

Н · Л И С Т О В А

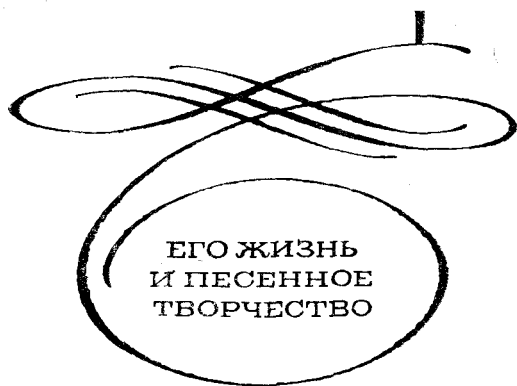


ИНСТИТУТ
ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА
КУЛЬТУРЫ
СССР

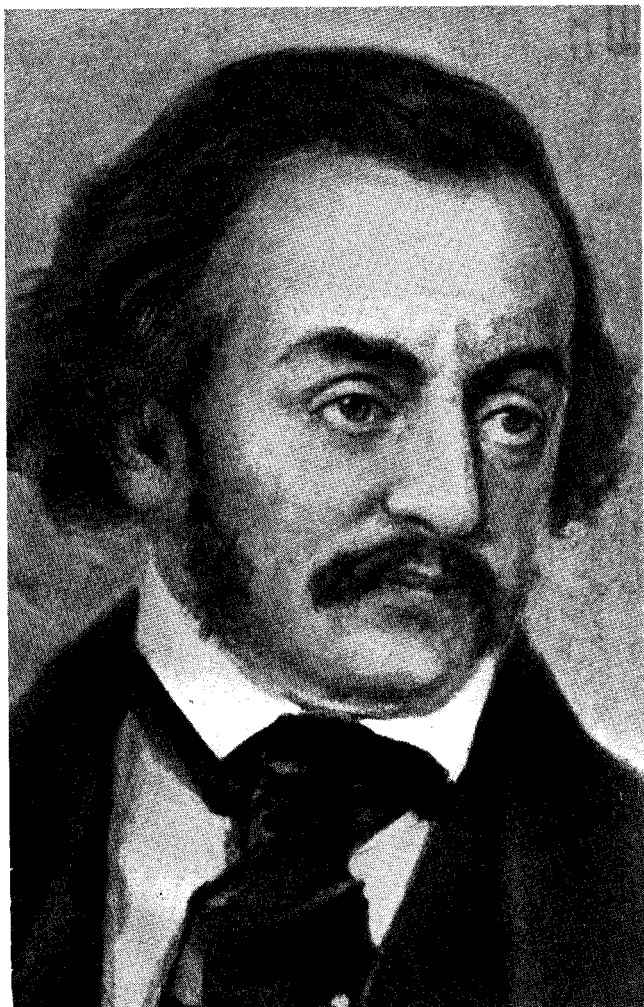
ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКА
МОСКВА
1968

Н ЛИСТОВА

Александр



Светлой памяти
моих родителей
Автор



н. Валуев

ПРЕДИСЛОВИЕ

Широко популярные в свое время романсы и песни А. Е. Варламова не утратили художественной ценности до наших дней. По складу дарования Варламов — лирик, его основная сфера, применяя выражение Б. В. Асафьева, — лирика «простых, естественных помыслов и глубокой человечности»¹. Но содержание его творчества шире, чем принято считать. Искусство музыканта отзывалось на героико-патриотические, вольнолюбивые, гражданские и многие другие темы, оно отражало настроения широких демократических кругов русского общества своего времени. В правдивости эмоционального запечатления эпохи, реалистической передаче живых человеческих чувств и в искренней задушевности — глубокое обаяние вокальной музыки Варламова.

Произведения Варламова — наиболее яркого из авторов русского бытового романса — дают возможность проследить формирование некоторых типичных черт русской национальной мелодики. В первой половине XIX века романс как наиболее распространенный, демократический жанр быстрее и непосредственнее других впитывал элементы народной музыки и претворял их. Органично вошли в него характерные особенности крестьянской и городской песни.

Творчество композитора — очень характерное явление периода становления и развития русской камерной вокальной музыки. Но не только. Русская бытовая кантилена в широкой исторической перспективе нашла отражение и дальнейшее развитие в романсной и оперной классике. А позже от устойчивых, жизненных традиций варламовского искусства простигаются нити к современности, например к советской песне.

¹ Б. В. Асафьев. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, т. II. М., 1954, стр. 79.

Музыка Варламова, ее образный и интонационный строй, художественный метод автора достойны изучения и анализа, а многие ценные приемы и в наши дни могут быть плодотворны для развития советского вокального жанра.

Вместе с тем интересна биография композитора, тесно связанного с демократическими кругами русского общества середины прошлого века.

Жизненный путь и творчество Варламова оставались до сих пор мало исследованными. В оценке деятельности музыканта на протяжении всего дореволюционного периода существовало поразительное несоответствие: варламовские произведения прочно вошли в жизнь, заслужили всеобщее признание; некоторые особенно популярные мелодии приобретали значение народных песен; другие вплоть до нашего времени продолжают использоваться композиторами в различных обработках и переложениях; множество романсов упоминается писателями в произведениях художественной литературы, что служит еще одним, своеобразным доказательством их жизнеспособности.

По критика, за единичными исключениями, упорно недооценивала творчество Варламова. В дореволюционные годы ему уделялось совсем мало внимания. По существу, единственная серьезная попытка собрать биографические материалы о композиторе принадлежала С. К. Буличу¹.

Критическая переоценка Варламова началась лишь в советское время. Наряду с выяснением некоторых биографических моментов в ряде музыковедческих работ впервые был поставлен вопрос теоретического анализа его творчества. Это отдельные высказывания в трудах Б. В. Асафьева, разделы в исследовании о русском романсе В. А. Васиной-Гроссман, в ряде учебников по истории русской музыки и две статьи в журнале «Советская музыка»². Но монографии о Варламове до сих пор не появлялось.

В предлагаемой книге автор ставил задачу воссоздать жизненный и творческий путь музыканта, осветить его разнообразную деятельность — композитора, исполнителя, педагога — и дать стилистический анализ его песен, романсов и обработок народных мелодий, определить характерные черты его стиля и творческого метода.

Варламов обращался к различным жанрам (музыка к театральным постановкам, балеты), но основной и самой ценной частью наследия композитора являются вокальные произведения — камерные и театральные, поэтому именно они

¹ См.: С. К. Булич. А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии. «Русская музыкальная газета», 1901, № 45—47, 49.

² См. подробнее в заключении, стр. 224—225.

подробно рассматриваются в работе. Дополнением служат публикуемые в Приложениях (стр. 229—248) некоторые документы жизни и творчества Варламова, программы его концертов, принадлежащие ему рецензии, а также список сочинений (стр. 249—262), в котором сделана попытка выяснения времени создания многих романсов и имен поэтов, к чьим стихам обращался Варламов.

Автор приносит глубокую благодарность за советы при обсуждении работы на заседаниях сектора истории музыки народов СССР Института истории искусств А. Д. Алексееву, Н. Ф. Балзе, Ю. В. Келдышу, О. Е. Левашевой, С. И. Левит, Т. Н. Ливановой, Н. В. Туманиной. Особенно признателен автор В. А. Васиной-Гроссман за ценные указания в процессе подготовки рукописи к изданию.

Автор благодарит также за помощь при разыскании нотных и изобразительных материалов и архивных документов М. Ю. Барановскую, Е. Н. Бортникову, Л. З. Корабельникову, Е. А. Пустовит, Е. Н. Рудакову, а также сотрудников Центрального государственного архива литературы и искусства СССР и Государственного исторического музея в Москве, Центрального государственного исторического архива СССР, Отдела нот Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина и Центральной музыкальной библиотеки театра имени С. М. Кирова в Ленинграде.

* 1 *

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ КОМПОЗИТОРА

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ДЕТСТВО И ЮНОСТЬ

Александр Егорович Варламов родился в Москве 15 ноября (по старому стилю) 1801 года. Семья его была небогатой и скромной по своему общественному положению. Отец А. Е. Варламова, Егор Иванович, по происхождению молдаванин¹, начал службу еще при Екатерине II в Конном полку лейбгвардии. Один из листов присяги императрице хранит старинную запись: «1783 году ноября 17 дни по сей форме присягал и росписался ефрейткапрал Егор Варламов»². В 1791 году Егор Иванович, имея чин поручика, перешел с военной службы на гражданскую, стал чиновником и в дальнейшем занимал небольшие должности. На гражданской службе он получил чин титулярного советника и имел личное, но не потомственное дворянство.

О детских годах А. Е. Варламова, проведенных в семье, известно немного. Его яркая музыкальная одаренность проявилась рано. Он горячо любил музыку, заслушивался песнями. Услышав однажды игру на скрипке, мальчик страстно захотел научиться играть на ней и настойчиво просил отца купить инструмент. Когда просьба его была исполнена, он овладел скрипкой самоучкой, не зная нот, и более всего любил по слуху подбирать народные песни. Горячая любовь к русской песне стала впоследствии определяющей чертой всего

¹ В статье «Воспоминание об А. Е. Варламов», подписанной инициалами *М. Д.*, содержится ссылка на высказывание композитора, что «отец его был родом грек» («Северная пчела» от 19 февраля 1851 года).

² «Листы присяги рейтар и офицеров Конного полка Екатерине II, 1781—1783 годы». Центральный государственный военно-исторический архив, ф. 3543, он. 1, ед. хр. 3282, л. 9.

творческого пути композитора. В детстве выявились и незаурядные вокальные данные Варламова — его красивый, высокий и звонкий голос покорял слушателей.

Однажды один из приятелей отца услышал игру Варламова, узнал о его пристрастии к пению и посоветовал устроить мальчика в петербургскую Придворную певческую капеллу. Родители приняли совет, и девяти лет Варламов был отправлен в Петербург, где 4 февраля 1811 года его зачислили, как тогда пазывали, малолетним певчим в капеллу.

Придворная певческая капелла была старейшим, превосходным хоровым коллективом, с которым связаны имена выдающихся русских музыкантов М. С. Березовского, Д. С. Бортнянского. Пост директора капеллы с 1796 года занимал Д. С. Бортнянский — композитор большого и яркого дарования, который когда-то сам, как и Варламов, начинал путь музыканта малолетним певчим придворного хора.

Бортнянский сделал для капеллы чрезвычайно много. Он увеличил состав хора, строго отбирал певцов, предъявлял высокие требования к их вокальным и слуховым данным. Исполнительское искусство капеллы достигло при нем замечательного расцвета и получило очень высокую оценку современников. Образованный музыкант и энергичный деятель, Бортнянский заботился не только о вокальной подготовке певцов, но и об обучении их навыкам хорового дирижирования. Это было, конечно, большим достижением. Однако в целом в то время еще мало уделялось внимания систематическому и разностороннему музыкальному воспитанию хористов. Инструментальный класс, в котором малолетние певчие могли серьезно обучаться игре на различных инструментах, был создан гораздо позже (1839) и просуществовал недолго — всего пять лет. Это были лишь первые шаги профессионального музыкального образования в России почти за столетия до открытия первой русской консерватории. Бортнянский заботился и об улучшении материального положения хористов.

По отзывам современников, ему были присущи строгость и требовательность, но в то же время «...душевная и непритворная доброта ... готовность служить друзьям и вообще ближним»¹. Естественно, что хористы капеллы глубоко уважали и любили своего руководителя. В жизни Варламова Бортнянский сыграл значительную роль.

Новый малолетний певчий капеллы Александр Варламов вызвал интерес и любопытство сверстников. Бойкие маленькие хористы атаковали новичка. Его игра на скрипке и неиз-

¹ Цит. по брошюре: Б. Доброхотов. Д. С. Бортнянский. М.—Л., 1950, стр. 22.

менная любовь к народно-песенному репертуару были встречи веселыми репликами.

«Какие балаганные штуки ты пангравасишь!.. Уж не играл ли ты в самом деле под качелями?»¹, — говорили они ему.

Знакомство с директором капеллы произошло неожиданно. «Однажды, когда он (Варламов. — *Н. Л.*), по обыкновению, играл одну из известных ему песен, а товарищи осыпали его остротами, вдруг заметил он, что его гонители присмирели и кто-то подошел к нему тихонько. Он обернулся — то был директор капеллы, знаменитый Бортнянский...

— Играй, играй, друг мой... я тебя послушаю.

— Педурно, — прибавил он, выслушав лютневую песню. — У кого ты учишься?

Варламов, поглядывая на улыбающихся товарищей, ответил:

— Я играю самоучкою, по слуху.

— Похвально, душенька, только учись по потам: будешь играть и петь лучше»².

Обширные знания Бортнянского в области композиции и вокального искусства, его пение, полное обаяния, произвели на Варламова огромное впечатление и безусловно оказали на него влияние. Много лет спустя в предисловии к «Школе пения» композитор называет Бортнянского своим знаменитым учителем. О том же свидетельствует ученик Варламова Р. Игнатьев, прямо утверждавший, что Бортнянский «занимался сам лично музыкальным образованием Варламова»³. Известно, были ли эти занятия систематическими, но Бортнянский, несомненно, давал советы юному певчему и следил за его музыкальным развитием.

«Случалось... он подойдет ко мне на репетиции, — вспоминал Варламов, — остановит и скажет: «Вот лучше так спой, душенька!». И вдруг 70-летний старичок возьмет фальцетом, и так нежно, с такой душой, что остановишься от удивления»⁴.

В капелле Варламов делал большие успехи. Благодаря красивому голосу он был выдвинут в солисты хора.

Однажды капелла давала в Петербурге благотворительный концерт в пользу вдов хористов, где Варламов выступил солистом. Он имел такой успех, что бисировал по требованию

¹ См.: *М. Д. Воспоминание об А. Е. Варламове* — Эпизод приведен со слов композитора.

² См. там же.

³ Письмо Р. Игнатьева Д. В. Разумовскому от 19 сентября 1878 года. Государственный исторический музей, ф. 379 С. В. Смоленского, инв. № 76614

ар. № 2550, л. 2.

⁴ *М. Д. Воспоминание об А. Е. Варламове*.

публики. Варламов самоучкой овладел игрой на фортепиано, гитаре, затем виолончели.

Уже в детские годы у композитора проявляется большая музыкальная чуткость, тонкое понимание художественного замысла произведения. Он рассказывал как-то своему другу о глубоком впечатлении, которое произвело на него пение товарища по капелле.

«Я плакал украдкой от всех ... что не имел дивного голоса моего товарища, Уманца. Это была не зависть, нет; я чувствовал, что и как можно было бы спеть с таким голосом; пусть бы не я, а кто-нибудь другой, пусть бы сам Уманец спел, что мне хотелось слышать, и я был бы счастлив. А он не заботился посвятить себя искусству, знал себе только простое церковное пение»¹.

Общая картина музыкальной жизни Петербурга тех лет дает возможность предположить, какие сочинения мог слышать Варламов и какшло воспитание его художественного вкуса.

Несколькими годами позже Варламова в Петербург приезжает юный Глинка. Он часто бывает в театре, знакомится с операми итальянских, французских композиторов — Керубини, Мегюля, Спонтини; слушает знаменитых русских певцов Самойлова, Злова, Сандунову, восхищается балетами. Конечно, условия жизни малолетнего певчего были иными. Находясь в закрытом заведении — капелле, — где основу репертуара составляли духовные произведения, Варламов мог знакомиться с театральным музыкальным искусством, вероятно, лишь в редких случаях. Ему могли быть лучше известны сочинения ораториального жанра. В концертах Филармонического общества, возникшего в 1802 году, исполнялись «Сотворение мира» и «Четыре времени года» Гайдна, «Мессия» Генделя, «Реквием» Моцарта, Керубини (его же — первая месса и увертюры), «Христос на горе Елеонской» Бетховена, а также оратории Грауна, Шнейдера. Для исполнения вокальных или инструментальных соло приглашались крупные артисты, например певцы Сандунова, Самойлов, скрипач Роде и др. В хоровых произведениях участвовал коллектив Певческой капеллы. Филармоническое общество ставило целью ознакомить публику со старинной и более поздней классической музыкой.

Варламов несомненно слышал такие концерты и мог принимать в них участие как исполнитель.

Шестнадцати лет, 22 сентября 1817 года, Варламова из детского хора перевели в хор взрослых. Почти одновременно

¹ М. Д. Воспоминание об А. Е. Варламове. (Разрядка моя. — Н. Л.)

музыкант получил первый, самый младший чин по службе, был произведен, как сказано в аттестатах, в четырнадцатый класс¹. Заметим, что скромным чиновником четырнадцатого класса композитор остался до конца жизни, не имея в дальнейшем повышений.

Хористом капеллы Варламов был до 1818 года, пока не наступила мутация голоса. Яркая одаренность музыканта, приобретенные в капелле навыки хорового дирижирования и проявившиеся педагогические способности определили его дальнейшую судьбу.

13 сентября 1819 года он был переведен на службу за границу, в Брюссель, ко двору великой княгини Анны Павловны, которая вышла замуж за последнего принца Вильгельма Оранского, будущего короля Голландии. Варламов получает назначение на место учителя певчих в русской посольской церкви в Гааге². Он отлично справляется со своими обязанностями, о чем свидетельствует выданный ему аттестат, содержащий высокую оценку музыкальных знаний и педагогического искусства учителя³.

Восемнадцатилетний учитель пения попадает на чужбину, где перед ним открывается мир новых и разнообразных впечатлений.

Гаага расположена на юго-западе Голландии. В нескольких километрах от города — Северное море, порт. В стране — мягкий морской климат, характерный облик придают ей песчаные дюны, каналы, чудесные парки, обилие тюльпанов. Гаага — место королевской резиденции и крупный культурный центр. Картинные галереи, хранящие живописные полотна великих мастеров, Королевская библиотека, основанная в 1798 году, где собрано множество редких книг. Узкие средневековые улицы. Суровость старинных готических зданий сглаживается красочными бликами — обычными в Голландии зелеными разрисованными ставнями на окнах, цветными черепичными крышами.

¹ Сохранилось два близких по тексту аттестата, выданных Варламову Певческой капеллой. Первый из них (датирован 4 января 1832 года) см. в Приложениях, стр. 232. Второй аттестат (от 7 января 1832 года) приведен в статье: С. К. Булич. А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии. «Русская музыкальная газета», 1901, № 46, стр. 1146—1147.

² Эти сведения опровергают разноречивые сообщения о том, что Варламов поехал за границу в качестве солиста-певца при дворе Анны Павловны (см.: Н. Ф. Финдейзен. Александр Егорович Варламов. «Русская музыкальная газета», 1898, № 11, стр. 962; его же заметка «А. Е. Варламов». «Петербургская жизнь» от 18 октября 1898 года) или что он был назначен псаломщиком (см.: М. М. Иванов. Музыкальные наброски. «Новое время» от 28 января 1902 года).

³ См. Приложения, стр. 231.

Варламов бывал и в столице Бельгии — Брюсселе — шумном, оживленном городе, который иногда называли «маленьким Парижем»; бывал он и в Суздейке, Лакене, который славился прекраснейшим королевским парком и панорамой, открывающейся с холма Тоннер на Брюссель.

Свободные от работы часы Варламов с радостью отдавал прогулкам по окрестностям. Вид мирных полей, ветряные мельницы, рыбацьи лодки, степенные, неторопливые голландцы в национальных костюмах — все вызывало живой интерес впечатлительного юноши. Он узнавал обычаи и нравы страны, жизнь неутомимых тружеников моря, охарактеризованную в известной поговорке: «Если мир сотворен богом, то Голландия создана самими голландцами».

Романтика далеких стран сплеталась с романтикой глубокого сердечного увлечения: в Голландии Варламов встретил Анну Пахомовну Шматову, ставшую вскоре, в 1824 году, его женой. Она была дочерью камердинера, служившего, как и сам музыкант, при дворе великой княгини ¹.

Голландские годы были для будущего композитора порой пытливого познания мира и еще не омраченных надежд.

Приветливый и отзывчивый, он легко сходилась с людьми и неизменно вызывал их симпатии. Общительным, с «душою, готовой сочувствовать всему доброму и прекрасному» ², рисует молодого учителя его друг М. Д., и это свидетельство совпадает с отзывами других современников, знавших Варламова позднее. В Голландии музыкант не замыкался в кругу соотечественников, ему нравились французы живостью своего характера, и он быстро овладел французским разговорным языком.

Поездка за границу дала Варламову много новых музыкальных впечатлений, значительно расширила его кругозор.

Музыкальная жизнь Брюсселя и Гааги была более оживленной и разнообразной, чем Петербурга в те же годы. В этих городах выступала прекрасная французская опера, ставившая французские и итальянские произведения. Труппа в Гааге была сильной и имела в своем составе первоклассных певцов (например, тенор Кокюрио, баритон Фаже).

Варламов часто посещал оперный театр и нередко присутствовал на репетициях спектаклей. Из французских произ-

¹ Прошение Варламова о необходимых для брака документах. Центральный государственный исторический архив СССР, ф. 497 Дирекции императорских театров, оп. 97/2121, ед. хр. 2370, л. 4 (в дальнейшем ссылки на этот архив даются сокращенно: ЦГИА СССР).

² М. Д. Воспоминание об А. Е. Варламове. — Автор статьи познакомился с Варламовым в Голландии в 1849 году. Оба они были «земляки на чужбине», и «Воспоминания» М. Д. дают интересные и пока единственные сведения об этом периоде жизни музыканта.

ведений это могли быть оперы Мегюля, Буальдье, Обера, Спонтини, ставившиеся в то время на сцене в Париже. Но французская музыка мало привлекала Варламова; лишь иногда он обращал внимание на оригинальные мелодические обороты. Зато жизнерадостная, искрящаяся музыка «Севильского цирюльника» Россини, новой в то время оперы, вызвала восторженное одобрение музыканта, присутствовавшего на премьере. Он особенно бурно реагировал на появление русской народной песни, заимствованной Россини. *М. Д.* рассказывает: «...когда в финале последнего акта раздались звуки знакомой каждому из нас русской песни «На что было огород городить», он (Варламов. — *Н. Л.*) чуть не вскочил с места. «Экой плут! — сказал он радостно. — Ведь это он у нас украл, а хорошо, мастерски свел на польский». Тема русской песни «Ах, зачем бы огород городить» была введена Россини сначала в его кантату «Аврора», посвященную *Е. И. Кутузовой* (1815), а затем в финальный ансамбль «Севильского цирюльника». В опере Россини несколько изменил народную мелодию: трехдольный ритм вместо двухдольного, введение синкоп придали ей черты полонеза, что и подметил Варламов. Эта хороводная песня была популярна в России и публиковалась в песенных сборниках, например у *И. Прача*, *Д. Кашина*¹.

Вспоминая о премьере «Севильского цирюльника» в Гааге, *М. Д.* высказывает справедливую мысль о Варламове: «народный элемент был для него всегда камнем самоцветным, которым он дорожил более, чем алмазами иноземными».

Живя за границей, Варламов проявляет большой интерес к вокальному искусству, сценическому мастерству артистов. Он слушает пение знаменитых Боргондио и Каталани, в Гааге лично знакомится с Кокюрио, Фаже, в Брюсселе — с Дабровилем и Мишле.

Изучая манеру пения иностранных певцов, прислушиваясь к их суждениям о вокале, Варламов нередко сравнивал их с артистами-соотечественниками. Так, он высоко оценивал музыкальность исполнения Кокюрио, но отдавал предпочтение замечательному голосу русского тенора *В. М. Самойлова*: «Как жаль, что наш Самойлов не такой музыкант, как Кокюрио! Он был бы тогда первым певцом в Европе».

Постоянный посетитель концертов, Варламов не пропускал почти ни одного. Существовавшее тогда Общество любителей музыки включало в репертуар главным образом сочинения Гайдна, Моцарта, Бетховена. «Варламов изумлялся глубине

¹ См.: *Е. Рудакова*. Русская кантата Дж. Россини «Аврора». «Советская музыка», 1955, № 8, стр. 60.

немецкой музыки, казался пораженным силою этих гимнов, но любил только «Реквием»¹.

За границей начались первые самостоятельные концертные выступления музыканта: два раза он участвовал в публичных концертах как певец и гитарист.

Выступление в качестве певца состоялось, вероятно, к концу пребывания в Голландии, когда после мутации восстановился голос Варламова. Он пел арию из новой комической оперы Буальдьё «Красная Шапочка», незадолго до того поставленной в Париже, и очень не понравился публике. Показательно, что Варламов решительно отказывался петь в концертах русские песни, которые так горячо любил. Отказ он аргументировал тем, что публика, не знающая русского языка, не сможет понять характера русских песен. Такое высказывание типично для Варламова: ведь в его собственной манере пения многое определялось не только вокальной, но и декламационной стороной.

В другом концерте Варламов выступил как гитарист, сыграв вариации Роде. Это было, по-видимому, в Брюсселе, так как отзывы появились в брюссельских газетах. Вариации Роде для скрипки были очень популярным в России сочинением как в оригинале, так и в переложении для гитары А. Сихры.

По свидетельству современников, выступление Варламова в Брюсселе прошло с большим успехом: «Чистота и беглость игры на мелодическом инструменте, для многих слушателей до того времени неизвестном, возбудили громкие рукоплескания, и на другой день во французских брюссельских газетах помещено было выражение общей благодарности молодому артисту...»².

Особенно же значительным является признание самого Варламова, что в Голландии он «нарочито учился теории музыки»³. Юноша несомненно рассказывал об этом подробнее в письмах к Бортнянскому. О переписке между учителем и учеником мы узнаем из сообщения Р. Игнатьева Д. В. Разумовскому. Переписку, к сожалению, обнаружить не удалось, но известно, как относился к ней Варламов, сколь драгоценны для него были вести с родины, от любимого маэстро: «... тщателью сохранял он потом письма своего учителя, выставляя их у себя в зале за стеклянным колпаком, перед бюстом Борт-

¹ М. Д. Воспоминание об А. Е. Варламове. По-видимому, подразумевается «Реквием» Моцарта.

² Там же.

³ «Дело о поднесении государю-императору 14 класса Варламовым двух херувимских песней своего сочинения и об определении его в придворные большие певчие». ЦГИА СССР, ф. 472 Канцелярии Министрства императорского двора. оп. 5/839, ед. хр. 33, л. 1—1 об.

нинского»¹. Речь идет здесь уже о московской квартире композитора, о более поздних годах. Но по-прежнему бережно, как дорогая реликвия юных лет, хранились эти письма. На рояле Варламова стоял бюст Бортиянского — это подтверждает один из ранних портретов музыканта².

Жизнь на чужбине давала Варламову много новых впечатлений, обогащала запас знаний, но самым дорогим оставалось русское искусство. О нем он часто думает, вспоминая далекую родную землю.

ГЛАВА ВТОРАЯ

НАЧАЛО ПУТИ МОЛОДОГО МУЗЫКАНТА НА РОДИНЕ

В 1823 году Варламов возвращается в Россию. Полный надежд, он с радостью едет на родину. Но надежды быстро омрачаются: молодому русскому музыканту незнатного происхождения, не получившему образования в Италии, нелегко было обеспечить средства к существованию. Предпочтение обычно оказывали иностранцам. Путь Варламова был трудным и тернистым.

Ближайшие годы после возвращения оставались до сих пор наименее известным периодом жизни музыканта. Разноречивыми были даже сведения о том, где он жил — в Москве или Петербурге. Некоторые новые документы позволяют прояснить картину. Осенью 1823 года Варламов был приглашен учителем пения в Петербургскую театральную школу и вел там занятия с ее воспитанницами в течение трех лет³. Приглашение исходило от директора императорских театров А. Майкова. Как и в канцелярии, педагогические занятия шли успешно, и начальство отдавало должное «таланту и способностям учителя пения»⁴. Однако в силу финансовых обстоятельств школа в 1826 году была вынуждена сократить Варла-

¹ Письмо Р. Игнатьева к Д. В. Разумовскому от 19 сентября 1878 года. Государственный исторический музей, ф. 379 С. В. Смоленского, ин. № 76014, л. 2.

² Портрет воспроизводится в настоящей книге (см. вклейку перед стр. 33).

³ «Дело об определении и увольнении учителя пения при школе Варламова». ЦГИА СССР, ф. 497 Дирекции императорских театров, оп. 97/2421, ед. хр. 2370. Свидетельство о службе в школе см. в Приложениях, стр. 231—232.

⁴ Там же, л. 49.

мова. Педагогическая работа все же продолжалась, но совсем в иной, более широкой и демократической «аудитории». Об этом сообщал несколько позже, в 1829 году, сам Варламов: «...ныне занимаюсь практическим учением пению в лейбгвардии Преображенском и Семеновском полках певчих...»¹.

Уже в начале творческого пути молодой музыкант стремится к разнообразной деятельности и не ограничивается лишь вокальной педагогикой. Так, в 1825 году он дает концерт в зале Филармонического общества, где выступает в качестве дирижера и певца².

Это — первое известное нам публичное выступление Варламова на родине, положившее начало его систематической концертной деятельности. Большая программа концерта, включавшая ряд симфонических и хоровых произведений (увертюры Вебера, Штейбельта, хоры Бортиянского), содержит интереснейшие сведения о дирижерском искусстве Варламова.

Еще одна веха — встречи с Глинкой — восстанавливает события в жизни музыканта.

Вспоминая 1827 год, Глинка в автобиографических «Записках» рассказывает, что нередко устраивал у себя дома исполнение собственных сочинений. «В вокальной части мне помогал Варламов, он сам охотно пел басовые³ партии и с искреннею готовностью привозил потребное число певчих (копюпленных, если не ошибаюсь) для исполнения хоров»⁴.

Отметим, что Варламов с искренней готовностью откликается на просьбы Глинки — музицирование с ним доставляет ему большую радость.

Вскоре оба молодых композитора задумали совместное издание «Музыкального альбома на 1828 год». Материал был подготовлен и отправлен в Москву, где предполагалась его публикация. В регистрационной книге Московского цензурного комитета сохранилась запись о представлении рукописи и разрешении цензуры (дата — 24 апреля 1828 года)⁵. К сожалению, альбом, составленный Варламовым и Глинкой, остался нам неизвестен, но уже факт совместной работы над ним достаточно интересен.

¹ «Дело о поднесении государю-императору 14 класса Варламовым двух херувимских песней своего сочинения и об определении его в Придворные большие певчие». ЦГИА СССР, ф. 472 Канцелярии Министрства императорского двора, оп. 5/839, ед. хр. 33, л. 1 об.

² Программу см. в Приложениях, стр. 235.

³ У Варламова был тенор, но возможно, что в любительском кругу он мог петь и басовые партии (в транспорте).

⁴ М. И. Глинка. Записки. М., 1953 стр. 54.

⁵ См.: Б. С. Штейнпресс. Ранние публикации произведений Глинки в Италии. В сб. «М. И. Глинка. Статьи и исследования». М., 1958, стр. 388.

Общение с Глинкой было несомненно плодотворным для Варламова. Оно способствовало определению его взглядов на развитие русского искусства, формированию вкусов и убеждений, родственных убеждениям будущего автора «Ивана Сусанина». Ведь дальнейший путь Варламова-музыканта лежал близко к глинкинскому. Пусть в иных, более скромных масштабах, но он по своему, убежденно содействовал делу Глинки, делу создания русской национальной музыкальной школы.

Личные встречи музыкантов были важным стимулом для творчества Варламова: вскоре появляются сведения о его первых сочинениях. В 1828 году в московскую цензуру были представлены вариации Глинки и романс Варламова на французский текст «Le pape» — первое известное нам по названию произведение композитора¹.

Встречи Варламова с Глинкой не могли быть продолжительными, так как Глинка уехал в Италию, а когда возвратился в Петербург, Варламов уже работал в Москве.

В поисках более прочного служебного и материального положения композитор начинает хлопотать о месте в Певческой капелле (семейные заботы музыканта возрастали: в 1825 году родился сын Егор, в 1831 — Николай).

Но устроиться в капеллу было трудно, прежний ее директор, Д. С. Бортнянский, уже умер. Стремясь попасть в капеллу, Варламов пишет две «Херувимские песни» для хора; это первые дошедшие до нас его композиторские опыты². Характерно, что написаны они довольно свободно, скорее в стиле светских хоровых сочинений.

24 января 1829 года музыкант был снова определен в число придворных певчих³. Новый директор капеллы Ф. П. Львов сразу оценил педагогические знания и опыт Варламова — он поручил ему провести испытание всех малолетних певчих, чтобы подготовить лучших из них в соллисты. Задание было выполнено блестяще: шесть мальчиков-солистов превосходно пели в Аничковской придворной церкви. Варламов же, помимо обязанностей хориста, стал вести занятия с малолетними певчими в качестве помощника учителя сольного пения.

Вскоре последовало новое поручение: 14 апреля 1830 года Варламова направляют в Москву для обучения архиерейских и синодальных певчих⁴. Поездка затянулась. Из письма артиста М. С. Щепкина мы узнаем, что в июне Варламов нахо-

¹ См.: Б. С. Штейнпресс. Ранние публикации произведений Глинки в Италии. Цит. изд., стр. 388.

² За «Херувимские песни» Варламов был вскоре «пожалован» бриллиантовым перстнем.

³ См. Приложения, стр. 232.

⁴ «Аттестат», выданный Варламову Конторой московских императорских театров 5 мая 1844 года см. в Приложениях, стр. 233—234. См.

дился еще в Москве¹. В родном городе у композитора завязываются знакомства и дружеские связи, в следующем году он просит в капелле отпуск (на 28 дней) и 13 сентября 1831 года снова едет в Москву. Вторая поездка также оказалась гораздо более длительной, так как Варламов получил приказ задержаться для занятий с певчими. Он возвратился в Петербург лишь через три месяца, но совсем ненадолго, чтобы оформить переход из капеллы на службу в московский театр.

Просьба об отпуске и вторая поездка в Москву имели серьезные основания. Работа в капелле давала музыканту известную материальную обеспеченность, но определяла весьма узкий круг занятий — скромного хориста, учителя певчих.

Варламову было уже тридцать лет. Его артистическая, композиторская одаренность вызывала естественное стремление проявить свои творческие данные более широко. Кроме того, деятельность в капелле ограничивалась преимущественно сферой духовной музыки, Варламова же влекло светское музыкальное искусство, театр. Поэтому едва ли можно объяснить переезд композитора в Москву стремлением найти более высоко оплачиваемую службу². Правда, материальное положение музыканта было далеко не блестящим. Всегда непрacticalный в жизни, он вынужден был делать долги (например, в 1831 году у него едва не описали имущество для погашения значительного долга одному купцу, а затем постановили вычитать эту сумму из жалованья). Однако если материальные соображения и имели место, то определяющим моментом, думается, все же были мотивы творческого порядка.

Во время второй поездки в Москву Варламов получил устное согласие директора московских театров М. Н. Загоскина и разрешение министра двора и послал в капеллу прошение об увольнении³. Оно последовало 22 декабря 1831 года, причем одновременно музыкант получил в награждение тысячу двести рублей — сумму своего годового оклада — и аттестат с краткой положительной характеристикой⁴.

Какие служебные перспективы открывались перед Варламовым в Москве?

также «Дело об отпращивании в Москву певчего Варламова и псаломщика Котовского для обучения архиерейских и синодальных певчих придворному пению и для показания порядка в церковном служении». ЦГИА СССР, ф. 472 Канцелярии Министерства императорского двора, оп. 6/840, ед. хр. 28.

¹ См. письмо М. С. Щепкина к И. И. Сосницкому от 18 июня 1830 года. «Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине». М., 1952, стр. 162.

² См.: С. К. Булич. А. Е. Варламов. Цит. изд.

³ Документы хранятся в ЦГИА СССР, ф. 499 Придворной певческой капеллы, оп. 1, ед. хр. 237, лл. 4—4 об.

⁴ «Аттестат» от 7 января 1832 года.

В московских театрах в это время изменился состав дирижеров. Главный капельмейстер Ф. Е. Шольц умер, заменивший его П. Е. Кубинита вскоре ушел в отставку, помощник капельмейстера Ф. И. Никола тоже подал прошение об освобождении от службы. На должность главного капельмейстера назначили И. И. Фельдмана. По отзыву С. П. Соловьева, это был дирижер, «хорошо знавший музыку, но управляющий оркестром с хладнокровием истого немца»¹. На открывшуюся вакансию помощника капельмейстера с 15 января 1832 года был приглашен Варламов². Его обязанности заключались в дирижировании оркестром при исполнении водеvilных спектаклей. Повому музыканту назначили оклад в две тысячи рублей в год (столько же получал его предшественник Никола) и распорядились дать казенную квартиру.

Так начался московский период жизни Варламова — период расцвета его многообразной деятельности как композитора, исполнителя и педагога.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ МОСКВЫ 20—30-х ГОДОВ XIX ВЕКА

В 30-е годы полно раскрывается дарование Варламова. В русской истории это были годы мрачной реакции, наступившей после трагического разгрома восстания декабристов. Она сказывалась во всем: в усилении крепостнического гнета, репрессиях, преследовании живой, свободной творческой мысли. Отпечаток той, по определению Герцена, свинцовой эпохи несло и художественное творчество тех лет. Образно и ярко писал об этом Аполлон Григорьев: «... в воздухе осталось что-то мрачное и тревожное. Души настроены этим мрачным, тревожным и зловещим, и стихи Полежаева, игра Мочалова, варламовские звуки дают отзыв этому настрою...»³. И все же реакция не могла остановить развития художественной

¹ С. П. Соловьев. Двадцать пять лет из жизни московского театра. «Ежегодник императорских театров» сезон 1902/03 года. Приложение, кн. 4, стр. 98.

² Репорт М. И. Загоскина министру двора от 19 января 1832 года о зачислении Варламова в театр. Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 659 Конторы императорских московских театров, оп. 4, ед. хр. 839, л. 6 (в дальнейшем ссылки на этот архив даются сокращенно: ЦГАЛИ; фонд Конторы императорских московских театров обозначается: ф. 659).

³ Аполлон Григорьев. Воспоминания. М.—Л., 1930, стр. 5.

культуры. Этому развитию в высокой степени способствовали идеи декабристов, нашедшие отражение во всех передовых явлениях русского искусства и общественной мысли. Они были почвой для творчества Пушкина и Глинки, Герцена и Белинского. Они во многом определили направление искусства, содержание русской классики. Период 30-х годов принес новые достижения, связанные с утверждением реализма. Это направление становится определяющим в литературе, музыке, театре. Не менее важен был вопрос о национальной самобытности художественного творчества, о близости к народному искусству.

Как выявились эти общие тенденции на московской почве?

Жизнь Москвы 20—30-х годов всем своеобразным укладом отличалась от жизни столичного Петербурга. Она была тише, патриархальнее, в ней больше сохранялись старые обычаи, сильнее сказывалось тяготение к русской старине, народным обрядам. Стремление к национальной самобытности было особенно заметной чертой московской литературы и искусства, хотя нередко эта проблема ставилась ограниченно.

Кто же определял облик литературной Москвы в те годы?

Среди её крупнейших представителей был С. Т. Аксаков — автор «Семейной хроники», «Детских годов Багрова внука», бытописатель помещичьей жизни и критик ее крепостнических устоев.

М. Н. Загоскин опубликовал ряд исторических романов: «Юрий Милославский», «Рославлев», «Аскольдова могила» (два последних были переделаны затем для сцены). Автор был не чужд славянофильских взглядов и идеализации русской старины.

Видное место принадлежало драматургу А. А. Шаховскому, создавшему большое количество комедий, водевилей.

Из критиков надо прежде всего назвать В. Г. Белинского. Он начал выступать в печати в Москве, сотрудничал в газете «Молва», журналах «Телескоп» и «Московский наблюдатель».

Издателем «Телескопа» был Н. И. Надеждин, чью литературную деятельность Чернышевский назвал «приготовительницей» критики Белинского. О взглядах Надеждина свидетельствует опубликование им «Философического письма» Чаадаева, послужившее причиной закрытия журнала и ссылки его издателя.

Значительна роль Н. А. Полевого, журналиста, писателя и историка, который возглавлял журнал «Московский телеграф». Энергичный защитник прогрессивных идей, Полевой, в противоположность Надеждину, выступал как сторонник романтического направления.

На московской почве романтизм нашел своеобразное преломление. Если творчество молодого Пушкина или поэтов-де-

кабристов (например, А. Бестужева, К. Рылеева) было связано с революционным романтизмом, то в Москве с романтическими тенденциями соприкасались идеи раннего славянофильства. Эта близость выражалась в интересе к русской старине, быту, обрядам, истории, интересе, не свободном, впрочем, от идеализации. Идеиные взгляды ранних славянофилов — представителей кружка С. Т. Аксакова — были ограничены, что привело затем к реакционному славянофильству (А. Хомяков, братья И. С. и К. С. Аксаковы). Однако ранние славянофилы сыграли известную положительную роль в общественной и культурной жизни. Как верно отмечает О. Е. Левашева, «Кружок Аксакова-отца (С. Т. Аксакова.—*Н. Л.*) на рубеже 20—30-х годов не был еще тем оплотом реакционного славянофильства, каким он стал позднее под руководством И. и К. Аксаковых. Это был кружок литературно-театральный и отчасти кружок любителей русской песни и цыганского пения»¹.

Действительно, любовь к русскому народному творчеству, в частности к песне, была заметной чертой в жизни Москвы. Песня звучала и в барских домах в исполнении крепостных, и в быту широких демократических кругов русского общества, вводилась в театральные постановки. Не случайно известность Варламова, Алябьева, Верстовского началась в Москве: народный элемент был важнейшей чертой их музыки.

«На одного Глинку, пульс которого бился в унисон с народным духом, Москва могла выставить Верстовского, Варламова, Алябьева, людей, не равных первому талантом и знаниями, но которым Петербург не мог представить никого в области романа»².

Благодарной почвой стала Москва для широкого развития жанра «русской песни» в поэзии, крупнейшими представителями которого были Мерзляков, Кольцов, Цыганов (а в Петербурге — Дельвиг). Их стихотворения, близкие подлинным народным песням, верно отражавшие типичные особенности устной народной лирики, ее образы и поэтический язык, сразу встретили горячее сочувствие в демократической среде³. И характерно, что стихи «русских песен» нередко сочинялись на народную мелодику.

Значительную роль в культурной жизни Москвы играл университет. Его профессора, студенческая молодежь были

¹ О. Е. Левашева. А. Н. Верстовский. «Советская музыка», 1949, № 6, стр. 68.

² М. М. Иванов. Музыкальные наброски. «Новое время» от 28 января 1902 года.

³ Именно в этот период впервые издаются «русские песни» в поэзии: «Стихотворения» Дельвига (1829), «Песни и романсы» Мерзлякова (1830), «Русские песни» Цыганова (1834), «Стихотворения» Кольцова (1835).

носителями лучших традиций русской науки, прогрессивных общественных идей. В 30-е годы в университетской среде возникает кружок А. И. Герцена, политический по своему характеру, литературно-философский кружок Н. В. Станкевича, объединявший в своем составе В. Г. Белинского, Т. Н. Грановского, В. П. Боткина, К. С. Аксакова.

Выступление разночинцев-демократов на общественной арене обычно принято связывать со второй половиной XIX века. Это общее положение справедливо. Однако в Москве разночинная интеллигенция уже в 30—40-е годы представляла собой активную культурную силу, ей во многом принадлежала ведущая роль в области знания, просвещения, передовых общественных идеалов. В этом заключалась еще одна особенность московского жизненного уклада.

Другим очагом культуры был театр, который современники чуть позже, в 40-е годы, называли вторым московским университетом. Спектакли часто затрагивали актуальные вопросы современности, а крупные артисты в своем высоком искусстве несли зрителю идеи большой правды и гуманизма. И хотя путь развития русского театра в эти годы был еще во многом противоречивым, но уже ясно обозначился тот процесс демократизации, который привел затем к блестящим достижениям реалистического искусства.

К московской публике вполне могут быть отнесены слова Белинского о том, что «В России любят театр, любят страстно»¹. Аудитория была в основном демократическая, она предъявляла театру свои требования жизненности искусства. Режиссер С. П. Соловьев вспоминает, что в воскресные или праздничные дни «театр наполнялся по преимуществу чиновниками, учащейся молодежью, купцами и ремесленниками»².

Характерно замечание П. Ф. Вистенгофа, представителя иного, аристократического круга: «Высшее общество почти никогда его (театр.—Н. Л.) не посещает, разве изредка является оно во французском...»³.

Репертуар этих лет был весьма разнообразным и пестрым. Ставилось много переводных пьес (чаще с французского), и хотя переводы обычно не отличались высокими литературными достоинствами, публика знакомилась с пьесами Мольера («Скупой», «Мизантроп», «Школа мужей»), Шиллера («Разбойники», «Дон Карлос»), Шекспира («Отелло», «Гамлет»).

¹ В. Г. Белинский, Московский театр. Полное собрание сочинений, т. 2. М., 1953, стр. 393.

² С. П. Соловьев. Двадцать пять лет из жизни московского театра. Цит. изд., стр. 97.

³ П. Ф. Вистенгоф. Очерки московской жизни. В сб. «Очерки московской жизни», М., 1962, стр. 154.

Очень большое место занимала мелодрама (назовем переделку «Собора Парижской богоматери» Гюго). Наряду с классическими трагедиями («Эдип») в репертуар входило много комедий и особенно водевилей.

Русские авторы были представлены широко — театр отвечал на запросы времени, — хотя на сцену далеко не всегда попадали лучшие пьесы. Из классики шли «Горе от ума», «Ревизор», премьера которого в 1836 году стала огромным событием, некоторые пьесы Фонвизина. Интересны попытки переделать для сцены сочинения Пушкина (переделки были в моде!). Так, например, шла инсценировка «Цыган», а по мотивам «Бахчисарайского фонтана» ставился «Керим Гирей, крымский хан» — романтическая трилогия в пяти действиях, с песнем, хорами, танцами и мелодрамами (переделка А. А. Шаховского, музыка К. А. Кавоса).

Часто шли комедии и водевили А. А. Шаховского, А. А. Писарева, пьесы М. Н. Загоскина и Н. В. Кукольника на исторические и патриотические сюжеты, носящие, однако, отпечаток официальной народности.

Достаточно обширным был оперный репертуар. Заметим, что оперная и драматическая труппа, игравшая в Большом и Малом театре, еще не была разделена — одни и те же артисты выступали в опере и драме.

Из зарубежных произведений в Москве ставились: «Дон-Жуан» Моцарта, «Севильский цирюльник» и «Сорока-воровка» Россини, «Волшебный стрелок» Вебера, оперы Обера, Беллини («Норма», «Капулетти и Монтекки»), Доницетти, Мейербера («Роберт-Дьявол»). Все большее место отводилось русскому репертуару. Здесь была и комическая опера XVIII века «Мельник — колдун, обманщик и сват» Соколовского — Фомина и возникшие позднее исторические или волшебные оперы Давыдова, Кавоса («Леста — днепровская русалка», «Иван Сусанин», «Илья-богатырь», «Князь-невидимка»). Со второй половины 30-х годов ведущее место заняли произведения Верстовского, с их ярко национальной тематикой, особенно «Аскольдова могила». Классические оперы Глинки появились на московской сцене гораздо позже: «Сусанин» — в 1842 и «Руслан» — в 1847 году.

Очень почетное место принадлежало балету; уже в начале XIX века формируется русская балетная школа.

Произведения, ставившиеся в Москве, были разнообразны: волшебнo-героический балет «Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад» Ф. Антонини, трагический — «Смерть Аттилы, царя гуннов» Н. Е. Кубишты, героико-комический балет «Восточный чародей» Ф. Е. Шольца и многие другие. Как и в драме, встречались переделки пушкинских сюжетов: героико-трагическая пантомима Ф. Е. Шольца «Руслан и Людмила,

или Низвержение Черномора, злого волшебника»¹, «Кавказский пленник, или Тень невесты» К. А. Кавоса и Н. Е. Кубишты.

При всем различии жанровых наименований — героический, комический — балеты обычно принадлежали к волшебным, сказочным, весьма пышно поставленным спектаклям. Подобно операм Давыдова и Кавоса, они непременно включали чудеса необычайных превращений на сцене. Техника постановок была очень сложной и высокой, недаром на афишах почти всегда указывалось имя машиниста сцены — автора технической части спектакля. Общая постановка балетов осуществлялась выдающимся артистом А. П. Глушковским, балериной Ф. Гюльенъ-Сор.

Почти каждый спектакль на сцене московского театра завершался дивертисментом, состоящим из вокальных и танцевальных номеров. Очень популярные в то время дивертисменты отражали характерные вкусы времени: в них широко было представлено русское искусство — народная песня (иногда с хором), пляски, известные романсы. Показательны некоторые названия: «Семик, или Гулянье в Марьиной роще», «Гулянье первого мая в Сокольниках». Нередко — как отклик на увлечение искусством цыган — вводились цыганские пляски и даже ставился большой дивертисмент «Цыганский табор». В целом репертуар в эти годы был довольно обширным, и новые постановки появлялись часто.

Незадолго до переезда Варламова в Москву на пост директора московских театров назначили М. Н. Загоскина. Человек мягкий по характеру, посвящающий много времени литературным занятиям, он, по отзывам современников, не обладал твердой рукой администратора и не имел музыкальных познаний.

Хор, оркестр московской труппы, певцы-солисты, музыкальные классы театрального училища находились в непосредственном ведении композитора А. Н. Верстовского; он был назначен в Москву в 1825 году инспектором музыки, а с 1830 года исполнял должность инспектора репертуара. По существу, Верстовский сделался фактическим руководителем всего театрального дела. Энергичный и требовательный, он сам руководил постановками, репетициями, заботился об образовании артистов, словом, вникал во все детали театральной жизни.

Что же представлял собой артистический коллектив в отношении творческих возможностей? В целом труппа еще не отличалась настоящей слаженностью ансамбля, так как в состав ее входили актеры, неравноценные по дарованию. Вместе с тем московскую сцену украшали крупные таланты. Лучшие

¹ Балет появился на сцене за двадцать один год до глинканской оперы на тот же сюжет.

традиции русской исполнительской школы нашли блестящее воплощение прежде всего в игре знаменитых М. С. Щепкина и П. С. Мочалова. Московский театр выдвинул еще целый ряд выдающихся артистов — В. И. Живокини, Н. В. Репину, П. А. Булахова, П. В. Лаврова, А. О. Бантишева, М. Д. Львову Синицкую, в балете — А. П. Глушковского, Е. А. Санковскую.

Следует сказать и об оркестре, с которым непосредственно работал новый дирижер, Варламов, и о хоре.

Оркестр исполнял музыкальное сопровождение в различных спектаклях и выступал в концертах дирекции. По данным 1825 года, в него входило семьдесят шесть человек. Состав инструментов был вполне достаточный, в группе деревянных и медных духовых даже усиленный¹. Забота об оркестре сказывалась в пополнении его профессионально более крепкими исполнителями².

Позже, в 40-е годы, с развитием русской оперы состав оркестра увеличился до девяноста двух человек³.

Что касается оркестрового исполнения, то в 30-е годы оно еще не было первоклассным. Нельзя было сразу создать крепкий коллектив, так как не все исполнители владели достаточными профессиональными навыками. Ведь многие из них находились в тягостном положении крепостных. Здесь были превосходные, талантливые музыканты, а рядом — посредственные, и это не могло не мешать созданию ансамбля.

Хор в количественном отношении был достаточным (в 40-е годы имел около пятидесяти человек). Со стороны же исполнительской и здесь можно было желать лучшего. Систематическим профессиональным занятиям хористов и оркестрантов мешало их трудное материальное положение, постоянная необходимость искать дополнительные средства к существованию.

Интересны данные об общем составе труппы. Некоторые сведения по 1825—1826 годам приведены у В. П. Погожева⁴, по 1833 году их дополняют материалы ЦГАЛИ⁵.

¹ Скрипок — 24, альтов — 5, виолончелей — 5, контрабасов — 5; флейт — 4, кларнетов — 5, гобоев — 5, фаготов — 4; валторн — 6, труб — 6, тромбонов — 3; литавр — 3; арф — 1 (см.: В. П. Погожев. Столетие организации императорских московских театров, вып. 4, кн. 1. СПб., 1906, стр. 285—286).

² Так, в 1832 году театр уволил восемь малоспособных музыкантов и взял пятнадцать новых — крепостных из оркестра Г. Теплова (см.: ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 65, л. 3—4 об.).

³ В. В. Яковлев. Московская оперная сцена в сороковых годах. «Временник русского театрального общества», кн. 1. М., 1924, стр. 119.

⁴ В. П. Погожев. Столетие организации императорских московских театров, кн. 1, стр. 284—285 и кн. 3, стр. 150—151.

⁵ «Ответ театральной конторы о составе труппы на запрос московского оберполицимейстера». ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 76, д. 104/Б, л. 3.

Сопоставление их дает весьма наглядную картину:

	1825 г.	1826 г.	1833 г.
Драматическая и оперная труппа	73	62	41+1 режиссер
Балетная труппа	44	54	54+3 режиссера
Оркестр	76	79	74+капельмейстер и его помощник.

Цифры красноречивы: наибольшей заботой дирекции пользовалась балетная труппа, состав драматической и оперной постепенно уменьшался, численность оркестра незначительно варьировалась, но была достаточной.

Концертная жизнь Москвы, конечно, не отличалась таким разнообразием и насыщенностью, как в Петербурге, но и не была провинциальной. Помимо прославленных москвичей А. О. Бантышева, Дж. Фильда, здесь выступали многие знаменитые гастролеры, например норвежский скрипач Уле Буль, юный дебютант Антон Рубинштейн, несколько позднее — Ф. Лист и ряд других. Добавим, что Москва слушала не только крупных инструменталистов или певцов. В 1835 году возникло небольшое Общество пения (Sing-Academie), состоящее большей частью из немцев, любителей музыки. Программы его концертов были интересны и сложны. По примеру Филармонического общества в Петербурге, здесь звучала ораториальная музыка: «Четыре времени года» и «Семь слов» Гайдна, «Празднество Александра» Генделя, «Реквием» Моцарта, «Павел» Мендельсона.

Однако университет, театр и концерты не исчерпывали еще своеобразия культурного облика Москвы, ее жизненного уклада. Существовала еще Москва окраин и посадов, Замоскворечье, запечатленное позднее Островским. Типичны были традиционные праздничные народные гулянья, например 1 мая в Сокольниках, Марьиной роще. Пестрая, многоликая толпа, балаганы с «волшебными» зрелищами, кукольный театр и цирк; раскинутые шатры цыган, русские хороводы и песни, звуки шарманки и крики разносчиков, чаепития из самовара где-нибудь на лужайке...

Здесь можно было встретить и кареты богачей, но прежде всего это были народные гулянья, куда стекались даже крестьяне из окрестных сел. И ярко представленные здесь искусство и быт народа питали творчество московских писателей, музыкантов, проникали на сцену театра. Демократический, национальный элемент накладывал особый отпечаток на всю ее культуру.

ДРУЗЬЯ И ЗНАКОМЫЕ ВАРЛАМОВА В МОСКВЕ

Что отличало театральную среду тех лет, интересы и склонности лучших ее представителей?

Интересы артистов далеко не ограничивались театром. Они любили литературу, музыку, страстно увлекались поэзией и народной песней, занимались художественной критикой. Здесь спорили об искусстве, его высоком назначении, самобытности, об исполнительских школах и традициях. Обмен мыслями часто протекал за дружеской беседой, в непритязательной форме, мнения высказывались откровенно. Это была демократическая среда. Взгляды и творческие принципы ее представителей возникли на почве глубокого знания жизни народа, из среды которого они вышли. И свое творчество, обогащенное соприкосновением с народным искусством — мудрым и прекрасным, — они обращали к народу. В этой среде было немало талантливых людей, разносторонне и ярко одаренных.

Варламов быстро вошел в их круг, сблизился со многими и любил повторять: «Не нужно мне сто рублей, дайте мне сто друзей».

С кем же из товарищей по театру делил композитор радость творческих успехов и горечь жизненных невзгод?

Из артистов, проявивших себя прежде всего на музыкальном поприще, надо назвать Лаврова, Бантышева, Репину¹.

Н. В. Лавров поступил в театр незадолго до Варламова. Он обладал редким по красоте и диапазону голосом — пел баритоновые и басовые партии, владел даже теноровым регистром. Лавров сделался постоянным исполнителем новых песен композитора — в дивертисментах, спектаклях, концертах.

Другим любимцем публики был превосходный тенор А. О. Бантышев. «Он пел живо и с увлечением. Даже небольшие романсы, пропетые им, вызвали в театре взрыв аплодисментов»². Бантышев с успехом выступал в партии Собинина в «Иване Сусанине» Глинки и многих других операх, но особенно прославился великолепным исполнением роли Торопки в «Аскольдовой могиле» Верстовского. Талантливый самоучка, Бантышев начал сценическую карьеру в конце 20-х годов и, конечно, в первое время нуждался в советах по вокальному искусству. На помощь ему пришел Варламов. Он «...усердно помогал молодому тенору преодолевать трудности первых вы-

¹ С замечательным русским тенором П. А. Булаховым Варламов служил вместе совсем недолго: Булахов в 1832 году покинул сцену.

² А. В. Щепкина. Воспоминания. М., 1915, стр. 113.

ступлений Бантышева на московской сцене, проходил с ним трудные для него партии»¹. Обоих музыкантов сближал также интерес к композиции: Бантышев сочинял «русские песни». Отношения учителя и ученика перешли со временем в дружбу (одно из ее доказательств — посвящение артисту романса «Челнок»). Певец искренне полюбил музыку Варламова и постоянно выступал с его новыми произведениями (часто вместе с Лавровым или с Петровой и Лавровой). И позже, когда Варламов ушел из театра и песни его звучали на московской сцене все реже, они продолжали звучать в выступлениях Бантышева².

Талантливой актрисой многогранного дарования была Надежда Репина, жена А. Н. Верстовского. Прелестная Церлина в «Дон-Жуане» Моцарта, исполнительница многих партий в операх Верстовского, она выступала также в драмах, комедиях, водевилях и была, по словам Белинского, «истинным украшением московской сцены»³. Репина играла ведущие роли в ряде пьес с музыкой Варламова (например, Эсмеральды, Фионы в «Рославлеве»).

В 30-е годы начался расцвет творчества М. С. Щепкина, великого актера-реалиста, который, по словам Герцена, «...создал правду на русской сцене... первый стал петеатром в театре»⁴. Друг Гоголя, Шевченко, Герцена и Белинского, защитник идей просвещения, Щепкин имел огромное влияние на товарищей по театру.

Знакомство Варламова со Щепкиным завязалось до поступления композитора в московский театр. В 1830 году Щепкин писал актеру И. И. Сосницкому: «Варламов здесь еще, но я, по болезни, не видел его недели две»⁵.

Особое место в жизни московского театра и непосредственно в творческой биографии Варламова занимает П. С. Мочалов. Это был актер «души глубокой и страстной, вулканической, таланта могучего, громадного»⁶. В своих лучших ролях — Гамлета или Карла Моора, Лира или Чацкого — он смело и вдох-

¹ В. В. Яковлев. Московская оперная сцена в сороковых годах, стр. 108.

² Так, в бенефис в 1844 году, в водевиле «Несколько лет вперед, или Железная дорога между Петербургом и Москвой» артист пел две новые песни Варламова — «То не ветер ветку клонит» и «В поле ветер вест».

³ В. Г. Белинский. Александринский театр. Полное собрание сочинений, т. 8. М., 1955, стр. 533.

⁴ А. И. Герцен. Михаил Семенович Щепкин. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17. М., 1959, стр. 268.

⁵ Письмо М. С. Щепкина к И. И. Сосницкому от 18 июня 1830 года. «Михаил Семенович Щепкин», стр. 162.

⁶ В. Г. Белинский. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. Полное собрание сочинений, т. 2. М., 1963, стр. 309.

новенно раскрывал мир больших чувств, пробуждал в зрителях горячую веру в свободолобивые идеи. Подчеркивая влияние Мочалова на современников, Аполлон Григорьев писал: «...с Мочаловым сливается эпоха романтизма в мысли, романтизма в искусстве, романтизма в жизни...»¹; «...мир, им созданный, создан им из веяний его эпохи и в свою очередь внес в массу общей жизни могущественное веяние, которое отдалось и в слове и в звуке (Варламов), и в нравственном настроении известного поколения»². Гениального трагика особенно ценили за глубокую правдивость и искренность игры — черту, роднящую его с другими современниками — Кольцовым, Варламовым, Цыгановым. Дарование актера было разносторонним. Превосходный чтец, он нередко в компании друзей читал любимых поэтов — Пушкина, Лермонтова, Козлова, Кольцова. Его публичное вокальное исполнение «Черной шали» Верстовского (инсценированная постановка) вызвало шумный успех. Он писал стихи (преимущественно «русские песни»), и одно из них «Ах ты солнце, солнце красное» сделалось народной песней. Настроения тоски или смелого, дерзкого порыва в лирике Мочалова созвучны поэзии Кольцова, Цыганова.

Большая часть пьес, к которым Варламов сочинил музыку, шла на сцене с участием знаменитого артиста. Одной из лучших его ролей была роль Гамлета, причем музыку к шекспировской пьесе композитор написал по просьбе Мочалова.

Актером московской труппы был талантливый поэт Н. Г. Цыганов. Выходец из крепостных, проживший короткую и трудную жизнь, он был страстным любителем и собирателем народной песни, по словам Ф. А. Кони, «исходил почти всю Россию, чтобы послушать родные звуки у русского человека в скорбной и веселый час»³. Цыганов исполнял в театре драматические и оперные партии (например, роль Волхва в «Вадиме» Верстовского), но прежде всего был известен своими «русскими песнями», близкими народной лирике. Они часто рождались в кругу друзей — автор слагал стихи импровизируя, а затем пел, аккомпанируя себе на гитаре. И лучшие из них сразу находили широкое распространение и печатались в песенниках⁴.

¹ Аполлон Григорьев. Лермонтов и его направление. Собрание сочинений под ред. В. Ф. Саводника, вып. 7. М., 1915, стр. 26.

² Аполлон Григорьев. Несколько слов о законах и терминах органической критики. Собрание сочинений под ред. В. Ф. Саводника, вып. 2. М., 1915, стр. 129—130.

³ Цит. по книге: «Песни русских поэтов». Редакция, статьи и комментарии И. П. Розанова. М.—Л., 1936, стр. 598.

⁴ Самостоятельное издание сборника «Русских песен» Цыганова вышло уже после смерти автора, в 1834 году. Публикации стихов содействовал Мочалов, друг поэта.

Поэзия Цыганова встретила горячий отклик Варламова: многие его романсы сочинены на слова поэта.

Узы многолетней дружбы связывали композитора с М. Д. Львовой-Синецкой. Одаренная актриса, наделенная живым умом и привлекательной внешностью, она выступала в разнообразных амплуа — от трагической роли Марии Стюарт до Софьи в «Горе от ума» и городничихи в «Ревизоре». К тому же она неплохо пела. Режиссер С. П. Соловьев называет Львову-Синецкую достойной сподвижницей Мочалова — почти не было пьесы, в которой он играл без нее¹.

Актриса увлекалась литературой и была знакома с многими выдающимися писателями — Пушкиным, Грибоедовым, Крыловым, Гончаровым, Аксаковым. Однажды она даже выступала вместе с Пушкиным в домашнем спектакле у знаменитой актрисы Е. С. Семеновой.

В доме Львовой-Синецкой постоянно собирались литераторы и актеры — возникновение художественных кружков становилось типичным уже с 20-х годов. Здесь бывали И. А. Гончаров, Ф. А. Кони, Д. Т. Ленский, В. С. Межевич, а из товарищей по сцене — В. И. Живокини, И. В. Самарин, Н. Г. Цыганов и, несомненно, П. С. Мочалов, хотя его и не упоминают современники. Его стихотворение «Ах нет, друзья, я не приду в беседу вашу», посвященное Львовой-Синецкой, звучит как теплое воспоминание о былых дружеских встречах.

Варламов сделался частым посетителем дома артистки. Ему правилась хозяйка дома и, как вспоминает Н. И. Куликов, увлечение вдохновило композитора на создание ряда романсов, в частности на стихи Цыганова — «Красный сарафан», «Ох, болит». По мнению мемуариста, некоторые песни Варламов написал в Марьиной деревне, куда летом на дачу приезжала Львова-Синецкая².

Среди произведений, исполнявшихся в кружке актрисы, преобладала лирика: ведь лириком был в своих песнях и поэт Цыганов, и гениальный трагик на сцене, поэт в кругу друзей Мочалов, и ярко раскрывший свое музыкальное дарование Варламов.

Характеристику театральной среды дополняет сборник «Трудов артистов императорских московских театров», изданный в 1842 году под названием «Литературный кабинет». Он своеобразно отражает вкусы и интересы данного круга. Среди двадцати трех авторов сборника — имена П. С. Мочалова,

¹ С. П. Соловьев. Отрывки из памятной книжки отставного режиссера. «Ежегодник императорских театров», сезон 1895/96. Приложение, кн. 1. СПб., стр. 133.

² Н. И. Куликов. Театральные воспоминания. «Искусство», 1883, № 5, стр. 54.

Н. Г. Цыганова, Д. Т. Ленского, Н. В. Беклемишева и других. Содержание «Литературного кабинета» весьма разнообразно. В первой части («Проза») наряду с образцами художественного жанра помещены статьи А. П. Славина о критике, о Шекспире, опубликован исторический документ — прошение А. Н. Сумарокова к Екатерине II и даже приводятся сведения по истории военного искусства — об изобретении пороха.

Особенно интересна статья Славина «Что такое критика и как исполняют ее у нас». Автор отстаивает принципиальную, глубокую художественную критику, считая, что поле ее еще не возделано (по выражению Серова). «У нас, — пишет он, — критика — ярмарка, где в давке настоящего оттирают друг друга и, выхваляя свой товар, порочат товар прочих». «Редко кто старается схватить дух творения и определить его характер»¹. Подобно Белинскому или Одоевскому, Славин предъявляет к критику высокие требования: он должен иметь понятие о прекрасном, обладать знаниями и тонким художественным чутьем.

Во второй части сборника («Стихотворения») помещены стихи Цыганова, Мочалова, Ленского, Соловьева и других. В основном это лирика элегического склада, хотя иногда звучат обличительные мотивы:

О, грустно видеть этот свет,
Где поклоняется все злату!
Где веры в дружбу, в правду нет,
Где совесть ходит по канату².

Немалое место занимают «русские песни», лучшие из которых принадлежат Цыганову («Хороша ты, красна девушка» и «Ах, молодость, молодость») и Мочалову («Ах ты солнце, солнце красное», «Старый бор, черный бор»).

Среди стихов имеются посвящения. При всей непритязательности поэтической формы, в них привлекает искренность тона. Так, Цыганов писал Мочалову:

Ищите в песнях не стихов,
Не сладких кудреватых слов
Поэтов — баловней искусства!
В душевной скорби, в простоте
Писал простого сердца чувства...³.

Мочалов обращался с дружеским признанием к Беклемишеву:

Мы ответами поменялися,
Не стаканами, не бокалами,

¹ А. Славин. Что такое критика и как исполняют ее у нас. В сб. «Литературный кабинет». М., 1842, стр. 17.

² Имя автора скрыто за подписью: А. П. Б. р. к. в.

³ «Посвящение П. С. Мочалову» («Желали песен вы моих»).

А сердцами крепко чокнулись
И душа душе аукнулась...

Ну пойдем же, друг, рука об руку
Искать радости, небывалой здесь,
А встречать одну тоску черную...¹

Сборник был единственным опубликованным трудом артистов московского театра. Но их стихи или рассказы распространялись, конечно, и в рукописном виде. Как и песни, они были неотъемлемой частью жизни и быта этого круга.

Литературные склонности друзей увлекли Варламова. Он сам стал пробовать силы в этой области и создал ряд романсов на собственный текст, например «Грусть», «Одиночество», «Напоминание». Они близки элегической лирике, широко представленной в сборнике «Литературный кабинет».

Помимо актеров, композитор общался с литераторами, прежде всего с теми, чьи пьесы ставились на сцене театра. Назовем М. Н. Загоскина, А. А. Шаховского, Н. А. Полевого или менее крупных авторов — А. Ф. Вельтмана, историка и археолога, автора пьесы «Муромские леса»; Н. В. Беклемишева, написавшего драму «Майко» — инсценировку повести П. П. Каменского.

По свидетельству одного из современников, с Варламовым был дружен Полевой. Он советовал ему писать музыкальные рецензии и серьезно заняться оперой (и, следовательно, проявил непонимание варламовского дарования)². Композитор знал Н. И. Надеждина, Н. В. Станкевича.

Но круг не ограничивался только москвичами: постоянный интерес к деятельности московского театра проявляли Пушкин, Кольцов.

Пушкин познакомился с некоторыми московскими актерами через П. В. Нащокина, близкого к театральной среде. Варламовское искусство привлекло внимание поэта.

Пушкин рассказывал В. А. Жуковскому и А. О. Смирновой о вечере в Москве, где исполнялся романс «Красный сарафан». Возможно, это было в 1830 году, в приезд, связанный с женитьбой поэта. В своих «Записках» Смирнова воспроизводит этот рассказ: «Он (Пушкин.— *Н. Л.*) спросил меня: прислал ли мне его друг Нащокин те романсы, которые мы должны были пустить в ход? Он попросил баронессу Клебек спеть «Красный сарафан» Цыганова. Пушкин очень любит этот романс.

— Он, конечно, напоминает тебе Тригорское и Евпраксию? — спросил Жуковский.

— Нисколько, — ответил Пушкин. — Он напоминает мне один вечер в Москве, где была и моя жена; я уже был влюб-

¹ «Русское спасибо» («Полюбил я добра молодца»).

² Чит. письмо Р. Игнатьева Д. В. Разумовскому.

лец, и мне очень хотелось сказать ей: «Не говорите вашей матушке того, что говорит в этом романе девушка своей матери, потому что если вы не выйдете за меня, я уйду в святогорские монахи, не буду писать стихов, и русские хрестоматии много потеряют от этого... Вы же, как Татьяна, выйдете замуж за генерала, и он будет гораздо ревнивее, чем я».

— И ты сказал? — спросил его Жуковский.

— Пет, — ответил Пушкин, — побоялся...»¹.

Другие источники свидетельствуют о живом интересе Варламова к творчеству Пушкина, а именно к «Борису Годунову». В 1833 году Нащокин писал Пушкину из Москвы: «...еще просит позволения один артист именно г-н Варламов уведомить тебя что он в концерте своем хочет сыграть сцену из Бориса Годунова на что просит твое соизволение»².

«Борис Годунов» был тогда уже хорошо известен в Москве. В 1826 году Пушкин читал новую трагедию московским друзьям и, как известно, она произвела очень сильное впечатление. Просьба Варламова к поэту, о которой пишет Нащокин, относится к 1833 году — незадолго перед этим «Борис Годунов» вышел из печати. Композитор уже работал тогда в театре и, судя по письму, задумал дать концерт, включив в программу сцену из «Бориса Годунова». Для ее исполнения Варламов мог привлечь товарищей по театру, драматических актеров. Подробные сведения о концерте до нас не дошли. Но показателен сам по себе интерес Варламова к Пушкину, к его исторической трагедии. Помимо этого, мы располагаем ценными данными о личном знакомстве поэта и композитора. П. А. Бартевев сообщает: «Накануне свадьбы Пушкин позвал своих приятелей на мальчишник, приглашал [особым] записочками. Собралось обедать человек 10, в том числе были Нащокин, Языков, Баратынский, Варламов, кажется, Елагин (Алексей Андреевич) и пасынок его, Иван Васильевич Киреевский. По свидетельству последнего, Пушкин был необыкновенно грустен... Он читал свои стихи прощание с молодостью, которых после Киреевский не видел в печати»³.

¹ А. О. Смирнова. Записки (из записных книжек 1826—1845 годов), т. 1. СПб., 1895, стр. 69. — «Записки» А. Смирновой иногда считают источником, лишенным фактологической достоверности. Но данное сообщение, что Пушкин слышал в Москве популярнейшую песню Варламова, представляется убедительным.

² Письмо П. В. Нащокина А. С. Пушкину от 20—28 февраля 1833 года. В кн.: А. С. Пушкин. Переписка, 1832—1834. Полное собрание сочинений, т. 15. Л., 1948, стр. 52.

³ «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П. А. Бартевевым в 1851—1860 годах». Л., 1925 стр. 53. — В примечаниях к книге (стр. 129) приведена другая запись П. А. Бартевева о том же мальчишнике у Пушкина, и снова среди присутствующих назван Варламов.

