

## **Материалы выступления**

преподавателя МАОУ ДОД «Первомайская ДМШ»

**Савостиной Марины Ивановны**  
на Всероссийской научно-практической  
конференции  
**«Два века феномена А.С. Даргомыжского»**

К 200-летию со дня рождения композитора

г.Тула  
ТКИ им. А.С. Даргомыжского

14.02.2013

## **М.И. ГЛИНКА И А.С. ДАРГОМЫЖСКИЙ. ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ И НОВАТОРСТВО.**

Когда речь заходит о Даргомыжском, его имя всегда, как правило, сопоставляют с именем Глинки. Даргомыжский был моложе Глинки всего на девять лет. Оба провели своё детство в средней полосе России, на Смоленщине, росли среди одной и той же природы, слушали одни и те же крестьянские песни. Оба – современники Пушкина, испытавшие могучее воздействие его поэзии. Оба были воодушевлены одной идеей создания русской национальной музыкальной школы, которую смело утверждали в своём творчестве.

Даргомыжский – первый русский композитор, который осознал великое значение творческого дела Глинки и бесповоротно пошёл по указанному им пути. Но если Глинку справедливо называют Пушкиным русской музыки, то в Даргомыжском она обрела художника, ответившего своим творчеством и на запросы нового, послепушкинского поколения.

Какое же место в истории русской музыки занимает Даргомыжский? Был ли он лишь последователем и подражателем Глинки, как нередко поговаривали его современники-меломаны? Такие вопросы в наши дни потеряли всякий смысл, так как значение музыки Даргомыжского лучше всего подтверждает её художественное воздействие на всю последующую русскую культуру.

Время давно доказало особую мелодическую самобытность и оригинальность произведений композитора. «Видеть в Даргомыжском только последователя и подражателя Глинки так же верно, - справедливо писал один из современников композитора, - как если бы кто-нибудь стал утверждать, что Лермонтов только последователь и подражатель Пушкина.

Попробуем проследить взаимосвязь преемственности и новаторства лишь на одном пласте творчества Даргомыжского, его романсах, которые представляют собой яркий пример не только следования традициям русского вокального творчества, но и их развития, что сказалось в радикальном обновлении в его творчестве содержания и формы этого жанра.

С одной стороны, композитор продолжил линию своего старшего современника М.И. Глинки, с другой открыл неисчерпаемые музыкально-драматические возможности вокальных жанров, создав целый ряд сочинений, в которых отразились новые демократические тенденции времени.

В самом деле можно говорить о характеристических романсах Глинки, о наличии в них сатирического элемента, но их форма и содержание никогда не приобретали жанровых отличий «драматической песни, сатиры и пародии» Даргомыжского. (М.Пекелис)

Обратимся сначала к тем наиболее известным романсам Даргомыжского, где непосредственно сказывается прямое продолжение глинкинской вокальной традиции.

В характерном ключе русской любовной лирики написан романс на слова А.С.Пушкина «Я вас любил», ставший популярным ещё при жизни композитора. Музыкальный язык его тесно связан с интонациями городского фольклора, однако плавность голосоведения, афористичность мотивных построений, неожиданные интонационные ходы к шестой низкой (ми бемоль) с последующим преобразованием её в девятом такте во вспомогательный ре диэз к квинте секундаккорда второй ступени, естественность, благородство мелодии – всё это говорит о несомненном преломлении здесь традиций вокальной лирики Глинки.

Родственные его любовной лирике настроения сказываются и в другом романсе на стихи Пушкина – «Юноша и дева». Простота, естественность мелодической фразы соседствуют у Даргомыжского в этом романсе, как и во многих сочинениях Глинки подобного рода, с изысканностью метроритмического рисунка. Смена шестидольного размера на трёхдольный (6/8 на 3/8) призвана подчеркнуть тончайшие нюансы интонационно-образного стиля пушкинских строк. Благодаря этому приёму музыка романса представляет собой чередование ариозных (выдержанных в размере 6/8) и речитативных (в 3/8) эпизодов, что отражает внутреннюю архитектуру стихотворения, сочетающего в себе, с одной стороны, напевность, с другой, взволнованную пульсацию слов и даже слогов, в особенности в тех фразах, где начинает превалировать зрительный образ.

Именно поэтому первая строка стихотворения («Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила»), которая скорее создает настроение, чем рисует картину, выдержана в ариозном стиле, а вторая, где Пушкин живописует их свидание («К ней на плечо преклонён, юноша вдруг задремал»), носит речитативный, хотя при этом и чрезвычайно лирический характер.

Глинкинская мысль легко прослеживается и в романсе Даргомыжского на стихи А.Кольцова «Не скажу никому», посвященному сестре композитора, Эрминии.

