали его к дивной женщине, безобразной красавице... Он был счастлив до гроба. Другой подруги он не мог иметь, и криво судят те, которые хотели бы ему [подарить?] свой уход и свою любовь, им присущую. ...Деньги — вздор перед моментами наслаждения ума и сердца, которые дала ему m-me Viardot. ...Узнав И[вана] Сергеевича ближе и видя его слушающим пение обожаемой им женщины, которой он посвятил всю свою жизнь, я смотрел на обоих и чувствовал глубокое уважение; вопреки всех толков и пересуд наших россиян, ...скажу, что он был счастлив по-своему, и бахвал тот человек, который подвергает легкому суждению таких двух гениальных личностей, каковы были он и она...»

Я. П. Полонский, по просьбе И. Д. Гальперина-Каминского в 1887 году, подробно изложил свои соображения по поводу отношений Тургенева и Виардо. Заявив, что последние 10—15 лет жизни Тургенев не был влюблен в артистку, Полонский перечислил причины, по которым писатель тем не менее всю жизнь любил эту женщину. Первая из них: однолюб. Вторая: гипноз. Третья: Тургенев не мог быть счастлив, женившись на женщине «обыкновенной», не скрывавшей бы от него «обыденной, прозаической стороны своего существования»; Виардо не показывала ему «пошлой стороны всего житейского». Четвертая: Тургенев как художник восхищался Виардо, умевшей «играть» и на сцене и в жизни и «каждому казаться тем, чем

* мудрая женщина (фр. и лат.).

она хотела казаться». Пятая: Иван Сергеевич не мог любить женщины кроткой. Ему, по мнению Полонского, непременно нужны были страдания, мучения, колебания, уныние в любви [!] И наконец шестая причина: она умела задевать «в душе его самые затаенные, самые мелодичные струны» и «беседой ли своей, или пением или музыкой давать ему минуты такого истинного наслаждения, и притом такого эгоистического самообожания, что Иван Сергеевич за эти минуты готов был все переносить и все забыть».

Отдельные «пункты» Полонского опровергают друг друга. Если Тургенев был однолюбом — значит, он не был загипнотизирован, так как действительно всю жизнь любил *одну* Полину Виардо. Удивительно, как Полонский не понял оскорбительности для памяти великого писателя утверждений о пристрастии его к любовным мучениям? Неприятный осадок оставляет и шестой пункт, где влиянию пения и беседы Виардо приписывается одно лишь пробуждение «эгоистического самообожания» в Тургеневе. Может быть, в какой-то мере ближе всего подходит к истине четвертый пункт, если отбросить и здесь оттенок скрытой недоброжелательности, присущий всему письму в целом. Несколько раз на протяжении письма Полонский подчеркивал, что «не имел чести знать m-me Виардо». Значит, все соображения его основаны на тех же «кривотолках» всевозможных «бахвалов», о которых писал А. П. Боголюбов?

Взаимоотношения Виардо и Тургенева были, конечно, сложными и на протяжении 40 лет их дружбы не одинаково ровными. Вероятно, какие-то стороны их в разное время получили некоторое, пусть деформированное отражение в сочинениях писателя, чье творчество, по наблюдению А. П. Могилянского и других советских исследователей литературы, заключало в себе элементы «замаскированного биографизма». Во всяком случае, высказывание А. П. Боголюбова, в течение 10 лет близко наблюдавшего жизнь Виардо и Тургенева, беспристрастно и полно уважения к моральному облику его знаменитых друзей. И, надо думать, ему удалось верно понять подлинную основу отношений, так долго связывавших этих двух замечательных людей.[28] Драгоценным памятником чувства Тургенева к Виардо навеки остались два его стихотворения в прозе: «Стой» и особенно «Когда меня не будет», полное глубокой любви и проникновенной, скорбной искренности.

После обрушившихся на Виардо тяжелых несчастий, сломавших все, что в течение нескольких десятилетий составляло основу ее жизни, в преклонном возрасте ей пришлось начать новую и последнюю фазу своего существования. В 1884 году она переехала в небольшой особняк на бульваре Сен-Жермен, 243, невдалеке от Сены. Стены ее круглой гостиной-каби-

нета были увешаны картинами и множеством изображений живых и умерших друзей Виардо. На почетном месте между окон висел портрет Тургенева. Здесь стоял рояль Малибран. В особой витрине Виардо выставила партитуру Моцарта (которую в 1892 г. она пожертвовала в библиотеку Парижской консерватории с условием — никогда ее оттуда не выносить). Из окон виден был обелиск на площади Согласия, Елисейские поля и Монмартрский холм на горизонте. Старый дом на улице Дуэ барон Гинзбург намеревался купить для Общества русских художников. Сделка не состоялась. В 1885 году дом был продан другим. Новые владельцы сломали его и возвели на этом месте шестиэтажное здание. С 1883 года и до конца жизни свои письма Виардо писала на почтовой бумаге с траурной каймой и запечатывала их в подобные же траурные конверты.

После оглашения обоих завещаний Тургенева (по одному из них он оставил артистке все свое движимое имущество; по второму — собственность на изданные и неизданные сочинения, а также суммы, оставшиеся за петербургскими издателями Глазуновыми, купившими право на издание произведений Тургенева в продолжение 50 лет) возник длительный судебный процесс. Г. Брюэр, бывший муж Полины Тургеневой, опротестовал завещание тестя. Процесс длился 2 года и в 1885 году завершился решением французского суда в пользу «вдовы Виардо». Когда судебные исполнители сняли печати с дверей комнат Тургенева в доме на улице Дуэ, П. Виардо занялась приведением в порядок наследства писателя, желая увековечить его память. Подаренное Тургеневу П. В. Жуковским пушкинское золотое кольцо-талисман с вырезанной на сердолике надписью на древнееврейском языке и медальон с волосами поэта она передала Пушкинскому музею при Петербургском лицее. Кресло, письменный стол, чернильницу, перо и рабочую блузу Тургенева — А. П. Боголюбову для Радищевского музея в Саратове. Ему же, в 1893 году, она отдала и принадлежавшие Тургеневу тогу и берет доктора Оксфордского университета. Свои пожертвования она сопроводила теплыми письмами, полными благодарности за чувства уважения и дружеского участия, выказанные ей Боголюбовым в тяжелые дни после смерти Тургенева. Книги из библиотеки писателя Виардо подарила клубу русских художников в Париже (где председательствовал тот же А. П. Боголюбов).

Разбором переписки Тургенева она просила заняться П. В. Анненкова, «как самого дорогого друга, самого верного критика». («Прекрасная женщина»,— заметил по этому поводу тронутый ее словами Анненков.) Она передала ему бумаги Тургенева, и он увез их в Берлин. Предварительно Виардо изъяла из них свои письма к Ивану Сергеевичу, а может быть, и другие документы, носившие, как ей казалось, чисто личный

характер (но, по-видимому, ничего не уничтожила). Анненков пришел в ужас от «цепи Юнгфрау или Индийских гор», с которой ему предстояло ознакомиться. В письме от 19 апреля 1885 года из Берлина он сообщал Стасюлевичу, будто Виардо намеревалась все просмотренные бумаги «бросить в огонь» за неимением места для хранения их в своем новом доме, и просил того «сыскать» бумагам покупателя в Петербурге. (Если когда-нибудь она и говорила Анненкову об уничтожении какой-то части тургеневского архива, то имела в виду, несомненно, только «Юнгфрау» записок и просьб о пособии, а не архивные материалы, ценность которых она себе отлично представляла.) Вероятно, Стасюлевич обратился по этому поводу к В. П. Гаевскому, а тот написал Виардо в Париж о возможности приобретения архива Публичной библиотекой, как это видно из письма Анненкова к нему от 22 апреля 1885 года из Берлина: «...Кстати, Вы ей [П. Виардо] подали идею, за которую она крепко ухватилась — это о продаже в Публичную библиотеку автографов, которых осталась бездна. Выберите у себя свободную минуту и поговорите с чиновными господами библиотеки...». 7 мая он извещал Гаевского: «Я ничего не могу выслать в Петербург, ибо все бумаги Тургенева высылаю в Париж. Пишите к обладательнице их, о чем я уже ее известил, требуя поспешного решения... С приезда сюда уже отправил два обоза с... глыбами, иначе я не умею назвать эту массу писем и записочек, какую покойный сберегал у себя десятки лет. Да вот жду, что известит о получении, и однако же ничего не приходит. Да чего? Она и рассказа, написанного со слов больного, мне не дала, хотя С[тасюлевич] был у нее два раза. Забыла, вероятно...». Брюзжанье Анненкова необоснованно и непонятно. Согласие на разбор корреспонденции Тургенева он дал Виардо без всякого нажима с ее стороны.

С последним рассказом Тургенева «Конец» дело скоро разъяснилось. Анненков получил рукопись из Парижа и 10 июня отправил ее Стасюлевичу (вместе с объяснительным письмом П. Виардо). Тому предсмертный рассказ Тургенева не понравился. И тут Анненков, не предвидя опубликования своих писем, стал играть двойственную роль; он писал Гаевскому 4 июля 1885 года: «...Смутные парижские наши предчувствия оправдались. М. М. Стасюлевич последнего рассказа Тургенева не принимает, оправдываясь тем, что в журнале, который постоянно печатал его шедевры, уже не следует приводить *подделку* г-жи Виардо, как бы она искусна ни была. Я ему ответил, чтоб он передал рассказ Вам, холодно и лаконически. Так же точно пишите и Вы...». Но Стасюлевичу Анненков написал только *на следующий день* после отправления письма Гаевскому 5 июля 1885 года, притом, в тоне отнюдь не холодном и в письме далеко не лаконическом: «Вы хорошо делаете, отказываясь от повести Тургенева

и объяснительной записки г-жи Виардо. После того как журнал Ваш напечатал капитальнейшие произведения покойного — нельзя уж принимать на его страницы то, чему сам редактор не верит, в чем сомневался еще до появления рукописи». Далее Анненков высказывал предположение, что, записывая рассказ, Виардо была лишь «инструментом» в руках Тургенева и «не очень разумела», что делала (?!). Так как, по его словам, она уже и ранее просила Гаевского «пристроить» рассказ, то Анненков просил Стасюлевича передать его тому.[29] В начале 1886 года «Конец» почти одновременно появился в печати на трех языках — русском, французском и немецком: в «Ниве», «Nouvelle Revue» и «Die Gegenwart» (под названием «Talagajew»).

Просмотр бумаг Тургенева Анненков завершил лишь в январе 1886 года, и целая их «библиотека» вернулась к Виардо в Париж. Ничто сожжено не было, бумаги благополучно сохранились в архиве Виардо и поступили впоследствии в Парижскую Национальную библиотеку. А «чиновные господа» из Публичной библиотеки приобретением архива Тургенева не заинтересовались.

Преподавательская деятельность была основным делом, заполнившим последний период жизни Виардо. Среди учениц, снова съехавшихся к ней «со всех концов света», было, как обычно, много русских: Ф. Литвин, Е. А. Лавровская-Цертелева, Н. А. Ирецкая, Н. Штембер, Е. О. Коляновская-Богорио (Репчанская), Георгиевская, Рибокур и другие. Продолжала свои занятия С. Мотте, только в 1885 году вернувшаяся в Россию и в течение многих лет преподававшая пение в Харькове.

Помимо уроков, девушки получали от Виардо практические советы, содействие и помощь. Она знакомила их с композиторами и дирижерами, писала письма к издателям и антрепренерам; в 1882 году рекомендовала Ц. А. Кюи свою родственницу и бывшую ученицу Ф. Дювернуа; в 1885 году писала ему же и А. Г. Рубинштейну по поводу С. Мотте; в 1887 году, через издателя Сонцоньо, устраивала ангажемент в Италию Е. О. Коляновской-Богорио (Репчанской); с обычной энергией, в веселом и деловом тоне, она ободряла молодую певицу: «Помните, что если какая-нибудь партия будет вам трудна, вам стоит только прислать мне ее, и я сейчас же приспособлю ее для вашего голоса. Ну, дитя мое, смелее!..». Она следила за артистической карьерой своих русских учениц и переписывалась со многими из них.

В конце 1888 года русский писатель К. М. Станюкович, приехавший в Париж вскоре после отбытия сибирской ссылки по политическому делу, просил Виардо прослушать его старшую дочь Наталью Константиновну, в замужестве Лозинскую

(1869—1903). «Смелость» обратиться к Полине давало ему, по его словам: «...sa qualité de russe et le souvenir inéffaçable que vous avez laissé à ma partie...».* [30] В конце 1870 годов Виардо выучила с ученицами и поставила в своей гостиной «Волшебную флейту» Моцарта (партию Царицы ночи исполнила А. В. Панаева).

Для замкнутого круга друзей Виардо устраивала иногда и представления своих оперетт. Партии исполняли ее ученицы, а вместе с ними пели ее дочери и Луи Поме — участник баден-баденских спектаклей в 1867—1869 годах. На представление «Последнего колдуна» 8 апреля 1889 года Виардо пригласила П. И. Чайковского. Знакомство их состоялось, по-видимому, в конце 1870-х годов, однако еще 5 декабря 1876 года, задумав по совету Сен-Санса устроить в Париже концерт из собственных сочинений, Чайковский спрашивал С. И. Танеева: возможно ли участие в нем Виардо? К этому вопросу Чайковский вернулся в письме к Танееву от 25 декабря 1876 года: «Попрошу Вас деликатным образом узнать, не споет ли *Виардо* два-три моих романса...» В письме к Танееву от 12 января 1877 года Чайковский снова спрашивал его: «Безумно или нет с моей стороны просить *Виардо* через Тургенева участвовать в моем концерте? Ведь она пела мои романсы! Если безумно, то бросьте прилагаемое письмо. Если нет, сходите к Тургеневу и передайте ему это письмо...». Ответ Виардо неизвестен, но, несмотря на согласие Э. Колонна, концерт не состоялся: Чайковскому не удалось собрать сумму, необходимую для оплаты зала, оркестра и т. д. Знакомство композитора с П. Виардо состоялось в Париже летом 1886 года. 3/15 июня Чайковский сообщал Н. Ф. фон Мекк о том, что артистка произвела на него «самое отрадное впечатление тем действительно теплым участием и сочувствием, которые она мне выказала. Простота и искренность в ее обхождении совершенно пленили меня». 13 июня он писал родным: «Вчера завтракал у старушки Виардо. Это такая чудная и интересная женщина, что я совершенно очарован ею. Несмотря на свои семьдесят лет, она держит себя на положении сорокалетней женщины, подвижна, весела, любезна, обходительна и сумела так устроить, что я с первой же минуты почувствовал себя у нее, как дома...» 28 июня П. И. Чайковский снова писал Н. Ф. фон Мекк: «Провел два часа у Виардо в перелистывании партитуры Моцарта («Дон-Жуан»). ...Не могу выразить чувство, которое охватило меня при просмотре этой музыкальной святыни! Точно пожал руку самого Моцарта и беседовал с ним...». 9/21 февраля 1888 года Виардо была на авторском концерте Чайковского в театре Шатле. Как писал М. И. Чайковский, в это пребыва-

* «...его качество русского и неизгладимая память, которую вы оставили на моей родине...» (фр).

ние композитора в Париже Виардо «почтила его обедом и вечером». После посещения ее дома 26 февраля/8 марта 1888 года Чайковский записал в дневнике: «Пение. Чудесный романс Виардо».[31]

21 и 28 июня 1889 года на Международной выставке в Париже состоялось два концерта из сочинений русских композиторов: Глинки, Балакирева, Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Кюи, Лядова, Глазунова, Чайковского и др. В статье «О Римском-Корсакове» А. К. Глазунов писал, что такие французские композиторы и музыканты, как Ж. Массне, Л. Делиб, Г. Форе, Р. Пюньо и т. д., проявили к русской музыке живой интерес и «многие из них присутствовали на репетициях». В числе их Глазунов называет и П. Виардо.

В 1887 году П. Виардо пожертвовала портрет Тургенева, написанный А. А. Харламовым, в С.-Петербургский Эрмитаж, откуда он через несколько лет поступил в Русский музей, где хранится и поныне.

В октябре 1893 года, в ознаменование 10-летия со дня смерти Тургенева, буживальский муниципалитет, желая почтить его память, установил мемориальную доску на воротах «Les Frênes». И это живо тронуло П. Виардо.

Сведений о последних годах ее жизни мало. По выражению Л. Торриджи-Гейрот, то был «прекрасный вечер прекрасной жизни». Дети Виардо старели, внуки и внучки вырастали, женились и выходили замуж. С некоторыми из них она занималась музыкой. По субботам все собирались у нее к обеду, а по воскресеньям устраивались семейные концерты. В 1901 году Виардо наградили орденом Почетного легиона. По-прежнему она не могла оставаться без дела. Несмотря на внутреннее одиночество и печаль воспоминаний об умерших, Виардо рисовала, давала советы приходившим к ней певцам, занималась с ученицами и сочиняла музыку. Ее пантомима «Au Japon» («В Японии») с успехом прошла в «Театре Эйфелевой башни», так называемом Театре Бодиньер, где зала на высоте 70 метров над улицей Сен-Лазар походила на салон трансатлантического парохода.

В середине 1890-х годов группа дам во главе с Лидией Жербиной поставила пантомиму в ее петербургском доме на Михайловской площади (рядом с домом Виельгорских и напротив домов Кутузова и Палибиной, где жила или бывала когда-то Виардо). Живая игра актеров, нарядные декорации и костюмы «содействовали успеху спектакля», превратившегося, по словам Л. Торриджи-Гейрот, «в триумф ...музыки г-жи Виардо».

Разнообразие в ее жизнь вносили и редкие путешествия в Швейцарию. В 1897 году в Париже Виардо навестила ее бывшая ученица, к тому времени известная русская артистка А. И. Абаринова. Она нашла ее такой же бодрой, даже эле-

гантной, и по-прежнему всем интересовавшейся. «Разумеется, она постарела за эти 26 лет, но седые волосы еще более шли к ее большим черным глазам...». Но семья доставляла Виардо не одни радости. Поль, талантливый скрипач и дирижер, «слонялся» по свету, концертируя то в Южной Африке, то в Аргентине, на короткое время появляясь и в России. В первый раз он женился так неудачно, что мать наотрез отказалась видеться с его женой. Когда этот брак расстроился, то ко второй жене сына и родившимся у них детям, Алисе и Жаку Полю Виардо, Полина относилась с душевной симпатией. Немало горя причинила матери и «сумасбродная» Луиза Эритт. В Париже ее сочинения оставались незамеченными. Не обратили на себя внимания и поставленная ею в 1879 году в Веймаре небольшая опера «Линдоро» и кантата «Праздник Бахуса», исполненная в Стокгольме в следующем году. Переселившись в Германию, она снова занялась преподаванием пения, сначала в Кóховской консерватории, во Франкфурте-на-Майне, затем в Берлине; в конце концов она обосновалась в Гейдельберге (где и скончалась в 1918 г.).[32]

Всегда ненавидевшая Тургенева (поневоле относившегося к ней с «терпеливым снисхождением»), Луиза опубликовала в газете «Frankfurter Zeitung» 15 и 28 февраля 1907 года два «открытых письма». В них она без всяких оснований обвинила Тургенева в «бестактной навязчивости» и, проявив полную неосведомленность в делах семьи Виардо, бесцеремонно заявила, будто Тургенев «ни сантимом» не возместил Полине и Луи больших материальных затрат на его содержание. Эта вздорная и неумная выходка подлила масла в огонь и разожгла притихшие было газетные толки. Неизвестно, послала ли Луиза номера газеты своей матери, или другие дочери сумели оградить 86-летнюю Полину от этой серьезной неприятности.