Особое место в литературных связях московского театра занимает поэт А. В. Кольцов — самый крупный и талантливый представитель жанра «русской песни» в поэзии. Он не жил постоянно в Москве, приезжая лишь изредка, но его стихи — правдивые и простые песни о жизни народа — имели широкое распространение в театральной среде. Поэт лично знал Щепкина, помогал ему в организации бенефиса в 1840 году; большая, глубокая дружба связывала его с Мочаловым. Можно предполагать, что круг театральных знакомств Кольцова был шире и что в этот круг входил Варламов. Поэт любил музыку, откликался на нее в стихах («Мир музыки»), сам пел, собирал ноты. Однажды он живо заинтересовался варламовской «Школой пения», о чем рассказывал в письме сестре¹. Варламов же очень высоко ценил созвучную ему поэзию Кольцова и часто обращался к ней в своем творчестве. Местом знакомства поэта и композитора мог быть, например, дом Н. С. Селивановского, сына известного издателя, вечера у которого были интересны и многолюдны. У него собирались самые различные представители московской интеллигенции: часто бывали Щепкин, Мочалов, известный доктор Ф. И. Иноземцев, профессор римской словесности в Московском университете Д. Л. Крюков. Можно почти с уверенностью сказать, что в этом доме Варламов встречался с другим крупнейшим представителем литературного мира — Белинским. Так, Н. В. Беклемишев сообщает: «Там же я встречал Белинского, два раза Кольцова, сидевшего рядом с Мочаловым... многих литераторов и музыкантов видел я там, и особенно часто бывал там Варламов, которого все любили... Много здесь было рассуждений... Лилось вино, велись беседы, читали повести и стихи. Мочалов с Щепкиным читали монологи»².

Аналогичную характеристику дает этим вечерам Белинский в письме к Бакунину, в 1837 году: «...я познакомился с Мочаловым на вечере у Селивановского, где Полевой читал два акта своей оригинальной драмы «Граф Уголино»; за ужином Мочалов и Щепкин, по просьбе Полевого, говорили последние монологи из «Горе от ума» — славный был вечер...»³.

Важную роль играла для Варламова среда музыкантов. Он общался с А. Верстовским, А. Гурилевым, Дж. Фильдом,

¹ «Хотел купить школу пения Варламова, — сообщал поэт, — да дорого: 28 рублей просят, а денег нет; выпишу из Воронежа». Письмо А. В. Кольцова к А. В. Кольцовой от 10 января 1841 года. Цит. по книге: «Полное собрание сочинений А. В. Кольцова», вып. 1. СПб., 1909, стр. 230.

² Письмо Н. В. Беклемишева к неизвестному лицу от 23—25 марта 1852 года. «Литературное наследство», т. 56. М., 1950, стр. 274.

³ Письмо В. Г. Белинского к М. А. Бакунину от 1 ноября 1837 года. В Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 11. М., 1956, стр. 189.

А. Дюбюком, Ф. Лангером. Знаменитый Фильд и его любимый ученик Дюбюк не раз выступали в концертах вместе с Варламовым¹. В творчестве Дюбюка и Лангера очень заметное место занимают фортепианные переложения варламовских романсов.

В 30-е годы в Москве продолжал свою деятельность Д. Кашин — композитор, пианист, дирижер. Разнообразные творческие занятия замечательного музыканта, вышедшего из крепостных, были неразрывно связаны с народным искусством. Его работа по собиранию и обработке народных песен, изданных вскоре после переезда Варламова в Москву, не могла не встретить сочувствия у будущего автора сборника «Русский певец».

Встречал ли Варламов крупнейшего московского композитора Алябьева? Музыку его, конечно, знал, но личное знакомство могло быть лишь очень кратким, так как Алябьев 30-е годы провел в ссылке и только в 1843 году получил разрешение поселиться в Москве, «без права показываться на публике». Варламов же вскоре переехал в Петербург².

Среди знакомых композитора были и зарубежные музыканты, приезжавшие в Москву. Назовем А. Вьетана, участвовавшего в концертах Варламова³, или, несколько отступая от хронологической последовательности, — Ф. Листа.

Московские концерты знаменитого венгерского музыканта в 1843 году имели, как и в Петербурге, небывалый успех. «Лист... Москву свел с ума», — писал А. М. Геденову обычно сдержанный в отзывах А. Н. Верстовский⁴. Приезды Листа в Россию (в 1842 и 1843 годах) положили начало его постоянным творческим связям с русскими музыкантами. Он увлеченно вслушивался в новые для него сочинения, народные русские и цыганские песни. Непосредственным откликом композитора было создание ряда транскрипций — от «Марша Черномора» из «Руслана» Глинки до русской песни «Уж ты степь ли моя, степь Моздокская», от полонеза из «Евгения Онегина» Чайковского до импровизации на различные цыганские темы.

В Москве Лист, общительный по характеру, был связан с

¹ Так, в одном из концертов 1834 года участвовали Бантышев, Фильд, Варламов, Лавров, Петрова, Стрельский (см. объявление в газете «Московские ведомости» от 18 марта 1834 года).

² Краткие встречи могли произойти несколько раньше: в 1835 году Алябьев поселился в селе Рязанцы Богородского уезда, с 1842 года — в Коломне. Не имея разрешения жить в Москве, он все-таки иногда проздом бывал в городе.

³ См. Приложение, стр. 236.

⁴ Письмо А. Н. Верстовского к А. М. Геденову от 9 мая 1843 года. «Ежегодник императорских театров», вып. 1. 1913, стр. 100.

широким кругом интеллигенции, в частности театральной. Концерты происходили в Большом театре, и один из них Лист дал в день бенефиса скромного артиста Ф. П. Усачева, желая материально поддержать его. Выступление состоялось между драмой и водевилем, в которых участвовали Мочалов, Самарин, Живокини. Услышанное Листом перед концертом пение цыганского хора привело его в восторг, и он исполнил фантазию на мотивы цыганских песен.

Один из современников сообщает, что Лист познакомился в Москве с Варламовым и с большим интересом отнесся к его творчеству и исполнительству. Это сообщение, возможно, не лишено преувеличений: автор пишет, что одно время Лист «почти жил у Варламова; пение его приводило в восторг, так что в день отъезда он обедал у Варламова, а после так его заслушался, что опоздал на почту — дилижанс уехал, и Лист остался еще на неделю у Варламова»¹.

Обстоятельства отъезда Листа из Москвы не нашли отражения в его биографии или письмах. Трудно поэтому утверждать достоверность приведенного факта, но здесь важны не подробности, а свидетельство о личном дружеском общении музыкантов².

Были у Варламова знакомые и среди представителей изобразительного искусства. Вокруг Художественных классов, преобразованных затем в Училище живописи, ваяния и зодчества, группировались тогда В. А. Тропинин, И. П. Витали, А. С. Ястребилов, Е. И. Маковский (отец знаменитых братьев Маковских) и другие. В доме Маковского, жившего на территории Кремля, нередко устраивались вечера. Именно там слышал пение Варламова скульптор Н. А. Рамазанов — многогранно одаренный человек, автор ценных мемуаров³. Он вспоминает о выступлении Варламова в связи с приездом Брюллова (1836 год) и таким образом дает возможность установить начало их знакомства. Брюллов вернулся тогда из Италии. Москвичи восторженно встретили автора знаменитой картины «Последний день Помпеи» и стремились вдохновить живописца русскими сюжетами. Действительно, Брюллова захватила своеобразная красота Москвы, ее Кремль, поэзия Кольцова, народные песни. В художнике пробудилось желание запечатлеть русскую жизнь — им были созданы «Гадающая Светлана» — своеобразная иллюстрация к балладе Жуковского, эскизы картины «Осада Пскова», возникли замыслы,

¹ А. А...ов. Воспоминание о А. Е. Варламове. «Орел», 1859, № 3—4, стр. 13.

² Это подтверждает Я. И. Мильштейн в книге: «Ф. Лист», т. 1. М., 1956, стр. 398.

³ Н. А. Рамазанов. Материалы для истории художеств в России, кн. 1. М., 1863, стр. 190.

пусть мимолетные, написать Годунова, стрелецкий бунт, наше-
ствие Наполеона.

Все это — интерес к русской истории, старине, националь-
ному элементу — та общая основа, которая роднила между со-
бою многих представителей искусства той поры и могла, в част-
ности, вызвать взаимный интерес Брюллова и Варламова. До-
бавим, что живописец всегда был чутким к музыке, особен-
но вокальной, и мог отзываться на пение Варламова. Один из
современников прямо утверждает, что Брюллов очень любил
Варламова ¹.

Художник жил тогда у друзей (писателя А. А. Перовского,
затем у Е. Маковского, где слышал Варламова) и писал не
только картины, но и много портретов (вспомним известные
портреты поэта А. К. Толстого, А. А. Перовского, ряд каран-
дашных работ).

В этой обстановке мог появиться сделанный карандашом
портрет Варламова, где композитор изображен за роялем, в
профиль. Мы не можем точно утверждать, что портрет был на-
рисован именно в эту пору. Но условия жизни художника в
Москве, окружающая его обстановка располагали к созданию
подобного рода зарисовок, натурой для которых служили мно-
гие друзья и знакомые.

Что известно о портрете Варламова? Существует свидетель-
ство старшего сына композитора. Краткая ссылка на это
имеется в статье Булича, который, правда, склонен сомне-
ваться в том, что портрет сделан Брюлловым. С другой сторо-
ны, автор статьи признает, что подпись под рисунком напоми-
няет брюлловскую. К сожалению, портрет пока не удалось
разыскать, но думается, что, может быть, следует с большим
доверием отнести к сообщению сына композитора, хранившего
этот карандашный рисунок, как драгоценную семейную ре-
ликвию, созданную Брюлловым. Тем более, что данные о лич-
ном общении музыканта и живописца дают этому факту новое
обоснование.

Художественный мир Москвы, круг его больших и малых
«звезд» стал близким Варламову. Эта среда, живое творческое
общение с ее талантливыми представителями, беседы о рус-
ском искусстве и его самобытном характере бесспорно оказали
большое влияние на композитора, расширили его кругозор.
У него окончательно определяется горячее стремление писать
музыку по-русски (по выражению Глинки), в собственном
творчестве передать своеобразие и национальные особенности
русской жизни. С новой силой пробуждается любовь к народ-
ной песне, определившаяся уже в детстве.

¹ А. А. ...ов. Воспоминание о А. Е. Варламов, «Орел», 1859, № 3—4,
стр. 13.

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ВАРЛАМОВА В МОСКВЕ

В Москве началась плодотворная композиторская деятельность Варламова. Его романсы завоевывали известность, быстро распространялись в широких кругах, часто до опубликования. Они звучали не только в обстановке домашнего музицирования, но сразу же вошли в репертуар московского театра — в спектакли и дивертисменты.

Первые сведения об этом появляются вскоре после поступления композитора в театр. 14 октября 1832 года состоялась премьера пьесы А. Шаховского «Рославлев» (по роману М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году»). Спектакль шел в Большом театре, в бенефис Н. Репиной, и затем не раз повторялся. Играли очень сильные актеры: П. Мочалов, М. Щепкин, Н. Репина, В. Живокини, М. Львова-Синецкая, Н. Лавров, Н. Цыганов.

Музыка к пьесе была написана Верстовским и Варламовым. Для роли безумной Фионы, которую исполняла Н. Репина, они написали три песни. Первые две — «Катилось зерно по бархату» и «Любил меня милый друг» — сочинил Верстовский, третью — «Не шумите, ветры буйные» — Варламов. И это раннее произведение уже отличалось несомненными художественными достоинствами. Варламов проявил чутье театрального жанра и создал песню, полную глубокого драматизма, выразительную и яркую по мелодическому письму.

Дебют музыканта был удачным: его песни стали постоянно включаться в новые постановки. Почти через месяц, 11 ноября 1832 года, была поставлена трагедия «Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала» по В. Скотту. Газеты сообщали, что в спектакле «Лавров будет петь балладу, новая музыка сочинения А. Е. Варламова»¹.

20 января 1833 года состоялась премьера драмы «Двумужница» А. Шаховского², занявшей впоследствии видное место в репертуаре. Автором музыки снова был Варламов. Бантышев (в роли Башлыка) пел песни: «Не бойтесь, девушки», «Вверх по Волге с Нижня Новгорода», «Не знавал я роду-племени» и «Налетал сокол из поднебесья», Живокини (в роли Иванушки) — песню «Козел».

В дальнейшем почти ежегодно, а иногда несколько раз в год, появляются новые спектакли с варламовской музыкой.

¹ «Московские ведомости» от 9 ноября 1832 года.

² Этот же сюжет в 50-е годы привлек внимание Глинки, но замысел оперы остался не реализован.

Она состояла не только из песен. Сохранилось очень небольшое количество инструментальных отрывков (например, «Похоронный марш» из «Гамлета», гопаки из «Ночи перед рождеством» и некоторые другие). Однако именно песни представляют наиболее значительную и ценную часть театральной музыки композитора, что обусловлено характером его дарования.

С первых творческих шагов Варламова его сочинения постоянно вводились в дивертисменты. Одно из самых ранних сообщений об этом относится к 30 декабря 1832 года — в Большом театре ставился разнохарактерный дивертисмент «Гулянье первого мая в Сокольниках». Постановка шла «с хорами певчих и русских песельников, казацкими, цыганскими плясками и пением»¹. Музыка принадлежала Давыдову, но Бантышев включил две песни Варламова — «Ах ты, молодость» и «Ох, болит да щемит». Кроме сольных песен, музыкант стал писать для дивертисментов ансамбли, песни с хором, различные обработки народных мелодий, иногда инструментальные номера. Так, 23 января 1834 года Репина, Лавров, Бантышев пели с хором две обработки народных песен «Не одна во поле дороженька» и «Не будите меня молодцу», а 13 октября 1833 года исполнялась новая цыганская пляска, сочиненная Варламовым².

Пресса встретила произведения композитора сочувственно: газета «Молва» отмечала, например, что исполненные в дивертисменте «новые песни Варламова были чудесны»³.

Вскоре был издан первый сборник его романсов. В «Московских ведомостях» появилось однажды объявление: «К 1 января 1833 года выйдет «Музыкальный альбом», состоящий из 9 пьес, соч. А. Варламова...»⁴.

Такие альбомы-сборники вокальных и фортепианных пьес для широкого круга музыкантов-любителей все чаще публиковались в 20—30-е годы⁵. Среди них можно выделить «музыкальные альбомы» Глинки (1829 и 1839), Верстовского (1827 и 1828). Напомним, что в 1828 году Глинка и Варламов совместно создали такой альбом.

Возможно, что совет о публикации романсов дал молодому композитору Верстовский, так как на титульном листе «Альбома» была надпись: «Сочинения А. Варламова Алексею Николаевичу Верстовскому посвящает сочинитель».

¹ «Московские ведомости» от 28 декабря 1832 года.

² «Московские ведомости» от 7 октября 1833 года.

³ «Молва» от 17 октября 1833 года.

⁴ «Московские ведомости» от 31 декабря 1832 года (разрешение цензуры было дано 21 декабря 1832 года).

⁵ В. А. Васина-Гроссман приводит список музыкальных альбомов, изданных в этот период (см. в книге «Русский классический романс XIX века». М., 1956, стр. 21).

Сборник включал девять вокальных произведений — семь сольных романсов и песен, дуэт и трио. Они довольно разнообразны по содержанию — лирический дуэт «Пойми меня», патриотическая песня «Вот идут полки родные», драматическая — «Не шумите, ветры буйные», баллада «Что отуманилась, зоренька ясная», обработка народной мелодии («Ах ты, молодость»). Наибольшее отражение нашел в сборнике жанр «русской песни» — иногда прямое и непосредственное (например, «Красный сарафан»), иногда более сложное («Не шумите, ветры буйные»). Связь с русской песенностью определила яркие национальные черты ранних произведений Варламова. В них выявился и большой мелодический дар композитора, и типичная для него непосредственность высказывания. Характерно также значительное место текстов Цыганова («Красный сарафан», «Что это за сердце», «Ох, болит да щемит», трио «Молодая молодка в деревне жила»).

Часть этих сочинений вошла в репертуар театра раньше их опубликования, например, песня «Не шумите, ветры буйные» в пьесе «Рославлев» или песни «Ах ты, молодость» и «Ох, болит», исполнявшиеся в дивертисменте в 1832 году. Другие вводились в спектакли после появления «Музыкального альбома»: баллада «Что отуманилась, зоренька» прозвучала в драме «Муромские леса» в 1834 году.

Ободренный успехом первого сборника, Варламов вскоре предпринимает периодическое издание музыкального журнала «Эолова арфа». Композитор поместил о нем сообщение в газете: «Музыкальный журнал», издаваемый в Москве Александром Варламовым.

Под сим названием будет издаваться с марта 1834 года каждый месяц по четыре музыкальных пьесы, как-то: арии из опер, романсы, песни со словами на русском, французском и итальянском языках, а иногда и пьесы для танцев...». Дальше указывалось, что в «Эоловой арфе» «будут печататься все его (издателя.— Н. Л.) новые музыкальные произведения...»¹.

Характерно, что в общей программе задуманного журнала, представленной Варламовым в цензурный комитет, композитор отдельным, самостоятельным пунктом выделяет русские песни².

Первый номер журнала вышел в марте 1834 года и раздался по подписке в конторе журнала «Московский телеграф».

¹ «Московские ведомости» от 17 февраля 1834 года. — Заметим попутно, что в объявлении приведен адрес издателя: Никитские ворота, Скитерный переулок, дом Корнеева.

² «Дело [...] о дозволении капельмейстеру Варламову издавать музыкальный журнал «Эолова арфа». ЦГИА СССР, ф. 772 Главного управления цензуры Министерства народного просвещения, оп. 1, ед. хр. 625, л. 3.

Однако издание «Эоловой арфы», как и других периодических музыкальных журналов того времени, было непродолжительным. Последующие сборники выходили не очень регулярно. С марта 1834 года по январь 1835 года было издано десять номеров журнала, то есть неполный годовой комплект. Последний номер «Эоловой арфы» — десятый за 1834 год — появился в январе 1835 года. Варламов надеялся продолжать выпуск журнала, снова публиковал объявление, но осуществить намерение не смог — издание, видимо, вызвало у него серьезные материальные затруднения.

В сборниках «Эолова арфа» было напечатано более сорока вокальных и фортепианных произведений, среди которых преобладали романсы и песни. Из русских композиторов назовем Глинку, его новые сочинения — романс «Il Desiderio» («Желание») и три фортепианные пьесы — «Прощальный вальс» и две мазурки (As-dur и F-dur). Первые два произведения Глинки написал в Италии совсем незадолго, в 1831—1832 годах.

Обратим внимание на следующее обстоятельство. Вернувшись на родину, Глинка летом 1834 года приехал в Москву. Он вспоминает в «Записках», что встречался с композиторами Ф. Гебелем, И. Геништой, известной певицей-любительницей П. А. Бартеневой¹, которая впоследствии принадлежала к числу варламовских друзей. Глинка не называет Варламова, однако некоторые хронологические сопоставления характерны: Глинка жил в Москве в июне. В это время Варламов готовил к изданию шестой номер «Эоловой арфы», на который получил разрешение цензуры 25 июля. В этом номере он помещает мазурку и «Прощальный вальс» Глинки. Вскоре, 14 августа, было получено цензурное разрешение на седьмой номер журнала, где Варламов снова включает сочинения Глинки — романс «Желание» и еще одну мазурку.

Не было ли это непосредственным откликом на пребывание Глинки в Москве, который знакомил московских друзей с новыми произведениями? И Варламов горячо откликнулся на возможность их опубликования, как раньше, в Петербурге, привозил к нему домой певчих для исполнения хоров.

В «Эоловой арфе» Варламов поместил песню Верстовского «Катилось зерно по бархату», «Гишпанскую песню» на стихи Пушкина и вальс E-dur А. Есаулова, фортепианные пьесы А. Дюбюка и Н. Девитте, романс начинающего музыканта и товарища по театру А. Гурьянова, с которым позже вместе работал над балетом «Хитрый мальчик и людоед».

В журнале было опубликовано одиннадцать произведений самого издателя — три фортепианные пьесы (два вальса и «Скорый марш») и восемь романсов и песен: «Душе моей»,

¹ М. И. Глинка. Записки, стр. 100.

«Зачем с улыбкою печальной», баркарола «Гондольер молодой», песня Башлыка из «Двумужницы» «Не бойтесь, девушки», «Ах, прошли, прошли наши красны дни», «Для чего летишь, соловушко», песня барда «Ах ты, шарф голубой», «Смолкни, птишка капарейка». Варламовские мелодии вводились и в танцевальные пьесы: в «Contredanse française» («Эолова арфа», № 5) звучат мотивы из «Красного сарафана», «Ох, болит», «Что это за сердце» и другие.

Почти одновременно с последним номером «Эоловой арфы» вышел в свет новый сборник сочинений Варламова — «Музыкальный альбом на 1835 год». В него входили четыре романса композитора: «Ты не плачь» (слова Ободовского), «Раз в крещенский вечерок» — баллада с хором (слова Жуковского), «Не жемчуг дорогой» (слова Кони), «Скажи мне, отчего» (слова неизвестного автора) и обработка народной песни «Вспомни, вспомни, моя дорогая».

Быстрые успехи музыканта привели к переменам в его служебном положении. Летом 1834 года Варламову предложили занять вакантное место «композитора музыки» при оркестре московского театра¹.

Если и раньше помощник капельмейстера не ограничивался дирижированием, то новая должность еще больше расширяла сферу деятельности. По словам композитора, он должен был «сочинять и переделывать музыку для антрактов, комедий, водевилей, русских песен с хорами и дивертисментов»².

Обстановку работы музыканта восстанавливают некоторые документы. Вот одно из «предписаний» дирекции: «Так как известно мне, что Вы теперь не заняты казенным делом, то поручаю Вашему благородию сочинить несколько комических антрактов, в которых Дирекция имеет надобность, и постарайтесь сделать сие без всякого отлагательства»³.

Неизвестно, какие обстоятельства помешали Варламову написать к сроку эти антракты, но через полгода последовало еще более строгое приказание: «...предписываю Вашему благородию представить оные (антракты. — Н. Л.) мне к 1 июля сего года, непременно с прибавлением нескольких русских песен для русских дивертисментов с хорами в без хоров»⁴.

Однако Варламову поручали не только занятия композицией: он сообщает, что должен был «в случае надобности ди-

¹ Незадолго до этого дирекция выдала Варламову свидетельство для цензурного комитета, где отмечала, что Варламов «познаниями по музыкальной части заслуживал всегда от начальства похвалу» (см. Свидетельство от 30 декабря 1833 года. ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, л. 12).

² «Формулярный список о службе композитора московских императорских театров Александра Варламова». Там же, л. 27 об.

³ Предписание дирекции «Сочинителю музыки г-ну Варламову». Там же, л. 20.

⁴ Там же, л. 22.

рижировать оркестром за капельмейстера Фельцмана»¹. Предложение заменять главного капельмейстера театра — свидетельство о том, что «композитор музыки» превосходно зарекомендовал себя как дирижер.

Отмечая успехи Варламова, дирекция в 1836 году послала запрос: можно ли его «как чиновника представить к получению знака отличия беспорочной службы»²?

Неизвестно, получил ли композитор «знак отличия», но само ходатайство показательно. Поощрения со стороны начальства отнюдь не касались материальной стороны. С переходом на должность «композитора музыки» жалование Варламова даже уменьшилось, ибо дирекция соблюдала экономию.

В последующие московские годы наступает дальнейший расцвет творчества музыканта. Это красноречиво подтверждает даже краткий обзор созданных им сочинений. Основным жанром по-прежнему остается вокальная музыка. Романы и песни появляются в большом количестве, принося автору все большую популярность. За десять лет, последовавших за первой публикацией 1833 года, в Москве было издано восемьдесят пять новых вокальных сочинений³. И подчеркнем, что уже в названный период Варламов написал такие замечательные произведения, как «Белеет парус», «Горные вершины», «На заре ты ее не буди», «Ах ты время, времечко» и ряд других.

Успешно начатая деятельность театрального композитора все более привлекает Варламова. Мы уже называли первые пьесы, ставившиеся на сцене с его музыкой.

Их общее число за весь московский период было довольно значительно: «Рославлев», пьеса А. А. Шаховского по роману М. Н. Загоскина, музыка к которой создавалась совместно с Верстовским (1832); «Семейство Аспен, или Таинственный суд невидимого трибунала», трагедия по В. Скотту (1832); «Двумужница», драма А. А. Шаховского (1833); «Муромские леса, или Выбор атамана» по стихотворной повести А. Ф. Вельтмана (1834); «Бобелина, героиня Греции», одноактная постановка неизвестного автора (1835); «Ермак», трагедия А. С. Хомякова (1835); «Гамлет» В. Шекспира в переводе Н. А. Полевого (1837); «Эсмеральда, или Четыре рода любви» по В. Гюго (1838); «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва», национальное представление

¹ Прошение Варламова М. Н. Загоскину о поступлении на должность «композитора музыки» от 3 августа 1834 года. См. Приложения, стр. 233.

² Запрос В. И. Панаеву от 26 мая 1836 года. ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, л. 21.

³ Х. Сатин. А. Е. Варламов (материалы к биографии). «Советская музыка», 1948, № 8, стр. 40.

Р. М. Зотова (1839); «Стенька Разин», драматические картины с хорами, песнями и плясками по драме С. Любецкого, поставленные с музыкой Варламова, Верстовского, Щепина (1841); «Майко», драма Н. В. Беклемишева по повести П. П. Каменского (1841); «Князь Серебряный, или Отчизна и любовь», драма Н. И. Филимонова по повести А. А. Бестужева-Марлинского «Наезды» (1842).

В Центральном музее музыкальной культуры (Москва) и в Центральной музыкальной библиотеке (Ленинград) хранится несколько фрагментов театральной музыки Варламова. Это — малая часть созданного музыкантом, уцелевшая после пожара театра и дошедшая до нас в очень разрозненном виде. Рукописи все же позволяют дополнить приведенный список (отчасти расширяя хронологические рамки московского периода).

Так, Варламов писал музыку к инсценировке «Ночи перед рождеством» Гоголя; в мелодраме Деннери «Материнское благословение, или Бедность и честь», поставленной в переводе и переложке Н. А. Некрасова, звучала музыка «Безумной». Совместно с Дюбюком композитор участвовал в музыкальном оформлении водевиля «Гамлет Сидорыч и Офелия Кузьминична» (перевод с французского Ф. Ленского). В водевиле исполнялись песни «Ты не пой, соловей», «Ты не плачь, не плачь, голубушка». По другим — литературным — источникам известно, что в драму «Незнакомец» вводилась песня «Не судите, люди добрые», о чем упоминает Белинский, а в водевиль Фалле «Счастье лучше богатства» — «А бывал я удал»¹. Добавим: после смерти композитора в Петербурге поставили историческую пьесу А. П. Славина «Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году». К ней относится фрагмент партитуры, основанный на музыке песни «Не шумите, ветры».

Авторы и тематика названных спектаклей разнообразны. Немалое место занимают классики зарубежной литературы (Шекспир, Гюго, Скотт). Литературные обработки и переводы зарубежных произведений неравноценны. Так, рядом с «Гамлетом», превосходно переведенным Н. Полевым, шла инсценировка «Собора Парижской богоматери», в которой роман Гюго претерпел неудачную переработку. Не всегда значительная тема находила соответствующую форму. Например, спектакль «Бобелина, героиня Греции», повествующий о

¹ Первая попытка выявить театральные сочинения Варламова сделана А. Н. Глумовым. (см. книгу: А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, стр. 92—93). Автор приводит также два музыкальных отрывка из «Гамлета» — «Похоронный марш» и «Песню могильщиков».

Другая пьеса — Гопак из «Ночи перед рождеством» — приведена в хрестоматии «История русской музыки в потных образцах» под ред. С. Л. Гинзбурга, т. 3. М.—Л., 1952, стр. 521.

борьбе греков за независимость, ставился в виде одноактного дивертисмента. Из русских произведений надо выделить инсценировку «Ночи перед рождеством» Гоголя, с ее украинским колоритом и фантастикой, и пьесы Шаховского. Остальные постановки не связаны с именами крупных драматургов.

Ряд спектаклей затрагивал историческую тему («Рославлев», «Разин», «Ермак»), хотя следует подчеркнуть, что часто произведения носили тенденциозный характер, и исторические события не находили в них глубокого раскрытия. Несмотря на это, отметим тяготение Варламова к сюжетам с ярко выявленными национальными русскими чертами, к историческим образам, народным героям. Такие темы его особенно привлекали, затрагивая национальное чувство, давали возможность в музыкальных образах раскрыть свое понимание сюжета и героев. Было бы ошибкой полагать, что в выборе пьес композитор был свободен и руководствовался лишь собственным вкусом. Выбор чаще диктовался предписанием начальства и — шире — общим направлением репертуара. Но нельзя совсем отрицать личного участия композитора: известен его отклик на просьбу Мочалова о «Гамлете» или отказ писать музыку к спектаклю «Староста», о чем сообщал Щепкин¹.

При некоторой пестроте и художественной неравноценности пьес, ставившихся на сцене с музыкой Варламова, среди них заметно явное преобладание драм и трагедий. Комедии или популярный тогда жанр водевиля, видимо, мало привлекал музыканта. Он стремился прежде всего к правдивому раскрытию глубоких душевных переживаний человека и — если речь шла о русской песне — к обрисовке национальных русских черт характера героя. Убедительного решения этой задачи композитор искал в сюжетах серьезных.

Варламов ощущал своеобразие театрального искусства, и его песни к пьесам рассчитаны именно на сценическое воплощение образа. Автора особенно увлекала возможность передать музыкальными средствами яркие драматические ситуации, психологически острые, напряженные (отсюда преобладание трагедий и драм). Именно драматическими песнями являются песни сумасшедшей Фионы из «Рославлева», Безумной из «Майко», Офелии в «Гамлете».

Среди драматических пьес специального выделения заслуживает «Гамлет» — постановка явилась крупнейшим собы-

¹ См. письмо М. С. Щепкина к И. И. Сосницкому от 21 марта 1837 года. В кн.: «М. С. Щепкин. Записки, его письма, рассказы, материалы для биографии и родословная». СПб., 1914, стр. 137. — Пьеса «Староста» служила завершением драмы К. А. Бахтурина «Козьма Рощин, рязанский разбойник»; инсценировка повести М. Н. Загоскина.

тием культурной жизни и принесла композитору большой успех.

Достоинства перевода шекспировской трагедии, сделанного Полевым, были неоспоримы и резко отличали «Гамлета» от других спектаклей. Этот перевод получил столь широкое распространение, что песня Офелии, например, стала народной.

Но особый резонанс трагедия имела еще потому, что переводчик прочел оригинал по-своему. «...Полевой вывел на сцену образ русского Гамлета 30-х годов... пользовался рамками шекспировской трагедии для того, чтобы сказать со сцены о себе, о людях своего времени, об их порывах и муках»¹.

Гениальная игра Мочалова в роли принца датского также явилась оригинальным, русским решением темы. Белинский, посетивший почти все первые спектакли (семь раз), восторженно принял пьесу и откликнулся на нее замечательной статьей. В ней он подчеркнул, что видел на сцене Гамлета «не столько шекспировского, сколько мочаловского» и что актер «придал Гамлету гораздо более силы и энергии»². Такой, более сильный духом Гамлет явился олицетворением мятежного протеста, созвучного и близкого русскому демократическому обществу той поры.

Спектакль ставился в бенефис Мочалова и шел с блестящим составом исполнителей: Гамлет — П. С. Мочалов, Полоний — М. С. Щепкин, Лаэрт — И. В. Самарин, Гертруда — М. Д. Львова-Синецкая, Офелия — П. И. Орлова.

Варламов написал музыку к пьесе по просьбе бенефицианта. Идея об участии Варламова возникла при следующих обстоятельствах. Мочалов просил товарищей участвовать в бенефисном спектакле и стал с ними советоваться, кому поручить музыкальную часть. «...Поговорите об этом с Варламовым, он для Вас с удовольствием сделает», — сказал Самарин. — «И сделает не хуже всякого другого», — прибавил Орлов. — «Ах, в самом деле! — воскликнул Мочалов. — Сегодня же постараюсь с ним повидаться». — «А я этого делать не советую, — возразил Щепкин. — Почему? Верстовский обидится, что его обошли и постарается тебе за это отомстить». Мочалов вспыхнул. «Пусть его делает, что хочет, а уж я его просить не буду, не хочу!»³.

Варламов действительно охотно откликнулся на просьбу Мочалова и сочинил ряд эпизодов: песни Офелии, песню мо-

¹ Б. Алперс. Актерское искусство в России, т. 1. М.—Л., 1945, стр. 139.

² В. Г. Белинский. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. Полное собрание сочинений, т. 2. М., 1953, стр. 328.

³ М. В. Карнеев. Пятьдесят лет из жизни артиста. М., 1882, стр. 6.

гильщиков, траурный марш и, судя по замечанию Белинского, вступление к пьесе («увертюра кончилась», — писал он). Это вступление не сохранилось, а самыми яркими фрагментами, бесспорно, были песни Офелии (см. подробнее стр. 198—200).

Вообще театральная музыка Варламова известна главным образом в ее лучшей части — сольных песен. К ним близки и небольшие хоры, сохранившиеся среди немногих рукописных автографов композитора. Таковы два хора девиц — «Наш великий князь» и «Полились дожди осенние»¹ из пьесы «Булат-Темир, татарский богатырь» или «Военная песня» («России кубок») из «Рославлева» в духе застольной маршеобразной песни с хоровым припевом².

Насколько можно судить по имеющимся авторским партитурам, оркестровое сопровождение вокальных номеров обычно экономно. Композитор свободно владеет оркестровым письмом, но подчиняет «фон» главному — вокальному элементу. Более плотна и насыщена фактура в песнях драматических.

Обращение Варламова к театральному жанру не ограничилось музыкой к драматическим пьесам — в эти же годы он работал над двумя одноактными балетами.

Первый из них, «Забавы султана, или Продавец невольников», был поставлен в Большом театре в 1834 году, в бенефис известного артиста И. К. Лобанова и долго не сходил затем со сцены³. Второй — «Хитрый мальчик и людоед» — написан Варламовым совместно с А. С. Гурьяновым и также был поставлен в Большом театре в 1837 году⁴. Используя в этом пантомимном балете сюжет известной сказки Шарля Перро «Мальчик-с-пальчик», композитор несколько видоизменил сюжетную основу — противопоставил нерадивому сыну графа (новый персонаж) и Людоеду смелых и трудолюбивых семей братьев.

Крепкая связь творчества Варламова с русскими народно-песенными истоками сказалась в музыке балета, особенно в характеристике главного героя, Мальчика-с-пальчика⁵.

¹ Второй из них является вариантом песни «Жарко в небе солнце летнее».

² Рукописи хранятся в Центральном государственном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Ф. 165, инв. № 874 и № 51.

³ Либретто и партитура балета не сохранились, остались лишь оркестровые голоса и репетитор. Небольшие восстановленные танцевальные фрагменты приведены в хрестоматии «История русской музыки в нотных образцах», т. 3, стр. 495—503.

⁴ Постановка обоих спектаклей принадлежала известной балерине Ф. Гюльонь-Сор.

⁵ Необычна сценическая судьба второго балета. Его партитура и клавиш утеряны, но оркестровые голоса и либретто сохранились и были найдены в архиве Государственного театра оперы и балета имени

Оба произведения в соответствии с традициями тех лет были ближе к дивертисментам. Показательно, однако, что Варламов, один из первых крупных русских композиторов, обращается к балету и стремится придать музыке национальный русский склад.

В дополнение к характеристике театральных работ музыканта надо назвать его неосуществленный оперный замысел. Мы узнаем о нем из письма Н. В. Станкевича. В 1833 году к нему обратился Н. И. Надеждин с просьбой написать для Варламова оперное либретто по поэме Адама Мицкевича «Конрад Валленрод», незадолго до этого изданной в Петербурге. Вот что об этом рассказывает Станкевич: «...Надеждин (по секрету: я дал ему честное слово никому не сказывать) предложил мне написать оперу, но для сюжета избирает «Конрада Валленрода». Музыку хочет написать Варламов. Писать на заданную тему неловко, а еще более соперничать с Мицкевичем, ибо Надеждин сказал, что надобно устранить все из поэмы, кроме события, кроме идеи. Впрочем, мне придется написать только несколько арий, дуэтов, квинтетов и т. п. — может быть, я это и сделаю, если буду в состоянии чувствовать те положения, которые они мне дадут. Должно ли это делать?»¹.

Неизвестно, приступали ли музыкант и либреттист к осуществлению замысла. По-видимому, для первого из них это была только «мимолетная композиторская мечта» (по выражению Римского-Корсакова). Но она свидетельствует о желании Варламова попробовать силы в оперном жанре, об увлечении романтической поэмой Мицкевича, с ее героико-патристическим сюжетом, повествующим о подвиге во имя освобождения родины от врагов.

Интерес композитора к различным музыкальным жанрам характерен, но все же основное место принадлежало его вокальным сочинениям.

Как относилась критика к музыке Варламова в этот период? Наиболее значительные рецензии появились позднее, в середине 40-х годов, но и раньше критика верно оценила в его

С. М. Кирова ленинградскими музыковедами Э. Цинман и Ю. И. Слонимским. Затем партитура была восстановлена. Композитор К. Тимофеев досочинил недостающие звенья и заново оркестровал балет, который был поставлен в 1950 году — после стотринадцатилетнего перерыва — в Ленинградском доме культуры силами детских самостоятельных коллективов. В новой редакции балет назывался «Семеро братьев».

Небольшой музыкальный фрагмент из «Хитрого мальчика и людоеда» приведен в хрестоматии «История русской музыки в нотных образах», т. 3, стр. 504.

¹ Письмо Н. В. Станкевича Я. М. Неверову от 5—9 ноября 1833 года. В кн.: «Переписка Николая Владимировича Станкевича 1830—1840». М., 1914, стр. 261.

даровании главное: народный характер музыки, ее связь с песенным искусством, демократическую направленность. Песни композитора «с чисто русскими мотивами сделались народными и поются в залах и на посиделках»¹ — так определял в 1839 году один из рецензентов сущность варламовского творчества.

Действительно, широкая известность песен Варламова все возрастала. Они входили в репертуар певцов-профессионалов и любителей, звучали в театре, в концертах цыганских хоров, пользовавшихся тогда в Москве огромным успехом. Немалую роль играли и собственные концерты Варламова, в которых он пел свои сочинения.

Одним из доказательств необычайной популярности было появление множества переложений варламовских романсов и песен. В середине прошлого века, в пору «кипучего домашнего музицирования» (Асафьев) они занимали в обширной литературе этого типа значительное место. Мелодии композитора звучали в самых различных инструментальных вариантах — на фортепиано, скрипке, виолончели, гитаре. Некоторые фортепианные обработки романсов делал сам Варламов. Так, через год после опубликования «Музыкального альбома» он издает его в виде фортепианного переложения². Но чаще обработки принадлежали другим, многочисленным авторам — А. Г. Рубинштейну, А. Л. Гурилеву, А. И. Дюбюку, А. Л. Гензельту, Ф. Лангеру, М. Дювернуа — или менее известным, например Н. Дебитте, Г. Болле. Расширяя хронологические рамки, назовем переложения, появившиеся при жизни Варламова и частично после его смерти.

Рубинштейн совместно с Гензельтом и рядом других авторов создавал фортепианные вариации на тему романса «Соловьем залетным»; Гурилеву принадлежат известные вариации на мелодию «На заре ты ее не буди», переложения романсов «Ты не пой, соловей», «Ненаглядная». На смерть композитора он написал романс, посвященный его памяти, — своеобразный вариант варламовского «Соловухи»³. Очень много внимания сочинениям музыканта уделил Дюбюк: опубликовал два тома их переложений; Лангер, как и Гурилев, избрал мелодию «На заре ты ее не буди» и, кроме того, «Тяжело, не стало силы». Многие романсы привлекли Дювернуа: «Пловцы», «Ожидание», «Ты не пой, соловей», «Вот идут полки родные», «Мысль поэта».

В одном рукописном сборнике XIX века мы нашли еще

¹ «Галатея», 1839, № 10 ч. II, Хроника, стр. 147.

² См. «Русский инвалид» от 6 июня 1834 года.

³ Кроме того Гурилев посвятил Варламову свой романс «Утешение».

одно переложение романса «На заре ты ее не буди» — фортепианные вариации Бейера.

Добавим, что в некоторых изданиях того времени имя автора транскрипций не указывалось. Так, например, в журнале «Нувеллист» (в первом номере за 1884 год) была помещена большая фортепианная фантазия на тему романса «Благодарность».

Особую категорию составляют переложения в виде танцевальных пьес. И в эту область, имеющую сугубо бытовой, прикладной характер, проникали популярные варламовские мелодии. В 1838 году Н. Девитте издал «Французскую кадрили из русских песен Варламова». В нее входили: «Не жемчуг дорогой», «Ах ты, шарф голубой», «Для чего летишь, соловушко», «Не кажи ты, солнышко», «Вспомни, вспомни». Тогда же вышла в свет другая кадрили, объединившая романсы: «Вот идут полки родные», «Что это за сердце», «Цветок», «Ох, болит», песню цыганки из «Эсмеральды»¹. Жанр кадрили на популярные темы был очень распространен, к нему обращались иногда и крупные композиторы, например Алябьев — автор «Французской кадрили из азиатских песен».

В 1841 году Болле опубликовал серию иных танцевальных пьес — «Варламов-вальс» — ведь жанр вальса был очень типичен для многих образцов варламовской вокальной лирики. Появление же подобных обработок как бы возвращало вальсовые мелодии из вокальной сферы к их инструментальным истокам.

К творчеству Варламова обращалось немало гитаристов, среди них такие известные, как А. Сихра или В. Морков, который сделал переложение романса «Оседлаю коня». Однажды газета сообщала об издании песни «Ах ты, шарф голубой» для семиструнной гитары (автор обработки в объявлении не был назван)².

Среди других транскрипций надо назвать виолончельное переложение романса «Красный сарафан», написанное позднее К. Давыдовым.

Особый интерес представляют обработки, сделанные зарубежными музыкантами, приезжавшими в Россию на гастроли. Высоко оценивая русскую музыку, они создали своего рода традицию — сочинять произведения на русские мелодии. «Красному сарафану» Варламова в этом отношении особенно повезло. Романс пользовался всемирной известностью, и его часто принимали за подлинную народную песню. По словам современника, он «сделался общею песнею» и пелся «всеми

¹ «Московские ведомости» от 4 января 1839 года.

² «Московские ведомости» от 31 октября 1842 года. Прибавления.

сословиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика»¹. Это произведение легло в основу оригинальных транскрипций двух выдающихся музыкантов прошлого века — С. Тальберга и Г. Венявского. Австрийский пианист Тальберг ввел мелодию «Красного сарафана» в фортепианную «Фантазию на русские темы» — сочинение, отличающееся виртуозным блеском и сравнительно крупными масштабами². Польский скрипач и композитор Г. Венявский написал произведение для скрипки с оркестром — «Souvenir de Moscou», для которого избрал мелодии романсов «Красный сарафан» и «Оседлаю коня»³. Обе темы образуют типичный цикл из медленной и быстрой песен, причем каждая часть является темой с вариациями, весьма виртуозными.

Не случайно оба произведения зарубежных музыкантов связаны с лучшими образцами варламовского творчества: характерные черты национальной русской мелодики воплотились в них в наиболее совершенной и типичной форме.

Романсы Варламова находили быстрый отклик у московских издателей. В газетах 30-х — начала 40-х годов довольно систематически появлялись объявления о первой публикации или переиздании сочинений композитора — публика всегда ждала их с нетерпением.

Романсы выходили в свет отдельно и в виде сборников. Так, в 1838 году Ю. И. Грессер переиздал «Музыкальный альбом» на 1833 год⁴, а в 1843 году предпринял выпуск «Собрания романсов и песен» Варламова, включавшего около девяноста произведений⁵. Чаще всего композитор издавал свои сочинения у Грессера, иногда они появлялись у Миллера и Гротриана или у Ленгольда. Сведения о материальной стороне отношений Варламова с Грессером разноречивы. Одни утверждают, что романсы оплачивались очень хорошо, другие — что в периоды денежных затруднений музыкант отдавал их Грессеру за бесценок.

¹ Н. А. Титов. Воспоминания. «Древняя и новая Россия», 1878, т. III, № 12, стр. 274.

² «Фантазия» была опубликована в Москве в 1846 году.

³ На титульном листе авторской рукописи имеется посвящение: «A son Ami Le comte Vincent Bobrowski. Souvenir de Moscou. Airs Russes. Deux Romances de Warlamow. Transcrites et variées pour le Violon par Henri Wieniawski, op. 6. Partition». [Моему другу графу Венсану Бобровскому. Воспоминание о Москве. Русские напевы. Два романса Варламова. Транскрипция и вариации для скрипки Генриха Венявского, соч. 6. Партитура.] Произведение было издано. Рукопись хранится в ЦГАЛИ, ф. 952 Музыкального издательства П. И. Юргенсона, оп. 1, ед. хр. 108, лл. 1-15.

⁴ См. «Московские ведомости» от 21 сентября 1838 года. Прибавление.

⁵ Первая часть содержала сорок три романса, вторая — тридцать один, третья — тринадцать (дуэты и трио).

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ И ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

На протяжении всего творческого пути в многообразной деятельности Варламова очень большое место занимало исполнительское искусство. Наиболее подробного освещения заслуживает певческое мастерство композитора.

Однако круг его исполнительских навыков был гораздо шире.

Еще в детстве Варламов овладел игрой на скрипке, виолончели, фортепиано, гитаре. К фортепиано Варламов прибегал при сочинении музыки, аккомпанировал себе и певцам (даже на эстраде), но, не получив серьезной подготовки, все-таки не владел основательными профессиональными навыками пианиста.

Одним из любимых инструментов композитора была гитара, особенно популярная в то время в России. Она была тесно связана с домашним музицированием в той демократической среде, где возникло и развивалось романское творчество Варламова. Гитарой музыкант владел виртуозно. Напомним, что еще в юности он выступал в Брюсселе как гитарист-солист. Позже композитор нередко аккомпанировал себе на гитаре в концертах или на домашних вечерах.

Некоторые его инструментальные аранжировки издавались. Такова, например, песня Надежды «Где ты, жених» из «Аскольдовой могилы» Верстовского, опубликованная в варламовском переложении¹.

Варламов был превосходным хоровым дирижером и свободно владел навыками управления симфоническим оркестром.

В период 20—40-х годов музыкант довольно систематически выступал в концертах не только как певец, но и дирижер. Наиболее ранние сведения об этом относятся к 1825 году. В Петербурге, в зале Филармонического общества, где когда-то выступал малолетний певчий Варламов, состоялся большой вокальный и инструментальный концерт молодого композитора вскоре после его возвращения из-за границы. Как певец он выступил очень скромно — вместе с певицей Е. В. Марсель пел дуэт из оперы Штейбельта «Сандрильона», но прежде всего дирижировал хоровыми и симфоническими произведениями. Варламов включил в программу хоры и арию

¹ Она приведена вместе с другими отрывками из оперы, аранжированными А. Сихрой, в журнале «Гитарист», 1905, № 3.

Бортнянского. Это была дань памяти любимого учителя. Каждое из двух отделений концерта начиналось симфоническим произведением: первое — увертюрой из оперы Вебера «Волшебный стрелок», второе — увертюрой из оперы Штейбеля «Ромео и Юлия»¹.

Публичные выступления Варламова продолжались и в Москве: в 1834 году он дирижировал «Stabat mater» Перголези², в 1839 году в большом, разнообразном концерте — увертюрой к опере Керубини «Медея», снова увертюрой к «Волшебному стрелку» Вебера и своим собственным сочинением для солистов, хора и оркестра. Оно предназначалось для солистов, хора и большого состава оркестра и, видимо, было написано в песенном жанре. Одна из рецензий сообщала: «Концерт заключился хором сочинения г. Варламова, выполненным двумя оркестрами музыкантов Карабинерного полка и певчими с удивительным согласием»³. Не случайно отмечается превосходное звучание хора: в этой области дирижерское мастерство Варламова проявлялось особенно ярко.

Композитор не прекращал своих выступлений дирижера почти до конца московского периода жизни (концерты 1840, 1841 годов). Далеко не полно отраженные в прессе программы свидетельствуют об известном разнообразии репертуара (Керубини, Вебер, Штейбельт, Рейсигер) и о достаточной сложности сочинений, требующих определенной исполнительской техники («Волшебный стрелок», «Stabat mater», хоры Бортнянского).

В некоторых из концертов Варламов дирижировал аккомпанементом, если вокальные выступления других артистов шли под оркестр.

Характеристику дирижерско-хоровой деятельности музыканта дополняет еще один факт. Воспитанник Певческой капеллы, Варламов, видимо, навсегда сохранил интерес к работе с хором, а в театре сфера его деятельности была иная. Тогда композитор из артистов театра организовал хор, выступавший в церкви. В нем участвовали такие певцы, как А. О. Бантышев, Д. В. Куров. Исполнение отличалось замечательным

¹ Объявление о концерте и его программа помещены в журнале «Благонамеренный», 1825, № 9 ч. 29, стр. 332—333 (см. Приложения, стр. 235).

² Не было ли это откликом на развернувшуюся несколько раньше полемику о достоинствах этого сочинения? В 1830 году критик Д. Трилуцкий (Струйский) в «Замечаниях на статью Штабмана о музыке» записал произведение Перголези, высоко оценивая его («Литературная газета» от 23 октября 1830 года).

³ «Галатея», 1839, № 10, ч. II, Хроника, стр. 149. — Сольные партии пели артисты П. И. Орлова, Н. В. Лавров, С. А. Сахаров (программу концерта см. в Приложениях, стр. 236).

мастерством — публика специально съезжалась, чтобы послушать певчих. Но исполнительская манера была необычна и очень далека от принятых, установленных канонов церковного пения. Такая более свободная трактовка жанра навлекла гнев высшего (епархиального) церковного начальства, издавшего распоряжение о роспуске хористов. Начальство пришло к заключению, вспоминает один из современников, «что пение этого хора совершенно уклонилось от характера православного церковного напева... многих даже scandalizировало неверное исполнение всем известных и с детства затвержденных напевов»¹.

Насколько мы можем судить, этот отход от канонизированных форм вел к светской музыке, был смелым творческим поиском Варламова².

Ярче всего исполнительское дарование композитора проявилось в его вокальном искусстве. Первые страницы певческой биографии уводят к детским годам, к капелле, где малолетний певчий с красивым голосом был избран в солисты.

Затем шли первые, еще робкие концертные выступления в Голландии, а по возвращении — на родине. Но расцвет исполнительской деятельности артиста наступил позже, в Москве, в 30-х — начале 40-х годов.

Варламов обладал сравнительно небольшим, но красивым и мягким по тембру голосом. Один из современников замечает, что это был голос «нежный, исполненный чувства... грудной тенор, который в свое время если не по искусству, то по звукам недалеко отстоял от голоса Рубини»³.

Прелесть варламовского пения заключалась в редкой музыкальности и выразительности.

Певец восхищал «своей методою... своим декламированием столько же, сколько пением своих дивных вдохновений, Русским горем и Русской жизнью пропитанных»⁴, он «неподражаемо высказывал... свои романсы»⁵. Не менее восторженно отзывался другой современник: «...чтоб передать свою песнь на бумаге так, как она была пропета, стоило бы великих трудов и едва ли достало всех условных музыкальных знаков»⁶.

¹ [Н. В.] Лобаничек. Былое. «Антракт», 1867, № 12, стр. 6.

² Характерен аналогичный факт: церковные хоры Алябьева близки его светским романсам.

³ «Северная пчела» от 4 апреля 1845 года.

⁴ М. Д. Бутурлин. Записки. «Русский архив», 1897, кн. 3, вып. 12, стр. 528.

⁵ Там же, стр. 263. (Разрядка моя. — Н. Л.)

⁶ А. А. ов. Воспоминание о А. Е. Варламове. «Орел», 1859, № 3—4, стр. 13.

И приведенные здесь, и множество других отзывов единодушно отмечают своеобразную, неповторимую манеру варламовского исполнения. Особенное значение приобретают слова о неподражаемом высказывании романсов. Певец всегда уделял большое внимание литературному тексту произведения, стремился к естественному, выразительному донесению слова.

Известно, что сочиняя, он вслух читал стихи, прежде чем положить их на музыку. Напомним, что за границей он не исполнял русских песен, считая, что публика их не оценит, так как не поймет слов.

Только при гармоническом единстве музыкального и поэтического элементов достигался, по мнению Варламова, верный художественный результат, истинная выразительность пения.

Этот принцип исполнительской деятельности музыканта может быть сопоставлен с известным положением Даргомыжского о музыкальном творчестве: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Варламовское требование правдивости певческого искусства неотделимо от общеэстетических позиций русской исполнительской школы того времени. Подобно тому, как Мочалов, гениально играя шекспировские роли, видел главное в правдивом раскрытии образа человека «со всеми изгибами души и сердца», Варламов в другой, музыкальной, области стремился к той же цели. Заметим, что требование правдивой игры актера стало позже важнейшим принципом системы Станиславского.

По складу исполнительского (и композиторского) дарования Варламов — лирик. Именно такую, очень верную характеристику дал ему Аполлон Григорьев: «Лирики... все равно что певцы. У одного большой и отлично обработанный голос, но петь ему нечего, и его песни — академическое показывание сил или этюды. У другого — голос небольшой, но в этом голосе есть глубоко симпатические ноты, и что он поет, то чувствует, и потому его однообразные звуки действуют на слушателей сильно... Так пел покойный Варламов... пел, и глубоко западали в душу его песни...»¹.

В пении артиста слушателей глубоко покоряла задумчивость, неподдельная простота.

По словам А. Григорьева, для лирического поэта всего важнее искренность чувств². Всего важнее она была и для

¹ Аполлон Григорьев. Воспоминания, стр. 300.

² См. Аполлон Григорьев. Русская литература в середине XIX века. Собрание сочинений под ред. В. Ф. Саводника, вып. 9. М., 1916, стр. 91.

Варламова-певца. Ведь он утверждал: «пение... есть язык сердца, чувства и страсти»¹; Музыка нужна душа»².

Интересно отметить, что эти высказывания близки эстетическим определениям сущности музыкального искусства, которые мы находим у некоторых современников Варламова, например у Белинского, молодого А. Н. Серова.

Так, первый из них писал: «Музыка — по преимуществу выразительница внутреннего мира души; но выражаемые ею идеи неотделимы от звуков...»³.

Формулировка Серова еще ближе к высказываниям Варламова: «Музыка... язык души, непосредственное выражение самых глубоких тайников чувства, которые недоступны для всех прочих способов выражения»⁴.

Не следует, однако, думать, что, придавая большое значение эмоциональному воздействию музыки, Варламов принадлежал к тем артистам, которые полагаются только на интуицию. Его искусство не было лишь результатом вдохновения. Варламов высоко ценил профессиональное мастерство, знания.

К своему исполнительскому искусству музыкант относился требовательно. Об этом свидетельствуют и некоторые факты его артистической биографии, и репертуар.

Весной 1839 года Варламов давал традиционный весенний концерт. Композитор аккомпанировал себе на фортепиано, которое, видимо, неудачно стояло на сцене и отчасти загородило певца от зрителей. Это ухудшило звучание. Варламов был взволнован, и хороший, как обычно, прием публики не мог его успокоить; «...скромный, даже застенчивый, и, как истинный талант, недоверчивый к самому себе (требовательный. — Н. Л.), он, кажется, смешался»⁵, — рассказывает один из слушателей.

Что представлял собой репертуар варламовских концертов? Здесь сказывался тот же строгий подход артиста к себе, к своим исполнительским данным, и, с другой стороны, постепенно все больше определялась национальная русская тематика.

Варламов пел обычно собственные романсы и народные песни. Единственным известным нам исключением была ария

¹ А. Е. Варламов. Полная школа пения, ч. 1. М., 1953, стр. 24.

² Александр Варламов. Артистическое известие. [Рецензия на оперу А. Н. Верстовского «Тоска по родине»]. См. Приложения, стр. 241.

³ В. Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды. Полное собрание сочинений, т. 5. М., 1954, стр. 9.

⁴ Письмо А. Н. Серова к В. В. Стасову от 25 августа 1841 года. «Музыкальное наследство», т. I. М., 1962, стр. 137.

⁵ «Галатей», 1839, ч. II, № 10, Хроника, стр. 147.

из оперы «Красная Шапочка» Буальдые, исполненная юным музыкантом в Голландии.

Ограничение репертуара объяснялось различными причинами. Варламов не то, в чем максимально ярко выявлялось его природное дарование. Ведь и в педагогической работе он утверждал принцип естественности пения, строгого соответствия с данными певца. С другой стороны, Варламов-лирик предпочитал жанр романса, песни; наконец, артист сознательно стремился к развитию русского направления в концертном репертуаре. Более всего это сказывалось в постоянном включении в программу русских народных песен. Он особенно их любил и исполнял соло или в ансамбле с другими певцами, в собственном переложении на два-три голоса. Современники единогласно утверждали, что «русские песни Варламов поет удивительно хорошо»¹, причем отмечали благородную простоту исполнения. «Если вы не слыхали, как поет русскую песню Варламов, мы скажем вам, что он поет их просто, как искони поется у нас на святой Руси наша родная песня...»².

Хронологический обзор программ варламовских концертов позволяет заметить эволюцию репертуара. Концерты 1825 — начала 40-х годов, то есть в основном московского периода, более разнообразны по жанрам (симфонические, фортепианные, вокальные сочинения) и по авторам (Бортнянский, Глинка, Беллини, Доницетти, Керубини, МеркадANTE, Герольд, Мошелес и др.). Это естественно: композитор выступал тогда как певец и дирижер и, работая в московском театре, мог легче организовать исполнение симфонических и хоровых номеров.

Более поздние, петербургские, концерты ограничены обычно вокальной русской музыкой. В них звучали сочинения Глинки, исполняемые выступавшими с композитором певцами, романсы Варламова, народные песни.

Но изменение общей направленности репертуара, тенденция к ограничению его русскими произведениями у всех участников концертов, — явление более сложное. В Петербурге в эти годы быстро возрастала тогда слава итальянской оперы. Варламов отнюдь не относился враждебно к искусству итальянцев и даже отчасти испытал в творчестве их влияние. Но когда в 40-е годы чрезмерное поклонение модным чужеземцам стало вытеснять из репертуара русскую музыку, у композитора, естественно, возникло чувство огорчения и протеста. И в своей концертной деятельности он отстаивал позиции отечественного искусства.

¹ «Северная пчела» от 4 апреля 1845 года.

² «Литературная газета» от 1 января 1846 года.

Характерно, что современники стали называть выступления Варламова русскими народными концертами¹. Они часто происходили в зале Петербургского университета, их охотно посещала демократическая публика, особенно молодежь, и воспринимала как своего рода протест против ведущего — итальянского — направления в искусстве столичного Петербурга.

Композитор нередко выступал в домашних литературных, музыкальных вечерах. Здесь он чувствовал себя более просто и непосредственно, ведь по складу дарования он был камерным певцом. «Варламова надо слышать в комнате, в кругу немногих; там разливается он соловьем»², — утверждали знакомые артиста.

В его доме, как рассказывает старший сын, «уже с раннего утра толпились лакеи из богатых и аристократических домов Москвы с приглашениями на уроки или вечера, где он был желанным гостем как отличный исполнитель своих сочинений. Когда Варламов бывал у кн. Вяземских или у Шиловских, устраивался настоящий раут, и оповещались все знакомые...»³.

Нередко на домашнем вечере, как непосредственная импровизация, возникал новый романс и сразу исполнялся автором. Ведь сочинял Варламов очень быстро. Интересные подробности об этом сообщает А. Я. Панаева. Если композитор случайно находил стихи, которые ему нравились, он нередко тут же, в гостях, делал музыкальные записи. «...С книгой он отправлялся в зало, садился за фортепиано и сочинял музыку... Через некоторое время Варламов являлся в комнату, где мы сидели, и пел свой новый романс, уже положенный на ноты»⁴.

Аналогичный эпизод приводит другой современник, рассказывая о возникновении романса «Доктор». Варламов сочинил его в дружеской компании, а затем спел. Впечатление было очень сильное: слушатели плакали и «сам Варламов плакал и плакал горько»⁵.

Композиторское и исполнительское дарования музыканта были неразрывно слиты воедино.

Значительное место в жизни Варламова занимала педагогическая работа. Она началась еще в юные годы, в Певческой

¹ «Иллюстрация», 1845, т. I, № 3, стр. 42 (заметка «Музыка» анонимного рецензента).

² «Галатей», 1839, ч. II, № 10, Хроника, стр. 147.

³ См.: С. К. Булич. А. Е. Варламов. «Русская музыкальная газета», 1901, № 47, стр. 1179—1180.

⁴ А. Я. Панаева-Головачева. Воспоминания. М., 1956, стр. 107—108.

⁵ А. А...ов. Воспоминание о А. Е. Варламов. «Орел», 1859, № 3—4, стр. 15.

капелле, а затем продолжалась на протяжении всего творческого пути композитора — за границей, в Голландии, и по возвращении на родину.

В Москве Варламов преподавал пение в театральном училище, в Воспитательном доме и давал частные уроки. Как педагог, он пользовался огромной популярностью, чему способствовало его собственное исполнительское искусство, высокая вокальная культура.

Как относился композитор к этой области своей работы? Почему у некоторых современников (например, в «Записках» М. Д. Бутурлина) встречаются замечания о неаккуратном отношении учителя к урокам? Может быть, они были нелюбимым делом, отвлекавшим от творчества, но необходимым ради увеличения скромного бюджета семьи?

Думается, что имелись в виду малоспособные ученики. Тогда занятия превращались в тяжелое бремя, музыкант отказывался от хорошо оплачиваемых уроков, мог нарушать обещания, а на упреки отвечал: «Ах матушка, ведь я не поденщик, а артист»¹. Именно черты артистического, творческого отношения к делу проявлялись и в педагогической работе Варламова. Многим из товарищей по театру его советы опытного педагога принесли большую пользу. Мы уже называли Бантышева, с которым композитор проходил оперные партии и камерный репертуар.

Другой пример — артистка П. И. Орлова: Варламов специально ездил заниматься с ней, чтобы подготовить исполнение песен Офелии в «Гамлете»².

Можно назвать еще молодого артиста Стрельского. В 1833 году газета «Молва» сообщала о его удачном театральном дебюте. Успех дебютанта рецензент в значительной мере приписывал педагогическому искусству учителя: «Стрельский около года обучался пению в здешней театральной школе; и своим настоящим успехом преимущественно обязан руководством достойного нашего артиста А. Е. Варламова»³.

Композитор оказал большое влияние не только на своих учеников. Воздействие его певческого искусства — исполнительские манеры и репертуара — было шире.

Глубокие знания Варламова-вокалиста, его многолетний педагогический опыт нашли отражение в создании ценного труда — «Полной школы пения», опубликованной в Москве в 1840 году. Появление «Школы» отвечало назревшей потреб-

¹ С. К. Булич. А. Е. Варламов. «Русская музыкальная газета», 1901, № 47, стр. 1180.

² А. Шуберт. Моя жизнь. Л., 1929, стр. 32.

³ «Молва» от 12 сентября 1833 года (заметка «Театр» анонимного рецензента). — Позже Варламов посвятил Стрельскому песню казака из пьесы «Ермак».

ности. В оперном театре 20—30-х годов ощущался недостаток выдающихся оперных певцов, что происходило отчасти от недостатка хороших педагогов и отсутствия серьезных методических пособий.

Издание «Школы пения» было встречено одобрительными отзывами. Статьи и заметки давали ей положительную оценку¹. Варламов «более других вправе развить теорию того, что он оправдал практикою так блистательно»², — делал справедливое заключение «Современник».

«Школа пения» была первой крупной русской работой по методике преподавания вокального искусства. Эта область привлекала внимание не одного Варламова: живой интерес к ней проявляли Глинка, позднее Даргомыжский. До опубликования варламовской «Школы» Глинка написал ряд отдельных упражнений для вокалистов: «Семь этюдов для пения» (1829), «Этюды для пения» (1833), «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса», созданные для О. А. Петрова (1836). Однако упражнения Глинки явились частным случаем практического пособия — композитор не ставил задачи рассматривать всю сумму вопросов, необходимых в «Школе пения» или дать теоретические обобщения³.

Труд Варламова был не только ценным практическим пособием для широкого круга вокалистов, но и первой в России попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики.

Заслуживает пристального внимания стремление автора серьезно поставить вопрос о создании русской школы пения. Его мысли об этом оригинальны и прогрессивны. Русская школа, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки, основываться на глубоком анализе мелодий народных песен и особенностей их исполнения.

Композитор считал «Школу пения» лишь начальным этапом работы в этой области. «Надеюсь со временем, — писал он, — издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши народные напевы, и уверен, что русская публика... найдет в сем сочинении некоторые новые мысли о певческом искусстве в России, которые в то же время могут послужить дополнением к истории пения вообще»⁴.

¹ См. например «Отечественные записки», 1840, № 9 и 12.

² «Современник», 1841, № 1, стр. 105.

³ При всем отличии «Упражнений» Глинки от «Школы пения» Варламова, отдельные методические указания обоих авторов сходны; это отмечает В. А. Багадуров в предисловии к советскому изданию работы Варламова (см.: А. Е. Варламов. Полная школа пения, стр. 5).

⁴ А. Е. Варламов. Полная школа пения, стр. 8.

Труд, задуманный как продолжение «Школы», Варламов создать не успел, но и приведенное высказывание позволяет судить об оригинальной постановке проблемы.

Характерно, что в «Школе пения» автор стремился обобщить не только собственный многолетний опыт, но и высокие достижения в практике русского хорового искусства. Он ссылается на сочинения Бортнянского, которые оказали на него влияние и явились своего рода руководством. Помимо этого, Варламов изучал труды по педагогике, в частности зарубежные: «Новую методику пения и вокализации» французского профессора пения и композитора А. Андраде, сочинения доктора и любителя пения Ф. Беннати, опубликованные в 30-е годы в Париже.

«Школа пения» состоит из трех частей. Первая, теоретическая, часть (Введение) содержит семь глав. Здесь Варламов дает определение пения, рассматривает вопросы истории певческого искусства, метода преподавания, касается обязанностей учителя. Он излагает принципы классификации голосов, приводит определение их диапазона, тембра, объясняет технику дыхания и т. д. Наряду с общими теоретическими положениями автор, четко систематизируя материал, формулирует ряд ценных методических указаний.

Остановимся подробнее на некоторых положениях.

Композитор считает, что преподаватель пения должен в равной мере владеть теоретическими и практическими познаниями, он «должен быть певцом и притом хорошим»¹. Его обязанность — соединять «правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанным на опытности и практике»².

Задачи педагога многообразны: не только «образовать голос», обработать и развить его, но и научить певца свободному чтению с листа и главное — художественному музыкальному исполнению. Эта задача ставится Варламовым серьезно и глубоко. Для достижения цели необходимы не только музыкальные знания, но и общее культурное развитие, знакомство с литературой, расширение кругозора. Немалую роль автор придает воспитанию музыкального вкуса «посредством изучения хороших сочинений и слушания хороших учителей»³.

Большое значение имеют музыкально-теоретические знания певца, понимание формы, фактуры произведения, ведь «Музыка, рассматривается как язык, имеет... свою грамматику и синтаксис...»⁴.

¹ А. Е. Варламов. Полная школа пения, стр. 10.

² Там же, стр. 10.

³ Там же, стр. 13.

⁴ Там же, стр. 25.

В «Школе пения» в четких теоретических формулировках отражены принципы собственного певческого искусства Варламова. Так, мы снова сталкиваемся с требованием выразительности исполнения. «Совершенство пения, — пишет композитор, — состоит в двух качествах — изяществе и выразительности»¹. Она достигается различными путями — и знанием законов музыкальной «грамматики», и вниманием к тексту.

Варламов настоятельно рекомендует заниматься декламацией, читать вслух текст вокального произведения (и — шире — декламировать классические сочинения), советует работать над дикцией, над речитативом и в итоге «ударение ораторское [словесное] соединять в точности с ударением музыкальным»².

Другое условие выразительности пения, по Варламову, заключается в необходимости бережно вникнуть в намерения композитора, донести их, не искажая, до слушателя³. Автор развивает эту мысль: певец должен сделать настроение данного произведения своим настроением, как мы теперь сказали бы — войти в образ (по выражению Станиславского), — лишь тогда слушатель поверит в искренность чувств артиста. «Чтобы петь выразительно, пусть исполнитель, как орган [лицо, воссоздающее произведение] поэта и композитора, живо представит себе чувства, которые [он] должен передать; пусть он поддается всему, что производит; пусть последует за всеми движениями его воображения, и когда он будет растроган, когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце, тогда пусть он воспевает свои ощущения; он наверное возбудит в своих слушателях то внутреннее чувство, посредством которого внешнее ощущение, основанное на слухе, передается сердцу»⁴.

Как близко это высказывание лучшим традициям замечательных актеров, современников Варламова!

Из других проблем вокальной педагогики Варламов выделял еще одну: учитель должен основываться «на точном знании дыхательного и голосового механизма и почерпнуть основные правила из физиологии органов»⁵. Эта мысль гармонично сочетается с одним из основных принципов музыканта — требованием естественности: певцу следует «всегда придержи-

¹ А. Е. Варламов. Полная школа пения, стр. 9.

² Там же, стр. 25.

³ Варламов резко осуждает злоупотребление колоратурой: нельзя нарушать художественный замысел!

⁴ А. Е. Варламов. Полная школа пения, стр. 25. — Текст в квадратных скобках принадлежит редактору современного издания «Школы пения» — В. А. Багадурову.

⁵ Там же, стр. 14.

ваться свойств своего голоса и стараться петь умеренно, избегая всего, что превышает силы»¹.

Чрезвычайно прогрессивны взгляды Варламова на обучение пению детей. Полемизируя с мнением, будто вокальные занятия в детском возрасте вредны, Варламов убедительно доказывал обратное. Эти занятия приносят очень большую пользу, способствуя развитию голоса и общей музыкальности, но непременно требуют осторожного подхода учителя, его опыта и тонкого знания предмета. Вывод Варламова был результатом его успешной практической работы учителем малолетних певчих в капелле и, несомненно, сохраняет прогрессивное значение до наших дней, когда вопросы детского музыкального воспитания приобретают особую актуальность и остроту.

Вторая часть «Школы пения» содержит сорок семь упражнений для голоса. Они расположены по степени трудности, конкретно раскрывают ряд методических положений первой, теоретической, части и охватывают различные певческие приемы (гаммы, упражнения на интервалы, стаккато, легато и т. д.).

В третьей части «Школы пения» Варламов помещает десять вокализов. Отдельные приемы, разграниченные во второй части, находят здесь более обобщенное выражение. Вокализы — это своего рода «песни без слов», в которых сказалось яркое мелодическое дарование автора, его индивидуальный почерк и где методические задачи подчинены художественной форме. В них ясно ощутим интонационный строй русской народной песни и бытового романса, что опять-таки оттеняет характерный облик русской «Школы пения». Такова мелодия первого вокализа:



Иногда заметны прямые интонационные связи с варламовскими романсами (например, некоторые обороты десятого вокализа очень напоминают «Горные вершины»).

Вводит композитор и распространенные в то время циклы из двух контрастных мелодий — медленной и быстрой. Так, первая тема шестого вокализа, несколько напоминающая вторую часть седьмой симфонии Бетховена, звучит как скорбное *Lamento*:

¹ А. Е. Варламов. Полная школа пения, стр. 13.



Вторая часть контрастирует быстрым темпом и прежде всего русским народно-песенным складом:



Примечательно, что в приложении к «Школе пения» Варламов опубликовал свои обработки двух подлинных народных мелодий — «Не одна во поле дороженька» и «Не будите меня, молоду». Они образуют характерный для русской вокальной музыки цикл, причем вторая из них развита широко, с элементами виртуозности. Обработки сделаны для трех голосов и могут рассматриваться как упражнение для ансамблевого пения.

Варламов использует не только характерные интонации, но распространенные жанры бытового романса: баркаролы (№ 5), полонеза (№ 9) и реже встречающийся жанр тарантеллы (№ 4). Особый интерес представляет седьмой вокализ, близкий театральным песням Варламова. Драматизированная вокальная мелодия с элементами речитатива значительно расширяет обычный круг упражнений для пения.

В некоторых вокализах автор применяет крупную форму и приемы концертного, виртуозного стиля (например, №№ 9, 10).

Фортепианное сопровождение в целом близко аккомпанементу варламовских романсов.

Таким образом, вокализы отражают типичные черты камерной вокальной музыки того времени (характерные интонации, жанры, приемы) и индивидуальные особенности творчества Варламова.

Интересна одна параллель: в том же 1840 году Глинка опубликовал цикл романсов «Прощание с Петербургом». В них ярко воплотились черты стиля Глинки, а с другой стороны, по справедливому замечанию В. В. Протопопова, цикл этот можно назвать «своего рода энциклопедией русского романса глинкинской поры»¹. Аналогичное явление — пусть в масштабах более скромных и в другом, более узком жанре педагогической литературы — представляют вокализы «Школы пения».

Работа Варламова, весьма прогрессивная в свое время, не потеряла практического значения и в наши дни. Об этом свидетельствует переиздание «Школы» Музгизом в 1953 году.

¹ В. Протопопов. М. И. Глинка. М.—Л., 1949, стр. 37.

ЗАВЕРШЕНИЕ МОСКОВСКОГО ПЕРИОДА

Творческую биографию Варламова дополняют его выступления в качестве критика и рецензента.