Композитору удалось органично использовать в этом лирико-драматическом произведении, насыщенном приёмами сквозного развития, народные интонации.

Важнейшим приёмом драматизации музыкального материала служат секвенционные построения. Правда, иногда Даргомыжский как будто намеренно избегает буквального повторения, предпочитая ему приём отражения в иной тональности какого-либо мелодического построения в самом общем плане, порой довольствуясь скорее своего рода ритмической, чем мелодической секвенцией, как, например, в тактах 2-3 и 3-4.

Такой способ развития музыкального материала, встречавшийся и в романсах Глинки, особенно широко будет применяться в вокальной лирике Чайковского.

Глинкинские мотивы отчётливо продолжают звучать и в романсах Даргомыжского, написанных в испанском колорите.

Классическим примером тому может служить романс «Ночной зефир струит эфир» на стихи Пушкина. Как и у Глинки, это сочинение основано на чередовании построений с различным мелодическим материалом; в нём также отдана дань звуковыразительным эффектам. Однако, несмотря на то, что этот романс написан в пору молодости Даргомыжского, в нём уже вполне проявился самостоятельный почерк композитора, язык и стиль, далёкий от подражательства.

Вместо глинкинской трёхчастной структуры здесь обнаруживается тяготение к рондообразности, вместо насыщения испанскими ритмами и интонациями мелодии романса – перенесение колористического центра тяжести на аккомпанемент, метроритмическая и звуковая организация которого, насыщена традиционным для русской музыкальной культуры первой половины 19 века испанизмами.

Совершенно очевидно, что в другом сочинении Даргомыжского «Оделась туманами Сьерра – Невада» на стихи В.Ширкова, изданном в то же время, снова развивается глинкинский тип испанского романса, выдержанного здесь в ритме болеро.

Влияние Глинки сказалось и на «Испанском романсе», изданном в 1856 году и включённом в первое действие оперы «Каменный гость» (первая песня Лауры)

В этом сочинении Даргомыжский равномерно распределяет элементы испанского колорита между мелодией и аккомпанементом. Ярче, чем в других «испанских» вокальных произведениях композитора, в этом романсе проявляется танцевальная стихия.

Было бы, вероятно, излишним проводить здесь прямые сопоставления между «испанскими» романсами Глинки и Даргомыжского, однако в данном случае это представляется необходимым, так как сам характер «Испанского романса», его архитектоника и драматургия, в центре которой лежит контраст зажигательного танца и томного любовного эпизода, звучащего на фоне непрекращающегося ритма хоты, - всё это сближает в нашем представлении романс Даргомыжского с «Победителем» и «Болеро», принадлежащими перу его старшего современника.

К лирике Пушкина Даргомыжский снова обратился в конце 60-х годов, незадолго до смерти. На сей раз его привлекли стихи «Я здесь Инезилья». Этот романс впоследствии превратился во вторую песню Лауры в первом действии «Каменного гостя».

Глинка ещё в 1834 году написал на эти слова свой романс. Музыка этих двух сочинений, хоть и отдалённо, но всё-же обнаруживает родственные признаки, которые проявляются здесь скорее в общности настроений, нежели в их тематическом или гармоническом подобии. Гораздо ярче проявляется в них различие, которое, прежде всего, сказывается в принципиально различном отношении авторов к методам музыкального воплощения слова. Глинка «выпевает» слово даже там, где оно, казалось бы, требует произнесения.

Даргомыжский, напротив, везде, где это возможно, стремится подчеркнуть речевую сторону ритма упругой пушкинской речи, её темпераментный строй.

Тем не менее, несмотря на различие художественных приёмов, между этими романсами возникает образная близость. Глинкинские певучие фразы с их необыкновенно прихотливым мелодическим и ритмическим строем рисуют характеры своенравной возлюбленной и пленённого её чарами отважного рыцаря.

Даргомыжский, пользуясь своими комедийно-гротесковыми находками, насыщая музыкальный материал «колючими» тесситурными трудностями, создаёт в итоге образы, сходные с образами Глинки.

Главная особенность вокального творчества Даргомыжского заключается в том, что в нём отразились многие изменения, которые произошли в России в конце 50-х – начале 60-х годов, связанные с известными общественными и социальными изменениями, оставившими глубокий след на всей духовной жизни общества. Особенно громко зазвучала у Даргомыжского гражданская тема, а вместе с тем явились и новые формы её воплощения.

Одним из наиболее замечательных открытий Даргомыжского стало создание разновидностей так называемого характеристического романса, получивших названия драматической песни, комической песни и песни – сатиры. Однако вместе с тем композитор шлифовал своё мастерство и в жанре традиционного лирического романса, сообщая ему прелесть своего индивидуального дарования. Рассмотрим некоторые из них.