В России о П. Виардо помнили тогда больше, чем во Франции. В начале 1897 года, в связи с 50-летием со времени создания Тургеневым рассказа «Хорь и Калиныч», орловское Общество изящных искусств, забыв о преклонном возрасте артистки, пригласило ее принять участие в большом концерте, сбор с которого должен был основать фонд для сооружения памятника писателю в Орле. П. Виардо откликнулась любезным письмом, напечатанным в газете «Орловский вестник». В нем она спрашивала: «Благоволите сообщить, что вы от меня ожидаете, и я поспешу доказать вам мое желание содействовать вам и почтить память моего незабвенного великого друга...» Одновременно, в письме к Похвалинскому, она сообщила о своем намерении поднести Обществу рукопись одного из произведений Тургенева.

Конец 1897 года прошел для П. Виардо в тревогах по поводу нерасследованной и до сих пор истории с письмами

Тургенева к ней, украденными у нее, по некоторым сведениям, во время поспешного отъезда семьи Виардо из Баден-Бадена в ноябре 1870 года. После пребывания в руках какого-то «немецкого доктора», будто бы близкого тогда к дому Виардо, письма (по утверждению И. Д. Гальперина-Каминского) были куплены у одного берлинского букиниста неким «французским писателем», уведомившим Виардо о своем намерении опубликовать их. Именно этому она всегда решительно противилась, и первое издание писем Тургенева, вышедшее в 1884 году, не содержало ни одного из писем писателя к ней.

Очень встревоженная, она обратилась к своему петербургскому поверенному в делах К. В. Герарду с письмом, которое вместе с письмом самого Герарда появилось в «Историческом вестнике»: «Значительное количество писем, адресованных мне И. С. Тургеневым, были у меня похищены, где, когда и кем, я того определить не могу. Лицо, во владении которого они находятся и которое утверждает, будто оно приобрело их при какой-то распродаже, уведомило меня, что оно намеревается предать их гласности. Лицо это скрывает от меня свое имя, но, по-видимому, оно живет в Орловской губернии. Я поручила ответить этому лицу, что воспротивлюсь всеми законными средствами опубликованию этих писем. Лучшее средство, которое находится в моем распоряжении, чтоб препятствовать такому нарушению прав собственности на эти письма, есть обращение ко всей русской прессе с оповещением о краже, жертвой которой я сделалась, с предупреждением против могущего явиться предложения отдать эти письма в печать, предложения, которое никто не мог бы принять, не предвидя моего права преследовать его за это...».[33] По просьбе Виардо 27 ноября 1897 года Главное управление по делам печати издало циркуляр, запрещавший публикацию в России писем Тургенева к певице. Неясно, по каким мотивам, после долгих переговоров, «лицо» в конце концов согласилось передать письма Тургенева И. Д. Гальперину-Каминскому, а тот сумел получить от Виардо разрешение на опубликование части писем, имевшей «несомненный общественный интерес», и то под ее строгим контролем. Виардо находила неуместным появление в печати писем, где Тургенев касался вопросов личных, или содержавших «остроумные шутки» по адресу «многих известных людей», которые были тогда, по-видимому, еще живы.

В таком сокращенном и профильтрованном виде письма печатались в Париже в «Revue Hébdomadaire» (в 1898—1899 гг.) и в «Revue Bleue» (в 1906 г.), а в 1907 году вышли там же отдельным изданием.[34]

Весной 1898 года В. В. Стасов обратился к Виардо с просьбой пересказать сюжеты ее оперетт на тургеневские либретто. На это предложение она откликнулась следующим письмом:

*Париж, 243, бульвар Сен-Жермен, 23 июля 1898*

Милостивый государь.

Несмотря на все мое желание вам угодить, невозможно рассказать сюжет пьес, которые, будучи написанными для музыки и весь смысл которых в музыке, *не есть в сущности пьесы*. Если б вы (или кто-нибудь из музыкальных издателей) захотели опубликовать оперетты, я готова прийти к соглашению, и тогда маленькие детские сказки, написанные для моих учениц, станут известными в том виде, в каком они были задуманы, и обретут свою подлинную ценность.

Прошу вас, милостивый государь, принять уверения в моих наилучших чувствах.

*Полина Виардо*[35]

К сожалению, В. В. Стасов дальнейших шагов в этом направлении не предпринял.

До конца жизни Виардо сохраняла свою симпатию к России и русским, поддерживала прежние знакомства и охотно завязывала новые. Ее, много сделавшую для распространения русской музыки во Франции, живо интересовали «русские концерты», организованные в Париже в 1907 году С. П. Дягилевым, и она пожелала свидеться с участницей концертов певицей Е. И. Збруевой (окончившей Московскую консерваторию по классу ее бывшей ученицы Е. А. Лавровской-Цертелевой). Когда Е. И. Збруева приехала на бульвар Сен-Жермен, ей навстречу вышла «довольно статная, совсем седая старушка со следами былой красоты глаз, очень изящная (ей тогда было 85 лет)». Беседа велась на «вполне хорошем русском языке». По настойчивой просьбе Виардо Збруева спела романс Ратмира «Она мне жизнь» (который «сама Виардо, вероятно, когда-то пела образцово»). По памяти она проаккомпанировала его «нота в ноту — как по клавиру». Когда пение окончилось, «при мертвой тишине Виардо осталась сидеть за роялем, а когда подняла голову, у нее на глазах были слезы». Заметив интерес Е. И. Збруевой к висевшим по стенам гостиной портретам композиторов и писателей с дарственными надписями, Виардо сказала: «Это все мои друзья,— и прибавила: — многих уже нет».[36]

15 октября 1898 года П. Виардо вписала в альбом А. Ф. Онегина начало своего романса «Заклинание» (на слова А. С. Пушкина): «О, если правда, что в ночи...»[37] К тому времени она осталась почти единственной представительницей своего блестящего артистического поколения. Один за другим умирали ее бывшие товарищи по сцене. В 1869 году, в третьеразрядной берлинской гостинице, умерла Д. Гризи, в 1876 году скончался А. Тамбурини. Через два года, в 1878 году, умер О. А. Петров, незадолго до того навестивший Виардо в Париже. Особенно много потерь пришлось на 1880-е годы, когда умерли Д. Марио, Ж. Линд, А. Тихачек, Э. Тамберлик, Ф. Фреццолини

и Л. Тучек. В следующем десятилетии не стало И. Вагнер, М. Альбони и Ж. Дюпре. В 1903 году, среди бутафорской позолоты своих воображаемых титулов и гербов, окончила дни 90-летняя Р. Штольц. Один за другим уходили из жизни друзья и знакомые. Не стало Ю. Рица, К. Шуман, Л. Поме, Э. Вивье. В 1906 году, только что отпраздновав свой 100-летний юбилей, умер в Лондоне брат Полины — Мануэль-Патрисио-Родригес Гарсиа, до конца жизни не прекращавший педагогической деятельности. Но престарелую артистку подстерегало еще новое семейное горе. В марте 1907 года умер композитор А. Дювернуа, муж Марианны Виардо (пережившей его на 12 лет).

Слух и зрение П. Виардо ослабели, ей грозила операция — удаление катаракты с обоих глаз. Но и это не сломило ее неутомимой энергии. По воспоминаниям французской певицы Жанны Кофман-Эстэв, несмотря на старческие недомогания, она продолжала занятия с ученицами до последних дней жизни.[38] За два дня до смерти П. Виардо сказала: «Я проживу еще двое суток» и с этого момента с окружающими больше не говорила, но ее близкие видели, что полулежа в кресле, она шепотом с кем-то беседует, улыбается, кивает головой, делает приветственные знаки руками. В ее затуманенной памяти, вероятно, оживали эпизоды из далекого прошлого, носились образы давно ушедших. Она снова была на сцене, вспоминала «свои» партии, и единственным словом, произнесенным ею громко и внятно, было — Норма. Вечером на второй день она задремала и в 3 часа ночи угасла, не проснувшись, с порозовевшими щеками и улыбкой на губах.

Полина Виардо скончалась тихо и без страданий, теплой весенней ночью с 17 на 18 мая 1910 года, почти 89 лет от роду. Утопавший в цветах гроб великой артистки поместили в ее гостиной, и в течение двух дней с ней прощались родственники, друзья и ученики. 20 мая в церкви св. Клотильды (где органистом некогда был С. Франк), прозвучали скорбные песнопения Кариссими и Форе. В собравшейся на отпевание толпе находились представитель французского правительства, композитор Массне, оперные артисты... На Монмартрском кладбище Сен-Санс произнес короткую речь. Гроб опустили в землю, рядом с могилой Луи Виардо. Продолговатая дощечка с надписью: «Pauline Viardot. 1821—1910» вделана в большой неотесанный обломок серой гранитной скалы, увитой вьющимися растениями.[39]

Полина Виардо знала «весь XIX век» и не оставила мемуаров. Кончина ее почти не привлекла внимания французской печати. Журнал «Illustration», посвятив Полине несколько строк, поместил снимок с портрета Ари Шефера и фотографию артистки начала 1900-х гг. Небольшой, но написанный в более теплых тонах, некролог появился 19 мая в газете

«Le Temps». В укороченном виде он повторен был в брюссельской газете «Indépendance Belge» 25 мая.

В России реакция на смерть Виардо была двоякой. В некоторой части русского общества кончина ее вызвала новый взрыв несправедливой неприязни к артистке, проявлявшейся иногда в довольно грубой форме. В ответ на это дочь О. А. Петрова — Герасимова-Петрова обратилась в редакцию «Нового времени» с письмом в защиту памяти певицы: «...Мы все выросли под обаянием этого артистического имени, и прямо обидно за нее и за И. С. Тургенева читать одни только злобные инсинуации над ее открытой могилой». Она говорила о большой человеческой доброте Виардо, о теплом товарищеском чувстве, которое та постоянно выказывала ее отцу.[40]

Некрологи, написанные в более или менее благосклонном тоне, появились в журналах «Исторический вестник», «Вестник Европы», «Театр и искусство» и др. «Ежегодник императорских театров» в разделе «Страницы прошлого» поместил статью П. А. Перелецкого, посвященную опере «Бианка и Гвальтьеро» А. Ф. Львова и ее исполнителям. Коснувшись исполнения Виардо музыки Глинки, автор статьи заявлял: «Портрет Виардо должен быть в музее Глинки на видном месте...». В газетах «СПб ведомости» и «Речь» тепло отозвались об умершей артистке Н. Бернштейн и Г. Тимофеев. В тоне снисходительного пренебрежения, допустив ряд фактических ошибок, писал о ней «музыкальный критик» из «Нового времени» М. Иванов. Некролог в «Русской музыкальной газете» Н. Ф. Финдейзен заключил словами: «...В истории музыки ее имя сохранится с ореолом необычайно ярким, а русское общество сохранит о ней память как о близкой, любимой женщине великого писателя, не только преданной ему, но и вдохновлявшей его и охранявшей в одиночестве...»[41]

## *Глава VIII*

«... И все будут согласны в одном: что я решительно нехороша собой»,— писала П. Виардо Матв. Виельгорскому 13 ноября 1847 года. «...Richement laide»,* — отозвалась о ее наружности графиня Нессельроде. «...У нее были замечательные глаза и вообще верхняя часть лица, но низ лица походил на лошадиную челюсть»,— описывал внешность артистки В. Д. Поленов. «...Только у нее и было хорошего, что большие черные глаза да свободная легкая походка, да еще я заметила маленькую ножку очень красивой формы...» — вспоминала Н. А. Островская. Однако, по мнению В. А. Рубин-

* Великолепно некрасивая (фр.).

штейн, от лица Полины «получалось впечатление красоты и гармоничности. Чудные глаза пылают, когда она говорит, крупные белые зубы освещают улыбку, речь остроумна и увлекательна». «Безобразной красавицей» назвал П. Виардо А. П. Боголюбов. В другом месте «Записок моряка-художника» он писал: «M-me Viardot была нехороша собой, но была стройна и даже худощава, у нее до старости были чудные черные волосы, умные бархатные глаза и матовый цвет лица, какой, видно, [бывает] у природных испанских цыганок. Рот ее был большой и безобразный, но только она начинала петь — о недостатках лица и речи не было, она божественно вдохновлялась, являлась такой красавицей могучею, такой актрисой, что театр дрожал от рукоплесканий и браво, цветы сыпались на сцену и в этом восторженном шуме царица сцены скрывалась за падающим занавесом... Полина Виардо всегда была для меня выше всех сценических наслаждений...». Г. Гейне отмечал «экзотическую прелесть» ее «страстного пения, особенно, когда она широко раскроет рот с ослепительными белыми зубами и улыбнется так жестоко-сладостно». Тургенев вспоминал, что у нее «были удивительные золотисто-пепельные волосы и большие глаза, с задумчивым и в то же время дерзким взором. ...Мне ли забыть выражение этого взора? Я замирал и гас в его лучах. С той самой минуты, как я увидел ее в первый раз (...почти пустая сцена, и она выбегает из-за кулис направо с венком на голове) — с той роковой минуты принадлежал ей весь...» [1]

Быть может, многое в Виардо-артистке объясняет ее жизнь, на первый взгляд сложившаяся удачно, но на самом деле трудная и даже трагичная. Неудачи постоянно вторгались в ее судьбу, отнимая то, что казалось завоеванным. Твердо веря в свой путь в искусстве, Виардо жаждала деятельности «по сердцу». Но осуществить это в полной мере ей удавалось не часто. Прежде всего, она хотела петь во Франции, в Париже — на своей родине. А это долгое время было для нее возможным только эпизодически. И когда, наконец, признание во Франции было завоевано, состояние голоса Виардо вынудило ее покинуть сцену и в 42 года закончить свою оперную карьеру. Сложной была и ее личная жизнь.

Полина Виардо была гениальным художником, наделенным ярко индивидуальными чертами и высокообразованной интеллигентной женщиной. Основные черты этой цельной натуры — артистизм, художественный вкус, развитое чувство меры и умение подметить во всех явлениях самое существенное, откидывая мелочи; пытливый ум, гуманность, беспощадное чувство долга и требовательность к себе и другим; наконец — энергия и «ничему не поддающаяся сила воли», поражавшая и покорявшая всех приближавшихся к ней. «Когда я считаю должным что-нибудь сделать, я сделаю это вопреки

воде, огню, обществу, всему миру»,— характеризовала себя П. Виардо в письме к Ю. Рицу от 21 января 1859 года. Она доказала это во время гастролей в Кёнигштадтском театре в Берлине в 1846 году, при постановке «Пророка» в Лондоне в 1849 году, во время бегства семьи Виардо из Бадена в трудные «лондонские» времена 1870—1871 годов.

Как вспоминала В. А. Рубинштейн, «мы все ее обожали, хоть она деспотически распоряжалась нами (ученицами.— *А. Р.*), не допуская возражений. Она часто шутила и смеялась, но за уроком сразу принимала капельмейстерский строгий тон. Ее доброта равнялась ее уму. ...На музыкальных утрах (в Баден-Бадене.— *А. Р.*) ученицы должны были участвовать по очереди. Однажды настала и моя: помнится, была мне назначена ария Генделя и романсы Антона Григорьевича, но в последнюю минуту произошло какое-то недоразумение и я отказалась петь. Неслыханная дерзость! Из-за меня пришлось изменить программу. На другой день был урок. С замирающим сердцем вошла я в будуар, пробралась за другими ученицами и села в уголке. Виардо сделала вид, что не замечает меня. Прошел час, другой, пели арии, дуэты, наконец она распустила других. Не вставая с места и не глядя на меня, протянула руку за нотами, поставила их на пюпитр перед собой и ударила энергичный аккорд. Потом, не оборачиваясь, сказала: «Когда я приказываю петь моей ученице, никто не смеет отказываться. У вас очень дурной характер, он вам принесет много горя!» Я хотела что-то сказать, но слезы душили. Опять энергичный аккорд, и кой-как прошла заданная ария. Вдруг совершенно неожиданно В[иардо] повернулась ко мне и взяла меня за руки. «Ну, перестань! — сказала она (за уроком она всем говорила «ты»),— ты балованное дитя. Помиримся, ты знаешь, что я люблю тебя и Антона...» Она меня простила и заставила петь в следующее воскресенье, но кто не простил никогда моей выходки — это Т[ургенев]...»

Враги Полины Виардо упрекали ее в жадности, расчетливости и скупости. Серьезно отнестись к этим обвинениям нет оснований. Практичность в ведении дел была ей, конечно, свойственна. П. В. Анненков заметил о ней в письме к М. М. Стасюлевичу от 10 июня 1885 года: «Это женщина добрая, но и цифровая по преимуществу. Она не позволяет шутить ни с собой, ни с тем, что, по ее мнению, ей следует, но вместе понимает и принимает к сведению соображения ответчика...». Оставляя в стороне окрашивающий эти слова оттенок иронии, надо признать, что слова Анненкова могут служить лишь похвалой человеческим и деловым качествам артистки. Зарабатывая большие деньги, она осталась состоятельным, но не богатым человеком.

Вряд ли заслуживает доверия рассказ враждебно настроенной к Тургеневу А. Я. Панаевой об отказе П. Виардо бесплатно

петь в благотворительном светском концерте. Артистка слишком дорожила своим положением и Петербурге, чтоб так легкомысленно набрасывать тень на свое имя. Наоборот, известно, что она никогда не отклоняла предложений выступить в концертах с благотворительной целью. От своих неимущих учеников она не только не брала платы за уроки, но и щедрой рукой оказывала им материальную помощь. Ее гостеприимный дом поставлен был на широкую ногу. Вместе с тем за свой труд она требовала платы, казавшейся ей справедливой, не запрашивая и лишнего. Так, осенью 1852 года через посредство Матв. Виельгорского она искусно вела переговоры с А. М. Гедеоновым по поводу гастролей в СПб в начале 1853 года. Цельность ее характера в деловых вопросах отмечал А. П. Боголюбов в письме к Я. П. Полонскому от 20 января 1884 года.

Умением добиться желаемых условий, «подать себя» Виардо, безусловно, обладала. К. Сен-Санс (в книге «Портреты и воспоминания») писал о том, при каких условиях состоялось одно из приглашений певицы. Не называя ее, Сен-Санс говорил о П. Виардо как об «артистке, более чем знаменитой, светиле, долгие годы озарявшем своим сиянием небосклон Искусства. Артистическое дарование соединялось в ней с трагической красотой, вызывавшей подчас страстные споры...» В ответ на слова одного импресарио, колебавшегося пригласить на гастроли «этот крупнейший из современных талантов», так как, по слухам, «внешность певицы не была на высоте ее дарования», некий «скрипач нарисовал тому словесный портрет артистки». В гостиной певицы состоялось ее свидание с импресарио. «...Она жила в ...собственном доме, где на чудесных вечерних собраниях перебывал весь тогдашний артистический и литературный Париж. Входивших туда сразу же очаровывала строгая элегантность этого жилища, не имевшая ничего общего с современными уютными гнездышками; простая мебель, ценные картины, орган, чьи трубы смутно поблескивали в глубине галереи; никаких безделушек и изящных пустяков; никаких подношений и лавровых венков. В воздухе, казалось, был разлит аромат ладана, сожженного в честь искусства, а не артистки. ...Дверь открывается: появляется она, одетая с искусной простотой, с полным цветов драгоценным бокалом в руках, и спокойно идет с видом женщины, в одиночестве занятой исполнением домашних обязанностей. В удивлении она останавливается, полураскрыв рот, словно смущенная неожиданной встречей. Очарование подействовало мгновенно, как удар грома. Великая артистка обладала огромной эрудицией и дьявольским умом; ее собеседник был одним из самых блестящих адвокатов. Их беседа казалась настоящим фейерверком, завершившимся приглашением артистки, на желаемых ею условиях...»

