

ИСТОРИЧЕСКІЕ ЭТЮДЫ

РУССКОЙ ЖИЗНИ.

Вл. Михневича.

Томъ первый.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

1879.

О Ч Е Р К Ъ
ИСТОРИИ МУЗЫКИ
ВЪ РОССИИ

ВЪ КУЛЬТУРНО-ОБЩЕСТВЕННОМЪ ОТНОШЕНИИ.

Рл. Михневича.



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

—
1879.



О Г Л А В Л Е Н І Е.

Дохристіанская старина.

Стр.

- I. Русская былина о музыкѣ.—Пѣвецъ и музыкантъ по мнѣніе-скимъ воззрѣніямъ.—Религіозно-обрядовое происхожденіе и значеніе пѣсни въ языческомъ быту.—Музыка, какъ орудіе восхваленія и умилоствленія.—Стихійное происхожденіе музы-ки и ея обожествленіе.—Мнѣя объ изобрѣтеніи музыкаль-ныхъ инструментовъ.—Зоологическій элементъ въ музыкѣ. 1
- II. Бытовое значеніе пѣсни и музыки.—Понятіе слова „игра“.—Вліяніе земледѣльческаго быта.—Языческіе праздники и игрища въ религіозно-бытовомъ и культурно-общественномъ отноше-ніяхъ.—Характеристика русской пѣсни со стороны бытовой, литературной и музыкальной.—„Хороводъ“ 12
- III. Любовь нашихъ предковъ собственно къ музыкѣ.—Извѣстія по этому предмету арабскихъ и византійскихъ историковъ.—Древніе гусляры и бандуристы.—Нравственная личность Боя-на.—Гуельскій пиръ съ пѣснями и скоморохами.—Игры и пѣвцы на пиру у стольнаго князя кіевскаго.—Пѣніе на три-знахъ.—Музыкальное хваленіе подвиговъ и побѣдъ.— Военная музыка въ старинныхъ дружинахъ 21

Византійско-московская „тишина“.

- I. Отрицаніе искусства съ различныхъ точекъ зрѣнія и его исто-рическая „законность“.—Реакція христіанскаго аскетизма про-тивъ „эллинскаго“ растлѣнія.—Византійская идея на русской

почвъ. — Монашеская проповѣдь противъ музыки и пѣнія. — Устрашающія повѣсти и картинныя о душевредной пагубѣ отъ музыкальнаго искусства. — Сатана, искушающій праведника „сопѣлями“ и „бубнами“

33

II. Постепенное развитіе аскетической идеи въ древне-русскихъ умахъ. — „Городъ“ и „Деревня“. — Переходъ отъ увѣщаній къ гоненіямъ противъ музыки. — Древнѣйшія законоположенія по этому предмету. — Предписанія „Стоглава“. — Правительственныя мѣры противъ „гудьбы“ и „гудебныхъ сосудовъ“. — Суровое искорененіе скоморошнаго „неистовства“ при Алексѣѣ Михайловичѣ. — Водвореніе „тишины“.

42

III. Общія замѣчанія объ интеллектуальномъ характерѣ „Московского“ періода Русской исторіи. — Вѣли объ „испатавшихся“ обычаяхъ. — Навращеніе къ „старинѣ“. — Утраченный якорь спасенія. — Вѣдность генія и порча нравовъ. — Извращеніе художественной стихіи. — Непскоренность народныхъ „позорищъ“ и „игрищъ“. — Потворство поповъ „еллинству“. — „Книжка“, не одобренная цензурой. — „Простая чадь“, въ борьбѣ за сохраненіе своей индивидуальности, передъ лицомъ „лучшихъ людей“.

49

IV. Московское лицемѣріе. — Вокально-сценическія забавы Грознаго. — Кровавая антикритика. — Добровольные гонители музыкальнаго искусства. — Вахтаналъ вихрь — эпоха Самозванца. — Благочестіе, возмущенное музыкально-увеселительнымъ „облазномъ“. — Сатанинская музыка и танцующій мертедь.

57

V. Гонители музыки, обличающіеся въ собственныхъ увлеченіяхъ музыкой. — Развлеченія и забавы московскаго царскаго дворца, домашнія и заморскія. — Привозныя „русскія“ орудія и „стремента“. — Органное дѣло при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ. — „Комедійныя дѣйства“ и „потѣшная палата“ при Алексѣѣ Михайловичѣ. Двойственность отношеній къ музыкѣ и казуистика „лучшихъ“ людей временъ Алексѣя Михайловича

64

VI. Нравственныя послѣдствія художественнаго застоя. — Причины эстетической безчувственности старой Москвы. — Цинизмъ и вульгарность вкусовъ. — „Срамныя“ пѣсни. — Приниженіе артистической профессіи. — Общественное положеніе „скомороха“.