Классическим примером лирики Даргомыжского, где индивидуальный почерк композитора проявился в близости к стилю и языку городской песни, с её тяготением к гомофонии, может служить романс «Как мила её головка» на стихи В.Туманского, опубликованный в 1840 – 1841 годах под названием «Одалиска». Соединение лирического чувства с шуткой, гибкой мелодической линии с ритмом скороговорки – типичнейшие черты вокальной музыки зрелого Даргомыжского, в полной мере проявившиеся в этом произведении.

Индивидуальный почерк композитора ярко сказался и в знаменитом «Вертограде» на стихи Пушкина, изданном в 1843 году. Мелодия здесь больше отвечает требованиям вокализа, чем традиционным романсово-песенным интонационным канонам. Для неё характерны восходящие и нисходящие гаммообразные движения (т. 3-6), интервальные скачки (т. 10-11), выдержанные в классическом стиле вокальные рулады (т. 15-16, 23-24). Словом, средства, входящие в инструктивный вокальный репертуар.

Однако «Вертоград» представляет собой и художественно значимое явление. Особенность дарования Даргомыжского проявилась здесь в том, что в «Вертограде» он мастерски использовал общеизвестные, превратившиеся в музыкальные штампы, приёмы для достижения художественного результата. В данном случае это ему удаётся главным образом благодаря аккомпанементу, в котором ритмическое триольное однообразие (оно создаёт почти импрессионистическую картину благоухающего сада и в то же время как бы передаёт скрытое волнение лирического героя) окрашено композитором гармоническими сочетаниями, вызывающими ассоциации с многообразием цветовой гаммы радуги. На фоне этого буйства цвета, символизирующего полноту и красоту жизни, незамысловатая мелодия звучит гимнически, предвосхищая в известной мере «ликующие»,

апофеозные настроения таких шедевров русской вокальной лирики, как «Звонче жаворонка пенье» Римского-Корсакова и «День ли царит» Чайковского.

Романс «Мне грустно» на стихи Лермонтова, созданный Даргомыжским в 1848 году, выполнен в классическом лирическом стиле. В нём, с одной стороны, как бы находит завершение «театральная» традиция «жестокое романса», с другой - посредством насыщения музыки глубокими драматическими чувствами преодолевается его художественная ограниченность. Гитарный фон, связанный в нашем сознании с атмосферой салона, гостиной или театральной сценой, соединяется в этом романсе с новыми выразительными средствами мелодии, лишённой всякой аффектации, выдержанной от начала до конца в характере задушевного напева, лишь единственный раз прерываемого патетическим ходом на «неаполитанский» ми бемоль (т. 29) – приём, напоминающий о жанровых прародителях романса.

Обратимся теперь к рассмотрению тех характеристических романсов, где во всей полноте проявилось новаторство Даргомыжского.

Классическим примером жанра драматической и - шире – гражданской песни Даргомыжского может служить романс «Бог помочь вам!» на стихи Пушкина, написанный, по некоторым сведениям, между 1850 и 1851 годом. Ещё в отрочестве, в ту пору, когда в России была свежа память о декабрьских событиях 1825 года, будущий композитор познакомился со стихотворением «19 октября 1827 года».

Но только в зрелом возрасте, овладев в полной мере композиторским мастерством, он пишет на эти стихи произведение, проникнутое сочувствием к горькой доле изгнанников.

Пушкинское сострадание к восставшим выражено в романсе Даргомыжского с необычайной силой. Аккордовый, маршевый аккомпанемент символизирует здесь волевою устремлённость лирического героя, готового оказать нравственную поддержку не только духовно близким друзьям, но и всем страдающим. Музыка звучит призывом к действенной помощи.

Речитативный склад усугубляет драматическое настроение романса, создаёт возможность при исполнении использовать всё многообразие его выразительных средств от преимущественно нисходящих мелодических линий до резких интервальных перепадов, сгущающих атмосферу сочинения.

В жанре драматической песни создано и другое вокальное сочинение Даргомыжского на слова В. Курочкина (из Беранже) «Старый капрал», написанное на рубеже 1857 – 1858 годов. Напрашивается известного рода аналогия между ним и глинкинским «Ночным смотром», прежде всего по форме (оба тяготеют к балладности) и языку (в том и другом в основе приёмов музыкального развития лежит речитатив). Однако содержание романсов принципиально отличается друг от друга. Правда, тень императора мелькает и в «Старом капрале», однако главным лицом становится здесь не он, как у Глинки, а солдат, дерзнувший одёрнуть зарвавшегося офицера и за это поплатившийся жизнью.

В основе лежит социальный конфликт, никогда ещё с такой обличительной силой не проявлявшийся ни у одного русского композитора.