В другом месте книги Сен-Санс назвал П. Виардо не только

великой певицей и артисткой, но и «живой энциклопедией, знатоком литературы и искусства». Впоследствии Сен-Санс, впервые услышавший певицу уже в ее зрелом возрасте, писал, что к тому времени голос Виардо не был «бархатным и кристальным», а сделался «терпким», как «вкус горького апельсина», голосом, «созданным для трагедии или эпопеи, скорее сверхчеловеческой, нежели человеческой», что не всем одинаково нравилось.

Как верно заметил А. А. Гозенпуд,[2] Виардо «развивалась вместе с эпохой». Вместе с передовыми людьми XIX века она «дорастала» до постижения того или иного художественного явления, до музыки Шумана, Верди, Вагнера, не всегда легко отрешаясь от привычных представлений.

Круг ее художественных интересов был очень широк. По наблюдениям В. А. Рубинштейн, «отзывчивой Полине все было близко не менее музыки...» Тургенева, по ее мнению, притягивала к ней «не одна сила ее гениального таланта»; «в ней находил он целый мир духовный, все оттолоски жизни, науки и искусства». К. И. Званцов записал о ней (в 1853 г.): «Я не знаю женщины, к которой питал бы более благоговения, чем к г-же Виардо-Гарсии...»

По многочисленным свидетельствам современников о голосе, пении и игре Виардо можно составить себе представление об ее артистическом облике. Конечно, к этим отзывам следует отнестись 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 *фа* 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 в молодые годы 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 в 1840-г годах на «гибкость, плавность, игривость этого восхитительного инструмента. ...В особенности удивительны скачки, salti, делаемые ею с силою и, что всего важнее, верностью изумительною». 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 «быстротою стрелы взвиваются до самых крайних пределов обширного ее голоса» («Это ей просто нипочем»,— замечал А. Л. Элькан; он же сообщал, что в стретте 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 Гарсиа», 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, которое дается в удел только избранным и, следовательно, весьма немногим. В доказательство первого мы приводим арии Балфа и Берио. ...в пример последнего — ...молитву в 3-й сцене III действия (оперы «Ма-

рия 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 блистательных 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 экспрессиею, 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 контральтовых нот, какими регистр нашей примадонны может похвалиться». 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 дозволяет это ситуация, предается всему пылу воображения, дает полную волю своему органу».[7] Т. Готье писал о проникновенности звуков ее среднего регистра, А. де Мюссе — 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 большею частию лишает нас средних и нижних звуков своего голоса, ...составляющих основную и замечательную прелесть 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 отнестись серьезно. Прекрасную «методу» в пении Виардо единодушно отмечали все рецензенты.

Причина сравнительно быстро свершившихся 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, с 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 нот 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 «симпатиче-

ском 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.

Наблюдения над оперным репертуаром Виардо показывают, как, художественно вырастая, артистка постепенно переходила с одних эстетических позиций на новые.

Какой момент был апогеем оперной деятельности П. Виардо? Расцвет ее вокальных средств приходился на сезоны 1843—1845 годов. В этот период партии лирико-драматические и лирико-комические занимали доминирующее положение в репертуаре артистки. Из него выделялась партия Нормы, трагичностью исполнения намечавшая новый период в оперном творчестве певицы. «Злополучный коклюш» оставил неизгладимый след на ее голосе, вызвав преждевременное его увядание. Тем не менее кульминационными пунктами в оперной деятельности Виардо прежде всего надо считать ее выступления в партии Фидес в «Пророке», где ей, уже зрелой певице, удалось достичь замечательной гармонии между совершенством вокального исполнения и мудростью драматического воплощения сценического образа; «второй кульминацией» явилась партия Орфея, сыгранная Виардо с гениальной убедительностью, но менее совершенно в вокальном отношении. Менее крупными вехами, но тоже большими художественными удачами были для Виардо партии Валентины, Сафо и Альцесты. Именно подобные, полные трагического психологизма партии, при всей многообразности ее театрального дарования, более всего соответствовали эмоциональному складу Виардо и характеру ее ярко темпераментного таланта. Именно благо-

даря им Виардо — певица-актриса — заняла совершенно особое положение в оперном искусстве и артистическом мире XIX века. Над оперными партиями Виардо работала долго и тщательно. Изучала изображаемых действующих лиц, терпеливо отделывала 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 следуя заранее намеченному и обдуманному рисунку.

Над своим оперным репертуаром П. Виардо постоянно работала, притом не только учила новые партии, но и продолжала отделывать выученные ранее. Петербургские сезоны были для нее особенно плодотворными. Она выступила тогда в 16 операх. Из них 5 («Норма», «Мария ди Роган», «Фаворитка», «Репетиция серьезной оперы», «Бианка и Гвальтьеро») были играны Виардо впервые в Петербурге или только там. Не все из них остались в ее репертуаре. Результатом разумной работы над собой, труда, постоянно направленного на завоевание новых позиций в искусстве, был постоянный творческий рост Виардо как певицы-актрисы на всем протяжении ее художественного пути.

В 1844 году ворчливый критик из «Репертуара 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». (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...»).[12] «Если б г-жа Виардо не родилась

* «Я спела» (фр.).
** «Я сказала» (фр.).

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 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 Лючии, журналист писал далее: «Там романтическая анатомия сердца простодушной, но страстной деревенской девицы, а теперь в «Лючии» явилась перед нами нежная чувствительная дама средних веков во всех условных формах светских приличий».

В высокой степени постигая намерения автора, Виардо обладала искусством перевоплощения, умением найти и прочувствовать характерные для создаваемого образа психологические черты. Недаром «Северная пчела» сравнивала ее талант с Протеем.[13] Об исполнении П. Виардо партии Ромео в «Капулетти и Монтекки» Беллини, Мих. Ю. Виельгорский писал дочери Анолит 8 января 1844 года:[14] «On a donné hier — vendredi le 8 — les Capuletti et la Garcia-Viardot y débuta 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 morale. 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

* «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 ни при чем. 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.).

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». Р. Зотов отметил, что Andante $\frac{12}{8}$ «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 traditore...“» * Ф. Булгарин объявил тогда же в «Северной пчеле», что 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».[15]

Из двух подобных и дельных 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 Шеврёз. «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 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

* «Кто с изменником...» (итал.).
** «Чистая дева» (итал.).
*** «Мой супруг! О небо!» (итал.).
**** «Пощады мне!» (итал.).

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? Perche?» * — восклицает Амина невыразимыми грудными звуками. С этой минуты Амина — Виардо совершенно преображается: невинная девушка заменяется страстною женщиною, 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'abbraccia!».** 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».[16]

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»,— отозвался о Виардо — Фидес «великий маэстро» Мейербер в письме к матери после премьеры своей оперы в Париже. О большой выразительности ее пения и игры в этой партии, о пластичности, 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 выка-

* «Как? Почему?» (итал.).
** «Ах! обними!» (итал.).

зала драматический талант, которого во Франции в ней и не подозревали. Все положения, которые она принимает, жесты, физиономия, костюмы, 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. Чтоб убедиться в этом, надобно только слышать, как она поет свою первую арию: «Oh, mon fils, soyez béni».* 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 нумера 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.— *А. Р.*) с изумительным совершенством». Автор 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...» [17] «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.— *А. Р.*) 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.[18] И образы героинь античности, близкие характеру трагического дарования певицы, привлекли к себе ее внимание с первых лет артистической деятельности. Еще до первого появления на сцене парижского

* О, будь благословен, мой сын (фр.).

Итальянского театра в марте 1839 года «мадемуазель 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 Куриации», 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 явилась истинною царскою дочерью, внукою богов Древней Греции».[19] 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».[20]

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 скупыми средствами выразить высокую простоту и трагическую глубину классической музыки Глюка. На слушателей произвели впечатление уже первые патетические возгласы Орфея — Виардо у гробницы Эвридики. 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. Покидая Елисейские поля, артистка поднималась на холм медленным и неверным шагом, с бережной нежностью держа руку Эвридики 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 Эвридику» 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: «Эвридика, Эвридика!» — долгое молчание, и, как бы поняв наконец, что та потеряна теперь навсегда, всю заключительную часть арии артистка исполняла полным голосом, с возмущением и отчаянием.[21] 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 Дидону 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 «скульптурные позы», достойные античных барельефов, в продолжение трех актов волновали и трогали зрителей. Большая ария 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.[22] 15 марта 1877 года С. И. Танеев писал в Москву Масловым: «Прошлый раз у нас играли отрывки из «Альцесты» Глука, м-м Виардо пела Альцесту — я как баба плакал».[23]

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. Дюпре (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 Далилы в опере «Самсон и Далила» 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, «сда-

лась» 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 заржавленного 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 довершали совершенство пения».

Как было упомянуто, в разнохарактерном оперном репертуаре Виардо большое место занимали лирико-комические и комические партии. Среди них 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». «Розины Виардо не переспоришь и не переупрямишь... В каждом движении просвечивает южная, горячая испанская кровь, каждый звук переносит вас на берега Гвадалквивира». «Особенная ребяческая грация» Виардо в этой роли поразила М. Г. Карташевскую.[24]

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 Тамбурини и m-me Viardot и друг друга передразнивают. Как m-me Viardot чудесно передразнивала Тамбурини, это прелесть». Когда 17 февраля 1853 года в бенефис Лаблаша Виардо вновь выступила в сценах из этой «мелодрамы» Ф. Ньекко, «публика от души смеялась от начала до конца пьесы».

Ф. Лист высоко ценил артистическое чутье Виардо, благодаря которому она с высокой художественностью поняла и «причудливую музу Россини, и величавую ясность Генделя, и сумела оживить образы Мейербера...». Горячий темперамент она подчиняла рассудку, не допуская случайностей, строго следуя 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 Тремон (один из наиболее тонких знатоков музыки в Париже того времени),— было вполне удовлетворительным, но которая не была музыкантом, пела, следуя урокам своего учителя и как школьница, по сравнению с г-жой Виардо».[25]

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 внимание 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 Делеклюз в «Journal des Débats» писал о «мудрости» ее истолкования партии Танкреда.

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 красивостью 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: образованною девушкою 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?» [26]

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]».[27] Н. В. Сушков тоже находил, что в «Дон Паскуале» Доницетти певица хорошо играла, но слишком много «суетилась 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 (в Петербурге.— *А. Р.*) и все слушают ее и удивляются не рассуждая».[28]

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 «Про-

* Так у Р. Зотова.

роке» Вы судите довольно верно, но с излишней иронией. Я сам знаю, что m-me Viardot слишком много играет, но у ней это происходит не от эклектически-немецкой рефлекции, а от ее реалистической южной натуры. Так итальянец, прося милостыню, показывает рукою, что он ничего не ел. Для зрителя, впрочем, в результате все равно — но у ней 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 m-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 шились для нее костюмы. В платье по собственному эскизу она впервые появилась в партии Дездемоны на сцене парижского Итальянского театра в 1839 году. Ремарка: «Справиться у г-жи Виардо-Гарции» неизменно присутствует возле ее фамилии во всех «Требованиях» режиссера оперной труппы имп. театров М. С. Лебедева, касавшихся одежды для спектаклей с участием артистки.

«Она сама чертит костюмы для всех ролей своих»,— замечалось в «Листке для светских людей» в 1844 году. В «Любовном напитке» («в довершение очарования») Виардо появлялась «в костюме прелестном, который, как обыкновенно, сделан по ея собственному рисунку». В «Лючии» певица 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».

От современников и в данном случае иногда тоже ускользали художественные намерения артистки. Так, А. де Мюссе не без злорадства, в карикатурных тонах описывал в 1842 году, в письме к г-же Жобер, костюм Виардо в партии Арзаче в «Семирамиде», как всегда, строго обдуманный певицей, неизменно стремившейся следовать тому, что считалось тогда «исторической правдой».[29] Как говорил Тургенев о Виардо, «в каждой исполняемой ею роли она давала цельный образ соответственно обстановке эпохи, в которой жило данное действующее лицо, согласно темпераменту 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...»

П. Виардо — камерная певица оказала большое влияние на развитие жанра камерного пения в современном его понима-

нии. Своим серьезным отношением к нему из музыкального развлечения она превратила камерное пение в особый жанр в исполнительском искусстве, где перед певцом прежде всего стоит ответственная задача с исчерпывающей выразительностью передать музыкальную сущность произведения в его связи со словом и где фразировка и вкус певца играют решающую роль. 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* (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...» [30]

Постоянно углубляя свой исполнительский стиль, Виардо стала с годами замечательной камерной певицей. 24 марта 1853 года В. П. Боткин писал Тургеневу: «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... Эта Мазурка есть, собственно, соединение двух Мазурок Шопена, ...слов я не расслышал, но я тебе скажу, что эта пьеса исполнена 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 бы 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 Балфа. 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 «Серенады» 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 особенным 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, наполнявших залу, были увлечены единодушным порывом восторга, громко и неотступно требовали повторения. При этом надо заметить, что певица не употребила ни одного итальянского украшения, чтоб 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, стóящие ее артúстического 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 необозримо 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 песен 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. С Варламовым Виардо была знакома и лично. А. А... ов, в «Воспоминаниях о А. Е. Варламове» (помещенных в журнале «Орел», 1859, № 3—4), рассказывает, что певица «с удовольствием слушала его пение, удивлялась его искусству и методе, завидовала его вытянутой нотке». А Ф. Булгарин был свидетелем того, «как она [Виардо] обрадовалась, встретив случайно в одном доме г. Варламова: она тотчас села за фортепиано и пропела его «Сарафан» и «Соловья», заставив его вторить себе...». 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 великопостных 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 смыкаючи 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-bémol*, потом делает фермату чисто в русском роде, разражается трелью на *fa*, касается *la-bémol*, 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 нашла 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 фразировки 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 эту вещь по вечерам. 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 продаже четырех- или двухручного переложения увертюры «Ромео и Джульетта» 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 П. Виардо сообщала о своем намерении выучить и исполнить «очаровательный» романс Кюи. Сведений об отношении ее к творчеству Мусоргского очень мало. В упомянутом выше письме Тургенева к Анненкову из Лондона писатель сообщал тому нелестное мнение Виардо о «Райке». Тем не менее из писем Тургенева к ней, датированных 70-ми годами, видно, что к творчеству композитора она относилась с интересом (несмотря на это, сочинения Мусоргского начисто отсутствуют в репертуаре учениц П. Виардо). Об исполнении артисткой арии из оперы «Хаджи-Абрек» А. Г. Рубинштейна было упомянуто в главе V настоящей работы.

О знакомстве П. Виардо с сочинениями и других русских композиторов дает представление следующий отрывок из письма А. К. Глазунова к В. В. Стасову 1/13 июля 1884 года, из Франкфурта-на-Майне: «Представители и представительницы Парижа... Виардо-Гарсия и другие имеют понятие даже о Лядове, у которого, по их словам, милые пьески; о Балакиреве с его «Исламеем»...» (эти слова могли быть написаны только в результате личной беседы с Сен-Сансом и П. Виардо, может быть, у Виардо?).

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...» [35]

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 хоть 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 русланисты», «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-Гарсиа», 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, ruelle Démidoff, maison Specht.* Внизу то же самое другим почерком по-русски. Развертываю — записка: «Avec mille remercîments de M-me Viardot».** Насилу вспомнил (нет, я прилгнул, я никогда не забывал), что по моему наущению брат мой еще в январе месяце отдал мужу ее все, что у нас было славянской народной музыки — 150 песен, столько же польских, более

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

300 чешских, до 500 моравских и 66 украинских. Хотя m-r 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.

Что же было необычным в артистическом облике Виардо? Когда М. Л. Василенко-Левитон спросила у Тургенева о пении Виардо в годы ее расцвета: «Чем же она пленяла — 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 Ребера. Трио до минор Бетховена (ор. 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». В концертах К. Шуман П. Виардо неодно-

кратно играла с ней Анданте с вариациями для двух фортепиано Р. Шумана. Своим ученикам на уроках и в концертах Виардо аккомпанировала обыкновенно сама. Она была также хорошей органисткой.

Список учеников и учениц П. Виардо открывает Дезире Арто-Падилья. За ней следуют оперные и концертные певцы и певицы: А. И. Абаринова, Ж. Амиранов, Б. Бианки, Бильбо-Башлэ, Бир де Марион, А. Боссе, М. Брандт, Ш. Валантэн, М. Векерлен, А. Гарсиа, А. Гаргани, Дювивье, К. Иорген, Т. Лейсингер, Ф. Литвин, Н. К. Лозинская-Станюкович, Мейер, М. Муриан, Л. А. Оболенская, А. Оргени, А. В. Панаева-Карцова, О. А. Пускова, Роллант, С. Е. Ромм-Горская, О. Н. Скобелева, А. Стирлинг, Н. М. Спасский, Л. А. Торриджи-Гейрот, Хассельман, Хейлодз, Хольмсен, Шлиман, Шмейсер, М. Шрёдер-Ханфштенгель и многие другие. Советами П. Виардо пользовалась П. Лукка. 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), Колонн, Нугейра (Париж), Эванс ван Кленнер (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. Торриджи-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, зависели 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 записях 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 que s'y passe...» *

«Allons, mon enfant, commençons par les exercices»,** — сказала Виардо С. Мотте на одном из первых занятий. Вока-

* Помните, дочь моя, что прежде чем начать петь, надо хорошенько вдохнуть воздух так, чтоб никто этого не 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.).

лизов 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 maniére nonchalante»,** но внимательно заботясь о точной интонации каждого звука. От излишней филировки звука она предостерегала. Петь дольше получаса подряд Виардо находила вредным. Во время пения ученик должен был сохранять естественную и свободную позу («restez tout à fait impassible en chantant, sans ce balancer d'un pied à l'autre et surtout que la figure soit tout à fait impassible»),*** 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, он умела меткими и скупыми словами разъяснить смысл музыкальной фразы «и богатством нюансировки сделать исполнение интересным, 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, чтоб 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 очень интересном и ценном дневнике С. Мотте попадаются записи, вроде следующих: «La leçon pendant une heure, d'une amabilité à ne pas décrire, parlé de la Russie, Tourguéneff,

* 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? С ума сойти! Ну, моя дорогая, у нас есть над чем поработать! (фр.).

***** слишком много нюансов (фр.).

m'appellant 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 подписалась 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 embarassée quoi donner chanter à ses élèves...» ** Исходя из этих слов можно предположить, что действительно «огромный репертуар», пройденный С. Мотте под ее руководством в 1882—1885 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 de 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

* «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 б вы готовили себя для театра... Нужно иметь огромный репертуар, чтоб не быть в затруднительном положении по поводу того, что задавать петь своим ученикам...» (фр.).

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. Поме, отредактированных П. Виардо.

Музыку Виардо сочиняла с ранней юности. Уже восьми лет она брала уроки гармонии и теории композиции у А. Рейхи, а в 18 лет поражала своей талантливостью композитора А. Адана. Крупным композиторским дарованием и яркой творческой индивидуальностью она, однако, не обладала. Тем не менее сочинения ее отличаются многими достоинствами. Они стоят на профессиональном техническом уровне, без налета дилетантизма. Основные их свойства: музыкальность, чувство меры и формы, хороший вкус в изложении, отдельные свежие мелодические обороты, иногда интересные гармонические находки в аккомпанементе, всегда активно участвующем в создании общей поэтической картины; в некоторых случаях смелые отклонения и модуляции; хорошее ощущение колористических возможностей фортепиано, декламационное разнообразие вокальной партии, написанной всегда удобно для голоса.

П. Виардо сочиняла преимущественно вокальные произведения, реже обращаясь к другим жанрам. В ее творчестве можно различить несколько периодов. Первый — романтический, близкий к настроениям французского романтизма 1830-х годов. К нему относится первый сборник ее романсов («mélodies») «Album de M-me Viardot-Garcia» (Paris, 1843), изданный Э. Трупена в нарядном оформлении, с золотым обрезом и литографированными рисунками А. Сольдо.