Их было немного, но они раскрывают музыкально-эстетические взгляды композитора и, как романсы на его собственный текст, свидетельствуют о литературных способностях композитора.

Первая статья была вызвана несправедливым высказыванием рецензента «Молвы» о песне Варламова «Не шумите, ветры буйные», прозвучавшей на премьере «Рославлева» (1832)¹. Возможно, Варламов не выступил в печати, если бы его песню просто признали слабой. Но рецензент затронул важные принципиальные вопросы, и статья композитора была ответом — кратким и гневным². В ней привлекает страстный полемический характер, горячая убежденность автора в своей правоте.

Принимая мелодию песни за подлинную народную, критик упрекал Варламова в искусственной итальянской манере ее развития. В «рецензии на рецензию» композитор сообщает, что напев песни «Не шумите, ветры буйные» не цитирован им из русской народной музыки и горячо радуется, что «умел сделать его народным», отчетливо определяя таким образом свои творческие позиции.

Далее он решительно отвергает обвинение в использовании итальянских приемов: «В моей песне ничего нет итальянского».

Начинающий театральный автор, он ясно представляет себе задачи драматического композитора — необходимость вдумчиво относиться к сюжету, характерам героев, сценической ситуации. Варламов строго разграничивает понятия дивертисмента, где более свободно вводятся музыкальные номера, и драматической пьесы, а о себе замечает, что песню Флоны сочинил, «соображаясь с положением действующего лица».

В заключение говорится о критике: судить о творчестве композитора имеет право только музыкант, обладающий знаниями и художественным вкусом. «Я готов, — пишет Варламов, — представить мою партию на суд всех любителей и знатоков в музыке и с благодарностью приму только их замечания». Это требование профессионализма стало впоследствии основополагающим в русской музыкальной критике. С другой

¹ «Молва» от 18 октября 1832 года.

² А. Варламов. Антикритика. См. Приложения, стр. 240.

стороны, общие положения Варламова близки статье «Что такое критика и как понимают ее у нас» из сборника «Литературный кабинет» (см. стр. 31—33).

Вторая статья Варламова относится к 1839 году¹. Это был отзыв на оперу Верстовского «Тоска по родине», написанный до премьеры спектакля, возможно под первым впечатлением от музыки — после репетиции или просмотра нотной рукописи. Данное обстоятельство определило тип рецензии: автор высказывает ряд мыслей по поводу оперы, но не дает ее подробного анализа.

Отмечая, что «Верстовский первый из русских вступил на поприще оперы»², Варламов ставит, однако, на первое место Глинку: «Вот уже двое русских писателей: М. И. Глинка и А. Н. Верстовский». Это показательно, особенно если учесть ситуацию, сложившуюся в Москве вокруг опер обоих композиторов. Верстовский, создавший «Аскольдову могилу» годом раньше «Ивана Сусанина», считал себя основоположником русской классической оперы, ревниво относился к сочинению Глинки и полагал себя несправедливо обиженным передовой критикой, безоговорочно отдавшей приоритет «Сусанину». Поэтому объективность Варламова в оценке роли Глинки заслуживает особого внимания, тем более, что рецензия была посвящена Верстовскому, являвшемуся к тому же начальником Варламова по службе.

Русская музыка, вступившая тогда в пору мировой известности, вызывает у автора чувство гордости; он убежден в огромных творческих возможностях отечественных композиторов: «Может быть, уже кто-нибудь трудится, создает что-нибудь новое, достойное ожидания и европейской известности».

Однако в рассуждениях Варламова о русском искусстве иногда несколько заметен оттенок официального патриотизма («Для русского нет ничего невозможного»), а некоторые выражения воспринимаются как отголосок славянофильства.

Вопрос об отношении Варламова к идеям славянофилов — сложный. Общаясь с московской литературной средой, композитор, естественно, был знаком с их взглядами, и идейная ограниченность раннего славянофильства могла найти отражение в его воззрениях. Но, как мы уже отмечали, в 30-е годы она еще не носила реакционного характера. С другой стороны, Варламову, несомненно, были созвучны положительные моменты этой системы — защита самобытности русского искусства.

¹ А. Е. Варламов. Артистическое известие. См. Приложения, стр. 241.

² Автор не называет ранних опытов Е. И. Фомина, В. А. Пашкевича и других, поскольку говорит о крупных, современных ему достижениях в этом жанре.

В рецензии Варламова на оперу Верстовского можно выделить еще некоторые моменты. Автор положительно оценивает внимание Верстовского к оркестровой партии в новой опере и порицает манеру тех итальянских оперных композиторов, заботы которых всецело посвящены вокальному элементу. Забыть о роли оркестровки — «важный недостаток! — от этого монотонность в музыке непременно».

Говоря о народно-песенном элементе, Варламов формулирует один из главных музыкально-эстетических принципов: «Музыке нужна душа, а у русского она есть, доказательство — наши народные песни. Скажите, есть ли хоть одна из них, которая бы не выливалась из души, не была бы ее отзвуком?».

Не со всеми положениями рецензии можно согласиться. Так, композитор считает «Тоску по родине» лучшей из опер Верстовского и полагает, что автор старался в ней подражать итальянцам. Отдельные неверные замечания могли быть результатом первого, возможно беглого, знакомства с оперой до ее постановки.

В добавление заметим, что в двух следующих номерах «Галатеи» появились еще две рецензии, посвященные «Тоске по родине», обе без подписи. Первая, написанная уже после премьеры, по существу не содержит разбора произведения. Автор уклоняется от его анализа и оценки, считая, что однократного прослушивания оперы для этого недостаточно.

Вторая — более подробно, но носит весьма поверхностный характер и касается больше содержания произведения, чем музыки. Обе статьи принадлежат, судя по стилю, не Варламову, который, возможно, не захотел продолжить отзыв об опере. Не было ли это следствием разочарования в ее музыке?

В характеристике московского периода жизни композитора особого внимания заслуживает оценка его служебного положения в конце 30-х — начале 40-х годов. Судя по всем данным, важную роль здесь сыграли взаимоотношения с Верстовским, вызвавшие в конечном итоге уход «композитора музыки» из театра. В начале их отношения складывались благоприятно. Доказательство тому — совместная работа над музыкой к «Рославлеву», посвящение Верстовскому «Музыкального альбома», похвальный отзыв дирекции, выданный Варламову для Цензурного комитета.

Почему же с годами все изменилось? Сложившаяся ситуация станет яснее, если коснуться характеристики Верстовского как человека. Обладая сильной волей и незаурядным талантом организатора, он принес много пользы московскому театру, но его отношение к подчиненным не всегда было беспристрастным. Режиссер С. П. Соловьев замечает, например, что

с Верстовским «как с человеком надо было жить и оглядываться», а «для достижения предположенной цели он не затруднялся в выборе средств и ничем не пренебрегал»¹.

Верстовский относился ревниво к выдающимся успехам других композиторов. Он прямо писал В. Ф. Одоевскому, что не может примириться с первенством Глинки как оперного композитора после появления «Ивана Сусанина»: «Я первый обожатель прекраснейшего таланта Глинки, но не хочу и не могу уступить права первенства!»². Поэтому не было случайностью долгое отсутствие «Ивана Сусанина» на московской сцене: оперу поставили только в 1842 году — через шесть лет после премьеры в Петербурге. «Руслана» москвичи слышали на четыре года позже столицы, причем оперу исполняла петербургская труппа, переведенная тогда в Москву. «Руслан» ставился редко, а затем совсем был снят со сцены³.

В Варламове Верстовский также мог видеть своего конкурента: он быстро завоевал всеобщее признание и его широкая известность могла вызвать у Верстовского неприязненное чувство. Особенно на рубеже 30—40-х годов, когда слава самого Верстовского стала заметно меркнуть (появление опер Глинки и собственные неудачи в оперном творчестве после «Аскольдовой могилы»).

Расхождению могли способствовать и другие причины. Варламов был горячим поклонником Глинки, что постоянно доказывал на деле: издавал новые пьесы Глинки в «Золотой арфе», включал его музыку в свои концерты, в частности отрывки из опер до их постановки в Москве⁴, в рецензии о Верстовском отдавал предпочтение Глинке как оперному автору, и т. д.

Еще повод — просьба Мочалова к Варламову о сочинении музыки к «Гамлету», ведь спектакль был выдающимся, и песни Офелии имели шумный успех. Поступок Мочалова не про-

¹ С. П. Соловьев. Двадцать пять лет из жизни Московского театра. «Ежегодник императорских театров», сезон 1902/03 года. Приложение, кн. 1, стр. 92.

² Письмо А. Н. Верстовского к В. Ф. Одоевскому, датированное декабрем 1836 года. «Бирюч Петроградских академических театров», второй сборник статей. П., 1920, стр. 331.

³ Вероятно, тогда же возник рисунок-кариатура неизвестного художника, где воспроизводится битва Руслана с Черномором: в роли Руслана, вооруженного богатырским мечом, изображен Глинка, в роли злого Черномора — Верстовский, держащий в руках кривой меч Аскольда. Верстовский дан крупным плаком, он как бы парит над Глинкой, подавляет его. Последний же, поднимаясь, пытается отсечь противнику концы ниспадающего шарфа, символизирующего бороду Черномора.

Карикатура приведена в книге: «Глинка. Литературное наследие», т. 2. Л., 1953, стр. 223.

⁴ 4 апреля 1841 года в концерте, где Варламов выступал как дирижер, прозвучали фрагменты из «Ивана Сусанина»: песня Вани, ария Антонида «В поле чистое гляжу», трио «Не томи, родимый».

шел бесследно: отношения актера с Верстовским были резко испорчены.

Добавим, что служебное положение Верстовского в театре в эту пору еще более упрочилось. В 1842 году управление театрами Москвы и Петербурга было объединено. Должность главного директора занял А. М. Гедеонов, находившийся в Петербурге. М. Н. Загоскина уволили, управляющим в московском театре стал А. Д. Васильцовский, но фактически влияние Верстовского все возрастало¹.

Об изменившемся служебном положении Варламова свидетельствовало многое. Его произведения постепенно вытеснялись со сцены. Постепенно перестали появляться новые пьесы с его музыкой, все реже шли дивертисменты, им оформленные.

В сезоны 1842—1844 годов не состоялись ежегодные весенние концерты Варламова, происходившие обычно в московском театре.

Перемены коснулись и преподавательской работы композитора. Превосходный педагог, он, видимо, не находил больше поддержки в театральном училище.

Характерно замечание Верстовского в одном из писем, где он сообщает о зачислении нового педагога — Захарова (он вел класс элементарной теории и при случае проходил партии с оперными певцами). Отзываясь о нем с похвалой, Верстовский резко противопоставляет его предшествовавшим учителям: «Мы с ним не разладим... если не удастся формировать высоких певцов, так уж наверно не выйдут ни Бантышевы и ни Стрельские с компанией»². Это был прямой выпад против учеников Варламова и его самого.

В 1842 году Варламов вынужден был искать работу учителя пения в Воспитательном доме (Институт обер-офицерских сирот). Оформление в этой более чем скромной для композитора должности вызвало длительную официальную переписку. Потребовалось письменное разрешение директора Гедеонова, который считал нужным подчеркнуть, что педагогической работой Варламов может заниматься «в свободное от занятий по Дирекции время»³.

К служебным неприятностям добавлялись материальные затруднения. Об этом свидетельствуют не только поиски до-

¹ После смерти Васильцовского, в 1848 году, Верстовский был назначен на его место. Ссылку на архивные документы см. в книге: «Ежегодник императорских театров», вып. 7. 1912, стр. 63.

² Письмо А. Н. Верстовского к А. М. Гедеонову от 23 мая 1843 года. «Ежегодник императорских театров», вып. 1. 1913, стр. 109.

³ Предписание А. М. Гедеонова от 5 сентября 1842 года. ЦГАЛИ, ф. 659, ед. хр. 839, оп. 4, л. 25. — Аналогичное разрешение хранится в ЦГА СССР, ф. 497 Дирекции императорских театров, оп. 2121, ед. хр. 9284, лл. 1—2.

полнительной, заведомо неинтересной работы в Воспитательном доме. Весной 1841 года состоялся благотворительный концерт «в пользу учителя пения г. Варламова», как скромно отмечалось в прессе¹. В концерте принимали участие, по словам рецензента, «многие сострадательные любители музыки и пения» и сам Варламов в качестве дирижера. Благотворительный характер концерта вызвал удивление и сочувствие публики.

Годы творческой зрелости и расцвета исполнительства были омрачены глубокими душевными страданиями, которые причиняла музыканту неудачно сложившаяся личная жизнь, разлад с женой. Пустая, крайне легкомысленная, весьма невысоких моральных качеств, она вынудила Варламова после мучительных и долгих колебаний возбудить в 1840 году дело о разводе. Композитор решился на этот шаг ради детей, стремясь оградить их от влияния матери и воспитывать самостоятельно. В семье к этому времени было три сына и дочь; Варламов горячо и нежно их любил.

Внимательной и заботливой матерью для детей композитора стала впоследствии М. А. Сатина, па которой Варламов женился позднее, в 1842 году. Юная, семнадцатилетняя девушка смело связала свою судьбу с обремененным большой семьей и весьма плохо обеспеченным музыкантом. Она стала его верным другом, разделила редкие радости и частые невзгоды, выпавшие на его долю в конце жизни. Дочь отставного гвардии поручика, окруженная весьма чопорными родственниками, М. А. Сатина выходила замуж против их воли, о чем сообщает ее младший сын — знаменитый актер Константин Варламов².

Служебные недоразумения создавали для композитора все более тяжелые условия работы. К тому же пошатнулось здоровье, и он принужден был уйти из театра. Варламов подал об этом прошение, и 13 декабря 1843 года музыканта уволили, как сообщается в аттестате, выданном театральной конторой³. Тогда же, в декабре, были прекращены занятия в Воспитательном доме⁴.

¹ «Литературная газета» от 22 апреля 1841 года, отдел «Московские вести» (программу концерта см. в Приложениях стр. 237).

² К. А. Варламов. Автобиография. В кн. «Галерея сценических деятелей», т. 2. М., 1916, стр. 9.

³ См. Приложения, стр. 233—234. Х. Сатин, а за ним А. Н. Глумов ошибочно датируют уход Варламова из театра 1844 годом (см.: Х. Сатин. А. Е. Варламов (материалы к биографии). «Советская музыка», 1948, № 8, стр. 41.; А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре. М., 1955, стр. 90). — Прощение Варламова об увольнении, датированное 13 сентября 1843 года, хранится в ЦГИА СССР, ф. 497 Дирекции императорских театров, оп. 97/2121, ед. хр. 9712, лл. 1—2.

⁴ Уход был оформлен с 1 января 1844 года, о чем сообщалось в уведомлении, poslanном 17 января в контору императорских театров (ЦГАЛИ, ф. 659, ед. хр. 839, оп. 4, л. 32).

При уходе из театра Варламов был «пожалован пенсионом» за выслугу лет — по 285 рублей 90 копеек в год¹. Сумма была мизерна, но и ее он лишился при поступлении на новую работу. Характерно, что размер «пенсии» определялся не в соответствии с большими композиторскими заслугами Варламова, а как чиновнику четырнадцатого класса. Этот небольшой чин музыкант получил еще юношей, в капелле, следовательно, почти двенадцатилетняя служба в театре совсем не учитывалась. У администрации не возникло желания ни аттестовать Варламова как композитора, ни ходатайствовать о его повышении в чине. Не сочли возможным даже выдать ему денежное награждение, как это сделали раньше в Певческой капелле. С чувством обиды за отца говорит об «интригах завистников» при оформлении пенсии Константин Варламов в «Автобиографии»².

Уход композитора из театра привел его семью к бедственному положению (семья к тому времени еще увеличилась: в 1843 году родился сын Дмитрий). Не могло быть и речи о том, чтобы музыкант, освободившись от служебных обязанностей, всецело посвятил себя творчеству. В условиях дореволюционной России материальное положение русских композиторов было совершенно необеспеченным. Даже такие из них, как гениальный Глинка, не могли композиторским трудом создать необходимую для жизни материальную основу. Перемен не произошло и через сорок лет, когда возникла попытка поднять об этом вопрос в печати.

П. Макаров в статье «Судьба русских композиторов в России» (пусть во многом наивной и не всегда точной) стремился обратить внимание широкого читателя на то, что «материальная сторона русского композитора находится в самом плачевном состоянии»³, и это пагубно влияет на развитие национального искусства.

О тяжелом положении Варламова красноречиво свидетельствует иск одной московской купчихи о взыскании с Варламова долга в 250 рублей. Композитор не мог заплатить столь большую сумму, и полиция явилась домой описать его имущество. За скупыми словами официального документа раскрывается трагедия: «...долг Варламов признал правильным, но денег не заплатил и обеспечения никакого не представил, и по

¹ См. «Аттестат», выданный Варламову Конторой императорских московских театров (Приложения, стр. 234), а также «Предписание г-на директора о пожаловании пенсии Варламову» от 15 декабря 1843 года и Свидетельство для уездного казначейства, ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, лл. 30 и 33.

² К. А. Варламов родился вскоре после смерти отца и, следовательно, его не знал. Приводимые им факты были ему известны от родных.

³ «Перег» от 24 июля (5 августа) 1880 года.

осмотру полиции имения у него никакого не оказалось...»¹. Купчиха настойчиво добивалась уплаты долга через театр, посягая на жалование композитора. Но в театре он уже не работал, и документы предложили послать в казначейство, поскольку оно ведало пенсионными делами.

Композитор пытается укрепить свое положение в другом плане — хлопочет об утверждении в дворянском звании². В 1845 году он подал прошение в московское Дворянское депутатское собрание, но получил отказ на том основании, что его отец на действительной военной службе в чине офицера не служил, а полученный им на гражданской службе чин титулярного советника не давал права на потомственное дворянство. Таким образом, и здесь Варламова постигла неудача.

Все сильнее сжимающиеся тиски страшной нужды вызывают у композитора глубокую тревогу о будущем, заставляют его искать выхода. Он задумывает переезд в Петербург, надеясь на возвращение в Певческую капеллу. Зимой 1844 года Варламов предварительно ездил в столицу, встретил там сочувственный прием у музыкантов и публики, что, видимо, подало ему надежды.

Отъезд в Петербург был для него серьезным шагом. Весь характерный жизненный уклад Москвы, ее среда были близки композитору, он оставался типичным представителем ее артистических кругов, носителем ее своеобразной художественной культуры. Москва хорошо знала и высоко ценила Варламова, хотя слава музыканта распространилась далеко за ее пределы. Композитору не так легко было покинуть родной город, имея к тому же ясные перспективы на будущее. Это оттеняет К. А. Варламов, замечая, что отец «только три последних года жил в Петербурге в силу служебных обстоятельств, постоянно вздыхая о своей родине»³.

Вероятно, поэтому переезд в Петербург состоялся лишь через год с лишним после ухода Варламова из театра — в 1845 году.

Творческие результаты московского, почти двенадцатилетнего периода жизни композитора очень значительны. Множество романсов и песен, музыка к большому количеству драматических пьес, дивертисментов, два балета составляют внушительный итог. Далеко не исчерпывая всей работы этих лет, он может служить веским опровержением необоснованной легенды о Варламове, как ленивом композиторе. Количество создан-

¹ «Отношение Управы благочиния в Контору императорских театров» от 26 февраля 1844 года. ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, л. 34.

² См. цит. письмо Р. Игнатьева к Д. В. Разумовскому.

³ Письмо К. А. Варламова неизвестному адресату по поводу столетия со дня рождения отца. Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 292, инв. № 76, л. 2 об.

ных произведений даже при легкости творческого процесса, характерной для Варламова, свидетельствует о большом и профессиональном труде (сама служба в театре определяла систематичность занятий). К тому же надо учесть, что Варламов пришел в театр молодым, малоопытным автором, не прошедшим специальной композиторской школы, и многое ему пришлось осваивать практически. А для этого нужна была упорная работа.

Если добавить к этому постоянные педагогические занятия Варламова, создание «Школы пения», систематические выступления в концертах, то общий итог будет еще солиднее.

Профессионализм выявлялся не только в отношении Варламова к своему труду музыканта, но и в художественной ценности результатов работы. Мы не случайно упоминаем о профессионализме: блестящие творческие достижения московского периода говорят сами за себя и решительно опровергают устаревшее и несправедливое мнение о Варламове-дилетанте, типичное для некоторой части дореволюционной музыкальной критики.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

СНОВА В ПЕТЕРБУРГЕ

Опять Петербург... Город, некогда приютивший малолетнего певчего — мальчика с серебристым, звонким голосом. Здесь начиналась юность музыканта — пора надежд и веры в свои силы, пора светлого видения мира и жадного приобщения к музыке. Здесь он навсегда связал свою жизнь с искусством.

Но как теперь встретит столица Варламова, известного композитора и певца, вернувшегося сюда на склоне лет? За его плечами не только слава и годы плодотворного творческого труда, но и бедность, разочарования, горький осадок обид, причиненных «чиновнику четырнадцатого класса». Даст ли Петербург теперь приют ему, уже надломленному жизнью, мечтающему, как о благе, о скромном месте учителя пения в капелле, потому что оно обеспечивало надежный кусок хлеба для семьи?

Жизнь Петербурга как крупнейшего центра культуры и искусства страны была богата в ту пору значительными художественными явлениями. Петербург мог дать Варламову-художнику много новых, ярких впечатлений. По сравнению с несколько патриархальной Москвой, это был мир большого искусства, новых веяний, острой борьбы направлений. В 40-е

годы в столице творили Глинка и Брюллов, Гоголь и Даргомыжский, Некрасов и Федотов.

Музыкальная жизнь столицы отличалась интенсивностью. Велики были достижения русской оперной труппы, расширялся ее репертуар, совершенствовалось мастерство артистов. Сцену украшали имена О. А. Петрова, А. Я. Воробьевой, С. С. Гулак-Артемовского. Но русской опере приходилось отстаивать свою самостоятельность в трудном состязании с гастролировавшими иностранными труппами, главным образом итальянской, которая пользовалась безграничным покровительством властей имущих. В 1843 году в Петербург приехала труппа, в состав которой входило созвездие таких крупных светил, как П. Виардо-Гарсиа, Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини. В тот же период столица услышала Дж. Гризи, Л. Лаблаша. Тогда-то и началась в Петербурге, по словам Стасова, итальянская белая горячка — пора стихийного увлечения модным пением и пышно поставленными спектаклями, пора, когда «всякая другая музыка, кроме итальянской, ушла и спряталась на задний план»¹.

Предпочтение итальянцам отрицательно сказалось на судьбах русского искусства. Даже гениальный Глинка находился «в русской безвестности» (Стасов). А русская опера — не любимое высшим светом детище — была просто отправлена в Москву (1846) и лишена на несколько лет постоянной столичной сцены.

Что касается итальянской оперы, то при большом вокальном мастерстве артистов, довольно разнообразном репертуаре ее спектакли не всегда удовлетворяли высоким художественным требованиям. Однажды Глинка, разочарованный неуспехом «Дон-Жуана» Моцарта, «плакал от досады и тогда же возненавидел итальянских певцов и модную итальянскую музыку»². Уточним, что представители передовой части русского общества отнюдь не относились враждебно к самому факту вторжения итальянского искусства на русскую землю. Знакомство с музыкантами и творческими направлениями различных стран представляло несомненный интерес. Но они резко критиковали слепое пристрастие к моде, которое препятствовало нормальному развитию отечественной музыки.

Помимо оперы, особым успехом в Петербурге пользовался балет, привлекавший высоким мастерством исполнителей и роскошными постановками. В 40-е годы на сцене блистали Е. И. Андреенова, Т. П. Смирнова, утвердившие славу отечественного балета за рубежом, а вместе с ними зрителей поко-

¹ В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения, т. 3. М., 1952, стр. 423.

² М. И. Глинка. Записки, стр. 174.

ряла высокая поэзия романтического танца М. Тальони или приехавшей на гастроль балерины Ф. Эльслер.

Балет и опера, по определению Гоголя, были «царь и царица петербургского театра. Они явились блестящее, шумнее, восторженнее прежних годов...»¹.

В богатой летописи концертной жизни рядом с именами отечественных музыкантов — О. А. Петрова, А. Я. Воробьевой, А. Я. Билибиной, юных братьев Антона и Николая Рубинштейнов — часто встречаются имена знаменитых зарубежных гастролеров. Здесь — крупнейшие скрипачи-виртуозы А. Ж. Арто, А. Вьетан (Бельгия), М. Гаузер (Венгрия), чешский пианист А. Дрейшок, вокалисты П. Виардо, Дж. Паста, Дж. Б. Рубини (Италия), Г. Зонтаг (Германия). Крупным событием был приезд Ф. Листа, Р. Шумана, Клары Вик, Г. Берлиоза, чьи выступления были связаны с новыми веяниями романтического искусства.

Различные музыкальные общества — Филармоническое, Симфоническое, Университетских концертов (последние два возникли в 40-е годы) — широко включали в репертуар симфоническую музыку. Любительские университетские концерты были ярким показателем демократической тенденции в музыкальном просвещении. Доступные широкой массе слушателей, они всегда встречали ее горячий отклик. Для Варламова именно эта аудитория стала опорой.

В общей картине концертной жизни 40-х годов варламовские годы (1845—1848), естественно, менее насыщены музыкальными событиями, чем все десятилетие. Но и на них падает, помимо разнообразных филармонических и университетских концертов, выступлений отечественных музыкантов, гастроль Виардо, Вьетана, Гаузера, Берлиоза.

В целом музыкальная жизнь была богатой и многоликой... В полемике горячих споров в печати, калейдоскопе заезжих знаменитостей («так много всяких и невсяких было!»), в острой борьбе направлений крепло и мужало русское музыкальное искусство.

Яркое дарование Варламова не дало ему затеряться в шумном столичном городе. Композитор нашел свою публику, возбудил интерес в кругах художественной интеллигенции.

Уже его первый концерт, состоявшийся в апреле 1845 года, прошел с большим успехом. По свидетельству профессора П. А. Плетнева, «народу собралось множество»².

¹ Н. В. Гоголь. Петербургские записки 1836 года. Собрание сочинений, т. VI. М., 1950, стр. 110. — Высказывание Гоголя относится к 1836 году, но характеристика оставалась справедливой и для 40-х годов.

² Письмо П. А. Плетнева к Я. К. Гроту от 4 апреля 1845 года. В кн. «Переписка Я. К. Грота и П. А. Плетнева», т. II. СПб., 1896, стр. 439.

Вскоре журнал «Репертуар и Пантеон», желая привлечь к музыканту внимание широкой публики, поместил на своих страницах заметку о Варламове, посвященные ему стихи Аполлона Григорьева, а в приложении — романс композитора «Пью за здравие Мери» на слова Пушкина.

Автор заметки писал: «...радуюсь за Петербург, который в лице Варламова приобретает превосходного учителя пения, самого приятного, пения русского, в чем Варламов, бесспорно, не имеет себе у нас соперника»¹.

Далее сообщалось о некоторых творческих планах композитора, а именно о дальнейшей разработке проблемы русской вокальной школы. Ведь еще в предисловии к «Школе пения» музыкант говорил о намерении создать работу о певческом искусстве в России на основе рассмотрения народных напевов. Труд этот, видимо, подвигался. «Варламов сказывал мне, — пишет критик, — что он намерен заняться окончанием некоторых важных сочинений по части теории музыки и истории русских напевов. Об этом последнем предмете у него собрано много новых и любопытных сведений и материалов»².

Подобно тому, как Глинка в последние годы жизни стремился углубленно заняться интереснейшей и сложной проблемой русской полифонии, Варламов пытался определить национальные, народные истоки вокального исполнительского искусства.

Заметим, что серьезные практические занятия в капелле могли помочь композитору в разрешении поставленной им задачи.

Однако жизнь Варламова в холодном, чиновном Петербурге налаживалась трудно. Устроиться на работу в капеллу не удавалось. Путь в столичные театры был закрыт, так как театральное административное управление было объединенным и недавний уход Варламова с московской службы оформлялся петербургским начальством.

Он снова испытывал глубокий трагизм положения русского музыканта: равнодушное отношение официальных кругов, невнимание к композитору, вышедшему из низов общества, напряженную борьбу с нуждой. Да и можно ли было ждать иного, когда даже великие творения Глинки презрительно третировались высшим светом, когда их игнорировали законодатели репертуара?

Варламову приходилось добывать средства к существованию лишь частными уроками, выступлениями в концертах, изданием романсов, которые по воле издателей выходили в

¹ В. Р. Письма в провинцию. «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, Театральная летопись, июнь, стр. 16.

² Там же, стр. 16.

свет перегулярно. Пережитые невзгоды подорвали здоровье, изменили характер композитора. Сохранилась былая приветливость к людям, но «постоянно лежал на нем меланхолический оттенок»¹, — замечал один из современников.

С кем же из представителей музыкальных, литературных кругов столицы встречался композитор?

Кто перешел грань, отделяющую случайное знакомство от сердечной дружбы?

Варламов не остался в Петербурге одинок, хотя московская художественная среда была ему ближе.

В столице он познакомился с А. С. Даргомыжским. Композиторов сближало очень многое: интерес к вокальному жанру, поиски правдивого выражения слова в музыке, связь творчества с городской песенной традицией, внимание к фольклору, к педагогике. Родственным было также тяготение к раскрытию психологически острых, драматических моментов или интерес к цыганскому пению. Можно утверждать, что раннее творчество Даргомыжского формировалось под влиянием традиций бытового романса, в частности сочинений Варламова.

Оба композитора познакомились с музыкой друг друга на домашних вечерах, и Варламов вошел в круг близких друзей Даргомыжского. Красноречивее всего о взаимоотношениях музыкантов свидетельствует собственное признание Даргомыжского: «Последние слова его, как мне говорила его жена (слова, сказанные Варламовым перед смертью. — Н. Л.), были: «Обратись к Даргомыжскому, он вас не оставит»². Действительно, когда Варламов умер, Даргомыжский проявил необычайную энергию в организации материальной помощи семье композитора. Он устроил подписку, затем сбор средств с любительских спектаклей и концертов, принимал участие в издании сборника, посвященного памяти Варламова, словом, всей душой откликнулся на несчастье, постигшее семью.

В сборнике он поместил свою фортепианную «Песню без слов», избрав для ее посвящения пушкинские стихи: «...сердце любит оттого, что не любить оно не может». Все вместе взятое позволяет думать, что это был не просто отклик отзывчивого сердца, а горячий отклик друга.

Встречался Варламов в Петербурге и с композитором Н. А. Титовым, дедушкой русского романса, как его называли. Ему он посвятил романс «Соловьем залетным». «Воспоминания» Титова сохранили меткую характеристику исключитель-

¹ М. Д. Бутурлин. Записки. «Русский архив», 1897, кн. 3 вып. 12, стр. 528.

² Сб. «А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников». Под ред. Н. Ф. Финдейзена, П., 1921, стр. 10.

ной популярности «Красного сарафана» (см. стр. 51—52) и снова подтверждали исполнительское мастерство его автора: «Дивно пел этот человек свои романсы...»¹.

Варламов вошел в среду петербургских певцов — он хорошо знал О. А. Петрова, А. Я. Билибину, П. А. Бартенева, М. В. Шиловскую. Все три названные певицы-любительницы принадлежали к близким друзьям Глинки и Даргомыжского, высоко ценивших их дарование. Они стали друзьями Варламова, часто пели его сочинения. А. Я. Билибина выступила уже в первом петербургском концерте музыканта. Программа целиком состояла из варламовских романсов и русских песен (соло, дуэты). В других концертах принимала участие Шиловская, ученица Даргомыжского.

Выдающееся место в художественном мире столицы занимала П. А. Бартенева. Музыкант тонкий и глубокий, она владела огромным репертуаром. На ее искусство отзывалась муза Лермонтова, Жуковского, Мятлева, Ростопчиной. Альбомы певицы хранят автографы Пушкина и Глинки; с композитором ее связывали узы многолетней, верной дружбы.

Возможно, что Варламов познакомился с Бартеновой еще в Москве, где в 1830 году состоялся дебют певицы, ставшей замечательной исполнительницей «Лучины» и «Соловья». В одном из семейных рукописных альбомов Бартеновых рядом с романсами Глинки переписан ранний варламовский романс — «Ох, болит да щемит»².

Композитор посвятил певице несколько произведений: «Рано, рано цветик», «Сяду ль я на лавочку» и очень популярную песню «Вдоль по улице». Не явилось ли издание ее двухголосного переложения откликом на совместное исполнение песни?

К петербургским годам относятся письма Варламова к Бартеновой — ценнейшие страницы его биографии. Написанные в минуты отчаяния, письма были обращены к доброму другу (см. стр. 91—92).

Искусство Варламова привлекло к нему и зарубежных певцов, например Виардо, Рубини.

Певица громадного таланта, Полина Виардо проявляла постоянный и серьезный интерес к русской культуре, особенно музыкальной. Она превосходно пела сочинения Глинки, Даргомыжского, Верстовского, Алябьева, Варламова, исполняя их на русском языке³. Виардо искала выразительности слова в му-

¹ П. А. Титов. Воспоминания. «Древняя и новая Россия», 1878, т. III, № 2, стр. 273.

² Альбом Н. А. Бартеновой. ЦГИА СССР (Москва), ф. 632, оп. 1, ед. хр. 269.

³ Виардо сама сочинила двенадцать романсов на слова русских поэтов (Пушкина, Фета, Тургенева и других).

зыке, в пении — неподражаемо говорила¹, что заставляет вспомнить отзыв о варламовском «неподражаемом высказывании» романсов. Вскоре после переезда Варламова в Петербург газета писала: «Г-жа Виардо-Гарция в восхищении от русских романсов и песней композитора Варламова, сама поет их в совершенстве, и весьма жаль, что поет их не для публики...»². В другой заметке упоминалось, что Виардо и Рубини пели варламовские романсы с наслаждением. Особенно интересны факты о личных встречах музыкантов. «Мы были свидетелями, — рассказывает современник, — как она (Виардо. — Н. Л.) обрадовалась, встретив случайно в одном доме г. Варламова: она тотчас села за фортепиано и пропела его «Сарафан» и «Соловья», заставив его вторить себе...»³. Упоминание «Соловья» требует разъяснения. Восхищенный искусством Виардо, Варламов посвятил певице романс «Ты не пой, душа-девица» (слова В. Домонтовича)⁴. Автор передает в нем свое непосредственное впечатление от исполнения алябьевского «Соловья» — ведь и сама Виардо стала тогда для русских слушателей олицетворением «соловья». В этом романсе композитор высказывает мысль, что песни родины ему дороже прекрасных песен «златой Италии», и вдохновенно спетый русский романс вызывает в нем глубокий восторг. Характерно, что каждый куплет романса заканчивается «цитатой» из «Соловья» Алябьева (на слова «Соловей мой, соловей»)⁵. Это и объясняет, почему автор газетной заметки говорит о «Соловье» Варламова.

Виардо живо интересовалась певческим талантом композитора: «...она с удовольствием слушала его пение, удивлялась его искусству и методу, завидовала его вытяжной нотке, несмотря на то, что Варламов был уже старик с одышкой...»⁶. В легковесном по тону высказывании важны, однако, факты — свидетельство о сохранившемся, несмотря на возраст, вокальном мастерстве Варламова.

Таким образом, круг зарубежных музыкантов, проявлявших живой интерес к творчеству Варламова, был широк. Мы уже называли Листа, Венявского, Гальберга, Вьетана. К ним

¹ Отзыв жены А. Г. Рубинштейна по поводу исполнения каватины Гориславы из «Руслана» Глинки. См. в книге: Л. А. Баренбойм. Антон Григорьевич Рубинштейн, т. 1. Л., 1957, стр. 232.

² «Северная пчела» от 29 марта 1845 года. «Концертное эхо».

³ Ф. Б. Заметки, выписки и корреспонденции. «Северная пчела» от 5 марта 1847 года.

⁴ Талант артистки вызвал не одно посвящение: можно назвать, например, стихи Плещеева «Певице» («Нет, не забыть мне вас, пленительные звуки»).

⁵ Первые пять тактов цитируются точно, три последующих варьируют мелодию.

⁶ А. А...ов. Воспоминание о А. Е. Варламове. «Орел», 1859, № 3—4, стр. 13.

можно добавить Виардо, Рубини, Серве, Блаза¹. Их интерес к Варламову способствовал распространению его произведений за рубежом. При плохом в целом знании русской музыки за границей сочинения композитора были там известны вместе с музыкой Глинки.

В Петербурге Варламов вошел, естественно, не только в среду музыкантов. Он встречался с художниками Н. А. Степановым, П. П. Соколовым и, как можно предположить, с К. П. Брюлловым, для которого эти годы были порой расцвета творчества.

Н. Степанов, друг Глинки и Даргомыжского (родственник последнего), известен обычно по сатирическому журналу «Искра». Он издавал его совместно с поэтом В. С. Курочкиным (1859), и вокруг журнала группировались литераторы революционно-демократического направления. В глинкинской среде Степанова знали как талантливое автор оригинальных карикатур. Его карандаш неумолимо фиксировал характерные черточки близких знакомых, увиденные через призму дружеского шаржа.

Варламов не раз оказывался в фокусе внимания художника. Так, Даргомыжским и Степановым был задуман «Музыкальный альбом с карикатурами», изданный М. Бернардом в 1848 году. В числе помещенных пьес были романсы Глинки, Даргомыжского, Варламова («О, молчи, милый друг»). Степанов изобразил композиторов на рисунках-карикатурах, поместив к ним юмористические подписи. Варламова он нарисовал за роялем, в момент исполнения «Красного сарафана». Рядом стоит кто-то из знакомых. Подпись воспроизводит краткий диалог:

— Нравится ли вам мой «Красный сарафан»?

— Могу сказать одно — что он никогда не износится.

Рисунок Степанова был сделан в год смерти композитора.

Большой успех имели карикатурные статуэтки Степанова. В этой коллекции представителей художественной интеллигенции были изображены М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, К. П. Брюллов, Н. В. Кукольник, М. С. Щепкин, В. А. Каратыгин, В. Ф. Одоевский, П. А. Вяземский, А. Е. Варламов и другие. О последней статуэтке упоминает А. А...ов, правда критично, поскольку не одобрял данный жанр: «...даровитый художник ничего лучше не мог выдумать, слепил его (Варламова. — Н. Л.) карикатуру»².

Довольно широкими были знакомства Варламова в литературных кругах Петербурга. У И. И. Панаева, редактировавшего

¹ Бельгийские музыканты: Ф. Серве — виолончелист, А. Ж. Блаз — кларнетист.

² А. А...ов. Воспоминание о А. Е. Варламове. «Орел», 1859, № 3—4, стр. 12.

го вместе с Некрасовым журнал «Современник», каждую неделю устраивались многолюдные собрания — знаменитые панаевские вторники. Они объединяли прежде всего литераторов, были средоточием наиболее талантливого и яркого, являлись своеобразным форумом, где обсуждали вопросы современной литературы и общественной жизни. На панаевские вечера часто приходили также артисты, художники, музыканты. На «вторниках», вспоминает художник П. П. Соколов, можно было встретить Глинку, Варламова, Петрова¹. Расширению круга немало способствовала жена Панаева, писательница, хорошо знавшая театральную среду. Большой интерес представляют ее «Воспоминания» — живой документ эпохи 40—60-х годов. Они не лишены известного субъективизма в оценках, но содержат ценные сведения о многих современниках писательницы. В немногочисленные, рассеянные по крупницам в мемуарной литературе данные о Варламове, «Воспоминания» А. Я. Панаевой вносят существенный вклад. Автор живо и непосредственно воссоздает образ композитора. Она рассказывает о легкости творческого процесса у Варламова, касается его певческого искусства, раскрывает его облик как человека. Добавим, что Панаева знала не только Варламова, но и его вторую жену. «...Я редко встречала супругов, — замечает она, — которые так были бы сходны по характеру: оба добрые, готовые всегда помочь нуждающимся...»². «Они, — продолжает автор мемуаров, — не думали о завтрашнем дне... Если Варламов получал деньги за уроки или продажу своего нового романа, то задавал пир горой...». Красноречивы, однако, факты об истинном положении семьи композитора. Панаева вспоминает, как Варламов сочинил однажды в гостях романс и, торопливо простившись, поспешил к нотопечатателю продать новое сочинение. Он не мог идти домой — опасался грубой атаки лавочников, преследующих его за долги.

Варламова можно было встретить на вечерах в доме писателя графа В. А. Соллогуба или в кружке, группировавшемся вокруг журнала «Репертуар и Пантеон». Редактор журнала В. С. Межевич был знаком композитору еще в Москве.

У Межевича, вспоминает В. Р. Зотов, «собирался иногда по вечерам небольшой круг сотрудников («Репертуара и Пантеона». — *Н. Л.*), умно и горячо ораторствовал Аполлон Григорьев..., пел Варламов разбитым, надтреснутым, но полным выражения голосом свои задушевные романсы...»³.

¹ П. П. Соколов. Воспоминания. Л., 1930, стр. 92. — Глинка и Варламов одновременно не могли бывать в доме Панаева: ко времени переезда Варламова в Петербург Глинка уехал за границу.

² А. Я. Панаева-Головачева. Воспоминания, стр. 107.

³ В. Р. Зотов. Петербург в сороковых годах (выдержки из автобиографических заметок). «Исторический вестник», 1890, № 2, стр. 337.

Аполлон Григорьев был одним из близких друзей композитора. Поэт и критик, человек сложной литературной биографии и противоречивых взглядов, А. Григорьев был страстно влюблен в русскую литературу. Одну из задач критики он видел в выявлении национального элемента и неустанно ратовал за народность искусства. Он любил народную песню, посвящал ей статьи и занимался собиранием. Григорьев хорошо играл на фортепиано, а иногда, как вспоминает А. А. Фет, «певал он по целым вечерам, аккомпанируя себе на гитаре»¹. Искусство Варламова его глубоко привлекало.

А. Григорьев тонко проник в сущность варламовской музыки, сумел оценить ее во многом более верно, чем другие критики того времени. Он правильно увидел в Варламове прежде всего лирика, уловил связь образного строя его музыки с эпохой, обнаружил прекрасное понимание исполнительского мастерства музыканта.

В знак уважения и дружбы поэт посвятил композитору два стихотворения. Первое из них — «А. Е. Варламову», второе — «Звуки»². В немногих строках, в поэтической, образной форме дана характеристика Варламова. Но не только Варламова: стихи воспринимаются как скорбная и горячая исповедь его современника.

А. Е. ВАРЛАМОВУ

Да будут вам посвящены
Из сердца вырванные звуки:
Быть может, оба мы равны
Безумной верой в счастье муки.
Быть может, оба мы страдать
И не просить успокоенья
Равно привыкли, и забвенья,
А не блаженство понимать.
Да, это так: я слышал в них,
В твоих напевах безотрадных,
Тоску надежд безумно жадных
И память радостей былых.

ЗВУКИ

Опять они... звучат напевы снова
Безрадостной тоской...
Я рад им, рад: они — замена слова
Душе моей больной.

¹ А. Фет. Мои воспоминания, ч. I, М., 1890, стр. 193.

² См.: «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XI, кн. 7. Театральная летопись, июнь, стр. 16 и т. XII, кн. 10, стр. 236.

Они звучат безумными мечтами,
Которые сказать
Смешно и стыдно было бы словами,
Которых не прогнать.
Они звучат прошедшим, небывалым,
И снами светлых лет,
Стремлением напрасным и усталым
К теням, которых нет.

В этих «безрадостных напевах», в «тоске надежд», в устремленности сердца к былым радостям светлого прошлого — «снам светлых лет» — характеристика позднего творчества Варламова, его многих мрачных песен.

Добавим, что А. Григорьев собирался написать биографию Варламова для полного собрания сочинений композитора в издании Стелловского. Литературовед В. С. Спиридонов, редактировавший литературное наследие А. Григорьева, упоминает эту биографию в качестве написанной работы¹. Однако она не была опубликована ни Стелловским, ни в собрании сочинений А. Григорьева. Вряд ли критик отказался от своего намерения. Скорее он не успел его осуществить, так как год выхода в свет последнего (двенадцатого) тома романсов, в приложении к которому предполагалось дать биографию, стал годом смерти критика (1864)².

Таков был круг петербургских друзей и знакомых Варламова. Композитор оказался в передовом лагере русских музыкантов, литераторов, художников столицы, он чутко отзывался на новое и ценное в явлениях художественной жизни и его собственное искусство встречало в этой среде живой интерес и одобрение.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ТВОРЧЕСТВО В ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

В Петербурге продолжалась концертная деятельность Варламова. Свои концерты он обычно давал раз или два в год, в зале Петербургского университета. Традиция установилась сразу: для первого выступления музыкант не мог найти зала

¹ См.: Аполлон Григорьев. Полное собрание сочинений и писем, под ред. В. Спиридонова, т. 1. 1918, стр. 270.

² Изданию Стелловского предпослана краткая характеристика варламовского творчества, не имеющая подписи автора. Может быть, это фрагмент из задуманной Григорьевым биографии?

(из-за предпочтения иностранным гастролерам), и университет охотно помог певцу. За годы, проведенные в столице, Варламов дал пять концертов, последний — незадолго до смерти¹. В них исполнялись в основном сочинения композитора и русские народные песни².

Голос Варламова из-за расстроенного здоровья уже изменился. Так, о первом выступлении артиста П. Плетнев писал: «Он (Варламов.— *Н. Л.*) уже довольно стар, и голосу у него немного»³. Но сохранилось прежнее высокое мастерство и покорявшая выразительность пения. Поэтому вечера всегда посещала многочисленная публика, в частности молодежь, и успех выступлений был неизменным. Однажды (в 1845 году) даже сильная весенняя распутица не могла остановить слушателей, и зал университета был переполнен. Успех подтверждала и пресса: «...автор «Красного сарафана» был принят блистательно; проводили его громкие рукоплескания»⁴. Даже Ф. А. Кони, критически относившийся к музыканту, в рецензии на концерт 1847 года отмечал «патриотические рукоплескания»⁵.

В варламовских вечерах охотно принимали участие певцы-профессионалы и любители. Среди них была выдающаяся артистка Александринского театра Н. В. Самойлова (1846), Е. В. Балашова (1847), певицы-любительницы А. Я. Билибина (1845), М. В. Шиловская (1848). Можно назвать еще придворного певчего П. К. Евсеева (1846), любителей М. Д. Бутурлина (1846), И. Я. Виноградского и А. Я. Виноградскую (1847). В конце 1847 года в вокальных ансамблях впервые выступила дочь композитора, Е. Варламова.

Вечера обычно носили камерный характер. Иногда сам композитор аккомпанировал певцам на фортепиано. Но в предпоследнем концерте часть сольных и ансамблевых номеров шла в сопровождении хора (песни «Ах ты, Дуня», «Не одна во поле дороженька», «Не будите меня, молоду», романс «Безумная»). Это была попытка возродить традиции московских концертов.

Композиторская работа Варламова в петербургские годы ограничивалась жанром романса и русской песни, но продук-

¹ По данным прессы, удалось установить их даты: 1) 1 апреля 1845 года, 2) 29 марта 1846 года, 3) 31 августа 1846 года, 4) 7 марта 1847 года, 5) 31 марта 1848 года.

² См. Приложение, стр. 237—240.

³ Письмо П. А. Плетнева к Я. К. Гроту от 4 апреля 1845 года. «Переписка Я. К. Грота и П. А. Плетнева», т. II, стр. 439.

⁴ «Иллюстрация», 1845, т. 1, № 3, стр. 42.

⁵ Ф. А. Кони. Музыкальная летопись. Петербургские концерты. «Репертуар и Пантеон», 1847, кн. 3, стр. 52.

тивность творчества была по-прежнему велика. Один из современников подчеркивал: «Варламов ...пишет до сих пор и пишет много»¹.

В этот период Варламова привлекает поэзия А. С. Пушкина («Мери»), М. Л. Михайлова («Весной перед пышною розой», «Вияжу, ты прекрасна», «Няня», перевод из Г. Гейне «Ты причаль, моя рыбацка», перевод испанской народной песни «Снишь ли ты», использованный для дуэта); он не раз обращается к А. В. Кольцову («Соловьем залетным», «Я любила его»), А. Н. Плещееву («На небо взглянул я», «Выйдем на берег»), А. А. Фету («Давно ль под волшебные звуки»), Э. И. Губеру («Под громом бури», «Тяжело, не стало силы») и другим поэтам. Возникают романсы «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», «С тайною тоскою», «Безумная», «О нет, не верю я» и еще многие (см. Список сочинений, стр. 249—262)².

Много времени композитор продолжал уделять русской песне. Особого внимания заслуживает его работа над созданием песенного сборника «Русский певец» и участие в собирании образцов поэтического фольклора.

Выдающимся деятелем в этой последней области был П. В. Киреевский. С 1834 года он начал свой огромный труд по собиранию сокровищ народной поэзии. Через семь лет было подготовлено к изданию восемьсот свадебных русских песен.

Однако первой опубликованной частью труда явились духовные стихи (1848), а все огромное собрание песен, включающее до десяти тысяч образцов, было издано уже после смерти Киреевского. Не вдаваясь в подробную оценку этой крупной этнографической работы, скажем лишь, что она имела большой общественный резонанс и вызвала живой отклик в различных кругах — от крупных представителей литературы до скромных любителей народной песни. П. В. Киреевскому присылали свои материалы Пушкин, Гоголь, Кольцов, Языков, Даль, Улыбышев и многие другие. Внес свой вклад в этот труд и Варламов и ряд представителей близкой ему среды (А. Григорьев, Вельтман, Селивановский). Композитор сообщил Киреевскому поэтический текст двух исторических песен об Иване Грозном, о его походе на Казань. Нам неизвестно, записал ли музыкант вместе с текстом мелодии. По содержанию же они очень близки песне Варлаама из оперы «Борис Годунов» Мусоргского (он, возможно, даже знал их) и выдержаны в духе спокойного, эпического сказания:

¹ «Московские ведомости» от 22 мая 1848 года.

² Ряд сочинений публиковался в журналах, например, в «Нувеллисте», другие выходили отдельным изданием у М. И. Бернарда или Мельгунова.

Взята Казань

Ох вы гости, гости званые,
 Гости званые, гости браные!
 Сказать ли вам, гости, про диковинку,
 Про диковинку такую, не про маленьку:
 Еще как государь-царь Казань-город брал.
 Он в овражке простоял — он и кашку расхлебал,
 В другом простоял — он другую расхлебал;
 Он подкошы копал под Казанку-реку,
 Он подводы подводил под Казань-город,
 Он подкатывал бочки, бочки дубовые,
 Как со лютым со злым¹ черным порохом,
 Затеплял же он свечу воску ярого.
 Татарки казанки, на стене оне стояли [...]
 «Еще, вот те, государь-царь, Казань-город взяты!»
 Государево сердечко рассердитовалось,
 Приказал он пушкарев казнить-вешать.
 Выбиралися в полку люди умные,
 Люди умные, люди разумные:
 — Ох, гой еси, государь-царь Иван Васильевич!
 Не приказывай, государь, казнить-вешать,
 Прикажи ты, государь-царь слово выговорить:
 На ветру свеча скоро топится —
 В захолустье свеча долго теплится.
 Не успел же государь-царь слово выговорить,
 Еще начало же Казань-город рвати,
 Рвать-порывать, на все стороны кидать,
 Татарок казанок в реку всех бросать.

2

Добрые люди, послушайте,
 А мы, малые ребята, станем сказывать
 Про Грозна царя Ивана Васильевича.
 Как Грозный царь Иван Васильевич
 К Казани подходил, как Казань-город брал,
 От Свияжского от города подкоп подводил
 Он под славную под речку под Казанку-реку
 Со своей силой войсковою:
 Он и бочечки со порохом закатывал;
 Затепляет он и свечи воску ярого
 И поставил свечи воску ярого.
 На ветре свечи скоро топятся —
 В закуте свечи долго топятся.
 Не вели ты, батюшка, казнить,
 Вели слово говорить.
 Не успел пушкарь слово молвити,
 Правду выговорити,
 Раскидало-разметало стену каменную².

¹ Зельем.

² «Песни, собранные П. В. Киреевским», вып. 6. М., 1864, №№ 1, 2, стр. 1—2. — Заметим, что рядом помещена песня об Иване Грозном, записанная А. Григорьевым от цыгана А. Сергеева.

Записи Варламова не датированы и, следовательно, не могут быть наверняка отнесены к петербургскому периоду его жизни.

Зато интенсивная работа над сборником «Русский певец» протекла именно в столице. Варламов, видимо, рассматривал его как часть задуманного труда «по теории музыки и истории русских напевов», о котором рассказывал журналисту «Репертуар и Пантеон».

Первое печатное извещение о подготовке издания появилось осенью 1845 года. «Литературная газета» и журнал «Репертуар и Пантеон»¹ сообщали, что издатель И. П. Песоцкий с начала 1846 года начинает публикацию «Русского певца». Выход сборника предполагалось осуществлять выпусками, до ста песен в год, по недорогой цене, доступной широкой публике². Далекий от каких-либо коммерческих соображений, Варламов стремился прежде всего к осуществлению поставленной художественной цели. А цель была необычна, ибо автор задумал обширное собрание песен различных славянских народов, и первый выпуск рассматривался лишь как начальный этап этого большого труда. В созданные ранее сборники нередко включались украинские песни (например, у Трутовского, Львова — Прача) или они выходили отдельным изданием (сборник Алябьева), но идея публикации песенного собрания такого масштаба, как «Русский певец», возникла в России впервые.

Вот что писала по этому поводу «Литературная газета»: «...издатель И. П. Песоцкий намерен на первый раз выдать 100 песен, русских и отчасти малороссийских, а потом, если публика поддержит его предприятие, продолжать издание и представить в нем голоса не только русских и малороссийских песен, но польских, богемских, сербских и вообще песен славянских поколений, к чему дает ему средства помощь г-на Кажинского, который, странствуя по славянским землям и хорошо зная народную польскую музыку, очаровательно передает звуки песен чеха, мазура, кракуса, гайдамака»³.

«Русский певец» представлял собой собрание песенных обработок для голоса с фортепиано, причем каждая песня дополнялась фортепианными вариациями, написанными В. М. Кажинским. Это был серьезный, отличный музыкант, которого высоко ценили Глинка, Стасов, Серов. Приехав в Пе-

¹ «Литературная газета» от 22 января 1845 года, стр. 746; «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XII, кн. 11, стр. 539—540.

² «Литературная газета» от 1 января 1846 года писала, что издание «удивительно дешево: за 100 песен... 15 р. серебром...».

³ «Литературная газета» от 1 января 1846 года. — О том же сообщает «Литературная газета» от 22 ноября 1845 года.

тербург из Польши в начале 40-х годов, он работал дирижером Александринского театра и был известен как автор оркестровых, фортепианных пьес и романсов. Кажинский превосходно играл мазурки Шопена, хорошо знал песни западных славян и вообще был человеком широкого кругозора¹. Фортепианные вариации в «Русском певце» были сделаны им интересно, с крепкой профессиональной техникой².

Издание сборника не встретило, однако, должной поддержки и расходилось медленно. Не изменила положения и новая газетная статья³. Ее автор подчеркивал как достоинство, что Варламов сохранил в «Русском певце» народные песни «во всей их первозданной красоте» и аранжировал с большим искусством, как и Кажинский в фортепианных вариациях. Все же фактические результаты публикаций оставались неутешительны: к осени 1846 года вышли в свет восемь выпусков сборника, содержащих четырнадцать песен и вариации к ним. В дальнейшем — до конца жизни композитора — было выпущено еще лишь двадцать девять песен. Таким образом, автору не удалось осуществить не только создание большого собрания славянских песен, но и опубликовать его первую часть (всего было издано сорок три обработки).

Причины этого явления кроются, думается, в том, что в столичном Петербурге продолжалась италияномания, резко отвлекавшая внимание от событий отечественной музыкальной культуры.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

ТРАГИЧЕСКАЯ СУДЬБА „НАРОДНОГО КОМПОЗИТОРА“

После переезда в Петербург попытки Варламова устроиться на службу были поистине «хождением по мукам». Он снова ищет прибежища в Певческой капелле, обращается к ее директору А. Ф. Львову с просьбой о месте учителя пения. «Осмеливаюсь уверить, — пишет Варламов, —

¹ Об этом свидетельствуют его «Путевые заметки из путешествия по Германии» — открытые письма, опубликованные «Северной пчелой». Они были адресованы Глинке, Варламову (два письма в газете от 2 и 7 марта 1845 года), Н. В. Кукольникову.

² Добавим: возможно, Кажинскому Варламов был обязан введением своей песни «Не судите, люди добрые» в драму «Незнакомец», поставленную в Александринском театре в 1845 году. См.: В. Г. Белинский. Русский театр в Санктпетербурге. Полное собрание сочинений, т. 8. М., 1953, стр. 611.

³ Городской вестник. X. Z. «Северная пчела» от 1 августа 1846 года.

что постоянным желанием моим будет трудами и старанием заслужить лестное одобрение Вашего Превосходительства»¹. Так известный композитор и блестящий педагог вынужден был робко просить о скромной должности, тогда как своей работой мог принести капелле большую пользу. Просьба музыканта была отклонена, что было мотивировано «отсутствием вакансий».

Через четыре месяца, в августе 1845 года, Варламов снова подает прошение — на этот раз на имя министра двора — и снова получает отказ. Возникает сомнение, действительно ли Львов хотел помочь Варламову, настойчиво ли хлопотал? Разве директор капеллы не мог убедить официальное начальство в необходимости взять в штат превосходного учителя? Нам хорошо известно, что Львов враждебно относился к Глинке, когда тот служил у него в капелле, и что директор, по словам К. А. Булгакова, был «бездарный и завистливый музыкант»².

О тщетных попытках Варламова устроиться в капеллу, его тревогах и унижениях свидетельствуют два дошедших до нас письма композитора к П. А. Бартеневой. Эти страницы нельзя читать без волнения. В письмах раскрывается глубокая трагедия судьбы скромного русского музыканта, «народного композитора», чей выдающийся талант не снискал внимания высшего света. Эта мольба о помощи — свидетельство глубокого отчаяния Варламова, обреченного на гибель в ужасных тисках нужды.

Первое письмо относится к 22 августа (старого стиля) 1848 года; второе — без даты, но, как можно судить, написано композитором позже, вероятно, незадолго до смерти (октябрь). В них по-новому освещается история служебных дел музыканта, например неприглядное поведение Львова, «директорского приема» которого Варламов ждал неделями. Руководитель капеллы счел нужным устроить проверку знаниям Варламова, хотя его эрудиция в певческом искусстве не требовала доказательств. Да и просил композитор о той самой работе, которую успешно выполнял в капелле еще в молодости. «...Я все в совершенстве знаю по этой части, а иначе я никогда бы не смел искать этого места»³, — горько замечает Варламов. В течение пяти лет (!) Львов тянул с ответом, то

¹ «Прошение А. Е. Варламова директору Певческой капеллы А. Ф. Львову от 4 апреля 1845 года». Приведено С. К. Буличем (см. в статье: «А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии». «Русская музыкальная газета», 1901, № 47, стр. 1183).

² К. А. Булгаков. Дополнения к биографии Глинки В. В. Стасова. «Русская музыкальная газета», 1899, № 48, стр. 1223.

³ Письмо Варламова к П. А. Бартеневой, 1848 года. ЦГАЛИ, ф. 1903, П. А. Бартеневой, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 3—3 об.

подавая надежды, то повергая в отчаяние измученного музыканта. Когда же, наконец, в 1848 году появилась свободная вакансия и сослаться на ее отсутствие стало невозможно, Львов сообщил Варламову, что его назначение на службу негодно министру двора. Мнение министра, вероятно, выражало отношение к композитору в высоких придворных сферах. Однако Львов не считал необходимым лично объясниться с Варламовым — «не смог» его принять и передал решение через инспектора.

Обращаясь к Бартеневой, музыкант надеялся на ее великосветские связи (она была фрейлиной императрицы). Подробности ходатайства Бартеневой неизвестны. Никаких сведений о вмешательстве «матушки императрицы» в судьбу композитора не сохранилось, и он умер, так и не добившись скромного места учителя Певческой капеллы, в котором искал спасения.

Не будем далее комментировать письма Варламова — они говорят сами за себя.

*Ваше превосходительство
милостивая государыня
Прасковья Арсентьевна!*

Не имея духу явиться самому к Вам, я решился написать и объявить Вам мою крайность, тем более, что прошедший раз Вы были так добры, что сами мне предложили быть полезной. Не подумайте ради бога, что я обрадовался этой оказии, нет, истинная крайность и жестокая участь заставила меня это сделать. Не откажитесь ради бога помочь мне, я совершенно без гроша, душа Ваша может постичь это положение. Бедное мое семейство в отчаянии, я взял последние деньги на пароход и не знаю, что завтра будет. Львов сего дня меня не принял, просил извинения, что он назначил мне сегодня, и просил отложить до следующей недели. И так все жду и жду, авось будет конец и моим страданиям, один бог видит, в каком ужасном я положении. Если будет Ваша милость мне помочь, то я буду ждать у певчих, я там остановился, и Вы можете мне прислать, верьте, что до гроба не забуду Вашего расположения, также и все мое семейство.

*Преданный Вам слуга
Александр Варламов*

1848
августа 22.

*Ваше превосходительство
милостивая государыня
Прасковья Арсентьевна!*

От Вас зависит дать мне жизнь, я погибаю. Вам давно уже известно, что Львов не перестает уверять меня, что я буду иметь место учителем в Придворной певческой капелле, и вот уже другой месяц, как открылась вакансия. Г-н Львов дал мне работу, которую я уже и кончил и счел за испытание — поздравил меня с местом при начале. Представьте мой удар, от которого я по сие время не могу опомниться, он мне велел сказать через инспектора Беликова, будто министр деора не желает, чтобы я был определен, но причины не говорит, почему.

Меня же это сразило потому, что я имею пять человек детей и пятый год питался этой надеждой поступить на службу, тем более, что я все в совершенстве знаю по этой части, а иначе я никогда не смел бы искать этого места, и все это я изучал с малолетства и прежде занимал это же самое место. Львов велел мне сказать, что этого никто не может сделать, кроме императрицы, и если я имею какой-нибудь случай, то чтоб старался, и потому я решился обратиться к Вам и умолять Вас со слезами взойти в мое горькое положение. Попросите нашу добрую матушку императрицу оказать мне милость — определить меня на это место, только Вы одна и можете это сделать. Не буду описывать о бедном моем семействе и ужасных обстоятельствах, которые с каждым часом хуже и хуже, но скажу только одно, что у меня в доме могила.

Ради самого Создателя примите участие в несчастном артисте, который будет до гроба молить за Вас богу со всем семейством и оценит участие Ваше до глубины души. Если я не получу этого места, то мне ничего не останется, как умереть с голоду с моим семейством.

Один я все бы перенес, но видеть страдания близких ужасно! Кончаю мое горькое повествование и надеюсь на Вашу ангельскую доброту.

*Остаюсь с истинным почтением
и глубочайшею преданностью
Ваш, милостивая государыня,
покорнейший слуга
Александр Варламов.*

Податель сего письма чиновник Виноградский¹.

¹ Оригиналы писем Варламова хранятся в ЦГАЛИ, ф. 1903 П. А. Бартеневой, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 1 и 1 об., 3—3 об.—4. Опубликовано, нами в журнале «Советская музыка», 1962, № 12, стр. 64—66. Письмо приведено в современной орфографии. Эти дошедшие до нас образцы

Как напоминают эти письма о судьбе другого талантливого композитора той поры — А. П. Есаулова, Пушкин писал о нем: «Андрей Петрович в ужасном положении. Он умирал с голоду и сходил с ума»¹.

Тяжелая борьба сломила Варламова, окончательно подорвала его здоровье, и он умер 15 октября (по старому стилю) 1848 года. Композитор скончался скоропостижно в доме одного из своих знакомых — доктора П. А. Нарановича, устроившего карточный вечер. Сведения о причине смерти неодинаковы: одни источники называют туберкулез и горловое кровотечение², другие упоминают об аневризме³. Композитора похоронили на петербургском Смоленском кладбище. Случившееся вскоре наводнение сильно его разрушило, и могилу Варламова смыла река⁴.

Положение семьи музыканта было бедственным. Жена его от горя тяжело заболела, шесть недель не приходила в сознание. Впоследствии она стала опорой всей большой семьи⁵. «Моя бедная мать, — вспоминает младший сын Варламова Константин, — кормила нас выпивками, которые она продавала за гроши»⁶.

эпистолярного наследия композитора дополняет лишь его расписка о получении денег за романс «Есть сердцу сладкая тоска» (см. «Автографы музыкальных деятелей», СПб., 1889, стр. 24).

¹ Письмо А. С. Пушкина к П. В. Нащокину от середины марта 1834 года. А. С. Пушкин. Переписка. 1832—1834. Полное собрание сочинений, т. XV. Л., 1948, стр. 117.

² [Некролог, посвященный А. Е. Варламову]. «Северная пчела» от 27 октября 1848 года. — «Аттестат» из московского театра от 5 мая 1844 года содержит внесенную позднее приписку, что композитор умер «от чехотки» (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, л. 41).

³ Ссылка С. К. Булича на высказывания родных Варламова. См.: С. К. Булич. А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии. Цит. изд., № 47, стр. 1185.

⁴ Письмо К. А. Варламова неизвестному лицу. Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 292, инв. № 76, л. 1 об.

⁵ Приведем сведения о детях Варламова. Их было семь человек — четверо от первого и трое от второго брака. Старший сын композитора, Егор (Георгий), родившийся в 1825 году, был военным, имел офицерский чин. Он обладал хорошими музыкальными способностями — пел (тенор) и сочинял романсы. По выходе в отставку выступал в концертах, иногда вместе с сестрой Еленой. Второй сын, Николай, родился в 1831 году. Елена (родилась в 1833 году) была известна в среде любителей пения; Павел (родился в 1834 году) — офицер-пехотинец — был убит при взятии Севастополя.

Дети от второго брака — Дмитрий (родился в 1843 году), Мария (умерла в детстве) и самый младший из всех, Константин (родился в 1849 году). Он был выдающимся артистом драматического Александринского театра, обладал исключительным по красоте голосом. Искусство К. А. Варламова высоко ценил К. С. Станиславский.

⁶ К. А. Варламов. Автобиография, стр. 8.

Немало сделал для варламовской семьи Даргомыжский. «Я тогда рыскал в большом свете, — вспоминает композитор по этому вопросу в «Автобиографии», — и мне удалось без всяких особенных хлопот собрать и передать семейству Варламова 200 руб. по подписке, 1500 от двух любительских спектаклей у княгини Юсуповой и около 800 р. от устроенного мною в пользу его концерта»¹.

После долгих хлопот семье музыканта назначили пенсию. Она была очень мала, так как опять-таки определялась только служебным положением Варламова как «чиновника 14 класса»². Зато делопроизводство было поставлено солидно: дирекция театров в Петербурге не забыла взыскать с вдовы 90 копеек (!) за гербовую бумагу и не пожалела времени на переписку с Москвой, где оформлялись документы.

Смерть композитора вызвала многочисленные отклики. Заметки, статьи печатались не только в петербургской и московской прессе, но и в провинции. Так, некролог из «Северной пчелы» опубликовали в Москве, затем Одессе³. Не менее показателен отклик за рубежом. «Neue Zeitschrift für Musik» писал: «Русский композитор песен Егор Варламов недавно умер в Петербурге; он был после Глинки и Львова, несомненно, единственным композитором, чье имя было известно за границей»⁴.

Появилось немало стихотворных откликов. Среди них — «Воспоминание о Варламове» Д. Т. Ленского, известного московского актера и писателя, автора водевиля «Лев Гурыч Синичкин». Эти стихи, по словам Р. Игнатьева, были прочитаны на могиле Варламова в день похорон⁵.

Кроме этого можно также назвать сочинение М. Владимировича «Памяти Варламова»; стихи неизвестного автора, посвященные сыном композитора; большую эпитафию, помещенную

¹ Сб. «А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников», стр. 10.

² В «Копии со списка к предписанию директора от 15 мая 1849 года о пенсии жене и детям Варламова» указана сумма: вдове — 142 рубля 95 копеек серебром и столько же детям в год (ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 839, л. 44).

³ См. «Московские ведомости» от 4 ноября 1848 года, «Одесский вестник» от 17 ноября 1848 года.

⁴ «Neue Zeitschrift für Musik», 1849, т. XXX, № 822, стр. 122. — Имя Варламова указано неверно. Цит. по статье: Е. Тынянова. На заре русского романсового творчества. «Советская музыка», 1948, № 8, стр. 47.

⁵ См. письмо Р. Игнатьева к Д. В. Разумовскому от 19 сентября 1878 года. Государственный исторический музей, ф. 379 С. В. Смолен-
нин: № 7014

ского,
ар. № 2550

на первой странице «Музыкального сборника в память А. Е. Варламова»¹.

Стихи не принадлежат к образцам высокой поэзии, но по своему характерны. Они отражают мнение современников о непреходящем значении песен Варламова («Эти песни задушевные не умолкнут на Руси»). Два первых стихотворения близки к стилю поэтов-песенников. Композитор-певец олицетворен в них в типичном для народной поэзии образе «соловухи».

Особый интерес представляют отклики музыкальные. Гурилев отозвался на смерть композитора романсом «Воспоминание о Варламове», куда ввел тему варламовского романса «Соловуха» и названные уже стихи Д. Т. Ленского; Ф. Лагер — фортепианной пьесой «Памяти Варламова». Появилось коллективное сочинение — фортепианные вариации на тему варламовского романса «Соловьем залетным». Среди авторов этих вариаций — А. Рубинштейн, А. Гензельт, М. Бернгард, Ш. Леви.

Несколько позже, в 1851 году, вышел в свет «Музыкальный сборник в память А. Е. Варламова». Помимо двух сочинений покойного композитора (романс «О нет, не верю я» и «Скорый марш» для фортепиано), сборник включал преимущественно вокальную музыку Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Гурилева, Алябьева, Мих. Виельгорского и других русских авторов².

На смерть Варламова отозвались и музыканты-исполнители. Весной 1849 года в зале Петербургского университета состоялся концерт в пользу семьи композитора. Наплыв публики был громадный, а организатору этого начинания, Даргомыжскому, «как главному виновнику подвига», в прессе высказывалось «общее спасибо»³. В концерте звучала музыка Вар-

¹ Все стихотворные тексты приведены в Приложениях, стр. 246—248.

² 1. «О нет, не верю я» — последний романс А. Варламова; 2. «Marche funèbre» А. Рубинштейна (под заголовком «К похоронам артиста»); 3. «Разочарование» М. Глинки (слова С. Голицына); 4. «Русская песня» (из оперы «Староста» А. Львова); 5. «Признание» А. Гурилева (слова М. Лермонтова); 6. «Песня без слов» As-dur А. Даргомыжского; 7. «Рондо» Ф. Толстого (слова В. Соллогуба); 8. «Деревенский сторож» А. Алябьева (слова Н. Огарева); 9. «Тучки» Мих. Виельгорского (песня на 4 голоса, слова М. Лермонтова); 10. «Фантастический галоп» Н. Каневского; 11. «Слышу ли голос твой» А. Рубинштейна (слова М. Лермонтова); 12. «Молитва» Г. Ломакина (слова М. Лермонтова); 13. «Не шуми ты, рожь» П. Воротникова (слова А. Кольцова); 14. «Скорый марш» А. Варламова.

Перечень произведений приведен в книге: В. И. Музалевский. Русская фортепианная музыка Л.—М., 1949, стр. 187.

³ Концерт любителей, данный в пользу семейства Варламова (без подписи). «С-Петербургские ведомости» от 19 марта 1849 года.

ламова, Глинки, Даргомыжского¹. Среди исполнителей была певица Шиловская, которая выступала раньше вместе с Варламовым, и шестнадцатилетняя дочь композитора, Елена, спевшая романсы отца².

Через год, весной 1850 года, в пользу семьи Варламова был дан еще один концерт. Но его общий характер был иной. Певцы-любители из высшего круга, как писала пресса, выступили в зале Дворянского собрания, исполняя преимущественно итальянских композиторов. Из восемнадцати номеров программы только шесть относилось к русской музыке: ария Вани из оперы Глинки «Иван Сусанин», «Соловей» Алябьева, романс Варламова и его обработка народной песни «Не одна во поле дороженька» и другие³.

В характеристике отношения современников к Варламову после его смерти необходимо разграничить следующие явления: музыка композитора прочно вошла в музыкальный быт и продолжала жить в народе. Об этом свидетельствовало, в частности, практическое мероприятие издателя Стелловского: в 60-х годах он начал издавать собрание вокальных сочинений Варламова.

Но одновременно имели место и продолжавшееся равнодушные верхов, и недооценка его творчества известной частью музыкантов и критиков. Печальная история варламовских юбилейных дат доказала это.

Десятилетие со дня смерти композитора не было должным образом отмечено. А между тем голос широкой публики снова настойчиво утверждал, что «и поныне своды храмов, залы дворцов, арки театров, гостинные вельмож, мансарды чиновников, дощатые потолки убогих хат и широкие поля оглашаются его (Варламова. — *Н. Л.*) дивной и задушевной мелодией»⁴. И если храмы и дворцы относятся скорее к области литературной гиперболы, то остальное вполне отвечало действительности.