71

VII. Древніе русскіе „умѣльцы“ и ихъ значеніе въ народной жизни. — „Гулящіе“ люди и „воры“, въ образѣ скомороховъ. — Правда, спѣтая скоморохами о самихъ себѣ. — Типъ „умѣль-

цевъ“ и достоинство ихъ творчества и искусства.—Скоморошныя „дѣйства“.—Древне-русскіе музыкальные инструменты: Гусли, Домра, Псалтырь, Лира, Волынка, Гудокъ, Ложки, Бандура, Скрипка, Цымбалы-Кливалы и Органы, Дудка и ея виды, Сурна, Свирѣль, Бубель, Набатъ и пр.—Состояніе военной музыки въ XVII вѣкѣ.

76

- VIII. Церковное пѣніе въ древней Россіи.—Перенячванья и искаженія греческаго напѣва.—Никоновскія нововведенія.—Вліяніе южно-русской культуры.—Кіевскій напѣвъ и концертное пѣніе въ Москвѣ.—Дворцовые хоры.—Славеніе.—Колескольная музыка.

89

„Шпильманская хитрость“ изъ за моря.

- I. Рѣзкій поворотъ русскихъ умовъ „по высочайшему указу“.—Петровская реакція византійско-московской „тишины“ и смиренію.—Первый дебютъ Ѳеодоры въ новой роли „на манеръ, какъ въ иноземныхъ странахъ“.—Эстетическіе вкусы Петра В. и его отношенія къ музыкѣ.—Преподаваніе музыки п свѣтскости батогами и пощечинами. 105
- II. Передъ выходомъ изъ терема.—Музыкальные вкусы москвитянъ при Петрѣ В.—Иноземные музыканты и комедіанты въ Москвѣ.—„Комедійная хранина“.—Вербовка артистовъ за неволю.—Нравы и общественное положеніе артистическаго сословія въ Россіи при Петрѣ В. 112
- III. Отсутствіе въ петровскомъ обществѣ главнаго условія для развитія изящнаго искусства.—Подражательность и пренебреженіе къ народному элементу.—Плохое состояніе театра и музыки.—Нескончаемыя празднества и ликованія.—Маскарадная музыка.—Пѣніе и музыка на триумфахъ и похоровахъ . . . 120
- IV. Серенады и концерты временъ Петра В.—Петровскіе любители и знатоки музыки.—Военные оркестры.—Посольскіе музыканты и искусники.—Размѣръ тогдашнихъ оркестровъ.—Императорскій оркестръ.—Барскіе домашніе оркестры.—Роды и виды музыки и музыкальныхъ инструментовъ.—Танцующій скрипачъ. 128
- V. „На водку“ музыкантамъ за поздравленіе съ праздникомъ.—Многочисленность и назойливость славельщиковъ.—Славеніе

царя въ свѣтъ „всешутѣйшаго собора“. — Смысль этой потѣхи. — Церковное пѣніе и пѣвчіе при Петрѣ В. — Употребленіе пѣвчихъ при разныхъ торжествахъ. — Увеселеніе „мужичимъ“ пѣніемъ. — Бандуристы. — Анекдотъ съ Теофаномъ Прокоповичемъ. 135

VI. Застой и реакція послѣ смерти Петра В. — Увеселенія и концерты при Петрѣ II. — „Пышность и сластолюбіе“ двора Анны Іоанновны. — Пѣвицы-фрейлшны и солдатскіе хоры во дворцѣ. — Международная „музыкалія“ Ледянаго дома. — Скрипачъ, пожалованный въ шуты. — Начало итальянской оперы въ Россіи. — „Шляхетные“ исполнители балета. — Музыка въ области школьнаго образованія 144

VII. Характеристика елизаветинскаго времени тогдашними „нигилистами“. — Суетность и веселье елизаветинскаго двора и ихъ источники. — Контрасты. — Итальяноманія. — „Большая опера“ на московской сценѣ. — Репертуаръ елизаветинской оперной труппы. — Афиша того времени. — Свадьбы. — Петербургскіе театры временъ Елизаветы. 151

VIII. Благоволеніе къ пѣвчимъ. — Чудесное превращеніе простаго пѣвчаго въ графа Римской Имперіи. — Любовь Елизаветы Петровны къ церковному пѣнію. — Разумовскій и его вліяніе на музыкальные вкусы двора. — Увеселеніе простонародными пѣснями и хороводами. 158

IX. Историческій очеркъ состоянія итальянской оперы въ Россіи въ первой половинѣ XVIII в. — Композиторъ Арайя и его оперы. — Первые пробы искусственной обработки русскихъ мелодій. — Итальянская оперная труппа при Елизаветѣ Петровнѣ. — Локателли, его театръ и публика. — Тенденціозный мадригалъ танцовщицы. — Предпримчивый импрессарио въ борьбѣ съ равнодушіемъ публики. 163

Опереточный вѣкъ.