В «Альбоме» 8 пьес: 1. «L'enfant de la montagne», баллада (из Уланда), посв. Ж. Санд; 2. «La chapelle», баллада (из Уланда), посв. А. Шеферу; 3. «L'abricotier», сербская песня, посв. Е. Гарсиа; 4. «Adieu, les beaux jours», романс, посв. Д. Оберу; 5. «L'exilé polonais», куплеты, посв. Ж. Жеральди; 6. «L'enfant et la mère», диалог, посв. г-же Э. Трупена; 7. «L'Ombre et le Jour», мелодия, посв. гр. Эссекс; 8. «Le chêne et le roseau», басня, посв. Л. Виардо.** Здесь налицо весь поэтический арсенал романтизма: буря и гром в горах Швейцарии, вырванные с корнем дубы, стремительно низвергающиеся с крутизны горные ручьи, размышления о людской бренности возле средневековой часовни, ангелы у колыбели умирающего младенца, звон набата, патриотические порывы, сочувствие к раздавленной Польше, напрасно ожидавшей помощи от одного великого

* «Час занятий пением» (фр.).

** 1. «Дитя горы»; 2. «Часовня», 3. «Абрикосовое дерево»; 4. «Прощайте, ясные дни»; 5. «Польский изгнанник»; 6. «Дитя и мать»; 7. «Свет и тень»; 8. «Дуб и тростник» (фр.).

(надо понимать — французского) народа, «подавленные» осенними настроениями поселянки и салонное сравнение двух влюбленных с Ночью и Днем. Эта салонная тенденция заметно прогрессирует в творчестве Виардо в течение 1840-х годов и к 1850 годам выливается в некий «салонный романтизм». Черты его заметны уже в мелодии «Цветок» на слова Э. Тюркети (Соль мажор), появившийся в «Illustration» 4 марта 1843 года (перепечатана в журнале «Нувеллист», 1844, т. VI).

Отсутствие свободного времени в период интенсивной сценической и концертной деятельности в середине 1840-х годов мешало П. Виардо сочинять музыку. Л. Виардо жаловался Ж. Санд в письме от 14 августа 1844 года, что занятия пением с Антонией Сичес не давали Полине возможности заняться сочинением и начисто переписать «6 или 8 пьес для ее второго альбома». В результате он вышел из печати только через 6 лет под заглавием: «10 mélodies par Pauline Viardot. Album de chant pour le 1850». Брандус издал его очень нарядно, украсив литографированными иллюстрациями художников Бушо и А. Давида и репродукцией с портрета Полины Виардо, написанного А. Шефером.

В «Альбом» вошли следующие пьесы: 1. «Solitude», слова Э. Тюркети; 2. «La petite chevrière», слова(?). 3. «L'absence», испанская песня, слова(?), посв. Д. Мейерберу; 4. «Un jour de printemps», каприс, слова Э. Тюркети, посв. гр. Матв. Ю. Виельгорскому; 5. «Villanelle», слова Э. Тюркети, посв. А. Ф. Львову; 6. «En mer», слова Ж. де Ларенодьера, посв. Г. Берлиозу; 7. «La chanson de Loïc», слова А. Бризё, посв. М. Альбони; 8. «Marie et Julie», слова Ж. де Ларенодьера, посв. И. Роже; 9. «La Luciole», слова Ж. де Ларенодьера, посв. г-же Угальд; 10. «Tarantelle», слова (?), посв. А. Леонар.* При внешней общности с тематикой романтизма романсы этого сборника не овеяны большим его дыханием; скорбь стала меланхолическими вздохами, не без налета слащавости; из гор и леса действие перешло в парк, из хижины — в гостиную; на патриотизм нет и намека.

Мелодический материал в обоих «Альбомах», за малым исключением, не отличается яркостью. Фактура аккомпанемента в первом «Альбоме» более колоритна, чем во втором. Там с большей свободой использовано разнообразие технических приемов фортепианной игры на всем протяжении клавиатуры инструмента. Во втором «Альбоме» аккомпанемент сделан изящно и гладко, но с применением, главным образом, среднего регистра фортепиано и без малейших «дерзаний».

Для второго «Альбома» характерно обращение автора исключительно к стихотворениям салонных французских поэ-

* 1. «Одиночество»; 2. «Маленькая пастушка коз»; 3. «Отсутствие»; 4. «Весенний день»; 5. «Сельская песня»; 6. «В море»; 7. «Песня Лоика»; 8. «Мария и Юлия»; 9. «Светлячок»; 10. «Тарантелла» (фр.).

тов 1840-х годов. Место Уланда заняли Ж. де Ларенодьер и Э. Тюркети, но не В. Гюго и А. де Мюссе. О трех, действительно, наиболее удачных романсах из второго «Альбома» — «Отсутствии», «В море» и «Светлячке» — с похвалой отозвался Ф. Лист в упомянутой статье о Виардо. Название «мелодии» недостаточно точно передает жанровое определение этих сочинений. Во французском музыкальном быту XIX века слово «мелодия» служило для обозначения вокальных пьес, где направленность содержания и глубина музыкальной мысли указывали на известную серьезность композиторских намерений, в то время как слово «романс» применялось к поверхностным сочинениям сентиментально-салонного жанра, к музыкальным и поэтическим качествам которых не предъявлялось высоких требований.

К 1860-м годам относятся наиболее ценные вокальные сочинения Виардо — романсы на слова русских поэтов и Э. Мёрике. В 1864 году в Лейпциге (в Карлсруэ осуществить это не удалось) был напечатан «Альбом» ее новых романсов, под заглавием: «12 Gedichte von Puschkine, Feth und Tourgeneff, übersetzt von F. Bodenstedt, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componiert von Pauline Viardot-Garcia» (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1864).* В том же году они вышли в свет в Петербурге у А. Иогансена под схожим заглавием: «12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева, переведенные Ф. Боденштедтом и положенные на музыку П. Виардо» (текст на русском и немецком языках). В «Альбом» вошли романсы: 1. «Цветок» (Пушкин); 2. «На холмах Грузии» (Пушкин); 3. «Тихая звездная ночь» (Фет); 4. «Полуночные образы» (Фет); 5. «Шепот, робкое дыханье» (Фет); 6. «Заклинание» (Пушкин); 7. «Синица» (Тургенев); 8. «Две розы» (Фет); 9. «Ночью» (Пушкин); 10. «Узник» (Пушкин); 11. «Птичка божия» (Пушкин); 12. «Звезды» (Фет) с аккомпанементом виолончели. Издание было повторено Иогансеном в 1880 году.

В 1865 году он выпустил второй «Альбом» романсов Виардо на стихи русских поэтов: «Десять стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и Фета, переведенные Ф. Боденштедтом, положенные на музыку Полиною Виардо-Гарсиа»: 1. «Отчего, скажи?» (Кольцов); 2. «Ночью во время бессонницы» (Пушкин); 3. «Я любила его» (Кольцов); 4. «Тихо вечер догорает» (Фет); 5. «Для берегов отчизны дальной» (Пушкин); 6. «Ветка Палестины» (Лермонтов); 7. «Не пой, красавица, при мне» (Пушкин); 8. «Колыбельная» (Лермонтов); 9. «Ива» (Тютчев); 10. «Буря» (Пушкин).

* «12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева, переведенные Ф. Боденштедтом, для одного голоса с сопровождением фортепиано, сочиненные Полиной Виардо-Гарсиа» (Лейпциг, Брейткопф и Гертель, 1864) (нем.).

Через три года, в 1868 году, А. Иогансен напечатал третью серию романсов П. Виардо на стихи русских поэтов: «Пять стихотворений Лермонтова и Тургенева, положенные на музыку Полиною Виардо-Гарсиа». Все романсы посвящены русским певицам и певцам: 1. «На заре» (Тургенев), посв. О. Ф. Минквиц; 2. «Утес» (Лермонтов), посв. О. А. Петрову; 3. «Разгадка» (Тургенев), посв. Е. А. Лавровской; 4. «Разлука» (Тургенев), посв. А. А. Хвостовой; 5. «Русалка» (Лермонтов), посв. А. В. Клемм. Слова Тургенева для романса «На заре» представляют собой авторизованную переработку стихотворения Э. Мёрике «In der Frühe». Романс П. Виардо на этот текст издан был (ранее?) издательством Рис и Эйлер.

В письме к П. В. Анненкову от 4/16 октября 1863 года Тургенев называет еще следующие, оставшиеся неопубликованными, романсы Виардо на стихотворения русских поэтов: «Туча» (Пушкин); «Когда печаль слезой невольной» (Лермонтов. «Маскарад», III д., выход 3-й); «Какая ночь» (А. А. Фет) и «Психея» (автора текста установить не удалось). Два романса П. Виардо, с текстами в русском переводе И. С. Тургенева, А. Иогансен выпустил в 1869 году: 1. «Перед судом» (В. Гёте); 2. «Свет и тень» (Э. Тюркети); романс перепечатан из первого «Альбома» П. Виардо, изданного в 1843 году. В конце апреля 1871 года, также у А. Иогансена, вышли в свет «Шесть стихотворений Г. Гейне, Э. Мёрике и Р. Поля, переведенные на русский язык И. Тургеневым и положенные на музыку Полиною Виардо-Гарсиа»: 1. «Лесная тишь» (Р. Поль); 2. «Загубленная жизнь» (Р. Поль); 3. «Садовник» (Э. Мёрике), 4. «Ожидание» (Р. Поль); 5. «Былое счастье» (Э. Мёрике); 6. «Стоит погода злая» (Г. Гейне). Авторская рукопись романса «Лесная тишь» под названием «Märchen» (в тональн. Си-бемоль мажор) хранится в ЦГАЛИ, фонд П. Виардо (ед. хр. 8). Затем появились «Пять стихотворений Гёте, Пушкина, Гейбеля и Поля, положенные на музыку Полиною Виардо-Гарсиа», у А. Иогансена, СПб, 1874: 1. «Слепец» (Р. Поль); 2. «Финская песня» (В. Гёте), посв. Ю. Ф. Абаза; 3. «Юноша и дева» (Пушкин); «Солдатская невеста» (Э. Мёрике); 5. «Весенний вечер» (Э. Гейбель). По свидетельству Л. Пича («Pauline Viardot-Garcia, persönliche Errinnerungen».* Velhagen und Klassings Monatshefte, 19, Jg, 1904—1905. B-d1, s. 215), на слова Э. Мёрике Виардо написала 12 романсов, но изданы были не все. Романс «Садовник» (см. выше) был напечатан в Германии издательством Рис и Эйлер под немецким названием «Der Gärtner»** вместе с романсом «Nixe-Binsefuss»,*** не издававшимся в России.

* «Полина Виардо-Гарсиа, личные воспоминания» (нем.).
** «Садовник» (нем.).
*** «Русалка — тростниковая нога» (нем.).

В 1874 году А. Иогансен перепечатал все ранее изданные им вокальные сочинения П. Виардо, включив их в серию «Романсы, песни, куплеты и шансонетки». Притом в числе 54-х пьес Виардо 4 романса на стихи А. С. Пушкина (№№ 51—54) появились тогда в печати, по-видимому впервые: 1. «Вот зеркало мое»; 2. «Ночной зефир»; 3. «Старый муж, грозный муж», песня Земфиры из поэмы «Цыганы»; 4. «Ворон к ворону летит». Издание было повторено в 1878 году. В 1880 году, то ли благодаря успеху романсов, то ли заботам Тургенева, все 54 пьесы А. Иогансен выпустил отдельной серией (и повторил ее в 1882 и 1887 гг.) под заглавием «Стихотворения Гейбеля, Гёте, Кольцова, Лермонтова, Мёрике, Поля, Пушкина, Тургенева, Тюркети, Тютчева и Фета, положенные для пения с аккомпанементом фортепиано Полиною Виардо-Гарсиа» (в списке имен почему-то оказался пропущенным Г. Гейне, автор слов романса «Стоит погода злая», включенного в серию). Судя по письму Тургенева к А. В. Топоркову, в 1882 году у А. Иогансена был напечатан романс Виардо «Часовой» на слова И. Сурикова, до сих пор в советских нотных библиотеках не разысканный.

Романсы Виардо на стихотворения русских поэтов, сочиненные в 1860-х и начале 1870-х годов, значительнее поверхностных «мелодий» из второго «Альбома». По кругу музыкально-поэтических образов, программности, характеру выразительных средств и, наконец, по отсутствию поверхностной салонности эти сочинения стоят ближе всего к течению неоромантизма в немецкой музыке середины XIX века. В техническом отношении они сделаны профессионально. В свое время эти романсы имели успех.

В середине 1870-х годов, вскоре по возвращении Виардо во Францию, в ее творчестве начался новый и последний период. Вокальные сочинения Виардо этого времени близки к романсному творчеству современных французских композиторов Массне, Массе, Паладиле. Отдельные пьесы («Сильвия», «Последнее признание») напоминают романсы Делиба и Бизе, уступая им в качестве музыкального материала. В стиле вновь появляются элементы салонности, изнеженной и элегантной пустоты. Содержание пьес лишено подлинной глубины, круг эмоций замкнут любовно-лирическими переживаниями, изложенными с французским стилистическим изяществом. В певческий репертуар эти романсы Виардо не вошли.

В 1880-х годах парижское музыкальное издательство А. Хейгель и сын (А. Хейгель и К°) выпустило «Six mélodis et Havannaise variée».* Затем там же появились еще две серии

* «Шесть мелодий и Хабанера с вариациями»: «Рука» (В. Вильдер); «Последнее признание» (Т. Готье); «Я от этого умру» (Г. Риид); «Ай-люли» (К. де Метр); «Прелестные ласточки» (Л. Поме); «Меланхолическая песнь» (А. Сильвестр); «Хабанера с вариациями».

романсов под названием «Six mélodies».* Судя по «Всеобщему руководству по музыкальной литературе» Ф. Паздирека, сочинения Виардо печатались тогда главным образом этой фирмой, притом многие из них переиздавались позднее другими музыкальными издательствами. ** В 1890-х годах Ж. Хаммель издал еще одну серию «Six mélodies» *** и переиздал 4 русских романса Виардо с французским текстом (автора перевода установить не удалось).**** Романсы Виардо встречаются в каталогах французских музыкальных издательств Дюран и сын, Миран, Энох.*****

Вместе с К. Сен-Сансом, Г. Форе и другими французскими композиторами П. Виардо (ок. 1900 г.) приняла участие в создании цикла вокальных пьес на слова С. Бордэзе: «Contes mystiques»; ****** ей принадлежит отрывок для сопрано «Мать, чей взгляд так нежен». Кроме того, для пения она сочинила несколько «концертных сцен» — фрагментов из трагедий «Сид» П. Корнеля, «Федра», «Андромаха» и «Гофолия» Ж. Расина.

В творческом наследии П. Виардо важное место занимают обработки народных песен и сочинений композиторов, главным образом, XVIII века и Шопена. О ее отношении к народной музыке говорилось выше. Перечень национальностей, чьи

* «Шесть мелодий», I серия: «То было однажды утром»; «Утренняя песнь»; «На земле сей сирень увядает»; «У воды»; «Ее не видеть никогда»; «Вилланелла». II серия: «Сильвия» (Н. Буало); «Колыбельная» (А. де Кастильон); «Серенада» (Т. Готье); «Загадка» (И. Тургенев — П. Коллэн); «Зеркало» (В. Вильдер); «Бессонница» (А. Пушкин — П. Коллэн). «Загадка» это — романс «Разгадка» на слова Тургенева (из «Пяти романсов на стихи Лермонтова и Тургенева»), а «Бессонница» — романс «Ночью, во время бессонницы» на слова Пушкина (из цикла «Десять стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и Фета»).

** В том числе романсы: «У фонтана», «В саду моего отца», «Здравствуй, сердце мое» (П. Ронсар); «Цыганский хор»; «Цыганское шествие»; «Аве Мария»; «Прекрасная Йоли»; «Девушка из Кадикса»; «Мадрид»: «Соловей и соловьенок».

*** «Шесть мелодий»: «Первое волнение»; «Божественный сон»; «Песни прошлых дней»; «Японка»; «Девушка» в прачечной; «Сюзон-Сюзетта»; «Мечта» (дуэт).

**** «Fleur désséchée» («Цветок» на стихи Пушкина), «La Mésange» («Синица» на стихи Тургенева), «Les étoiles» («Звезды») с аккомп. виолончели, на стихи Фета (все 3 романса из серии «12 стихотворений Пушкина, Фета и Тургенева») и «Berceuse cosaque» («Казачья колыбельная») на стихи Лермонтова (из серии «Десять стихотворений Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Тютчева и Фета»).

***** «Маркиза»; «Сходство»; «Она проходит» (П. Виардо); «Перонель», франц. народная песня; «Преследование»; «Сара-купальщица»; «Чеботарь и финансист (Ж. Лафонтен); «Разбитая ваза (Сюлли-Прюдом); «Приманки»; «Отчаяние»; «Большие белые птицы»; «Ламенто»; «Любимица»; «Парма»; «Три дня сбора винограда». Л. Торриджи-Гейрот приводит название еще 3 романсов Виардо: «Серенада Розине», «Мечта» и «Ночь» (с аккомп. фортепиано, скрипки и виолончели — быть может, упомянутый выше романс «Звезды» на слова Фета?).

****** «Мистические повествования» (фр.).

песни остановили на себе ее внимание, указывает на широту ее интересов. Однако она не ставила перед собой задачи изучить фольклорный материал и в неприкосновенности выявить в обработке ядро народной музыкальной мысли. Концертная певица, она создала концертные пьесы на основе народных мелодий. Привлекательные по музыке и написанные удобно для голоса, они имели прочный успех и на концертной эстраде и в гостиных.[42]

В доме Гарсиа, где выросла П. Виардо, постоянно звучали испанские песни — народные и сочиненные ее отцом (сборник их она впоследствии издала). Они, естественно, прежде всего и привлекли ее внимание. 21 ноября 1846 года она писала Матв. Виельгорскому о своих аранжировках испанских песен на два голоса, а 12 марта 1847 года о песне «Al Solito» * из серии «Spanische Lieder».** Сведениями о публикации этого цикла мы не располагаем. Быть может, к числу их надо отнести «любимые испанские романсы, исполняемые г-жою Виардо и г-жою Леонар», аранжированные П. Виардо и продававшиеся в нотном магазине Брандуса на Невском проспекте (о чем извещал журнал «Музыкальный свет» в январе 1853 г.): 1. «La Celesta»; Cancion andaluza; 2. «Ay! Manola!» Cancion espagnola: 3. «La Colasa» Cancion madrileña.***

Испанская песенка «Fortunilla» в 1840-х годах была вписана П. Виардо в альбом Мих. Виельгорского. Переложенные П. Виардо для 2 женских голосов испанские народные мелодии «Jota estudiantina» и «Habanera» **** были напечатаны А. Хёйгелем около 1890 года. В собственной редакции она издала также испанские песни своего отца. Ее обработки 10 тосканских народных песен ***** неоднократно издавались в России А. Иогансеном в 1870—1880-х годах в серии пьес Виардо и отдельными выпусками. Одну из записанных ею итальянских песен обработала советский композитор Зара Левина и под названием «Скажи лишь слово» включила в сборник «Шесть народных мелодий».

П. Виардо принадлежат также обработки французских и провансальских средневековых песен, изданные А. Хёйгелем в начале 1890-х годов под названием «Six chansons du XY siècle, avec le texte original et une adaptation moderne de Louis

* «Одинокому» (исп.).