Время, однако, не меняло положения: пятидесятилетняя да-

¹ См. Приложения, стр. 244—245.

² Елена обладала небольшим сопрано и иногда участвовала в концертах. Например, в том же году в Москве она исполняла романсы Варламова «Отойди», «О молчи, милый друг», «Ты не пой, душа-девица». Газета отмечала, что в ее пении «было много души и чувства» (см. «Ведомости московской городской полиции» от 23 декабря 1849 года). Другой рецензент находил сходство с певческой манерой отца: «В ее методе, чувстве и выражении мы услышали знакомое» (см. «Московские ведомости» от 15 декабря 1849 года). Елена Варламова прожила недолгую жизнь и умерла от туберкулеза.

³ См. Приложения, стр. 246.

⁴ А. А...ов. Воспоминание о А. Е. Варламове. «Орел», 1859, № 3—4, стр. 12.

та со дня смерти Варламова снова не была удостоена внимания¹.

В 1901 году исполнялось столетие со дня рождения музыканта. Его сын, К. А. Варламов, горячо стремясь к тому, чтобы «память об отце не заглохла»², пытался помочь в организации юбилея. Он писал в Москву, просил ее музыкантов «почтить память... забытого отца»³; хлопотал о концерте из произведений композитора, чтобы собрать хоть небольшой фонд на стипендию его имени.

В Петербурге К. А. Варламов добился разрешения на организацию юбилейного концерта в Мариинском театре. Артисты единодушно поддерживали инициативу и охотно согласились выступить (например, И. В. Тартаков, М. И. Долина, Н. А. Фриде, режиссер А. Я. Морозов).

Предполагалось, что петербургское Русское музыкальное общество, ведавшее концертом, передаст вырученную сумму от имени артистов русской оперы в консерваторию для учреждения стипендии. Но документы были возвращены обратно, и концерт не состоялся. Пресса обвиняла в этом Русское музыкальное общество, председателем петербургского отделения которого был тогда Кюи, а его отрицательное отношение к творчеству Варламова было известно. Обвинения были направлены также и в адрес консерватории. В Москве к юбилею организовали «музыкальное утро». Появились отклики критики.

Таковы факты в летописи жизни и творчества Варламова, в отношении к нему современников.

¹ Правда, в «Новом времени» от 10/22 октября 1898 года появилась небольшая статья анонимного автора, но весьма легковесная, со множеством неточностей.

² Письмо К. А. Варламова неизвестному лицу. Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 292, инв. № 76, л. 2.

³ Письмо К. А. Варламова неизвестному лицу. Центральный государственный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 292, инв. № 77, л. 1.

Интермеццо

МУЗЫКА ВАРЛАМОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Судьба Варламова и судьба его песен... Последняя сложилась более счастливо. И прежде чем обратиться к их музыкальному анализу, расскажем о жизни этих песен, какой наблюдали ее русские (а иногда и зарубежные) писатели.

Своеобразным и убедительным доказательством жизненности варламовской музыки является широкое отражение ее в художественной литературе — как современной композитору, так и более поздней. Рисуя картины окружающей действительности, стремясь к правдивому воспроизведению быта, писатели обычно в той или иной степени касаются элемента музыкального: он помогает созданию характеристики героев, окружающей среды — ведь искусство всегда входит в жизнь. Многочисленные произведения русской литературы служат живым свидетельством, что песни Варламова действительно были необычайно популярны, сделались, по меткому замечанию одного из современников композитора, народными. {

Если проследить бытование варламовской музыки по литературным сочинениям, поражает огромный хронологический диапазон: период почти в сто лет отделяет комедию Н. В. Гоголя «Ревизор», где впервые звучит одна из песен композитора, от современного романа «Конец главы» зарубежного писателя Дж. Голсуорси, посвятившего несколько строк произведению русского музыканта.

Круг авторов, в сочинения которых «введена» музыка Варламова, чрезвычайно широк. Он включает и имена крупнейших классиков русской литературы — Гоголя, Тургенева, Гончарова, Некрасова, Лескова, Бунина, — и второстепенных литераторов, таких, например, как П. Д. Боборыкин или В. А. Соллогуб. Разнообразны также жанры литературных произведений: романы, повести, рассказы, театральные пьесы, стихотворные пародии. Такое многообразие периодов, имен, жанров говорит само за себя и показательно для биографии варламовских песен. Естественно, что и изображаемая среда, где звучат они, весьма различна — от низов общества до высших его классов. Город и деревенская глушь, цыганский табор и богатая усадьба — такова многоликая, пестрая картина места действия.

Какие же сочинения Варламова попали в художественную литературу? Сказалась характерная для русской литературы чуткость: внимание писателей привлекли прежде всего лучшие из них — те, что звучат до наших дней, например «Крас-

ный сарафан», «На заре ты ее не буди», «Оседлаю коня», песня Офелии.

Но литература фиксировала и многие другие произведения, причем каждая среда и эпоха обычно отбирала определенный круг их.

Раньше всех «ввел» музыку Варламова в литературу Гоголь. В «Ревизоре» зрители слышали мелодию «Красного сарафана», сочиненную молодым композитором незадолго до премьеры комедии. В сцене в гостинице (второе действие, явление третье) Хлестаков, ругая провинциальный город и неговорчивость лавочников, не отпускающих продукты в кредит, мрачно оценивает безвыходное положение. Однако в силу природного легкомыслия он не приходит в отчаяние и начинает насвистывать мелодии из «Роберта-Дьявола» Мейербера, а затем варламовскую песню¹.

В 40-е годы упоминания о музыке Варламова появились в произведениях Тургенева и Соллогуба. Первый из них, только начинавший тогда литературную деятельность, обращается к варламовским романсам в «Записках охотника» — в двух рассказах, опубликованных в «Современнике» в 1848—1849 годах. В «Гамлете Щигровского уезда» герой неожиданно рассказывает о своей необычной и печальной жизни случайному соседу по комнате, с которым ему довелось почевать в богатом дворянском поместье. «Гамлет» вспоминает об умершей жене Софье, умной доброй женщине «с теплым сердцем». Он подчеркивает ее музыкальность и замечает, что Софья склонна была «томиться безыменной тоской и петь по вечерам «Не буди ты ее на заре»².

В другом рассказе, «Татьяна Борисовна и ее племянник», Тургенев создает отрицательный образ бесталанного и необразованного художника Андрея Беловзорова. Племянник небогатой помещицы, он приезжает к тетушке в деревню в поисках сытой, спокойной жизни. Тургенев резко высмеивает героя: «бездарные Полежаевы второй руки невыносимы». Беловзоров самонадеян, полон чувства собственного превосходства. Ему известны и модные романсы, причем характеристика музыкальных склонностей художника дана Тургене-

¹ Н. В. Гоголь. Ревизор. Собрание сочинений в шести томах, т. IV. М., 1959, стр. 27.

² И. С. Тургенев. Гамлет Щигровского уезда. Записки охотника. Полное собрание сочинений в двадцати восьми томах, т. IV. М.—Л., 1963, стр. 292 — Писатель неточно приводит название романа «На заре ты ее не буди». Не косвенным, через литературу, а прямым свидетельством популярности того же романа за границей является рассказ А. А. Фета. Поэт вспоминает, что путешествуя в 40-х годах по Германии, он плыл однажды из Штетина на речном пароходе и слушал, как оркестр играл варламовское «На заре» (см.: А. Фет. Ранние годы моей жизни. М., 1893, стр. 258).

вым в остро ироническом тоне. «На гостей нагонял он тоску смертельную. Сядет, бывало, за фортепьяны... и начнет одним пальцем отыскивать «Тройку удалую»; аккорды берет, стучит по клавишам; по целым часам мучительно завывает романсы Варламова: «У-единенная сосна» или «Нет, доктор, нет, не приходи»... А то вдруг грянет: «Уймитесь, волнения страсти»¹ (романс «Уединенная сосна» принадлежит Н. А. Титову, а последний, «Сомнение», — Глинке).

Почти в одно время с тургеневскими рассказами появилась напумевшая повесть Соллогуба «Тарантас» (1845). В характеристику быта города Владимира введены романсы Варламова. Герой повести, Иван Иванович, описывает приятелю провинциальные нравы: «У нас барышень вдоволь. Все они по природному внушению поют варламовские романсы...»².

С провинциальным поместным бытом связано и другое сочинение того же автора — рассказ «Сережа». Молодой гвардеец приезжает из Петербурга в свое имение и посещает дом соседа, помещика Карпентова. После обеда следует традиционное музицирование, и одна из дочерей хозяина поет «Красный сарафан». Сцена очень характерна и называется «Поскуток из вседневной жизни»:

«Кончился стол.

— Олимпиада, спой что-нибудь.

— Матап, я охрипши.

— Ничего, мой друг, мы люди нестрогие.

Сережа кланяется, подает стул, и Олимпиада просит свою маменьку самым жалобным голосом «Не шить ей красного сарафана».

— *Charmante voix!* Bravo! — говорит Сережа. — Прекрасная метода...»³.

В следующее десятилетие — 50-е годы — отклики на варламовскую музыку встречаются у Некрасова, Гончарова, Писемского и... К. Прутков.

В 1851 году в «Современнике» был опубликован роман «Мертвое озеро», написанный Н. А. Некрасовым совместно с А. Я. Панаевой. Героиня романа — актриса Любская. Один из эпизодов ее сложной и изменчивой жизни — пребывание в роли гувернантки в доме богатого помещика, где никто не знает о ее артистической профессии. На одном из домашних вечеров Любская (m-ше Анэт) замечательно исполняет песню Офелии. Пение артистки производит сильнейшее впечатление на слушателей: «Молчание сделалось страшное. Слезы бле-

¹ И. С. Тургенев. Татьяна Борисовна и ее племянник, стр. 240.

² В. А. Соллогуб. Тарантас. Повести и рассказы. М.—Л., 1962, стр. 188.

³ В. А. Соллогуб. Сережа. Повести и рассказы, стр. 28.

стели на глазах Марка Семеновича...»¹. Долго находился под обаянием слышанной музыки хозяин дома; возвратясь к себе в кабинет, сидел у открытого окна, повторяя романс *Офелии*.

В романсе Гончарова «Фрегат «Паллада» (1856—1857) мичман Зеленый, находясь в плавании, часто напевал похоронный марш «Не бил барабан перед смутным полком»². Имеются данные, что музыку к этим известным стихам И. И. Козлова о гибели воина на поле битвы написал Варламов (см. стр. 113).

Не один раз вспоминает произведения композитора А. Ф. Писемский: в двух романах, повести и в рассказе.

В романе «Тысяча душ» отец Настеньки, Петр Михайлович, мягко пронизируя над дочерью, спрашивает ее словами из варламовского романса «Ожидание»: «Кого ты ждешь, по ком тоскуешь?»³.

То же сочинение упоминается в повести «Виновата ли она?». Ее героиня, Лидия Ваньковская, спасая семью от бедности, выходит замуж за нелюбимого, опустившегося человека, но затем влюбляется в соседа по деревне Курдюмова. Романс Варламова служит подтекстом для раскрытия любовно-лирической темы: Курдюмов однажды поет «Зачем сидишь ты до полночи», и романс становится любимым сочинением героини⁴.

В рассказе «Комик» Писемский воспроизводит жизнь небольшого уездного городка и противоречия между талантливым, умным актером Рымовым и окружающей его средой. В главе первой («Собрание любителей») обсуждается устройство благотворительного спектакля. Предлагают ставить отрывки из «Братьев разбойников» Пушкина, «Женитьбы» Гоголя, а одной из любительниц — спеть свой «шедевр» — «Оседлаю коня» Варламова⁵.

О любительском спектакле идет речь и в романе «Люди сороковых годов». По инициативе молодого писателя Вихрова, высланного за критику крепостного права в провинциальный город, ставится «Гамлет» Шекспира. В спектакле исполняется песня безумной *Офелии*⁶.

¹ Н. А. Некрасов. Мертвое озеро. Полное собрание сочинений и писем, т. VIII. М., 1948, стр. 674 и 682.

² И. А. Гончаров. Фрегат «Паллада». Собрание сочинений в шести томах, т. II. М., 1959, стр. 149, 154, 160.

³ А. Ф. Писемский. Тысяча душ. Собрание сочинений в девяти томах, т. III. М., 1959, стр. 67.

⁴ А. Ф. Писемский. Виновата ли она? Там же, т. I, стр. 259.

⁵ См. А. Ф. Писемский. Комик. Там же, т. II, стр. 144.

⁶ А. Ф. Писемский. Люди сороковых годов. Собрание сочинений в девяти томах, т. 5. М., 1959, стр. 203—204.

В 60—70-е годы интересный материал дают произведения П. Д. Боборыкина, Н. С. Лескова.

В романе Боборыкина «В путь-дорогу» автор изображает студенческую среду и жизнь университетского города К.¹ Здесь снова упоминается «Красный сарафан», который благодаря своей исключительной популярности был введен в репертуар «механической записи» прошлого века — фонолы. Такой «машиной» обладал хозяин казанской гостиницы «Одесса», куда по ходу событий романа приходят трое молодых студентов. Они «отправились в общую залу, где машина давно уже завывала «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан»².

Среди сочинений Лескова назовем роман «Обойденные» (середина 60-х годов) и «Очарованный странник» (70-е годы).

В большом и сложном произведении «Обойденные» с музыкой Варламова связан один из эпизодов в Италии, где встречаются герои романа Долинский и Онучина. Вера Сергеевна — хорошая музыкантша, артистично владеет вокальным искусством. Однажды она поет для Долинского. Начав с отрывков из «Нормы», хозяйка дома исполняет затем ряд русских сочинений — «Вьется ласточка» Гурилева, два романса Варламова — «Ангел» («По небу полуночи») и «Ты не пой, душа-девица», посвященный Виардо. Долинский, вдохновляясь, вторит Онучиной. У Лескова русские романсы служат психологическим подтекстом: родные напевы уносят мысли героев к родине, к дорогим воспоминаниям. А содержание романса «Ты не пой» — о милых русскому сердцу песнях — прямо соответствует ситуации³.

В «Очарованном страннике» Лесков создает замечательную по силе и яркому колориту сцену в цыганском таборе. Пение красавицы цыганки Груши совершенно завораживает окружающих. Она исполняет много песен, но в напряженной кульминации сцены поет варламовский романс «Отойди, не гляди». В этот момент все как бы отступает на второй план. Груша обращается только к одному слушателю — Ивану Северьяновичу, а слова и музыка романса драматизируют ситуацию. Вот этот отрывок: «И много она пела, песня от песни могучее, и покидал я уже ей много, без счету лебедей, а в конце, не знаю, в который час, но уже совсем на заре, точно и в самом деле она измаялась и устала и, точно с намеками на меня глядя, завела: «Отойди, не гляди, скройся с глаз

¹ Судя по описанию город К., о котором идет речь, — Казань.

² П. Д. Боборыкин. В путь-дорогу. Сочинения, т. II, кн. III. СПб., 1885, стр. 32.

³ Н. С. Лесков. Обойденные. Полное собрание сочинений, т. 7. СПб., 1902, стр. 44.

моих». Этими словами точно гонит, а другими точно допрашивает: «Иль играть хочешь ты моей львиной душой и всю власть красоты испытать над собой?»¹.

На рубеже XIX — XX веков варламовские песни вводит в свои сочинения И. А. Бунин. В обоих случаях очень характерна крестьянская среда, которую воспроизводит писатель. Для простых людей из народа песня Варламова стала близкой и понятной.

Рассказ «Кукушка» (1899) повествует об одиноком и бездомном старике крестьянине. Коротеньким счастьем, выпавшим на его долю, кажется ему предложение барина-помещика пожить зиму в лесной сторожке — караулить лес. Бунин обращается к музыке, рисуя счастливые, мирные дни героя: «...когда на душе у него было особенно покойно, он много раз на разные лады повторял начало своей любимой песни: Смолкли, птишка канарейка»².

Та же песня Варламова введена Буниным в повесть «Деревня» (1910). Автор дает беглую зарисовку образа работника, который сторожит ночью усадьбу и временами затягивает знакомую мелодию. Песня гармонически сливается с настроением покоя, тишины. «И любил Кузьма только напевы его слушать. Сидишь в комнате у открытого окна, нигде ни огонька, деревня чуть чернеет за логом, тихо так, что слышно падение яблок с лесовки за углом дома, а он медленно похаживает по двору с колотушкой и заунывно-мирно напевает себе фальцетом: «Смолкли, птишка канарейка»...»³.

Наконец, самый поздний пример обращения к музыке Варламова имеется в романе английского писателя Голсуорси «Конец главы» (продолжение «Саги о Форсайтах»), созданном на рубеже 20-х и 30-х годов нашего века. Сочиненная Варламовым на столетие раньше мелодия «Красного сарафана» возникает как штрих в характеристике героини: «Диана заиграла «Красный сарафан». Она вновь и вновь повторяла эту простую и красивую мелодию, словно гипнотизируя ею безмолвную фигуру мужа»⁴. Этот пример, кроме того, свидетельствует о популярности музыки Варламова за рубежом, где, как известно, «Красный сарафан» принимали за русскую народную песню. В других случаях мы имеем дело с народными вариантами словесного текста романса — у Н. Анордиста в «Альманахе на

¹ Н. С. Лесков. Очарованный странник. Полное собрание сочинений, т. 5, стр. 93.

² И. А. Бунин. Кукушка. Повести, рассказы, воспоминания. М., 1961, стр. 36.

³ И. А. Бунин. Деревня. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1956, стр. 80.

⁴ Дж. Голсуорси. Конец главы. л., 1960, стр. 207.

1840 год»; в «Песне ратника» Н. Ульянова, где повествование ведется от лица героя:

Не шей ты мне, батюшка,
Свадебный кафтан,
Ты напрасно сделаешь
Для себя изьян.

Мне не свадьбу шумную,
Видно, пировать;
На другой, кровавый пир
Должен я предстать.

и т. д.¹

Совсем особой группой являются литературные сочинения сатирического, пародийного плана (в целом они относятся к 40—50-м годам прошлого столетия). Все примеры здесь снова связаны с «Красным сарафаном».

Первый из них — незаконченное «Естественно-разговорное представление» Козьмы Пруткова «Опрометчивый турка, или Приятно ли быть внуком?»². Увертюра к пьесе идет на теме «Сарафана».

Пародию по поводу женского равноправия написал артист-комик П. А. Каратыгин, автор ряда театральных пьес:

Не шей ты мне, матушка,
Девичий наряд.
Я оденусь иначе
С головы до пят.
Платье мне по новому
Образцу сошьем,

Чтоб с мужчиной разницы
Не было ни в чем.
Надоело косу мне
Мыть да заплетать,
Лучше ее попросту
Взять да окорнать

и т. д.³

Толчком к появлению подобных литературных переделок была, конечно, исключительная популярность варламовского романа⁴.

Обзор приведенных произведений художественной литературы не претендует на исчерпывающую полноту. Но и названных примеров вполне достаточно, чтобы сделать некоторые выводы. Введение музыки Варламова в литературные произведения было связано с различными художественными приемами авторов: в одних случаях она участвовала в создании образов высокого плана, — когда речь шла о вдохновенном пении, об искусстве глубоком, настоящем (например, Любская у Некрасова, Груша у Лескова и т. д.). В других образцах

¹ Н. Ульянов. Сочинения, ч. 1. СПб., 1856, стр. 42—44.

² Козьма Прутков. Полное собрание сочинений. Л., 1949, стр. 241.

³ А. А. Пильский. Закулисная хроника. СПб., 1897, стр. 124—125.

⁴ Добавим, что «Красный сарафан» вошел не только в литературу, но и в изобразительное искусство. В 1843 году появилась народная картинка, исполненная в виде лубка (гравюра на меди) под названием «Не шей ты мне, матушка» (см. вклейку перед стр. 221).

песни Варламова служили средством отрицательной характеристики (племянник Татьяны Борисовны у Тургенева или портрет провинциальной девицы в «Сереже» Соллогуба). Очень просто и тонко вводит музыкальный подтекст Бунин: незатейливая мелодия не только способствует психологической характеристике, создает настроение, но словно вписывается в пейзаж («Деревня»). Наконец, особый жанр представляют сатирические транскрипции «Сарафана».

Все это было отражением многообразия самой жизни, различной реакции на музыку Варламова в зависимости от среды и эпохи. Но при всем богатстве оттенков отчетливо выступает главное — необычайная жизненность искусства композитора.

РОМАНСЫ И ПЕСНИ ВАРЛАМОВА

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

ТЕМЫ И ОБРАЗЫ ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Творческое наследие А. Е. Варламова достаточно многообразно: музыка к драматическим спектаклям, два балета, несколько хоровых и фортепианных сочинений. Однако главной, самой значительной областью музыкального творчества композитора являются вокальные произведения — романсы, песни. Им было написано около двухсот сочинений для одного, двух и трех голосов. Более точные данные таковы: в полном собрании сочинений, изданных Ф. Т. Стелловским (СПб., 1863—1864), опубликовано сто пятьдесят четыре романса и песни (из них четырнадцать относятся к театральным постановкам), ряд вокальных ансамблей (восемнадцать дуэтов, многие из которых — переложение его же романсов, пять трио) и более сорока обработок народных песен¹. Издание Стелловского все же не является исчерпывающим: нам удалось обнаружить еще несколько вокальных сочинений².

¹ Сорок три из них помещены отдельно в восьмом томе. Сверх того, из-за отсутствия четкой жанровой классификации отдельные обработки содержатся и в других томах (например, «Не одна во поле», «Ах ты, Дуня», «Ах ты, ноченька» и другие).

² «Что пойду у окна посижу» (слова И. Генслера), «Разлука с юностью» («Где вы, живые впечатленья»), Баркарولا («Спой, сыграй и поцелуй», слова N. N.), «Сиротинушка-девушка», «Ты не плачь, не плачь, голубушка». Существование других произведений восстанавливается по названиям: «Не бил барабан перед смутным должком» на слова И. И. Козлова, романс на французский текст «Le rage»; в газете «Московские ведомости», в объявлениях репертуара, указаны две русские песни, сочиненные Варламовым: «Как пошли наши подружки», «А бывал я удал с ухарской тройкой». Первая — обработка народной песни (см. газеты от 22 января 1836 года — Прибавления — и от 16 декабря 1848 года). К ансамблям следует добавить: дуэты — «На заре ты ее не

Творчество Варламова было связано с наиболее демократической ветвью русского бытового романса; музыка композитора рождалась в тесном соприкосновении с бытом. Создание романсов было неотделимо от устной традиции, от их исполнения.

Варламов — певец простых человеческих чувств и переживаний. Многообразие жизни, радость и горе, думы и надежды героя, его отношение к действительности автор раскрывает обычно в лирической песне, романсе. Эта лирика нередко выходит за рамки узкого круга типичных лирических сюжетов, в нее проникают темы иного звучания, своеобразно преломленные в данном жанре. Но главное — содержание ее глубоко человечно, правдиво.

При всей самобытности музыки Варламова в ней остро ощущается печать времени — печать страшных лет, наступивших после поражения декабристов. Мотивы разочарования, крушения светлых надежд, романтически мятежные порывы, воспевание горячо любимой родной земли и бесхитростные лирические высказывания — все эти образы неразрывно связаны с варламовскими романсами. Они создавались в период утверждения в русском искусстве реализма, поисков национальных, самобытных средств выражения (один из путей вел к народной песне) и, с другой стороны, в период романтизма.

Чье поэтическое творчество привлекало Варламова? Имена поэтов, к стихотворениям которых он обращался, весьма многочисленны. Можно назвать — только в области сольного романса — более сорока авторов литературных текстов. Кроме того, некоторые произведения написаны на тексты народного происхождения или на собственные слова. К последней группе принадлежат романсы «Грусть» («Меня душит тоска»), «Одиночество», «Напоминание»¹. Очень часто имена поэтов не указаны или скрыты за инициалами (Н. Н., А. П., Г. С., и другие). Некоторые из них давно расшифрованы (так, у Стелловского имя Фета в романсе «На заре ты ее не буди» скрыто за инициалами Н. Н.). Кроме того удалось установить, что за обозначением А. П. в романсе «Предчувствие» выяснилось имя поэта А. В. Тимофеева, слова песни «Ах, прошли, прошли» принадлежат не М. Н. Загоскину, а Н. Г. Цыганову.

При очень широком круге литераторов, известной пестроте фамилий можно заметить, что Варламов чутко отзывался на

буди» (слова А. Фета), «Ах ты, время» (слова Н. Цыганова), обработку народной песни «Ах ты, Дуня»; (та же песня существовала еще в одной редакции — для солиста с хором). Трио — Ноктюрн «Отрадный сон» (слова В. С.), «Перстечек золотой» (слова А. Кольцова), «На заре» (слова А. Фета).

¹ Позднее русские композиторы-классики нередко писали романсы на свои слова (Бородин, Мусоргский).

все лучшее, что было в современной ему русской поэзии, не прошел мимо значительных художественных явлений.

От поэтов, выдвинувшихся еще в первые десятилетия XIX века — В. А. Жуковского, А. Ф. Мерзлякова, А. А. Дельвига, — к А. В. Кольцову, Н. Г. Цыганову, А. И. Полежаеву, А. В. Тимофееву, далее — А. С. Пушкину, М. Ю. Лермонтову, Н. П. Огареву и затем А. Н. Плещееву, М. Л. Михайлову, А. А. Фету, переводам из Г. Гейне — таков в главных чертах путь, пройденный композитором, раскрывающий его литературные вкусы и запросы. К этому ряду можно добавить второстепенные имена, кстати, общие для романсного творчества Варламова, Глинки и Даргомыжского: С. Н. Голицына, П. Г. Ободовского, Е. П. Ростопчиной, Э. И. Губера, Ю. В. Жадовской¹; затем — несколько авторов из литературно-театральной среды (Д. Т. Ленский, Н. И. Куликов, Ф. А. Кони, В. С. Межевич) или среды Глинки (Н. В. Кукольник, Н. А. Маркевич); наконец, имена неизвестных поэтов (И. Бачманов, А. А. Соколов и др.). Естественно, что литературные достоинства стихотворений при таком большом количестве авторов весьма различны, а иногда достоинств очень мало. Но главная линия связана не с второстепенными поэтами, отдельные стихотворения которых могли привлечь внимание Варламова. Важна отзывчивость музыканта на выдающиеся явления в поэзии, чуткая реакция на них. С этой точки зрения, показательны, что Варламов как бы открыл для русской музыки многих поэтов, чьи стихотворения стали впоследствии широко использоваться композиторами последующего поколения. Это относится прежде всего к Кольцову, к поэзии которого обращались впоследствии Балакирев, Римский-Корсаков, Мусоргский, Рубинштейн и другие².

Очень примечательно внимание Варламова к юному, начинающему тогда поэту-революционеру М. Михайлову, впоследствии единомышленнику Чернышевского и Добролюбова. Зрелое творчество поэта падает на иную, некрасовскую эпоху 60-х годов. Но даже в его ранних произведениях композитор сумел увидеть художественные достоинства и неоднократно обращался к его стихотворениям — столько же, сколько к лермонтовским.

Наконец, в поле зрения музыканта оказалось раннее творчество Плещеева и Фета, чья поэзия впоследствии была не-

¹ Например, ее стихотворение «Ты скоро меня позабудешь» было положено на музыку Даргомыжским (1846), а затем Глинкой и Варламовым (1847).

² В порядке уточнения следует сказать, что первый по времени романс на стихи Кольцова был написан в 1836 году Ф. Толстым («Не шуми ты, рожь»).

разрывно связана с романсным творчеством Чайковского. Варламов вместе с Даргомыжским был одним из первых композиторов, который не раз использовал стихотворения Лермонтова и, может быть, более других музыкантов этого периода проникся духом лермонтовской поэзии.

Наследие композитора неотделимо от произведений в народном духе, в частности от жанра «русской песни», получившего широкое распространение в поэзии того времени. Этот жанр возник в результате горячего увлечения народным искусством, желания приблизить профессиональное творчество к истокам народного, передать богатство и красоту образов фольклора. Такое стремление как бы объединяло поэтов Мерзлякова, Дельвига, Цыганова, Кольцова и, с другой стороны, композиторов Варламова, Алябьева, Гурилева. Стихи в духе «русской песни» вообще очень тесно связаны с музыкой: часто сочинялись на известную песенную мелодию, их пели сами поэты (или читали нараспев, как, например, Кольцов). Степень приближения авторов к народному стилю была различна, более всего народный элемент раскрылся в поэзии Кольцова и Цыганова, в музыке Варламова.

Поэтические образцы «русской песни» композитор черпал не только у характерных ее представителей, но и у А. И. Полежаева («Разлюби меня, покинь меня, доля, долюшка железная»), А. В. Тимофеева («Не судите, люди добрые»), И. И. Лажечникова («Соловушка»), Ф. А. Кони («Рано, рано цветик», «Не жемчуг дорогой»). Наиболее часто его привлекали стихи Цыганова, Кольцова, Тимофеева. Так, почти пятая часть небольшого, дошедшего до нас наследия Цыганова была «озвучена» в песнях Варламова, в том числе особенно известных: «Красный сарафан», «Что ты рано, травушка», «Ах ты, время, времечко»¹. Вместе с варламовскими мелодиями вошли в жизнь многие стихотворения Кольцова, например «Соловьем залетным», «Жарко в небе солнце летнее», «В поле ветер веет», «Я любила его»².

Кольцов вступил в русскую литературу как поэт сильного, своеобразного таланта. Его творчество, связанное с бытом и жизнью народа, было воспринято как новое направление, выражавшее новые эстетические принципы. Чернышевский сопоставлял Кольцова «по совершенной самобытности» с Гого-

¹ На слова Цыганова сочинены также: «Что это за сердце», «Ох, болит», «Смолкни, пташка», «Молодая молодка в деревне жила», «Ах, прошли, прошли». Текст последней песни см. в стихотворении Цыганова «Не сиди, мой друг». У Стелловского автором слов назван Загоскин.

² Кольцовские же стихи легли в основу романсов: «Ты не пой, соловей», «Целый день на небе», «Перстенец золотой», «Так и рвется душа», «Глаза».

лем, «по энергии лиризма» — с Лермонтовым¹. Музыкальность, напевность его стиха особо отмечал Белинский, предсказывая, что «русские звуки поэзии Кольцова должны породить много новых мотивов национальной русской музыки»².

Что же именно отбирал композитор в поэзии Цыганова, Кольцова или близких им стихотворениях других авторов? В основном — лирические сюжеты. В «русских песнях», избранных Варламовым, мы находим любовную тему, то окрашенную в более светлые тона (например, «Перстенечек золотой»), то сумрачные. Последние часто связаны с повествованием о горькой судьбе молодого героя («Целый день на небе»), о разлуке («Ты не пой, соловей», «Что ты рано, травушка», «То не ветер ветку клонит»), измене любимой («Жарко в небе солнце летнее») или с сожалением об утраченной, прошедшей молодости («Смолкни, пташка», «Ах ты, время»). Этот жанр отчасти откликается на некоторые романтические мотивы. Так, в «русскую песню» проникает тема разочарования («Рано, рано цветик», «Разлюби меня, покинь меня»), нашедшая широкое отражение в романсном творчестве Варламова и его современников, или вольнолюбивые мотивы (песня «В поле ветер веет», смелому герою которой не страшны грозы и беды). Таким образом, одна грань варламовского творчества связана с поэзией в народном духе, через которую в его музыку входят многие характерные для композитора темы. В сфере этой поэзии и, с другой стороны, лирики Пушкина и отчасти Лермонтова Варламов тесно соприкасается с реалистическим направлением русской литературы. Но оно не было в ту пору единственным: большое место принадлежало романтическому течению. Советский литературовед А. Н. Соколов отмечает, что «в своей массе литература 30-х годов остается еще романтической»³. Данное течение не являлось цельным, наиболее заметно в нем выступали две тенденции — реакционная и прогрессивная или, по определению Горького, пассивный и активный романтизм. Однако это — лишь противоположные его полюсы, в то время как само понятие гораздо сложнее.

Реакционный романтизм исторических сочинений Кукольника; гражданское, революционное содержание творчества декабристов; романтические поэмы Пушкина; мятежные, бунтарские мотивы творчества Лермонтова; идеалистический романтизм В. Ф. Одоевского или — уже — различие романтических мотивов в различные периоды творчества Жуков-

¹ И. Г. Чернышевский. Стихотворения Кольцова. Полное собрание сочинений, т. 3. М., 1948, стр. 515.

² В. Г. Белинский. О жизни и сочинениях Кольцова. Полное собрание сочинений, т. 9. М., 1955, стр. 538.

³ А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века. М., 1960, стр. 354.

ского — все это весьма многообразные оттенки сложного художественного явления. Следует подчеркнуть, что «реализм 30-х годов вступает в сложные взаимоотношения с романтическими течениями этих лет. Прогрессивный романтизм, и в особенности революционно-романтическая поэзия Лермонтова, не оказывается в антагонистическом отношении к реализму...»¹. Это очень верно: свойством данной ветви романтизма было правдивое отражение реальной действительности. Происходило тесное соприкосновение романтического и реалистического элементов. Русский романтизм испытал известное влияние западной литературы (Байрона, некоторых французских, немецких романтиков). Но в России это течение было почвенным и под влиянием общественной жизни и исторических событий приобретало свои национальные черты. Усиление реакции в период после событий 1825 года, названный Кольцовым черной осенью, рождало характерные для романтизма мотивы тоски об утраченных идеалах, стремление уйти — в результате разлада с действительностью — в мир внутренних переживаний человека, раскрыть богатство этого мира и, с другой стороны, мотивы мятежного пафоса. Романтизм обогатил русское искусство, внес в него новые темы, новые краски и приемы.

Как же отзывалось камерное, вокальное искусство Варламова на романтическое течение эпохи?

Уже первый русский поэт-романтик В. А. Жуковский, «посвятитель русской литературы в таинства романтизма», как его называет Белинский, привлек внимание Варламова. Он выбрал его раннюю элегию «Цветок» (перевод с французского) и одно из выдающихся стихотворений — балладу «Светлана». Жуковский отказывается от типичной для баллады фантастики («чудеса» героиня видит во сне), воспроизводит народный быт и обычаи, что придает произведению национальную окраску. Это определило выбор композитора, который заимствовал две начальные строфы баллады — эпизод гадания девушек. Варламов сочинил куплетную песню с хором, по интонациям близкую народной, и назвал ее просто — «Раз в крещенский вечерок».

Среди произведений А. А. Дельвига, избранных музыкантом, можно выделить стихотворение «Конь над могилой» («Одинок в облаках месяц плыл туманный») как характерную дань раннему романтизму с элементами таинственного, «страшного» колорита². Некоторые романтические черты за-

¹ А. Н. Соколов. История русской литературы XIX века, стр. 354.

² Тот же сюжет использован в балладе И. И. Козлова «Ночной ез-док» (1828). Возможно, что оба стихотворения являются переводом с одного иностранного оригинала.

метны и в музыке Варламова, написанной в духе мрачного болеро. Напрашивается сопоставление с балладой «Лесной царь» Шуберта и по общему тональному колориту (g-moll), и даже некоторому интонационному сходству фортепианного вступления, может быть в обоих случаях навеянного образом мчащегося всадника. Особый колористический и психологический смысл имеет введение в вокальную партию шестой и седьмой низких ступеней (в B-dur) или употребление гармонии альтерированной двойной доминанты.

Отчасти в духе романтической баллады, суровой и драматической, создана Варламовым «Валахская песня» («Мчись, мой конь вороной») на слова И. Бачманова. Ее сюжет — тема любви и кровавой мести — напоминает о «Черной шали» Пушкина.

Откликом на творчество писателя-декабриста А. Бестужева-Марлинского, одного из ярких представителей романтизма, является романс Варламова «Для чего ты, луч востока». Характерная тема Кавказа — воплощение суровой жизни гордого и свободолюбивого племени горцев — легла в основу ряда повестей и очерков Марлинского. Текст романса «Для чего ты, луч востока» заимствован из его повести «Мулла Нур» (1836), главного героя которой, благородного защитника бедных, Белинский назвал татарским Карлом Моором. Содержание любовной лирической песни Кичкине привлекло внимание двух музыкантов — Алябьева и Варламова. У второго из них романс лишен национального колорита, но это единственное обращение композитора к теме Востока заслуживает упоминания.

Иные мотивы сближают Варламова с Лермонтовым. Горец глубокого разочарования, «досада тайная обманутых надежд» и вместе с тем настроения романтического порыва, тревоги и протеста были созвучны музыканту. Так возникает романс «Благодарность» — молитва, полная горькой иронии, «Белеет парус одинокий» с его мятежным, бунтарским содержанием.

Здесь можно вспомнить слова Горького, обращенные к Лермонтову: «...в этом пессимизме ясно звучит презрение к современности и отрицание ее, жажда борьбы...»¹. Круг мятежных образов входит в романсы Варламова не только через поэзию Лермонтова. Близкие по духу стихотворения композитор находит у Тимофеева. Его «Оседлаю коня» повествует о страстном стремлении к свободе и счастью, разрушенных смертью. Свободолюбивые мотивы звучат также в произведениях «Пловцы», «Река шумит», «Челнок», где, по справедливому замечанию В. А. Васиной-Гроссман, воплощена «тоска стрем-

¹ М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 165.

ления вдаль, к светлому будущему». «Образ пловца, — пишет автор, — имеет символический характер, и гражданский вольнолюбивый смысл этой символики был, конечно, вполне ясен слушателям»¹.

Таким образом характерные темы романтического искусства — разочарование², печальная судьба, трагическая обреченность, тоска о воле или мятежный протест, темы, раскрывающие эмоциональное ощущение действительности, — неотъемлемо связаны с вокальной музыкой Варламова. Подчеркнем, что в его музыку вошла поэзия лучших представителей романтического течения (ранний Жуковский, Марлинский, Лермонтов), что эти мотивы определяются в первую очередь прогрессивной ветвью романтизма.

Сказанное не исчерпывает круга показательных для композитора образов. Диапазон варламовского творчества был шире, чем принято думать.

По-новому характеризует музыканта, как чуткого художника и гражданина, тема любви к родине. Она продолжала гражданские мотивы творчества декабристов, но по понятным политическим причинам звучала приглушенно, и не всегда материалом для нее служил русский сюжет. Особый интерес представляет произведение композитора на слова И. И. Козлова «Не бил барабан перед смутным полком». Стихотворение было впервые опубликовано в 1826 году в альманахе «Северные цветы» и являлось вольным переводом стансов поэта Чарльза Вольфа «The burial of sir J. Moore».

О романсе Варламова на этот сюжет, как мелодическом истоке революционной песни «Вы жертвою пали», как прообразе «русской марсельезы» рассказывает С. К. Булич³. К сожалению, это сочинение Варламова не удалось обнаружить, однако у нас нет оснований подвергать сомнению сообщение Булича — автора, отличающегося точностью и тщательностью, тем более, что его статья специально посвящена данному вопросу. Он пишет, что романс создан композитором в духе похоронного марша и пользовался очень большой популярностью. Булич замечает также, что сочинение вошло в художественную литературу: мичман З. во «Фрегате «Паллада» Гончарова поет эту известную мелодию.

Содержание стихотворения Козлова, названного им «На погребение английского генерала сира Джона Мура», героико-

¹ В. А. Васина-Гроссман. Русский классический роман XIX века, стр. 41.

² Тот же сюжет, помимо названных сочинений, — в романах «Одиночество», «Тяжело, не стало силы», «Грусть», «Разочарование» и др.

³ С. К. Булич. *Nabent sua fata melodia*. «Русская музыкальная газета», 1918, № 11—12, стр. 162—163.

трагическое¹. Оно повествует о гибели мужественного, отважного воина-вождя, погибшего за отчизну и похороненного на ратном поле верной дружиной. В суровой походной обстановке герою «штыками могилу копали», и печальный обряд не сопровождался обычными почестями. Но важнее было другое: верность товарищей-воинов и бессмертная слава. Показательно, что стихотворение Козлова сочинено поэтом через два месяца после трагической гибели декабристов, и русская интеллигенция находила в нем своеобразный отклик на страшные события, придавая произведению известный революционный смысл. Избранный поэтом мотив из английской жизни воспринимался, видимо, как своего рода эзоповский прием. К сказанному следует добавить некоторые фольклорные данные². На стихи Козлова «Не бил барабан» известна народная песня, распространенная в 60-е годы XIX века. Точнее, существовало два ее мелодических варианта, один из которых имеет общие интонации с революционной песней «Замучен тяжелой неволей» и был впервые опубликован в середине 70-х годов в сборнике школьных песен³. Другой сходен с рабочей революционной песней «Вы жертвою пали» и опубликован в сборнике солдатских песен в 1892 году⁴. Возникает естественное предположение, что этот второй образец и был вошедшим в народ вариантом варламовской песни, а имя ее автора было забыто, как это нередко происходит с широко распространенными в быту мелодиями. Напомним, что Булич указывает на романс Варламова именно как на прототип песни «Вы жертвою пали». Приведем второй вариант народной песни «Не бил барабан»:



¹ Генерал Джон Мур командовал английскими войсками в Португалии в эпоху войны с Наполеоном.

² Они сообщены Е. В. Гиппиусом.

³ «115 народных, литературных, исторических и военных песен, положенных для школ на 1, 2 и 3 голоса». Собрали Н. Х. Вессель и Е. К. Альбрехт, изд. 2. СПб., 1879, песня № 86.

⁴ «Сборник песен для солдат, положенных для мужского хора Е. Шидченко». М., издание Юргенсона (дата цензурного разрешения — 1 марта 1892 года, дата предисловия составителя — 15 марта 1889 года), песня № 63.



Но почему же неизвестен факт публикации названного Буличем сочинения? Скорее всего, как многое у Варламова, оно могло остаться в рукописи и не было издано Стелловским; ведь прославление доблести английского генерала в годы после поражения России в Крымской войне считалось политически неуместным. И хотя музыка варламовской песни до сих пор не найдена, сам факт обращения композитора к такому сюжету весьма показателен.

Другой романс, в содержании которого преломляются гражданские, более того, революционные мотивы, написан Варламовым на стихи Плещеева «Могила» («Листья шумели уныло»). К этому же стихотворению позднее обратился Мусоргский. Существует предположение, что он в память декабристов воспроизвел в романсе картину тайных похорон революционера. Такая трактовка сюжета едва ли была привнесена именно Мусоргским: само содержание стиха наводит на данное истолкование, хотя в тексте не говорится прямо о гибели революционера (по цензурным соображениям). Если еще учесть, что молодой Плещеев был близок в эти годы к кружку петрашевцев, что в его творчестве возрождались тогда гражданская лирика декабристов и Лермонтова, то можно предположить, что подтекст стихотворения принадлежит самому поэту. Авторский подтекст мог стать известным впоследствии Мусоргскому. С еще большей вероятностью он мог быть известен Варламову, создавшему романс вскоре после опубликования стихотворения (1844). Напомним, что Варламов вообще часто тогда обращался к стихотворениям

начинающих поэтов — Плещеева и Михайлова, известных передовыми, революционными настроениями.

Тема пламенной любви к отчизне и свободе воплощена композитором в «Песне грека» (слова П. Г. Ободовского). Это — живой отклик на события в Греции. Начавшееся в 1821 году национально-освободительное восстание против турецкого ига вызывало глубокое сочувствие передовой части русского общества. Пушкин написал тогда стихотворение «Война», «Гречанка верная! не плачь», Кюхельбекер — очень смелую по содержанию «Греческую песню»:

...Проснулись, смотрят и встают
Доселе спавшие народы.
О радость! Грянул час, веселый час свободы!

Козлов посвятил стихотворение «Пленный грек в темнице» одному из руководителей восстания, Александру Ипсиланти.

В 1825 году Н. И. Гнедич перевел ряд народных греческих песен, изданных годом раньше К. Фориэлем в Париже¹. Та же тема находила отклик у К. Ф. Рыльева, Ф. Н. Глинки, В. Ф. Раевского. Интерес к ней не угасает и в последующие десятилетия. Так, в начале 40-х годов поэт Н. Ф. Щербина публикует «Новогреческие песни».

Широкое распространение получили названные переводы Гнедича: они переиздавались в песенниках И. Д. Сытина вплоть до начала XX века. Греческая тема вошла не только в русскую литературу, о чем могут свидетельствовать сочинения Байрона или немецкого поэта Вильгельма Мюллера. В русской же музыке эта тема в ее героико-патриотическом ракурсе получила отражение, насколько нам известно, в творчестве лишь одного Варламова².

«Песня грека» рисует образ сильного духом героя. Ненависть к рабству и любовь к отчизне рождают в нем отвагу. Стремление композитора создать суровую, воинственную песню вызвало особый, «жесткий» интонационный строй. В резко очерченном рисунке вокальной партии подчеркивается ряд скачков на малую септиму, причем секвентное изложение динамизирует развитие. В первых тактах дано терцовое сопоставление тональностей (d-moll — F-dur — a-moll — C-dur), «укладывающихся» в тот же интервал малой септимы:

¹ «Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés par C. Fauriel», v. I—II. Paris, 1824.

² Позднее в русском классическом романсе греческие мотивы нашли преломление, но в лирических сюжетах (стихотворение Пушкина «Гречанке» — в «Восточном романсе» Даргомыжского и у Римского-Корсакова; некоторые стихотворения из «Новогреческих песен» А. Майкова — у Чайковского, например, в «Колыбельной»).

5 Соро, с одушевлением

Что мне меч ма-го-ме-тан, что сул-
тан-ский мне фир-ман! Я

От «Песни грека» прослеживаются пути к воинственным песням Олоферна в «Юдифи» Серова или Кончака в «Князе Игоре» Бородина (в третьем действии), хотя характеристика этих героев как образов врага — другая.

Иное соприкосновение с греческой темой — в ранней патриотической песне Варламова «Вот идут полки родные» (на слова неизвестного автора). Она повествует о возвращении в Россию полков, победивших в сражениях на Дунае и Днестре. Судя по географическим названиям (Бургас, Варна), речь идет о возвращении войск с поля русско-турецкой войны 1828—1829 годов, когда Россия выступила за независимость Греции. Но в патриотическую песню вторгается лирическая тема: девушка напрасно ждет возвращения домой храброго воина-певца — война несет разлуку. Отсюда и музыкальные особенности: это песня-марш с характерным пунктирным ритмом и упругими восходящими квартами, но одновременно с минорной ладовой окраской и интонациями, близкими лирическому романсу ¹:

6 В темпе марша

Вот и-дут пол-ки род-ны-е, от Ду-

¹ Это произведение по жанру напоминает «Песни Баяна» Алябьева.



В духе песни-марша Варламов пишет также «Думку» (слова Дорохова). Ее герой — храбрый, отличившийся в боях казак, но в его мрачных размышлениях заметно осуждение войны. Совет проливать кровь ради царских милостей звучит смелой иронией («Бейся на смерть с врагом, царю милость легка...»). И оттенок похоронного марша в этой песне доблестного героя вскрывает психологический подтекст произведения.

Тема гибели воина в чужом краю находит отражение в романах «Ты не плачь» (слова П. Г. Ободовского) и «Ожидание» (слова С. Н. Стромиллова). Это уже не маршеобразная песня, а лирические романсы, где высказывается сочувствие героине, потерявшей на войне любимого. Оба романа близки не только сюжетной основой: тональность скорбного *g-moll*, драматическое выделение интонации уменьшенной септимы¹ или подчеркнутые задержания — все это поиски выразительных деталей на пути раскрытия драматического содержания:

„Ты не плачь, не тоскуй“

7а Тихо и нежно

б [Тихо и нежно] „Ожидание“

в „Ты не плачь“

¹ Они отмечены в нотных примерах скобками.

Известная общность сюжета позволяет вспомнить о возникшей позже, решенной в трагедийном плане замечательной балладе Мусоргского «Забытый».

Гражданские, патриотические мотивы во многих сочинениях Варламова связаны с темой изгнания, тоски о родине и свободе. Тема эта нашла широкое отражение в литературе. Достаточно вспомнить «Узника» Пушкина или стихотворения «Желание», «Узник», «Пленный рыцарь» Лермонтова. Узник или изгнанник часто олицетворял судьбу лучших людей того времени или непосредственно декабристов.

Символом свободы нередко становился образ вольной птицы. Так, в варламовской «Молодой пташечке» (слова И. П. Мятлева) герой тоскует о родном крае и обращается к птице. Она, презирая все опасности, летит к милой, далекой земле. Те же мотивы — в произведении «К птичке» (слова С. Н. Стромиллова): герой хочет услышать песни о воле. «Грустно жить мне на чужбине» (слова Ф. Н. Глинки) — повествование о пленнице, помыслы которой обращены к родине. Оттеним, что во всех трех сочинениях композитор избирает жанр полонеза-болеро. Музыка «К птичке» по характерному, динамическому рисунку мелодии — своего рода прообраз знаменитого романса «Белеет парус»:



Отголоски темы изгнания звучат в «Пловцах», «Челноке».

Такие сюжетные мотивы нашли очень интересное преломление в романсе «Cesse, cesse tes chants plaintives, Philomèle». Это — единственное дошедшее до нас сочинение Варламова на французский текст, хотя в действительности оно не было единственным¹. По музыке «Cesse, cesse tes chants» можно отнести к раннему периоду творчества композитора, когда черты его национального стиля еще не откристаллизовались. Вспомним к тому же, что еще в молодости, живя в Голландии, Варламов овладел французским языком, а следовательно, мог заинтересоваться французской поэзией.

¹ Уже упоминался романс «Le page».

Стихотворение, избранное музыкантом, отличается высокими поэтическими достоинствами. Это — печальное повествование о герое, осужденном на вечное изгнание. Его мысли обращены к любимой родине и друзьям, преследуемым судьбой. Разоренная, страдающая отчизна, гонения, переносимые друзьями, воспоминание трагической страницы прошлого, страшное одиночество героя в настоящем и неизбежность смерти в чужом краю — все это наполняет его сердце глубокой скорбью. Стихотворению свойственна лирическая окраска: оно построено как обращение героя к соловью, на сопоставлении их участи. В поэтическую ткань вплетены мифологические мотивы: образ соловья (*la philomèle*, а не *le rossignol*!) заставляет вспомнить «Метаморфозы» Овидия, несчастную дочь афинского царя Филомелу и ее превращение; приход весны поэт образно связывает с садами Гесперид. В этом стихотворении, с его темой родины и трагического изгнания, Варламов мог увидеть сюжет, созвучный русской действительности после 1825 года, воплощенный в иносказательную и лирическую форму. Романс композитора начинается в стиле французского оперного речитатива, а далее содержит кантиленный раздел, тоже, в сущности, «нерусский» по интонационному строю. Интонации русского бытового романа чуть «пробиваются» в последних тактах.

Ряд произведений Варламова раскрывает тему искусства, судьбы поэта. Таковы: «Менестрель» (слова *N.*), «Поэт» (слова И. Бачманова). «Забудешь горе, пой» (слова П. Н. Чебышева), «Внутренняя музыка» (слова Н. П. Огарева), «Добрый домовый» (слова Н. А. Маркевича). В ее сюжетном преломлении — различные нюансы, но она по-своему расширяет диапазон творчества композитора и характеризует его эстетические взгляды. В каком же фокусе даны здесь размышления об искусстве? Герой этих романсов мог бы сказать словами Жуковского: «для меня жизнь и поэзия — одно».

В «Добром домовом», где текст напоминает стихи Огарева из крестьянской жизни, высказывается мысль, что талант поэта, в данном случае народного певца, — счастливый, бесценный дар; в романсе «Внутренняя музыка» — близкие мотивы о высокой радости творчества, вдохновения¹; романтическое решение темы дано в «Поэте», где мечта певца — туманный, отвлеченный идеал — противопоставляется земному «веселью бедной суеты». В музыкальном отношении все три романа объединяет очень светлый колорит (и, кстати, одна тональная краска — G-dur). В «Добром домовом» — оттенок спокойной

¹ Сохраняя текст стихотворения Огарева, Варламов изменяет название: не «Звуки», а «Внутренняя музыка», что придает иной психологический оттенок.

колыбельной, с баюкающим баркарольным ритмом и очень типичными варламовскими кварто-квинтовыми интонациями:



«Внутренняя музыка» — изящная вальсообразная миниатюра, «Поэт» — светлая пастораль. Содержание «Менестреля» шире и значительнее. Начальная мысль стиха близка предыдущим произведениям: певец свободен и беспечен, он — «вольный гость мира». Но дальше содержание углубляется: поэт с открытой душой идет к людям и готов отдать им свое сердце, чтобы облегчить их горе. Отдельные строки говорят о гражданском понимании роли поэта:

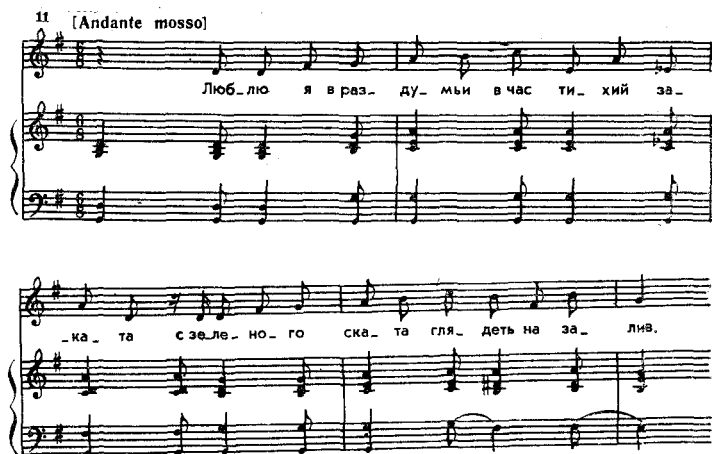
Порою при виде греха и позора
Я праведным гневом вскиплю, вдохновлюсь
И в песне им брошу я слово укора...

Однако этот мотив не становится главным: герой в сущности, еще далек от пушкинского «Пророка», с его стремлением «глаголом жечь сердца людей». И музыкальный образ романа рожден начальными строками о счастливом даре певца, его вольных мечтах и песнях. «Менестрель» — лаконичная, стройная по композиции миниатюра (двухчастная форма с репризой). Очень хороша выразительная (опять-таки в светлом G-dur!), пластичная мелодия:





Постлюдия романса напоминает лирические фортепианные вальсы Грибоедова. Близок к «Менестрелю» по основному мелодическому образу созданный позднее, после смерти Варламова, романс Глинки «Финский залив»¹:



Среди сочинений Варламова особняком стоит песня «Забудешь горе, пой». Образ ее героя очень далек от беспечного, юного поэта-мечтателя. Автор повествует о печальной судьбе певца, униженного богатыми и сильными. Отчетливо звучат мотивы социальные:

В меня метали грязью
С блестящих колесниц;
Насмешливой приязнью
С надутых барских лиц;
Обид и притеснений
Задавлен был герой...
Пой, пой, — шепнул мне гений, —
Забудешь горе, пой.

¹ Для удобства сопоставления романс Глинки транспонирован в G-dur.

Стихотворение П. Н. Чебышева было одним из ранних в России переводов песен П. Беранже. Позднее В. С. Курочкин сделал другой его перевод:

Мне наглым блеском жжет
Глаза богач спесивый,
Гнетет меня, гнетет
Вельможа горделивый.
И злоба и порок
Кишат передо мной...
Пой, — говорит мне бог, —
Бедняжка, пой¹.

Обращение Варламова к социально-обличительной поэзии Беранже очень показательно. Стихотворения поэта впервые, таким образом, были им введены в русскую вокальную музыку, задолго до появления сатирических песен Даргомыжского.

«Забудешь горе, пой» воспринимается как страница дневника самого музыканта². Усталый и сломленный жизнью поэт находит утешение лишь в песнях. Невольно напрашивается параллель с «Шарманщиком» Шуберта, где еще более трагический образ был связан для композитора с собственной судьбой. Музыка песни Варламова лишена светлой идиллической окраски. Автор прибегает к более скучным интонациям, к драматизации вокальной партии, вводит декламационные обороты.

Ярко романтически, несколько по-особому тема искусства преломляется в «Мечте об Италии» (слова Н. И. Куликова). Для многих художников той поры Италия была символом вдохновенного искусства, манила воображение очарованием роскошной природы. Итальянские мотивы часто входили в русскую литературу, живопись, музыку, как мечта о возвышенном и прекрасном. И герой варламовского сочинения высказывает ту же мысль:

Люблю поэзию и музыку твою,
Страна прямого вдохновенья...

«Мечту об Италии» композитор написал в виде большой итальянской оперной арии с характерным речитативным вступлением (очень напевным), медленной кантиленной частью и быстрым, виртуозным финальным разделом. В музыке слышатся интонации Доницетти и Россини или преломленно «итальянизмы» оперного Моцарта, Глинки (например,

¹ П. Беранже. Мое призвание. Сб. «Песни Беранже в переводе русских поэтов», СПб., 1894.

² Сочинение создано в 1842 году.

рондо Фарлафа), но иногда неожиданно вдруг звучат русские, типично варламовские интонации (Италия — глазами русского художника!).

Тема искусства, судьбы поэта не находит еще у Варламова той значительности и глубины, которая присуща многим более поздним произведениям русской вокальной классики, например ряду романсов Римского-Корсакова (цикл «Поэту», «Пророк»), Рахманинова («Арион»), Глазунова («Муза»). Однако истоки этой темы наметились в его творчестве вполне определенно.

Еще одна грань вокального наследия композитора — область философской лирики. Мысль о быстротечности жизни, о бренности земного существования отражена в элегии «Цветок», в «Пловцах», названных ранее. Иное содержание в романсе «Мысль поэта» (слова Н. И. Надеждина). Это — торжественный и светлый гимн солнцу, хвала его животворным лучам, несущим жизнь прекрасной земле, ее лугам, дубравам. Сюжет стихов Надеждина, довольно тяжеловесных, напоминает «Светило гордое» А. П. Сумарокова, но лишен мистического оттенка. Возникают и другие, более поздние музыкальные параллели: гимн Яриле-солнцу в «Снегурочке» Римского-Корсакова, с его особым, древним, языческим колоритом, или вдохновенный гимн природе в романсе Чайковского «Благословляю вас, леса».

Музыка романса «Мысль поэта» лишена цельности. Но интересно отметить, что мелодия вступительного речитатива, поднимаясь в каждом следующем такте на ступень вверх, как бы соответствует своеобразному ораторскому приему, выразительно передает (пусть несколько наивно) пафос торжественной речи:



Может быть, здесь кроется и другая деталь: попытка воссоздать картину восхода солнца ¹.

¹ Вспомним каватину Владимира «Медленно день угасал» из оперы Бородина «Князь Игорь», где большой протяженности нисходящий мелодический ход в басу является тонким изобразительным штрихом, рисующим образ сгущающихся сумерек.

Тема природы, всегда занимавшая большое место в русской литературе и музыке, дана у Варламова шире, чем кажется на первый взгляд, и неотделима от многих его романсов. Можно назвать «Белеет парус», «Горные вершины», «Море», «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», «Река шумит», «На небо взглянул я», «Знаю я, что ты малютка», «Листья шумели уныло» и ряд других. Картины природы в большинстве случаев даны композитором как фон, которым оттеняются переживания человека («Горные вершины», «Листья шумели уныло», «Две звезды», «Знаю я, что ты малютка»). Но иногда, в более редких случаях, пейзажу принадлежит главное место. Таковы, например, произведения «Море» или романс «Я люблю смотреть в ясну ноченьку». Второе из них — картина мягкой, летней ночи на Волге; отраженный свет месяца на волнах, набегающих на песок, едва слышный, сонный шелест листьев. Этой картине превосходно соответствует музыкальный образ: очень простые, подкупающие одухотворенной чистотой и душевностью вокальные интонации, светлый *C-dur*, мягкий, колышущийся фон фортепианного сопровождения при малоподвижной в целом гармонизации. И еще одна тонкая деталь: в пентатонический склад начальных оборотов мелодии инкрустируется хроматический вспомогательный звук *cis*, словно игра света и тени на струящихся водах реки:

13 Неторопливо

Я лю-блю смотреть в яс-ну но-ченьку, как го-
рат в не-бе яр-ки звез-доч-ки,

Но чаще природа оттеняет образ героя, углубляет настроение. Такова картина мирной, засышающей природы в «Горных

вершинах» или в незатейливой, чуть шутилой песенке «Знаю я», где чудесный зимний пейзаж, искрящиеся в лунном свете снежинки создают волшебное очарование, так поэтично воспетое в звонких стихах Фета:

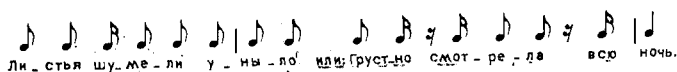
Бриллианты в небе лунном,
Бриллианты в небесах,
Бриллианты на деревьях,
Бриллианты на снегах.

Характеристика юной героини едва намечена штрихом — «легкий оттиск башмачка», оставшийся на снегу, наводит на мысль о свидании.

В некоторых произведениях Варламова параллелизм образов героя и природы еще более сближен, пейзаж в них — выразительнейший подтекст к психологической трактовке содержания. Один из примеров такого рода — уже упоминавшийся романс «Листья шумели уныло». Музыкальный образ навеян здесь не только трагичным сюжетом (похороны), но и мрачной картиной пустынного кладбища: монотонный шум листвы, скованная осенним холодом земля, могила, освещенная неверным, мертвенным светом луны. Стихи Плещеева прекрасны своим лаконизмом, сдержанностью, образной выразительностью:

Листья шумели уныло
Ночью осенней порой;
Гроб опустили в могилу,
Гроб, озаренный луной.

Романс Варламова на этот текст — один из ранних в русской вокальной музыке замечательных образцов воплощения трагической темы. Здесь нет и следов мелодраматизма, параллельно как бы выделена мысль: скованное горем сердце — сурово. Большой речевой выразительностью отличаются скудные, собранные интонации вокальной партии. Ровная, единообразная длительность звуков кое-где нарушается введением пунктирного ритма, вносящего едва заметный оттенок похоронного марша.



Тот же лаконизм в фортепианной партии, в ее скованности, ритмическом единообразии:

14 Andante. Grazioso „Листья шумели уныло“

Листья шумели уныло ночью осенней порой;

pp

s

Очень удачно найден композитором романтический прием гармонической игры красок — сопоставление шестой высокой — шестой низкой ступеней лада (в различном гармоническом «освещении»), одноименных минорной и мажорной тоники, скользящих хроматических гармоний (может быть, как образ неверного, призрачного лунного света?):

15

Только луна на могилу грустно смотрела всю

pp

s

IV^b T⁶ DDVI D Te VII $\frac{3}{4}$ D-dur III $\frac{3}{4}$ T⁶

ночь.

pp

s.... *s*.... T d-moll

Трагические образы, близкие этому романсу, позже нашли воплощение в музыке Мусоргского, Чайковского. Назовем у второго из них произведения «Снова, как прежде, один», «Ни слова, о друг мой», более субъективные по характеру, но родственные по настроению глубокой скорби и отчасти по ритмо-интонационному складу.

Романс Варламова «На небо взглянул я» (текст Анри Блаза в переводе Плещеева) напоминает шумановские песни лирико-психологического плана. Мрачное душевное настроение героя воедино слито с природой — с образом черных туч в небе, поблекших листьев, гонимых ветром. Композитор проявляет мастерство в области владения малой формой (сочинение представляет один период), филигранно отделяет детали (голосоведение, тонкая имитация, инкрустированная в аккордовый аккомпанемент). И что очень важно — ищет выразительные приемы, глубоко раскрывающие образы текста. Так, мысль о душевной усталости, о печали героя, выраженная в стихотворении, сразу влечет смену тональных красок: a-moll вместо A-dur:



Основной, завершающий произведение образ угасшей надежды «в душе охладелой» рождает тонкий психологический нюанс — «сломленную» интонацию нисходящей уменьшенной кварты (*си—фа* в A-dur), появляющуюся только один раз, в заключении:



Несколько сочинений Варламова посвящены образу моря. Предпосылкой к этому обращению могли быть личные впечатления композитора в Голландии.

В романсе «Белеет парус» образ морской стихии является воплощением свободолюбивых мотивов. Картина природы полна динамики и экспрессии, но рисуется обобщенно — композитор не пользуется изобразительными средствами.

По-другому, в лирико-психологическом плане, написано произведение «Взволнуют море непогоды». Пейзаж здесь то созвучен, то противопоставлен душевным переживаниям героя: море изменчиво — оно бурно или спокойно, но сердечное горе неизменно. Композитор строит романс на противопоставлении двух контрастных картин природы — сумрачного и спо-

койного моря. Романс этот — своего рода эскиз к произведению «Море», где контраст тех же образов еще более углублен и раскрывается в монументальной форме ¹.

Но во втором произведении природа не служит фоном, это — редкий для Варламова пример пейзажа «без героя». Автор создает композицию больших масштабов и настойчиво ищет приемы иллюстрации текста. В первой части — яркая динамика, напор, стремительность, короткие мелодические фразы в вокальной партии. В развитом фортепианном сопровождении — прием своеобразной звукописи, попытка воссоздать образ разбушевавшейся стихии:

18 а [Allegro] „Море“

Во - тер мо - ре взу - ше - вал,

До - бе - жал, про - сто - нал, раз - дро -

- бил - ся и у - пал,

«Море» можно назвать прототипом одноименного известного романса Бородина, отличающегося картинностью и еще более мощной динамикой.

¹ Аналогична также двухчастность структуры и сопоставление одноименных тональностей.

Отнюдь не расценивая Варламова как мариниста, все же стоит оттенить внимание композитора к этой теме и, следовательно, ее возникновение в русской музыке середины XIX века¹. Отсюда вел путь ко многим более поздним сочинениям: песне Рогнеды из оперы «Рогнеда» Серова, названному уже «Морю» Бородина, к чудесным пейзажам в цикле Римского-Корсакова «У моря», где, подобно варламовским романсам, дано различное изображение морской стихии.

И шире: тонкое ощущение природы во многих произведениях Варламова, введение ее образов, нередко приобретающих лирико-психологический поворот, как фон переживаний героя, сближает композитора с более обширным кругом авторов последующего поколения, прежде всего — с Чайковским. Нельзя, конечно, придавать исключительное значение теме природы у Варламова: ведь это одна из вечных тем искусства. Но понимание ее, характер трактовки образов и просто место, уделенное ей, создает перспективу от творчества композитора к будущему, к русской музыкальной классике второй половины XIX столетия. Можно добавить, что тема природы особенно заметно входит в сочинения Варламова в поздний период творчества.

Итак, тематика варламовского камерного творчества очерчивается достаточно ясно. Обращаясь к широкому кругу литературных текстов, композитор чутко реагировал на значительные художественные явления в современной ему поэзии и часто «открывал» поэтов для русской вокальной музыки.

Искусству Варламова присущи реалистические и романтические черты. В музыке композитора ярче сказались реалистические тенденции, но в то же время сюжеты и образы его романсов и песен, например мотивы изгнанничества, одиночества, природы, неотделимы от романтического течения тех лет; причем Варламов отбирал прежде всего лучшее и прогрессивное в творчестве поэтов-романтиков. Отсюда — возникновение у композитора некоторых приемов, свойственных романтическому музыкальному искусству, хотя они не явились определяющими для его облика.

Вся тематика варламовского творчества, его образы не отвлеченны — они рождены русской действительностью, и в этом смысле искусство композитора — глубоко почвенное, национальное явление.

Важно подчеркнуть, что тематика не ограничена узкими рамками. Да, ведущие ее линии не так многочисленны, но в целом она отнюдь не уже, чем у Алябьева, вокальное творчество которого принято считать наиболее широким среди дру-

¹ Можно назвать еще известный дуэт «Моряки» композитора К. П. Вильбоа — одного из авторов бытового романса.

гих, авторов бытового романса. В сочинения Варламова входит тема любви к родине, звучат свободолюбивые мотивы, причем особенно следует отметить мотивы сочувствия к декабристам; в творчество композитора проникают социальные сюжеты, философская лирика, тема искусства, природы. Воплощение некоторых из этих сюжетных образов в музыке того времени мы находим лишь у Варламова (например, тема борьбы Греции за свободу). Словом, облик варламовских романсов определяется не только любовно-лирической темой и не только, по выражению Герцена, мотивами «всеобщего уныния». Пусть многое в этих новых темах (хотя и не все!) композитор решает «сквозь призму сердца» (Жуковский). Ведь он был лирик. Пусть не всегда автор находит для новых тем наилучшее музыкальное воплощение, пользуясь традиционными бытовыми формами. Но это не умаляет значения самого факта, не мешает видеть стремления автора к более широкой тематике, видеть его отзывчивость как художника на разнообразные события в жизни и искусстве своей страны.

И еще одно. Сюжеты и образы варламовских романсов, характерные для его эпохи и литературы, иногда впервые зазвучавшие именно в его сочинениях, вели к русской классической музыке второй половины прошлого века. Нити протягиваются от многого, но важно подчеркнуть, что эти сюжеты оказались жизненными в более позднюю историческую эпоху, так же, как живые интонации его романсов.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Одна из главных, сложных проблем в исследовании варламовского творчества может быть определена так: «Варламов и народная песня». Эта проблема включает широкий круг вопросов: характеристику эстетических принципов музыканта в области народного искусства, их отражение в его исполнительской, педагогической деятельности, его причастность к собиранию фольклора. Но кардинальным вопросом является, конечно, рассмотрение музыкального творчества композитора как конкретного результата его исканий, его эстетических убеждений. Линии исследования также могут быть различны: анализ народных песен в обработках, сделанных композитором; его собственных, оригинальных песен в народном духе. Должна быть поставлена и еще одна, более широкая задача: выявление приемов, типичных для народной музыки,

в варламовских романах не песенного жанра. Все это связано с определением характерных черт творческого метода композитора, его стиля. Только вся сумма вопросов может дать полное освещение проблемы.

Обработки народных мелодий во многом характеризуют подход и отношение Варламова к фольклорным образцам. Большая часть обработок вошла в сборник «Русский певец». Этот сборник — явление очень типичное не только в творческой биографии композитора, но и вообще для данной эпохи. «Русский певец» находится в одной категории с рядом сборников первой половины XIX века, издание которых свидетельствовало об усиленной тяге к собиранию и изучению народного творчества. В области музыкальной такие тенденции были лишь частным выражением общего широкого движения в среде интеллигенции, причем важная роль принадлежала литературе. Стремление найти и сберечь драгоценные сокровища устного творчества народа связывалось с поисками национального своеобразия и самобытности в профессиональном искусстве. Надо сказать еще, что проблема народности с 30-х годов XIX века уже была серьезно поставлена русской критикой. Об этом свидетельствует, например, статья Белинского «Литературные мечтания» или статья Мельгунова о Глинке¹.

Своеобразной призмой для характеристики деятельности Варламова в области народной песни могут служить общие высказывания А. Григорьева о музыкальном фольклоре. Взгляды критика, как друга и единомышленника композитора, ему во многом созвучны. Народная песня всегда привлекала внимание А. Григорьева, и не только в более поздний период его деятельности в «молодой редакции». «Москвитинина», но и гораздо раньше, при жизни Варламова.

Очень показательна работа А. Григорьева «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны»² — своего рода сredo автора. Он выступает в статье как энергичный поборник собирания и внимательного, глубокого изучения народных песен. Критик настаивает на записывании всех образцов без исключения, многочисленных вариантов, даже тех, где содержатся искажения, поскольку искажения народного происхождения также представляют интерес. Однако он ставит огнюдь не археологическую задачу, стремится познать живое бытование песни, которая постоянно изменяется, по его выражению, «растет в народе».

¹ Н. А. Мельгунов. Глинка и его музыкальные сочинения. В кн.: Т. Ливанова и В. Протопопов. Глинка. Творческий путь, т. 2. М., 1955, стр. 206.

² Аполлон Григорьев. Собрание сочинений под ред. В. Ф. Саводника, вып. 14. М., 1915.

Песня — единое, нераздельное музыкально-поэтическое целое, и с этой точки зрения, ранние песенные сборники И. Прача, И. Руфина, В. Трутовского автора не удовлетворяют. Если собиратели фиксируют какие-либо отдельные варианты, подмечая характерные частности, то подлинно крупный талант, одаренный композитор, слышит в песне типичное, находит то, что составляет ее главную сущность. Таковы были некоторые принципиальные, прогрессивные положения названной статьи. Эстетика Варламова близка им, причем на первом плане выделяется главное: стремление к глубокому и верному постижению народных напевов во всем их богатстве и многообразии, не «археологический» интерес, а внимание к живой песенной традиции, и, с другой стороны, стремление в творчестве отразить типичные черты народной музыки, находя для этого иногда более свободную и обобщенную форму. В данном широком плане Варламова можно сопоставить с Глинкой, при всем различии масштабов и индивидуальностей компози-
торов.

Что представляли собой другие сборники народных песен, существовавшие в эпоху Варламова?

По сравнению с XVIII веком, к которому относятся первые попытки записи русской песни, XIX век выдвигает новые вопросы о способе ее фиксации, методике обработок. Путь развития фольклористики шел от ранних, несложных записей песни к более углубленной постановке и разработке важных практических и теоретических проблем, что обусловило дальнейшие блестящие достижения в этой области во второй половине XIX века.