Нет сомнения, что идеи, содержащиеся в основе этого литературного сочинения, находили отклик в сердцах прогрессивных соотечественников композитора, возмущённых вопиющим неравенством сословий в русском обществе, принимающим особенно уродливые формы в армии.

Перенесение действия во Францию здесь всего лишь приём, направленный для обхода цензурных рогаток. Очевидно, что текст для романса выбран не случайно. Он носит ярко выраженный социальный характер, что отражено и в музыке, рисующий полный благородства и человеческого достоинства образ солдата.

Характер музыки «Старого капрала», при всей его жанровой простоте (в основе его лежит марш) непросто поддаётся определению. С одной стороны, это боевой, походный марш, с другой – в нём слышны траурные звуки похоронного марша.

При этом наибольшую драматическую нагрузку несут эпизоды, написанные в мажоре, на строку – рефрен: «В ногу, ребята! Раз, два! Грудью подайся! Не хнычь, ровняйся!»

Ритм строевого шага, который они воспроизводят, размеренной неторопливостью, однообразием оттеняет драматизм ситуации, подчёркивает её неотвратимый фатальный характер.

В этом произведении Даргомыжскому удалось больше того, к чему он всегда призывал. Здесь не только выражено словом, но и звуком (то есть музыке) предоставлена художественная самостоятельность. Случай идеального равновесия поэзии и музыки в этом романсе налицо.

Сатирический жанр в характеристическом романсе Даргомыжского лучше всего представлен в сочинении «Червяк» на стихи Курочкина (из Беранже).

Склад мелодии здесь вновь речитативный, однако используемый не только для усиления речевой выразительности слова, но и в качестве буффонадного приёма. Скороговорка, соседствующая с ложно – значительными остановками движения мелодии, резкие тональные переходы, нарочитая примитивность, этюдообразность аккомпанемента – всё это служит одной цели: вызвать у слушателя брезгливое чувство к антигерою, потерявшему человеческое достоинство.

Важнейшей чертой этого сочинения Даргомыжского является необычайная близость его музыкального языка к искусству мимики, сатирического танца. Частые изменения темпа, резкие, как бы непредсказуемые (а на самом деле строго рассчитанные композитором) эпизоды, произносимые певцом *ad libitum*, сообщают характеру образов «Червяка» гротесковый оттенок. Многие певцы интуитивно догадываются о связи музыкального языка этого произведения с комедийным театральным искусством и во время исполнения стремятся выразить эти черты актёрскими средствами.

Романсом «Титулярный советник» на стихи П.Вейнберга Даргомыжский продолжает гоголевскую линию в музыкальном творчестве. Он написан и издан в 1859 году. Тема социальной несправедливости в особенно обнажённом виде предстала в этой миниатюре, рассказывающей об «униженной и оскорблённой» любви.

Основной музыкально – драматический эффект романса достигается тем, что, вопреки ожиданию, близкая к трагедийной ситуация воплощена композитором без традиционного привлечения в качестве художественного средства минорных гармоний. Даргомыжский намеренно не использует их, чтобы ярче на фоне «безмятежного» си бемоль мажора выявить драматизм хроматической, широко применяемой им здесь в качестве средства, создающего образ «душевного излома» (т. 22, 23, 24))

Особо следует остановиться на довольно многочисленной группе романсов Даргомыжского, выдержанных в народном духе. Одни из них написаны на авторские тексты («Баба старая», «Не судите люди добрые» на слова А.Тимофеева)

Здесь он чаще всего прибегает к стилизации музыкального материала под какой-либо песенный или танцевальный жанр, сохраняя черты индивидуального почерка.

По иному написаны романсы, созданные Даргомыжским на народные слова. Здесь композитор использует преимущественно фольклорные интонации, продолжая тем самым глинкавскую линию, суть которой состоит в том, чтобы, избегнув прямых цитат, с одной стороны, и стилизации – с другой, создать авторское произведение в народном духе, приближающееся к фольклору. В этих романсах у Даргомыжского часто проявляется стремление вместить тематизм народной музыки в классическую квадратную структуру, соединить элементы фольклорной песенности и танцевальности.

Как, например, в романсе «Душечка – девица». В нём органически сочетаются элементы песенности с ритмом хоровода, сольного пения с хоровыми фрагментами, хотя форма романса далека от свойственной русскому фольклору импровизационности. В этом сочинении царит классический принцип квадратности.

Заканчивая краткий обзор романсово – песенного творчества Даргомыжского, подведём некоторые итоги, свидетельствующие о том, что пред нами предстал не только самобытный художник, продолжавший и успешно развивавший сложившиеся в первой половине 19 века замечательные традиции русского романса, но и создатель нового направления в отечественной вокальной музыке, открывший в ней новые выразительные средства.