** «Испанские песни» (нем.).

*** «Небесная», андалузская песня. «Ай! Манола», испанская песня. «Колаза», мадридская песня (исп.).

**** «Студенческая хота» и «Хабанера».

***** 1. «Флорентийская серенада»; 2. «Бывало»; 3. «Не удивляйтесь»; 4. «Влюбленная»; 5. «Чем пред тобой я провинилась?»; 6. «Бедняжка я»; 7. «Если б можно было полететь»; 8. «Так хочется плакать»; 9. «Лодочка»; 10. «Умереть» (итал.).

Pomey».* Переложение сербской народной песни «Абрикосовое дерево» (в I Альбоме вокальных пьес П. Виардо) — след ее знакомства с музыкой славянских народов. О. А. Пржецлавский сообщает, что в бытность ее в Петербурге П. Виардо слушала цыганские хоры «и отозвалась о них с похвалой».

Аранжируя для голоса те или иные музыкальные сочинения, П. Виардо ставила себе целью обогатить певческий учебный и концертный репертуар произведениями действительно высокого вкуса. В 1870—1890-х годах она опубликовала (у А. Хёйгеля) арию из оперы «Ксеркс» Генделя (для голоса с сопр. виолончели), вариации на тему ариетты Н. Йомелли «La Calandrina» («Продавщица птиц»), канцонетту Й. Гайдна и сборник «Six airs italiens du XVIII siècle. Auteurs inconnus. Accompagnement, harmonie et variations de Pauline Viardot. Traduction française de Louis Pomey».** Романс для фортепиано (соч. 3 № 1) А. Г. Рубинштейна аранжировала для среднего (Соль мажор) и низкого (Фа мажор) голосов и издала под названием «Невеста», с французским текстом Л. Поме (А. Хёйгель, б/г).

Для дуэта женских голосов П. Виардо сделала аранжировку нескольких вальсов Шуберта (по сведениям Л. Торриджи-Гейрот — 6; 3 из них — «Весенняя пора», «Осень» и «Танцуйте, танцуйте, юные девы» были изданы в Англии (Честер?); в России В. Бессель напечатал еще один номер из этой серии: «Твои очи» (см. каталог В. Бесселя, б/н, стр. 69) и 2 номера из «Венгерских танцев» Й. Брамса: № 3 («Всадники») и № 6 («Цыганки»). Этот дуэт в неуклюжем переводе А. А. Горчаковой под заглавием «Ах, мы словно козочки резвимся» был напечатан у В. Бесселя (в 1881 г.) и А. Гутхейля (в 1887 г.), а в 1929 году — в Музгизе СССР.

Особое место среди аранжировок П. Виардо занимают сочинения Шопена, вальсы и особенно мазурки. Они были одними из первых ее концертных обработок (П. Виардо исполняла их в Петербурге в 1846 г. и в Лондоне, в концерте Шопена в 1848 г.), и их серию она дополняла в течение всей жизни. Переложения сделаны в стиле «свободных обработок», с допустимыми отступлениями от шопеновского текста — перестановкой музыкального материала, транспонированием в более удобные для голоса тональности, введением колоратурных пассажей и т. д. Овеянные духом салонности стихотворные тексты Л. Поме и С. Бордэзе художественными достоинствами

* «Шесть песен XV века, подлинный текст и современная адаптация Луи Поме» (фр.). В сборник вошли пьесы: «Любите меня»; «Вы злословите о моем друге»; «Песня о инфанте»; «Соловушко»; «Дендерендина» (для 2 голосов); «Три прекрасные девицы» (для 3 голосов).

** «Шесть итальянских арий XVIII в. Неизвестные авторы. Аккомпанемент, гармонизация и вариации Полины Виардо. Французский перевод Луи Поме» (фр.).

не отличаются. А. Н. Серов отнесся к этим переложениям П. Виардо отрицательно. По его мнению, мазурки Шопена были ею скорее «изуродованы», нежели «аранжированы» (см. его статью «Музыкальная хроника за 1869 год»). В серию вошли мазурки № 31, ор. 50 № 2, Ля-бемоль мажор («Шестнадцать лет»); № 23, ор. 33 № 2, Ре мажор («Люби меня»); № 1, ор. 6 № 1, фа минор, оригинал в фа-диез миноре («Любовная жалоба»); № 5, ор. 7 № 1, До мажор («Кокетка»); № 47, ор. 68 № 2, ля минор («Пташка»), впоследствии П. Виардо добавила к пьесе партию флейты; № 14, ор. 24 № 1, соль минор («Разлука»; дуэт); № 4, ор. 6 № 4, ми-бемоль минор («Празднество»); № 7, ор. 7 № 3, фа минор («Слабое сердце»); № 15, ор. 24, № 2, До мажор («Молодая девушка»); № 24 ор. 24, № 3, До мажор («Вторая колыбельная»); № 30, ор. 50 № 1, Соль мажор («Танец»); № 42, ор. 67 № 1, Соль мажор («Красота», дуэт); № 36, ор. 59 № 1, ля минор («Санки»); № 7, ор. 7 № 3, фа минор («Наводнение», дуэт); № 10, ор. 17 № 1, Си-бемоль мажор («Прекрасный соловей», дуэт). Интересно, что к обработке мазурки № 7, ор. 7 № 3 П. Виардо возвращалась дважды (ср. пьесы: «Слабое сердце» и «Наводнение»).[43]

Для фортепиано в 2 руки П. Виардо сочинила пьесы «Армянская сюита» (Миран), Мазурку и Гавот (А. Хейгель); для фортепиано в 4 руки — Полонез (Э. Жерар). Сочинения П. Виардо для скрипки с аккомпанементом фортепиано: Шесть пьес и Павана (Э. Жерар). Для скрипки, фортепиано и тамбурина она написала «Маленькую сюиту» (Аллегретто, Скерцо, Андантино и Тарантеллу). В письме к П. Виардо от 28 марта/9 апреля 1867 года Тургенев упоминает о написанном ею военном марше (для духового оркестра?). Сценические произведения П. Виардо перечислены выше. Должно быть, существует еще некоторое количество необнаруженных ее сочинений и обработок. Но и то, что известно, свидетельствует о ее неутомимой творческой активности.

Таков в главных чертах жизненный и артистический облик Полины Виардо, великой певицы, создательницы нового типа оперного и камерного певца, разностороннего музыканта и педагога, чья творческая деятельность, оставившая глубокий след на современной мировой музыкальной культуре, связана прежде всего с Францией и Россией; певицы-актрисы, которую Ф. Лист причислял к плеяде гениальных женщин-артисток XIX века: Пасты, Малибран, Шрёдер-Девриент, Рашели и Ристори. Он не сомневался в том, что для будущих поколений имя Полины Виардо будет «одним из первых в этом ряду великих имен».

## *ПРИМЕЧАНИЯ*

### *К главе I*

[1] Л. Торриджи-Гейрот в брошюре "M-me Pauline Viardot-Garcia, sa Biographie, ses Compositions, son Enseignement, conférence par M-me L. Torrigi-Heiroth, professeur à l'Académie de Musique de Genève, à la salle de l'Athénée, le 8 Février 1901" (Genève, 1901) называет ее Полиной Марсель Фернандой. Статья в «Репертуаре и пантеоне» (1842, т. IX, стр. 28—32, серия «Артисты и артистки итальянской оперы в Париже. Полина Виардо-Гарсиа») именует ее Полиной Фердинандой Лауренсией.

[2] "Nouvelle biographie des contemporains" (Paris, 1822) указывает на 1779 г. Мы придерживаемся даты (1775), приведенной в "Nouvelle biographie universelle" (Paris, 1857), как более достоверной.

[3] Письмо Г. Виардо к Ю. Рицу от 15 июня 1859 г.— „Lettres inédites de George Sand et de Pauline Viardot 1839—1849". Recueillies, annotées et précédées d'une introduction par M-me Thérèse Marix-Spire, 1959, стр. 37. Вступительная статья Т. Марикс-Спир содержит ценные сведения о детстве и юных годах П. Виардо, которыми мы воспользовались для данной работы.

[4] E. Legouvé. Soixante ans de souvenirs, t. 2, Paris, 1888, p. 113—115.

[5] T. Gautier. Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt cinq ans, t. I. Leipzig, 1858, p. 304.

[6] Письмо П. Виардо к Матв. Виельгорскому от 4 марта 1850 г. из Парижа. «Музыкальное наследство», т. 2, ч. 2, стр. 86. М., 1968.

[7] В Лондоне П. Виардо дебютировала 11 марта 1841 г. в опере «Горации и Куриации» Чимарозы (имевшей в этом сезоне большой успех благодаря пению и игре артистки). В «Капулетти и Монтекки» Беллини П. Виардо (Ромео) играла вместе с Д. Гризи (Джульетта).

[8] "Lettres inédites", цит. изд., стр. 127. Приглашая П. Виардо в Ноан, в письме, посланном в середине лета 1841 г., Ж. Санд обещала, что «Шип-Шип [Шопен] сыграет ей свои лучшие мазурки...» См. письмо Ф. Шопена к родным от 20 августа 1841 г. Ф. Шопен. Письма. М., 1929, стр. 216.

[9] Луиза Полина Мария Виардо, в замужестве Эритт де ла Тур (1841—1918) — франц. композитор, певица, преподаватель пения.

[10] Г. Гейне. Лютеция. Париж, 1855, стр. 411, 412, письмо от 1 мая 1844 г. Дневник гр. А. С. Шереметевой. ЦГАЛИ, ф. 752, № 600, л. 45.

### *К главе II*

[1] Письма Мих. Ю. Виельгорского к В. А. Жуковскому. ИРЛИ, № 27958/ССIб, 31, № 16.

[2] ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 9388, л. 2.

[3] "Correspondance de Liszt et de M-me d'Agoult", Paris, 1933, p. 267.

[4] ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 75, № 3.

[5] ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 9388, л. 1.

[6] И. Т. Кокорев. Сочинения. М., 1959, стр. 243.

[7] «Северная пчела», 1843, 7 и 8 июня. «Большой театр. Рубини и опера» подпись: Р. З. (Рафаил Зотов).

[8] «Северная пчела», 16 июня 1843 г.

[9] «Северная пчела», 1843, 8 июня. А. Вольф. Хроника СПб театров с конца 1826 до начала 1855 г., т. I, ч. 3. СПб, 1877.

[10] ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 9388, лл. 4, 5, 13.

[11] Хранится в ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 9316. По контракту П. Виардо было «определено» жалованье 50 000 р. ассигнациями и половинный бенефис «на общих расходах». Дирекция обязалась «выдавать» «следующие для представлений характерные костюмы...», а «городские платья с уборами и обувь» певица должна иметь «от себя». Для сравнения приведем годовые оклады нескольких певцов из русской оперы в 1840-х гг.: С. С. Артемовский — 1140 р., поспектакльная плата 10 р.; О. А. Петров — 1142 р., поспектакльная плата — 28 р.; Э. А. Лилеева — 600 р., поспектальная оплата — 28 р. Указанные суммы исчислены в серебре. ЦГИА, ф. 497, оп. 2, ед. хр., 14371, лл. 20, 20 об.

[12] А. Н. Яхонтов. Петербургская итальянская опера в 1840-х годах. — «Русская старина», 1886, т. 52, кн. 12, стр. 735—748.

[13] «СПб ведомости», 1843, 9 октября. Итальянские примадонны.

[14] «Репертуар и пантеон», 1844, кн. 4, стр. 32—46. Театральная летопись, обозрение петербургских концертов. Гр. М. Д. Бутурлин. Записки.— «Русский архив», 1897, кн. III, стр. 349.

[15] Письмо А. Л. Неваховича к А. М. Гедеонову от 20 сентября 1843 г. ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 9622, лл. 20—22.

[16] «СПб ведомости», 1843, 16 сентября.

[17] М. И. Глинка. Записки. Л., 1953, стр. 172.

[18] Невский пр., № 57 П. и Л. Виардо жили у «негоцианта, тосканского подданного» Филиппо Мориччи, сдававшего дирекции театров меблированные квартиры для иностранных артистов. Дом сохранился в перестроенном виде (Невский, 54). Местонахождение квартиры Виардо установлено по письму к ней Тургенева от 1/13 ноября 1850 г.: «Ваша квартира была на самом углу» [Малой Садовой улицы]. Теперь она значится под № 36 (бельэтаж).

[19] Louis Viardot. Les Musées d'Allemagne et de Russie. Paris, 1844, стр. 403—404.

[20] ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 9488, лл. 9 и об., 5 октября 1843 г.

[21] «СПб ведомости», 1843, 26 октября. П. А. Плетнев сообщал Я. К. Гроту 25 октября 1843 г.: «Пришел П. Максимович и принес для меня билет в Итальянскую оперу... «Севильский цирульник». Нельзя передать наслаждения, доставленного Гарсией, Рубини и Тамбурини». Переписка Я. К. Грота и П. А. Плетнева, т. 2, стр. 142. СПб, 1896.

Очень интересен отзыв о представлении «Севильского цирюльника» 29 октября 1843 г. находится в письме гр. Александры Толстой, адресованном, по-видимому, А. Р. Томилову. (Любопытно, что письмо было написано в день знакомства И. С. Тургенева с П. Виардо.) Приводим отрывки из него в переводе с французского языка:

*1 ноября 1843. Царское Село*

Мой дорогой, превосходный дядя, позвольте мне осыпать вас упреками — чем это вы так долго заняты в деревне? Вы, имеющий абонемент в оперу, во имя искусства и музыки, возвращайтесь, возвращайтесь поскорей. Подумайте о том, что каждый день промедления настолько же уменьшает и количество удовольствий, которые могла бы дать вам жизнь. А свет, право, не так уж богат прелестями, чтоб можно было бы пренебрегать теми, которые сами предлагают вам ими воспользоваться. В прошлую пятницу, то есть два дня тому назад, мы видели «Севильского цирюльника», и я нашла, что опера, какова она в данное время, доставляет такое большое, такое большое удовольствие, что его можно принять за счастье. ... Если я позволяю себе так долго говорить о своем восторге, то лишь потому, что это выражение всеобщего мнения. Люди самые холодные, менее всего чувствительные к музыке становятся страстными дилетантами и пригоршнями бросают деньги, чтоб попасть в этот новый рай. Там, правда, есть все. Никогда еще не было видано подобного ансамбля. Тем не менее

и в этом всеобщем восторге возникают тысячи различных мнений, и всякий по-своему судит о трех божествах дня — Рубини, Тамбурини и Виардо. Я, дорогой дядя, не смогла противостоять желанию высказать вам и собственные соображения или, верней, мои впечатления, так как для того, чтоб судить — в моих руках одно только это оружие. Я с удовольствием вновь увидела Рубини, и, хоть это личность мне совершенно антипатичная, первые же звуки его прекрасного голоса заставили меня расплакаться. Но, отдав ему эту невольную честь, я не смогла удержаться от того, чтоб не заметить, что голос его стал еще более слабым и изношенным, чем в прошлом году — он, как кажется, замечает это и сам, так как его пение более чем когда-либо перегружено бесчисленными фиоритурами, несомненно для того, чтоб скрыть урон, нанесенный ему временем и возрастом. Что касается его игры, то я чуть было не назвала ее приличной, но останавливаюсь, подумав о том, что, будь я Розиной, то нашла бы совершенно *неприличным*, если б мой Альмавива был так холоден и равнодушен ко мне. Я бы сейчас же его прогнала,— роль, одна из главных, как вы знаете, стала почти ничтожной в исполнении Рубини. Он не вкладывает в нее ни малейшего чувства, и прелестная Розина, которая воодушевляет всю публику, неспособна взволновать его металлическое сердце. Я еще не видела Сашеньку после представления «Цирюльника», но, судя по тому, что я слышу, мы сломаем с ней много копий по поводу Виардо. Прежде всего я возьму на себя смелость сказать ей, что она очень плохо ее поняла, а затем попрошу вас, дорогой дядя, быть нашим судьей. Я не смею высказывать только мое мнение, а опираюсь на мнение знатоков, единогласно заявивших, что увидеть более совершенное соединение изящества, естественности и наивности — немыслимо. Впрочем, игра ее полностью соответствует характеру ее национальности — она испанка и по рождению и по лукавству. Ее несколько резкие жесты не подошли бы, конечно, для Семирамиды, но великолепно подходят к упрямому и шаловливому характеру Розины. В дуэте записки она выказывает столько восхитительной тонкости, столько проказливости. Заметьте, дорогой дядя, что для того чтоб покорить публику, ей недостает одного мощного средства — красоты, и одним только талантом она повергает всех к своим ногам. Я не могу с той же похвалой отозваться и о ее пении. Мне кажется, что она странным образом злоупотребляет невероятной подвижностью своего голоса. Отсюда — бесконечные украшения и прегрешения против хорошего вкуса, чего никогда не замечаешь у Росси. От них она [Виардо] не исправится, если долго пробудет в России, так как наша глупая публика аплодирует ей как раз в местах, где ей не хватает изящества и простоты. Диапазон ее голоса огромен, это неслыханные верхи и низы — все звучит чрезвычайно приятно, но и тут она стремится нарушить пределы того, чем одарила ее природа, и бросается на высокие ноты, которые ей уже неподвластны и оскорбляют слух. По правде говоря, это только случайности, но случайности, неприятно нарушающие удовольствие, которое получаешь от ее чистого и обработанного голоса. В сцене урока пения она угостила нас прелестным французским романсом, а затем дуэтом, вместе с Рубини. В этой пьесе оба они были восхитительны. Я знала этот дуэт, так как сама его пела и смогла, таким образом, только лучше оценить прелесть их исполнения. Когда говорят о г-же Виардо-Гарсиа, нельзя забывать, что это еще не вполне развившийся талант — она очень молода и со временем, я уверена, в конце концов почувствует, что великим артистом становятся не благодаря преувеличениям и фокусам. Впрочем, и на солнце есть пятна. И, однако, дорогой дядя, я видела солнце, не имеющее, по-моему, пятен — это Тамбурини. ...Это действительно тот Фигаро, о котором все мы мечтали, прочитав «Севильского цирюльника», и если бы Бомарше мог двигаться в своей могиле, я уверена, что он поднял бы руки, аплодируя Тамбурини. Прелестно уже первое его

появление — еще ничего не видя, слышишь доносящиеся из-за кулис первые раскаты этого звучного и глубокого голоса, каждый звук которого наполняет залу, а когда он [Тамбурини] наконец показывается — не знаешь, чем более восхищаться: его умной и оживленной игрой, прелестной внешностью или же, наконец, подвижностью его голоса. Когда он говорит, то голос его так же музыкален, как в пении, и в течение всей оперы он ни на минуту не выходит из роли, играя ее с неподражаемым мастерством... Меня пугает... невероятная длина моего письма — рулады г-жи Виардо более коротки...». ЦГИА, ф. 1086, оп. 1, ед. хр. 804, лл. 1—4.

[22] Александр Александрович Комаров (18...—1874), поэт и преподаватель литературы.

[23] По сведениям И. Д. Гальперина-Каминского («Русские ведомости», 1911, 28 августа), Тургенев познакомился с Л. Виардо на охоте. В письме к П. Виардо от 28 октября/9 ноября 1850 г. он определенно говорит, что впервые встретил Л. Виардо у А. А. Комарова, в день своего рождения 28 октября/9 ноября 1843 г. См. также: А. Ф. Кони. На жизненном пути, т. 2. СПб, 1912, стр. 77.