В первой половине столетия наряду с изданием песенных текстов публикуется немало нотных сборников: Кириши Данилова¹ (1804), повторные издания собрания Львова—Прача (1806, 1815), сборники Руфина (1831—1833) и Кашина (1833—1834). В этот же период вышли «Голоса украинских песен» Алябьева (1834). В 40-е годы появился «Русский певец» Варламова и близко стоящий к нему, как бы продолжающий его традиции, сборник Гурилева (1849). Все они, во многом отличные друг от друга, сближены общим признаком — опорой на городскую народную песню. Образцы крестьянского фольклора если и попадали в эти собрания, обычно приобретали иной облик под влиянием интонаций городской песенной культуры. Издания имели определенную практическую цель: песни, гармонизованные в фортепианном сопровождении, предназначались для домашнего музицирования (или концертного исполнения) и таким образом способствовали популяризации

¹ Имя составителя осталось неизвестным, название сборника дано издателями условно.

народной музыки. Заметим еще, что некоторые сборники (например, Рупина, Варламова) в известной мере отражали песенный репертуар составителя-певца. Именно в таком русле городской фольклорной традиции находился и «Русский певец» Варламова. Автор адресовал его любителям и профессионалам, ставя своей целью пропаганду лучших образцов народного искусства.

Чрезвычайно показательно стремление композитора «аранжировать русские народные песни, с сохранением их чистых, неискаженных напевов»¹ (разрядка моя. — Н. Л.). О том же говорится в предисловии к сборнику, где очень определенно раскрываются демократические взгляды Варламова на народную песню: «Долго оставалась родная песня наша забытою в устах простолюдина, и если позволяли ей являться среди высших сословий, то в искусственной форме, прихотливо создаваемой мимолетным, изменчивым вкусом... Русская публика в первый раз найдет русскую песню в ее истинно народной, безыскусственной форме...»; «Ни одного украшения, никакого лоска науки — песня родная просто как сложили ее...»².

Здесь очень четко сформулированы задачи, которые ставил перед собой композитор. В стремлении к чистоте, неискаженности напевов — основополагающий принцип фольклористики в последующие десятилетия. Но при общности целей само понятие чистоты напевов находило в разные периоды различное конкретное претворение в песенных обработках. Во второй половине XIX века данное понятие непременно подразумевало более тонкое, дифференцированное понимание различных элементов песни — ее мелодии, лада, ритма. Внимание музыкантов было направлено уже не на городскую песню, а на крестьянскую, особенно ее старинные образцы. Это был новый период развития фольклористики, связанный с более глубоким и широким исследованием народной песни, с другим этапом музыкального мышления, когда народная песня рассматривалась «как предмет науки» (Серов). С таких позиций более ранние песенные сборники грешили неточностями и встречали отрицательную оценку некоторых музыкальных деятелей (например, Одоевского, Серова). Но эти «неточности» были обусловлены иным методом обработок, свойственным более ранней эпохе, они коренились в типичной для того времени традиции. Словом, как справедливо отмечал

¹ «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XII, кн. 11. Музыкальные известия, стр. 539.

² «Русский певец. Собрание русских песен, аранжированных для пения с аккомпаньманом А. Варламовым, с вариациями на каждую песню, составленными В. Кажинским». СПб., 1846.

Асафьев, «каждая эпоха... выдвигала свой метод приближения к «настоящей песне»¹ и составители более ранних сборников, возможно, искренно полагали, что они ее (песню. — Н. Л.) только приспособливают ко вкусам многих любителей, а не видоизменяют»².

Объективная оценка сборника Варламова (и современных ему) не может быть дана без учета исторической перспективы, своеобразия характерной городской песенной традиции. Стремление композитора приблизить народную песню к запросам широкой демократической среды, сама постановка вопроса о сохранении чистоты напевов (пусть решенная в духе того времени), несомненно, может расцениваться как прогрессивная и заслуживает положительной оценки.

Что же представляют собой песенные обработки Варламова³? Какие именно напевы по своим жанровым чертам, по содержанию привлекали внимание композитора? В опубликованных обработках сам по себе материал не является оригинальным: все песни встречаются в более ранних сборниках XIX века — Львова — Прача, Кашина, Рупина, то есть, по существу, Варламов использует образцы, в той или иной мере уже известные в городском музыкальном быту. Среди мелодий, избранных им, тридцать три встречаются у Прача, тридцать пять — у Кашина, пять — у Рупина. Многие песни (двадцать) находим одновременно у трех композиторов — Прача, Кашина и Варламова, некоторые — во всех четырех сборниках, включая рупинский (например, песни «Молодка молодая» или «Скучно, матушка, весной»).

Наибольшую часть варламовских обработок составляют протяжные и — согласно классификации кашинского сборника — полупротяжные песни. Из сорока восьми образцов тридцать два относится к данному типу⁴. Такое преобла-

¹ Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л., 1930, стр. 109.

² Там же, стр. 110.

³ Для анализа мы привлекаем не только песни из «Русского певца», но отчасти из других изданий — всего сорок восемь образцов.

⁴ Приведем названия этих песен:

«Протяжные»: 1. «Вспомни, вспомни, моя любезная»; 2. «Не белы снеги»; 3. «Ты молодецкий молодчик»; 4. «Во лесах было»; 5. «Как вечер тоска на сердце нападала»; 6. «Ах ты, душенька, красна девица»; 7. «Ты детинушка, сиротинушка»; 8. «Как доселе у нас, братцы»; 9. «За морем синичка»; 10. «Уж как пал туман»; 11. «Скучно, матушка, весной»; 12. «Ах ты, молодость»; 13. «Не одна во поле дороженька»; 14. «Ах ты, Дуня».

«Полупротяжные»: 1. «Что пониже было города Саратова»; 2. «По горам, горам»; 3. «Ивушка»; 4. «Молодка молодая»; 5. «Долина, долинушка»; 6. «Как у нашего двора»; 7. «Очи мои, очи»; 8. «Сиз голубчик»; 9. «Как у наших у ворот стоит озеро воды»; 10. «Чем тебя я огорчила»; 11. «Ах, со вечера порошица»; 12. «Белолица, круглолица»;

ние весьма характерно: оно указывает на интерес композитора к жанру, мелодически наиболее богатому.

Значительно меньшую часть занимают плясовые или скорые песни (одиннадцать из сорока восьми)¹. Обратим, кстати, внимание на иное соотношение протяжных и плясовых песен в сборниках Львова—Прача (пятьдесят одна и пятьдесят девять) и Кашина (семьдесят шесть и сорок). Из русских народных мелодий Варламов включил, кроме того, одну свадебную песню («Уж жарко в тереме свечи горят»).

Наконец, особую, небольшую группу из пяти образцов составляют украинские песни². Введение их продолжало установившуюся ранее традицию, начиная от сборника Трутовского и кончая украинским сборником Алябьева. Правда, этой традиции следовали не все авторы. Так, у Рупина украинские песни вообще отсутствуют, а у Кашина приведена только одна. Интерес же Варламова к украинскому фольклору, вероятно, был связан с общим замыслом «Русского певца», как собрания песен различных славянских народов.

По сюжетному содержанию среди варламовских обработок можно выделить ряд молодецких песен, например «Что пониже было города Саратова», где раскрывается значительная тема народного протеста, рассказывается о расправе со злодеем-губернатором³; песню «Уж как пал туман на сине море», повествующую о смерти воина в чужом, далеком краю; «Как доселе у нас, братцы», в которой близкая тема о гибели молодца приобретает характер философского раздумья (строки о забвении погибшего или памяти о нем в сердце близких); известную песню «Вниз по матушке по Волге».

Огромное же большинство образцов не случайно принадлежит к лирическому жанру, что объясняется складом дарования Варламова. Так, очень широко представлена любовная тема в многообразных, характерных для народного творчества мотивах. Это песни о разлуке, в которых герои расстаются против воли: или девушку насильно выдают замуж за немилого, или

13. «Девушка краивушку жала»; 14. «Помнишь ли меня, мой свет»; 15. «Вниз по матушке по Волге»; 16. «Вечор был я на почтовом на дворе»; 17. «Я пойду ли вдоль по улице»; 18. «Как на дубчике два голубчика».

¹ 1. «Во саду ли, в огороде»; 2. «По улице мостовой»; 3. «Как у наших у ворот»; 4. «Во поле береза»; 5. «Вы раздайтесь, расступитесь»; 6. «Улица широкая»; 7. «За долами, за горами»; 8. «Мне моркотно, молоденьке»; 9. «Уж ты Ваня»; 10. «Не будите молодую»; 11. «Ах ты, nochенька».

² 1. «Ай, під вишнею»; 2. «Ой не відти ль місяць світит»; 3. Іхав козак»; 4. «Ой гай, гай зелененький»; 5. «Гей, у полі вишня». — Все эти песни имеются в сборнике Львова—Прача.

³ В. И. Музалевский оттеняет, что, судя по тексту, Варламов избрал «революционный вариант этой песни» (см. в книге: «Русское фортепианное искусство». М., 1961, стр. 304).

юношу берут в солдаты, и т. д. Другие сюжеты — грустные повествования о горькой женской доле, о печальной судьбе и одиночестве героя, об утраченном счастье. В плясовых песнях тема о подневольной жизни русской крестьянки находит иной поворот: более живо, с оттенком горького юмора ведется рассказ о нелюбимом старом муже, о веселой молодухе, стремящейся вырваться из деспотического плена чужой семьи. В некоторых украинских песнях содержание излагается в остро комедийном тоне (например, «Ой, не відти ль місяць», где идет речь о расправе казака с незадачливым поклонником своей жены). Тематика, идущая от народного искусства, органически входит и в оригинальные сочинения Варламова, становится неотъемлемой частью содержания его творчества. Аналогии сюжетов здесь — прямые и непосредственные.

Обратимся к рассмотрению музыкальных особенностей обработок Варламова, а именно сольных песен с фортепиано («Русский певец» хоровых вариантов не содержал). Их стилиевые черты, интонационная сфера неотделимы от традиций городской песенной культуры, с ее характерными мелодикоритмическими и ладо-гармоническими особенностями. Путь, по которому шел Варламов, становится особенно наглядным, если сравнивать одноименные образцы у него и в более ранних сборниках.

Очень редко заимствованные песни композитор оставлял без изменений. Единственный пример — песня «Вниз по матушке, по Волге», одинаково изложенная и у Кашина, и у Варламова¹. В других случаях он создавал резко отличающиеся варианты. Так, песне «Не будите меня, молодую», по сравнению с обработкой Кашина, присущ виртуозный концертный стиль и более развернутые масштабы. Это два полюса, между которыми лежит основная масса песен, в большей или меньшей степени близких соответствующим вариантам в сборниках Праща, Кашина, Рупина. Отличия варламовских обработок, иногда очень существенные, а иногда, на первый взгляд, незначительные, позволяют определить направление, избранное музыкантом, индивидуальные черты его творческой манеры. Они сказываются прежде всего в мелодике, где заметна общая тенденция к внесению большей распевности, гибкости, большей свободы рисунка. Отчасти это происходило от того, что Варламов был не только композитор, но и певец, а следовательно, оттенял и развивал в песне черты естественной, широкой вокализации. Изменения, внесенные Варламовым в мелодику — как бы малы они ни были, — свидетельствуют о том, что имеющиеся песенные записи он не склонен был рассматривать как незыблемый, неизменный об-

¹ Кроме совсем незначительного отличия в фактуре одного аккорда.

разец. Не отклоняясь, как правило, далеко от мелодического варианта, записанного предшественниками, Варламов вносил известную свободу в обращение с материалом. Подчеркнем, что обогащение мелодического рисунка, импровизационность и распевность — характернейшие черты рассматриваемых обработок. Это ценнейшее свойство, присущее старинной крестьянской протяжной песне, нередко утрачивалось или заметно умалялось в «городской транскрипции» песен. Варламов же стремился сохранить эту черту, в композиторской обработке хотел найти эквивалент, который воспроизводил бы данную особенность народной мелодики. Это — один из существенных критериев варламовского понимания чистоты напевов.

Обратимся к музыкальным образцам и сопоставим одноименные обработки у различных авторов. Так, в песне «Вспомни, вспомни, моя любезная» мелодия начального четвертакта у Варламова более плавная, узорчатая, по сравнению с записью Кашина:



У Варламова есть два варианта этой песни. Во втором из них («Вспомни, вспомни, моя дорогая») кульминационное, заключительное построение особенно резко отличается подчеркнутой распевностью:



Стремление к большей интенсивности мелодического движения, к охвату более широкого диапазона, плавности, наполненности мелодии находим не только в ряде протяжных, но также и плясовых песен.

Сопоставление некоторых одноименных образцов в разных записях убедительно подтверждает это. Вот протяжная песня «Уж как нал туман»:

21a Grave Кашин

Уж как пал ту - ман на си - не мо - ре, а зло -
- дей тос - ка в ра - ти - во серд - це!

б Протяжно Варламов

Уж как пал ту - ман на си - не мо -
- ре, а зло - дей то - ска в ре - ти - во серд -
- це, а зло - дей то - ска в ре - ти - во серд - це.

Ту же картину обнаруживает сравнение вариантов плясочной песни «Во саду ли, в огороде»¹:

22a Allegro Прач

Во са - ду ли, в о - го - ро - де де - ви - ца гу - ля - ла,
не - ве - лич - ка, кру - гло - лич - ка, ру - мя - но - е лич - ко.

б Moderato Кашин

Во са - ду ли в о - го - ро - де
де - ви - ца гу - ля - ла, не - ве - лич - ка,
кру - гло - лич - ка, ру - мя - но - е лич - ко.

в Скоро Варламов

Во са - ду ли в о - го - ро - де де - ви - ца гу - ля - ла,
не - ве - лич - ка, кру - гло - лич - ка ру - мя - но - е лич - ко.

Аналогичные явления в песнях «Ивушка», «Как вёсчор тоска на сердце нападала», «Ты молоденький молодчик», «Ах

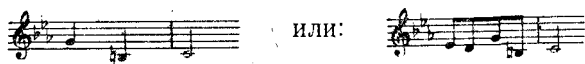
¹ Запись Прача транспонирована в с-moll.

ты, душенька», «Молодка молодая», «Ах ты, молодость»... Стремясь раскрыть богатство мелодического рисунка, раздвигая его диапазон, выявляя распевность, как бы потенциально скрытую в более скупых, контурных записях предшествующих сборников, Варламов, таким образом, оттеняет одну из характернейших черт русской народной песни.

Композитор бережно относится к сохранению типичных приемов развития мелодики. Укажем на роль квинтового тона, например на опевание квинтовой «вершины-источника» (по выражению Глинки, «квинта — душа русской песни»); на восходящую секстовую интонацию с последующим нисходящим движением; на постепенность, напряженность развертывания мелодии в протяжных песнях, и т. д. Таковы некоторые общие черты мелодики варламовских обработок, роднящие их с особенностями крестьянской песни.

Весьма существенной является оценка их интонационного склада в свете ладовой и гармонической природы, с точки зрения показателей вертикали. Интонационный строй неразрывно связан здесь с логикой гармонического мышления, типичного для городской песни, а именно с гомофонно-гармоническим складом. В этом смысле обработки Варламова в целом находятся в одном русле с песенными обработками более ранних и современных ему сборников. Стиль определяется скреплением двух линий: особенности, присущие мелодике крестьянской песни (аспект горизонтали), развиваемые Варламовым, несут в то же время признаки влияния иных вертикальных, гармонических, а также структурных закономерностей. Отход от натуральных ладов, диатоники, введение гармонического минора, обострение ладовых тяготений, опора на гармонический язык, свойственный профессиональной музыке, — все это неотъемлемые элементы, формирующие мелодико-интонационный стиль городской песни, и, следовательно, свойственные варламовским обработкам.

Так, например, типичное для народной музыки соотношение параллельных мажора и минора обычно дается композитором с непременно показом вводного тона гармонического минора (как модуляция), а не на основе переменного лада, характерного для крестьянской песни, с единым, натуральным звуковым составом напева. Отсюда и ряд прочно вошедших в обиход мелодических оборотов, например особенно часто встречающийся в кадансах:



Возникают нетипичные для крестьянской песни интонации уменьшенной квинты (см. примеры 20 и 21 б) или непрigотовленные задержания, скорее романского типа:



Об индивидуальных отличиях варламовской манеры обработки свидетельствуют некоторые особенности гармонического языка. Так, отчетливо заметно стремление композитора к обогащению тональной и гармонической сферы. В песне «Вспомни, вспомни, моя любезная» он дает сопоставление *g-moll* — *B-dur* — *g-moll*, в то время как у Кашина развитие ограничено только сферой *g-moll*. Добавим, что в результате изменения мелодики возникает оборот, очень характерный для народной песни, — движение на тон вниз от тоники минора к доминанте параллельного мажора с последующим подъемом на октаву и движением от нее вниз (в тактах 3 и 4 примера):



В песне «Долина, долинушка», в отличие от Кашина, также выделены колебания между параллельным минором и мажором (*C-dur* — *a-moll*), что, возможно, является отражением ладовой переменности.

Эта песня вообще гармонизована Варламовым богаче и интереснее. Так, вместо двойной доминанты *a-moll* в такте 5 он подчеркивает унисонным ходом звук *re* (четвертая ступень), что звучит более сурово и ближе народной диатонике. Из той же интонации вырастает, как вариант, заключительная каденция, где, кроме того, на расстоянии чередуются звуки *gis* и *g* — седьмая ступень гармонического и натурального минора:





В песне «Не белы снеги» Варламов, как и Кашин, оттеняет отклонение из G-dur в a-moll (такты 10—11), между тем как у Рупина эта модуляция отсутствует.

Свадебная песня «Уж жарко в тереме» гармонизована Прачем только при помощи тоники и доминанты F-dur. Варламов же вводит отклонение в d-moll (см. такты 1—2).

Интереснее задуман у него тональный план песни «Как доселе у нас, братцы»; ее конец не совпадает с вариантом Прача и Кашина — звучит в e-moll: a-moll — C-dur — a-moll — e-moll.

Отличающая Варламова от Прача, Кашина и Рупина тенденция к расширению средств гармонии, ее функций особо сказывается в обогащении субдоминантовой сферы. Это очень типичный для его обработок признак. Излюбленной гармонией композитора здесь является септаккорд второй ступени в миноре, чаще всего в виде его обращения — квинтсептаккорда.

Иногда эта гармония лишь сильнее подчеркнута (например, в песне «Скучно, матушка» у Рупина она дана более мимолетно; см. предпоследний такт). В других случаях тот же аккорд углубляет близкую субдоминантовую функцию: в песне «Как доселе у нас, братцы» вместо секстаккорда второй ступени в кашинском варианте Варламов дает ее квинтсекстаккорд (такт 7). Сгущение субдоминантовой функции выражено еще ярче, когда септаккорд второй ступени заменяет простое трезвучие четвертой (см. песни «Ты детинушка, сиротинушка» — такт 3 или «Уж как пал туман» — такт 2).

Но особенно показательны те случаи, когда композитор вводит субдоминанту, заменяя ею доминантовую гармонию, которой ограничиваются в тех же песнях Прач или Кашин.

Варламов расширяет, таким образом, круг гармонических функций, выходит за пределы тоники-доминантовых соотношений, отодвигает выявление доминанты. Примеры здесь не единичны: «Во саду ли» (такт 6), «Уж ты Ваня» (такт 9), «Ой гай, гай зелененький» (такт 7), «Ах ты, душенька» (у Кашина — «Ах ты, душечка»). Речь идет здесь опять-таки о введении гармонии субдоминантового квинтсектаккорда. Вот две записи последней песни:

27а Andante sostenuto Кашин «Ах ты, душечка»

Ах, ты, ду- ше- чка

б Протяжно Варламов «Ах ты, душенька»

Ах, ты, ду- шень- ка

SI16DDVII D

Варламов несколько изменяет мелодический рисунок: вместо движения по звукам доминантового трезвучия в начальной попевке у него дана простая подчеркнуто квинтовая интонация, более близкая крестьянской песне. Вводный тон (си-бекар) затрагивается на протяжении первого восьмитакта только один раз, тогда как в обработке Кашина — трижды. Что касается гармонии, то вместо доминанты Варламов дает в такте 6 сектаккорд второй ступени и уменьшенный вводный двойной доминанты, соответственно меняя мелодию. Рисунок ее при этом становится тоньше и богаче. Заметим, что такая гармоническая последовательность очень типична для романсов композитора. Изменено Варламовым и заключение песни, где он вводит субдоминантовый квинтсектаккорд, акцентируя его:



Этот оборот уже очень близок Чайковскому, например его романсу «Соловей», стилистически связанному с песенной мелодикой.

Гармония двойной доминанты встречается в обработках Варламова не слишком часто. Кроме приведенной песни «Ах ты, душенька», можно назвать еще «Вспомни, вспомни, моя дорогая» или «Чем тебя я огорчила», причем в двух последних образцах двойная доминанта вводится в виде проходящей гармонии, то есть приемом, опять-таки типичным для романсов композитора.

Иногда в обработки Варламова проникает излюбленный им в романсах аккорд альтерированной двойной доминанты (например, «Ах ты, ноченька»).

По сравнению с другими авторами, Варламов в своих песнях дает более интенсивное и разнообразное гармоническое развитие¹, более частую смену функций.

Характерно отношение композитора к ладовому строению. Часто он, опираясь на логику гомофонно-гармонического мышления, изменяет ладовую структуру мелодии, «переводит» ее из сферы натуральных диатонических ладов крестьянской песни в область иных закономерностей городской музыкальной культуры (см., например, «Ивушку»). Такой подход весьма типичен для Варламова. Но встречаются и обратные случаи. В песне «Ах ты, молодость» он бережно сохраняет ладовые особенности оригинала: миксолидийскую окраску (см. пример 30).

Для мелодики варламовских обработок чрезвычайно существенна вариантность развития. Эта черта, как и распевность, в высокой степени присуща крестьянской протяжной песне. В обработках Варламов усиливает данное свойство. По

¹ В отдельных образцах наблюдается иная картина: Варламов упрощает гармоническое (или тональное) развитие. Это относится, например, к песне «Молодка молодая», где он, в отличие от Кашина, не показывает шестую ступень G-dur, ограничивая субдоминантовую сферу лишь четвертой ступенью; к «Ивушке», в которой более тонкие ладовые обороты, присутствующие в обработке Кашина, заменяются более простыми. Но таких примеров немного.

сравнению с записями Прача, Кашина и Рупина, он насыщает варианностью изложение, тем самым сближая городскую песню с крестьянской. И это еще раз показывает, как шел Варламов по пути воссоздания чистоты напевов.

Песня «Ивушка, ивушка зеленая моя» у Варламова изложена совершенно иначе, чем у Прача и Кашина. Обращаясь к мотиву первого двутакта песни, Варламов развивает его дальше по-другому (в сущности, и начальный мотив изложен более свободно). В кашинской редакции, как и у Прача, песня имеет следующее строение¹: А (4 такта), А₁ (4 такта). Варламов вносит большую дробность в изложение, создавая типичную «пару периодичностей»:

АА₁ ВВ₁

2,2 2,2

Кашин

29а Andante con moto

Варламов

б Не так скоро

Особенно важен принцип развития из одной, начальной попевки, рост последующих интонаций из предыдущих, их «цепляемость» и неразрывная связь мелодических звеньев. Первый двутакт песни вариантно излагается в тактах 3 и 4, причем основной ячейкой служит мотив из шести звуков, который при повторении дан в ином ритмическом и высотном изложении, с добавлением секстового затакта. Следующий, третий, двутакт по существу тесно связан с первоначальным элементом: интонация сексты была уже подготовлена в тактах 2 и 3 (хотя ее метрическое положение здесь иное), а ход по звукам трезвучия — минорный вариант уже звучавшей попевки из такта 2. Далее восходящая интонация в такте 7 (квинта с захватом секстового звука) может быть рассмотрена как вариант начала такта 5, а заключительный, «расчетный» каданс от доминанты к тонике опирается на звуки трезвучия *ре — фа — ля*, варьируя таким образом уже знакомую попевку. До-

¹ Для удобства сравнения запись Кашина дается в *g-moll*.

бавим, что октава, заканчивающая песню, была подготовлена раньше, во втором двутакте (крайние звуки) и, с другой стороны, является своего рода итогом, как самый широкий (и постепенно достигнутый) интервал в звуковом составе песни. Таким образом, тематическая новизна второй половины песни условна: вся она состоит из построений единого ряда, крепко связанных между собой общей интонационной основой и как бы напоминающих побег, ответвляющиеся от одного ствола.

Кроме того, для мелодии характерно постепенное завоевание диапазона (продвижение вверх), секстовые ходы с типичным спуском вниз, словом, еще некоторые признаки, идущие от крестьянской песни. Если в варламовской редакции в «Ивушке» упрощена ладовая структура, резко акцентирована квадратность, то самый тип мелодического развертывания в смысле его интонационной вариантности представлен богаче.

Гораздо более ярко, чем у Прача и Кашина, принцип вариантного развития выражен в ряде других песенных обработок, например «Как доселе у нас, братцы», «Молодка молодая», «Ты детинушка, сиротинушка», «Не одна во поле», «Ах ты, молодость». В последней, помимо ладового варьирования основной мелодической ячейки (от *ми* к *ля*), привлекают внимание ее ритмические и постоянные метрические изменения:

Варламов „Ах ты, молодость“

30 Andante

Ах ты, мо-ло-дость, ах,
мо-я мо-ло-дец... ах, мо-ло-дец-ка-
-я, мо-ло-дец-ка-я!

Вершина попевки *ми* приходится то на сильную, то на слабую долю такта, положение опорных звуков меняется. В варьировании участвует также гармонический фактор. Словом, вариантный метод определяется суммой средств, хотя надо заметить, что у Варламова ведущее место обычно принадлежит мелодической стороне.

Заслуживает внимания и структура песен. В ряде случаев композитор сохраняет несимметричное строение напева, типичное для крестьянской песни (см., например, «Сиз голубчик» или «Ах ты, молодость»). Нередко, не отходя в основе от этого принципа, он создает, однако, более рельефное членение напева, вносит более заметные цезуры. Если сопоставить песню «Ты молоденький молодчик» в сборниках Кашина и Варламова, то у первого автора ярче выражена слитность звеньев:

Ка шин: 2т.+3т.+1т.
(такт = $\frac{4}{4}$)

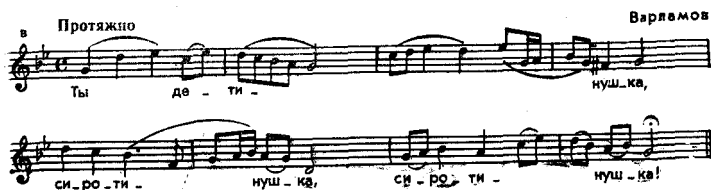
Ва р ла м ов: 4т.+5т.; 2т.; 4т.+6т.
(такт = $\frac{2}{4}$)

Нередко композитор стремится к еще большей четкости структуры и таким образом дальше отходит от своеобразия строения народной песни. Это сказывается в отчетливой квадратности, которая отсутствует в аналогичных обработках Кашина и Прача. Сравним, например, песни «Ты детинушка» в различных сборниках ¹:

Прач: 2т.+7т.;	} размер везде $\frac{4}{4}$.
Ка шин: 2т.+3т.+4т.;	
Ва р ла м ов: 2т.(+)2т.; 2т.; 2т.	
Λ Λ ₁ В Λ ₂	



¹ Песня из сборника Прача транспонирована из a-moll в g-moll.



Внося четкую периодичность, квадратность строения, Варламов меняет в данном случае облик песни. Другой характерный пример — обработка напева «Как доселе у нас, братцы», где композитор вводит структуру суммирования (2, 2, 4 и т. д.). Значительно большая расчлененность построений усиливается у Варламова внесением пауз (у Прача они совершенно отсутствуют). Кроме того, композитор излагает песню в более быстром темпе: у Прача имеется ремарка *Andante molto*, у Кашина — *Andante sostenuto*, у Варламова — «Не очень скоро». Деталь показательна: тенденция дать более быстрое движение в протяжных песнях встречается не один раз. Так, песню «Ты молоденький молодчик» Кашин излагает в темпе *Adagio non tanto*, Варламов делает ремарку: «Не так скоро»; кашинская редакция мелодии «Как у наших у ворот стоит озеро воды»¹ снабжена пометкой: *Adagio non tanto*, варламовская — «скоро»; «Долина, долинушка» идет у Кашина в темпе *Andante*, у Варламова — «скоро». Ускорение темпа вместе с отмеченной большей интенсивностью гармонических смен — явления одного порядка. Они отражали те изменения, которые претерпевала протяжная песня в городском музыкальном быту.

С этим же связаны и некоторые ритмические преобразования в мелодике, а именно стремление сделать ритм более активным, упругим, четким. Примером могут служить песни «Ты молоденький молодчик», «Как доселе у нас, братцы» или «Как у наших у ворот стоит озеро воды». В двух последних случаях особо обращает внимание введение пунктирного ритма, отсутствующего в одноименных образцах других сборников.

Интересной особенностью варламовских обработок является обогащение партии фортепиано, что резко отличает стиль Варламова от других авторов. Композитор стремился к созданию самостоятельного фортепианного аккомпанемента, более разнообразного и содержательного по фактуре, чем, например, даже в обработках пианиста Кашина.

Варламов решительно порывает с традицией дублирования

¹ В обеих обработках песня имеет один текст, но мелодические варианты ее различны, хотя в крупном плане они интонационно родственны.

партии голоса у фортепиано, типичной для Прача или Кашина¹. Прием этот как редкое исключение можно найти в песнях «Как вечер тоска», «Девушка крапивошку жала», «Помнишь ли меня».

Иногда партия голоса дублируется фортепиано не все время (например, в песне «Вспомни, вспомни, моя дорогая»). Но чаще всего композитор стремится к созданию свободного и гармонически полнозвучного аккомпанемента.

Можно выделить несколько типов сопровождения. Один из них связан с довольно плотной аккордовой фактурой, строгой, ритмически малоподвижной, создающей гармонический фон для развития вокальной мелодии:



Такой же тип аккомпанемента в песнях «За морем синичка не пышно жила», «Уж как пал туман».

Другой тип непосредственно отражает некоторые традиционные формы аккомпанемента бытового романса, а именно движение по звукам аккорда:



Такая фактура прочно вошла в русский классический романс; она встречается и у Глинки («Бедный певец», «Память сердца»), и у более поздних авторов («Чаруй меня» или «Привет» Даргомыжского, «Слышу ли голос твой» Балакирева, «О, если б ты могла» Римского-Корсакова и многие другие). Иное, но также романсное сопровождение в песне «По улице

¹ Показательно сопоставление четырех различных редакций песни «Скучно, матушка, весной»: у Прача и Кашина фортепианный аккомпанемент дублирует голос, у Рупина и Варламова — нет.

мостовой» или «Чем тебя я огорчила». Во второй из них оно особенно интересно как очень близкий вариант аккомпанемента варламовского романса «Горные вершины»:



В песенные обработки композитор вводит типичнейший для своих оригинальных сочинений прием «гитарного» сопровождения. Так, совершенно «переосмыслен», иначе, чем в других сборниках, излагается аккомпанемент в песнях «Ты молодой молодец», «Ивушка», «Белолица, круглолица», «Как у наших у ворот», «Молодка, молодка молодая». Последний образец имеется в четырех сборниках — у Прача, Кашина, Рупина, Варламова, но самое свободное и гибкое фортепианное сопровождение дано в варламовской обработке. В приеме гитарного аккомпанемента сказывалось не только тяготение композитора к гармонической полноте звучания, но — шире — влияние на народную песню форм городского бытового музицирования. Предпочитая обычно аккордовое сопровождение, Варламов иногда вводит элементы подголосочной полифонии, очень характерной для народной протяжной песни. Но подголоски возникают, как правило, лишь на отдельных участках, не образуя ещё выдержанного типа подголосочного сопровождения (см. песни «Ах ты, Дуня», «Не одна во поле»).

В отличие от авторов других песенных сборников, Варламов часто создает фортепианное вступление. Среди характерных примеров — песни «Вспомни, вспомни» (оба варианта), «Не белы снега», «Во лесах», «Как вечер тоска», «Ах ты, Дуня», «Ах ты, молодость». Типы фортепианного вступления различны. Иногда это просто несколько аккордов, вводящих в тональность («Ах ты, Дуня»). Но обычно вступление более развернуто и строится на одном из основных тематических элементов. Интонационное «зерно» может излагаться во вступлении на фоне плотной аккордовой фактуры («Не белы снега», «Во лесах», «Как вечер тоска») ¹. Более примечательны случаи одноголосного изложения основной попевки — как подра-

¹ В песне «Как вечер тоска» Варламов вслед за Прачем развивает фактуру альбертиевых басов.

жание сольному запеву русской народной песни. Таково вступление к песне «Вспомни, вспомни, моя дорогая», где фортепианное и последующее вокальное изложение темы воспринимаются как тембровые варианты.

Прием этот типичен для многих произведений русской музыкальной классики. Достаточно назвать каватину Антонида из «Ивана Сусанина» Глинки или такие романсы, как «Запевка» Балакирева, «Где ты, звездочка» Мусоргского.

В обработке песни «Ах ты, молодость» вступление особенно масштабно: оно не ограничивается таким «запевом» темы, развернуто шире, и его протяженность равна протяженности всей вокальной партии.

Назовем еще песню «Сиз голубчик», где используется близкий по смыслу, но обратный по чередованию тембров прием. В ней сразу, без подготовки, вступает певец соло (кстати, с фразой, буквально совпадающей с началом песни «Не одна во поле»), а затем уже — аккомпанемент.

Таким образом, партия сопровождения у Варламова значительно более развита, самостоятельна и разнообразна, чем у других авторов аналогичного жанра. По композиторской технике она сделана более профессионально. В этом смысле Варламов как бы намечает путь к обработкам, появившимся позднее, например Балакирева или Римского-Корсакова (при совершенно ином принципе их подхода к песне).

А общность фортепианных приемов в обработках и оригинальных сочинениях Варламова свидетельствует о «романсизации песни» — процессе, очень характерном для творчества композитора.

Представляет интерес варламовская манера подтекстовки песен. Надо заметить, что слова чаще, чем запись мелодий, совпадают с одноименными образцами в других сборниках. Так, текст песен «Не белы снега», «Во лесах», «Долина, долинушка», «Сиз голубчик», «Девушка крапивушку жала» тождествен у Варламова и Кашина. Слова других — «Как у наших у ворот», «Уж ты Ваня», «Вы раздайтесь, расступитесь» — совпадают с записью Прача. Это не связано с музыкальной редакцией: одинаковый текст встречается в весьма различных по музыке вариантах. Но вообще случаи такого буквального тождества отнюдь не преобладают. Запись текста, как и мелодии, не является для композитора неизменным вариантом, и он вносит в него свои коррективы. Иногда они значительны. Например, в песне «Вспомни, вспомни, моя любезная» Варламов расширяет текст (развивая ту же тему о разлуке), вводит восемь новых строк, которых нет у Прача или Кашина. В песне «Мне моркотно, молоденьке» из пятидесяти восьми строк в записи Прача Варламов использует лишь двенадцать (незначительно изменяя их), затем добавляет четыре

новых. Аналогичные сокращения имеются в песнях «Ах ты, ноченька», «Не одна во поле» (взяты четыре строчки из шестнадцати), «Не будите» и других. Иногда композитор использует иные текстовые варианты (в песне «Белолица, круглолица» лишь две первые строчки совпадают с записью Прача и Кашина, далее — текст другой). Изменения не нарушают обычно содержания: тема остается та же и разворачивается полно.

Что касается наиболее частой категории — мелких различий текста, то они связаны со стремлением Варламова к более точной подтекстовке песни и, с другой стороны, с общей тенденцией к более четкой упорядоченности акцентов, типичной для городской песни.

Нередко композитор добавляет к строчке новый слог, для того чтобы все строки стали одинаковыми по количеству слогов. В песне «Как у нашего широкого двора» одиннадцатислоговый стих у Прача (а также Кашина) иногда укорачивается:

у Прача и Кашина

у Варламова:

Вы играйте, красны
 девушки, одне.
А мне, молодой, игра на
 ум нейдет.

Вы играйте, красны
 девушки одне,
Как уж мне, молодой,
 игра не на уме.

Аналогичен смысл изменений в песне «Вечор был я на почтовом на дворе»¹:

у Прача:

у Варламова:

Ах вы, братцы,
 рассудите мою печаль!
Мне красавицу сердечно,
 больно жаль.

Ах вы, братцы,
 рассудите вы печаль.
Мне красавицу сердечно,
 больно жаль.

Или в песне «Ты детинушка»:

у Прача:

у Кашина:

Нет ни батюшки, ни
 матушки,
Ни братца, ни родной
 сестры.

Нет ни батюшки,
 ни матушки,
Что ни братца, ни
 родной сестры.

у Варламова:

Нет ни батюшки,
 ни матушки,
Нет ни братца, ни
 родной сестры.

¹ У Прача название иное: «Получил письмо от девушки сейчас».

Кашин, как и Варламов, также вносит дополнительный слог во второй строке, но слово «нет» в варламовской редакции точнее передает смысл, в литературном отношении приближает текст к книжной традиции.

В более тщательной и естественной подтекстовке и одновременно в стремлении к совпадению стиховых и музыкальных акцентов у Варламова убеждает опять-таки сравнение его обработок с другими¹:

35 а [Роско *agitato*] Прач „Ах ты, душечка“

кра - сна - я

до - ви - ца

б [Протяжно] Варламов „Ах ты, душечка“

крас - ца до - ви - ца

Аналогия в напеве «Уж жарко в тереме свечи горят»:

Прач: $\frac{3}{4}$

(Ах) жар - ко в те - ре - ме све - чи го - рят.

Варламов: $\frac{3}{4}$

Уж жар - ко в те - ре - ме све - чи го - рят.

Варламов как бы «исправляет» редакцию Прача, давая совпадение речевых ударений с сильным временем такта.

Для композитора достаточно типична тенденция к более живому, интенсивному развитию текста, чем в крестьянской песне. Этому способствует внесение повторов отдельных слов или их групп. Таковы песни «Во лесах» или «Ты молодецкий молодец»:

Кашин: $\frac{4}{4}$

мо - ло - дой.

Варламов: $\frac{2}{4}$

мо - ло - дой! Ах, мо - ло - дой.

¹ Запись Прача транспонирована в с-moll.

Однако нельзя сказать, что Варламов в подходе к тексту последовательно отдаляется от традиций крестьянской песни. Родство с ней сохраняется по другим признакам. Композитор дает распевание отдельных слогов (ср., например, песню «Улица широкая» у Прача и Варламова); или иногда, в отличие от Прача и Кашина, воспроизводит характернейший прием «обрыва» слов («Ах ты, молодость»).

Оттеняя внимательное отношение композитора к тексту, нельзя все же считать его метод вполне совершенным. Так, в отдельных случаях строение текста и песни не совпадают. Досадным примером является в этом смысле песня «Улица широкая». Куплетная форма мелодии обуславливает парную структуру текстовых строчек, в то время как Варламов, вслед за Прачем, чередует двухстрочные построения с трехстрочными:

Улица, улица широкая моя,
Травка-муравка зелененькая!
Знать-то мне по улочке не хаживати,
Травку-муравку не таптывати,
На мою любезную не глядывати¹.

В отдельных случаях Варламов дает запись словесного текста в старинной манере — более длинными строчками, как это бывает у Прача. Песни «Очи мои» и «Чем тебя я огорчила» записаны у Кашина короткими строками, а у Варламова (и Прача) они вдвое длиннее. Правда, это не является для композитора обычным правилом.

В целом для подхода Варламова к тексту характерно следующее: более внимательное отношение к подтекстовке, по сравнению с более ранними обработками, в чем несомненно сказался его опыт вокалиста, всегда стремившегося к естественному произнесению слова; переkreщивание тенденций, идущих от городской и крестьянской песни. Первая из них выявляется в стремлении к воссозданию равнослоговых строчек, к более живому развитию текста, упорядоченности акцентов; вторая — в бережном отношении к внутрислоговой распевности (иногда усилении ее), в приеме «обрыва» слов, хотя и редком. Как и в музыкальных особенностях, здесь скрещиваются различные линии, и Варламов не избегает, а иногда, наоборот, усиливает отдельные моменты, типичные для крестьянской песни. В обращении с текстом чувствуется известная свобода композиторского подхода, когда и музыкальная, и поэтическая сторона подвергаются автором творческой обработке, правда не слишком далеко отклоняющейся от оригинала.

¹ Данный пример приведен В. М. Беляевым. См. его Предисловие к «Собранию русских народных песен с их голосами Львова-Прача», М., 1955, стр. 26.

К чему же сводятся главные стилевые черты данной части наследия Варламова?

Мелодии «Русского певца» (и другие, не вошедшие в сборник) — прежде всего свободные композиторские обработки. Степень близости к оригиналу различна: от какой-либо скромной по фактуре и масштабам мелодии из сборника до крупных, концертного склада обработок, подобных циклу «Не одна во поле» и «Не будите меня». Это означало, что Варламов отнюдь не ставил перед собой задачу точного воспроизведения песни, не рассматривал ее как неизменный вариант, но, допуская известную свободу в обращении с народными образцами, обязательно стремился выявить и подчеркнуть типичное. Заметная близость обработок к собственным произведениям композитора очень характерна, она лишний раз убедительно свидетельствует о народных истоках его музыкального языка.

Многие музыкальные особенности определяют связь варламовских обработок с традициями городской песни. Отход от диатоники, системы натуральных ладов, внесение хроматизмов, модуляций и отклонений на основе гомофонно-гармонического мышления; большая интенсивность в развитии гармонии, поэтического текста, ритма; некоторые темповые изменения; четкость, часто квадратность структуры; развитой, свободный фортепианный аккомпанемент; стремление к большей упорядоченности акцентов в тексте — все это весьма яркие признаки, связанные с городской музыкальной культурой. Однако на этом фоне Варламов усиливает и развивает гораздо больше, чем другие предшествующие и современные ему авторы обработок некоторые черты, идущие от старинной крестьянской протяжной песни. Назовем прежде всего тип мелодии большого диапазона, широкого дыхания, распевной. И, с другой стороны, опору на вариантное развитие, которое характеризует не только мелодику, но проникает и шире — в гармонию, фактуру и т. д.

Именно в аспекте этих признаков, включая и поиски более естественной фразировки слов, следует рассматривать стремление музыканта к восстановлению того, что он называл чистотой напевов.

Варламовские обработки, по сравнению с предшествующим этапом, были новой ступенью в постижении народной песни. В условиях городской музыкальной культуры происходило воссоздание особенностей крестьянской песенной традиции, часто искаженной, утраченной в более ранних записях. Они, эти особенности, входили затем в композиторскую практику.

Если говорить о различных стадиях постижения народного искусства, то данная стадия была связана с воспроизведением прежде всего особенностей мелодики, и Варламов-мелодист проявил здесь большую чуткость.

Позднее, в эпоху Балакирева, Римского-Корсакова происходит более тонкое изучение других элементов — ладовой стороны, метрических особенностей. Постигание этой сферы также дало ее богатое отражение в композиторском творчестве.

Так, постепенно, в едином, длительном процессе в поле зрения композиторов оказывались различные и в конечном итоге все ценнейшие качества русской песни. Мы отнюдь не хотим сказать, что народная мелодика и ее закономерности недооценивались в более поздний период. Но Варламов уже начал прокладывать путь в этой области, выявляя важнейшие черты мелодии народной песни, резче оттеняя их в своих обработках, а вместе с тем и в собственном вокальном творчестве.

Его обработки свидетельствуют о сложном процессе преломления особенностей крестьянской песни в недрах городской, обогащения этой последней на основе впитывания исконных черт старинной, традиционной песенной культуры. Развивалась своеобразная форма синтеза элементов, который во многом определил путь развития русской национальной композиторской школы. Для варламовской эпохи этот этап в освоении народно-песенной культуры был явлением прогрессивным, и роль автора «Русского певца», несомненно, положительна. Поэтому отрицательную оценку песен Варламова, данную В. Ф. Одоевским, А. Н. Серовым или некоторыми другими композиторами второй половины XIX века, следует признать несправедливой. Она была сделана в иных исторических условиях — в период, представляющий собой более высокую ступень в постижении народной музыки, когда выполненные Варламовым задачи заслонялись другими, новыми, хотя цель в обоих случаях была одна, общая.

Обработки Варламова имели и другое назначение: народные песни, распространявшиеся в быту, в его изложении композитора-профессионала приобретали более высокую художественную форму. Следовательно, популяризация народной музыки, а это и было целью, которую ставил перед собой Варламов, осуществлялась на образцах, свободных от искажений, и он способствовал, таким образом, воспитанию художественного вкуса.

Образцы из сборника Варламова, с их более свободной и разнообразной фортепианной партией, гармонией и другими характерными чертами, отчетливо намечали путь сближения песни и романса — ведь водораздел между этими жанрами и в оригинальном творчестве композитора стирается. Варламовские обработки (так же, как и у Гурилева) создавали перспективу для развития особенностей русской народной музыки в условиях системы профессионального искусства.

**„РУССКИЕ ПЕСНИ“ ВАРЛАМОВА
И НАРОДНО-ПЕСЕННЫЕ ЧЕРТЫ В ЕГО РОМАНАХ.
ФОЛЬКЛОРИЗАЦИЯ МЕЛОДИЙ КОМПОЗИТОРА**

В оригинальном вокальном творчестве Варламова произведения в жанре «русской песни» наиболее непосредственно и тесно связаны с истоками народной музыки. Среди современных ему музыкантов композитор явился самым ярким представителем этого жанра, занимающего довольно большое место в его наследии.

Приемы, характерные для народного музыкального искусства, стали неотъемлемой частью собственных творческих приемов Варламова, органически вошли в активный «арсенал» выразительных средств, используемых им.

Музыка Варламова явилась прежде всего обобщением стилизованных особенностей городской песни. В этом смысле композитора можно считать своего рода «классиком городского фольклора», творчески претворившего признаки этого жанра. Но и свойства крестьянской протяжной песни нашли отражение в его музыке, чаще опосредованно, в городском ее преломлении, а иногда и более прямо.

Подавляющее большинство «русских песен» композитора — лирические, реже встречаются образцы иного плана (например, шуточная песня «Козел» из «Двумужницы»). По музыкальным особенностям одни из них близки к протяжной песне (например, «Ах ты время», «Травушка»), другие — к плясовой («Вдоль по улице»¹, «Для чего легишь, соловушко» и др.). Иногда Варламов идет по пути драматизации «русской песни», создавая произведения лирико-драматические, что особенно заметно в театральных образцах (песня Фионы из «Рослав-

¹ Вопрос о происхождении этой песни сложный. Текст ее обычно считали народным, поскольку он входит в народную песню «Скучно, матушка, весной». Однако по данным И. Н. Розанова и В. Е. Гусева текст принадлежит поэту Д. П. Глебову (см. сб. «Песни русских поэтов», под ред. И. Н. Розанова, стр. 160; «Песни и романсы русских поэтов». Вступительная статья, подготовка текста и примечания В. Е. Гусева. М.—Л., 1965, стр. 1004).

Что касается музыки, то Е. А. Тынянова высказывает предположение, что мелодия «Вдоль по улице» — народная, так как она звучит в первой части песни Н. А. Титова «Ах, поведайте, люди добрые» (см.: Е. Тынянова. На заре русского романсового творчества, стр. 46). Однако в современных Варламову (и более поздних) сборниках народных песен эта мелодия отсутствует. Или народный первоисточник ее остался нам неизвестен, или, скорее всего, Варламов создал свою песню, которую Титов в силу ее большой популярности мог цитировать.

лева», «Не знавал я роду-племени» из «Двумужницы»). Однако мы не ставим своей задачей подробное рассмотрение отдельных типов «русских песен» Варламова. Главный вопрос, который встает при исследовании, более сложен: характеристика творческого метода композитора на основе особенностей музыкального языка всей группы сочинений, относящихся к данному жанру. Поэтому разделять их на подгруппы при такой задаче нецелесообразно.

Под влиянием городской музыкальной культуры происходит объединение народно-песенных и романсных признаков. Музыкальный стиль Варламова формировался на скрещивании этих линий и является комплексом сложным.

Важнейшее слагаемое этого комплекса — элементы народной песни. Какие же именно черты ее вошли в песни Варламова, определили их стилевой облик? Обратимся прежде всего к мелодике — ведь для Варламова, талантливейшего мелодиста, это был самый значительный элемент художественно-выразительных средств. «Русским песням» композитора обычно присуща яркая распевность мелодии, охват широкого диапазона, постепенность развертывания, уравнишенность движения.

Немалый интерес представляет рассмотрение отдельных приемов, идущих от музыкального фольклора.

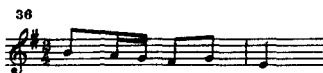
Можно заметить, что большое значение приобретает квинтовый тон, пятая ступень лада. Показ квинты осуществляется различно: иногда это ее «опевание» (например, «Жарко в небе солнце летнее»), во множестве случаев — выделение хода от доминанты к тонике (подчеркивание основных устоев лада). Четкую фиксацию тоники и доминанты можно найти в начальном запеве многих песен: «Сяду ль я на лавочку», «Что ты рано, травушка», «Для чего летишь, соловушко, к садам», «Смолкни, пташка», «Ах, прошли, прошли», «Не знавал я роду-племени» и других. Нередко основное, начальное мелодическое зерно песни излагается в объеме квинты (например, «Ах, прошли, прошли»).

Одновременно с фиксацией тонов тоники и доминанты Варламов часто подчеркивает терцию тонического трезвучия (песни «Для чего летишь, соловушко», «Смолкни, пташка», «Ах, прошли, прошли»¹ и другие)². Такой быстрый показ лада (выявление минора или мажора) — также народно-песенная черта.

¹ Первая фраза этой песни интонационно совпадает с темой Вани «Ах, не мне, бедному» из «Ивана Сусанина» Глинки, что указывает на связь обоих примеров с народно-песенным оборотом.

² В иных случаях запев дан на звуках обращенного тонического трезвучия, например квартерсектаккорде в песнях «Не жемчуг дорогой», «Ты не пой, соловей», что расширяет и мелодический диапазон.

Характеризуя роль квинтовости у Варламова, приведем излюбленный им оборот, типичнейший для народной мелодики¹:



Композитор применяет эту попевку разнообразно: в начальном звене («Не знал я роду-племени» или упрощенный вариант в песне «Сяду ль я на лавочку»); в последующем развитии запева («Целый день на небе») и особенно часто в качестве заключительной каденции («Для чего летишь, соловушко», «Что ты рано, травушка», «Соловушка», «Песнь казака» из трагедии «Ермак» и другие). Применение этого оборота в каденции придает ей большую плавность и мягкость. Особое значение здесь имеет отсутствие хода от вводного тона к тонике со свойственным ему в городской песне «чувствительным» оттенком. Характеризуя кадансовые интонации в романсах Глинки, Л. А. Мазель отмечает, что простой квинтовый каданс от пятой ступени к первой (а приведенный нами оборот является его вариантом) «иногда оказывается одним из средств, способствующих классической строгости и уравнишенности выражения — в противовес «чувствительным» или, условно говоря, романтическим элементам стиля»². Названная нами каденция свидетельствует о том, что мелодика Варламова не подчинена всецело закономерностям городской песни, а в отдельных случаях — ближе к крестьянской.

Во многих «русских песнях» композитора часто встречается интонация, состоящая из нисходящей кварты и восходящей квинты.

Очень характерна также народная гексахордность — секстовая интонация, обычно данная в виде восходящей сексты с последующим нисходящим движением (см. песню «Козел» из драмы «Двумужница», «Красный сарафан», «Сяду ль я на лавочку» и другие). Наконец, показателен еще оборот, связанный с движением мелодии от тоники минора на тон вниз, к доминанте параллельного мажора с последующим октавным скачком вверх и затем спадом от вершины (см. «Жарко в небе солнце летнее» или аналогию в обработке «Вспомни, вспомни, моя любезная»).

Но варламовские «русские песни» впитали из народного источника не только многие обороты мелодии. Не менее важны

¹ С него начинается, например, песня «Не одна во поле дороженька».

² Л. Мазель. Заметки о мелодике романсов Глинки. Сб. «Памяти Глинки». М., 1958, стр. 97.

принципы ее развития. Очень часто композитор развивает мелодию излюбленным приемом — из начального интонационного «зерна», из основной попевки. Таковы, например, песни «Не знавал я роду-племени», «Соловушка», «Сяду ль я на лавочку».

Он широко использует «постепенное «исчерпывание» мелодической энергии запева»¹ или другой тип напряженного завоеваания мелодического диапазона.

Для второго из них очень показательна песня «Ах ты, время»²:

37 [Умеренно] *p*
Ах, ты вре-мя, вре-мя, ко-до-ро-го-

cresc. *f*
-е! Ах, ты вре-мя, вре-мя, зо-ло-

cresc. *f*
-то-е! Не ви-дать мне вре-

¹ Так определяет этот тип В. А. Васина-Гроссман. См. ее книгу «Русский классический романс XIX века», стр. 58.

² Пример приведен без фортепианного вступления.



Варламов воссоздает здесь протяжную лирическую песню, богатую мелодическими узорами, «разводами», с характерным способом достижения кульминации путем длительной «раскачки». Продвижение к ней осуществляется через ряд волн, на основе типичного для народной песни принципа мелодического скачка с заполнением¹. Подчеркнем, что в каждой «волне» местная вершина обязательно закрепляется, опевается, отчего весь рисунок приобретает особую плавность. Характеризуя это свойство мелодики Варламова, Асафьев писал: «...ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями-интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связном, но не связанном движении голоса»².

В приведенной песне очень близки народным образцам и интонационная природа попевок, и тип развития мелодии, и прием вариантности. Варьируются различные элементы: отдельные мелодические обороты (ср., например, скобки в тактах 1 — 4 и 11), метрическое положение звуков (звук *фа* в тактах 4 и 6), их гармоническое значение, ритм. Вариантность охватывает и крупные разделы формы (см. репризу от слов «Ты куда девалось»).

От народной песни идут также некоторые гармонические приемы — плагальность, сопоставление минора и параллельного мажора (хотя и данное через модуляцию) или воспроизведение подголосочной полифонии в партии фортепианного сопровождения³.

¹ Первая волна — в объеме квинты *ля—ми*; вторая — с характерной секстой *ля — фа*; третья раздвигает диапазон до звука *соль* и, наконец, в последней октавным скачком, самым широким из всех, достигается вершина *ля*.

² Б. В. Асафьев. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, т. II, стр. 83.

³ Однако и эта песня не вполне свободна от влияния городских образцов (проникновение хроматизмов, увеличенная секунда в сопровождении, совпадение текстовых и музыкальных цезур).

«Ах ты, время» является первой частью своеобразного двухчастного цикла, к каким нередко обращался Варламов по традиции того времени. Такие циклы состояли из двух контрастных песен — медленной, протяжной, и быстрой, плясовой. В песенном жанре они являлись своего рода разновидностью двухчастной арии типа *Andante* — *Allegro*. Подобные циклы встречаются и среди обработок Варламова («Ах ты, Дуня» и «Ах ты, ноченька»; «Не одна во поле дороженька» и «Не будите»), и в его оригинальном творчестве. Песня «Ах ты, время» сочетается с бойкой плясовой «Что мне жить и тужить». Она написана на народные слова, имеет хоровой припев, а виртуозные каденции в вокальной партии сближают ее со стилем концертных обработок народных песен той поры. Заслуживает внимания стремление композитора придать цельность всему циклу посредством общих интонационных связей:



Прием вариантности принадлежит к излюбленным у Варламова и проявляется, как мы стремились показать, очень многообразно. Широкое понимание принципа вариантности приводит еще к одному наблюдению, важному для варламовской мелодики, — типичности симметрии. Виды ее также различны — от симметрии отдельных интонаций до соотношения более крупных частей мелодии. Симметрия может рассматриваться как одно из проявлений свободной вариантности. Она типична для мелодики народной песни, а следовательно, истоки ее для сочинений Варламова прослеживаются ясно. Обратимся к примерам.

Одним из замечательных образцов применения вариантного метода является «Красный сарафан». Вся мелодия знаменитой «русской песни» Варламова основана на вариационном развитии. Сама по себе она проста, ее интонационный язык лаконичен:

39 [Allegro moderato] „Красный сарафан“

mp

Не шей ты мне, ма - туш - ка, крас - ный са - ра - фан,

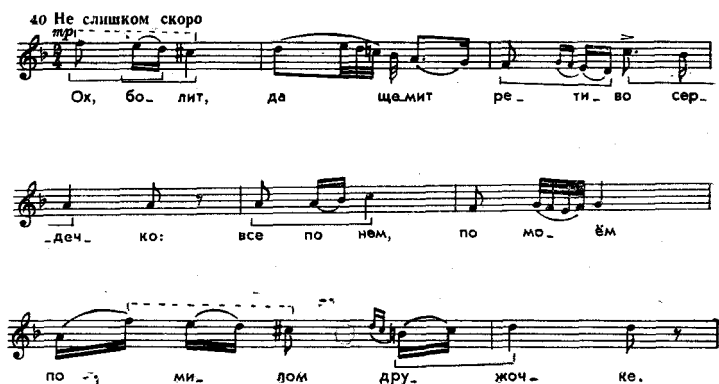
не вхо - ди, ро - ди - ма - я, по - пус - ту в изь - ян.

Роль ключевого, самого важного оборота играет начальная фраза — на слова «Не шей ты мне, матушка», — рождающая цепь попевок-вариантов — ладовых, метрических и ритмических. Этот главный оборот, с характерным секстовым контуром, видоизменяясь, каждый раз вводится в заключение куплета, становится своего рода припевом, как бы утверждает основную музыкальную мысль песни. Характерно, что некоторые из вариантов сами затем служат отправной точкой для следующего «производного звена» (ср. фразы на слова «не входи, родимая» и «А мы и при старости»). Варьируются и более мелкие фрагменты мелодии. Так, попежки в объеме терции или нисходящие секунды, заложенные в интонационном строе первого периода произведения, дают затем цепь дальнейших превращений — «микровариантов».

С приемами народной песни «Красный сарафан» роднит также постепенное развертывание мелодии, ладо-тональные колебания между мажором и параллельным минором и четкий, протяженный ряд периодичностей в структуре. При интонационной близости всех тематических элементов мелодия представляет собой цепь звеньев-вариантов. Эти свойства и определяют ее исключительную цельность, пластичность и гибкость.

Песня «Ох, болит да щемит» относится к жанру плясовых. Хотя структура ее проще, чем в протяжных «русских песнях» Варламова, произведение это показательно. Основное мелоди-

ческое ядро дано уже в первом такте вокальной партии, и все дальнейшее изложение вырастает из него:



Второй такт варьирует первый (раздвижение диапазона, звук *до* вместо *до-диез*). Следующий, суммирующий, двутакт, внося новую яркую интонацию восходящей септимы, по существу строится на сцеплении двух нисходящих попевок в объеме терции (они заложены в скрытом виде в начальной попевке «Ох, болит»), такты 5—6 содержат обращение той же терцовой попевки. Наконец, заключительный двутакт интонационно резюмирует все развитие, подчеркивая наиболее важные для всей мелодии моменты — яркую интонацию уменьшенной кварты (*фа — до-диез*), секстовость, попевки в объеме терции¹. Находит отражение в песне и прием симметрии: мелодия тактов 5—6 является обращением тактов 3—4, а симметрию в микромасштабе образуют две терцовые попевки на слова о «милом дружочке». Таким образом, очень простая, на первый взгляд, мелодия дает яркий пример спаянности мелодических звеньев, «цепляемости» интонаций, вариантности и симметрии. Этими средствами достигается большая уравновешенность мелодического рисунка, его необычайное интонационное единство.

Те же черты очень наглядны в песне «Не жемчуг дорогой»².

¹ На заключение падает и смысловой итог текста куплета: выясняется, что виновник сердечных тревог героини — «милый дружочек». В примере 40 характерные терцовые мелодические ходы отмечены сплошными скобками, ходы на уменьшенную кварту — пунктиром.

² По жанру «Не жемчуг дорогой» — скорее песня-романс.



Начальное интонационное зерно (шесть звуков) содержит симметрично обращенную попевку, складывающуюся из кварты и терции. Все последующее развитие строится на тонком варьировании этого скромного оборота и на основе приема симметрии. Звено 2 вырастает из обращения хода *до—си—ля* и еще раз закрепляет нисходящую кварту. Следующий далее мотив — излюбленная композитором народно-песенная попевка — дает новое освещение квартовым и терцовым интонациям и является как бы итогом, обобщением. Вариантность сказывается также в изменении метрического положения отдельных звуков или попевок. Так, звук *до* в такте 1 — опорный, падает на первую, сильную долю; далее он чуть затрагивается, как проходящая нота, на слабой доле; в такте 2 приходится на относительно сильную долю, и т. д.

Второе предложение периода вырастает из тех же интонаций, но опять вносит новые «светотени»: нисходящий ход от *ми* к *ля* в тактах 5—6 в сущности является вариантом замыкающей попевки. Сама она в конце закрепляет высотную вершину всей мелодии — звук *ми*, показанный раньше вскользь, как вспомогательный. Тонко изменяется затакт заключительной попевки: секунда и кварта первого предложения сменяется терцией и квинтой, ведь для второго предложения эти интонационные соотношения особенно характерны¹.

Отметим еще постепенный охват мелодического диапазона и очень типичную для народной песни структуру — ряд периодичностей:

I предложение
периода
a a₁ b b₁
(Ф-п).
|1, 1, 1+1|
A

II предложение
c b₁ b₁
(Ф-п).
|2, 1+1|
A₁

¹ В нотном примере 41 аналогичные мелодические обороты соответственно обозначены сходными линиями.

Элементы *b* и *c* — производные от *a*, это создает особое единство целого, а форма всего периода складывается как AA_1 .

Так, в пределах небольшой песни обнаруживается тонкое мастерство мелодического развития, присущее письму Варламова, и неразрывная связь с особенностями народного музыкального искусства. Добавим, что композитор проявляет большую чуткость к тексту: первый трехтакт точно воплощает структуру стиха этой «русской песни» — строфу, состоящую из четырех стоп анапеста, замыкаемую стопой третьего неона.

Варламов любит структурный прием, отмеченный в «Красном сарафане»: выделять оборот, который становится своего рода рефреном, пронизывает всю мелодию, придавая ей необычайную цельность.

Ярким доказательством может служить строение песни «Жарко в небе солнце летнее»:

42 [Moderate] *mp*

Жар_ ко в не_ бе солн_ це лет_ не_

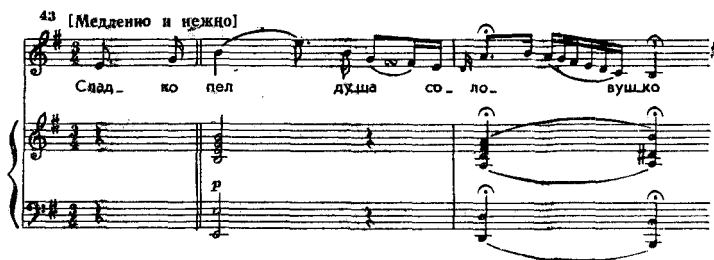
е, да не гре ет о_ но мо_ лод_ ца,

да не гре_ ет о_ но мо_ лод_ ца.

Мотив на слова «да не греет оно молодца» (далее — «от измены моей суженой»), многократно возникая в вокальной и фортепианной партии, служит своеобразным припевом¹. «Русские песни» Варламов обычно пишет в куплетной форме, но часто расширяет ее, преобразуя в более сложные. В приведенной песне куплет перерастает в двухчастную репризную форму², а более детальный ее план выявляет черты рондовости и симметричные арки, прочно цементирующие целое.

Особенно типичным для «русских песен» (и для романсов) Варламова является преодоление квадратной структуры, расширение восьмитакта до десяти-двенадцати тактов. Раздвигание рамок куплета или нарушение куплетности коренится в особенностях варламовской мелодики — ее распетости, широте, то есть тех ее качествах, которые идут от народных истоков.

Таким образом, многие интонационные приемы, типы мелодического развития, ряд структурных признаков варламовских «русских песен» неразрывно связаны с народным искусством, точнее, восходят к крестьянской песне. Но одновременно на эти особенности как бы наслаивались влияния городской музыкальной культуры, что привело к своеобразному синтезу черт и своеобразным стилизованным качествам сочинений данного жанра. Процесс этот прежде всего затрагивает ладо-гармоническую сторону. В отличие от крестьянской песни, для «русских песен» Варламова не характерны натуральные диатонические лады. Показательны примеры перевода композитором натурального минора в гармонический. Так, в вокальном запеве песни «Соловушка» автор сохраняет типичный для народных образцов натуральный минор (e-moll), но в фортепианном аккомпанементе он сразу же сменяет седьмую натуральную ступень (re) на седьмую высокую (re-диез):



¹ Аналогичный прием применен в песне «Перстенец».

² Выходя за пределы данного жанра, добавим, что в романсе «Где ты, звездочка» (на слова Н. Грекова) развитие на основе пары периодичностей сочетается с тем же признаком — расширением куплетной формы до двухчастной репризной.

В ряде песен композитор дает соотношение минора — параллельного мажора («Соловушка», «Ах, прошли», «Жарко в небе» и многие другие), но на основе модуляции, а не переменного лада¹.

Другое тональное соотношение — a-moll — G-dur — a-moll — также осуществляется Варламовым при помощи модуляции, а не как смена устоев одного лада, что было бы ближе к фольклорной традиции («То не ветер ветку клонит», «Смолкни, пташка», «Не знавал»).

Очень несложная заключительная каденция в фортепианной партии песни «Сяду ль я на лавочку» — тоника — субдоминанта — тоника — своей плагальностью уводит к народным истокам, но ее аккордовое изложение ближе к романсу.

В жанре «русских песен» Варламов часто обостряет ладовые тяготения, вводит хроматизмы (например, четвертую высокую ступень минора — выразительное средство романской лирической мелодики), разнообразные отклонения в побочные тональности. В большинстве случаев он стремится к полнозвучному аккордовому фортепианному сопровождению (нередко гитарного типа), хотя иногда чутко имитирует одноголосный песенный запев («Смолкни, пташка», «Ах ты, время»). В некоторых «русских песнях» композитора заметно влияние танцевальных жанров, свойственных романсу, прежде всего вальса («Вверх по Волге») или ритма баркареры («Не жемчуг»), болеро («То не ветер ветку клонит»). Отчетлива квадратность структуры. По существу здесь возникает уже жанр песни-романса.

Скрещивание различных признаков можно ясно проследить на одном примере. Песню «Не жемчуг дорогой» мы уже приводили как характерный образец отражения особенностей народной мелодики. Но вместе с тем отчетливо заметно и другое: гармонический минор, баркарольный оттенок, плотное аккордовое сопровождение, перерастание трехтакта каждого из двух предложений в четырехтакт благодаря фортепианному дополнению. А все это уже вносит черты романсности².

Подход Варламова к поэтическому тексту «русских песен» также подтверждает своеобразие данного жанра. Одна линия снова ведет к народным образцам: стремление к естественной, широкой вокализации, распевание слов. Правда, композитор избегает их «обрыва», и изложение текста в целом происходит живее.

¹ Тот же прием встречается в «русских песнях» Глинки, например «Ах ты, ночь ли ноченька», «Ах ты, душечка».

² В то же время, если сравнить песню «Не жемчуг» с романсом «Грусть», очень близким ей по интонационному строю, то в последнем черты романсности выражены еще сильнее.

Другая линия ведет к романсу. Варламов стремится подчеркнуть образную выразительность слов, выделить наиболее значительные из них, применяя не только мелодические, но и типичные для романса гармонические средства.

В той же песне «Не жемчуг дорогой» кульминационная, яркая народная попевка падает на слово «слезинка», которое подчеркивается также и гармонически — уменьшенным вводным септаккордом двойной доминанты, примененным только один раз. В песне «Ах, прошли, прошли» в заключительной кульминационной фразе «обвенчаюся я с иной женой... с смертью раннею» на слове «смерть» композитор впервые вводит четвертую повышенную ступень (*cis* в *g-moll*), также гармонизуя ее альтерированной двойной доминантой (увеличенный квинтсептаккорд).

В песне «Не знавал я» высотная вершина, поданная мелодически и гармонически очень броско и ярко, опять-таки падает на важное в смысловом значении слово («звал чужого родным батюшкой»).

Все вместе взятое дает основание заключить, что «русские песни» Варламова представляют собой сложный сплав различных стилистических явлений: мелодика их неразрывно связана с народной песней, в частности — по истокам — с крестьянской, но закономерности ладо-гармонические и отчасти структурные вводят эти сочинения в жанр городской песни-романса.

Данным сложным синтезом во многом определялось формирование русской бытовой кантилены.

Заметим, что Варламов сам не всегда точно определял жанр своих сочинений: так, один из замечательных своих песенных образцов — «Травушку» — он называет романсом, а «То не ветер ветку клонит», созданную в духе болеро, называет песней, руководствуясь, видимо, характером литературного текста.

Рассматривая «русские песни» Варламова, мы обращались и к тем из них, что звучали в театральных спектаклях. Но особого выделения заслуживают образцы, которые связаны с драматизацией жанра, ведут к оперной арии народно-песенного типа. Назовем песню «Не знавал я роду-племени» из «Двумужницы» Шаховского или песню Фионы из «Рославлева» Загоскина. Интересно сравнить «Не знавал я» с песней «Смолкни, пташка», поскольку они являются различными вариантами одной и той же музыки. «Смолкни, пташка» — типичный пример камерной «русской песни» со спокойной, закругленной мелодией. В театральном варианте «Не знавал» заметна драматизация вокальной партии, рисунок которой более смело и резко очерчен, гармонический язык богаче, расширена тональная сфера. Одновременно раздвинуты масштабы

песни: она служит первой частью цикла и сменяется затем быстрой плясовой «Налетал сокол».

Еще больший интерес представляет песня безумной Фионы «Не шумите, ветры буйные»:

44 Умеренно *тр*

Не шу- ми- те ве-тры буй- ны-е, не сно-
_си- те с гор жел- тых пес-ков, не бу-
_ди- те дру- га ми- ло-го, дру- га ми- ло- го.

Ее замечательная мелодия воплощает народно-песенный принцип постепенного развертывания. Напомним, что один из критиков принял эту мелодию за народную.

Исходя из содержания, Варламов придает песне драматический оттенок — вводит характерные выразительные интонации (уменьшенная септима) или речитативно-декламационные моменты (см., например, от слов «Вот затеплили свечи яркие»). Драматизация сказывается и в гармонических средствах (широкое применение уменьшенного септаккорда, альтерированной двойной доминанты), в характере развернутого фортепианного сопровождения, по происхождению оркестрового, причем композитор обрамляет песню вступлением и большим заключением (кода). Масштабы произведения далеко

выходят за границы куплетности — это развернутая трехчастная форма.

Так раздвигает композитор рамки жанра «русской песни», приближая ее в одних случаях к романсу, в других — к оперной арии.

«Русские песни» Варламова далеко не исчерпывают, однако, зону выявления народно-песенного элемента в его творчестве. Особенность композиторского метода у него в том-то и заключалась, что связи с народными истоками шли глубже и шире, независимо от жанров произведений. Варламов постоянно обращался к народно-песенным приемам в своих романах, по содержанию и музыкальному жанру стоящих далеко от песни. Эта связь нередко выражена опосредованнее, тоньше, но тем она значительнее. Композитор обогатил выразительные средства романса, по-своему укрепляя народно-национальную основу русской камерной вокальной музыки.

В мелодику романсов Варламова широко входят народно-песенные попевки. Одна из них, основанная на плавном движении кварт и квинт, очень типична для композитора:



Показателен и аккомпанемент, сплетенный из двух восходящих квартовых интонаций на фоне возникающей квинты в басу. Те же попевки звучат в романсах «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», «Горные вершины», «С тайною тоскою», «Листья шумели уныло», «Бог с тобой» и других. В общем мелодическом рисунке этот оборот нередко уравнивает предшествующее движение мелодии. Он вносит обычно ощущение

покоя, просветленности. Можно найти в варламовских романах и примеры опевания квинты лада («Мне жаль тебя») и очень часто — секстовость в виде обычной для народной песни восходящей сексты с последующим обратным заполнением интервала. Подобно многим фольклорным образцам, нисходящее движение от сексты вниз нередко захватывает более широкий объем:



Вариантом этого типа является запев в романсе «Ненаглядный ты мой» с очень характерными для народной песни трихордными полевками и пентатоническим складом:



Но Варламов вводит не только интонации народной песни, а и присущие ей типы мелодического развития. Романсы «Белеет парус», «К птичке» — яркие образцы мелодии с «вершинной-источником», от которой все дальнейшее движение идет, как от гребня волны, к постепенному спаду.

На ином типе постепенного достижения кульминации, интенсивного продвижения к ней (часто на основе ряда «волн») основаны романсы «Благодарность», «Поэт», «Волшебница».