Будучи ближайшим преемником Глинки и начав с подражания его творчеству, Александр Сергеевич Даргомыжский добился самостоятельной художественной позиции, расширил и обогатил жанр русского романса, создав направления, которые с успехом были продолжены более молодым поколением композиторов.

Его реалистические идеи были творчески переосмыслены Мусоргским. Его блестящие стилизации под народные песни вызвали поток оригинальных сочинений в творчестве композиторов «Могучей кучки», а позже у Чайковского, Рахманинова, Стравинского, у современных авторов Свиридова, Щедрина, Гаврилина. Лирико – драматическая линия романсов Даргомыжского отозвалась во многих вокальных сочинениях Чайковского.

Он воспитал плеяду талантливых исполнителей русского романса, высоко пронеся заветы Глинки и его традиций в художественном и правдивом искусстве камерного пения.



Романсы Глинки и Даргомыжского явились тем фундаментом на котором развилось и расцвело русское камерно – вокальное искусство последующих веков.

Используемая литература:

1. Овчинников М.А. Творцы русского романса. – Москва, «Музыка» 1988
2. Соболева Г. Русский романс. Москва, «Знание», 1980.
3. Шлифштейн С. Даргомыжский. Государственное музыкальное издательство Москва, 1960.

Сведения об авторе:

Савостина Марина Ивановна

Домашний адрес:

301 240 г. Щекино Тульской области, ул. Ленина, д.20, кв. 8, тел. 910 9424745

Преподаватель высшей категории

Муниципального автономного образовательного учреждения  
дополнительного образования детей

«Первомайская детская музыкальная школа» Щекинского района

Адрес школы:

301212, Тульская область, Щекинский район,  
рабочий пос. Первомайский, проспект Улитина, 15.

Тел/факс школы: 6-32-13

электронный адрес:

# **Материалы выступления**

преподавателя МОУ ДОД  
«Первомайская детская музыкальная школа»

**Савостиной Марины Ивановны**

на научно-практической конференции

**«Образ женщины  
в русской культуре XIX – XX вв»**

г.Тула  
ТКИ им. А.С. Даргомыжского  
12.02.2010

**Тема выступления  
преподавателя ДМШ р.п. Первомайский  
Савостиной Марины Ивановны:  
«Она «владела тайною обворожать сердца»  
(О талантливом самородке земли русской - великой  
певице Леоновой Дарье Михайловне).**

Анна Яковлевна Воробьева, Дарья Михайловна Леонова, Елизавета Андреевна Лавровская - как мало знаем мы об этих именах. А ведь жизнь и

творчество каждой из этих великих русских певиц отражает целую эпоху, являясь важным этапом в истории развития музыкальной культуры XIX столетия.

Когда-то им рукоплескал весь мир. Газеты захлебывались от восторженных рецензий, маститые композиторы создавали для них свои шедевры. Но время безвозвратно уходит, зажигая на музыкальном небосклоне новые имена. А прежние застывают в скупых строках учебников и музыкальных энциклопедий. Но попробуем все-же повернуть время вспять и еще раз прожить необыкновенную удивительную жизнь одной из этих женщин творцов, первой совершившей кругосветное концертное турне, с триумфом пронесшей по всей планете русскую музыку и песню.

Имя Дарьи Михайловны Леоновой, как и все имена отмеченные гением и могучим талантом не померкнет в веках. Оно будет ярко светиться в истории русской культуры. Своим певческим талантом она дарила миру радость целых 35 лет.

Жизнь певицы не была триумфальным шествием под безоблачными небесами. Отец ее – крестьянин из Осташковского уезда – не вынес крепостной неволи и сбежал от помещиков. Его разыскивали, но не нашли. Беглый М.Л. Леонов объявился сам: добровольно встал в ряды русской армии, когда на Россию двинулось войско Наполеона. Сражался под Смоленском, Малоярославцем, на Бородинском поле. Кутузов и Багратион лично вручали награды герою. Кончилась война и Леонова уволили из армии. В Петербурге он женился на дочери мелкого чиновника и поехал на родину, в Осташковский уезд Тверской губернии, по пути завернул в Вышний Волочок, «где по каким-то делам, - писала в своих воспоминаниях Дарья Михайловна, - отец должен был прожить некоторое время. Тут-то я и родилась» - 21 марта 1829 года.

Но не город на древнем волоке, откуда Дашу увезли в пеленках, а глухую деревню Рыжково, Селижаровского уезда, считала актриса своей родиной. Здесь среди лесов, полей и болот прошло ее детство. На селижаровской земле впервые зазвучал ее дивный голос. Девочка пела, словно птица небесная. Везде и всюду.

- Соловей! Истинно соловей. – восхищались крестьянин.