[24] О впечатлении, произведенном на П. Виардо приемом русской публики, можно судить по ее письму (продолжению письма Л. Виардо) к Ж. Санд от 18/30 ноября 1843 г., отрывок из которого приводим в русском переводе: «Вы уже знаете, что я имею здесь тот большой успех, о котором вы могли бы мечтать для вашей Консуэло, но вот чего вы не знаете — того, что он растет с каждым представлением, и я чувствую, что каждый вечер я делаю успехи... За несколько месяцев мой голос стал вдвое сильнее. Маленькая простуда целую неделю мешала мне петь; когда в прошлый понедельник я снова появилась на сцене в «Цирюльнике», аплодисменты были такими исступленными, что я смогла начать петь только через несколько минут. Я была действительно взволнована таким сердечным приемом. Во втором акте я отблагодарила их маленьким сюрпризом, от которого зала едва не рухнула. Я спела им русскую народную песню (разумеется, по-русски). Я никогда еще не слыхала подобного грохота... По окончании оперы я возвращалась на сцену двенадцать или четырнадцать раз, вместе с моими добрыми товарищами Рубини и Тамбурини. Вчера вечером состоялось 1-е представление «Сомнамбулы». Не могу описать вам успеха, слез и аплодисментов, который мы имели. Все говорят, что он даже превосходит успех всех предыдущих постановок. Нас вызывали пятнадцать раз...».

[25] ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 92, № 4. М., И. Глинка. Записки, стр. 174.

[26] Гр. В. А. Соллогуб. Воспоминания. Л., 1931, стр. 403, 404.

[27] Несмотря на близость к правящим кругам, в семье Виельгорских высказывались иногда и «вольные мысли» об истинном положении дел в России. Они проскальзывают в дневнике И. М. Виельгорского (ГБЛ, рукоп. отд., ф. 48 (Веневитиновых), П. 52, М-2) и в шуточной форме не без яда проявляются в «Свидетельстве», выданном А. М. Веневитиновой-Виельгорской о «пожаловании» ей звания «Обер-Казначейши всех Наших нищих», «коих число, благодаря неусыпной деятельности Нашего Правления, не по годам, а по часам умножается». «Свидетельство» скреплено печатью с изображением двуглавого орла с дамскими головками. ГБЛ, рукоп. отд. ф. 48 (Веневитиновых), альбом № 48.

[28] Кн. А. В. Мещерский. Из моей старины, записки.— «Русский архив», 1901, т. 1, стр. 496. Речь идет о бале в доме поэтессы гр. Е. П. Ростопчиной, ур. Сушковой.

[29] Переписка Я. К. Грота и П. А. Плетнева, стр. 188. П. А. Плетнев, вступительная статья к сочинениям И. А. Крылова, т. 1. «Северная пчела», 1844, 20 февраля: «Г-жа Виардо села за фортепиано и восхитила слушателей прелестным испанским романсом и русскою

песнею «Соловей», которую она поет с прелестью неизъяснимою...».

[30] «Репертуар и пантеон», 1854, кн. X, стр. 30, Театральное известие. Д. Житомирский. Роберт и Клара Шуман в России. С приложением фрагментов из русского путевого дневника Клары Шуман. М., 1962, стр. 126.

[31] «Дело о препровождении в Контору московских театров 11 атласных галстуков и 6 браслет, подаренных певицею Виардо-Гарциею хористам и хористкам, участвовавшим в ее концерте. Началось 19 октября 1844. Кончено 27 октября 1844». ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 10026.

[32] ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 92, № 4.

[33] «Северная пчела», 1844, 10 марта. По поводу «жадности» П. Виардо, о которой кричали недоброжелатели артистки, приводим отрывок из письма Р. Ж. Колиньона к А. М. Гедеонову от 12 апреля 1845 г.: «Г-жа Штольц просила меня прийти к ней, чтоб выяснить возможность ее приезда в С.-Петербург... но претензии ее мне кажутся преувеличенными... Она не удовольствовалась бы жалованьем г-жи Виардо...» (фр.). ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 10530, л. 56.

[34] "Adieux des artistes de l'opéra Italien", choeur avec accompagnement d'orchestre, composée (sic!) par le comte Michel Wielgorsky. ГБЛ, ф. 48, ед. хр. 16/1.

[35] «Северная пчела», 1844, 26 февраля.

[36] Отрывок из письма жены тайного советника Тенгоборского от 26 апреля (8 мая) 1844 г. «о представленных (в Вене) операх и занятых в них первых артистах: ...2. «Линда»... г-жа Тадолини не похорошела, но она много лучше г-жи Гарсия... 4. «Севильский цирюльник»... г-жа Виардо поет в нем с известной нам бравурой. Мне бы хотелось, чтоб она меньше манерничала. Это ей не удается...» (фр.).

## *К главе III*

[1] 7 июня 1844 г. в "Revue et Gazette musicale de Paris" появился отзыв о пении и игре П. Виардо в партии Лючии (основанный на «известиях из Вены»): «Из роли Лючии, наполовину томной и лишь наполовину действенной, она создала нечто, полное благородства и поэзии. Исполнение великой певицы отмечено подлинной гениальностью». Автор статьи, помещенной в той же газете 30 июня 1844 г., писал о «богатом и оригинальном таланте» певицы, созревшем в результате «самых углубленных занятий», и о ее трактовке партии Дездемоны, «полной захватывающей правды» и «нежного очарования скромности» (фр.).

[2] "Lettres inédites", цит. изд., стр. 203, 204, 205.

[3] Там же, стр. 200.

[4] «СПб ведомости», 1844, 26 сентября. Антония Сичес ди Менди, в замужестве Леонар (1827—1914) — франц. концертная певица (сопрано) и преподаватель пения, автор романсов.

[5] Жанна Анаис Кастеллан. в замужестве Джампьетро (1819—?) — франц. певица (сопрано). «Высокая, стройная, с осанкою благородною, с чертами правильными и прекрасными, исполненными выразительности и огня...» («Литературная газета», 1844, 21 сентября). В конце 1844 г. Мих. Виельгорский писал дочери Анолит: "M-me Castellane a une des plus jolies voix qu'on puisse entendre, et si elle était moins froide et avait un peu plus d'intelligence, elle serait assoluta..." («Г-жа Кастеллан обладает одним из прелестнейших голосов, какие только можно слышать, и если б она была менее холодна и немного более умна, она была бы assoluta» *) (фр.). ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 9, № 12. В том же письме

* первой певицей в труппе (итал.).

Мих. Ю. Виельгорский писал про Мариетту Альбони (1826—1894): "L'Alboni est un contralto remarquable. Elle m'amuse beaucoup. 18 ans et plus grosse que Pauline Barténeff, et au moins aussi grasse, et avec cela la desinvoltura d'un élégant du Corso. Elle a paru dans Lucrezia dans un rôle d'homme..." («У Альбони замечательное контральто. Она очень меня забавляет. 18 лет, и еще более полна, чем Полина Бартенева или, во всяком случае, так же жирна, и вместе с тем итальянская непринужденность щеголя с Корсо. В Лукреции она появилась в мужской партии...») (фр.).

[6] Письма А. Л. Неваховича к А. М. Гедеонову из Петербурга в Москву от 16, 20, 27 сентября и 26 октября 1844 г. ЦГИА, ф. ф. 497, оп. 1, ед. хр. 10050, лл. 145—150.

[7] «Репертуар и пантеон», 1845, кн. 2, стр. 624.. Юмористика. Заметки петербургского зеваки, § III. О том, как у нас слушают итальянскую оперу.

[8] «Репертуар и пантеон», 1845, кн. 2, стр. 42.

[9] «Lettres inédites», цит. изд., стр. 214, 215.

[10] См. прим. 5 к наст. главе.

[11] Письма М. Г. Карташевской к В. С. Аксаковой за 1845 г. ИРЛИ, 10.639/XV. С. 36, лл. 12, 12 об.

[12] ЦГАЛИ, ф. 707, оп. 1, № 22, л. 42 об. «Иллюстрация», 1845, № 1. В № 2 журнал поместил описание поднесенных П. Виардо драгоценного браслета и золотого подбукетника с выгравированной на ножках надписью: "Hommage d'admiration et de reconnaissance, offert à M-me Viardot-Garcia le 25 février 1845" («Знак восхищения и признательности, поднесенный г-же Виардо-Гарсиа 25 февраля 1845 г.»). На листках подбукетника, «по глаголу парижских журналов», были перечислены роли, игранные певицей в Петербурге. «Парижским журналам не понравились и наше удивление и наша признательность. Но что же делать? На всех не угодишь. Лишь бы остались довольны те, для кого подарки сделаны».

[13] 1 апреля 1845 г. Мария Ивановна Лорер писала декабристу Михаилу Михайловичу Нарышкину и его жене Елизавете Петровне в Сибирь: "On n'aurait pas l'air comme il faut, si on ne parlait pas de la troupe Italienne. On ne juge pas, on trouve tout parfait, on applaudit (comme me disait quelqu'un qui se permettait de faire les comparaisons), par hospitalité nationale,— a tous; et on est si bon connaisseur en musique que tout l'opéra est à peu près répété par des cris de bis. J'ai aussi rendu mon tribut d'admiration à ceux qui le méritent. Rubini est parfait pour l'exécution, mais comme il n'est plus dans le printemps de son âge, il faut souvent deviner les passages, car il les chante si bas qu'il ne les fait à peu près que pour lui; il gratifie quelquefois le public d'un beau passage à pleine voix, alors il admirable. Tamburini est toujours bien, particulièrement pour les yeux. Son triomphe est, à mon avis, dans Don Juan,— *La ci darem la mano* — est chanté avec grâce. Il a de plus un extérieur qui parle en sa faveur.— La favorite du public est la *Viardot*, qui n'est pas la mienne. Elle chante bien, mais n'a pas une belle voix; elle est laide et très exagérée comme comedienne, mais l'enthousiasme pour elle est si grand, que j'ai eu l'occasion de lire dans une lettre d'un jeune homme à une de ses parentes, qu'il a eu le bonheur de lui baiser la main en se plaçant en voiture pour retourner chez elle la dernière fois qu'elle a joué cette année, et qu'il a reçu pour recompense une branche d'une fleur de l'énorme quantité de bouquets qu'on lui a jetté. On dit qu'elle en donnait tant sur son passage, pour souvenir, qu'elle est revenue chez elle les mains vides..." («Не говорить об итальянской труппе просто неприлично. Ее не судят, все находят совершенным, всем аплодируют (как мне сказал некто, позволяющий себе делать сравнения) из национального гостеприимства; и все стали такими знатоками музыки, что почти вся опера повторяется из-за криков бис. Я тоже отдала дань восхищения тем, кто ее заслуживает. Рубини — певец совершенный, но так как весна его лет миновала, он часто заставляет угадывать пассажи, потому что

поет их так тихо, что кажется, будто он исполняет их для одного себя; иногда же он вознаграждает публику прекрасным пассажем, спетым во весь голос, тогда он удивителен. Тамбурини всегда хорош, особенно для глаз. Его триумф, по-моему, Дон-Жуан,— *La ci darem la mano* — он поет очень изящно. Кроме того, его внешность говорит в его пользу. Любимица публики *Виардо* — не моя любимица. Она поет хорошо, но у нее некрасивый голос; она дурна собой, и ее игра преувеличена, но пристрастие к ней публики так велико, что я имела случай прочесть в письме одного молодого человека к его родственнице, что он имел счастье поцеловать ей [Виардо.— *А. Р.*] руку, когда она садилась в карету, возвращаясь к себе, после последнего спектакля в этом году, и что в награду он получил цветок из огромного числа букетов, которые ей набросали. Говорят, что по пути она столько раздала их на память, что вернулась домой с пустыми руками...») (фр.). ГБЛ, Коновницынский архив, № 5820/232.

[14] "Lettres inédites", цит. изд., стр. 218, 219. ЦГАЛИ, ф. 707, оп. 1, № 7, л. 13 об.; ИРЛИ, 2767/XIC. 62, лл. 115 об.— 116.

[15] «Репертуар и пантеон», 1844, кн. 4, стр. 32. Театральная летопись. «Русский инвалид», 1 марта 1845 г. Газета выражала надежду, что «вечер будет отраден для меломанов и забавен для профанов». По поводу этого концерта кн. Е. М. Голицына писала Е. П. и М. М. Нарышкиным: "Ce soir nous sommes invités à une soirée d'artistes chez Madame Nissen — Saloman, où demeure aussi M-me Viardot. Nastasie est bien dans l'admiration du talent de la célèbre Viardot. ...Quant à Mayer, sa femme est accourue chez nous pour nous faire part de sa bonne fortune: elle s'est faite présenter à M-me Viardot et en a obtenu qu'elle chanterait au concert de son mari, mercredi prochain, ce que lui fera faire une bien autre recette que celle de leur premier concert..." («...Сегодня мы приглашены на артистический вечер к г-же Ниссен-Саломан, где живет и г-жа Виардо. Настя в большом восторге от таланта знаменитой Виардо... Что касается Майера, то его жена примчалась к нам, чтоб сообщить о своей удаче: ее представили г-же Виардо, и та дала согласие петь в концерте ее мужа [Майера.—*А. Р.*] в будущую среду, что даст им сбор, совсем не похожий на сбор от их первого концерта...») (фр.). ГБЛ, Коновницынский архив, М., 5811а/13.

[16] «Северная пчела», 1845, 14 апреля. «Репертуар и пантеон», 1845. кн. 4, стр. 26. Театральная летопись.

[17] Письма А. Н. Верстовского к А. М. Гедеонову. ЦГИА, ф. 497, оп. 1, ед. хр. 10530, лл. 7, 8 об., 10.

[18] И. Т. Кокорев. Сочинения, цит. изд., стр. 243, письмо 11.

[19] «Московские ведомости», 1845, 21 апреля. «Два первых концерта г-жи Виардо». «...В самом деле, что за чудесный орган, что за голос чистый, гибкий, обширный и неразрывно целостный на всем пространстве своего объема! Что за умение владеть им в быстрых скачках, и в самых утонченных переливах, и при этом все это живо, свободно, естественно, как будто песнь льется прямо из души композитора их и бьет ключом живой фантазии».

[20] См. прим. 12 к наст. главе.

[21] «Северная пчела», 1845, 26 сентября и 6 октября.

[22] «Северная пчела», 1845, 3 апреля. «Мы помещали... похвалы даже преувеличенные г-же Альбони, но это не наше собственное мнение (!). Пение ее понравилось нам только в комнате, при фортепиано и в малых пиесах, но настоящего контральто мы в ней не признаем. Искусства у г-жи Альбони не было никакого...»

[23] «Северная пчела», 1845, 16 и 29 ноября.

[24] «Северная пчела», 1846, 9 января. «Листок для светских людей» (1844, № 44) в статье «Итальянская опера» привел пример «докучливых дел», где высмеяна манера «знатоков» музыки говорить о пении П. Виардо: «Г-жа Виардо была невыразимо хороша, когда при ощущении оскорбленной любви с презрительной улыбкой произнесла слова: «О, funesta». Особенно прелестна была фермата при второй репризе

главного мотива... Довольны вы? Имеете ли вы теперь понятие о пении г-жи Виардо?» (подпись: Й-ъ).

[25] «Северная пчела», 1846, 18 января. «Иллюстрация», 1845, № 34. Драматургия. Итальянская опера.

[26] «Северная пчела», 1853, 4 апреля. ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 92, № 5.

[27] В январе 1846 г. П. Виардо пела в оперных спектаклях 10 раз: по 4 в «Дон Паскуале», и «Фаворитке», по одному в «Храмовнике» и «Любовном напитке». Кроме того, в бенефис Тамбурини она выступила в сценах из «Марии ди Роган» и «Севильском цирюльнике».

[28] «СПб ведомости», 1846, 15 февраля. «Иллюстрация», 1846, № 6. «Северная пчела» сообщала 9 февраля 1846 г.: «Знаменитый знаток музыки Рельштаб написал целую брошюру о таланте г-жи Виардо-Гарции». Разыскать брошюру Л. Рельштаба не удалось.

[29] Письма М. Г. Карташевской к В. С. Аксаковой за 1846 г. ИРЛИ, 10640/XV. С. 37, лл. 12—13 об. Дальнейшие свидетельства М. Г. Карташевской о бенефисном спектакле П. Виардо заимствованы из этого письма.

[30] «СПБ ведомости», 1846, 15 февраля. «Северная пчела», 1846, 5 февраля.

[31] «Северная пчела». 1846, 6 и 12 февраля.

[32] «Дело об ангажементе певицы Виардо-Гарсиа» (ЦГИА, ф. 497, оп. 1, лл. 3, 4). Расписка написана чужой рукой, с ошибками во французском языке. П. Виардо поставлена только подпись.

[33] Альбом кн. Н. С. Голицыной (урожд. Апраксиной) находится в музее А. Б. Гольденвейзера в Москве. Автопортрет П. Виардо хранится в ИРЛИ, музей, 249, р. 1, ин. V.

## *К главе IV*

[1] 20 апреля 1844 г. Ж. Санд писала П. Виардо в Вену: «Подумайте о том, что в Париже гораздо лучше осведомлены о том, что делается в Вене, чем о том, что происходит в Петербурге, и, справедливо это или нет, мнение Вены весит в прессе много больше, чем мнение России».— "Lettres inédites", цит. изд., стр. 197.

[2] «Северная пчела», 1846, 8 мая. Фельетон. Новейшее известие о г-же Виардо-Гарции.

[3] "Allgemeine Theater-Chronik", 1846, 23 September.

[4] И. С. Тургенев. Письма из Берлина.— «Современник», 1847, кн. III, стр. 46—49. «Я с удовольствием увидел и услышал снова Виардо. Голос ее не только не ослабел, напротив, усилился; в «Гугенотах» она превосходна и возбуждает фурор...».

[5] Людвиг Пич. Воспоминания. «Иностранная критика о И. С. Тургеневе». СПб, 1884, стр. 145.

[6] "Illustration", 1847, 11 сентября.

[7] Письмо Ф. Шопена к родным от 19 августа 1848 г. из Лондона. Ф. Шопен. Письма, цит. изд., стр. 223.

[8] "Lettres inédites", цит. изд., стр. 235—237. Частично опубликовано: В. Каренин. Жорж Санд, ее жизнь и ее сочинения, т. III, 1899—1926, стр. 595, 596.

[9] "Lettres inédites", цит. изд., стр. 238—240. Частично опубликовано: В. Каренин. Жорж Санд, т. III, цит. изд., стр. 575.

[10] Письмо П. Виардо к Матв. Ю. Виельгорскому от 12, 13, 14, 15 ноября 1847 г. из Дрездена. «Музыкальное наследство», т. 2, ч. 2, стр. 54—63.

[11] Письмо И. С. Тургенева к П. Виардо от 7, 8/19, 20 ноября 1847 г. из Парижа.

[12] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1848, № 1, стр. 8.

[13] Письмо П. Виардо к Матв. Ю. Виельгорскому от 4 марта 1850 г.— «Музыкальное наследство», т. 2, ч. 2, стр. 85—88.

[14] Т. Готье включил эту рецензию в "Histoire de l'art dramatique", т. V. цит. изд. стр. 410.

[15] А. И. Герцен. Сочинения, т. V. Пг., 1915, стр. 410.

[16] Ф. Шопен. Письма, цит. изд., стр. 320, 323.

[17] А. И. Герцен. Сочинения, т. V. цит. изд., стр. 412.

[18] Ф. Шопен. Письма, цит. изд., стр. 278, 333.

[19] "Catalogue des tableaux anciens et dessins, formant la collection de M. Louis Viardot... Vente... mercredi 1 Avril 1863". "Catalogue des tableaux anciens et modernes,...portraits,...dessins, dépendant se la succession de Madame Pauline Viardot, et dont la vente, par suite de son décès, aura lieu à Paris, Hôtel Drouot, salles NN 9 et 10, lundi 27 Juin 1910".

[20] "Illustration", 1849, 21 апреля, "Lettres inédites", цит. изд., стр. 70—78.

[21] «Отечественные записки», 1850, кн. 2, стр. 280—283.

[22] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1850, № 2, стр. 8.

[23] Письмо И. С. Тургенева к Л. Виардо от 12/24 июня 1850 г. из Парижа.