I. Панегирики „златому вѣку“. — Обратная сторона медали. — Умственное и нравственное состояніе екатерининскаго общества. — Барское меценатство. — Эстетическій вкусъ екатерининскихъ любителей художествъ 175

	Стр.
II. Отношеніе Екатерины II къ изящнымъ искусствамъ, вообще, и къ музыкѣ, въ частности.—Ея личный эстетическій вкусъ.—Эпоха блестящихъ „позорищъ“ и потоки художественной лести.—Екатерининскіе балы и увеселенія.—Общественная жизнь.—„Народный“ театръ.	182
III. Итальяноманія.—Идолопоклонство передъ итальянскими пѣвцами и пѣвицами.—Скандалъ интрига съ прима-донной гр. Безбородко.—Пѣвица Габріэли и директоръ театровъ Елагинъ.—Значеніе итальянской музыки въ XVIII в.—Духовная музыка и нѣмецкіе классики.—Музыкальные капризы свѣтлѣйшаго.	187
IV. Очеркъ исторіи европейской музыки въ XVIII ст.—Итальянская школа.—Религіозный протестантизмъ нѣмецкой музыки.—Великіе нѣмцы, работающіе на итальянцевъ.—Французская школа и Глюкъ.	194
V. Состояніе иностранной оперной музыки въ Россіи при Екатеринѣ II.—Фьяско «Карла Великаго», Манфредини.—Мастро Галупи и его оперы.—Обстановка тогдашнихъ оперъ и вкусы публики.—Балетъ и его роль въ оперныхъ спеталяхъ.—Чудовищная пьеса.—Эпоха композитора Сарти.—Оперныя знаменитости, Тоди и Маркези.—Эфемерная музыкальная консерваторія.—Баронъ Ванжуръ.	199
VI. Афоризмъ Екатерины о значеніи театра.—Учрежденіе казенной монополіи зрѣлищъ и его мотивы.—Екатерининская театральная публика.—Штатъ 1766 г. для оперы и придворной музыки.—Безпорядки въ театральномъ дѣлѣ.	207
VII. Театральная дирекція временъ Екатерины II.—Директоры: Елагинъ и Стрекаловъ, Храповицкій и Соимоновъ.—Исторія Сандуновой для характеристики отношеній театральнаго начальства къ артистамъ.—Князь Н. Б. Юсуповъ.	214
VIII. Художественный дилетантизмъ екатерининскаго общества.—Страсть Петра III въ скрипкѣ.—«Русская» роговая музыка.—Свѣтскіе любители сцены.—Музыкальныя знаменитости изъ beau monde'a.	219
IX. Начало русской оперы и ея первоначальный характеръ.—«Цефалъ и Прокрисъ», опера Сумарокова и Арайи.—Русскія оперы елизаветинскихъ временъ.—Первые русскіе оперные пѣвцы.	227