Земли у Леоновых не было. Деньги кончились и герой войны – отставной офицер – лейб-гвардии гренадерского полка, дабы спасти семью от голода, пошел по миру. В мундире, украшенном боевыми орденами и медалями М.Л. Леонов стучался о барские хоромы, показывал свой военный послужной формуляр и Христа ради просил помощи. Одни давали деньги, другие продукты, однажды кто-то дал лошадь.

Леонов поставил на дровни самодельный сундук, в котором уместилось все имущество семьи, посадил жену, сына, дочь и уехал в Петербург...

Поселились на окраине столицы, в заброшенной покосившейся от старости лачуге. Чтобы не умереть с голоду, будущая примадонна русской сцены вязала на продажу чепчики...

Так бы и погиб великий талант за вязальными спицами, как погибли тысячи дарований в крепостной России, если бы в дом, где жили Леоновы случайно не зашла некая литераторша и не услышала как Дарья за вязанием

пела песнь Офелии – «Моего ль вы знали друга». С большим трудом писательница уговорила родителей Дарьи отдать ее учиться пению.

Нот Даша не знала совершенно, но была одарена умом светлым, пронизательным, восприимчивым. Она с необыкновенной легкостью приобретала знания, ловила их всюду, из разговоров музыкантов, актеров, черпала из книг. Всей душой предавалась искусству, трудилась с беспредельным упорством. Готовя роль Вани из оперы «Иван Сусанин», Дарья узнала, что автор оперы приехал в Петербург. Пошла к нему на квартиру и спела «Ах, не мне бедному». Прослушав, М.И. Глинка, вскочил и убежал в кабинет, а когда возвратился, на глазах его певица увидела слезы.

- Смотрите, матушка, - сказал он, - что вы произвели вашим пением. Тут же гениальный композитор сам предложил Леоновой быть ее учителем. В письме к сестре Глинка сообщал, что Дарья Михайловна за восемь уроков «выучилась так петь, что по возвращении ты ее не узнаешь. Просто будет примадонной».

Осенью 1951 года Леонова впервые вышла на сцену Александринского театра и «сразу всех очаровала своим задушевым контральто». «Публика была в неопишемом восторге от пения Дарьи Михайловны», - читаем мы в театральной хронике тех лет.

Леонова стала всеобщей любимицей. Когда она пела, театр дрожал от рукоплесканий. Без нее не обходился ни один бенефис. «Леонова, - писал М.И. Глинка, - владеет обширным звонким голосом: две октавы с половиною, от нижнего «соль» до верхнего «до». Римский-Корсаков считал ее «в вещах драматических и комических... неподражаемой». «У Леоновой, - указывает А.Н. Серов, - несравненно больше таланта, больше божественного огня, чем у многих артисток, пользующихся европейской славой». «У Дарьи Михайловны, - говорил Мусоргский, - энергия, мощь, коренная глубина чувств, все, неизбежно увлекающее и приковывающее...необыкновенный человек!»

Дарья Михайловна Леонова в век повального преклонения власть имущих перед иностранщиной подняла на пьедестал славы музыку своей родины. Она была первой исполнительницей многих произведений русских композиторов.

Михаил Иванович Глинка специально оркестровал для голоса Леоновой свои романсы «Не называй ее небесной», «Ты скоро меня позабудешь» и «Ночной смотр».

В бенефисы Леоновой публика впервые познакомилась с операми «Ратклиф» Ц.А. Кюи, «Соперницы» О.И. Дютша, «Волжские разбойники» К.П. Вильбоа.

Автор оперы «Мазепа» Б.А. Фитингоф-Шель пожелал отдать роль Орлика только Леоновой. А.Н. Серов сопрановую партию Рогнеды переделал для Дарьи Михайловны, а в опере «Вражья сила» композитор для нее написал роль Спиридоновны. Чтобы привлечь внимание к новаторской опере, с участием Леоновой впервые были поставлены три картины из «Бориса Годунова».

Леонова неподражаемо пела почти все контральтовые партии в операх, которые тогда шли в Петербурге. Ее пение производило на публику поистине неотразимое влияние. Когда поднимался занавес, и она выходила на сцену,

начинал звучать ее сочный, грудной, неповторимой красоты голос, сердца сотен людей, заполнявших зрительный зал и не имевших до этого ничего общего друг с другом, начинали жить общими чувствами, лившимися со сцены. Дарья Михайловна «владела тайною обворожать сердца», потому что в ней сосредоточивался целый мир человеческих страстей, чаяний, страданий. Притом не вообще людей, а людей русских. Своими песнями она освобождала народ от умственной дремоты, будила мысль, наводила на глубокие раздумья о социальном строе.