[24] Письма П. Виардо к Матв. Ю. Виельгорскому от 4, 8 марта 1850 г. и от 1 февраля 1851 г. из Парижа, ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 134, № 23, 24.

[25] Т. Готье. Histoire de l'art dramatique, цит. изд., стр. 236. "Illustration", 1851, 26 апреля. "Musical Quarterly", т. XXXI, 1945, апрель стр. 193—211. T. Marix-Spire. Gounod and his first interpreter Pauline Viardot.

[26] Матв. Ю. Виельгорский. Journal en forme de lettres. ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 90.

[27] «Северная пчела», 1853, 7 апреля.

## *К главе V*

[1] К. И. Званцов. Письма о г-же Виардо-Гарции. 1853. Эпиграф: «В груди смирялись муки. И снова был готов я верить и любить» (Плещеев). Содержание: 1. «Севильский цирюльник», 2. «Отелло», 3. «Ченерентола», 4. «Сомнамбула», 5. «Проба серьезной оперы», 6. «Пророк», 7. Концерты Леонара и Филармонического общества, 8. Концерты Виардо, Даргомыжского и Леонара, 9. Последний концерт Виардо. «Письмам» автор предпослал небольшое обращение: «К читателям. Во время вторичного пребывания в СПб г-же Виардо-Гарсии с 29 декабря 1852 года по 1 мая 1853 года я передавал впечатления, произведенные во мне великою артисткою некоторым из моих знакомых и родственников, не обращая ни малейшего внимания на пересуды посторонних людей, тем менее на здешнюю цензуру; мало того, в следующих девяти письмах слишком, может быть, смело и грубо разоблачены самые робкие музыкальные ощущения. Нараспашку душа нравится не многим. Что же делать: таково пение г-жи Виардо и таковы его последствия. 18 июня 1853 г.» (ЦГАЛИ, ф. 763, оп. 1, ед. хр. 1) К. И. Званцов сделал обзор сценической и концертной деятельности П. Виардо в Петербурге в январе — апреле 1853 г. В «Письмах» нет критического анализа пения и игры артистки и затрагиваются главным образом внешние события, сопровождавшие ее выступления. Основное место занимают личные впечатления и переживания автора в связи с пением П. Виардо. Подкупает благожелательный, полный уважения, но сдержанный тон изложения, свободный от излишних восторгов. 26 апреля/8 мая 1853 г. К. И. Званцов посвятил П. Виардо стихотворение: «Душа моя теперь минувшего гробница».

[2] Письмо М. Г. Карташевской к В. С. Аксаковой от 3, 5 января 1853 г. ИРЛИ, № 10. 647/XV. С. 44, лл. 2. 2 об.

[3] А. Вольф. Хроника, т. 1, цит. изд., стр. 164.

[4] «Северная пчела», 1853, 10 марта.

[5] «Северная пчела», 1853, 6 февраля.

[6] 7 февраля 1853 г. М. Г. Карташевская В. С. Аксаковой: «Видели

еще новую оперу "Ricoletto" (sic!), которая ужасна по своему содержанию, но наполнена очень миленьких мотивов. Роли все выполнены превосходно, и мы остались очень довольны, хотя сожалели об одном, что в ней не участвовала м-м Виардо. Содержание "Ricoletto" говорят, то же самое, что в какой-то ужасной пьесе "Le roi s'amuse"». ИРЛИ, № 10. 647/XV. С. 44, л. 10.

[7] Письмо Ф. И. Тютчева к Э. Ф. Тютчевой от 11 февраля 1853 г. из Петербурга.— «Русский архив», 1901, т. XII, стр. 564.

[8] К. И. Званцов. Письма, лл. 50, 50 об.

[9] А. Вольф. Хроника, цит. изд., т. 1, стр. 164. «Северная пчела», 1853, 16 марта. «Осада Гента».

[10] Письма А. М. Гедеонова к А. Н. Верстовскому. ГБЛ, рукоп. отд., переплет от 2 августа 1852 г. до 9 марта 1853 г., лл. 214—220, письма от 3 и 8 марта 1853 г.

[11] «Москвитянин», 1853, № 7, апрель, кн. 1, отд. VII, стр. 129 Московские известия. Подпись: Н. П-й (Н. М. Пановский).

[12] Письмо В. П. Боткина к И. С. Тургеневу от 24 марта 1853 г. из Москвы. В. П. Боткин и И. С. Тургенев. Неизданная переписка, 1851—1869. По материалам Пушкинского дома и Толстовского музея Подготовил к печати Н. Л. Бродский, Л., 1930, стр. 37.

[13] «СПб ведомости», 1853, 11 апреля.

[14] «Москвитянин», 1853, № 8, кн. 2, отд. VII, стр. 167—170. Московские известия. Концерты: г-жа Виардо-Гарсиа. Подписи нет, но рецензия несомненно написана тем же Н. М. Пановским.

[15] «Щукинский сборник». М., 1910, № IX, стр. 240.

[16] Письмо Т. А. Астраковой к Н. А. Тучковой-Огаревой, без даты (конец марта или начало апреля 1853 г.). ГБЛ, рукоп. отд. Г — О/IX. 21, № 7. «Пантеон», 1853, кн. 5, стр. 8. «Московский вестник».

[17] «Мировые знаменитости». Из воспоминаний бар. Б. А. Фитингоф-Шеля. СПб, 1899, стр. 240, 241. Письмо А. С. Даргомыжского В. Ф. Одоевскому, без даты (конец марта или начало апреля 1853 г.). ГПБ, ф. Даргомыжского, № 470.

[18] «Русский художественный листок», 1853, 20 мая. Концерт А. С. Даргомыжского. Б. А. Фитингоф-Шель. Воспоминания о Даргомыжском. «Даргомыжский», ред. и прим. Н. Ф. Финдейзена. Пг., 1921, стр. 179. К. И. Званцов. Письма. лл. 128, 128 об.

[19] Л. А. Баренбойм. А. Г. Рубинштейн, т. I. Л., 1957, стр. 231—233. Несмотря на участие Виардо, концерт не понравился О. С. Павлищевой-Пушкиной, которая писала мужу 27 апреля 1853 г.: "Malgré que la Viardot ait chanté, le concert n'était pas fameux". («Хоть Виардо и пела, но концерт не был замечательным»). Леонар играл на скрипке свое сочинение и дичь порол. Поверь мне и Булгарину, который его не жалует». ИРЛИ, 30893/CCXXб. 30 л. 22. Булгарин и Греч действительно «не жаловали» Виардо и Леонара в последний период их пребывания в России, что заметно по тону рецензий на их концерты в «Северной пчеле». Интересно, что в эти годы сестра А. С. Пушкина солидарна в своем мнении с таким «знатоком искусства», каким был Ф. Булгарин.

[20] К. И. Званцов. Письма, лл. 146—151 об.— «Северная пчела», 1853, 4 мая. А. П. Боголюбов вспоминал о гастролях П. Виардо в Петербурге в 1853 г.: «Я впервые просто приходил в телячий восторг от Полины Гарсии, и для меня после ее никогда не было такой гениальной певицы, музыкальной и драматической актрисы, как она. Позднее уже был с нею коротко знаком через И. С. Тургенева и думаю, что мне не раз придется говорить об этой незаурядной женщине. Как теперь помню, что это был за праздник видеть ее в роли Розины, а в «Пророке» — как она была величественна...» — А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника. ГПБ, ф. 82, ед. хр. 1, лл. 50, об. 51.

[21] «Московские ведомости», 1853, 30 апреля и 7 мая.

[22] Письмо И. С. Тургенева к П. Виардо от 12, 13/24, 25 мая из Спасского. 21 мая 1853 г. А. Н. Серов писал Д. В. Стасову из Крыма:

«...Не слышу также Виардо и Лаблаша! Об двух этих ты меня утешил было, что они непременно будут оба на ту зиму и контракты уже подписали,— я немного поуспокоился... В нынешний раз ты пишешь, что Виардо не будет в следующий [сезон]... да к этому еще, как нарочно, чтоб подразнить меня, рассказываешь, как она пела — кого? Глука! и что — «Орфея в Тартаре»! Я просто осатанел от досады... Положим, что в присутствии М[ихаила] И[вановича] и Вольд[емара] можно будет частенько устраивать умные концерты и чудеса глуковские не будут для меня потеряны надолго, ...но где взять такого Орфея? Я живо воображаю себе, что это было, потому что хорошо помню партитуру...»

[23] А. Вольф. Хроника. цит. изд., стр. 164, 165.

## *К главе VI*

[1] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1854, № 1, стр. 2.

[2] А. Фет. Мои воспоминания, т. I. М., 1890, стр. 150—162, 178, 179.

[3] Письмо И. С. Тургенева к В. П. Боткину от 25 октября/6 ноября 1856 г., из Парижа.

[4] Поль Луи Иоахим Виардо (1857—1941) — франц. скрипач и композитор.

[5] См.: «Литературное наследство», т. 76, стр. 460. М., 1967. А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника.

[6] Сохранилась афиша этого представления (ЦГАЛИ, ф. 784, П. Виардо). В опере пели польские артисты и артистки Мацци (Альмавива), Жолковский (дон Базилио), Циолковский (Бартоло), Лукас (офицер), Бондашевич (Берта). Виардо пела партию Розины и в заключение оперы исполнила Рондо из «Золушки» Россини.

[7] ГБЛ, ф. 315, картон 6, ед. хр. 25.

[8] P. Viardot. Souvenirs d'un artiste. Paris, 1910, глава I. H. Berlioz. A travers chants. 1862, стр. 116—121.

[9] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1861, № 6, стр. 47.

[10] H. Berlioz. A travers chants, цит. изд., стр. 206—207.

[11] Письма В. П. Боткина к Д. П. Боткину от 21 сентября и 7 октября 1862 г. из Баден-Бадена. ГБЛ, ф. 178, папка 6614, ед. хр. 7.

[12] "Illustration", 1865, 21 октября. Л. Виардо. Souvenirs de chasse.

[13] А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника ГПБ. ф. 82, ед. хр. 4, лл. 77—83.

[14] "Illustration", 7 и 21 марта.

[15] Л. Пич. Воспоминания. «Иностранная критика о И. С. Тургеневе». цит. изд., стр. 157.

[16] Тургенев в переписке Теодора Шторма с Людвигом Пичем.— «Литературное наследство», т. 76, стр. 584.

[17] В. А. Рубинштейн. Отголоски прошлого. Черновая рукопись. ГПБ, рукоп. отд., ф. 654, ед. хр. 89, лл. 1—12.

[18] Л. А. Баренбойм. А. Г. Рубинштейн, цит. изд., стр. 291.

[19] ГБЛ, ф. 315, картон 6, ед. хр. 26.

[20] «Литературное прибавление к Нувеллисту» (1864, сентябрь, стр. 72. Телеграф) поместило «сообщение из Лейпцига»: «Здесь поступили недавно в продажу у Брейткопфа и Гертеля двенадцать стихотворений Пушкина. Фета и Тургенева, переведенные на немецкий язык Фр. Боденштедтом и положенные на музыку для пения с аккомпанементом фортепиано г-жою Паулиною Виардо-Гарцией. Эти сочинения знаменитой певицы нас приятно поразили. До сих пор нам не случалось еще встречать из-под пера женщины что-либо выразительного, своеобразного и непринужденного характера...»

[21] Письма И. С. Тургенева к П. Виардо из Петербурга от 4, 5/16, 17 января 1864; 10/22 января 1864; 11, 13/23, 25 января 1864; 24 января/5 февраля 1864; 28 января/9 февраля 1864; 31 января/12 февраля 1864; 8,

9/20, 21 февраля 1864. В третьем из этих писем Тургенев объяснил П. Виардо, почему Рубинштейн не включил в альбом 3 романса: «Он счел долгом отложить «Колыбельную» для следующего альбома, потому что есть другой романс, Глинки, на те же самые слова, и довольно популярный (однако мне он неизвестен), «Бессонница» показалась ему несколько цыганской для публики, а так как 13 — нехорошее число, он вынул из альбома и „Для берегов"». По выходе альбома в свет Тургенев поднес его экземпляры Даргомыжскому, Матв. Виельгорскому, Г. Ниссен-Саломан, Э. Ф. Раден и др. 17/29 января 1864 г. Тургенев сообщал П. Виардо: «Здесь ходят слухи, что Рубинштейн хочет звать Вас на гастроли, на 10 представлений («Орфей» и «Альцеста»)». Это приглашение не состоялось.

[22] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1867, сентябрь, стр. 71; 1868, январь, стр. 3. В ноябрьском № этого журнала (стр. 68) появилось сообщение: «Иван Тургенев занят.... в настоящее время написанием текста для оперы Виардо. Сюжет его задачи, как говорят, должен представлять много интересного в поэтическом и музыкальном отношении».

[23] Г. Швирц (ГДР). Представления «Последнего колдуна».— «Литературное наследство», т. 73. М., 1964, кн. 1, стр. 208, 234 (прим. 6).

[24] "Journal des Débats", 1867, 13 сентября. Фельетон П. Ж. Этцеля (писавшего под псевдонимом П. Ж. Стааль).

[25] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1868, январь, стр. 3; ноябрь, стр. 88; 1869, январь стр. 1. «СПб ведомости», 1869, 23 апреля, «Первое представление оперы г-жи Виардо в Веймаре» за подписью Тургенева. В берлинском журнале "Der Salon für Litteratur, Kunst und Gesellschaft" (Dezember 1867, стр. 80, 81) появилась статья Л. Пича: „Fürsten und Feen im Salon Turgenjews". Русский перевод статьи — в журнале «Современное обозрение», 1868, февраль, стр. 96—98.

[26] Текст оперетт Тургенева «Слишком много жен», «Зеркало» и «Последний колдун» опубликован И. С. Зильберштейном в «Литературном наследстве» (т. 73, кн. 1, стр. 91—207) на французском и русском языках.

[27] Корреспондент газеты «La France musicale» в рецензии на представление «Последнего колдуна» отметил комическую песенку, «пропетую сыном г-жи Виардо, одиннадцатилетним юношей; довольно трудная песенка эта была исполнена им с удивительным пониманием. Он является здесь в роли лакея старого колдуна, изображая при этом несколько ленивого слугу; нужно видеть, как он хорошо выдерживает свою роль, не забывая применить лень к исполнению каждой песни. Этот... мальчик был бы прекрасным актером, но я узнал случайно, что ему предстоит иная карьера; вдобавок, он очень мило поет и весьма порядочно играет на скрипке...» («Литературное прибавление к Нувеллисту», 1869, январь. стр. 1. «Музыкальные вечера у г-жи Виардо и опера Тургенева»).

[28] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1869, январь, стр. 1; октябрь, стр. 79. "Badeblatt der Stadt Baden-Baden", 1867, № 172.

[29] «Литературное наследство», цит. изд., т. 73, кн. 1, стр. 222.

[30] "Memoires de Louise Héritte-Viardot. Une famille de grands musiciens. Notes et souvenirs anecdotiques sur Garcia, Pauline Viardot, la Malibran, Louise Héritte-Viardot et leur entourage", par Louis Héritte de la Tour. Paris, 1923. И. Е. Репин. Далекое близкое. М., 1960, стр. 351.

## *К главе VII*

[1] ГБЛ, рукоп. отд., ф. 48, папка 1. М. А. Веневитинов. Письма с дороги, письмо № 5 (из Монако) от 12/24 сентября 1873 г.

[2] Е. Ардов (Е. И. Апрелева-Бларамберг). Воспоминания о Тургеневе.— «Русские ведомости», 1904, № 4, 15, 22, 25. Г. Джеймс. Воспо-

минания о Тургеневе. Х. Х. Бойесен. Посещение Тургенева.— «Минувшие годы», 1908, № 8, стр. 54, 61, А. И. Абаринова. Воспоминания.— «Исторический вестник», 1901, № 1, стр. 220.

[3] А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника. ГПБ, рукоп. отд., ф. 82, № 4, лл. 76, 77 об.

[4] George Sand. Impressions et souvenirs, 1873, стр. 241—243. Стенографические записи рассказов В. Д. Поленова о знакомстве с Тургеневым и П. Виардо; запись № 62 (Д. В. Поленова, 26 декабря 1919 г.); запись № 277 (Д. В. Поленова, 8 сентября 1924 г.); запись № 278 (О. С. Гарелиной, 24 октября 1924 г.). Хранится в архиве Музея-усадьбы В. Д. Поленова.

[5] А. Н. Луканина. Мое знакомство с И. С. Тургеневым.— «Северный вестник», 1887, № 2, стр. 38—59. В рукоп. отд. ИРЛИ сохраняются входной билет и программа упоминаемого Луканиной концерта (ф. 532 (Н. Д. Дмитриева-Оренбургского), № 4). В литературно-музыкальном утре 14 мая 1875 г. А. Ф. Писемский прочел II акт из своей комедии «Просвещенное время», А. Г. Рубинштейн исполнил сонату До мажор Вебера (соч. 24) и собственные пьесы: Экспромт на русские народные темы, Серенаду и Каприс. Романсы Рубинштейна и Чайковского пела П. Виардо.

[6] "Temps", 1872, 31 июля.

[7] G. Flaubert. Lettres, t. IV. Paris, 1910, стр. 187.

[8] Письма С. И. Танеева к родителям, В. С. и И. И. Танеевым. ЦГАЛИ, ф. 880, ед. хр. 69, лл. 24, 24 об.

[9] Софья Евсеевна Ромм (урожд. Гуревич, 1855—1921) — русская певица, педагог. Ее воспоминания о Тургеневе.— «Вестник Европы», 1916, № 12, стр. 95—137. По словам автора, Клоди Шамро-Виардо («ее больше всех любил И. С. Тургенев») имела «блестящие черные волосы, нежный румянец, тонкие, но вместе с тем резкие черты лица и притом большие синие глаза, под густыми черными бровями, составлявшими резкий контраст с южным типом ее лица». Марианна по натуре была задумчивой и меланхоличной. Она имела красивый голос и пела «с артистической законченностью». А. Тома просил Марианну «создать» заглавную партию к его опере «Франческа да Римини», но получил отказ. В одном из концертов в Падлу она исполнила драматическую сцену «Буря» своего мужа А. Дювернуа. Постоянно принимала участие в концертах в гостиной П. Виардо.

[10] См. Н. Туркин. Альбом газетных вырезок (ЦГАЛИ, ф. 891, оп. 1, ед. хр. 19, 1910). Статья за подписью Н. Гранатова в № 103 газеты, название которой установить не удалось. А. Ф. Кони, в разгар лета 1879 г. посетивший парижские комнаты Тургенева, заметил сорвавшуюся с гвоздя оконную занавеску, «заброшенность», пыль на книгах, а также оторванную пуговицу на макинтоше. Из рассказов лиц, посещавших Тургенева в Париже зимой, известна его «доведенная до педантизма» аккуратность и любовь к порядку в комнатах. А. Ф. Кони упустил из виду, что более полугода Тургенев проводил в своем изящном шале в Буживале с камердинером Огюстом и о наведении чистоты в зимнем помещении заботиться было некому. В Париже Тургенев бывал только кратковременными наездами, в один из которых и застал его Кони. Легенду о «заброшенности» Тургенева опровергает и С. Е. Гуревич-Ромм в своих воспоминаниях.

[11] И. С. Зильберштейн. Репин и Тургенев. АН СССР, 1945, стр. 23—25. Незадолго до смерти И. Е. Репин сказал С. Эрнсту: «На Тургенева m-r и m-me Viardot имели громадное влияние. Целый круг салона Viardot как оракула слушали, что скажет m-me Viardot о всяких явлениях искусства...».

[12] В 1874 г. В. Д. Поленову довелось быть на маскараде в доме Виардо. «...Я пошел после этого поблагодарить. Я у нее долго сидел, она так интересно говорила о музыке, она была композиторша...».