Богатое отражение находит симметричная структура — в строении отдельных фраз или более крупных построений. Таков романс «Оседлаю коня»:



Еще одним примером может служить романс «Не смотрите на них». Прием этот получил большое распространение у Варламова потому, что отвечает стремлению автора к плавности, уравновешенности мелодии. Интересно претворение этого приема в романсе «О, не целуй меня», где мелодия развивается на

основе ряда небольших мелодических волн, в каждой из которых вторая половина отражает первую. В сумме эти волны образуют весьма протяженную цепь из шести периодичностей с элементами симметрии. К тому же в основе периодичности здесь лежит вариантность. Последняя вообще широко входит в романсы с типичным для нее видоизменением попевок, «цепляемостью» интонаций и т. д. Строение вокальной партии в романсе «На заре ты ее не буди» напоминает распространенную в народной песне пару периодичностей:



Из четырех фраз вторая является симметричным обращением первой, а четвертая вырастает как сравнительно близкий вариант третьей, одновременно замыкая все развитие. Тесное интонационное родство связывает оба тематических звена мелодии, обе ее половины: «уступчатые» попевки в объеме терции («Утро дышит у ней») заложены уже в восходящем звуко-ряде начальной фразы. Тонко варьируется также метрическое положение отдельных звуков (например, *до*, *ми*, *фа*) или мотивы, выделяющие самые характерные опорные точки мелодии *фа*—*соль-диез*. Вторая половина вокальной партии романса — новый этап варьирования, дальнейшая модификация трехзвучных попевок. В результате, как и в «русских песнях», основанных на том же принципе, достигается исключительная пластичность мелодии, спаянность ее звеньев, красота рисунка. Характерно, что фортепианная постлюдия продолжает развивать заложенную в партии голоса структуру, добавляя еще одну пару периодичностей. Здесь же находим типичный для народной песни прием сопоставления параллельных минора и мажора (a-moll — C-dur — a-moll). Среди гармонических средств, близких народным истокам, отметим в ряде романсов плагальную последовательность тоники — субдоминанты — тоники («Где ты, звездочка», «Будто солнышко из глаз», «Давно ль под волшебные звуки»).

Таким образом, характерные черты народно-песенного искусства входят во все жанры варламовского вокального творчества. Романсы были во многом сложнее «русских песен», им присущи и другие приемы, типичные для русской вокальной музыки той поры (см. подробнее стр. 186). Но крепкая, почвенная связь романсного творчества Варламова с народной музыкой неоспорима. И именно это обусловило их дальнейшее бытование в народе.

Выразительные, запоминающиеся мелодии Варламова необычайно быстро «подхватывались» и распространялись. Созданные в результате опоры на народную и бытовую музыкальные традиции, они затем снова возвращались в народ. Наиболее красноречивые примеры — «Красный сарафан», «Вдоль по улице». Как и многие другие, эти песни пелись в том виде, в каком создал их автор — первоначальная редакция обычно сохранялась. Но в процессе бытования варламовской музыки наблюдалось и другое: возникали народные варианты мелодий композитора, и чем большей простотой обладала мелодия автора, тем меньшей переработке она подвергалась в устной традиции. Само появление народных вариантов варламовских произведений — еще одно веское доказательство жизненности его музыки. И независимо от того, ближе или дальше от оригинала были эти варианты, они обычно носили отпечаток той среды, в которой возникали.

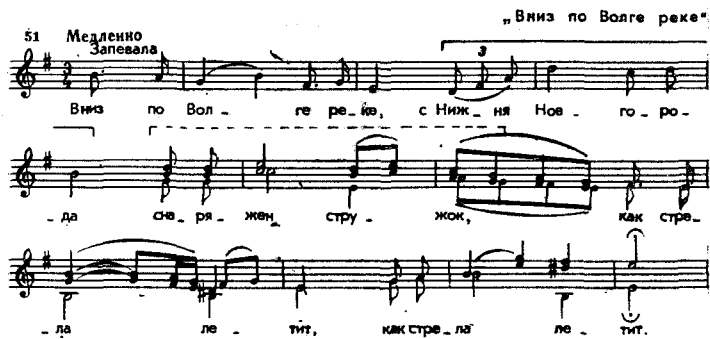
Уже шла речь о фольклоризации песни «Не бил барабан», послужившей истоком для революционной мелодии «Вы жертвою пали». Но есть и другие примеры, в которых наличие авторского оригинала помогает точнее восстановить картину.

Немалый интерес представляет история песни «Вверх по Волге». Она была сочинена Варламовым для драмы Шаховского «Двумужница»:



Романсные черты сказываются в вальсовом аккомпанементе, в проникновении хроматических интонаций, в отдельных приемах гармонизации и некоторых декламационных моментах. Это сочинение композитора послужило истоком для известной народной песни «Вниз по Волге-реке»¹:

¹ Пример заимствован из сборника «Русские народные песни», сб. I. М.—Л., изд. ПУРКА, 1936, стр. 15.



Общность некоторых попевок и ладо-тонального развития слышится в обоих вариантах вполне отчетливо¹. Но народная песня как бы освобождает авторский оригинал от романсности, сообщает напеву большую простоту (это отнюдь не упрощение!), мелодически обогащает его².

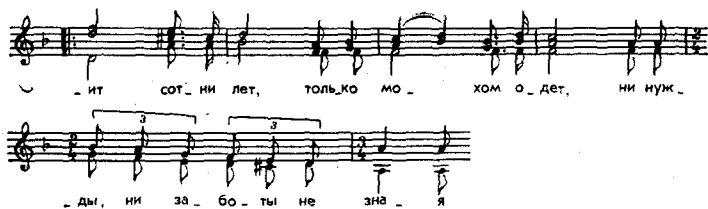
История этой песни имела продолжение. Она и дальше изменялась и развивалась в устной традиции. Приведенный народный вариант в свою очередь послужил основой известной революционной песни «Есть на Волге утес», возникшей в среде революционеров-демократов в 60—80-е годы прошлого века³. В ней и содержание и музыкальный строй изменяются. У Варламова смелый молодой герой пытается на широком волжском просторе в кругу товарищей развеять сердечную тоску. В революционной песне герой — Степан Разин, образ которого воплощает думы о воле, о свободе народа и поэтически связывается с образом богатыря-утеса на Волге. Музыка нового варианта приобретает черты большей суровости, маршевости:



¹ Сходные места в примерах 50 и 51 отмечены линейными и пунктирными скобками.

² Т. В. Полова пишет, что народный вариант «по-настоящему распевен и характеризуется большой широтой и свободой мелодического дыхания». См. ее книгу: «Русское народное музыкальное творчество», вып. 3. М., 1957, стр. 104.

³ Текст А. А. Навроцкого, музыка А. Г. Рашевской.



Этим не замыкается круг революционных песен, по истокам связанных с Варламовым. К ним принадлежит неизвестный ранее образец — песня «Не слышно шуму городского». Она возникла в 30—40-е годы XIX века и пелась на текст Ф. Глинки. Герой ее — молодой декабрист, заключенный после разгрома восстания в Петропавловскую крепость. Песня о несчастном узнике — лирическая, то есть и по жанру близка Варламову. Но важнее здесь прямая интонационная связь второй половины народного напева с романсом композитора «Черны очи»¹:



Песня возникла в эпоху Варламова и сохраняет непосредственную интонационную близость к оригиналу. Образцы же, появившиеся позже, изменяются, как мы видели, сильнее (возможно, существовали какие-то промежуточные варианты, нам неизвестные). Добавим, что приведенная народная мелодия исполнялась еще с другим текстом: на стихотворение Пушкина «Под вечер осенью ненастной» — для биографии варламовского творчества данный факт не лишен интереса.

¹ Для удобства сопоставления песня «Не слышно шуму городского» транспонирована в тональность романса Варламова.

В некоторых революционных песнях связь с музыкой Варламова находит более общее выражение. Она сказывается не в близости к какому-либо конкретному сочинению композитора, а в несомненной родственности интонационного строя. Один из примеров такого рода — песня «Полоса»¹:



Вклад Варламова в жанр революционной песни надо признать ценным и заслуживающим внимания. Особенно если учесть высокие художественные достоинства и значение таких замечательных образцов, как «Вы жертвою пали», «Утес», «Не слышно шуму городского». Этот вклад позволяет опровергнуть мнение, что среда, «подхватившая» варламовские песни, не была связана с передовыми революционными кругами. Редкая демократичность музыки композитора привела к тому, что она усваивалась исключительно широкими слоями общества, в том числе и далекими от передовых. Категория обыкновенных, средних, простых людей действительно была, вероятно, самым многочисленным «потребителем» сочинений Варламова. Более того, среда мещанская, обывательская также по-своему «усвоила» музыку композитора (в этом была его беда!). Опошляя и искажая ее, такая среда была во многом повинна в появлении отрицательной и односторонне узкой оценки творчества музыканта. Но одновременно с этим в передовых демократических кругах ряд варламовских мелодий стал основой народных революционных песен².

Количество вошедших в народ сочинений Варламова не ограничивается названными примерами — их было больше.

Романс «Ожидание» («Зачем сидишь ты до полночи» на слова С. Стромиллова), с его плавной мелодикой, усложненной типично романсными хроматизмами, получил в устном бытовании особенно разнообразное претворение. В одном из сбор-

¹ Приведена по книге: Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 3, стр. 191.

² Добавим: в той же среде особой популярностью пользовался романс «Белеет парус», с его мятежной тематикой.

ников народных песен, изданном во второй половине XIX века, имеется два варианта народной мелодии¹. Первый вариант — при некоторых общих попевках — в целом далек от варламовского романса². Второй ближе к нему как по отдельным оборотам, так и соотношением минора и параллельного мажора³:

55a Тихо и нежно Варламов „Ожидание“

За - чем си - дишь ты до пол -
но - чи у рас - тво - рен - но - го ок -
на, и в даль гля - дят пе - чаль - ны о - чи

.6 Larghetto „Зачем сидишь ты до полночи“

За - чем си - дишь ты до пол - но - чи
у рас - тво - рен - но - го ок - на?

Текст обеих народных песен по началу близок к тексту романса. Однако затем (от слов «Но вон вдали») вводятся новые куплеты, возникшие, вероятно, в мещанских кругах:

Но вон вдали видна коляска,
На ней курьер был молодой,
Шинель, военная фуражка,
В руках ружье и пистолет.

В крестьянской среде возникает совсем иного склада, двухголосный вариант, очень близкий протяжной песне:

¹ «Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской губерний, собранные и положенные на поты учителем пения при Череповском техническом училище Ф. Лаговским», вып. 1. Череповец, 1877, №№ 70 и 71.

² К первому варианту близка одноименная песня в сборнике А. Поныкова «Русские народные песни» вып. 3. М., 1937, стр. 321.

³ Песня «Зачем сидишь ты до полночи» приводится в той же тональности, что и варламовский романс. Аналогичные мелодические ходы отмечены в примерах одинаково.



В цыганской среде та же мелодия получила свою трактовку¹. В ней черты городской песни-романса проступают яснее, а выразительное гитарное сопровождение и низкий регистр вокальной партии накладывают своеобразный отпечаток²:

57 Медленно „Зачем сидишь до полуночи“

Песня Варламова «То не ветер ветку клонит» также вошла в народ. Ее фольклорные варианты далеко отходят от оригинала: варламовская мелодия более размашиста, свободна по ритмунку, народная — очень плавная, типично городская песня³:

¹ Вариант записан Е. В. Гинпиусом от цыганской певицы Е. Шинкиной.

² Примеры 56 и 57 заимствованы из книги: Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 3, стр. 105—106. О фольклоризации композиторских песен и романсов, в частности варламовских, см. там же.

³ Близкий примеру 586 вариант см.: «Русские народные песни», сб. II. М.—Л., изд. ПУ РККА, 1936, стр. 15.



Бытование варламовских романсов требует особого упоминания о цыганских хорах. Определяя синтетичность понятия бытовой вокальной музыки в эпоху Варламова, Б. В. Асафьев писал: «Образовалась сложная по составу городская песенная лирика: в нее вошли и крестьянская песня, и цыганская стихия, и влияния западного романса»¹.

Что же представляла собой эта «цыганская стихия»? Необходимо дифференцировать понятия «гитарная традиция», цыганское пение в России, его стилистическая эволюция от 30—40-х к 60—70-м годам прошлого столетия.

В середине XIX века гитара получила очень широкое распространение в демократической среде. «Гитарная традиция» была связана и с домашним музицированием, и с исполнением в цыганских хорах, и с сольными концертами крупных исполнителей. Большую роль сыграла деятельность известных гитаристов, прежде всего А. О. Сихры, изобретателя знаменитой семиструнной гитары, создателя школы учеников, среди которых наиболее известны были М. Т. Высотский, В. И. Морков, С. Н. Аксенов. Будучи не только замечательным исполнителем, но и композитором, Сихра издавал сборники пьес для гитары, расширял ее репертуар. Большую часть этого репертуара составляли тогда вариации на русские песни.

¹ Б. В. Асафьев. Кольцов и Никитин в музыке. Избранные труды, т. IV. М., 1956, стр. 159.

Варламов, чутко слышавший бытовую музыку, не мог пройти мимо «гитарной традиции», она органически вошла в его творчество. К тому же плотный аккордовый склад гитарной фактуры как нельзя более соответствовал гармоническому стилю бытовой песни-романса. Да и сам Варламов отлично владел этим инструментом. Поэтому фортепианный аккомпанемент его сочинений во множестве случаев типично «гитарный», и не только по характерной «формуле» — чередованию баса — аккорда, но и в воспроизведении более тонких приемов (см., например, заключение романса «О, не целуй меня»).

Совершенно исключительным успехом в эпоху Варламова пользовалось цыганское пение. Им увлекались одинаково горячо и крупные представители русской литературы, искусства, и широкая публика, и многие иностранные музыканты, посещавшие Россию. Песни цыганки Тани «...доводили когда-то Пушкина до истерических рыданий»¹, Лист в свою книгу «Цыгане и их музыка в Венгрии» ввел главу «Московские цыганки». А отклики Л. Толстого, Герцена, Апухтина, Лескова, Языкова... Можно по-разному оценивать это искусство, но трудно было остаться к нему равнодушным.

В чем же заключалась сила воздействия цыганского пения, если на него отзывалась русская литература от Пушкина до Апухтина и Блока, а русская музыка — от авторов бытового романса до Чайковского?

Цыгане появились в России еще в XVIII веке. Вместе с усвоением культуры они усваивали и музыку нашей страны, прежде всего народную. В репертуар цыганских хоров сначала входили лишь народные песни (обычно русские, украинские), позже стали вводиться романсы. Первым из них был знаменитый «Соловей» Алябьева, затем романсы Варламова, Гурилева и других авторов. Ключ к объяснению успеха цыган — в их музыкальности, в тонком постижении национальных особенностей музыки нашей страны и, с другой стороны, в своеобразии их собственного певческого искусства.

Один из современников Варламова, А. В. Мещерский, писал о цыганах: «Их истинная виртуозность, если можно так выразиться, состояла в верном понимании и художественном выражении наших национальных русских и малороссийских мотивов. Сохраняя истинно народный, свойственный русским или малороссийским песням грустный или игривый характер, цыгане умели модулировать их по-своему и, ничего не изменяя в их наивности, с необыкновенным искусством выражали всю поэзию этих мелодий»².

¹ Б. М. Маркевич. Цыганка Таня. Полное собрание сочинений, т. XI. СПб., 1885, стр. 130.

² А. В. Мещерский. Из моей старины. «Русский архив», 1901, кн. 1, стр. 113.

Это «модулирование по-своему» Б. Асафьев объяснял тем, что цыгане насыщали русскую песню степными, аффектированными интонациями. «Музыкальная чуткость и восприимчивость цыган делает их крайне яркими интерпретаторами окружающей их музыкальной культуры, элементы которой они приспособляют к своим выразительным «аффектированным» приемам игры и пения»¹.

О том же, то есть о внесении элементов драматического, театрального искусства, говорил Герцен: «Музыка цыган, их пение не есть просто пение, а драма, в которой солист увлекает хор — безгранично и буйно...»².

Все это — большая непосредственность («наивность») искусства цыган, его эмоциональная яркость, наличие в нем резких контрастов и «драмы» — захватывало слушателей. Но есть, нам думается, еще одно объяснение, почему все эти качества так сильно привлекали современников Варламова. Пение и пляски цыган воспринимались сквозь призму романтических тенденций русского искусства той эпохи. Слушателей пленяла сила и непосредственность искусства дикого кочевого племени, ощущение экзотики, поэзия свободы личного чувства. Именно об этом говорил Апухтин в стихотворении «О цыганах»:

В них сила есть пустыни знойной
И ширь свободная степей,
И страсти пламень беспокойный
Порою брызжет из очей.
В них есть какой-то, хоть и детский,
Но обольщающий обман...
Вот почему на раут светский
Не променяем мы цыган³.

Романсы и песни Варламова не случайно прочно вошли в репертуар цыганских хоров. Дело в том, что некоторые черты творчества композитора особенно привлекали цыганских певцов, отвечали их собственным художественным стремлениям. Прежде всего это была тесная связь варламовского искусства с русской народной песней. Б. В. Асафьев писал о «...постоянной слышимости в интонациях городской бытовой лирики народных родников...»⁴. У Варламова эти народные истоки особенно слышимы, а ведь основой репертуара цыган была русская песня. Немалую роль сыграла, конечно, и выразительность

¹ Б. В. Асафьев. Цыганская музыка. Большая советская энциклопедия, т. 60. 1934, стр. 787.

² А. И. Герцен. Дневник. 1842—1845. Собрание сочинений в тридцати томах, т. II. М., 1954, стр. 279.

³ А. Н. Апухтин. О цыганах. Сочинения. СПб., 1900, стр. 155.

⁴ Б. В. Асафьев. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, т. II, стр. 87.

варламовских мелодий, и демократизм его искусства. И еще: в самом строе музыки композитора коренились черты, очень близкие цыганам. Ведь присущая ей яркая непосредственность и искренность всегда отличала их собственное искусство.

В эмоциональном содержании лирики Варламова ясно обозначаются два резко противоположных «полюса» — настроения грусти, тоски и, с другой стороны, смелого, мятежного порыва. По-видимому, это свойство явилось своеобразным отражением национальных особенностей народной русской песни, в которой еще Пушкин заметил контрастность настроений:

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска.

Приемом резких контрастов как средством эмоциональной выразительности широко пользовались и цыганские певцы. Наконец, им был близок и лирический тон песен Варламова, и «гитарная традиция», одинаково вошедшая в его музыку и в их исполнительскую практику.

Вот почему романсы и песни композитора так часто звучали у цыган, в частности в исполнении знаменитого московского хора Ильи Соколова. Просматривая программы концертов¹ или сборники цыганских песен, которые начали появляться с начала 50-х годов прошлого века, мы наряду с народными песнями встречаем многие варламовские произведения. Назовем «На заре ты ее не буди», «Вдоль по улице»², «Горные вершины», «Скажи, зачем», «Не отходи от меня», «Пойми меня», «Что отуманилась», «Где ты, звездочка», «Пью за здравие Мери». Исполнялись и песни театрального жанра («Не шумите, ветры буйные»), и пародные мелодии в обработке композитора («Ах ты, молодость», «Как доселе у нас, братцы», «Молодка молодая»).

Изменялся ли авторский оригинал в цыганском исполнении?

А. Григорьев рассказывает: «Ни одного романса, хорошего или пошлого, будет ли это «Скажи, зачем», «Не отходи от меня» Варламова, или безобразие, вроде романса «Ножка», не поют они таким, каким создал его автор: сохраняя мотив, они гармонизируют его по-своему, придают самой пошлости аккордами, вариациями голосов или особенным биением пульса свой

¹ См. «Московские ведомости» от 14 марта или от 23 сентября 1844 года.

² Эта мелодия исполнялась также с другим текстом — «Родство цыган» («Таня, Ваня, Даша, Маша — все родня»).

знойный, страстный характер...»¹. Речь идет здесь не только об исполнительской манере, но и связанных с ней изменениях гармонии, ритма. Нередко изменения шли дальше и касались мелодии, которая упрощалась. Песня Варламова могла также служить толчком к созданию нового варианта напева, что нередко случалось в устном бытовании варламовских мелодий в народе. Показательна история песни «Что ты рано, травушка». Ее цыганский вариант, опубликованный в сборнике «Цыганский табор» (1852) далек от варламовского оригинала и даже ближе к его песне «Ах ты, время»:

59 *Largo assai*

Что ты рано тра - ву - щка, ра - но по - жел - те - ла ?

Отдельные черты новой транскрипции «Травушки» совсем выходят за рамки стиля «русских песен» композитора (кое-где синкопированный ритм, «жестokie» интонации).

Что касается отношения самого Варламова к цыганскому пению, то впечатлительную натуру музыканта не могло не за-

¹ Аполлон Григорьев. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. Собрание сочинений под ред. В. Ф. Саводника, вып. 14. М., 1915, стр. 45.

хватить это самобытное, яркое искусство. Иногда он делал для цыганских хоров переложения¹.

Принято отмечать известное влияние цыганского искусства на творчество Варламова. Вопрос этот далеко не вполне ясен. То, что принято называть «цыганским стилем» и изучено по сохранившимся нотным записям, сложилось позднее, во вторую половину XIX века. Исследовать же цыганское пение более ранней эпохи, 30—40-х годов, на основании музыкальных записей мы не можем, поскольку они тогда еще не существовали. Приведенная нами запись песни «Что ты рано, травушка» взята из серии самых первых сборников, но относится уже к 50-м годам, следовательно, выходит за пределы варламовской эпохи. Если же иметь в виду взаимосвязь творчества Варламова с цыганским элементом, то, может быть, здесь скорее сказались общие «точки соприкосновения» («гитарная традиция», эмоциональная контрастность и т. д.)? Словом, категорически утверждать прямое влияние цыганской исполнительской традиции на сочинения композитора все же трудно, поскольку мы не имеем для этого достаточных оснований. Характерно, что произведения Варламова, по сюжету непосредственно связанные с цыганскими мотивами — «Песня цыганки» на слова Н. Сушкова или песня из «Эсмеральды», — абсолютно не содержат особых цыганских стилизованных признаков. Первая из них — романс-болеро, вторая — незатейливая песня-романс. Элементы цыганского влияния обычно усматривают в таких романсах, как «Я любила его», «О, не целуй», «Глаза», «Ох, болит». Но было ли это действительно результатом сознательного или бессознательного подражания автора манере цыганского пения? Добавим, что вокальное исполнительское искусство Варламова не отразило цыганского влияния, иначе это нашло бы отклик в отзывах современников. Его пение, связанное с русской исполнительской традицией, было сдержаннее, уравновешеннее.

Во второй половине XIX века началась эволюция цыганского искусства, его новый период. Эмоциональный тонус цыганского пения становился все острее. Патетика, мелодраматическая подчеркнутость, страстность, надрывность интонаций неотделимы от понятия «цыгантины» этой поры. Искусство деградировало, опощалось и приблизительно с 70-х годов наводнило эстрады ресторанов. Его распространенность не уменьшалась, даже наоборот, возросла, но аудитория слушате-

¹ Известные нам факты относятся не к его собственной музыке. Так, в 1842 году был издан романс А. Беринга «Скажи, зачем» — «сочинение для хора московских цыган, переложенное на два голоса А. Варламовым», как сообщала о том газета (см. «Московские ведомости» от 23 декабря 1842 года).

лей и, главное, самый характер пения изменились. Другими становились и отдельные музыкальные приемы: например, возникло иное, чем во времена Варламова, гитарное сопровождение — с мелодизированным басом (вместо формулы бас — аккорд) ¹.

Изменился и репертуар хоров — народные песни все больше вытеснялись модными романсами. В стихотворении Апухтина «Старая цыганка» героиня негодует на новый репертуар и сожалеет о былом, о прежних обычаях цыганских певцов:

И суровое, злое презренье
Загорается часто в потухших глазах:
Не по сердцу ей модное пенье...
«Да, уж песни теперь не услышишь такой,
От которой захочется плакать самой!
Да и люди не те: им до прежних далече» ².

К сожалению, романсы Варламова удержались в репертуаре цыганских хоров и в этот период, даже, может быть, получили еще большее распространение. Цыгане искажали его музыку и потому способствовали отрицательному отношению к ней в кругах серьезных музыкантов и критиков. Такая «интерпретация» заслоняла настоящего Варламова.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

РОМАНСЫ И ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПЕСНИ

Творческое наследие Варламова не ограничивается «русской песней». В области романса наиболее значительным является лирический жанр, причем оттенки лирики весьма различны — от светлой до элегической и драматической.

Спокойное, безмятежное настроение, светлые краски господствуют в романсах: «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», «Звездочка», «Как цвет, ты чиста», «Две звезды», «Весной перед пышною розой», «Бог с тобой», «Роза ль ты, розочка», «Она и жизнь», «Птичка божия» и многих других.

Романс «Звездочка» («Много в небе горит» на слова Н. Грекова) по содержанию — песня о любви, воспевание красоты возлюбленной. Весьма характерный для Варламова при-

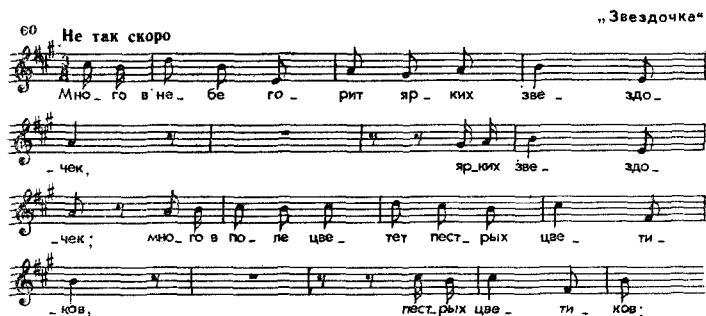
¹ Этот тип аккомпанемента, как указывает Е. В. Гиппиус, был введен гитаристами Васильевым, Федором Соколовым, художественное претворение такой аккомпанемент нашел, например, в романсе Чайковского «Песня цыганки».

² А. П. А п у х т и н. Старая цыганка. Сочинения. СПб., 1900, стр. 109.

ем — выделение определяющей интонации, своего рода основной музыкальной идеи, формирующей все произведение, здесь раскрывается очень убедительно. В данном случае он вырастает из особенностей стихотворения. В каждой второй строчке стиха последний ударный слог стопы анапеста усечен:

Много в небе горит
Ярких звездочек,
Много в поле цветет
Пестрых цветиков
и т. д.

На эту же вторую строку падает и смысловой акцент. Варламов выделяет именно ее, подчеркивает каждый раз повтором и создает рефрен — попевку, пронизывающую весь романс. Возникает сквозное интонационное развитие, особенно если учесть, что квинто-квартовый оборот *си—ми—ля* заложен уже в начале первой фразы:



Добавим, что склад основной повевки и «рефренность» восходят к народной песне¹.

Аналогичен принцип развития в известном романсе «Горные вершины» (слова Гете в переводе Лермонтова). Это — тонкий романтический пейзаж, словно написанный акварелью, и одновременно печальное размышление о покое, который принесит смерть. Излюбленная Варламовым кварто-квинтовая попевка (кстати, та же, что в предыдущем романсе) пропевывает всю мелодию. Она завершает сначала две рифмующиеся строчки первого куплета:

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой.

¹ Тот же прием в романсе «Роза ль ты, розочка» и «Казачьей колыбельной».

Затем попевка смещается, попадает на другие части музыкальных фраз, претерпевает ряд тонких, на первый взгляд, мало заметных превращений — интонационных, метрических, ритмических:



Она становится основным интонационным зерном всей мелодии, а ее каденционные, неизменные варианты как бы выражают главную мысль стиха — о покое¹. Цепь попевок, неуловимо меняющихся, но очень единых в своей основе, напоминает приемы орнамента в народном изобразительном искусстве.

Романс «Как цвет, ты чиста и прекрасна» (слова Гейне в переводе Фета) также может служить примером единого интонационного развития и родства мелодических звеньев. Но проследим другое: психологические нюансы в раскрытии поэтического текста. Спокойная и светлая музыка начала романса — зарисовка образа юной героини.

Последующие строки стиха как бы «затеняют» свет:

Взгляну на тебя, и тревога
Прокрадется в сердце ко мне

Едва уловимые тени ложатся и на музыкальную ткань: выразительно подчеркнуто слово «тревога», в мелодию влетаются хроматизмы, звук шестой низкой ступени, подготовленный гармонией минорной субдоминанты в мажоре. Основная мысль текста падает на кульминацию: пусть жизнь пощадит героиню, сохранив ее «прекрасной и чистой». И все музыкальное развитие к кульминации в деталях вокальной и фортепианной партии передает нарастание душевного волнения. Затем эмоциональный подъем гаснет, и заключение звучит спокойно. Как характерно это стремление Варламова в его лирике к гармонической уравновешенности, в чем бы она ни проявлялась — будь то мелодический рисунок, пропорции формы или характер выражения чувства. В фортепианном обрамлении романса мягко проступает оттенок вальсовости. Привлекает внимание обыгрывание фригийской секунды *ми — фа-бикар* (в *e-moll*),

¹ Это оттеняет В. А. Васина-Гроссман в своей книге «Русский классический романс XIX века», стр. 61.

что звучит благороднее и тоньше, чем секунда *ми—фа-диез*: в данном контексте она вносила бы элемент «бытовизма».

Совсем иного характера романс «Бог с тобой» — взволнованное лирическое признание в любви, вырвавшееся внезапно, в порыве чувства. словно поток, нахлынувшие мысли высказываются героем «на едином дыхании». Лишь заключительная строка куплета, содержащая главную мысль о прощении ветреной и капризной красавицы («Бог с тобой!»), неожиданно сдерживает этот «разбег» и ломает цепь легких хореических стоп:

В час, когда ты гордым взором,
Иль кокетливым движеньем,
Иль холодным разговором,
Иль насмешкой, иль сомненьем
Сердце бедное терзаешь,
Друг прекрасный мой, ты знаешь,
Я твержу одно с тоской:
Бог с тобой!

Прихотливая, стремительно развертывающаяся, гибкая мелодия очень удачно передает взволнованную речь:

63 Allegro

В час, ког- да ты гор- дым

взо- ром, иль ко- кет- ли- вым дви- жень- ем, иль хо-

ло- дым раз- го- во- ром, иль нас- меш- кой, иль сом- нень- ем

Отсутствие пауз (до заключения), единый ритм, ряд мягко подчеркнутых, «скользящих» непрigотовленных задержаний — точно выбранные выразительные средства. Заключение же, где герой, словно переводя дыхание, говорит о главном, резко вы-

делено иными — спокойными и широкими интонациями, глубокими паузами, сменой фактуры аккомпанемента. Эта концовка эмоционально уравнивает предыдущее развитие:



Романс снова раскрывает подход автора к тексту. В мелодию при всей ее напевности, тонко вносится декламационное начало (на каждый слог всегда только один звук). Композитор подчеркивает рифмы сходными мелодическими оборотами (ср. такты 2 и 6 вокальной партии на слова «взором» — «разговором»; или такты 4 и 8 — на слова «движеньем» — «сомненьем»).

Оба последних произведения близки к жанру лирического женского «портрета», нередко у Варламова. Назовем еще «Роза ль ты, розочка», «Знаю я», «Ты не пой, душа-девица», «Она и жизнь». Последний из них воссоздает образ совсем юной девушки и заставляет вспомнить известный романс Даргомыжского «Шестнадцать лет».

Близка к названным «портретам» застольная песня «Мери»¹. Ее радостные, энергичные интонации рождены ярким образом пушкинского стиха:



¹ Другой пример застольной песни — «Кто жизнью хочет наслаждаться».



Чуткое прочтение поэтического оригинала вызвало выразительные детали: появление мягкой шестой низкой ступени в мажоре на слова «Тихо запер я двери» или очень заметной интонации увеличенной кварты (а затем уменьшенной квинты) на слова о возлюбленной — о «милой Мери». Варламов, однако, несколько изменяет строфу стиха, что происходит от стремления расширить куплет. В пушкинском пятистишии композитор повторяет последнюю строку, а затем еще раз все три последние строчки. Интересно, что в романсе есть сходство с одноименным глинкавским, написанным после смерти Варламова.

Образы светлой лирики создает композитор в колыбельных песнях («Казачья колыбельная», «Няня»). Первая из них — поэтическая песня матери на известные слова Лермонтова («Спи, малютка») — особенно хороша. Ее баюкающие, ласковые интонации трогают глубокой душевностью, мягкостью:



Отдельные обороты звучат совсем «по Чайковскому»:



«Казачья колыбельная песня» может служить замечательным примером тонкого вариантного развития мелодии. Основная музыкальная мысль заложена уже в первой фразе с ее квартовой интонацией, попевкой от терции к тонике (*ми-бе-моль — ре — до*) и секстовостью диапазона. Вся колыбельная, по существу, вырастает из тонкого мотивного, ритмического и метрического варьирования этих элементов. Заключительный же припев («баюшки-баю») обобщает все предшествующее развитие интонационно и ритмически, утверждая образ покоя:



Композитор применяет здесь мелодический кадансовый оборот — последовательность второй — шестой — седьмой — первой ступеней, часто встречающуюся у него (например, романс «На заре»). Отдельные признаки сближают «Колыбельную» с бытовой музыкой: названный каданс, следы «гитарности» в фортепианной постлюдии с ее скользящими хроматизмами, оттенок вальсовости в ритме аккомпанеента (ритмическое единообразие избрано сознательно: оно вносит некоторую монотонность, «убаюкивает»). Но и народно-песенные черты (интонации, метод вариантности, симметрии — см., например, первую фразу), и элементы бытовой музыки находят в «Колыбельной» Варламова высокое художественное обобщение.

Настроением «светлой элегии» (Асафьев) проникнут романс «Ангел» («По небу полуночи» на слова Лермонтова). Это одно из вдохновенных откровений композитора — так совершенна и выразительна его свободно льющаяся мелодия — кантилена необычайно широкого диапазона.

Жанр элегии прочно вошел в варламовскую лирику — он был характерен для той поры. Элегии композитора различны по эмоциональному складу: от более светлых («Я вас любил») до скорбных («Матери-другу», «Одиночество», «Разочарование», «Тебя уж нет» и др.). Весьма существенно: в романсах

этого жанра кристаллизовался ряд типических стилевых черт русской элегической мелодики классического романса и отчасти оперы.

В романсе «Вздохнешь ли ты» (на слова Г. Головачева) — традиционные элегические мотивы о «бедном певце», разочарованном жизнью поэте. Сохранит ли сердце его возлюбленной память о нем и его песнях?

Композитором найдено точное соответствие поэтического образа музыкальному. Выразительная интонация восходящей и особенно нисходящей секунды — «интонация вздоха» — является носителем смыслового содержания.

Первая фраза звучит вопросительно («Вздохнули ль вы?»). Заключительные же, итоговые, суммируют и вопросительную интонацию восходящей секунды и особенно подчеркивают «накопленную» в предыдущем развитии нисходящую секунду. Именно это нисходящее движение утверждается затем последующей квартой или квинтой:



В ниспадающих, «никнувших» печальных интонациях как бы раскрывается психологический подтекст стихотворения, содержится ответ герою: его ждет забвенье. Выбирает ли Варламов для главной, ключевой попевки какие-либо особенные, яркие интонации? Нет, попевка очень обычна, взята из повседневного музыкального обихода. Но композитор дает ее через призму художественного обобщения.

Позже очень близкую по поэтическому и музыкальному образу элегию воссоздает — как стилизацию — Чайковский в «Евгений Онегине», в дуэте «Слыхали ль вы». Основные интонации совпадают буквально.

Романс Варламова «Мне жаль тебя» Б. В. Асафьев оценивал как приближение «к типу классических — по своей завершенной стилистичности русских романсных элегий»¹, среди которых называл высокие образцы: «Я помню глубоко» Даргомыжского, «Для берегов отчизны дальной» Бородина.

Действительно, в романсе «Мне жаль тебя» черты музыкальной элегии очень наглядны. «Интонация вздоха», о которой мы уже говорили, сразу же, в первой фразе выделена крупным планом. Заметим, что особая выразительность этого оборота обусловила его использование в русской классической музыке. Общее смысловое значение интонации остается сход-

¹ Б. В. Асафьев. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, т. II, стр. 84.

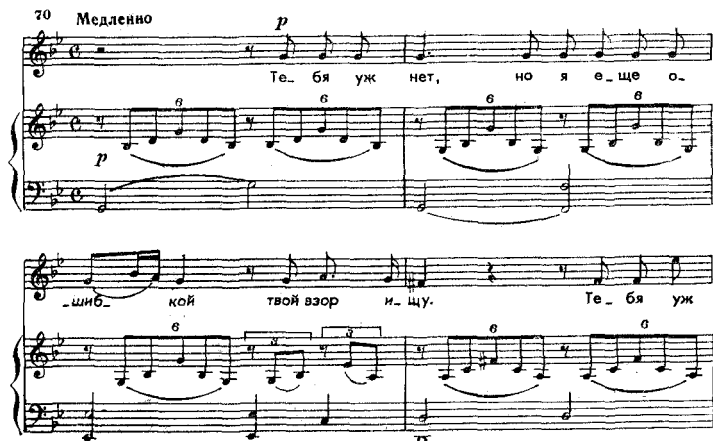
ным, но диапазон применения шире. Достаточно вспомнить начало ариозо Собакина «Не думал, не гадал» из «Царской невесты», первую фразу арии Сусанина «Ты взойди, моя заря», плач Юродивого из «Бориса Годунова» и т. д.

В элегии Варламова нисходящие секундовые попевки (обычно это подчеркнутые задержания) пронизывают все сочинение и, сливаясь затем в цепь звеньев, образуют единую, протяженную нисходящую мелодию, как бы усиливающую элегический тонус романа (см., например, от слов: «Кипело сердце жизнью молодой»).

Оттеняя смысловое значение нисходящего мелодического движения, назовем еще романс «Грусть», где выразительнейшая «угасающая» секвенция из нисходящих кварт создаст психологически сходный образ «утраченных надежд»:



Очень скорбная по колориту элегия «Тебя уж нет» (слова неизвестного автора) — пример драматизации жанра. Наряду с типичными музыкальными признаками (характер мелодии, гармоническая фигурация у фортепиано, подобная аккомпанементу в классической глинкавской элегии, — «Сомнение») она в то же время несет новые черты. Короткие фразы, разделенные выразительными паузами, напевная речитация на одном звуке, изредка (скупой!) выделение острых, патетических интонаций на особенно значимые слова текста — все это усиливает декламационное начало:





Варламов далек от мелодраматической подчеркнутости, и чувство скорби выражено им очень сдержанно, как в лучших классических романсах, близких по сюжету. Это особенно примечательно, если учесть открытый характер музыки Варламова. Психологическая выразительность элегии «Тебя уж нет», склад вокальной мелодии близки позднему романсу Глинки «Не говори, что сердцу больно». Названное варламовское сочинение, как ряд других элегий композитора («Я вас любил», «Одиночество»), принадлежит к типу романса-размышления, монолога. К чему же сводятся стилистические особенности данного жанра у Варламова? Происходило углубление элегических черт мелодики. Об этом свидетельствуют интонации задержания, формы нисходящего движения, некоторое обострение интонационного строя, например введение четвертой повышенной ступени минора. Но драматизация содержания вела дальше — к поискам в области декламационной выразительности. Характерное для Варламова внимание к слову раскрывалось в данном жанре более заметно. Важно, однако, что внимание в детали не нарушало ведущего метода Варламова в подходе к тексту: стремления прежде всего передать общую идею поэтического оригинала. А мелодии композитора при их речевой выразительности сохраняли целостность, логику развития, не утрачивали напевности. Мелодическое начало оставалось для Варламова главным.

Тип психологической лирики, с которым во многом связано творчество композитора, нашел в дальнейшем значительное развитие в русской вокальной музыке. Прежде всего он был близок Даргомыжскому, таким его романсам, как «Я вас любил», «Мне грустно», «И скучно, и грустно», и, с другой стороны, Чайковскому. На пути драматизации романса Варламов шел дальше. В таких его сочинениях, как «Напоминание», «Доктор», данный элемент выражен сильнее и связан с введением приемов театральной музыки. Романс-монолог «Доктор», с его драматически подчеркнутыми интонациями фортепианного вступления, патетическим речитативом, противопоставленным ариозной части, остро выделенной кульминацией, воспринимается как камерный вариант небольшой оперной арии:



Отсюда вел прямой путь к варламовским сочинениям крупного масштаба — «сценам» «Бабочка», «Безумная», создание которых свидетельствовало о желании автора выйти за пределы камерного жанра. Они возникли под влиянием театрального искусства. Поиски новых форм, стремление к яркости образов, театральности и острому драматизму были связаны для Варламова с романтическим течением в русском искусстве той поры, одним из проявлений романтизма в музыке.

В кантате¹ «Бабочка» (слова неизвестного автора) герой — узник; он вспоминает свою возлюбленную и посылает к ней вестницу-бабочку («...лети от мест ужасных!.. здесь лишь слышен стон несчастных»). «Безумная» (слова В. П. Горчакова) — это повествование о трагической любви героини, потерявшей от горя рассудок. К этой теме Варламов обращался не раз, и не только он. Его современник поэт И. И. Козлов создал поэму «Безумная» (1830) о покинутой, обманутой девушке, по сюжетным мотивам близкую «Русалке» Пушкина. К инсценировке этой поэмы в 1841 году Алябьев сочинил музыку. Козлов же, кроме того, написал стихотворение «Безумная», в 50-е годы положенное Даргомыжским в основу одноименного произведения типа оперно-драматической сцены (осталось незаконченным). Варламов, с его интересом к психологическому и драматическому моменту, раньше других русских композиторов — в 30-е годы — откликнулся на эту тему в песнях Фионы, Офелии.

Позже в оперном жанре та же тема — трагедия безумия — привлекла Даргомыжского, создавшего в «Русалке» образ Мельника, а еще через ряд лет — Чайковского (образ Марии в опере «Мазепа»).

¹ Так определяет жанр сам композитор.

«Бабочка» и «Безумная» построены на свободном чередовании музыкальных эпизодов. Композиционная свобода переходит в отрицательное качество: структура обеих сцен расплывчата, фрагментарна, лишена цельности. Драматизацию Варламов осуществляет развитием тех же средств, которые мы отмечали в лирико-драматических романах-монологгах. Композитор широко пользуется оперным речитативом и придает ему мелодическую выразительность, что ведет к лучшим традициям русской оперной классики; он стремится к расширению интонационных, ритмических и ладо-гармонических средств¹; вводит контрасты речитатива и кантилены, драматизирует фортепианную партию, оркестровую по своему происхождению (см., например, в «Безумной» самостоятельный фортепианный эпизод перед словами «Но не смейтесь над рабою»). И все же сцены эти не поднимаются над уровнем опер Верстовского. Самое ценное, на наш взгляд, заключалось в попытке (пусть еще неудачной) создать крупную форму на основе бытовых интонаций — ведь именно они, эти интонации, определяли стиль кантиленных эпизодов. Характерно, что в «Безумной» звучат «цитаты» из романсов Варламова: интонации песни «Ты не пой, соловей» на слова «как безумная я»; романа «Грусть» — на слова «их лелей и ласкай»; романа «Луч надежды» — на слова «Смоляка Дина». Да и там, где мелодия оригинальна, заметно ее бытовое происхождение (и добавим: иногда общие с Чайковским обороты):

72 Тихо, с чувством „Безумная“

И от-

вет тот: стон разлуки, плач по следам его просит!

¹ Например, тональный план в кантате «Бабочка» следующий: a-moll—A-dur—a-moll—C-dur (произведение заканчивается не в главной тональности).

Опыты Варламова в построении крупной вокальной формы на такой интонационной основе заслуживают внимания: ведь мелодика ряда русских классических опер опирается на тот же пласт.

Замыслы, близкие названным сценам, композитор более удачно воплотил в ряде песен, специально написанных для театральных постановок. Возможно, этому способствовало более ясное представление конкретной сценической ситуации.

По содержанию театральные песни различны и не все являются драматическими. Некоторые из них первоначально не предназначались для театра и вводились в спектакли позже, о чем уже упоминалось.

Многие песни однотипны с камерными («Вверх по Волге», «Козел», «Не бойтесь, девушки», «О чем, скажи, твое στενανье», «Песня казака»). Другие, например «Не знавал я», по сравнению с близкими камерными вариантами, несколько драматизированы. Наконец, драматические песни по музыкальным приемам стоят в одном ряду с «Бабочкой» и «Безумной», но художественный результат в них часто гораздо выше. Таковы сходные по сюжету песни Фионы из «Рославлева», Майко из одноименной драмы, Офелии из «Гамлета». О превосходной «русской песне» Фионы уже была речь (см. стр. 170). Три песни Майко («Птичкой прежде по небу я мчалась», «Растворились двери храма», «Видишь, страшно горят») в целом слабее. Отметим лишь, что черты итальянской оперной кантилены «уживаются» в них рядом с мелодикой бытового романса, а очень выразительные печальные интонации на слова «Все погасло» напоминают арию Барбарини «Уронила, потеряла» из «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Одной из вершин в театральном жанре у Варламова является песня Офелии¹. Она сразу встретила у современников восторженный отклик. Так, Белинский, находивший в игре Орловой — Офелии ряд недостатков, признавал, что сцену безумия артистка исполняла очень хорошо, чему немало способствовала музыка: «...Она (Офелия. — *Н. Л.*) говорит тут просто, естественно и поет более нежели превосходно, потому что в этом пении отзывается не искусство, а душа... В самом деле, ее рыдание, с которым она, закрыв глаза руками, произносит стих: «Я шутил, ведь я шутил», так чудно сливается с музыкою, что нельзя ни слышать, ни видеть этого без живейшего восторга...»².

¹ Композитор первоначально написал для спектакля три песни героини, но затем объединил их вместе для самостоятельного исполнения. В этой редакции они и были опубликованы.

² В. Г. Белинский. Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. Полное собрание сочинений, т. 2. М., 1953, стр. 338.

О том же писал Н. В. Станкевич Л. А. Бакуниной: «...Вы не можете себе представить, как действует на меня эта безумная Офелия! Бледная, с растрепанными волосами, убранная соломой, приходит она на сцену и начинает петь. Музыку написал Варламов. Я постараюсь достать ее. Первая песня у него очень проста и хороша, с аккомпаниманом нескольких аккордов, которые медленно тянутся и умирают прекрасно — но дальше музыка немножко оперна: это не идет...»¹. Писатель правильно подметил некоторую оперность стиля, но едва ли можно с ним согласиться, что это недостаток.

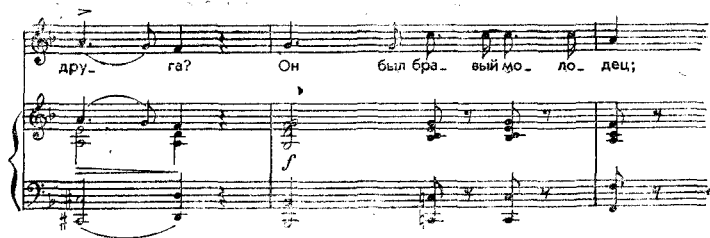
Песню Офелии Варламов строит на свободном чередовании контрастных музыкальных эпизодов. Последовательность их кажется сначала произвольной («несвязная» речь безумной). Но в рамках избранной свободной формы композитору удалось создать произведение очень цельное, с ясной логикой развития. Можно выявить единую психологическую линию в развертывании сюжета. Она начинается от первого раздела, воссоздающего образ погибшего воина:

„Песнь Офелии“

73 В темпе марша

Мо- е- го вы зна- ли-д'

¹ Письмо Н. В. Станкевича к Л. А. Бакуниной от 30 января 1837 года. См.: «Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830—1840». М., 1914, стр. 510.



Этот траурный марш, построенный на волевых, энергичных интонациях, затем приводит к драматически напряженному эпизоду — воспоминанию о неверном возлюбленном («Милый друг») и к образу тихой скорби, покоя-смирения («Схоронили его», «Они плачут»). Очень последовательно Варламов применяет принцип интонационного родства различных эпизодов: общие попевки (в частности, восходящая секста), пронизывая все сочинение, придают ему большую цельность, причем, как и в романсах, композитор использует вариантное развитие¹. Цементирующие связи приводят не только к положительным композиционным результатам, но свидетельствуют о психологической чуткости автора: Офелия говорит как будто «о разном», но язык скорби — один.

Здесь важно и другое. Если учесть, что песни Офелии в спектакле исполнялись не подряд, то их интонационная цельность приобретает особый смысл: к достижению этого качества стремились русские композиторы-классики в опере, желая придать единство вокальной партии каждого персонажа.

В песнях Офелии очень определен национальный русский склад мелодики (например, мотив восходящей сексты или нисходящего задержания, опетого квартой), хотя раскрывается он не так непосредственно, как в «русской песне» Фионы.

В сцене Офелии Варламов применяет оперный речитатив, типично оркестровое сопровождение (тремоло струнных, аккорды tutti, остинатные басы, драматические унисоны оркестра и голоса и т. д.); вводит характерные образительные приемы, например подражание завываниям ветра. Все вместе взятое создает яркую динамику, контрасты, напряженный драматизм, определяет известную «оперность» стиля произведения, которое может быть названо одним из лучших у Варламова.

Характеристика романсов и песен композитора требует выделения еще некоторых жанров.

¹ Добавим: во всех эпизодах звучит общий кадансовый оборот — нисходящая квинта ля—ре.

Своеобразное преломление в творчестве Варламова находит баллада. Типичные сюжетные мотивы фантастики ужасов не привлекают автора. Его баллады целиком относятся к реалистическому направлению, характерному для развития этого жанра в России. С другой стороны, в них очень ясно обозначаются свобододолюбивые мотивы. И если данная черта стала типичной впоследствии для русской баллады на протяжении всего XIX века, то сочинения Варламова явились одними из первых в таком роде. Их смелый, дерзкий герой был олицетворением бунтарства, стремления к свободе и иногда персонифицировался в образе «разбойника». Этот образ привлекал внимание музыкантов и позднее. Назовем «Перед воеводой» Рубинштейна или уже не связанную непосредственно с балладным жанром «Песню разбойника» Балакирева. Оттенит еще, что Варламов писал музыку к пьесам «Стенька Разин», «Муромские леса», показательным для той же темы. Яркие народно-песенные черты вместе с народным элементом в сюжетах определяют самобытность варламовских баллад.

Одно из лучших произведений этого жанра — «Оседлаю коня» (на слова стихотворения «Тоска» Тимофеева). Содержание баллады построено на резком контрасте: смелый порыв, дерзкая мечта о воле скрываются злой тоской, губящей человека. Быть может, здесь скрывается и более глубокий смысл: мечта о свободе и счастье разрушается от соприкосновения с действительностью, вступает с ней в непримиримый конфликт.

Первая тема «Оседлаю коня» — стремительная, взволнованная, воплощение молодецкой отваги, мятежного порыва к счастью (см. пример 48). Б. В. Асафьев назвал эту мелодию «одной из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке»¹.

Глубоким контрастом звучит заключение баллады, повествующее о смерти героя. Вокальная мелодия становится речитативной и драматичной, а мерные аккорды аккомпанемента передают скованность, оцепенение. Характерно, что контрастные разделы произведения Варламов связывает общностью интонаций (см. каданс).

Другой образец баллады — «Песня разбойника» («Что отуманилась, зоренька ясная», слова А. Ф. Вельтмана)². В ее содержании — вольнолюбивые романтические мотивы (молодой разбойник в глухую полночь прощается с возлюбленной). Как и предыдущее сочинение, баллада отличается цельностью

¹ Б. В. Асафьев. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, т. II, стр. 82.

² Песня исполнялась в пьесе «Муромские леса»; была издана в «Музыкальном альбоме за 1833 год». Через год вышла в свет песня А. Алябьева на тот же текст.

формы при наличии контрастных эпизодов и признаков сквозного развития. Но Варламов свободнее пользуется здесь речитативом, достигая яркой драматизации вокальной партии. Возрастает красочность и смелость гармонического языка (альтерированная субдоминанта, последовательность уменьшенных септаккордов), мелодика усложняется хроматизмами:



В варламовскую музыку широко вошли танцевальные ритмы. Как известно, ритм вальса, полонеза-болеро имел в русском бытовом романсе весьма большое распространение.

Вальс, проникший с Запада, на русской почве нашел лирическое преломление, чему немало способствовала мелодика бытового романса. Именно такая — лирическая — трактовка танца была характерна для русских композиторов на протяжении всего XIX века, а затем и позже, до советских композиторов включительно.

У Варламова вальс находит многообразное претворение. Он проникает не только в лирику, но и другие сюжеты («Внутренняя музыка», «Менестрель»), захватывает не только романс, но и жанр «русской песни» («Ах, прошли, прошли», «Ты не пой, соловей»). Танцевальный ритм дан иногда более прямо, отчетливо, иногда лишь как легкий оттенок («Как цвет, ты чиста», «Грусть»). Различны и масштабы композиции — от романсов-миниатюр и «женских портретов» («Мери», «Ах ты, шарф голубой») до сочинений более крупной формы. К числу последних принадлежит, например, «Бывало» (слова И. П. Мятлева). Все эпизоды этого романса-вальса возникают как варианты первого, словно «нанизаны» на одну и ту же неизменную концовку и связаны между собой развитыми фортепианными вставками. Вариантное развитие обусловлено здесь и особенностью стиха: весь он написан на одну рифму. Свообразие заключается также в том, что содержание текста

(элегическое воспоминание о прошлом) как бы противопоставлено характеру музыки — очень жизнерадостной, с легко скользящей, «кружащейся» мелодией. У Варламова именно светлый характер былого определяет основной музыкальный образ.

Романс «На заре ты ее не буди» (слова Фета) — одна из лучших лирических страниц композитора, отмеченная редкой задуховенностью и теплотой. Мягко, в ритме медленного, плавного вальса, неторопливо разворачивается выразительная вокальная мелодия¹.

Ее «досказывает» большая фортепианная постлюдия, тонко развивающая основное настроение романса — настроение светлой печали.

Показательно, что вальс находит в романсах Варламова психологическую трактовку. Подобное понимание танца стало вообще характерным для русских композиторов, и Варламов один из первых закрепляет эту черту. Она очень ярко претворена в романсе «Давно ль под волшебные звуки» (на слова Фета) — одним из самых замечательных произведений музыканта. Трагическое содержание раскрывается здесь иначе и, пожалуй, глубже, чем в песне Офелии и тем более в других театральных образцах. Стихотворение Фета — воспоминание об умершей возлюбленной, полное острой душевной боли. В памяти героя настойчиво встает картина недавнего бала, где поэзия танца сливалась с высокой поэзией любви. Но счастье разрушено смертью любимой: «Вчера пели песнь погребенья». Резкий контраст светлой мечты и трагической действительности заставляет вспомнить сюжет варламовской баллады «Оседлаю коня» и, с другой стороны, что очень важно, — место этой темы в творчестве Чайковского. Музыкальное ее воплощение мы впервые находим у Варламова. Аналогии с Чайковским можно продолжить: Варламов дает трагическую трактовку танца, подобно мазурке «Али мать меня рожала» Чайковского². Простираются они и на отдельные подробности в музыкальном языке — см., например, плагальные обороты: тоника — субдоминанта — тоника в средней части варламовского романса. Обратимся, однако, к его более подробному анализу.

Уже фортепианное вступление намечает лишнюю драматизацию танца — оно полно затаенной тревоги³. Взмахивающе зву-

¹ Подробный анализ ее приведен на стр. 173. Добавим еще, что рифмующимся строкам стиха (первой и третьей в каждом куплете) соответствуют сходные интонации.

² Это отмечает В. А. Васина-Гроссман (см. в кн.: В. А. Васина-Гроссман. Русский классический романс XIX века, стр. 63).

³ Заметно сходство партии левой руки с вступлением к песне Офелии, где те же интонации подчинены маршевому ритму.

чит далее вокальная мелодия с ее подчеркнутыми, острыми интонациями и выразительными паузами:

75 Скоро „Давно ль под волшебные звуки“

Дав_ но ль под вол_ шеб_ ны_ е
звучи_ но_ си_ лись по
за_ ле мы с ней? Теп_
лы бы ли неж_ ны_ е ру_ ки,

Резкий контраст вносит средняя часть — суровый образ погребальных песен сковывает душевное смятение:

76 *p*

Вче_ ра пе_ ли песнь по_ гре_ бень_ я

Необычно дан глубокий ладовый контраст: рассказ о смерти звучит в мажорной тональности (C-dur после e-moll). Важна здесь и психологически чуткая «отзывчивость» гармонии (минорная субдоминанта C-dur, затем вторая низкая ступень e-moll). И снова, как в песне Офелии, Варламов, исходя из психологических предпосылок в сюжете, протягивает тонкие интонационные арки между контрастными разделами крупной формы.

Композитор немало обращается к активному ритму полонеза (или болеро), широко вводит его и в романсы, и в «русские песни». Многое в этом жанре опять-таки связано с лирическим содержанием. Но у Варламова нашли своеобразное преломление традиционные для трактовки полонеза мотивы героики¹. Художнику-демократу героическое начало виделось отнюдь не в рыцарской тематике, а подсказывалось самой жизнью. Отсюда выбор характерных сюжетов «русских песен» — «Молодая пташечка», «Грустно жить мне на чужбине», с их вольнолюбивыми устремлениями.

Это было более демократическое и простое преломление героики, как и варламовское понимание баллады. В незатейливом стихе «русской песни», распетом в мужественном ритме болеро, ярче проступал основной смысл содержания.

Не всегда данная тема раскрывалась через поэтику «русской песни». Назовем романсы «К птичке», «Река шумит» и самый лучший из них — «Белеет парус» — замечательное воплощение свободолобного, мятежного порыва, так образно переданного в лермонтовском стихотворении. В небольшом по форме романсе Варламову удалось раскрыть яркую динамику, энергию. Эти качества определяются мелодией — упругой, резко очерченной, в которой высотная кульминация дана сразу, после короткого разбега. Характер мелодии подчеркнут активным, чеканным ритмом болеро в фортепианной партии. Здесь сказалось одно из лучших свойств варламовского дарования — образность мышления, умение создать прежде всего мелодическими средствами рельефный, впечатляющий образ.

Внимание композитора привлекал также характерный ритм итальянской баркаролы, хотя и не столь часто, как ритм вальса или полонеза-болеро. В варламовские баркаролы входят традиционные мотивы — лирика, поэзия дальних стран. Но не только. Автор преломленно раскрывает тему изгнаничества («Челнок», «Пловцы») и совсем неожиданно связывает этот жанр с народным крестьянским сюжетом («Добрый домовый»). Впрочем, выбор объясним: в спокойном, убаюкивающем ритме

¹ В. А. Васина-Гроссман устанавливает связь ритма полонеза-болеро в русском бытовом романсе с воплощением героических образов (см. ее книгу «Русский классический романс», стр. 38).

баркареры музыкант нашел нужное средство для создания образа мирно спящей крестьянской семьи. Распространенный жанр снова трактуется Варламовым в народно-национальном направлении.

В ряде баркарер отчетливо отражены некоторые красочные элементы музыкального языка Варламова, что обусловлено романтическими образами в содержании. Можно назвать «Луч надежды» с замечательной, свободно льющейся кантиленой:

77 Тихо, с чувством

Me- сяц све- тел се- реб-
-рит- ся; ти- ше, доб- рый друг, плы-
-ви! Сердце жа- ждет пе- ре-
-лить- ся в зву- ки грус- ти и люб- ви.

В романсе очень выразительна колористическая игра минорных светотеней, словно слегка наложенных на яркую краску F-dur (введение гармонического C-dur; d-moll и т. д.).

Поиски красочности сказались в начальном запеве романса «Челнок», где дано «соскальзывание» мажорной тонической терции в минорную, энгармонически переосмысленную в уменьшенном вводном аккорде двойной доминанты (запев). Далее выделены очень сочные, глубокие субдоминанты (в условиях D-dur):



Первая субдоминанта заставляет вспомнить Чайковского, в частности гармонизацию первой темы медленной части Пятой симфонии. Это еще одна арка к гармоническому языку великого русского классика. Великолепно найдена Варламовым заключительная фраза романса: мелодия создает конкретный, зримый образ удаляющегося, легко скользящего по волнам челнока¹:



Баркаролу «Пловцы» и болеро «Река шумит» Варламов объединяет на основе их контраста в цикл, подобно циклам в жанре «русской песни».

Композитор делал также попытку создания испанской серенады в романсе «Милый друг, о мой кумир» (слова А. Соколова)². Но это произведение единично: испанская тема чужда Варламову, и по музыке серенада ближе баркароле.

«Итальянизмы» у Варламова были частным проявлением влияния итальянского искусства на русское. Оно сказалось в различных жанрах — и в живописи (например, очень ярко у Брюллова), и в музыке, начиная от композиторов XVIII века

¹ Очень близкая аналогия есть в другом сочинении — «Река шумит»:



² Ту же музыку автор пересочинил для дуэта на стихи М. Михайлова «Слишь ли ты».

до современников Варламова — его учителя Бортнянского и Глинки — включительно. Весь ход развития русской культуры, ее давние связи с Италией обусловили данное явление.

«Итальянизмы» Варламова отнюдь не противоречили всей национальной направленности его творчества, а лишь расширяли сферу выразительных средств композитора, как это было и у Глинки. Они заметно ощутимы в некоторых варламовских баркаролах, что подсказывалось самим жанром. Так, широкая кантилена в романсах «Челнок», «Пловцы» связана с манерой *bel canto*. В духе итальянской оперной арии написана «Мечта об Италии», где выбор средств определяется содержанием. В некоторых театральных песнях Варламова проступают приемы итальянского оперного речитатива.

Но иногда «итальянизмы» выявляются не столь непосредственно и прямо. Таков, в частности, романс «Скажи мне, отчего».

Некоторые обороты (см., например, каденцию в романсе «Бывало»), входя в русскую по складу мелодику, приводили к возникновению своеобразного сплава. Это относится и к мелодическим фиоритурам, издавна вошедшим в бытовой романс и обрусевшим в его интонационной сфере.

В русском романсе, и у Варламова в частности, происходила ассимиляция отдельных итальянских приемов, усвоение их на национальной почве и творческое переосмысление. Характерен варламовский романс «Ангел» (на слова Лермонтова). Итальянское начало в его мелодике раскрывается не прямо, а более тонко: ощутима замечательная пластичность и широта вокального стиля *bel canto*, но данные в русском преломлении. Оно-то и определяло в конечном итоге роль и качество итальянизмов в музыке Варламова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Романсы и песни Варламова явились ярким выражением демократической музыкальной культуры. Их содержание выходило за рамки узкого круга лирики, оно было подсказано литературой и прежде всего жизнью той поры. Многие: образы героико-патриотические, гражданские, мотивы философских размышлений, тема природы или тема искусства — сильно раздвигают утвердившийся в нашем представлении диапазон варламовского вокального творчества, свидетельствуют об отзывчивости музыканта к значительным идеям и явлениям своей эпохи, о его чуткости художника-гражданина.

Названные сюжеты нашли впоследствии дальнейшее развитие в русской музыкальной классике. Важно, что возникновение их относится к более ранней эпохе — к бытовому ро-

мансу и что не только творчество Алябьева, но и Варламова по содержанию было многообразно.

Определяющей чертой музыки Варламова, его творческого метода является неразрывная связь с народно-песенными истоками. Она присуща в равной мере и его «русским песням», и романсам, и сочинениям, предназначенным для театра, словом, различным жанрам. Об этом свидетельствует прежде всего интонационный строй, впитавший типично песенные обороты, попевки. Но связь шире, она сказывается в целом комплексе выразительных средств, распространяется на типы развития мелодики, принципы ее строения. Показательна вариантность, симметрия, структура пары периодичностей, расширение куплетной формы, преодоление квадратности, развитие из «вершины-источника», сопоставление параллельных мажора и минора, плагальность гармонических оборотов и т. д. Все это — особенности, идущие от крестьянской народной песни. Но в условиях городской бытовой музыкальной культуры они преобразовались в русле песни-романса. Преобразования шли главным образом по линии ладо-гармонических признаков (уход от диатоники, расширение гармонической сферы), квадратности структуры (Варламов не всегда ее «преодолевал»), введения типично романсного аккомпанемента и т. д.

Варламовская музыка явилась, таким образом, свободным и ярким обобщением народно-песенных особенностей, однако в их сложном синтезе с чертами романса. Многие интонации определялись уже не песенной, а романсной сферой, возникали как следствие иного гармонического мышления, иных показателей вертикали. В конечном же итоге те и другие признаки и их слав были важны для формирования русского национального мелодического стиля.

Содержание песен и романсов Варламова, их выразительные средства, творческий метод автора, уходящий корнями в народное искусство и демократическую бытовую культуру, убедительно свидетельствуют о реалистических основах стиля композитора и отчетливо определяют сгедо музыканта и художественные результаты его деятельности. Но искусство Варламова родилось в эпоху, когда пути реализма и романтизма скрещивались. И другая грань творчества композитора отвечала романтическим течениям, была их музыкальным выражением. Это сказывалось во многом. Показателем выбор остро драматических, трагедийных ситуаций (ряд театральных песен), настроения бунтарского порыва («Белеет парус», «Оседлаю коня»). Они возникли как отзвук на то «тревожное», что роднило, по словам А. Григорьева, творчество Варламова и Мочалова, являясь знамением времени. «Мочаловское», ярко драматическое, вело у композитора к театральности, оперным

элементам (патетическая декламационность, расширение формы, сферы тонально-гармонических средств, оркестровый колорит сопровождения и т. д.).

Но романтическое начало проявлялось у Варламова не только в этом, а прежде всего в лирической, лирико-психологической направленности его сочинений. Характерны здесь и типичные для романтиков мотивы одиночества, неудовлетворенности, и внимание к теме природы. Сама по себе «призма лирики» очень показательна, и здесь можно говорить о шубертианских мотивах в творчестве композитора¹.

Знал ли Варламов музыку Шуберта? Достоверных сведений нет. Скорее всего он мог знать ее хотя бы через В. М. Кажинского, которому принадлежало, например, замечательное оркестровое переложение «Лесного царя». И не случайно один из современников справедливо назвал Варламова «русским Шубертом». Конечно, масштаб дарования композиторов различен. Но черты, родственные Шуберту (в сюжетах, отчасти в музыкальных приемах), у Варламова можно заметить.

В чем же проявились черты романтизма в музыкальном языке Варламова? В некоторых ладо-гармонических приемах. Один из них — сопоставление одноименных мажора и минора. Иногда оно осуществляется как контраст крупных разделов, например в баркароле «Гондольер молодой» (слова Ф. А. Кони), где дан диалог двух персонажей: девушки, просящей гондольера отвезти ее к милому, и лодочника, отвечающего отказом. Психологическая мотивировка смены тональностей (G-dur — g-moll — G-dur) напоминает песню Шуберта «Мельник и ручей». Тот же прием контраста образов в крупном плане встречается в варламовских романсах «Взволнуют море непогоды», «Море», «Валахская песня».

В иных случаях чередование одноименных мажора и минора воспринимается как легкая светотень. Примером может служить романс «Листья шумели уныло» (d-moll — D-dur — d-moll). Причем блики красок идут обычно от смысловых нюансов текста.

Другой прием — терцовое сопоставление тональностей («Давно ль под волшебные звуки», «Оседлаю коня» и др.).

В аккордово-гармонических средствах надо выделить субдоминантовую сферу. Характерно, например, введение неаполитанского секстаккорда («Забудешь горе, пой», «Давно ль под волшебные звуки», «О нет, не верю я» и др.) и особенно

¹ В. А. Васина-Гроссман отмечает черты романтической песенности, «шубертианской лирики» в русской вокальной музыке уже с самого начала XIX века, до появления песен Шуберта, и истоки этого «предромантизма» видит в русской поэзии. См. ее книгу «Русский классический романс XIX века», стр. 15 и 16.

гармонии двойной доминанты, в частности альтерированной, данной чаще всего в виде увеличенного квинтсектаккорда. Это одно из излюбленных композитором средств, которым он никогда, однако, не злоупотреблял. В данном аккорде Асафьев видел «качество интонации, приращенное эпохе» и прием, ведущий к музыке Чайковского¹.

Несмотря на неполноту хронологических данных, можно высказать наблюдение, что романтические тенденции стали особенно заметны в позднем периоде творчества композитора. Об этом свидетельствует, например, создание таких тонких лирических (или трагических) романсов, как «Горные вершины», «На небо взглянул я», «Знаю я», «Как цвет, ты чиста», «Бог с тобой», «Листья шумели уныло», «Давно ль под волшебные звуки».

Таким образом некоторые романтические образы и приемы органически вошли в творчество Варламова, в круг его выразительных средств, хотя было бы неверным считать музыканта на этом основании только романтиком. Нельзя забывать, что он был композитором глинкинской поры. Характер мелодики Варламова, ее уравновешенность дала основание Асафьеву сказать о музыканте, что «... линии его не холодные, а скорее «брюлловские»: темперамент в рамках классической дисциплины»². Асафьевское определение мелодики можно толковать более широко: элементы романтического стиля обычно проявлялись у Варламова в классических рамках.

Оценка деятельности композитора станет значительно полнее, если проследить характеристику Варламова в русской критике и выяснить роль его традиций в русской музыке, сохраняющих свою жизненность до наших дней.

При жизни Варламова наиболее значительные отзывы появляются в печати лишь во второй половине 40-х годов. Это не значит, конечно, что в предшествующий период пресса замалчивала музыку Варламова. Наоборот, как мы старались показать, уже с первых выступлений композитора систематически появлялись печатные отклики. Их публиковали газеты «Молва», «Московские ведомости», «Северная пчела», журналы «Галатей», «Иллюстрация», «Репертуар и Пантеон» и другие. Часто это были просто краткие заметки о выходе в свет новых романсов композитора или извещения о его концертах.

В большинстве случаев поводом служили вечера Варламова-певца, и авторы рецензий основное внимание уделяли его

¹ Б. В. Асафьев. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, т. II, стр. 85.

² Там же, стр. 84 (Разрядка моя. — Н. Л.)

певческому искусству. Попутно они иногда давали оценку исполнявшимся романсов. Но обычно суждения были беглые, поверхностные, в духе многих рецензий того времени — ведь выступление серьезной профессиональной музыкальной критики относится к более позднему периоду.

Заметки, как правило, печатались без подписи или с указанием инициалов. Немалая часть рецензий принадлежала, как можно догадаться по стилю, Ф. В. Булгарину, редактору газеты «Северная пчела». Они представляют для нас известный интерес по фактическим сведениям или как отражение мнений широкой публики, но по существу поверхностны и не лишены тенденциозности, присущей взглядам автора.

Все рецензии выделяют, однако, то главное, что, с точки зрения современников, отличало варламовскую музыку: ее яркий национальный облик, народность и исключительную популярность.

Он «один из всех композиторов умел до того сродниться с русской песнею, что в каждом из его мотивов, в каждом напеве звучит что-то родное»... «Большая часть написанного Варламовым запечатлена народностью», — писала «Северная пчела»¹. Автор не пытается развить мысль о народности, вскрыть ее сущность. Но важно, что он формулирует мнение широкого слушателя.

Среди массы газетных заметок выделяются по содержанию два отзыва. Они относятся к 1845—1848 годам и были первой серьезной попыткой раскрыть характерные черты творчества Варламова.

Первая рецензия (1845) явилась откликом на создание произведения «Безумная»². Привлекает прежде всего принципиальная позиция автора в общей оценке вокальной музыки: «капитальные», то есть лучшие произведения этого жанра, «в новейшей музыкальной литературе» нередко «стоят многих опер». Весьма характерно, что рецензент называет Варламова «русским Шубертом». Мысль эта, к сожалению, не находит развития. Что имел в виду автор? Общность композиторов в исключительном значении у них вокального жанра, в демократизме их искусства, опирающегося на бытовую музыку, в поразительной легкости творческого процесса? Или — шире — находил общие «шубертианские мотивы» творчества?

Автор выделяет умение Варламова индивидуализировать музыкальную характеристику героя романсов, психологически тонко раскрывать душевные переживания. Он называет

¹ «Северная пчела» от 29 августа 1846 года и от 27 октября 1848 года.

² «Репертуар и Пантеон», 1845, т. XII, кн. 11. Музыкальные известия, стр. 539—540. См. Приложения, стр. 241—242.

романс «Безумная» целой музыкальной поэмой и говорит, что Варламов «как истинный художник, видит в каждом чувстве тысячу различных индивидуальных оттенков и потому шекспировскую Офелию создает иначе, нежели Майко, Майко иначе, нежели Безумную».

Эта верно подмеченная черта напоминает об углубленном психологизме многих романсов Даргомыжского, возникших в ту же пору. Именно от русского искусства 40-х годов, а в музыке — от Даргомыжского и Варламова, как исходной точки¹, протягиваются нити к будущему, к методу психологического реализма у русских композиторов последующего поколения.

Наконец, можно выделить еще мысль рецензента об эмоциональных «полюсах» варламовской музыки: композитор «так хорошо знает лучшую струну, говорящую в наших родных напевах — струну тоски, тоски души, широкой, как наши родные степи, — и вместе с тем точно так же передает нам все обаяние полуденной итальянской неги». Роль итальянского жанра несколько преувеличена, как, впрочем, неправомерен был и совет заняться Варламову оперой.