Назови мне такую обитель,  
Я такого угла не видал,  
Где бы сеятель твой и хранитель,  
Где бы русский мужик не стонал!

В начале 60-х годов XIX века этот некрасовский текст стал распеваться на мотив из «Лукреции Борджиа Доницетти». Эта опера была поставлена в Петербурге в сезоне 1855/1856 года, заглавную партию с огромным успехом пела Дарья Михайловна. Исследователи не без оснований полагают, что музыка из этой оперы легла на стихи Некрасова при участии Леоновой. Она, как теперь установлено, была связана с одним из руководителей тайного общества «Земля и воля» поэтом В.С. Курочкиным, издававшим сатирический журнал «Искра», в котором он с революционно-демократических позиций высмеивал самодержавие, реакционную печать. Она даже посещала вечера «искровцев», на которые женщины вообще не допускались.

Передовые взгляды актрисы на искусство, ее прямой бескомпромиссный характер, открытое презрение ко всем вельможным начальникам – все это вызывало гнев властей. Начальник репертуара императорских театров Федоров, после того, как певица отвергла его домогательства, заявил: «Леонова – мой враг!». И начал преследование, травлю актрисы. В прессе то и дело стали появляться статьи наемных щелкоперов о том, что Леонова-де хорошо поет лишь русские песни, для оперных партий у нее нет заграничной школы. Сочувствующий певице М.И. Глинка посоветовал ей: «Поезжайте-ка вы, матушка, за границу. Напишу своему другу Мейерберу, попрошу его позаниматься с вами. Не смогут тогда упрекнуть, что вы не имеет «школы»».

Леонова приехала в Берлин. Маститый композитор, пианист и дирижер Д. Мейербер, признанный, законодатель европейской оперной сцены, начал заниматься с Леоновой и тут же пришел к выводу, что «нечего учить рыбу плавать». «У вас так поставлен голос, что вам нужно только побольше петь опер», - сказал он певице. Дарья Михайловна Леонова с триумфом концертирует по городам Германии, Бельгии, Франции. Парижские газеты называют ее «чудным русскими бриллиантом». Французы просят ее продолжить гастроль.

Леонова запрашивает Петербург, можно ли продолжить отпуск. Федоров ответил ей: «Можете вообще в Россию не приезжать. Вы не нужны нам». Композиторы Мейербер и Обер уговаривали актрису не возвращаться в Россию, отдать талант Европе, но Дарья Михайловна едет домой: -

- Ничто не могло остановить меня, - писала позднее певица, - я слишком любила Родину.

В Петербурге она поет в опере «Русалка» Даргомыжского партию Княгини, в Москве – партию Азучены в опере «Трубадур» Верди.

Публика, как всегда, осыпает свою любимицу цветами. Даже самые реакционные газетчики сыплют похвалы, оговариваясь: мол «заграничная школа» сделала с голосом Леоновой что-то необыкновенное».

И все же, в 1873 году в полном расцвете сил и таланта Дарья Михайловна вынуждена была уйти из оперы. «Она покинула сцену тогда, когда могла еще долго служить ее украшением, - писал журнал «Артист», - а в некоторых ролях была просто незаменимой, как, например, в Спиридоновне во «Вражьей силе»».

С этого времени начинается новый творческий этап в жизни певицы – этап бурной и в самом прямом смысле слова отважной концертной деятельности. После гастролей по Литве, Польше, Германии, Франции, где она с триумфальным успехом исполняла произведения Глинки, Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки», Дарья Михайловна решает «объехать шар земной и ознакомить бел свет с русской музыкой и русской народной песней». Друзья всполошились.

- Это безумие! – говорили одни. Во всем мире не было еще артиста-мужчины, который бы отважился на такое. А ты женщина. Пропадешь!

- Допустим тебе посчастливится - рассуждали другие, - беглые каторжники не убьют, от морозов, буранов не погибнешь и доберешься до Владивостока, но как поедешь через Тихий океан? Пассажирские корабли там не ходят.

- На плоту, – отшучивалась Леонова.

- Поставлю шалаш и поплыву в Америку. Океан то тихий.

На кануне отъезда Дарья Михайловна записала в дневнике: «Я становлю судьбу свою, даже, может быть, жизнь на карту. Если вернусь благополучно, то это будет как бы возвращение с победой со страшного поля сражения, если погибну, то, значит, так судьба велит».