[13] «Вестник Европы», 1875, кн. 6, стр. 895.

[14] ЦГАЛИ, ф. 345, оп. 1, ед. хр. 172, лл. 1—3.

[15] Е. Ардов (Е. И. Апрелева-Бларамберг), см. прим. 2 к наст. главе, М. Л. Василенко. Воспоминания о Тургеневе одной из учениц m-me Виардо.— «Киевлянин», 1883, 14 сентября, М. В. Олсуфьев. Воспоминания о И. С. Тургеневе (А. Г. Олсуфьевой, урожд. Есиповой, во втором браке кн. Четвертинской).— «Исторический вестник», 1911, т. 3, стр. 855—864. Малодостоверные и тенденциозные, они представляют пример светского злословия, о котором писали А. Н. Луканина и Л. Ф. Нелидова (Маклакова), принадлежавшие к иному социальному кругу русских женщин.

[16] Е. Ардов (Е. И. Апрелева-Бларамберг), см. прим. 2 к наст. главе. Письмо И. С. Тургенева к А. С. Суворину от 9/21 июня 1876 г. из Спасского.

[17] Н. М. Гутьяр. И. С. Тургенев и семейство Виардо-Гарсиа.— «Вестник Европы», 1908, кн. 8, стр. 417. Письмо П. Виардо к Ю. Рицу от 26 марта 1859 г. (1860?).— "Musical Quarterly", 1915, стр. 549. А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника. ГПБ, рукоп. отд., ф. 82, ед. хр. 4, л. 84.

[18] Тургенев в Париже. Из воспоминаний Альфонса Доде.— «Новости и биржевая газета», 1883, 1/13 ноября.

[19] Письмо И. С. Тургенева к Я. П. Полонскому от 11 июня/30 мая 1882 г. из Буживаля.

[20] Р. М. Хин. Глава из «Записок». «Под знаменем науки». М., 1902, стр. 371.

[21] Селина Юльевна Мотте. Заметки о П. Виардо. Записная книжка, куда молодая певица заносила все, что имело отношение к ее занятиям пением в 1882—1885 гг. ЦГАЛИ, ф. 784, № 15.

[22] А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника. ГПБ, рукоп. отд., ф. 82, ед. хр. 4, лл. 76, 77 об.

[23] Через десять дней, а не на другой день после смерти Л. Виардо, как сообщила Н. М. Гутьяру м-ль С. М.,— несомненно Селина Мотте,— забыв заглянуть в собственные записи за 1883 г.

[24] Цит. со слов кн. А. А. Мещерского.— «Литературное наследство», т. 76, цит. изд., стр. 641—642.

[25] М. М. Стасюлевич. Из воспоминаний о последних днях И. С. Тургенева.— «Вестник Европы», 1883, т. X, стр. 847.

[26] ЦГАЛИ, ф. 509, оп. 1, ед. хр. 16.

[27] А. П. Боголюбов приводит слова А. Дювернуа, зятя П. Виардо, показывающие, что в семье Виардо правильно оценивали общественный вес писателя: «Тургенев принадлежит России, а не кому-нибудь одному, и если бы мы вздумали хоронить его у себя, то заслужили бы справедливый гнев всего русского общества...» Записки моряка-художника. ГПБ, рукоп. отд., ф. 82, ед. хр. 5, лл. 5, 5 об.

[28] А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника. ГПБ, рукоп. отд., ф. 82, ед. хр. 1, лл. 29, 29 об.; ед. хр. 4, лл. 77 об.— 81; ед. хр. 4, лл. 4, 5 об. По поводу «замаскированного автобиографизма» в творчестве Тургенева см. статью А. П. Могилянского «К изучению драмы „Искушение святого Антония"» (Первый тургеневский сборник, АН СССР, 1963) и книгу Г. А. Бялого «Тургенев и русский реализм», 1962; «Русские ведомости», 1911, № 199.

[29] «М. М. Стасюлевич и его современники», т. III. СПб, 1912, стр. 437, 439, письма № 154, 156. Письма П. В. Анненкова к В. П. Гаевскому из Берлина от 19 апреля 1885 г., от 7 мая 1885 г., из Баден-Бадена от 4 июля 1885 г. (ГПБ, архив В.П. Гаевского, ед. хр. 10). Письмо П. В. Анненкова к М. М. Стасюлевичу от 5 июля 1885 г. из Баден-Бадена. «М. М. Стасюлевич и его современники», цит. изд. т. III, стр. 440, письмо № 158.

[30] ИРЛИ, рукоп. отд., ф. 432 (К. М. Станюковича), ед. хр. 1, л. 2. Ответная записка П. Виардо К. М. Станюковичу от 2 января 1889 г. ИРЛИ, ф. 432, ед. хр. 49, л. 1.

[31] Письма П. И. Чайковского к С. И. Танееву. ЦГАЛИ. ф. 880, оп. 1, ед. хр. 540, лл. 13, 14, 16, 17, 18, 18 об. П. И. Чайковский. Письма к близким. М., 1955, стр. 355; П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. 3. «Academia», 1936, стр. 425. В ЦГАЛИ хранится несколько записок П. Виардо к П. И. Чайковскому; две записки П. Виардо к нему же находятся в архиве Чайковского в Доме-музее в Клину (отд. II, № 411, 412). По свидетельству Д. А. Черномордикова, П. Виардо присутствовала на авторском концерте композитора в Париже, в театре Шатле 9/21 февраля 1888 г. («Воспоминания о П. И. Чайковском». М., 1962, стр. 234). В это пребывание Чайковского в Париже «Русское посольство почтило гостя-соотечественника парадным обедом, Русский кружок — музыкальным вечером, Полина Виардо — обедом и вечером...» (М. И. Чайковский. Жизнь П. И. Чайковского, цит. изд., т. III, стр. 229).

[32] Воспоминания Л. Эритт-Виардо "Une famille de grands musiciens" были ею продиктованы близким в конце жизни, частично по-немецки, частично по-английски. В них отразились основные черты ее несимпатичного характера: заносчивость, неуживчивость и непомерно высокая оценка собственной композиторской и исполнительской деятельности. Постоянное желание автора выдвинуть себя на первый план, ведущее к фактическим неточностям, лишает свидетельства мемуаристки документальной ценности.

[33] «Исторический вестник», 1898, № 1, стр. 415, 416.

[34] Ivan Tourguéneff. Lettres à Madame Viardot, publiées et annotées par E. Halpérine-Kaminsky. Paris, 1907 (переизданы в 1926 г.).

[35] ГПБ, архив В. В. Стасова.

[36] Е. И. Збруева. Воспоминания.— «Музыкальное наследство», т. 1. М., 1964, стр. 410, 411.

[37] Альбом А. Ф. Онегина. ИРЛИ, № 29337/сс. I. X.

[38] Письмо Ж. Г. Кофман-Эстэв к автору данной работы от 2 января 1960 г.

[39] Л. Эритт-Виардо. Une famille de grands musiciens, цит. изд., стр. 142; «Речь», 1910, 10 мая (ст. ст.), некролог П. Виардо за подписью Г. Тимофеева; A. Fitz-Lyon. The Price of the Genius, цит. изд., стр. 464. 6/19 мая 1910 г. И. Д. Гальперин-Каминский обратился в журнал «Нива» к В. Я. Светлову со следующим письмом (публикуется частично): «В то время, когда Вы получите настоящие строки, Вам уже известно будет из газет о смерти Полины Виардо... С своей стороны, я только теперь... могу решиться на обнародование тех в высшей степени важных документов, которые проливают новый свет на отношения к покойной артистке того, кого мать его называла однолюбом. Среди находящегося в моем распоряжении материала я укажу, между прочим, на письма Тургенева к г-же Виардо, не вошедшие в раньше изданный мною сборник этих писем, ввиду несвоевременности их обнародования при жизни г-жи Виардо...» Далее И. Д. Гальперин-Каминский предлагал В. Я. Светлову «Роман однолюба», «о котором биографы великого писателя могли только догадываться» и который автор письма брался написать для «Нивы» «правдиво» (ЦГАЛИ, ф. 1164, оп. 1, № 2, лл. 3, 3 об.).

[40] «Новое время», 1910, 17 мая. В приложении к № газеты от 15 мая помещен фотографический портрет П. Виардо в старости.

[41] «Русская музыкальная газета», 1910, 16 мая.

## *К главе VIII*

[1] ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 134, письмо 16. Письмо гр. М. Д. Нессельроде к гр. К. В. Нессельроде от 4/16 октября 1843 г. Н. А. Островская. Воспоминания о Тургеневе. «Тургеневский сборник», Пг., 1915, стр. 63. А. П. Боголюбов. Записки моряка-художника (ГПБ, рукоп. отд., ф. 82, ед. хр. 1, лл. 50 об., 51; ед. хр. 4, л. 71 об.). Henri Heine.

"Lutèce". Paris, 1855, стр. 411, 412, письмо от 1 мая 1844 г. «Русская музыкальная газета», 1910, 13 июня.

[2] Письма зарубежных музыкантов. Из русских архивов. Л., 1967, стр. 21.

[3] ИРЛИ, № 10685/XVI, С. 42.

[4] «Северная пчела», 1853, 12 февраля. «Литературная газета», 1884, 15 января, «Полина Виардо». Рейнальдо Хан указывает почти такой же диапазон голоса П. Виардо: от *фа-диез* малой октавы до *ре* III октавы». "Lettres inédites", цит. изд., стр. 16.

[5] Письмо М. Г. Карташевской к В. С. Аксаковой от 27 апреля 1845 г. из СПб: «Я именно нахожу ее timbre de voix, как говорят французы, очень приятным, и нижние ноты тоже...», ИРЛИ, № 19639/XV. С. 36, лл. 43, 44 об.

[6] «СПб ведомости», 1843, 26 октября.

[7] «Московские ведомости», 1853, 28 марта. «СПб ведомости», 1843, 26 октября.

[8] «Северная пчела», 1853, 20 февраля. «Новое время», 1910, 17 мая, «Полина Виардо».

[9] C. Saint-Saëns. Ecole buissonnière. Paris, 1913, стр. 223. Это свидетельство несомненно заслуживает доверия.

[10] F. Liszt. Gesammelte Schrifften. Leipzig, 1881, ч. I, стр. 217, "Pauline Viardot-Garcia".

[11] «Северная пчела», 1843, 6 декабря. «Пантеон», 1853, кн. 1, стр. 36, Театральная хроника.

[12] М. С. Сабинина. Записки.— «Русский архив», 1900, т. 2, кн. 6, стр. 121.

[13] «Северная пчела», 1843, 4 декабря; 1853, 21 января.

[14] ИРЛИ, ф. 50, ед. хр. 92, № 4.

[15] «Иллюстрация», 1845, № 1, Драматургия. Итальянская опера. «Литературная газета», 1844, 30 ноября. «Северная пчела», 1844, 25 и 29 ноября. F. Liszt. Gesammelte Schrifften, "Lohengrin", цит. изд., т. I, ч. II, стр. 83.

[16] «СПб ведомости», 1845, 16 декабря. Матв. Ю. Виельгорский писал племяннику, М. М. Виельгорскому-Матюшкину, в 1850 г. из Петербурга: "Nous avons assisté au début de la Persiani, elle a eu un grand succès dans la Somnambula. Elle chante admirablement bien, mais quelle différence avec Pauline V[iardot] dans le rondo final! Elle n'y produisit aucun effet..." («Мы были на дебюте Персиани, она имела большой успех в «Сомнамбуле». Она поет восхитительно, но какая разница с Полиной В[иардо] в заключительном рондо! Она [Персиани.— *А. Р.*] не произвела в нем никакого впечатления...») (фр.). ГБЛ, ф. 48 (Веневитиновых).

[17] «Русский художественный листок», 1853, № 8.

[18] Письмо П. Виардо к Ю. Рицу от 4 января 1859 г. «Говорила ли я вам о моем пристрастии к Гомеру? По-моему, в мире нет ничего более прекрасного». — «Lettres inédites», цит. изд., стр. 267, прим. 6.

[19] «Литературное прибавление к Нувеллисту», 1847, июнь, стр. 48.

[20] "Illustration", 1851, «Сафо». Статья Ж. Буске, кроме похвал, содержит и критические замечания по адресу либреттиста.

[21] Свидетельство Ж. Г. Кофман-Эстэв совпадает с тем, что писала об этой арии П. Виардо, в предисловии к I серии «Классической школы пения».

[22] H. Berlioz. A travers chants, цит. изд., стр. 206, 207.

[23] Г. Б. Бернандт. С. И. Танеев, М., 1956, стр. 42.

[24] Письмо М. Г. Карташевской к В. С. Аксаковой 27 апреля 1845 г. из Петербурга: «Роли кокеток особенно выгодны для ея лица, для ея наружности. Она в них становится прекрасной, так много игры во всех ея милых гримасах и взглядах и движениях...». ИРЛИ, № 10639/XV. С. 36, лл. 44, 44 об.

[25] "Lettres inédites", цит. изд., стр. 59.

[26] «Северная пчела», 1845, 25 января.

[27] Гр. А. Д. Блудова. Записки.— «Русский архив», 1897, т. III, стр. 263.

[28] «СПб ведомости», 1853, 13 марта. «Москвитянин», 1846, стр. 296. «Письмо из Петербурга».

[29] "Lettres inédites", цит. изд., стр. 30—32. C. Jaubert. Souvenirs. Paris, б/г, стр. 205, 206.

[30] «Репертуар и пантеон», 1844, кн. IV, стр. 32, Театральная летопись. «Пантеон», 1853, кн. I, стр. 36, Театральная летопись.

[31] Письмо В. П. Боткина к И. С. Тургеневу от 24 марта/5 апреля 1853 г. из Москвы. «Боткин и Тургенев», цит. изд., стр. 37.

[32] «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. VIII, стр. 68. П. А. Перелецкий. «„Бианка и Гвальтьеро"», опера А. Ф. Львова, очерк из жизни итальянской оперы в России. Посвящается незабвенной памяти Полины Виардо»; «Литературная газета», 1845, 12 апреля.

[33] «Северная пчела», 1853, 13 апреля. Ростислав. Музыкальные беседы; К. И. Званцов. Письма, л. 128. Неизвестный автор статьи в «Русском художественном листке» (1853, № 15) тоже указывал на «движения и ужимки, обычные нашему народу», с которыми П. Виардо пела такого рода русские романсы.

[34] «Репертуар и пантеон»; 1845, кн. 4, стр. 26. Театральная летопись. Любопытно, что через несколько лет, в том же журнале, только переименованном в «Пантеон», П. Виардо удостоилась похвалы именно за исполнение «Соловья» в концерте К. Добре, в январе 1853 г.: «[Г-жа Виардо] явилась настоящим соловьем со всеми его дивными неподражаемыми трелями...» Она также «исполнила испанские и французские романсы, полные живости, грации и легкости и истинное наслаждение доставила» («Пантеон», 1853, кн. 2. стр. 36; «Петербургский вестник», III. Музыка).

[35] А. В. Панаева-Карцова. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1962, стр. 287.

[36] А. Н. Серов. Избранные статьи. М.— Л., 1950, т. 1, стр. 528, 529; Критические статьи. СПб, 1895, т. 3, стр. 1219; т. 4, стр. 1708, 1845, 2000, 2001. «Советская музыка», 1955, № 3, стр. 94—100, «Выдающиеся исполнители прошлого. Полина Виардо-Гарсиа», статья Ф. Листа, перев. А. Н. Серова.

[37] К. И. Званцов. Письма, л. 154 об.

[38] «Сборник украинских народных песен», составил А. Рубец, вып. 1, СПб, 1870.

[39] М. Л. Василенко-Левитон. Воспоминания о Тургеневе и Полине Виардо. Публикация М. Гольдштейна.— «Советская музыка», 1951, № 7, стр. 75.

[40] "Ecole classique de chant, collection de morceaux choisis dans les chefs-d'oeuvre des plus grands maîtres classiques Italiens, Allemands, Français, aves le style, l'accentuation, le phrasé et les nuances, propres à l'interprétation traditionelle de ces oeuvres, par Madame. P. Viardot-Garcia". Paris. E. Gérard. («Классическая школа пения, собрание пьес, выбранных из лучших сочинений величайших итальянских, германских, французских композиторов-классиков, с указаниями на стиль, акцентировку, фразировку и нюансировку, с которыми они обычно исполняются, сделанными госпожей П. Виардо-Гарсиа. Париж. Э. Жерар») (фр.). Это очень интересное и ценное издание стало в настоящее время библиографической редкостью.

[41] Сборник "Une heure de chant" был издан во Франции около 1890 г., а через два года — в России под заглавием «Упражнения (Une heure d'étude) для женского голоса, соч. Паулины Виардо-Гарсиа. Приняты как руководство Парижской консерваторией. Москва, у А. Гутхейля. 1892». Серии I и II. Каждой из них предпосланы «Советы» на русском и французском языках. В 1918, 1926 и 1967 гг. сборник переиздавался советскими издательствами.

[42] Об интересе П. Виардо к французской народной музыке Ж. Санд писала Шанфлёри: «Я видела, как Полина Виардо, величайшая из современных музыкантов, по целым часам записывала мелодии наших певцов и игрецов на волынке...». «Lettres inédites», цит. изд., стр. 128, прим. 10. Вокальную и инструментальную французскую народную музыку П. Виардо слышала главным образом в Ноане и в Куртавнеле, где она много общалась с окрестными фермерами и крестьянами.

[43] Мазурки Шопена — Виардо публиковались во Франции издателем Э. Жераром с французским текстом Л. Поме, в Германии — фирмой Брейткопф и Гертель в немецком переводе Л. Фламберта. Первые 6 мазурок были изданы в Петербурге В. Бесселем в 1895 и 1916 гг. с русским переводом А. Горчаковой. Все 15 мазурок были напечатаны варшавскими музыкальными издателями Гебетнером и Вольфом в 1897 г., в издании «Twory Fryderyka Chopina» с польским текстом П. Машчиньского и французским Л. Поме и С. Бордэзе. Стилистические особенности обработок для голоса и фортепиано еще нескольких сочинений Шопена, опубликованных в той же серии под названием «Мелодии» (польский текст П. Машчиньского, французский — С. Бордэзе), дают основание предполагать, что их автором могла быть тоже П. Виардо. Это «Колыбельная» (Ре-бемоль мажор), соч. 57; «На лугу» (ноктюрн Фа мажор, соч. 15 № 1); «Жалоба» (ноктюрн си-бемоль минор, соч. 9 № 1); «Песенка любви» (ноктюрн Си мажор, соч. 62 № 1); «Старинная сказка» (мазурка до минор, соч. 30 № 1); «Дочь волны» («Русалка», начало баллады № 2, Фа мажор, соч. 38).

## ОГЛАВЛЕНИЕ

*Глава I* . . . . . 5
*Глава II* . . . . . 25
*Глава III* . . . . . 45
*Глава IV* . . . . . 63
*Глава V* . . . . . 84
*Глава VI* . . . . . 98
*Глава VII* . . . . . 133
*Глава VIII* . . . . . 165

*Примечания* . . . . . 205

**Розанов Александр Семенович**

***Полина Виардо-Гарсиа***

***Издание 2-е, дополненное***

Редактор **И. В. Голубовский**

Худож. редактор **И. Ф. Третьякова**
Техн. редактор **Л. А. Свидзинская**
Корректор **С. Н. Мурашева**

Сдано в набор 19/X 1972 г. Подписано к печати 2/II-1973 г. М-20629. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типогр. № 3. Печ. л. 15 (15 с вкл.) Уч.-изд. л. 15,43+8 вкл.= =16,15 л. Тираж 25000 экз. Изд. № 1562. Заказ 2109. Цена 1 р. 21 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, гор. Ленинград, Социалистическая, 14.