Гораздо больший интерес представляет вторая рецензия, опубликованная незадолго до смерти композитора². Эта развернутая статья — по существу самый значительный образец в критике современников. Автор совершенно не касается вопросов исполнительства Варламова и пишет только о его музыке. Он считает, что давно назрела необходимость найти правильную объективную оценку творчества музыканта, так как Варламов — композитор огромного, самородного таланта. Тем более, что имеющиеся критические заметки неудовлетворительны: «почти ни одного слова правды не сказано до сих пор об этом замечательном таланте». В статье очень верно определена одна из причин, по которой критика более серьезного направления (возможно, имелись в виду В. Ф. Одоевский, Ф. А. Кони) не проявляла должного интереса к музыканту: «...для многих господ романсы Варламова сливаются... с теми девами, которые безжалостно их коверкают[...] Вот и дурная сторона народности, которая... опошляет часто изящные произведения...».

Рецензия резко отличается от легковесных «хвалебных гимнов» своей разумной критической направленностью: автор смело говорит о недостатках композитора. Так, он считает, что

¹ С этой же тенденцией связаны некоторые поздние романсы Глинки, относящиеся уже к 50-м годам, — «Песня Маргариты», «Не говори, что сердцу больно».

² «Московские ведомости» от 22 мая 1848 года. Смесь. Музыка (статья не имеет подписи). См. Приложение, стр. 242—244.

не все созданное Варламовым равноценно по художественным достоинствам и высказывает упрек, что музыкант «пишет часто вещи, не стоящие его таланта». Рецензент затрагивает вопрос о композиторской технике, замечая, что не может сравнивать с Шубертом «нашего, по-русски не очень осмотрительного в обработке композитора»¹. Наконец, указывает на известную ограниченность творческого диапазона Варламова — «таланта довольно многостороннего, хотя вместе с тем[...] довольно часто повторяющегося».

Но принципиальная критика сочетается с очень высокой положительной оценкой дарования Варламова; «...кто может отрицать в нем, — пишет автор, — огромный, самородный талант, кто может отрицать глубокое впечатление, производимое его лучшими песнями на всякого русского человека? Это они, это наши родные, глубоко понятные нам мелодии...». И далее добавляет, что многие варламовские романсы «сделали бы честь любому европейскому таланту». Их исключительную популярность критик считает признаком высокой одаренности музыканта: «...факт, что большая часть мелодий Варламова перешла в уста всех и каждого — слишком неоспоримое доказательство огромного таланта».

В «родных мелодиях», в их «народной певучести» (например, в песне «Сладко пел душа-соловушка») автор статьи правильно улавливает народные истоки творчества композитора.

Заслуживает внимания попытка классифицировать романсы Варламова. Рецензент делит их на четыре типичные группы, взяв за основу признак эмоциональной характеристики. Первая группа романсов связана с образом глубокой печали, тоски (он называет это «motto заунывности»), так часто находившей у композитора воплощение в широких, народного склада мелодиях («Сладко пел душа-соловушка», «То не ветер ветку клонит»). Ко второй группе критик относит более светлые лирические романсы («Горные вершины», «Колыбельная песня» и др.). Третье motto автор называет «motto страсти» и в качестве примера приводит песню «Скажи, зачем», «полную тревожного томления, лихорадочного трепета», ставшую достоянием цыган. Но сюда же он относит и итальянскую серенаду. Наконец, в последнюю группу входят драматические сочинения, как, например, песни Офелии, Фионы или романс «Давно ль под волшебные звуки». Драматическое начало, по мнению рецензента, присутствует в таланте Варламова в сильной степени, причем высказывается сожаление, что данный элемент не нашел большего развития.

¹ Не было ли это откликом на приведенную выше статью, где Варламов назван «русским Шубертом»?

Положительно стремление критика вникнуть в музыкальные детали. Так, отмечается смелость и оригинальность «переходов» в песне «Оседлаю коня» или фактура песни «В поле ветер веет», которая «удовлетворила бы даже строгого музыканта-немца».

Не стремясь сравнивать Варламова с Шубертом, автор все же подмечает «шубертовское» в некоторых романсах композитора.

Не все положения статьи бесспорны. В ней все-таки отсутствует ясное определение народности творчества Варламова и вообще этот тезис недостаточно развит. Можно спорить с критиком о принципе классификации или отборе приведенных примеров. Но нельзя не признать, что эта статья — лучшая из всего, что было написано критикой о Варламове при его жизни, что и дало повод подробно на ней остановиться.

А в какой мере оказались жизненными традиции Варламова в русской музыке? Как «соотносилось» его творчество с творчеством других композиторов-современников, какие параллели здесь возможны?

Правомерно ли выявление музыкально-исторической перспективы? Очень естественно, конечно, сравнить Варламова с Алябьевым и Гурилевым как авторами бытового романса. Сложнее проследить связи с великими современниками — Глинкой и Даргомыжским.

Для Глинки и Варламова общая, единая художественная платформа определялась национальной направленностью их композиторской деятельности, обращением к русской народной песне, настойчивыми поисками национальных средств музыкального языка. С этой точки зрения, «дело Глинки» было делом и всей жизни Варламова. Но дальше индивидуальность композиторов диктовала каждому из них свой путь. И сущность заключалась не только в различии масштаба дарований или ином жанровом диапазоне творчества Глинки.

«Точек расхождения» было больше. Одна из них — в различии мироощущения обоих музыкантов. Искусство Глинки и Пушкина отмечено печатью гармонически ясного восприятия мира (это не исключало трагедийных моментов: вспомним сюжет «Ивана Сусанина»). Но в целом оно солнечно и ему присущ высокий оптимизм. Варламов же принадлежал к другому типу художников. Романтические мотивы тоски и одиночества, разочарования и мятежного протеста звучали в его творчестве гораздо резче. Пожалуй, лишь отдельные особенности его мелодики, обычно очень уравновешенной, пластичной, по рисунку часто волнообразной, где линия подъема компенсируется линией спада, родственна глинкинскому гармоническому началу. Это — частный прием, но он характеризует Варламова как художника глинкинской поры.

Другое расхождение заключалось в том, что творчество Варламова, воспринявшее многие черты крестьянской песни, все же в большей степени опиралось на традиции городской бытовой музыки. Данный элемент частично нашел отражение у Глинки, но его понимание русской песни вело прежде всего к художественному обобщению особенностей крестьянского фольклора.

Содержание глинкинского творчества в целом, конечно, неизмеримо богаче варламовского. Если же сравнивать только область камерной вокальной музыки, то сюжеты романсов Варламова многообразнее. Вспомним героико-патриотическую тему (у Глинки раскрытую в опере, но не в романсе), отражение декабристских мотивов, тему изгнания и т. д. Но при сюжетной многоплановости круг выразительных средств у Варламова гораздо ограниченнее.

Главное же отличие, пожалуй, заключалось в большей четкости и глубине подхода Глинки к задачам профессионального мастерства, о чем свидетельствуют его известные слова: «По моему мнению, хорошо, чтобы каждая вещь, хоть маленькая, служила чем-нибудь в свою очередь для новых поворотов музыкального дела и его науки»¹.

Особый интерес представляет сопоставление творчества Варламова и Даргомыжского в плане родства интонационной сферы. Намечая линии, ведущие от музыки Варламова к дальнейшему развитию вокального жанра, мы будем иметь в виду именно данный «угол зрения»; он позволяет проследить устойчивость, жизненность варламовских интонаций. Сразу же уточним: они принадлежали не только ему — ведь пласт бытовой музыки был очень широк. Но в 30—40-е годы прошлого века эти интонации нашли в музыке Варламова наиболее «классическое выражение», композитор чутко уловил их, зафиксировал в художественном творчестве.

Какие же интонационные параллели связывают музыку Варламова и Даргомыжского? Даргомыжский был младшим современником Варламова, но его творчество непосредственно вело к композиторам Могучей кучки и в этом смысле относилось к иной хронологической эпохе. Поэтому Даргомыжский — не только современный Варламову музыкант, но и композитор, продолжавший дальнейшее развитие бытовой песни-романса.

Данная интонационная сфера была для него не единственная, но очень важная. Уже в некоторых из самых ранних романсов Даргомыжского встречается подражание «русской песне» («В темну ночь в чистом поле») или слышатся отдельные типичные обороты бытовой лирики («Только узнал я

¹ А. П. Серов. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке. Избранные статьи, т. 1. М.—Л., 1950, стр. 158.

тебя»). Еще более существенно, что в зрелых сочинениях 40—50-х годов композитор сознательно обращается к тем же жанрам в поисках демократизации музыкального языка.

Не было ли это следствием личного общения с Варламовым, внимательного знакомства с его творчеством? Ряд произведений Даргомыжского лежит в русле лирической «русской песни»: «Душечка-девица», «Не судите, люди добрые», «Баба старая», «Тучки небесные», «Лихорадушка», «Ох, тих, тих», «Без ума, без разума», «Я затеплю свечу». Как и Варламов, автор обращается к народным текстам, к поэзии Кольцова, Тимофеева. Многие и в отдельных музыкальных приемах близко творчеству Варламова, например создание своеобразного цикла из быстрой и медленной песни в «Тучках небесных», введение унисонных фраз, контрастирующих с основной фактурой (ср. песни «Баба старая» Даргомыжского и «Оседлаю коня» Варламова). Но главное — не в частных аналогиях, а в общности интонационного строя и образов.

Параллели возникают не только в жанре «русской песни», но и в лирических бытовых романсах. У Даргомыжского они сложнее по гармоническому языку, структуре, фортепианной партии (ведь это был новый этап развития романса!), но интонационный строй и образы часто близки Варламову. Назовем романсы «Голубые глаза», «Я сказала, зачем», «Моя милая». Иногда встречается почти буквальное совпадение мелодических оборотов¹:

816

рус-кой неж-ных ра-чей, но бо-юсь я ог-ня

Варламов „Речи и очи“

6

Не сла-га-ет для них пес-ни стра-стных о!

Даргомыжский „Я сказала, зачем“

Существенная «точка соприкосновения» обнаруживается в подходе музыкантов к поэтическому тексту. Введение психологических, драматических элементов в вокальную лирику усиливало внимание к слову, вызывало поиски тесной связи его с мелодией и стремление к правдивости интонаций.

Мы отнюдь не сводим эти поиски к «одному знаменателю»: при общности цели средства композиторов были индивидуальны. У Даргомыжского они привели к воспроизведению гибких разговорных интонаций, что нашло свое крайнее выражение в

¹ Романс Варламова транспонирован в D-dur.

его поздних сочинениях. У Варламова обычно сохранялся при-
мат мелодии — широкой кантилены, на основе которой и про-
исходило обобщение значимых, выразительных речевых инто-
наций. Но можно сопоставить сходные искания авторов на
определенном этапе их творческого пути. А именно: внесение
декламационного начала в жанр романса-монолога или лирико-
драматического романса, таких, как «Я вас любил», «Мне
грустно», «И скучно, и грустно» Даргомыжского или «Тебя уж
нет», «Мне жаль тебя» Варламова. Здесь и творческий метод
был общим.

Интонации «русской песни» и бытового романса Даргомыж-
ский развивал не только в камерной музыке. Романсы явились
творческой лабораторией для крупной оперной формы — «Ру-
сальки».

Если в операх Глинки бытовые интонации занимали лишь
очень небольшое место, то в «Русалке» они стали основой це-
лого ряда сольных и ансамблевых сцен, органически вошли в
музыкальный язык оперы. Назовем соло Наташи «Ах, прошло
то время» в трио первого действия; ее песню «По камушкам,
по желту песочку» из второго действия; песню Ольги «Как у
нас на улице» (третий акт); финальный квартет с хором из
второго действия, начинающийся соло Княгини «Не к добру на
свадьбе нашей» (с-moll, Adagio sostenuto); другой раздел того
же финального ансамбля — «Жалобный этот стон» (f-moll,
Allegro agitato); тему Княгини в финале последнего действия
оперы — «Много лет в страданиях тяжких». Оттенки интона-
ционного строя различны: одни фрагменты стоят ближе к
«русской песне» («По камушкам»), другие — к романсу («Не
к добру», «Много лет») или к песне-романсу («Ах, прошло то
время»). Но происхождение всего этого пласта идет от быто-
вой вокальной музыки, которая, таким образом, активно вво-
дится в оперу, выходит на широкую арену и служит средством
демократизации жанра¹.

Обратимся к следующему хронологическому этапу — вто-
рой половине XIX века. Как оценивался Варламов критикой
этой поры? Отозвалось ли на его искусство музыкальное твор-
чество эпохи «кучкистов» и Чайковского?

Выдающиеся представители русской критической мысли —
В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, В. В. Стасов были в лагере
противников Варламова. Последние два выступили в печати
уже после смерти композитора. Одоевский начал печататься
раньше. Все они не только не посвятили Варламову специаль-
ной работы, но и в попутных отзывах всегда высказывались о
музыканте отрицательно. Причин для этого было много. Недо-

¹ Напомним о попытках Варламова на основе бытовых интонаций
создать крупную форму («Безумная» и др.).

оценка возникла в результате сложной исторической обстановки, острой борьбы эстетических взглядов и направлений, в которой происходило тогда развитие русской национальной музыки. Имела место устремленность внимания критиков к наиболее крупным явлениям в искусстве (Глинка, Даргомыжский) и, с другой стороны, отсутствие исторической перспективы. Возможно, их отталкивала «занетость» многих мелодий Варламова, которые нередко «безжалостно коверкались» и могли претить строгому музыкальному вкусу. Вместе с Варламовым не случайно нападкам Одоевского подвергались Гурилев и Кашин, чье творчество также было связано с бытовой музыкой.

Немалое значение имел принципиально иной подход Одоевского, Серова и Стасова к русской народной песне — недооценка ими городского фольклора. По тем же причинам прошли мимо Варламова композиторы «Могучей кучки». Их опора на старинную крестьянскую народную песню; неизбежность для них «эталона» диатоники (напомним, что даже Е. Э. Ленева гораздо позже «исправляла» в песнях хроматизмы); иной характер их искусства, более обобщенного по своей природе, во многом связанного с эпическим жанром, — все это объясняет различие творческих позиций. Таким образом, отношение к Варламову было обусловлено и личными музыкальными вкусами, и — в отдельных вопросах — принципиально иными взглядами. Они по-своему типичны для того времени, для новой исторической эпохи, когда были выдвинуты широкие исторические задачи и новые творческие фигуры. Но критика, фиксируя внимание на главном, современном, увлекаясь им и правильно оценивая, в то же время не была объективна по отношению к ряду других, более скромных по масштабу явлений музыкального искусства. Здесь утрачивалась справедливость исторической оценки. Поэтому творчество Варламова, Гурилева или Верстовского, в основе своей очень почвенное и, как доказало время, жизненное, несправедливо попало «под удар».

Что касается результатов творческой практики того же периода, то они были обратны заключениям критики и расходились с ней. Пути, ведущие от искусства Варламова к будущему, прослеживаются достаточно отчетливо. На первый взгляд, кажется странным, что дальнейший этап развития бытовых интонаций был связан с композиторами «Могучей кучки» — Балакиревым и Бородиным, — ведь «кучкисты» отрицательно относились к «варламовскому» элементу. Однако их музыкальное творчество отзывалось на этот элемент, усваивало и развивало его.

Показательны несколько ранних романсов Балакирева. В первых, все они написаны на слова Кольцова, что уже само по себе продолжает варламовские традиции. Характерный образ

героя-разбойника, мотивы молодецкой удали, дерзкого протеста — сюжетная основа «Песни разбойника», «Мне ли, молодцу». Интонационные признаки жанра «русской песни» у Балакирева сохраняются, но фортепианная партия значительно тоньше, гармонически богаче. Сказывается и внимание композитора к тональной краске.

В духе бытовой песни-романса написаны «Обойми, поцелуй», «Так и рвется душа». Первый из них — в жанре вальса, с изящным и гибким фортепианным сопровождением. Очень характерный для «музыки быта» начальный секстовый оборот и быстрый показ вводного тона напоминают запев варламовской песни «Что это за сердце».

Стихи Кольцова «Так и рвется душа» по-разному «озвучены» Балакиревым и Варламовым, но в пределах одной интонационной сферы. В музыке Балакирева больше взволнованности, порывистости. Варламовский романс сдержаннее, напевнее, ближе к народно-песенным истокам.

Интонации бытовой песни-романса входят в ранние камерные сочинения Бородина.

В песне «Что ты рано, зоренька» (слова С. Соловьева) обращает внимание аналогия сюжета и поэтических образов с известным сочинением Варламова «Что ты рано, травушка»:

Цыганов — Варламов

Соловьев — Бородин

Что ты рано, травушка,
Пожелтела?
Что вы рано, цветики,
Облетели?
Что же ты, красавица,
Похудела?

Что ты рано, зоренька,
Побледнела?
Что ты, девушка,
Похудела?

У Бородина заметны также некоторые признаки «сдвигания» медленной и быстрой песен, что напоминает о циклах в «русской песне», хотя композитор исходит не столько из тематического, сколько из темпового контраста.

В романсе «Разлюбила красна девица» по-варламовски звучат бытовые каденционные обороты (см. на слова: «Словно камнем в воду канули»), а в романсе «Слушайте, подруженьки» слышны прямые аналогии с песней «Для чего летишь, соловушко, к садам»:





Та же интонационная сфера ясно ощутима в ранних камерных ансамблях Бородина — струнном квинтете, фортепианном трио, струнном трио на тему песни «Чем тебя я огорчила». В них Бородин продолжает традиции Алябьева, камерные ансамбли которого тесно связаны с бытовой музыкой. Напомним, что песня «Чем тебя я огорчила» привлекла раньше внимание Варламова: он сделал ее обработку, кстати, в той же тональности — *g-moll*.

При опоре Бородина на бытовые интонации приемы его письма были, конечно, индивидуальны (отметим деталь: в романсе «Разлюбила красна девица» звучат по-бородински сочные гармонии альтерированной двойной доминанты)¹.

Проследившая дальнейшее развитие данного интонационного строя и выходя за пределы творчества «кучкистов», надо назвать еще одно звено — оперы «Рогнеда» и «Вражья сила» Серова. Здесь особенно наглядно выступает расхождение Серова-теоретика, резко критиковавшего музыку Варламова, и Серова-композитора. Г. А. Ларош критически (но справедливо!) замечал, что ряд мелодий в «Рогнеде» близки Варламову². Те же упреки с еще большим основанием высказывались в адрес «Вражьей силы» — ее стиль во многом восходит к строю варламовской мелодики. В этой народно-бытовой опере Серов широко вводит интонации русской городской песни и отчасти песни-романса, которые становятся, по существу, основой музыкального языка.

Не вдаваясь в оценку произведения, его достоинств и недостатков (последние происходили от стремления автора сделать песню — как жанр — основой оперной композиции), подчеркнем лишь, что опера Серова явилась очень интересным творческим опытом своеобразного претворения и развития городского музыкального фольклора.

¹ На роль бытовых интонаций в музыке Бородина указывает А. Н. Сохор (см.: А. Н. Сохор. О связи сочинений раннего Бородина с русским бытовым романсом. «Советская музыка», 1962, № 2, стр. 71). Однако вызывает возражение замечание автора о чертах варламовской мелодики и ритма баркареры в романсе «Красавица-рыбачка».

² Г. А. Ларош. По поводу «Рогнеды». «Современная летопись» от 12 января 1869 года, № 2.

Из всех нитей, связывающих Варламова с русской музыкальной классикой, пожалуй, самая значительная ведет к Чайковскому. Уже отмечалась близость отдельных приемов у обоих композиторов¹. Но дело не только в этом. Можно сказать, что вокальное творчество Варламова предвосхищает родственную по эмоциональному характеру, непосредственную, открытую лирику романсов Чайковского, более сложную по средствам выражения. Музыкантов сближает глубокая искренность высказывания, идущего «от сердца к сердцу».

У обоих авторов преобладает лирический и лирико-драматический романс; аналогичны используемые жанры: романс-песня, романс-монолог, танец (особенно вальс), марш. Их роднит поэтическое ощущение природы, образы которой оттеняют переживания героя; близка трактовка фортепианной партии: при первенствующем значении мелодии голоса сопровождение чутко дорисовывает основной образ, в выразительных прелюдиях и постлюдиях «досказывает» основное настроение романса².

Однако особенно важным звеном в цепи параллелей является общезначимость интонаций, лежащих в основе творчества композиторов. Музыкальный язык Чайковского неразрывно связан со сферой бытовой песни-романса, впитал ее типичные признаки, что в большой степени определило демократизм стиля художника. Интонационный словарь «музыки быта» нашел широкое отражение во всех жанрах творчества Чайковского — не только в романсе, но и в опере, симфонии, сказался не только в таких прямых аналогиях, как, например, «Я ли в поле да не травушка была», «Кабы знала я», «Соловей», «Песня цыганки» или многих страницах «Чародейки» и «Опричника», но и в сочинениях, по содержанию далеких от бытового круга образов. Назовем хотя бы романс «Мы сидели с тобой» (см. оборот на слова «Я, как прежде, один»), ариозо Германа «Прости, небесное созданье» из второй картины «Пиковой дамы», его же речитатив из первой картины (на слова «Я сам не знаю, что со мной») или арию воина «Мне ли, господи» из кантаты «Москва» (начало здесь, кстати, буквально совпадает с варламовским романсом «Ах, прошли, прошли»).

Если же говорить конкретнее о сходстве частных музыкальных признаков, то надо указать на секстовую интонацию, нисходящее мелодическое движение, секундовые нисходящие задержания, нередко «опетые» квартой, и ряд гармонических приемов (аккорды двойной доминанты, прежде всего альтерированной, плагальность).

¹ См. стр. 192, 193, 197, 203, 207, 211.

² Добавим, что одно из ранних стихотворений Фета, «Не отходи от меня», было использовано обоими композиторами.

Черты общности простираются и на очень важный композиционный метод: «...Варламову не чуждо, — пишет Б. В. Асафьев, — как впоследствии Чайковскому, проведение обобщающей интонационной идеи: запев ли, либо характерно-выразительный интервал, доминирующий ритм, характерная секвенция становятся носителями поэтического образа и «мерой» композиционного единства»¹.

Вся сумма общих признаков в их различных проявлениях достаточно убедительна. Это дало возможность Асафьеву считать творчество Варламова одной из «предчайковских вершин». Но соотношение стилей композиторов, даже в пределах избранного нами аспекта — общности интонационной основы — гораздо сложнее. Оно во многом определяется индивидуальными чертами. Так, Чайковский раскрывает самый процесс становления, развития чувства. Его письму (в том числе и в романах) в высокой степени присуще активное динамическое начало. Отсюда вытекают приемы, связанные с интенсивным развитием тематического материала: секвенции (они встречаются и у Варламова, но сравнительно мало), прием дробления и суммирования, активность гармонического фактора. Отсюда иные пропорции целого (рост формы) и иное качество интонаций, ибо их подчиняет и преобразует динамический, активный элемент. В частности нередко происходит драматизация интонаций.

Варламову же свойственны мелодические линии более устойчивые, закругленные, оформленные чаще всего в виде небольших песенных структур.

И еще одно наблюдение. У Даргомыжского или Балакирева и Бородина бытовые интонации ощущаются более непосредственно, прямо. У Чайковского они как бы вплавлены в иное мелодическое целое, степень их модификации благодаря особенностям стиля композитора больше и связи с бытовым комплексом сложнее.

В музыке Варламова данный комплекс находил художественное обобщение, но степень такого обобщения у Чайковского гораздо выше, причем его музыкальный язык при ясной опоре на тот же пласт сформировался на основе отбора этих интонаций.

Таким образом, творчество Чайковского дало новый, более высокий уровень развития «варламовского элемента».

Количество арок от Варламова к композиторам-классикам может быть умножено. Мы не привлекали, например, сочинений Рубинштейна, поскольку не стремились к исчерпывающей полноте сопоставлений. Характерные «опорные точки» яснее

¹ Б. В. Асафьев. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, т. II стр. 84.

определяют историческую перспективу, а она требует, по выражению Бородина, «метода крупного штриха».

Главное же заключалось в том, что при всем различии индивидуального преломления варламовского элемента у последующих авторов он продолжал оставаться жизненным и сыграл большую роль в формировании русской мелодики.

Добавим еще, что, кроме пути к классике, существовал другой путь. Сочинения третьестепенных авторов, мещанская среда развивали в бытовом элементе его худшие черты. В таких «вариантах» усиливался мелодраматизм, надрывность интонаций, возникал так называемый «жесточкий романс». Это было резкое снижение варламовского интонационного комплекса, сыгравшее отрицательную роль в судьбе наследия композитора.

Расхождение теоретической недооценки с неизменным, испытанным временем успехом творчества Варламова продолжало существовать вплоть до Великой Октябрьской революции. Правда, в 1901 году, к столетнему юбилею со дня рождения композитора, появилась первая значительная работа о нем — статья С. К. Булича, которому и принадлежит приоритет в стремлении собрать материал о жизни музыканта. Однако статья, к сожалению, не меняла дела, так как оставалась единичной серьезной попыткой, была посвящена в основном биографии композитора, но не касалась анализа творчества.

Лишь советскому музыкознанию принадлежит заслуга справедливой переоценки Варламова, восстановления его прав и постановка аналитических задач¹. Большую роль в этом сыграли высказывания Б. В. Асафьева в его различных трудах 30—40-х годов («Русская музыка от начала XIX века», «Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского», «Композиторы первой половины XIX века»). Фиксируя отдельные наблюдения по поводу музыкального языка Варламова, Асафьев, таким образом, первый ставит вопросы теоретической разработки вокального творчества композитора. В том же направлении планомерно исследовала В. А. Васиной-Гроссман в книге «Русский классический романс XIX века» (1956), где Варламову посвящен раздел главы о русском бытовом романсе и где автор рассматривает проблемы содержания и музыкального стиля Варламова. Характеристика жизни и творчества музыканта содержится в учебниках по истории русской музыки: под редакцией М. С. Пекелеса (автор он же; 1940), Ю. В. Келдыша (1948), под редакцией Н. В. Туманиной (автор О. Е. Левашева; 1957). Надо назвать еще статьи в журнале «Советская му-

¹ В порядке уточнения напомним, что самые первые, еще робкие шаги были сделаны в этом направлении в двух небольших статьях, появившихся при жизни композитора (см. стр. 212, 213).

зыка», появившиеся к столетию со дня смерти Варламова (1948). Первая из них — «А. Е. Варламов (материалы к биографии)», написанная С. С. Поповым (псевдоним *Х. Сатин*), — основана на биографическом материале. Вторая — «На заре русского романсового творчества» Е. А. Тыняновой — затрагивает вокальные сочинения музыканта.

Общая направленность работ советских авторов свидетельствует о новом, глубоком подходе к оценке наследия композитора, стремлении пайти ее справедливый и объективный критерий. Только в современную эпоху уничтожается, наконец, расхождение «теории и практики» в вопросе о Варламове.

Музыка композитора и в наши дни не утрачивает своей жизненности. Это убедительно доказывает исполнительская практика: романсы и песни Варламова вместе с сочинениями классиков прочно вошли в репертуар советских вокалистов и по-прежнему пользуются народным признанием.

Сохраняется обычай использования варламовских тем в различных переложениях. Примеры не единичны: виолончельная обработка мелодии «Красного сарафана», сделанная Р. Е. Сапожниковым и Г. В. Киркором, концертные вариации на ту же тему для балалайки и фортепиано, принадлежащие В. В. Нагорному и Л. С. Окаемовой; А. М. Иванов-Крамской создает переложение четырех варламовских романсов — «Мне жаль тебя», «Не отходи от меня», «Белеет парус», «На заре» — для голоса с гитарой. А. В. Свешников обрабатывает песню «Что мне жить» для смешанного хора без сопровождения.

Традиции варламовского искусства остаются устойчивыми и для советского вокального творчества, хотя сопоставления здесь достаточно сложны.

Яркая демократизация советской музыкальной культуры вызвала новый подъем бытовых жанров. В 1930-е годы все больше усиливается интерес композиторов к народной песне, в частности к ее городской разновидности, вообще к национальному элементу. Все шире становятся масштабы и удельный вес советского песенного творчества (особенно с середины 1940-х годов), выдвигается плеяда талантливых мастеров этого жанра — И. О. Дунаевский, А. Г. Новиков, братья Покрасс, Б. А. Мокроусов, В. Г. Захаров, М. И. Блантер, В. П. Соловьев-Седой, С. С. Туликов и другие.

Истоки многих явлений вокальной музыки восходят к Варламову. Так, возрождается традиция обработок народных обрывков, а в оригинальном творчестве советская песня по-своему развивает типичное для музыканта сочетание признаков городского и крестьянского фольклора (вспомним замечательную песню В. Захарова «Ой, туманы мои»).

Другая общая веха — значение лирики. Потребность самых широких слоев общества в простом и непосредственном искус-

стве вызвала появление многочисленных советских лирических песен. Характерная для них мелодика проникла даже в маршевые образцы, как это было у Варламова.

Исключительно большое распространение приобретает ритм вальса, начиная от одного из первых образцов этого рода — «Чайки» Ю. Милютин¹.

Чрезвычайно показательна тенденция к сближению жанров песни и романса. Она выражала, по словам В. А. Васиной-Гроссман, «одну из существеннейших сторон развития советской вокальной лирики: процесс превращения искусства для немногих в искусство общезначимое, адресованное очень широкому кругу слушателей»². Здесь можно привести множество примеров — от «Орленка» В. А. Белого или «Каховки» И. О. Дунаевского до песен В. П. Соловьева-Седого.

Время не заглушило варламовских интонаций: они продолжают звучать в советской вокальной музыке. Интересным доказательством этого являются некоторые сочинения Г. Свиридова. Его цикл «Слободская лирика» на слова А. Прокофьева и М. Исаковского дает ряд наглядных и ярких примеров дальнейшего претворения бытового интонационного комплекса в жанре песни-романса. Можно назвать «Свежий ветер», «Услышь меня». Весьма показательна песня «Русская девчонка»:



В другом романсе Свиридова — «Лесная сторона» (слова Б. Корнилова) — характерен не только интонационный строй, но и широко применяемый автором метод вариантности попевок, типичный для Варламова:

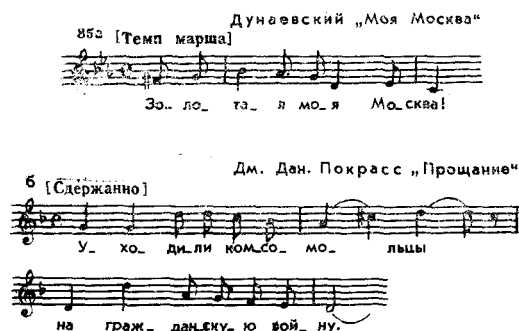


¹ Как частный пример назовем «Севастопольский вальс» К. Листова, близкий варламовскому романсу «Отойди, не гляди» не только танцевальным складом, но и почти буквальным совпадением начальных интонаций.

² В. А. Васиная-Гроссман. Романс и песня. В сб. «Очерки советского музыкального творчества», т. 1. М.—Л., 1947, стр. 221.

Конечно, гармониям и фактуре произведений Свиридова присущи черты современного музыкального языка и индивидуального почерка композитора.

Что касается советской массовой песни, то в ней варламовский интонационный пласт предстает часто в новом качественном превращении. Отличия возникали в результате расширения тематики, образного строя советской песни, появления ее новых жанров, влияния народной революционной песни и т. д. Лучшие образцы обнаруживают признаки преобразования интонаций: они как бы мужают, крепнут, теряют свой элегический тонус, становятся более упруги. Такова, например, мелодическая каденция в песне Дунаевского «Моя Москва» или заключение из песни братьев Дм. и Дан. Покрасс «Прощание»:



Вместе с тем происходит и расширение тонально-гармонической сферы.

Проблема стиля Варламова остается очень актуальной в наши дни как проблема музыки быта. Ценнейшим свойством композитора было умение поднимать бытовой элемент до степени художественного обобщения благодаря опоре на народное искусство. Советской массовой песне этой связи с народными истоками порой недостает, в частности, связи с приемами мелодического развития. Ведь не секрет, что существует немало современных образцов, которые принадлежат нетребовательным авторам, рассчитывающим на непритворный вкус «потребителей». Эти произведения далеки от народно-песенных истоков, они заимствуют «бытовое» в худшем, дешевом его преломлении. В них нет творческого переосмысливания интонаций, их нового развития в соответствии с элементами современного музыкального языка, а следовательно, и нет высоких художественных результатов.

Отметим губительную в данном случае квадратность структуры, интонационные штампы (из тех, что лежат на поверхности), кочующие из одной песни в другую. Мнимая новизна

вносится при помощи двух-трех «острых» гармоний, что, конечно, не спасает положения. В этом смысле совершенно прав Л. А. Мазель, который считает, «что песня городского типа только тогда может пользоваться длительной и устойчивой популярностью, найти глубокий отклик во всем народе, если она претворяет также и некоторые черты, сложившиеся в крестьянской мелодике, — не обязательно сами интонации, но и известные общие принципы крестьянской песенности»¹.

Советское песенное творчество волнует многих; ведь оно неотделимо от общих путей развития нашей музыкальной культуры.

Советская симфония, опера впитали многие элементы образно выразительных средств песни, продолжая таким образом традиции русской музыки XIX века.

С другой стороны, роль песенного искусства, как наиболее демократического, неотделима от проблемы воспитания вкуса. И этот «угол зрения» также дает повод для активного внимания к судьбе советской песни, ее настоящему и будущему.

В свете данных задач современности ценный творческий опыт Варламова, обогатившего бытовую музыку произведениями высоких художественных достоинств и большого мастерства, несомненно, заслуживает изучения. Плодотворность результатов во многом объясняется тем, что создание бытовых музыкальных жанров композитор решал на пути создания русского национального стиля и в своих поисках обращался к народному творчеству. Его метод бережного и одновременно свободного воспроизведения народно-песенных особенностей в бытовой песне и романсе следует признать прогрессивным и достойным подражания.

¹ Л. А. Мазель. О мелодии. М., 1952, стр. 300 (Разрядка моя. — Н. Л.)

ПРИЛОЖЕНИЯ

БИОГРАФИЧЕСКИЕ ДОКУМЕНТЫ¹

АТТЕСТАТ

[о службе А. Е. Варламова в Голландии]

По соизволению ее императорского высочества государыни великой княгини Анны Павловны, наследной кронпринцессы Нидерландской, дан сей Аттестат находящемуся при церкви, состоящей при особе ее императорского высочества, певчему 14-го класса чиновнику Александру Варламову в том, что он в знании музыки, искусстве и усердии обучения других певчих потному лению заслужил совершенную похвалу и одобрение.

Подлинный подписал: его императорского высочества духовник протоиерей и кавалер *Ермолай Бедринский*

Подлинный аттестат получил *А. Варламов*

Гаага ноября 20 дня 1823.

ЦГИА СССР, ф. 497 Дирекции императорских театров, оп. 97/2121, ед. хр. 2370, л. 3.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

состоявшему в ведомстве С[анкт] П[етербургской] театральной дирекции чиновнику 14 класса Александру Варламову в том, что с 9 октября 1823 года по принятии им на себя обязанности и по предложению бывшего в должности директора театр[альных] зрелищ д[ействительного] с[татского] с[оветника] Майкова занимался он, Варламов, обучением пению воспитанниц театральной школы, а сего 1826 года ноября... дня по положению Ком[итета] г[лавной] д[ирекции] от оной освобожден.

Во время бытности его при сей должности оную г. Варламов исправлял с усердием при добропорядочном поведении, в чем и дано ему сие свидетельство от конторы дирекции им[ператорских] С[анкт] П[етербургских] театров за подписанием и приложением печати.

[Подпись неразборчива]

Подлинный аттестат получил *Александр Варламов*

¹ Документы публикуются в современной орфографии и пунктуации с соблюдением характерных особенностей подлинника.

Я, нижеподписавшийся чиновник 14 класса Варламов, дал сию подписку в том, что я от дирекции императорских театров в полном удовлетворении и никаких претензий не имею и впредь иметь не буду.

Александр Варламов

8 декабря 1826 года.

ЦГИА СССР, ф. 497 Дирекции императорских театров, оп. 97/2121,
ед. хр. 2370, лл. 22, 22 об.—23.

АТТЕСТАТ

[выданный А. Е. Варламову Придворной певческой
капеллой 4 января 1832 года]

По указу его императорского величества и по определению его Придворной его величества конторы, дан сей аттестат служившему при высочайшем дворе певчим 14 класса Александру Варламову в том, что он сын титулярного советника, в службу определен по высочайшему повелению 4 февраля 1811 года в число малолетних певчих; также по высочайшим повелениям: 22 сентября 1817 перемещен в большие певчие; 23 августа того же года произведен в 14 класс; 13 сентября 1819 отправлен в Брюссель ко двору ее императорского высочества великой княгини Анны Павловны, а потому из списков Придворной конторы исключен.

По высочайшим же повелениям 24 января 1829 года определен по-прежнему в число больших придворных певчих, 30 декабря того же года всемилоостивейше пожалован бриллиантовым перстнем за ноты его сочинения на «Херувимскую песнь», 14 апреля 1830 года отправлен в Москву для обучения архиерейских и синодальных певчих. 13 сентября минувшего 1831 года уволен в отпуск на 28 дней в Москву, где по высочайшему повелению оставлен для показания придворного напева синодальным и архиерейским певчим; 15 декабря возвратился к своей должности, а 22 того же декабря по высочайшему повелению, вследствие прошения его, из ведомства Придворной конторы уволен с выдачею ему одновременно в награждение годового его жалованья 1200 р.

Означенный Варламов в штрафах и под судом не был, женат на Анне Пахомовой и имеет сыновей: Егора семи лет и Николая одного года. С-Петербург. Января 4 дня 1832 года

Советник *Иван Яников*

Секретарь [подпись неразборчива]

Губернский секретарь [подпись]

У сего аттестата Придворной его императорского величества конторы печать.

ЦГАЛИ, ф. № 659 Конторы императорских московских театров, оп. 4,
ед. хр. 839, л. 9 и 9 об.

29 декабря 1833 г[ода]

Его высокоблагородию, состоящему в должности директора императорских московских театров, господину советнику, двора его императорского величества камергеру и кавалеру Михаилу Николаевичу Загоскину

помощника капельмейстера
Александра Егорова Варламова

ПРОШЕНИЕ

Имея желание издавать в следующем, 1834 году, музыкальный журнал, я покорнейше прошу ваше высокоблагородие приказать кому

следует снабдить меня свидетельством, удостоверяющим о моем поведении и способностях исполнять принимаемую мною перед публичною обязанность в издании помянутого журнала, для представления одного свидетельства в Московский цензурный комитет, от когото я буду испрашивать позволения на объявление подписки на предполагаемый мною журнал.

К сему прошению помощник капельмейстера *Александр Егоров сын Варламов* руку приложил.

Декабрь... дня... 1833 года.

СВИДЕТЕЛЬСТВО

Дано сие служащему при императорских московских театрах, помощнику капельмейстера Александру Егорову Варламову в том, что он поведения хорошего и познаниями по музыкальной части заслуживал всегда от начальства похвалу. В удостоверении чего и дано Варламову сие свидетельство, и контора императорских московских театров за надлежащим подписанием и приложением казенной печати для представления в Московский цензурный комитет.

Декабрь 30 дня 1833

Получил помощник капельмейстера *Александр Варламов*

ЦГАЛИ, ф. № 659 Конторы императорских московских театров, оп. 4, ед. хр. 839, лл. 11 и 12.

Его высокородию, состоящему в должности директора императорских московских театров, господину статскому советнику, камергеру и кавалеру Михаилу Николаевичу Загоскину

Помощника капельмейстера Александра Егорова Варламова

ДОНОШЕНИЕ

На предложение, сделанное мне Вашим высокоблагородием о поступлении на вакантное место композитора при императорском московском оркестре, я согласен, и с оным вместе в случае надобности дирижировать оркестром за капельмейстера Фельдмана с жалованьем, какое Вами назначено, то есть по тысячи пятисот рублей в год, о чем сим честь имею довести Вашему высокоблагородию.

К сему доношению помощник капельмейстера *Александр Егоров сын Варламов* руку приложил.

Августа... дня... 1834 года.

ЦГАЛИ, ф. № 659 Конторы императорских московских театров, оп. 4, ед. хр. 839, л. 13

АТТЕСТАТ

[из конторы императорских московских театров]

Объявитель сего, служивший при императорских московских театрах композитором музыки Александр Егоров сын Варламов, который, как значится по делам, поступил на службу к московским театрам по аттестату, данному 1832 года 4-го января за № 74-ым из придворной его императорского величества конторы, сын титулярного советника и в службу определен по высочайшему повелению 4 февраля

1811 года в число малолетних певчих; также по высочайшим повелениям: 22 сентября 1817 года перемещен в большие певчие, 23 августа того же года произведен в 14 класс, 13 сентября 1819 года отправлен в Брюссель ко двору ее императорского высочества великой княгини Анны Павловны, а потому из списков придворной конторы исключен. По высочайшим же повелениям 24 января 1829 года определен по-прежнему в число больших придворных певчих, 30 декабря того же года всемилостивейше пожалован бриллиантовым перстнем за ноты его сочинения на «Херувимскую песнь», 14 апреля 1830 года отправлен в Москву для обучения архиерейских и синодальных певчих, 13 сентября 1831 года уволен в отпуск на 28 дней в Москву, где по высочайшему повелению оставлен для показания придворного напева синодальным и архиерейским певчим; 15 декабря возвратился к своей должности, а 22 того же декабря по высочайшему повелению вследствие прошения его, из ведомства придворной конторы уволен, с выдачей ему единовременно в награждение годового его жалованья 1200 рублей; определен к императорским московским театрам 15 января 1832 года помощником капельмейстера, перемещен композитором музыки 5-го августа 1834 года; всемилостивейше пожалован пенсионом в 13-й день декабря 1843 года по двести восемьдесят пять рублей девяносто копеек серебром в год и того же 13 декабря 1843 года вовсе уволен от службы при Дирекции московских театров. Во время службы исправлял должность свою очень хорошо и вел себя очень хорошо¹. В штрафах, под подозрением, под судом не был. От роду имеет сорок три года. Женат вторым браком на дочери гвардии поручика Сатина Марье Александровой; имеет детей: от первого брака — сыновей Егора, Николая и Павла и дочь Елену; от второго брака — сына Дмитрия; как он, жена и дети вероисповедания православного. В удостоверение чего и дан ему Варламову от конторы московских императорских театров за подлежащим подписанием и приложением казенной печати с присовокуплением, что с выдачею сего аттестата объявлено г. Варламову от конторы московских театров с подпискою, что на основании положения 13 августа 1833 года, высочайше утвержденного, в случае определения его куда-либо на государственную службу пожалованный пенсioen прекращается, и он, Варламов, о таковом определении своем на службу обязан сообщить кабинету его величества под опасением в противном случае за неисполнение сего строжайшей ответственности.

Управляющий конторой статский советник и кавалер
Александр Дмитриев сын Васильцовский

Москва. Мая 5 дня 1844 года

[Далее другой рукой приписано]:

Означенный в сем аттестате композитор музыки Александр Егоров сын Варламов волею божьею помре от чехотки сего тысяча восемьсот сорок осьмого года октября пятнадцатого числа, который погребен мною, нижеподписавшимся, на Смоленском кладбище того же октября осьмнадцатого дня. В чем подписом моим с приложением церковной печати сим и свидетельствую октября 19 дня 1848 года.

Духовный его отец, лейб-гвардии Финляндского полка священник
Петр Зиновьевский

У сего аттестата конторы
императорских московских
театров печать.

Печ[ать] ц[еркви] святого
Спиридона л[ейб]г[вардии]
Финляндского полка

За столоначальника [подпись неразборчива]

ЦГАЛИ, ф. № 659 Конторы императорских московских театров, оп. 4, ед. хр. 839, лл. 40, 40 об. и 41.

¹ Слова «очень хорошо» в черновике аттестата оба раза пропущены, в чистовике они вписаны другой рукой, видимо, позже (не после смерти композитора?).

ДОКУМЕНТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

ПРОГРАММЫ КОНЦЕРТОВ А. Е. ВАРЛАМОВА

Объявление о концерте [6 марта 1825 года]

В следующую пятницу 6 числа] марта в зале Филармонического общества, что у Казанского моста в доме Кусовникова, дан будет г. Варламовым, учителем пения при императорских театрах, большой вокальный и инструментальный концерт.

Часть первая

1. Увертюра из оперы «Волшебный стрелок».
2. Г-жа Марсель будет петь полонез из оперы «Волшебный стрелок».
3. Большой хор с солами, соч. г. Бортнянского, будут петь гг. придворные певчие.
4. Итальянскую арию, соч. г. Бортнянского, будет петь придворный певчий г. Евсеев¹.
5. Большие вариации для фортепиано, соч. г. Мошелеса, будет играть г. Соренс².

Часть вторая

6. Увертюра из оперы «Ромео и Юлия», соч. Штейбеля.
 7. Концерт, соч. Лафона, будет играть любитель музыки г. Д.
 8. Дуэт из оп. «Савдрильона», соч. г. Штейбеля, будут петь г-жа Марсель с г. Варламовым.
 9. Большой хор, соч. Бортнянского, будут петь гг. придворные певчие.
- «Благонамеренный», 1825, часть 29, № 9, стр. 332—333.

[Объявление о концерте Варламова 23 марта 1833 года]

Капельмейстер императорского московского театра Варламов имеет честь известить почтеннейшую публику, что сего марта 23-го числа он даст концерт в Малом театре, о подробностях коего будет объявлено особыми афишами.

«Московские ведомости» от 15 марта 1833 года.

О концерте г. Варламова [19 марта 1834 года]

В понедельник 19 марта г. Варламов, второй капельмейстер императорских московских театров, будет иметь честь дать в зале Благородного собрания известное «Stabat mater», музыкальное сочинение Перголези, положенное на большой оркестр с хорами г-м Львовым. В оном будут участвовать певицы г-жи Петрова и Савицкая. Оркестр будет состоять из первых артистов императорского московского театра, коими будет дирижировать г. Варламов; хор будет составлять 40 человек певчих...

«Молва», 1834, № 11.

¹ Первый тенорист-солист (прим. в тексте объявления). Встречается и другое написание фамилии певчего: Евсеев.

² Один из самых лучших учеников г. Фильда (прим. в тексте объявления).

В Большом театре
[программа концерта 3 марта 1839 года]

В пятницу 3 марта в пользу г. Варламова, композитора музыки императорского московского театра, дан будет большой вокальный и инструментальный концерт, в коем будут участвовать два хора музыки Второго карабинерного полка, хор певчих и оркестр императорского московского театра.

Часть первая

1. Увертюра из «Волшебного стрелка», соч. Вебера, с обоими оркестрами.
2. Г. Варламов будет петь арию своего сочинения.
3. Г. Шмит будет играть на виолончели пьесу своего сочинения.
4. Г-жа Марсель будет петь арию, соч. Беллини, из оперы «Монтекки и Капулетти».
5. Г-жа Каплинская будет петь итальянскую арию.
6. Г. Лавров будет петь арию, соч. г. Варламова.

Часть вторая

7. Увертюра из «Меден», соч. Керубини, с обоими оркестрами.
 8. Г-жа Каплинская и г. Варламов будут петь дуэт, соч. Варламова.
 9. Г-н Мусков будет играть на фортепиано «Фантазию и вариации» (на тему песни «Красный сарафан». — *Н. Л.*), соч. г. Тальберга.
 10. Г-жа Каплинская и г. Варламов будут петь русскую песню, соч. г. Варламова.
 11. Хор с военной музыкой, соч. г. Варламова, в коем соло будут петь г-жа Орлова и г-да Лавров и Сахаров
- «Московские ведомости» от 1 марта 1839 года. Прибавления.

[Объявление о концерте 20 апреля 1840 года]

В зале Купеческого собрания в субботу 20 апреля г. Варламов, композитор музыки при императорском московском театре, будет иметь честь дать вокальный и инструментальный концерт, в коем будут участвовать гг. Вьетан и Бантышев.

ПРОГРАММА

Часть первая

1. Увертюра. (Какая именно — не указано. — *Н. Л.*)
2. Г. Варламов будет петь арию своего сочинения.
3. Г. Титов будет играть на кларнете сонату, соч. Бермана.
4. Г. Варламов будет петь романс своего сочинения.

Часть вторая

5. Увертюра.
 6. Гг. Бантышев и Варламов будут петь русскую песню, соч. г. Варламова.
 7. Г. Вьетан будет играть на скришке пьесу своего сочинения.
 8. Г. Варламов будет петь романс своего сочинения.
- «Московские ведомости» от 20 апреля 1840 года. Прибавления.

О концерте [4 апреля 1841 года]

В пятницу 4 апреля любители музыки дадут большой вокальный и инструментальный концерт в зале Благородного собрания в пользу г-на Варламова

Часть первая

1. Увертюра Рейзигера.
2. Каватину из оперы «Maria di Rudenz», соч. Donizetti, будет петь граф Михаил Дмитриевич Бутурлин.
3. Дуэт «Пловцы», муз. г-на Варламова, будут петь графиня Катерина Александровна Зубова и Софья Александровна Еврейнова.
4. «Песнь Офелии» из трагедии «Гамлет», муз. г-на Варламова, будет петь Мериона Александровна Беринг.
5. Дуэт из оперы «Roberto d'Evreux», соч. Donizetti, будут петь Зинаида Александровна Яковлева и Михаил Дмитриевич Засецкий.
6. «Песнь сироты» из оп. «Жизнь за царя», муз. Глинки, будет петь Софья Александровна Еврейнова.

Часть вторая

7. Арию из оперы «Le due illustri rivoli» соч. Mercadante исп. Людвиг Антонович Гизетти.
8. Русскую песню на два голоса (название не обозначено. — *Н. Л.*), муз. Варламова, будут петь графиня Катерина Александровна Зубова и Софья Александровна Еврейнова
9. Арию из оперы «Жизнь за царя» «В поле чистое гляжу», муз. Глинки, будет петь Зинаида Александровна Яковлева.
10. Арию из оперы «Elena da Feltre», соч. Mercadante, исп. Михаил Дмитриевич Засецкий.
11. Арию из оперы «Le Pré aux Clercs», соч. Herold, будет петь Марья Павловна Хвицкая.
12. Дуэт из оперы «Elesir d'Amore», соч. Donizetti, будет петь граф Михаил Дмитриевич Бутурлин и Людвиг Антонович Гизетти.
Оркестром будет дирижировать г-н Варламов.

«Московские ведомости» от 29 марта 1841 года. Прибавления.
М. Д. Бутурлин, один из участников концерта, вносит следующие дополнения: в числе выступавших он называет еще Е. А. Дьякову (Окулову), виолончелиста Марку, а из сочинений — трио из «Ивана Сусанина» Глинки (исп. Е. А. Окулова, Л. А. Гизетти, М. Д. Бутурлин), романс Варламова (исп. М. Хвицкая), арию из оперы «Роберто д'Эрве» «Come uno spirito angelico» (исп. Л. Гизетти).
См.: М. Д. Бутурлин. Записки. «Русский архив», 1897, кн. 3, вып. 12, стр. 261.

Концертное эхо [концерт 1 апреля 1845 года]

Русский концерт 1 апреля, в воскресенье, 8 часов вечера, в зале императорского петербургского университета.

Часть первая [...]

1. «Пловцы», романс на два голоса, соч. г. Варламова, будут петь А. Я. Билибина и г. Варламов.
2. «Колыбельная песня», слова Лермонтова, музыка г. Варламова, будет петь г. Варламов.
3. «Птичка божья», романс, слова Пушкина, муз. г. Варламова, будет петь он же.

4. «На заре ты ее не буди», музыка г. Варламова, будет петь он же.
5. Русская песня «Ах ты, время, времечко», музыка г. Варламова, будет петь А. Я. Билибина.

Часть вторая

6. Серенада на два голоса «Ночь тиха», муз. г. Варламова, будут петь А. Я. Билибина и г. Варламов.
7. Две русские песни будет петь г. Варламов.
8. Русская песня на два голоса «Ты не пой, соловей», будут петь А. Я. Билибина и г. Варламов.
9. Русская песня на два голоса «Ах ты, Дуня, черноброва», музыка г. Варламова, будут петь А. Я. Билибина и г. Варламов.

«Северная пчела» от 29 марта 1845 года. Смесь. Концертное эхо. Заметка без подписи.

[О концерте 29 марта 1846 года]

Об этом концерте сохранились воспоминания современников. М. Д. Бутурлин рассказывал:

Во время весенней распутицы А. Е. Варламов задумал дать свой концерт в зале университета и просил меня участвовать в нем вместе с Надеждой Васильевной Самойловой, при участии в концерте бывшего тенора Придворной певческой капеллы Евсеева. Концерт был весь из сочинений бенефицианта, и он же аккомпанировал певцам на фортепиано, без оркестра. Н. В. Самойлова пропела, между прочим, элегию «Безумная» с большим эффектом, а я пропел, по назначению самого Александра Егоровича, русскую удалую балладу «Оседлаю коня», а во второй части концерта — мелодию на слова Фета «Давно ль под волшебные звуки», нарочно для меня им написанную и мне посвященную. В этот вечер я чувствовал себя в ударе, и когда кончил оживленную песню-балладу, то продолжительный взрыв рукоплесканий заставил меня повторить ее [...]

Вечер шел своим чередом, как вдруг перед самым его концом вбегает в залу полицейский офицер и громко заявляет, что лед на Неве тронулся и что разводят Василеостровский мост. Паника овладела всеми, в том числе и виновником концерта; он бросился опростетью с эстрады; все начали хватать на скорую руку верхнее платье и убегать во всю прыть: счастливы на первых попавшихся им извозчиках, а за неимением таковых для всей публики оставшаяся ее часть поплелась скороходным аллюром, в том числе Александр Егорович и я.

М. Д. Бутурлин. Записки. «Русский архив», 1897, кн. 3, вып. 12, стр. 549—550.

[Из письма П. А. Плетнева к Я. К. Гроту от 30 марта 1846 года]

Вчера Варламов давал в нашей зале свой концерт. Цели: он сам, какой-то граф Бутурлин, придворный певчий и певица Самойлова [...]. Хорошо было только тогда, когда цели народные русские песни. Посреди концерта кто-то сказал шутя, что мост разводят — и половина слушателей вскочила и уехала. Но мост развели только ночью.

«Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым», том II. СПб., 1896, стр. 718.

[Объявление о концерте 31 августа 1846 года]

В субботу 31 августа 1846 года в Павловском вокзале будет иметь честь дать вокальный концерт и бал А. Е. Варламов.

В оном концерте будут участвовать г-жа Надежда Васильевна Самойлова и оркестр Гунгля; все пьесы будут петь сочинения А. Е. Варламова.

Часть I

1. Увертюра.
2. «Пловцы», будут петь Н. В. Самойлова и Варламов.
3. Романс «Ангел», будет петь А. Е. Варламов.

4. Русская песня «Сладко пел душа-соловушка» и Аллегро «Для чего летишь, соловушко», будет петь Н. В. Самойлова.
5. Русская песня «Ты не пой, соловей», будут петь Н. В. Самойлова и А. Е. Варламов.
6. Увертюра.

Часть II

7. «Безумная», лирическая сцена, слова В. П. Горчакова, будет петь Н. В. Самойлова, а первый речитатив будет петь А. Е. Варламов.
8. Два романса — «Одиночество» и «На небо взглянул», будет петь А. Е. Варламов.
9. Романс «На заре ты ее не буди», будут петь Н. В. Самойлова и А. Е. Варламов.
10. «Итальянка», баркарола, будет петь А. Е. Варламов.
11. Русская песня «Ах ты, время, времечко», будут петь Н. В. Самойлова и А. Е. Варламов.

«Ведомости С.-Петербургской городской полиции» от 28 августа 1846 года.

[Программа концерта 7 марта 1847 года]

Александр Егорович Варламов дает русский концерт 7 марта, в 7½ часов вечера, в Университетской зале... Сообщаем программу.

Часть первая

1. Ноктюрн на три голоса, музыка А. Е. Варламова, будут петь Елена Александровна Варламова, Елена Васильевна Балашева, Иван Яковлевич Виноградский.
2. Русская песня, соч. А. Е. Варламова, «Ах ты, Дуня, черноброва», с хором, будет петь А. Е. Варламов.
3. Романс «Ангел», муз. А. Е. Варламова, будет петь Е. В. Балашева.
4. Песня «Оседлаю коня», муз. А. Е. Варламова, будет петь И. Я. Виноградский.
5. Соло на фортепиано будет играть А. Я. Виноградская.
6. «Разбойничья песня», слова Вельтмана, муз. А. Е. Варламова, будет петь И. Я. Виноградский.
7. Песня «Перстенец золотой», слова Кошцова, музыка А. Е. Варламова, будут петь Е. А. Варламова, А. Е. Варламов, И. Я. Виноградский.

Часть вторая

8. «Песнь Безумной», слова В. П. Горчакова, муз. А. Е. Варламова, будет петь Е. А. Варламова, речитатив будет петь А. Е. Варламов и хор.
9. Песня Вани из «Жизни за царя», муз. М. И. Глинки, будет петь Е. В. Балашева.
10. Соло на фортепиано будет играть А. Я. Виноградская.
11. Романс «Не отходи от меня», музыка А. Е. Варламова, будет петь А. Е. Варламов.
12. «На заре ты ее не буди» на три голоса, музыка А. Е. Варламова, будут петь Е. А. Варламова, А. Е. Варламов, и И. Я. Виноградский.
13. Русская песня «Не одна во поле дороженька» и Аллегро «Не будите меня, молодцу» с хором, будут петь Е. А. Варламова, А. Е. Варламов, И. Я. Виноградский.

«Северная пчела» от 5 марта 1847 года. Фельетон. Заметки, выписки и корреспонденции Ф. Б.

[О последнем концерте 31 марта (днем) 1848 года]

...В конце этого месяца (31 марта, в среду) у нас будет дан настоящий русский концерт любителями музыки в пользу талантливого русского композитора А. Е. Варламова, которого долговременная болезнь довела до неприятных обстоятельств. Вперед благодарим почтенных любителей и любителей музыки за их благородный подвиг.

Петь будут: княгиня А. С. Урусова, М. В. Шиловская (урожденная Вердеревская), Е. Н. Засецкая, Е. А. Варламова, граф В. А. Соллогуб, Ф. М. Толстой, барон П. П. Ронненкампф, А. С. Заботин, Н. П. Глебов, А. С. Варламов (опечатка; следует: А. Е. Варламов. — *Н. Л.*).

Играть будут: на скрипке С. Волков, на фортепиано М. П. Шулепников. Исполнены будут композиции М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. С. Варламова (А. Е. Варламова. — *Н. Л.*), А. Ф. Львова [...] и, кроме того, несколько итальянских пьес.

[...] Добрые читатели «Северной пчелы», пойдемте гурьбою в концерт г. Варламова, в прекрасную залу Дворянского собрания. Мы сделаем доброе дело и усадим душу народными звуками.

Ф. Булгарин. Фельетон. «Северная пчела» от 27 марта 1848 года.

ВЫСТУПЛЕНИЯ ВАРЛАМОВА В ПЕЧАТИ

АНТИКРИТИКА¹

[Ответ рецензенту «Молвы» по поводу песни Фионы
«Не шумите, ветры буйные» из пьесы «Рославлев»]

В № 84 «Молвы» помещен разбор спектакля, данного 14 октября в пользу любимой нашей артистки г-жи Над. Репиной. Г. неизвестный рецензент сделал мне честь, упомянул, между прочим, и о моей песне, которую в 4 акте «Рославлева» сумасшедшая Фиона поет над могилой своего жениха. Вот слова г-на рецензента: «только третья песня г-жи Репиной, «Не шумите, ветры буйные», — одна из лучших народных песен, не произвела на нас сильного впечатления; думаем, что это произошло от излишней искусственности, от того, что родные напевы варьировали по итальянским образцам, а не отзывают их в сердце русском». На сие я имею честь ответить: 1-е. Г. рецензент, как видно, совсем не знает музыки. 2-е. Мотив моей песни нисколько не заимствован из народного ее напева и собственно принадлежит мне, а я очень рад, что умел его сделать народным. 3-е. В моей песне ничего нет итальянского. 4-е. Если она не произвела впечатления на г-на рецензента, то из этого еще не следует заключить, чтобы остальная часть слушателей чувствовала то же, что и он; притом же я писал не для дивертисмана, а для пьесы, соображаясь с положением действующего лица, и потому нельзя же мне было сочинить тут что-нибудь вроде «Как у наших у ворот», хотя, может быть, этот родной напев и произвел бы сильное впечатление на г-на неизвестного критика. 5-е. Я готов представить мою партию на суд всех любителей и знатоков в музыке и с благодарностью приму только их замечания. Наконец 6-е. Чтобы так громогласно и решительно судить о музыке, надобно иметь о ней какое-нибудь понятие, ухо музыкальное... а не такое, как у г-на Рецензента.

А. Варламов

«Молва» от 25 октября 1832 года.

¹ По долгу беспристрастия мы помещаем сию антикритику; но это не значит, чтоб мы с нею соглашались. Не берем на себя решить спора о музыке и представляем его на суд публики; но заметим, что защитительные пункты г. Варламова совершенно произвольны и ничем не доказаны (*прим. изд. «Молвы»*).

АРТИСТИЧЕСКОЕ ИЗВЕСТИЕ

[об опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине»]

Спешим уведомить любителей музыки, что на днях в московском театре дадут новую оперу в 3-х актах «Тоска по родине». Либретто принадлежит М. Н. Загоскину, музыка — А. Н. Верстовскому. Надо отдать справедливость таланту трудолюбивого А. Н. Верстовского. Он дарит нас уже четвертою оперою, решительно лучшею из всех его произведений. В этой опере вы услышите совершенно новый род его музыки. Он старался подражать итальянцам и достиг своего желания. Все мотивы прекрасны, очаровательны. Дорожка аккомпанементом, он отдал его с большою тщательностью, превосходящею многие итальянские оперы, в которых композитор, предоставляя все певцам, забывает оркестровку. Важный недостаток! — от этого монотонность в музыке непременно. Верстовский вполне заслуживает имя Артиста. Желательно, чтоб этот труд был оценен вполне и по достоинству. Верстовский первый из русских вступил на поприще оперы. До него мы думали, что опера исключительно принадлежит одним немцам или кому-нибудь, да только не нам, русским. Теперь уверились, наконец, в противном. Вот уже двое русских писателей: М. И. Глинка и А. Н. Верстовский. Дай бог и немцу написать что-нибудь подобное! Авось найдется у нас и еще кое-кто...

Может быть, уже кто-нибудь трудится, создает что-нибудь новое, достойное ожидания и европейской известности... Для русского нет ничего невозможного. Стоит только захотеть. В силах и умение недостатка нет. Музыка будет иметь успех. Это так же верно, как $2 \times 2 = 4$. Никак не более, никак не менее. Музыка нужна душа, а у русского она есть, доказательство — наши народные песни. Скажите, есть ли хоть одна из них, которая бы не выливалась из души, не была бы ее отзывом? Последняя опера А. Н. Верстовского, о которой мы говорим, действительно изящнейшее произведение. Публика не замедлит почтить нашего художника вниманием, на которое он, в силу прежних заслуг, в особенности же настоящей, в праве надеяться. Радуюсь от души и за публику и за художника.

Александр Варламов

«Галатея», 1839, ч. IV, № 33, стр. 491—493.

ИЗ РЕЦЕНЗИЙ О ТВОРЧЕСТВЕ ВАРЛАМОВА

[СТАТЬЯ АНОНИМНОГО АВТОРА, 1845 ГОД]

Спешим порадовать любителей музыки приятною новостью о скором выходе в свет превосходного произведения нашего русского Шуберта — А. Е. Варламова, под названием «Безумная»; мы слышали его и, положа руку на сердце, скажем, что такие произведения — капитальные в новейшей музыкальной литературе, — более еще, что они стоят многих опер. Это целая музыкальная поэма, полная страсти, страданий, молений, жалоб, ропота — и надо всем разнообразием впечатлений так успокоительно планирует одно, глубоко, верно схваченное чувство. Не можем также надивиться ясному музыкальному взгляду Варламова, который как истинный художник, видит в каждом чувстве тысячу различных индивидуальных оттенков и потому шекспировскую Офелию создает иначе, нежели Майко¹, Майко — иначе, нежели Безумную.

¹ Так называется драма, переделанная из повести П. П. Каменского, г-м Беклемишевым и игранная в Москве с замечательным успехом. А. Е. Варламов написал для этой драмы несколько превосходных песен. Драма эта, как мы слышали, в скором времени дана будет на Александринской сцене, в бенефис г-жи Самойловой 1-й.

Мы слышали, что многие музыкальные магазины предлагали композитору достойную цену за его превосходную поэму, но благородный маэстро остался верным своему столько же благородному издателю Алексею Степановичу Мельгунову...

Поздравляем всех любителей с высоким музыкальным наслаждением и от лица их осмеливаемся просить маэстро создать что-нибудь вполне достойное его колоссального таланта, создать русскую оперу — ибо он один в состоянии это сделать; он, который так хорошо знает лучшую струну, говорящую в наших родных напевах — струну тоски, тоски души, широкой, как наши русские степи, — и вместе с тем точно так же передает нам все обаяние полуденной итальянской неги.

Кстати и другое музыкальное известие, приносящее честь трудолюбию и деятельности нашего талантливому композитору. Он задумал прекрасную мысль — аранжировать русские народные песни с сохранением их чистых, неискаженных напевов. Эти песни будут выходить с наступающего нового года периодически, под названием «Русский певец». В течение года будет выдано сто песен с вариациями для фортепиано на каждую из них. Цена этому изданию назначается самая умеренная — по 15 коп. сер. за песню, следовательно, за сто песен, или годовое издание, 15 руб. сер., за пересылку 1 руб. 50 коп. Издание принял на себя И. П. Песопский, Подписка принимается исключительно в книжном магазине М. Д. Ольхина в С.-Петербурге и в Москве, а также и в газетной экспедиции С.-Петербургского почтамта.

«Репертуар и Пантеон», 1845, т. XII, кн. II. Смесь. Музыкальные известия, стр. 539—540.

[СТАТЬЯ АНОНИМНОГО АВТОРА, 1848 ГОД]

Прежде всего начинаем с наших русских композиторов по весьма понятному чувству патриотизма, вовсе, впрочем, не квасного. Мы насколько не думаем, чтобы русский человек понимал и должен был понимать одну русскую музыку, француз — французскую, немец — немецкую и т. д. — нет! Великие музыканты и могут пользоваться и пользуются народными звуками — лучшее доказательство тому хоть, например, мазурки Шопена или в высшей области искусства — «Фрейшютц» Вебера, «Жизнь за царя» Глинки, но народные звуки, сами по себе взятые, еще не составляют музыки. В музыке, как и в живописи, есть школы, но нет народностей или, лучше сказать в музыке, этом общедоступном слове чувства, все народности становятся общедоступными...

Мы начинаем нашу речь с произведений русских композиторов по весьма простому и позволительному сочувствию к ним самим, так еще немногочисленным, так еще мало оцененным у нас по достоинству.

Имена русских композиторов, наиболее пользующихся народностью, известны наперечет: это А. Н. Верстовский, А. Е. Верстовский, А. С. Алябьев (А. А. Алябьев. — *Н. Л.*), М. И. Глинка, С. А. Даргомыжский (А. С. Даргомыжский. — *Н. Л.*), А. Ф. Львов, В. Кажинский...

К сожалению, мы не можем говорить теперь о произведениях первого по очень естественной причине: наш талантливый маэстро, творец «Аскольдовой могилы», отдыхает на лаврах, как Россини, и давно уже не дарит нас не только новой оперой, но даже ни одним из тех летучих и страстных вдохновений, ни одной из тех, в уста народа перешедших песен, которые когда-то так блестятельно ему удавались. Зато мы можем вдоволь поговорить о произведениях второго русского композитора, не менее почти А. Н. Верстовского стяжавшего себе блестящую народность. «За что далась эта народность?» — в состоянии спросить, может быть, некоторые, забывая, что гениальный Шуберт гениален не более, не менее, как своими песнями.

Не ставим на одну доску с Шубертом нашего, по-русски не очень осмотрительного в обработке композитора, но кто может отрицать в нем огромный, самородный талант, кто может отрицать глубокое впечатление, производимое его лучшими песнями на всякого русского человека? Это они, это наши родные, глубоко понятные нам мелодии, не скопированные рабски, не подслушанные и переписанные на бумагу, но вдохновенно вылившиеся из родника живой души.

Мы рады случаю поговорить о Варлаамове, который пишет до сих пор, пишет много, хотя надобно признаться, к сожалению, пишет часто вещи, не стоящие его таланта, — мы рады этому случаю, во-первых, потому, что почти ни одного слова правды не сказано до сих пор об этом замечательном таланте, и, во-вторых, потому, что для многих господ романсы Варламова сливаются, как бы необходимая принадлежность, с теми девами, которые безжалостно их поверкают. [...] Вот и дурная сторона народности, которая, если вы хотите, оношляет часто изящные произведения — с этим поневоле надобно согласиться. Но между тем факт, что большая часть мелодий Варламова перешла в уста всех и каждого, — слишком неоспоримое доказательство огромности таланта. Причина этого перехода в уста всех и каждого — не в одной национальности таланта: сколько у Варламова романсов, которых мотивы вовсе не национальны; причина эта — в действительности таланта, довольно многостороннего, хотя вместе с тем довольно однообразного, довольно часто повторяющегося; у Варламова — не одна струна заунывности, этого совершенно русского качества, — у него несколько струн, но на них с немногими вариациями, с переменною канвы разыгрываются очень часто одинакие мотивы.

В произведениях Варламова вообще мы признаем несколько *Motto*.

1) *Motto*, которое в самом деле нельзя никак иначе назвать, как *motto заунывности, motto грусти*, в основе своей народной, даже общенародной, но, опять повторяем, прошедшей через горнило живой души. Под влиянием этого *motto* вылилось несколько вдохновений, которых слышавший их никогда их не забудет: так они доступны душе и вместе с тем так запечатлены резкою особенностью. Напомним чудный мотив «Благовестница природы», глубокую простоту и совершенно народную певучесть песни «Сладко пел душа-соловушка», напомним сходные одна с другой по наводимой ими на душу грусти песни «Каворонки» и «То не ветер ветку клонит» — есть что-то безотрадное и вместе сладко-безотрадное в безысходной тоске этих мотивов; укажем, наконец, на высокохудожественное произведение в этом роде — на песню Кольцова «В поле ветер веет», которой сама обработка удовлетворила бы даже строгого музыканта немца; здесь так и слышен разгул русской души, которой все ниномеч в иные минуты, которая действительно готова вызывать на бой «тучу с черною грозой».

2) Другое *motto*, данное композитору, можно назвать более светлым; под влиянием его написано много пьес, которые сделали бы честь любому европейскому таланту и производимое которыми впечатление свежо, как дыхание весны, ясно, как сон ребенка. Вспомните «Птичка божия не знает» — эту музыкальную поэму, достойную стихотворения великого русского поэта, вспомните и впечатление, производимое ее первыми простыми, отрадными, ясными звуками — переходом к словам «За весной, красой природы», и т. д. А еще — «Горные вершины» и «Колыбельная песня» («Спи, младенец мой прекрасный»), в которой чудно соединяются простота русского колыбельного напева с таинственным обаянием сна, в область которого постепенно вводит звуки.

3) Третье *motto* — *motto страсти*. Укажем на песню, которая перешла в достояние цыган, — «Скажи, зачем», — всю полную тревожного томления, лихорадочного трепета, и еще на превосходное произведение — на «Серенаду», которая родилась как будто под небом Италии.

4) Четвертое motto — это motto драматическое, которого, к сожалению, не развил наш талантливый певец, за что и можно сделать ему упрек в русской беспечности; от неразвития это motto переходит из драматического в мелодраматическое; отсюда эти довольно общие места в его «безумных»; но оно есть в его таланте, он существует в сильной степени, и доказательство этому — лучшие места его «Офелия», «Майко», в особенности исполненной по местам страстного и порывистого драматизма. Есть даже два истинно превосходных произведения в этом роде — «Песня безумной Фiony» из драмы «Рославлев», написанная композитором давно, и «Мелодия» на слова А. Фета, написанная весьма недавно; в первой однообразно заунывный мотив драматизирован в высочайшей степени; в последней столько разнообразного движения, столько смелости в концепции, что мы не побоимся сравнить ее с «Erlkönig» Шуберта. Укажем еще на драматизм и смелость переходов, чрезвычайно оригинальных в песне «Оседлаю коня», особенно при словах «Не постель убрана пыльным пологом».

Из новых произведений Варламова — не много истинно прекрасных. Можем указать только на эту «Мелодию», на «Безумную», в которой удивительные вдохновения перемешаны, впрочем, с общими местами, на «Няню», принадлежащую к одному роду с «Птичкой» и «Колыбельной песней», но напоминающей собою «Wiegenlied» Шуберта, на «Знаю я, что ты малютка», наконец на «Ты скоро меня позабудишь», отличающуюся истинною задумчивостью мотива.