И вот, в середине июня 1874 года Дарья Михайловна Леонова с чемоданом нот села в кибитку и отправилась на Урал. Ее аккомпаниатор, который должен был ждать ее в Перми, прислал телеграмму, в которой честно признался: «Извините, я не поеду: боюсь погибнуть». Но и это не остановило Леонову, всюду от Урала до Тихого океана находились пианисты, в том числе и среди ссыльных. Везде было известно имя актрисы. Одни слушали ее в Петербурге, другие получили образование на деньги от ее благотворительных концертов. Где только не выступала знаменитая певица: Пермь, Екатеринбург, Нижний Тагил, Омск, Томск, Красноярск. По пути забиралась в такую глухомань, куда испокон веков ни один артист не добирался: пела на демидовских рудниках, заводах, и даже в больших деревнях. «Могу сказать без бахвальства, - писала Леонова, - что мой проезд по Сибири был рядом триумфом. На корабле переехала Байкал. Дала четыре концерта в глухом бурятском городке Кяхта, затем, Чита, Нерчинск, пела для рабочих золотых приисков, концертствовала в Благовещенске, Хабаровске, Николаевске – на Амуре...

Петербургские знакомые говорили правду: пассажирских кораблей тогда во Владивостоке не было. Но Леоновой посчастливилось: в это время русские военные суда направлялись с дружественным визитом в Японию. Моряки отвели певице каюту, и поплыла она в Страну восходящего солнца на боевом корвете, носящем имя народного певца древних славян – «Боян».

Японцы были восхищены подвигом русской актрисы, проехавшей почти половину земного шара малоизвестными и опасными дорогами. Одна из центральных японских газет писала о ее первом концерте в Йокогаме: «Она пела то так тонко, как волос, то вдруг, как мужчина. Она пела, так, как могла только богиня пения, которая своим голосом укрощала не только людей, но и зверей. И эта певица пела так, что рыбки на дне моря встrepенулись. Ей так хлопали в ладоши, такой был шум в зале, точно тысячи журавлей слетелись и колотили своими носами в пол».

В Японии Леонова выступала три месяца, побывала почти во всех крупных городах. За это время пережила два землетрясения. В конце 1875 года поехала в Китай. Пела в Шанхае и Ханькоу с таким успехом, что китайцы после прощального концерта на руках несли Дарью Михайловну от театра до парохода, освещая путь фейерверками. Грандиозное турне певицы продолжилось триумфальными концертами в Америке. Пресса осыпала певицу похвалами, а ей было грустно, хотелось в Россию.

- Как ни хорошо, ни интересно было везде, где я побывала, - пишет она в своих воспоминаниях, - но именно во время путешествия во всей силе сказалось чувство привязанности к родной стране.

Вернувшись в Петербург и немного отдохнув у себя на даче в Ораниенбауме, Леонова начала выступать в концертах в пользу сирот и вдов, которых много стало после русско-турецкой войны. На деньги Леоновой учились десятки бедных юношей и девушек. Ее даже в печати стали называть «студенческой певицей». С середины июля до конца октября 1879 года - более трех месяцев – Леонова совместно с Мусоргским концертировала по южным городам России. Дарья Михайловна пела, а Модест Петрович играл соло и аккомпанировал. Они выступали в Полтаве, Елисаветграде, Николаеве, Херсоне, Одессе, Севастополе, Ялте, Ростове на Дону, Новочеркасске, Воронеже, Тамбове. И везде публика неистовствовала, не отпускала исполнителей со сцены. Во время этих гастролей Мусоргский написал «Песню о блохе» и посвятил ее Леоновой. Она стала первой исполнительницей этого хлесткого, сатирического произведения.

У Дарьи Михайловны голос звучал великолепно и тогда, когда возраст посеребрил голову, положил на лицо морщины. В конце сезона 1881/82 года в симфонических концертах, посвященных памяти Николая Рубинштейна, предполагалось, что солисткой будет Е.А. Лавровская – замечательная русская певица, на 16 лет моложе Леоновой. Однако брат покойного, дирижировавший концертами, предпочел Дарью Михайловну. «Лавровская приехала и хочет петь, но Антон Григорьевич не допустил. Пела Леонова», - сообщал Юргенсон П.И. Чайковскому.

В 90-е годы Леонова открыла частные курсы пения, которые дали России десятки блестящих музыкантов. Она учила молодежь не только пению, но зажигала юные сердца благородными гуманистическими идеями,

прививала страстную любовь к отечеству, укрепляла в учениках убеждение в высоком, мировом значении русского народного искусства.

Весной 1895 года в петербургской газете «Биржевые ведомости» появилось сообщение: Дарья Михайловна Леонова тяжело заболела... А 6 февраля 1896 года великой русской певицы не стало.

Один из поклонников Леоновой в надгробной речи сказал: «Над ее прахом как символ следовало бы изобразить девиз времен Нидерландской революции – сгоревшая свеча в старинном подсвечнике, высокое яркое пламя и надпись: «Служа другим – сгорела».

#### Литература:

1. Шиков В.И. Музыканты Верхневолжья. – Калинин: Московский рабочий, 1984. – 208 с.