«Московские ведомости» от 22 мая 1849 года. Смесь, Музыка.

ИЗ ОТКЛИКОВ НА СМЕРТЬ ВАРЛАМОВА

КОНЦЕРТЫ, ДАННЫЕ В ПОЛЬЗУ СЕМЬИ ВАРЛАМОВА

*[12 марта 1849 года в зале Петербургского университета,
статья анонимного рецензента]*

Едва ли позабыла петербургская публика, охотно посещающая концерты талантливых наших любителей-артистов, как они приветствовали год назад громкими рукоплесканиями задумчивые мелодии русского композитора, которому — увы! — не суждено было ответить признательным поклоном на привет той же самой публики, собравшейся через год, чтобы воздать благодарственную память родному дарованию, замолчавшему навеки неразрешимым молчанием смерти. А твердо должно быть эта память о Варламове, когда и обширная зала университета оказалась тесною для многочисленного собрания, наполнившего ее в субботу вечером 12 марта.

На этот раз А. С. Даргомыжский, сам замечательный действователь на поприще русской музыки, движимый благородным сочувствием к судьбе своего умершего собрата, составил занимательный и разнообразный концерт, весь денежный сбор с которого назначил в пользу осиротевшего семейства Варламова. Такое бескорыстное проявление артистического союза между людьми, с одинаковою честью и известностью ставшими в ряду наших лучших композиторов, — поистине прекрасно! И самый поступок говорит слишком громко в свою пользу, для того, чтобы какая-либо похвала могла еще быть здесь у места. Можно себе позволить принести только искреннюю признательность

А. С. Даргомыжскому, открывшему для публики новый случай оказать пособие, в котором она никогда не умеет отказывать ближнему, и поблагодарить великодушных участников-любителей за лишний вечер музыкального наслаждения, ими доставленного.

Говоря вообще о составе концерта, нельзя не сознаться, что он был весьма удачен: все пьесы как в вокальной, так и инструментальной частях были исключительно русские; и только два романса с французскими словами, господина Кастриота, прозвучали каким-то диссонансом в этой общей гармонии русского слова и среди звуков русских композиторов. Между тем как были бы тут кстати и у места две какие-нибудь самобытные элегии Варламова, и особенно в этот вечер, когда первое место в ряду исполнившихся пьес принадлежало, бесспорно сочинением отсутствующего навсегда композитора. Общее и единодушное рукоплескание, каким была приветствована дочь покойного, выступившая на подмостки с двумя романсами своего знаменитого отца, и удовольствие, выраженное слушателями при звуках давно знакомых им мелодий любимого композитора, убедительно свидетельствовали о желании восхититься всем, что только могло в этот вечер напомнить о Варламове. [...]

Нам кажется позволительным пройти молчаньем, например, квартет, открывший собою музыкальный вечер и пропущенный почти таким же молчаньем со стороны публики, несмотря на его длину; мы пройдем мимо и про себя пропетый или, вернее, сказанный романс и еще кое-что пройдем не вполне удавшееся почему-то... и станем приветствовать прямо и громогласно яркое дарование первой нашей любительницы-певицы М. В. Шиловской — дарование, способное блистать не в одних концертах любителей, от которых иной раз не всего вправе требовать критика. [...]

Выполнение русской музыки едва ли доходило когда-то той степени возможного совершенства, до какой доведено оно искусством М. В. Шиловской. Тут, кроме вокальной стороны выполнения, выказалась впервые та прелесть декламации или произношения стиха, которая играет столь важную роль в деле романса. Сочинения А. С. Даргомыжского, написанные большей частью на слова лучших поэтов русских, приобретают двойное достоинство в устах М. В. Шиловской — так что не знаешь, чему в них и отдать преимущество: прекрасному ли стиху, послужившему источником для этих мелодических звуков, или этим звукам, оживотворившим собою стих, который оттого сделанся еще прекраснее? Но не одни романсы составляют силу и могут служить мерилом дарования прекрасной певицы — труднейшие арии Глинки выполняются ею с такой же неукоризненной окончательностью и с тем же искусством. Достаточно вспомнить арию последнего концерта, арию из «Жизни за царя» («В поле чистое гляжу»), выполненную так, как одной М. В. Шиловской доступно выполнить композиций подобной трудности! Романсы А. С. Даргомыжского «Я сказала, зачем», «Мне грустно потому, что я тебя люблю», романс «Ты скоро меня позабудишь», пропетые в этот вечер М. В. Шиловскою; дуэты ее с графиней Сиверс и госпожою Гирс произвели восторг в слушателях. Ария госпожи Гирс и дуэт ее с девицею Бунинной также очень понравились публике. Книгиня Урусова пела «Песнь Маргариты» — последнее произведение Глинки. [...]

Можем утвердительно сказать, что громкое выражение признательности сыпалось со всех сторон на участников в добром и заслуживающем подражании деле; а общее спасибо Даргомыжскому как главному виновнику подвига, разумеется, было на устах у всех, сочувствующих намерениям истинно благим и бескорыстным, как это.

Статья анонимного рецензента. «С-Петербургские ведомости» от 19 марта 1849 года.

*[Программа концерта в пользу семьи Варламова
12 апреля 1850 года в Петербурге, в зале Дворянского собрания]*

Часть первая концерта:

1. Элегию, муз. М. П. Щуленникова, и Фантазию на тему из оперы «Лучия ди Ламмермур» исполнит на фортепиано М. П. Щуленников.
2. «Италиянка», серенаду А. Е. Варламова, будут петь графиня Л. Н. Сиверс и В. И. Бунина.
3. Арию из оперы «Лучия ди Ламмермур» споет С. И. Романова.
4. Русскую песню «Борода ль моя, бородушка», музыка Н. И. Бахметьева, споет Н. И. Глебов.
5. Арию из оперы «Беатриче ди Тенда» (Беллини) споет З. П. Башинская.
6. Русскую песню «Ах, не одна в поле дороженька» споет С. А. Юрьевичева.
7. Арию из оперы «Роберт Девере» (Доницетти) споет В. В. Смирнова.
8. Арию и молитву (Верди) споет М. А. Тришатная.
9. Фантазию на мотивы из оперы «Сомнамбула», музыка для фортепиано Тальберга, играет П. С. Мартынов.

Часть вторая

10. Дуэт для двух фортепиано на мотивы из оперы «Норма», музыка для фортепиано Тальберга, сыграют княжна К. С. Урусова и М. П. Щуленников.
11. Романс из оп. «Аттила» (Верди) споет М. А. Тришатная.
12. Арию из оперы «Лукреция Борджиа» (Доницетти) споет графиня Л. Н. Сиверс.
13. «Бывало», романс, музыка графа М. Ю. Виельгорского, споет С. И. Романова.
14. Арию, соч. Риччи, споет В. В. Смирнова.
15. Арию Вани из оперы «Жизнь за царя», муз. М. И. Глинки [ария Вани «Ты не плачь, сиротинушка». — *Н. Л.*] споет В. И. Бунина.
16. Арию из оперы «Темпляр» (музыка Николаи) споет Н. Глебов.
17. Старинную русскую песню, музыка А. В. Лазарева, споет С. А. Юрьевичева.
18. «Соловей мой, соловей», музыка А. А. Алябьева, споет З. П. Башинская.

Заметки, выписки и корреспонденции. Ф. Б. «Северная пчела» от 5 апреля 1850 года.

СТИХОТВОРЕНИЯ

Д. Ленский

ВОСПОМИНАНИЕ О ВАРЛАМОВЕ

Ах! давно ль, душа соловушко,
Ты нам песни распевал,
А теперь поник головошкой —
И навеки замолчал!..

Много в песнях было сладости
У соловушки-певца;
Мало в жизни знал он радости —
До последнего конца!..

Жизнь его была б прекрасною,
Если б жил он, а не пел;
Но, с душою пылкой, страстною,
Кто счастливым быть умеи!..

Он страдал тоской безвестною
В тайне сердца своего:
Меланхолией чудесною
Дышат песни все его!..

Заунывные, плачевные,
Будто стоны с небеси —
Эти песни задушевные
Не умолкнут на Руси!

«Северная пчела» от 9 ноября 1848 года.

М. Владимиров

ПАМЯТИ ВАРЛАМОВА

Хорошо пел наш соловушко,
Да замолкнул;
Сладкозвучны были песенки,
Да затихли.
Знать, спугнули с тепла гнездушка
Злые люди,
Аль заботы жизни тяжкие
Истощили?
Аль судьба ему тяжела
Изменила?
Аль сторонка чуждедалняя
Погубила?
А бывало, летней поченькой
В саду темном
Как засвищет наш соловушка,
Как зальется!
Собирались люди добрые
Песни слушать,
Восхищаться трелью дробною,
Сердцем радоваться

.....
«Литературная газета» от 10 марта 1849 года.

* * *

Нет, не толпа, не глупый сбор
Каких-нибудь журнальных мнений,
Но век грядущий приговор
Тебе напишет: он был гений.

Сын неба, вскормленник страданий,
Меж тьмы земной небесный свет,
Певец таинственных призваний,
Певец любви, певец-поэт.

Стихотворение неизвестного автора, посвященное А. Е. Варламову. Приводятся по статье: С. К. Булич. А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии. «Русская музыкальная газета», 1901, № 49, стр. 1238.

Много звуков, много песен
Наш Варламов нам дарил;
Мир поэта был чудесен,
В нем мечтой он светлой жил.

Грудь невольно трепетала,
Голос слушая родной...
Что ж цевница замолчала?
Где же певец наш дорогой?

Он угас — избранник неба —
Под ярмом земных забот.
Он угас! Семья без хлеба
Над могилой слезы льет...

.
Был тяжел, певец, твой рок.
Звучным песням в воздаянье
Брошен скудный лишь венок.

Но когда под звук рояля
Глас красавицы молодой,
Полный думы и печали,
Нам романс напомнит твой,

Грудь поднимется высоко,
Заблестит слезою взор,
Будет внятн всем глубокий
Замогильный твой укор.

Стихотворение неизвестного автора. Помещено на первой странице «Музыкального сборника в память А. Е. Варламова» (1851). См. также в кн. В. И. Музалевского «Русская фортепианная музыка». М.—Л., 1949, стр. 188.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ

В настоящем списке произведений А. Е. Варламова автор стремился к возможной полноте выявить наследие композитора и систематизировать его. Основой для этого послужило изучение потных рукописных материалов, а также прижизненных и более поздних изданий сочинений Варламова в ряде хранилищ Москвы и Ленинграда (Научная библиотека имени С. И. Танеева при Московской государственной консерватории, Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Центральная музыкальная библиотека театра имени С. М. Кирова, Отдел нот Государственной публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина и др.). Кроме того были привлечены литературные источники (данные прессы, рецензии, программы концертов, мемуары и т. д.).

Во многих случаях уточнены имена авторов текстов романсов и песен и имена тех, кому посвящал их композитор. Сделана попытка продолжить начатое Х. Сатиным в его статье о Варламове уточнение хронологических данных, что представляло значительные трудности. Для этого привлекались сведения об опубликовании сочинений композитора, об их исполнении, а также извещения газет о поступлении в продажу новых изданий. Дополнительными данными, позволяющими установить приблизительные хронологические границы, служили даты появления стихотворений, к которым обращался Варламов. Так, например, романс «Перстенецек золотой» на слова А. В. Кольцова был написан композитором не ранее 1836 года — времени сочинения поэтом стихотворения. Или: известно, что музыка «Казачьей колыбельной песни» на слова М. Ю. Лермонтова была опубликована в 1842 году; ее написание может быть датировано не ранее, чем 1840 год, когда было создано лермонтовское стихотворение.

Датировка нескольких романсов приведена по справочнику Г. К. Иванова «Русская поэзия в отечественной музыке» (М., 1966) ¹.

Сочинения композитора систематизированы по жанрам. Включены также названия произведений, музыка которых не сохранилась.

Список одновременно служит указателем: при названиях, упоминаемых в книге, даны страницы. При наличии рукописных материалов имеется ссылка на место их хранения. Обозначение «автограф» (*авт.*) применяется только в случае полной достоверности авторской рукописи.

¹ «Ангел», «Будто солнышко от глаз», «Валахская песня», «Море», «На заре», «Падучая звезда», «Расставанье», «Две звезды», «Добрый домовой», «Речи и очи». Романс «Ты скоро меня позабудешь» приводится с двумя датами издания (1844, 1847) — первая — по тому же справочнику.

В аннотациях приняты следующие сокращения *соч.* — сочинено; *изд.* — издано; *исп.* — исполнение; *посв.* — посвящено; *сл.* — слова; *ред.* — редакция; *авт.* — автограф; *ф.* — фонд; *оп.* — опись; М. — Москва; СПб. — Санкт-Петербург; ГЦММК — Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки; ЦМБ — Центральная музыкальная библиотека театра имени С. М. Кирова; ИРЛИ — Отдел рукописей Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинского дома).

СОЛЬНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО

Романсы и песни

- «А бывал я удал с ухарской тройкой», музыка не сохранилась — 45, 106; *исп.*: 17 декабря 1843 г. в интермедии «Счастье лучше богатства» — 45.
- «Ангел» («По небу полуночи»), сл. М. Ю. Лермонтова, посв. Н. Ренне; *соч.*: не ранее 1831¹; *изд.*: М., «Музыкальное эхо», 1843—102, 192, 208, 238, 239.
- «Ах не тверди о том, что было», сл. Д. Т. Ленского; *изд.*: М., Грессер, 1847.
- «Ах прошли, прошли», сл. Н. Г. Цыганова; *изд.*: М., «Эолова арфа», 1834—43, 107, 158, 168, 169, 202.
- «Ах ты время, времечко», сл. Н. Г. Цыганова; *исп.*: 1 декабря 1837 г., в дивертисменте—44, 109, 110, 157, 160, 162, 168, 184, 238, 239.
- «Ах ты шарф голубой», песня барда, сл. Ф. А. Кони; *изд.*: М., «Эолова арфа», 1834—43, 51, 202.
- «Баркарола» («Спой, сыграй»), сл. N. N. — 106.
- «Белеет парус одинокий», сл. М. Ю. Лермонтова; *соч.*: не ранее 1832²—44, 112, 119, 125, 128, 172, 205, 209, 225.
- «Благодарность» («За все, за все тебя благодарю»), сл. М. Ю. Лермонтова; *соч.*: не ранее 1840³ *изд.*: М. Ленгольд, 1843—51, 112, 172.
- «Бог с тобой» («В час, когда ты гордым взором»); сл. неизвестного автора; *изд.*: «Нувеллист», 1848, № 8 — 171, 186, 189, 211.
- «Будто солнышко от глаз», сл. неизвестного автора; *изд.*: М., Грессер, 1842—173.
- «Бывало, бывало как сердце летало», сл. И. П. Мятлева⁴ — 202, 208.
- «В поле ветер веет», сл. А. В. Кольцова⁵ — 29, 109, 110, 215, 243.
- «Валахская песня» («Мчись, мой конь вороной»), сл. И. Бачманова; *изд.*: М., Грессер, 1842—112, 210.
- «Вверх по Волге» — см. «Двумужница» в разделе Театральные сочинения.
- «Вдоль по улице метелица метет», сл. П. Д. Глебова; *изд.*: см. в разделе Вокальные ансамбли — 157, 174, 183.
- «Весной перед пышною розой», сл. М. Л. Михайлова; *изд.*: «Нувеллист», 1848, № 1—86, 186.
- «Взволнует море непогоды», сл. В. Свечина; *авт.*: ИРЛИ, ф. 265, оп. 2, № 389—128, 210.
- «Вздохнешь ли ты», сл. Г. Головачева, посв. князю Н. Г. Голицыну; *изд.*: М. Грессер, 1841—193.
- «Видишь страшно, горят», песня Майко — см. «Майко» в разделе Театральные сочинения.

¹ Стихотворение *соч.*: 1831, *изд.* в «Одесском альманахе на 1840 год».

² Стихотворение «Парус» *соч.*: 1832, *изд.*: 1841.

³ Стихотворение *соч.* и *изд.*: 1840.

⁴ Стихотворение *изд.*: 1841.

⁵ Стихотворение *изд.*: 1839.

- «Види ты прекрасна», сл. М. Л. Михайлова; *изд.*: «Нувеллист», 1849, № 8—86.
- «Внутренняя музыка» («Как дорожу я прекрасным мгновеньем»), сл. Н. П. Огарева, посв. Варваре Лукиничне Пикулиной; *изд.*: М., Грессер, 1844—120, 121, 202.
- «Волшебница» («Скажи, какая сила»), сл. Н. Н.; *изд.*: М., «Музыкальное эхо», 1844—172.
- «Восторг любви» («Приятно для любви крушиться»), сл. Н. Р.; *изд.*: М., Грессер, 1842.
- «Вот идут полки родные», сл. неизвестного автора; *изд.*: М., «Музыкальный альбом на 1833 год» — 41, 50, 51, 117.
- «Где струятся ручьи» — см. «Эсмеральда» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Где ты, звездочка» — см. «Звездочка».
- «Глаза» («Погубили меня»), сл. А. В. Кольцова¹ — 109, 185.
- «Гондольер молодой», сл. Ф. А. Кони; *изд.*: М., «Эолова арфа», 1834—43, 210.
- «Горные вершины», сл. М. Ю. Лермонтова², посв. Екатерине Александровне Зубовой; *изд.*: М., Грессер 1842—44, 64, 125, 150, 171, 183, 211, 214, 243.
- «Грустно жить мне на чужбине» см. «Князь Серебряный» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Грусть» («Меня дунит тоска»), сл. А. Е. Варламова; *изд.*: Грессер, 1841—33, 107, 113, 194, 197, 202.
- «Давно ль под волшебные звуки» («Мелодия»), сл. А. А. Фета³; посв. М. Д. Бутурлину; *изд.*: М., Грессер, 1846 — 86, 173, 203, 204, 210, 211, 214, 238, 244.
- «Две звезды» («На лазурном небосводе»), сл. В. Полянского; *изд.*: М., Грессер, 1842 — 125, 186.
- «Для чего летишь, соловушко, к садам», сл. А. Ф. Мерзлякова⁴; посв. Николаю Федоровичу Андрееву; *изд.*: «Эолова арфа», 1834 — 43, 51, 157, 158, 220.
- «Для чего ты, луч востока», сл. А. А. Марлинского, из повести «Мулла Нур»⁵ — 112, 239.
- «Добрый домовый» («Ночью, как в избе все спало»), сл. П. А. Маркевича; *изд.*: «Одесон», 1842 — 120, 205.
- «Доктор» («Нет, доктор, нет, не приходи»), сл. Ф. П. Глинка, посв. Авдотье Павловне Глинке; *изд.*: М., Грессер, 1840 — 59, 100, 195, 196.
- «Думка» («Что грустишь ты, казак»), сл. Дорохова — 118.
- «Душе моей теперь одни страдания», сл. неизвестного автора; *изд.*: М., «Эолова арфа», 1834—43.
- «Жаворолок» («Между небом и землей»), сл. П. В. Кукольника; посв. М. А. Сатиной; *соч.*: не ранее 1840⁶ *изд.*: М., 1841—243.
- «Жарко в небе солнце летнее», сл. А. В. Кольцова — 48, 109, 110, 158, 159, 166, 168.
- «Забудешь горе, пой», сл. Беранже в переводе П. П. Чебышева; *изд.*: М., Грессер, 1842 — 120, 122, 123, 210.
- «Зачем сидишь ты до полночи» — см. «Ожидание».

¹ Стихотворение *изд.*: 1838.

² Стихотворение *изд.*: 1840.

³ Стихотворение *изд.*: 1842.

⁴ Стихотворение *изд.*: 1830.

⁵ *Изд.*: 1836.

⁶ Стихотворение *соч.*: 1840.

- «Зачем с улыбкою печальной», сл. неизвестного автора; *изд.*: М., «Золота арфа», 1834 — 43.
- «Звездочка» («Где ты звездочка, где ты ясная»), сл. Н. П. Грекова — 167, 173, 183.
- «Звездочка ясная» («Звездочка ясная в небе горит»), сл. В. С. Межевича; *изд.*: «Нувеллист», 1845, № 9.
- «Звездочка» («Много в небе горит ярких звездочек»), сл. Н. П. Грекова — 186, 187.
- «Знаю я, что ты, малютка», сл. А. А. Фета ¹ — 125, 190, 211, 244.
- «Измена милой» («Отрадный сон»), сл. неизвестного автора; *изд.*: М., Грессер, 1845.
- «Казачья колыбельная песня» («Спи, малютка мой, прекрасный»), сл. М. Ю. Лермонтова; *соч.*: не ранее 1840 ²; *изд.*: М., Грессер, 1842 — 187, 191, 192, 214, 237, 243, 244.
- «Как цвет, ты чиста и прекрасна», сл. Г. Гейне в переводе А. А. Фета ³; посв. Александре Александровне Вадковской; *изд.*: М., Грессер, 1843 — 186, 188, 211.
- «Козел» («Вошел козел в огород») — см. «Двуружница» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Колыбельная песня» — см. «Казачья колыбельная песня».
- «Конь над могилой» («Одинок в облаках месяц пылал»), сл. А. А. Дельвига; *изд.*: М., Грессер, 1842 — 111.
- «К птичке» («Благовестница природы»), сл. С. Н. Стромиллова; *изд.*: 1840 — 119, 172, 205, 243.
- «Красный сарафан» («Не шей ты мне, матушка»), сл. Н. Г. Цыганова ⁴; *изд.*: М., «Музыкальный альбом на 1833 год» — 31, 33, 34, 41, 43, 51, 52, 78, 80, 81, 85, 98—99, 100, 102—105, 109, 159, 162, 163, 166, 174, 225, 236.
- «Кто жизнью хочет насладиться», сл. А. П.; *изд.*: М., Грессер, 1842 — 190.
- «Листья шумели уныло», сл. А. Н. Плещеева ⁵; *изд.*: М., «Музыкальное эхо», 1847 — 115, 125, 126, 171, 210, 211.
- «Лови, лови часы любви», сл. И. Бачманова; *изд.*: 1844.
- «Луч надежды» («Месяц светел серебрится»), сл. А. Ф. Вельтмана — 197, 206.
- «Любовь за могилой» («Как, мой друг? За дверью гроба»), сл. Д. Т. Пенского; *изд.*: М., Грессер, 1843.
- «Матери другу» («Я помню на рассвете дней одну тебя»), сл. А. А.; *изд.*: М., «Музыкальное эхо», 1843—192.
- «Мелодия» — см. *Давно ль под волшебные звуки*.
- «Менестрель» («Я вольный гость мира»), сл. N — 120—122, 202.
- «Мери» («Пью за здравие Мери»), сл. А. С. Пушкина; *изд.*: «Репертуар и Пантеон», 1845, том XI, приложение — 77, 86, 183, 190, 191, 202.
- «Милый друг, о мой кумир», серенада, сл. А. А. Соколова — 207.
- «Мне жаль тебя», сл. неизвестного автора, посв. Софье Владимировне Невзоровой; *изд.*: М., Грессер, 1847 — 172, 193, 218, 225.
- «Молитва» («Я, мать божия»), сл. М. Ю. Лермонтова ⁶; *изд.*: М., Грессер, 1840.
- «Молодая пташечка» («Молодая пташечка, ты куда летишь?»), сл.

¹ Стихотворение *изд.*: 1842.

² Стихотворение *соч.* и *изд.*: 1840.

³ Стихотворение *изд.*: 1843.

⁴ Существовало также авторское переложение песни для голоса с хором (вариант не сохранился); *исп.*: 22 января 1836 г., в дивертисменте.

⁵ Стихотворение «Могила», *изд.*: 1844.

⁶ Стихотворение *изд.*: 1840.

- И. П. Мятлева, посв. Владимиру Петровичу Горчакову; *изд.*: 1841 — 119, 205.
- «Море» («Ветер море взбушевал»), сл. Э. И. Губера; *изд.*: М., Гротриан, 1839—125, 129, 210.
- «Мысль поэта» («Как величаво протекаешь»), сл. Н. И. Надеждина; *изд.*: 1839—50, 124.
- «На заре ты ее не буди», сл. А. А. Фета¹; *изд.*: «Восточная лира», 1842 — 44, 50, 51, 99, 107, 173, 183, 192, 203, 225, 238, 239.
- «На небо взглянул я», сл. Анри Блаза в переводе А. Н. Плещеева; *соч.*: не ранее 1845²; *изд.*: М., Мельгунов, 1846—86, 125, 128, 211, 239.
- «Налетал сокол из поднебесья» — *см.* «Двумужница», в разделе *Театральные сочинения*.
- «Напоминание» («Ты помнишь ли тот взгляд»), сл. А. Е. Варламова — 33, 107, 195.
- «Не бил барабан», сл. И. И. Козлова, музыка не сохранилась — 101, 106, 113, 114, 174.
- «Не бойтесь, девушки» — *см.* «Двумужница» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Не буди ты ее на заре» — *см.* «На заре ты ее не буди».
- «Не жемчуг дорогой», сл. Ф. А. Кони; *изд.*: М., Грессер «Музыкальный альбом на 1835 год» — 43, 51, 109, 158, 164, 165, 168, 169.
- «Не знавал я роду-племени» — *см.* «Двумужница» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Не знал тот в жизни наслаждения», сл. Д. Т. Ленского; *изд.*: М., 1840.
- «Не кажи ты, солнышко, золотых лучей», сл. неизвестного автора; *изд.*: М., Миллер и Гротриан, 1838 — 51.
- «Не отходи от меня», сл. А. А. Фета³ *изд.*: М., «Музыкальное эхо», 1847 — 183, 225, 239.
- «Не смотрите на них» («Золотая заря сыплет бездны лучей»), сл. А. Ф. Вельтмана; *изд.*: М., «Музыкальное эхо», 1844—172.
- «Не судите, люди добрые» — *см.* «Предчувствие».
- «Ненаглядная» («Не любить тебя кто же может») сл. В. П. Горчакова; *изд.*: М., Грессер, 1843—50.
- «Ненаглядный ты мой», сл. Августа М...я — 172.
- «Нет, доктор, нет, не приходи» — *см.* «Доктор».
- «Няня» («Засынай же поскорее»), сл. М. Я. Михайлова⁴; *изд.*: М., Грессер, 1847—86, 191, 244.
- «О молчи, милый друг мой», сл. В. П. Горчакова; *изд.*: СПб., Бернгард, 1848, «Музыкальный альбом с карикатурами», сост. А. С. Даргомыжским и Н. А. Степановым — 81, 96.
- «О нет, не верю я», сл. неизвестного автора, последний романс Варламова; *соч.*: 1848 — 86, 95, 210.
- «О, не целуй меня», сл. неизвестного автора — 172, 181, 185.
- «О чем, скажи, твоё стеланье» — *см.* «Крмак» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Одиночество» («Никто ко мне и не заглянет»), сл. А. Е. Варламова — 33, 107, 113, 192, 195, 239.
- «Ожидание» («Зачем сидишь ты до полночи»), сл. С. П. Стромиллова; *изд.*: М., Грессер, 1839—50, 101, 118, 177, 178.
- «Она и жизнь» («Как ты мила»), сл. Д. Т. Ленского; *изд.*: М., Грессер, 1842 — 186, 190.

¹ Стихотворение *изд.*: 1842.

² Стихотворение *соч.*: 1845.

³ Стихотворение *изд.*: 1842.

⁴ Стихотворение *изд.*: 1847.

- «Оседлаю коня», сл. А. В. Тимофеева (стихотворение «Тоска»); *изд.*: М., Грессер, 1843 — 51, 52, 99, 101, 112, 172, 201, 203, 209, 210, 215, 217, 238, 239, 244.
- «Отойди, не гляди» сл. А. Бешенцева, посв. Марье Александровне Рамбелинской — 96, 102, 103.
- «Ох, болит», сл. Н. Г. Цыганова¹; *исп.*: 30 декабря 1832 г., в дивертисменте; *изд.*: М., «Музыкальный альбом на 1833 год» — 31, 40, 41, 43, 51, 79, 109, 163, 164, 185.
- «Падучая звезда» («Она катилась, я смотрела»), сл. Е. П. Ростопчиной; *изд.*: М., Грессер, 1841.
- «Песня безумной» — см. «*Безумная*».
- «Песня грека» («Что мне меч магометан»), сл. П. Г. Юбодовского; *изд.*: М., 1841—116, 117.
- Песня казака («Вей сильнес, ветр игривый») — см. «*Ермак*» в разделе *Театральные сочинения*.
- Песня Офелии — см. «*Гамлет*» в разделе *Театральные сочинения*.
- Песня разбойника («Что отуманилась, зоренька») — см. «*Муромские леса*» в разделе *Театральные сочинения*.
- Песня Фионы («Не шумите, ветры буйные») — см. «*Рославлев*» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Перстенечек золотой», сл. А. В. Кольцова; *соч.*: не ранее 1836² — 109, 110, 167.
- «Пловцы» («По реке вниз, по широкой»), сл. А. В. Тимофеева; *изд.*: М., 1838—112, 119, 124, 205, 207, 208.
- «Под громом бури», сл. Э. И. Губера; *изд.*: «Музыкальное эхо», 1845 — 50, 86.
- «Поручение и молитва» («Я отдал в землю»), сл. И. Болтина; *изд.*: М., Грессер, 1843.
- «Поэт» («Есть сердцу сладкая тоска»), сл. И. Бачманова; *соч.*: 1842; *изд.*: М., Миллер и Гротриан, 1843 — 120, 121, 172.
- «Предчувствие» («Не судите, люди добрые»), сл. А. В. Тимофеева; *изд.*: М., Грессер, 1838 — 45, 89, 107, 109.
- «Птичка божия не знает», сл. А. С. Пушкина; *изд.*: М., Грессер, 1841—186, 237, 243, 244.
- «Птичкой прежде по небу я мчалась» — см. «*Майко*» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Пускай другие предаются», сл. С. А. Я.; *изд.*: М., Грессер, 1847.
- «Пью за здравие Мери» — см. «*Мери*».
- «Раз в крещенский вечерок» (баллада с хором), сл. В. А. Жуковского; *изд.*: М., Грессер, «Музыкальный альбом на 1835 год» — 43, 111.
- «Разлука с юностью» («Где вы, живые впечатленья»), сл. неизвестного автора — 106.
- «Разлюбил меня, покинь меня», сл. А. И. Полежаева; *изд.*: 1837, «Альбом любителей пения» — 109, 110.
- «Разочарование» («Прошедших дней очарованье»), сл. А. А. Дельвига — 113, 192.
- «Рано, рано, цветяк, ты в поле распустился», сл. Ф. А. Кони³, посв. Праксovie Арсентьевне Бартеновой — 79, 109, 110.
- «Растворились двери храма» — см. «*Майко*» в разделе *Театральные сочинения*.
- «Расставанье» («Я любил всем сердцем»), сл. Д. Т. Ленского; *изд.*: М., Гротриан, 1842.

¹ Стихотворение *соч.* в 20-е годы.

² Стихотворение *соч.*: 1836, *изд.*: 1841.

³ Стихотворение *соч.*: не позднее 1840.

- «Река шумит», сл. А. В. Тимофеева (стихотворение «Разлука»); изд.: М., 1838—112, 125, 205, 207.
- «Речи и очи» («Ты чаруешь меня»), сл. Е. В. Карновича; изд.: М., Гротриан, 1842—217.
- «Роза ль ты, розочка» сл. А. А. Дельвига — 186, 187, 190.
- «Сад роскошен и цветист», сл. Шнигоцкого; изд.: М., Гротриан, 1840.
- «Сарафан» — см. «Красный сарафан».
- «Сиротинушка-девушка», сл. А. А. Дельвига; исп.: 24 января 1836 в дивертисменте; изд.: М., «Долова арфа», 1834—106.
- «Скажи, зачем явилась ты», С. Г. Голицына; переложения для одного и двух голосов романса А. Беринга-Тимашева; изд.: М., Грессер, 1842—183.
- «Скажи мне, отчего», сл. неизвестного автора; изд.: М., Грессер, «Музыкальный альбом на 1835 год» — 43, 208.
- «Сладко пел душа-соловушка» — см. «Соловушка».
- «Слезы умиления» («Если б слезы умиления»), сл. Ф. Н. Глинки; изд.: «Нувеллист», 1846, № 4.
- «Смолкни птишка-канарейка», сл. Н. Г. Цыганова; изд.: М., «Долова арфа», 1834 — 43, 103, 109, 110, 158, 168, 169.
- «Соловушка» («Сладко пел душа-соловушка»), сл. И. И. Лажечникова из романа «Последний Новик»; соч.: не ранее 1831¹; исп.: 24 января 1836 г., в дивертисменте — 50, 109, 159, 160, 167, 168, 214, 239, 243.
- «Соловьем залетным юность пролетела», сл. А. В. Кольцова² (стихотворение «Горькая доля»); изд.: «Нувеллист», 1846, № 11 — 78, 86, 95, 109.
- «Старые годы, счастливые дни», сл. неизвестного автора.
- «С тайною тоскою», сл. А. А. Григорьева; изд.: «Нувеллист», 1847, №1 — 86, 171.
- «Сяду ль я на лавочку», сл. близки народному варианту песни; посв. Прасковье Арсентьевне Бартеневой — 79, 158—160, 168.
- «Так и рвется душа!», сл. А. В. Кольцова³ — 109.
- «Тебя уж нет», сл. N. N. — 192, 194, 195, 218.
- «То не ветер ветку клонит», сл. С. И. Стромиллова; изд.: М., Грессер, 1841 — 29, 110, 168, 169, 179, 180, 214, 243.
- «Травушка» — см. «Что ты рано, травушка».
- «Ты не пой, душа-девица», сл. В. В. Домонтовича — 80, 96, 102, 190.
- «Ты не пой, соловей», сл. А. В. Кольцова, изд.: 1839 — 45, 50, 109, 110, 158, 197, 202.
- «Ты не плачь, не плачь, голубушка», сл. неизвестного автора; рукописная копия (?) ГЦММК (ф. 40, № 98; также ф. 165, № 47 — партия релетитора с пометкой «Русская песня Варламова» из музыки к водевиллю «Гамлет Сидорич и Офелия Кузьминична») — 106.
- «Ты не плачь, не тоскуй», сл. Н. Г. Ободовского; изд.: М., Грессер, «Музыкальный альбом на 1835 год» — 43, 118.
- «Ты прости, ненаглядная», сл. Г. С.; изд.: М., «Музыкальное эхо», 1847.
- «Ты причаль, моя рыбачка», из «Книги песен» Г. Гейне, в переводе М. Л. Михайлова⁴; изд.: М., Грессер, 1847—86.
- «Ты скоро меня позабудешь», сл. Ю. В. Жадовской; изд.: СПб., Бернгард, 1844 и «Нувеллист», 1847, № 5 — 108, 244.
- «Тяжело, не стало силы», сл. Д. И. Губера; соч.: не ранее 1841⁵ изд.: «Нувеллист», 1845, № 4 — 50, 86, 113.

¹ Стихотворение соч.: 1831.

² Стихотворение изд.: 1838.

³ Стихотворение изд.: 1841.

⁴ Стихотворение изд.: 1847.

⁵ Стихотворение «На покой», соч.: 1841.

- «Цветок» («Минувшая краса полей»), сл. В. А. Жуковского; *изд.*: 1838 — 51, 124.
- «Целый день на небе», сл. А. В. Кольцова¹ — 109, 110, 159.
- «Цыганка», песня («Я цыганка пригожа»), сл. Н. Сушкова — 185.
- «Челнок» («Лети, челнок мой»), сл. А. В. Тимофеева, посв. Александру Олимпиевичу Бантышеву; *изд.*: М., Грессер, 1840 — 29, 112, 119, 205, 207, 208.
- «Черны очи, ясны очи», сл. А. В. Тимофеева; *изд.*: М., Ленгольд, 1846 — 176.
- «Что пойду у окна посижу», сл. И. Генслера — 106.
- «Что мне жить и тужить», сл. народные²; *исп.*: 1 декабря 1837 г., в дивертисменте — 162, 225.
- «Что ты рано, травушка», сл. Н. Г. Цыганова³; *исп.*: 24 января 1837 г., в дивертисменте — 109, 110, 157 — 159, 169, 184, 185, 220.
- «Что это за сердце», сл. Н. Г. Цыганова; *изд.*: М., «Музыкальный альбом на 1833 год» — 41, 43, 51, 220.
- «Я вас любил», сл. А. С. Пушкина⁴ — 192, 195.
- «Я любила его», сл. А. В. Кольцова⁵; *изд.*: «Нувеллист», 1849, № 1—86, 109, 185.
- «Я люблю смотреть в ясну ноченьку», сл. Ю. В. Жадовской; *изд.*: «Нувеллист», 1847, № 11 — 86, 125, 171, 186.
- «Cesse, cesse tes chants», сл. неизвестного автора — 119.
- «Le page», сл. неизвестного автора, музыка не сохранилась, *соч.*: 1828 — 18, 106, 119.

СОЧИНЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ

- «Бабочка» («Ты зачем сюда влетела»), кантата, сл. неизвестного автора; *изд.*: М., «Музыкальное эхо», 1843 — 196 — 198.
- «Безумная» («Как былинка полевая»), сл. В. П. Горчакова; *изд.*: 1845 — 45, 85, 86, 196—198, 212, 213, 218, 238, 239, 241, 244.
- «Мечта об Италии» («Италия, страна изящного искусства»), сл. Н. И. Куликова, посв. Зинаиде Александровне Яковлевой; *изд.*: М., Грессер, 1840 — 123, 208.

ВОКАЛЬНЫЕ АНСАМБЛИ И ХОРЫ

- «Ах ты, время», сл. Н. Г. Цыганова, дуэт с фортепиано, музыка дуэта не сохранилась — 106.
- «Вдоль по улице метелица метет», сл. П. Д. Глебова, дуэт с фортепиано, посв. Прасковье Арсентьевне Бартевовой; *изд.*: М., Грессер, 1842 — 79.
- «Вечерняя молитва» («Вечерняя заря потухла»), сл. неизвестного автора, трио с фортепиано.
- «Выйдем на берег», баркарола, сл. А. Н. Плещеева, дуэт с фортепиано⁶ — 86.
- «Горные вершины», сл. М. Ю. Лермонтова, дуэт с фортепиано.

¹ Стихотворение *изд.*: 1840.

² Песня с хором.

³ Существовало авторское переложение песни для голоса с хором (вариант не сохранился); *исп.*: 3 октября 1839, в дивертисменте.

⁴ Стихотворение *соч.*: 1829.

⁵ Стихотворение *изд.*: 1843.

⁶ Стихотворение *изд.*: 1845.

- «Для чего ты, луч востока», сл. А. А. Марлинского, дуэт с фортепиано.
- «Зачем забилось так живо вдруг сердце матушки-Москвы», сл. неизвестного автора, трио с хором; музыка не сохранилась.
- «К месяцу» («Снова блеск твоих лучей»), сл. Н. В. Станкевича, дуэт с фортепиано; *изд.*: сб. «Лира», 1838.
- «Молодая молодка в деревне жила», сл. Н. Г. Цыганова, трио с фортепиано; *изд.*: «Музыкальный альбом на 1833 год» — 41, 109.
- «На заре ты ее не буди», сл. А. А. Фета, дуэт с фортепиано, музыка дуета не сохранилась — 106.
- «На заре ты ее не буди», трио с фортепиано, музыка трио не сохранилась — 106.
- «Ненаглядный ты мой», сл. Августа М...я, дуэт с фортепиано.
- «Ноктюрн» («Отрадный сон! Твои лобзания»), сл. В. С., дуэт с фортепиано; *изд.*: М., Грессер, 1842.
- «Ноктюрн», трио с фортепиано; музыка трио не сохранилась — 106.
- «О молчи, милый друг мой», сл. В. П. Горчакова, дуэт с фортепиано.
- «Перстенецек золотой», сл. А. В. Кольцова, трио с фортепиано; музыка трио не сохранилась — 106, 239.
- «Пловцы», сл. А. В. Тимофеева, дуэт с фортепиано — 237, 238.
- «Пойми меня! Тебе твердит», сл. неизвестного автора, дуэт с фортепиано; *изд.*: М., «Музыкальный альбом на 1833 год» — 41, 183.
- «Рано, рано, цветик, ты в поле распустился», сл. Ф. А. Кони, дуэт с фортепиано.
- «Река шумит», сл. А. В. Тимофеева, дуэт с фортепиано.
- «Скажи, зачем», сл. С. Г. Голицына, переложение для двух голосов романса А. Бернга-Тимашева.
- «Серенада» («Звезды блещут»), сл. И. Грузинова, посв. Елизавете Григорьевне Чертковой, дуэт с фортепиано.
- «Серенада» («Ночь тиха и луна ярким блеском»), сл. неизвестного автора, посв. Александре Александровне Мельгуновой, дуэт с фортепиано — 238.
- «Спишь ли ты», сл. испанской народной песни в переводе М. Л. Михайлова¹, дуэт с фортепиано (вариант романса «Милый друг, о мой кумир») — 86, 207.
- «Ты не пой, соловей», сл. А. В. Кольцова, посв. Марии Павловне Хвипкой и Марии Сергеевне Арсеньевой, дуэт с фортепиано; *изд.*: 1841 — 238, 239.
- «Ты скоро меня позабудешь», сл. Ю. В. Жадовской, дуэт с фортепиано.
- «Утренняя молитва» («О ты, творец миров»), сл. А. В., трио с фортепиано.
- Херувимская песня № 1, соль мажор, для четырехголосного смешанного хора а cappella — 18, 232, 234.
- Херувимская песня № 2, до минор, для четырехголосного смешанного хора а cappella — 18.
- Херувимская песня № 3, соль минор, для двух четырехголосных смешанных хоров а cappella.
- «Что ты рано, травушка», сл. Н. Г. Цыганова, дуэт с фортепиано; *изд.*: М., Грессер, 1843.

¹ Стихотворение *изд.*: 1847.

ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО
И ДЛЯ ГОЛОСА С ХОРОМ¹

- «Аі під вишнею» — 136.
«Ах, не одна во поле дороженька» — см. «Не одна во поле дороженька».
«Ах, со вечера порошица» — 135—149.
«Ах ты, Дуня черноброва», для голоса с хором и фортепиано — 85, 106, 135, 150, 162.
«Ах ты, Дуня черноброва», для голоса с хором и оркестром; вариант не сохранился; *исп.*: 13 октября 1833 г., в дивертисменте — 106, 239.
«Ах ты, ноченька, ночка темная», для голоса с хором и фортепиано — 106, 136, 144, 152, 162.
«Ах ты, ноченька, ночка темная», для голоса с хором и оркестром; вариант не сохранился; *исп.*: 13 октября 1833 г., в дивертисменте.
«Ах ты, душенька, красна девица» — 135, 139—140, 143, 144, 147, 153.
«Ах ты, молодость» — 40, 41, 135, 140, 144, 146, 147, 150, 151, 154, 183.

«Белолыца, круглолица» — 135, 150, 152.
«Вечор был я на почтовом, на дворе» — 136, 152.
«Вниз по матушке, по Волге»² — 136, 137.
«Во лесах было, во дремучих» — 135, 150, 151, 153.
«Во поле береза стояла» — 136.
«Во саду ли, в огороде» — 136, 139, 143.
«Вспомни, вспомни, моя дорогая»; *изд.*: М., Грессер, «Музыкальный альбом на 1835 год» — 43, 51, 138, 144, 149—151.
«Вспомни, вспомни, моя любезная»³ — 135, 138, 141, 150, 151, 159.
«Вы раздайтесь, расступитесь, добрые люди» — 136, 151.

«Гей у поли вишня» — 136.

«Девушка крапивошку жала» — 136, 149, 151.
«Долина, долинушка» — 135, 141, 148, 151.

«За долами, за горами» — 136.
«За морем синичка не пышно жила» — 135, 149.

«Ивушка, ивушка, зеленая моя» — 135, 139, 144—146, 150.
«Ихав козак за Дунай» — 136.

«Как вечер тоска на сердце нападала» — 135, 139, 149, 150.
«Как доселе у нас, братцы» — 135, 136, 142, 146, 148, 183.
«Как на дубчике два голубчика» — 136.
«Как пошли наши подружки», для голоса с хором и оркестром; музыка не сохранилась; *исп.*: 24 января 1836 г., в дивертисменте — 106.
«Как у наших у ворот» — 135, 150, 151.
«Как у наших у ворот стоит озеро воды» — 135, 136, 148.
«Как у нашего широкого двора» — 152.

¹ В указателе оговорены песни с хором, остальные написаны для голоса с фортепиано.

² Одна из ранних обработок Варламова; *исп.*: в виде варианта для кларнета с фортепиано, в концерте 1833.

³ «Вспомни, вспомни, моя дорогая» и «Вспомни, вспомни, моя любезная» — различные варианты обработок одной мелодии. Один из них *исп.*: 31 января 1834, в дивертисменте.

«Мне моркотно молоденьке» — 136, 151.
«Молодка, молодка молодая» — 135, 140, 144, 146, 150, 183.

«Не белы снеги во чистом поле» — 135, 142, 150, 151.
«Не будите меня молоду»; *исп.*: 23 января 1834 г., в дивертисменте — 40, 65, 85, 136, 137, 152, 155, 162.
«Не одна во поле дороженька»; *исп.*: 23 января 1834 г., в дивертисменте — 40, 65, 85, 96, 106, 135, 146, 150—152, 155, 159, 162, 246.

«Ой, гай, гай зелененький» — 136, 143.
«Ой не видти ль місяц світит» — 136, 137.
«Очи мой, очи» — 135, 154.

«Получил письмо от девушки» (вариант песни «Ветер был я на почтовом, на дворе»).
«Помнишь ли меня» — 136, 149.
«По горам, по горам» — 135.
«По улице мостовой» — 136, 149—150.

«Русский певец», сборник обработок народных песен для голоса с фортепиано (содержание см. на стр. 35, сноски 4 и 136 сноски 1 и 2, кроме песен «Ах ты, молодость», «Не одна во поле дороженька», «Не будите меня молоду», «Ах ты, Дуня», «Ах ты, ноченька»); *изд.*: СПб., И. П. Песочный, 1846—88, 89, 132—156.

«Сиз голубчик, душа мой» — 135, 147, 151.
«Скучно, матушка, весной мне жить одной» — 135, 141, 142, 149, 157.
«Ты детинushка, сиротинushка» — 135, 142, 146, 147.
«Ты молоденький молодчик, молодой» — 135, 139, 147, 148, 150, 153.

«Уж жарко в тереме свечи горят» — 136, 142, 149, 153.
«Уж как пал туман на синее море» — 135, 136, 138, 139, 142, 149.
«Уж ты Ваня, Вапюшка» — 136, 143, 151.
«Улица широкая» — 136, 154.

«Чем тебя я огорчила» — 135, 144, 150, 154, 220.
«Что пониже было города Саратова» — 135, 136.

«Я пойду ли вдоль по улице» — 136.

ОБРАБОТКИ НАРОДНЫХ ПЕСЕН ДЛЯ ВОКАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ

«Ах ты, Дуня черноброва», дуэт с фортепиано; не сохранился — 106, 238.

«Не будите меня молоду», трио с фортепиано.
«Не будите меня молоду», трио с фортепиано и с хором, вариант не сохранился — 239.
«Не одна во поле дороженька», трио с фортепиано — 239.
«Не одна во поле дороженька», трио с фортепиано и с хором; вариант не сохранился — 239.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ СОЧИНЕНИЯ¹

Музыка к пьесам

- «Блокада крепости Костромы, или Русские в 1608 году», историческая сцена А. П. Славина, музыка совместно с А. Дюбюком; *исп.*: 1851, СПб., включался номер, являющийся вариантом песни *Фионы из «Рославлева»*; фрагмент партитуры в ЦМБ (VIII в 1814), — 45.
- «Бобелина, героиня Греции», дивертисмент в одном действии; *исп.*: 25 января 1835. М., разрозненные оркестровые партии шести номеров в ЦМБ (I 3 В 181, 4)² — 44.
- «Булат-Темир, татарский богатырь, или Донская битва», трагедия Р. М. Зотова; *исп.*: 24 апреля 1839. М., — 44, 45, 48.
- «Наш великий князь, красно солнышко», хор девиц из II акта; *авт.*: партитура хора с оркестром в ГЦММК (ф. 165, № 874) — 48.
- «Полились дожди осенние», хор девиц из IV акта (музыка — вариант песни «Жарко в небе солнце летнее» на сл. А. В. Кольцова); *авт.*: партитура хора с оркестром в ГЦММК (ф. 165, № 4336) — 48.
- «Гамлет» В. Шекспира, в переводе Н. А. Полевого; *исп.*: 22 января 1837 г., М., отдельные оркестровые партии в ЦМБ (I 3 В 181, 4) и в ГЦММК (ф. 165, № 45) — 44—47, 60, 69, 198.
- Вступление — 48.
- Песня (баллада) Офелии («Моего вы знали ль друга»), *изд.*: «Одеон», 1838; *авт.*: партитура в ГЦММК (ф. 165, № 46) — 46 — 48, 60, 69, 99, 101, 214, 237, 241, 244.
- Песня могильщиков — 45, 47—48.
- Похоронный марш; *изд.*: в кн.: А. Глумов. Музыка в русском драматическом театре, М., 1955 — 40, 45, 48.
- «Гамлет Сидорыч и Офелия Кузьминична», водевиль Баяра и Дюмануара, перевод с французского Д. Т. Ленского, музыка совместно с Дюбюком; отдельные оркестровые партии в ГЦММК (ф. 165, № 47); в водевиле исполнялись песни Варламова: «Ты не плачь, не плачь, голубушка» (песня Гамлета), «Ты не пой, соловей», сл. А. В. Кольцова — 45.
- «Двумужница», драма А. А. Шаховского; *исп.*: 20 января 1833, М., — 44, 157—159, 169, 174.
- «Вверх по Волге», песня Башлыка; *изд.*: конец 30-х годов — 39, 168, 174, 198.
- «Не бойтесь, девушки», песня Башлыка; *изд.*: «Золота арфа», 1834—39, 43, 198.
- «Не знавал я роду-племени», песня Башлыка; *изд.*: М., Миллер и Гротриан, 1839 — 39, 158—160, 168, 169, 198.
- «Налетал сокол из поднебесья», песня Башлыка; *изд.*: М., Миллер и Гротриан, 1839—39, 169, 170.
- «Козел» («Вошел козел в огород»), песня Иванушки; *изд.*: конец 30-х годов — 39, 157, 159, 198.
- «Ермак», трагедия А. С. Хомякова; *исп.*: 15 апреля 1835, М., — 44, 60, 159.
- «О чем, скажи, твое стенанье», песня; *изд.*: для голоса с фортепиано, М., Грессер, 1838; посв. А. Гензельту; *авт.*: партитура с посв. «Госпоже Куликовой» в ГЦММК (ф. 165, № 876) — 198.
- «Вей сильнее, ветер привый», песня казака, посв. артисту Стрельскому; *авт.*: партитура в ГЦММК — 60, 159, 198.
- «Князь Серебряный, или Отцизна и любовь», драма П. Филимонова по повести А. А. Бестужева-Марлинского «Наезд»; *исп.*: 9 января 1842, М., — 45.

¹ В данном разделе указаны номера, специально написанные Варламовым для постановок и песни, первоначально не предназначенные для спектаклей, но затем введенные в них. В качестве первого исполнения указана дата премьеры спектакля.

² На одной из партий надпись: «Для бенефиса г-жи Синецкой».

«Грустно жить мне на чужбине, молодой», сл. Ф. Н. Глинки; авт.: партитура в ГЦММК (ф. 165, № 49) — 119, 205.

«Материнское благословение, или Бедность и честь»; мелодрама Деннери в переводе и переработке Н. А. Некрасова (псевдоним — *Перепельский*); исп.: октябрь, 1842, СПб., — воловая партия речитатива Пьеро и Марии и арии Марии («И теперь, как привиденье, я одна везде брожу») в ЦМБ (ГЗ В 181, 4) ¹ — 45.

«Майко», драма Н. В. Беклемишева; исп.: 14 ноября 1841, М. — 45, 46, 198. «Видишь, страшно горят», песня Майко; изд.: М., Грессер, 1844; авт.: партитура в ГЦММК вместе с песнями «Птичкой прежде» и «Растворились двери храма» (ф. 165, № 818) — 198. «Птичкой прежде по небу я мчалась», песня Майко; изд.: М., Грессер, 1844; авт.: партитура в ГЦММК вместе с песнями «Видишь, страшно горят» и «Растворились двери храма» (ф. 165, № 818) — 198.

«Растворились двери храма», песня Майко; изд.: М., Грессер, 1844; авт.: партитура в ГЦММК вместе с песнями «Видишь, страшно горят» и «Птичкой прежде» (ф. 165, № 818 — 198).

«Муромские леса, или Выбор атамана», драма А. Н. П. по повести А. Ф. Вельтмана; исп.: 26 октября 1834, М. — 44, 201.

«Песня разбойника» («Что отуманилась, зоренька ясная»); соч.: раньше постановки песни; изд.: «Музыкальный альбом на 1833 год» ² — 183, 201, 239.

«Песня разбойников» («Лей, лей заливай, други, пенным вином»); авт.: четырехголосный мужской хор в ГЦММК (ф. 165, № 875; здесь же копии оркестровых партий песни).

«Незнакомец», оригинальная драма в двух сутках (сутки первые: «Разбойник поневоле»; сутки вторые: «Грозный сват»); исп.: 12 декабря 1844, СПб.; в «Грозном свате» исполнялась песня «Не судите, люди добрые» на сл. А. В. Тимофеева) ³ — 45, 89.

«Ночь перед рождеством», инсценировка по повести Н. В. Гоголя — 45. Гопак; изд.: в виде фортепианного переложения в кн.: «История русской музыки в нотных образцах» под ред. С. Л. Гинзбурга, М.—Л., 1952, том 3; авт.: партитура в ЦМБ (З В 181, 4) — 40, 45.

«Рославлев», пьеса А. А. Шаховского по роману М. Н. Загоскина «Русские в 1812 году»; исп.: 14 октября 1832, М., — 44, 46, 48, 65, 68, 157—158, 169, 198, 240, 244.

«Не шумите, ветры буйные», песня Фионы; изд.: «Музыкальный альбом на 1833 год»; авт.: партитура в ГЦММК (ф. 165, № 51) — 39, 41, 45, 46, 65, 157—158, 169, 170, 183, 198, 200, 244, 240, 244.

«Военная песня» («России кубок») для солиста с хором; авт.: партитура в ГЦММК (ф. 165, № 51) — 48.

«Семейство Аспен, или Тайственный суд невидимого трибунала», трагедия по В. Скотту, перевод И. Селиванова; исп.: 11 ноября 1832, М.; в спектакле, как сообщалось в прессе, исполнялась баллада Варламова; более точных сведений о ней не имеется — 44.

«Стенька Разин», «Быль XVII века», драма С. Любецкого; исп.: 3 января 1841, М.; музыка Варламова (одна песня), совместно с Верстовским (одна песня), Щепиным (две песни) — 45, 201.

«Эсмеральда, или Четыре рода любви», драма по роману В. Гюго; исп.: 14 января 1838, М.—44, 51, 185.

«Песня цыганки» («Где струятся ручьи») — 51, 185.

¹ Музыка арии совпадает с камерным произведением Варламова «Безумная» («Как былнка полевая») на сл. В. П. Горчакова — 45.

² Стихотворение А. Ф. Вельтмана. изд.: 1831.

³ Упоминание об этом см. в статье Белинского «Русский театр в Санктпетербурге». В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений. М., 1955, том 8, стр. 611.

Балеты

«Забавы Султана, или Продавец невольников», одноактный балет в двух картинах; *исп.*: 9 ноября 1834, М.; *изд.*: три танца в кн.: «История русской музыки в нотных образцах» под ред. С. Л. Гинзбурга, М.—Л., 1952, том 3; отдельные оркестровые партии и партия репетитора в ЦМБ (14 В 181, 4) — 48.

«Семеро братьев» — см. «Хитрый мальчик и людоед».

«Хитрый мальчик и людоед», одноактный балет в четырех картинах по сказке Ш. Перро «Мальчик-с-пальчик», музыка совместно с А. Гурьяновым; *исп.* 15 октября 1837, М.; *изд.*: фрагмент в кн.: «История русской музыки в нотных образцах» под ред. С. Л. Гинзбурга, М.—Л., 1952, том 3; в 1-й картине — 7 номеров, во 2-й—12, в 3-й—3, в 4-й—5; оркестровые партии и партия репетитора в ЦМБ (14 В 181, 4) — 48, 49.

ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Вальс a-moll, вальс d-moll — 43.

Скорый марш C-dur; *изд.*: М., «Эолова арфа», 1834 — 43, 95.

Херувимская песня № 1, соль мажор, переложение для фортепиано в две руки.

Херувимская песня № 2, до минор, переложение для фортепиано в две руки.

Херувимская песня № 3, соль минор, переложение для фортепиано в две руки.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СОЧИНЕНИЯ

«Полная школа пения», *изд.*: М., Грессер, 1840 — 35, 61—65, 74, 77.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СОЧИНЕНИЯ

«Антикритика» [ответ рецензенту «Молвы» по поводу песни Фюны из «Рославлева»], «Молва» от 25 октября 1832 года.

«Артистическое известие» (об опере А. Н. Верстовского «Тоска по родине»), «Галатей», 1839, часть IV, № 33.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Асафьев Б. В. Евгений Онегин, лирические сцены П. И. Чайковского. Избранные труды, том II. М., АН СССР, 1954.
- Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская музыка от начала XIX столетия. Главы: «Русский романс XIX века», «Культивирование народной песни в музыке города». М.—Л., «Academia», 1930.
- Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века. Избранные труды, том IV. М., АН СССР, 1955.
- Асафьев Б. В. Важнейшие этапы развития русского романса. В книге: «Русский романс». Сборник статей под редакцией Б. В. Асафьева. М.—Л., «Academia», 1930.
- А... А. Воспоминание о Варлааме. «Орел», 1859, №№ 3—4.
- Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета. Полное собрание сочинений, том II. М., АН СССР, 1953.
- Булич С. К. А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии. «Русская музыкальная газета», 1901, №№ 45—47, 49.
- Бутурлин М. Д. Записки. «Русский архив», 1897, книга 3, вып. 10—12.
- Варламов К. А. Автобиография. Альбом «Галерея сценических деятелей», том II. М., «Рампа и жизнь», 1916.
- Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. Глава «Бытовой романс первой половины XIX века». М., АН СССР, 1956.
- В. Р. [К приезду Варламова в Петербург]. «Репертуар и Пантеон», 1845, том XI, книга 7, раздел Театральная летопись, июнь. Русские театры, письма в провинцию.
- Григорьев А. А. Воспоминания. М.—Л., «Academia», 1930.
- Григорьев А. А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. Собрание сочинений под ред. В. Ф. Саводника, вып. 14. М., 1915.
- Глумов А. Музыка в русском драматическом театре. М., Музгиз, 1955.
- Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников под ред. П. Финдейзена. Пг., 1921.
- [Заметка анонимного рецензента]. Концерт и бал А. Е. Варламова. «Северная пчела» от 29 августа 1846 года.
- Зотов В. Р. Петербург в сороковых годах (выдержки из автобиографических заметок). «Исторический вестник», 1890, том 39, февраль.
- Иванов М. М. Музыкальные наброски. «Новое время» от 28 января 1902 года.
- Келдыш Ю. История русской музыки, ч. 1. Главы: «Мастера вокальной лирики — Алябьев, Варламов, Гурильев». М. Л., Музгиз, 1948.
- Куликов П. И. Театральные воспоминания. «Искусство», 1883, № 5.

- Левашева О. Е. Песня и романс. А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев. Глава в книге: «История русской музыки», том 1. Под ред. Н. В. Туманиной. М., Музгиз, 1957.
- Лобанчик Н. В. Былое. «Антракт», 1867, № 12.
- М. Д. Воспоминание об А. Е. Варламове. «Северная пчела» от 19 февраля 1851 года.
- Музалевский В. И. Русская фортепианная музыка. М.—Л., Музгиз, 1949 и 1961.
- Панаева-Головачева А. Я. Воспоминания. М., ГИХЛ, 1956.
- Пекелис М. С. История русской музыки. Под ред. М. С. Пекелиса. Глава: «Крупнейшие авторы бытового романса: Алябьев, Варламов, Гурилев». М.—Л., Музгиз, 1940.
- Х. Сатин. [Попов С. С.] А. Е. Варламов (материалы к биографии). «Советская музыка», 1948, № 8.
- Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Книга I. М., Московская типография, 1863.
- [Рецензия анонимного автора на концерт Варламова 3 марта 1839] «Галатея», 1839, часть II, № 10, раздел «Хроника».
- [Рецензия анонимного автора] Концерт любителей, данный в пользу семьи Варламова [12 марта 1849 года в зале Петербургского университета]. С.-Петербургские ведомости от 19 марта 1849 года.
- Смирнова А. О. Записки (из записных книжек 1826—1845 гг.), часть I, «Северный вестник», СПб., 1895.
- Соколов П. П. Воспоминания. Л., Комитет по популяризации художественных изданий при Государственной Академии материальной культуры, 1930.
- Станкевич Н. В. Переписка, М., 1914.
- [Статья анонимного автора] «Репертуар и Пантеон», 1845, том 12, кн. XI, раздел Смесь. Музыкальные известия.
- [Статья анонимного автора] «Московские ведомости» от 22 мая 1848 года, раздел Смесь. Музыка.
- Титов Н. А. Воспоминания. «Древняя и Новая Россия», 1878, том 3, № 12.
- Тынянова Е. На заре русского романсового творчества. «Советская музыка», 1948, № 8.
- Финдейзен Н. Ф. Александр Егорович Варламов. «Русская музыкальная газета», 1898, № 11.
- Ф[аддей] Б[улгарин]. [Некролог, посвященный А. Е. Варламову] Фельетон. Заметки, выписки и корреспонденция. «Северная пчела» от 27 октября 1848 года.
- Финдейзен Н. Ф. А. Е. Варламов (к портрету). «Петербургская жизнь» от 18 октября 1898 года.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- А. Е. Варламов. Портрет работы Н. Г. Шишкина (?). Местонахождение неизвестно. В настоящей книге воспроизводится с цветной открытки. Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина. Отдел редких книг.
- Д. С. Бортнянский. Литография. А. Дейнера, первая половина 1820-х годов.
- А. Е. Варламов. Литография Ф. Пеца 1843 года с неизвестного оригинала 1830-х годов.
- М. Д. Львова-Синецкая. Литография конца 1820-х годов.
- П. И. Орлова. Литография 1840-х годов.
- П. С. Мочалов. Портрет работы В. А. Тропинина. Акварель, 1841 год. Из собрания Ф. Е. Вишневого.
- А. А. Григорьев. Карандашный рисунок Ф. А. Бруни, 1840-е годы. Государственная Третьяковская галерея.
- М. И. Глинка. Портрет работы Н. С. Волкова, 1834 год. Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина.
- Титульный лист музыкального журнала «Эолова арфа», 1834 год.
- П. Виардо-Гарсна. Гравюра Рихтера, 1840-е годы.
- «Гитарист» В. А. Тропинина. Масло, 1820-е годы. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки. По атрибуции А. М. Амшинской --- это портрет известного гитариста В. И. Моркова, автора «Исторического очерка русской оперы».
- «Цыгане». Хор Ильи Соколова в Москве. Акварель Г. Г. Гагарина (по рисунку с натуры), 1833 год. Всесоюзный музей А. С. Пушкина.
- Письмо А. Е. Варламова к П. А. Бартеневой, 1848 год. Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 1903, оп. 1, ед. хр. 1, л. 1.
- А. С. Даргомыжский. Литография 1840-х годов.
- А. Л. Гурилев. Рисунок неизвестного художника, 1840-е годы. В настоящей книге воспроизводится с фотокопии, хранящейся в Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки.
- М. Ю. Лермонтов. Портрет работы К. А. Горбунова. Акварель, 1841 год. Институт русской литературы АН СССР.

- А. В. Кольцов. Литография Д. Трунова с портрета маслом работы А. Н. Мокрицкого. 1830-е годы. Музей украинского искусства (Киев).
- А. Е. Варламов. Литография с рисунка на камне Р. Жуковского 1840-х годов.
- А. Е. Варламов. Рисунок Н. А. Степанова из «Музыкального альбома с карикатурами» А. С. Даргомыжского и Н. А. Степанова (СПб., Бернгард, 1848).
- Русский народный лубок «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан». Гравюра 1843 года.
- А. Е. Варламов. Гравюра на дереве, 1840-е годы.
- Песня казака из музыки к трагедии «Ермак». Автограф партитуры. Государственный центральный музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки, ф. 165, инв. № 876, л. 4.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	5
------------------------------	---

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ КОМПОЗИТОРА

Глава первая. Детство и юность	8
Глава вторая. Начало пути молодого музыканта на родине	16
Глава третья. Культурная жизнь Москвы 20—30-х годов	20
Глава четвертая. Друзья и знакомые Варламова в Москве	28
Глава пятая. Жизнь и творчество Варламова в Москве	39
Глава шестая. Исполнительская и педагогическая деятельность	53
Глава седьмая. Завершение московского периода	66
Глава восьмая. Снова в Петербурге	74
Глава девятая. Исполнительство и творчество в последние годы жизни	83
Глава десятая. Трагическая судьба «народного композитора» <i>Интермеццо</i> . Музыка Варламова в художественной литературе	89 98

РОМАНСЫ И ПЕСНИ ВАРЛАМОВА

Глава одиннадцатая. Темы и образы вокального творчества	106
Глава двенадцатая. Обработки народных песен	131
Глава тринадцатая. Русские песни Варламова и народ- но-песенные черты в его романсах. Фольклоризация мелодий композитора	157
Глава четырнадцатая. Романсы и театральные песни	186
Заключение	208

ПРИЛОЖЕНИЯ

Биографические документы	231
Документы творческой деятельности	235
Программы концертов А. Е. Варламова	235
Выступления Варламова в печати	240
Из рецензий о творчестве Варламова	241
Из откликов на смерть Варламова	244
Список сочинений	249
Библиография	263
Список иллюстраций	265

Индекс 9-1-2

Листова Наталия Александровна

АЛЕКСАНДР ВАРЛАМОВ

Редактор Е. Гордеева
Художник М. Шлюсберг
Худож. редактор И. Каледин
Техн. редактор В. Кичоровская
Корректор Л. Апасова

Подписано к печати 15/X 1968 г.	A11014.	Форм. бум. 60×90 ¹ / ₁₆
Печ. л. 17,875	Уч.-изд. л. 17,68	(включая иллюстрации).
Тираж 11 600 экз.	Гос. № 4921.	Т. п. 68 г. № 734. Заказ 950
Цена 1 р. 30 к.		Бум. № 1

Издательство «Музыка». Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.



Д. С. Бортнянский.
С литографии А. Дейнера



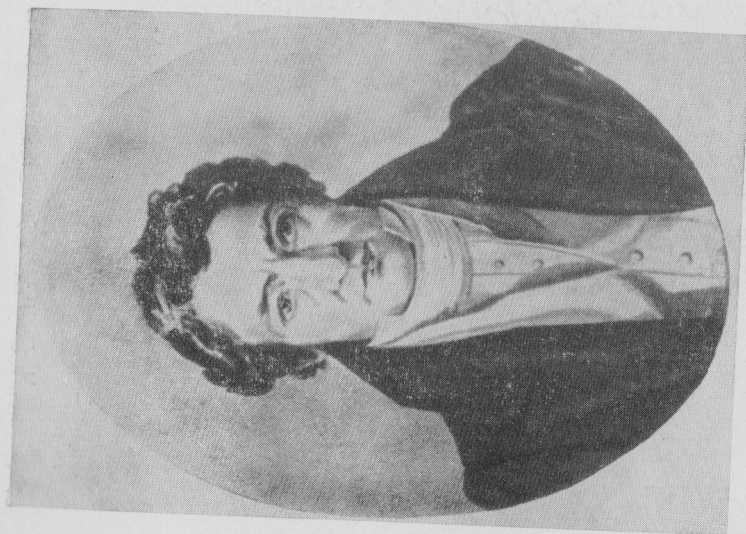
А. Е. Варламов
С литографии Ф. Пец



М. Д. Львова-Синецкая.
С литографии конца 20-х годов



П. И. Орлова, исполнительница роли
Офелии в трагедии «Гамлет».
С литографии 40-х годов



П. С. Мочалов
С портрета В. А. Тропинина 40-х годов



А. А. Григорьев
С рисунка Ф. Бруни 40-х годов



М. И. Глинка
С портрета Н. С. Волкова



Музыкальный журнал «Золота арфа» (1834)

Обложка



П. Виардо-Гарсиа
С гравюры Рихтера 40-х годов



«Гитарист»
С картины В. А. Тропинина



«Цыгане». Хор Илья Соколова в Москве.
С акварели Г. Г. Гагарина

Ваше Превосходительство
 Милостивая Государыня
 Приховая Арсентьевна!

Отъ насъ зависитъ дать или не дать,
 я не знаю. Ваши давно уже известны
 что Авдеевъ не перестаетъ уверять
 меня, что я буду самымъ истинно уи-
 тельнымъ въ правдолюбивой новгородской компании
 и вотъ уже другой мессежъ какъ отъ Арсентьева
 какъ изъ Г. Авдеева данъ мнѣ рапортъ
 котораго я уже и получилъ, и щель даю
 вытаскивать, поздравилъ меня въ мессежѣ
 при какайтъ, представитъ мнѣ рапортъ отъ
 котораго я нѣкогда вѣрнѣе не могу отплатить
 и, отъ мнѣ вѣрнѣе сказать, черезъ ин-
 терьера Беликова, будто мнѣ изъ
 Тавриды сообщаютъ кто-то и дѣло опре-
 деленъ но при этомъ не говоривъ посылку
 мнѣ и не сообщая что срезано потому что я
 много пишу не только дѣтей и дѣтей
 но и нѣтъ отъ каждаго посылку
 кому-нибудь, толико такъ, что я все
 въ совершенствѣ знаю по этой части

Письмо А. Е. Варламова к П. А. Бартеневой 1848 года
 Автограф



А. С. Даргомыжский
С литографии 40-х годов



А. Л. Гурилев
С рисунка 40-х годов
неизвестного художника



М. Ю. Лермонтов
С портрета К. А. Горбунова 1841 года



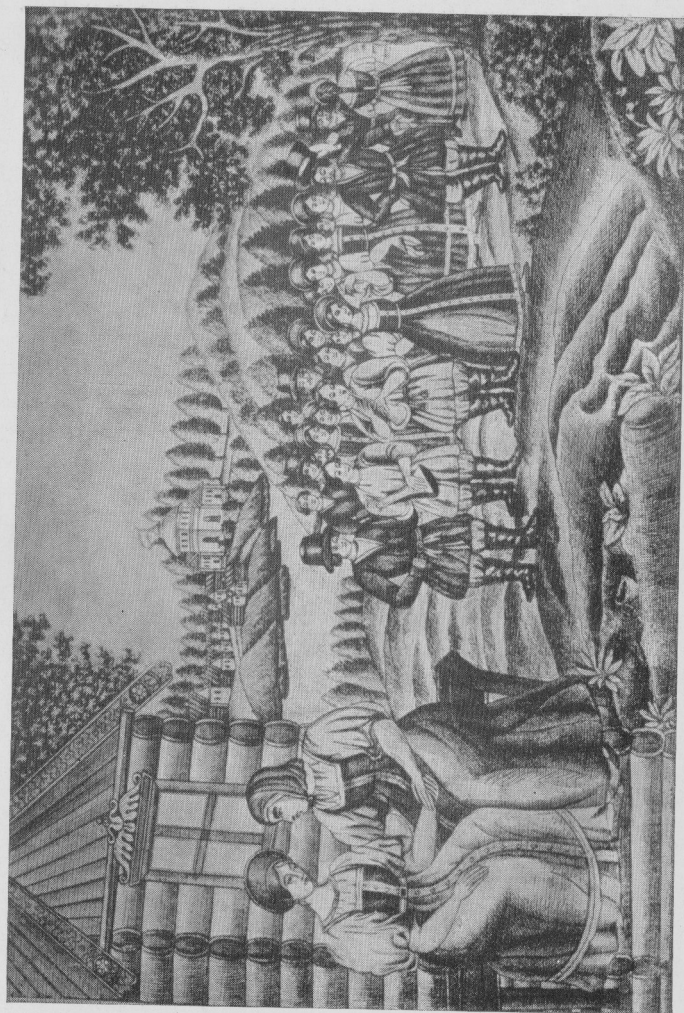
А. В. Кольцов
Литография Д. Трунова с портрета А. Мокрицкого
30-х годов



А. Е. Варламов
С литографии Р. Жуковского. 1840-е годы



А. Е. Варламов
 С карикатуры Н. А. Степанова 1848 года



Русский народный лубок «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан».
С гравюры 1843 года



А. Е. Варламов в последние годы жизни
С гравюры на дереве



Песня казака из музыки к трагедии «Ермак»
Автограф партитуры