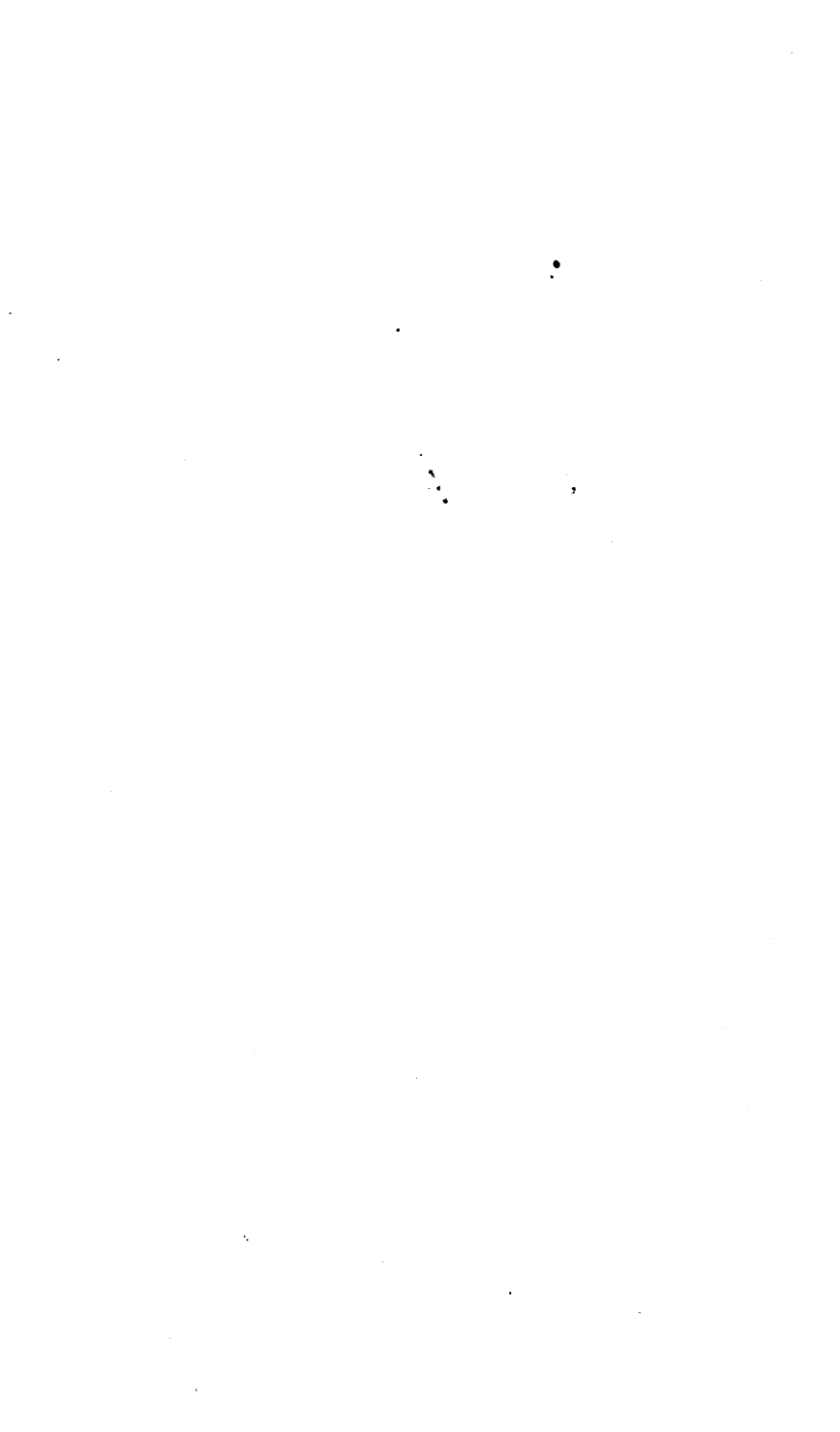
- X. Русская народная опера въ связи съ русскою комедіею временъ Екатерины II.—Реакція противъ французщины на словахъ и на дѣлѣ — «Компическая опера» на русской почвѣ.—Передѣлки и «склоненія».—Оперная идеализація народа 232
- XI. Что требовали отъ оперы критика и публики временъ Екатерины.—Балаганноциническій элементъ.—Литературно-сценическіе дѣятели изъ народа и ихъ вліяніе.—М. Поповъ и его опера «Анюта».—Гражданско-обличительный жанръ 238
- XII. Матинскій — поэтъ и композиторъ. — Его оперы: «Гостинный дворъ», «Перерожденіе» и др.—Опера «Мельникъ—колдунъ» и ея успѣхъ.—«Благодѣтели» Аблесимова и его карьера.—«Полпѣйскій» Сумароковъ.—Треножный столъ или признательность публики 245
- XIII. Успѣхъ русской народной оперы.—Великовѣтскіе подражатели Аблесимова и Матинскаго.—Оперное искаженіе народнаго быта. — Творчество императрицы въ области русской оперы, при содѣйствіи секретарей и любимцевъ.—Характеристика оперъ Екатерины 254
- XIV. Статистико-библіографическій обзоръ русской оперной производительности временъ Екатерины.—Характеристика оперныхъ артистовъ.—Аплодированье кошельками.—Крѣпостные артисты и композиторы. — Музыкальные чудачества графа Савронскаго.—Коммерческіе обороты помѣщиковъ холопами-музыкантами. Князя-антрепренеры «вольныхъ домовъ» и театровъ 262
- XV. Романсы и пѣсни временъ Екатерины II.—Арфа и гитара.—Происхожденіе русской искусственной пѣсни прошлаго столѣтія.—Народные мотивы и ихъ подражанія.—Теорія пѣсни по Державину.—Поэмы и композиторы—творцы русскихъ романсовъ.—Пѣсенники и музыкально-сценическіе журналы 270
- XVI. Примѣненіе музыки къ школьному образованію.—Взгляды на этотъ предметъ мыслителей XVIII вѣка и Екатерины II.—Дидро, теорія и практика.—Изящныя искусства, какъ условіе благовоспитанности. — Обученіе музыкѣ институтокъ и питомцевъ Воспитательнаго дома. — Питомцы театральной школы Книппера.—Кадетская сцена и кадетская капелла.—Университетскіе спектакли.—Театральное училище 280

Кавосъ и его время.

	Стр.
I. Раздѣленіе исторіи русской музыки Сѣровымъ.—Задачи предлагаемой книги.—Времена императора Павла и его личные вкусы.—Сокращеніе военныхъ окрестровъ.—Слѣбствительныя условія для развитія общественныхъ развлеченій и изящныхъ искусствъ	291
II. Музыкально-сценическіе сюрпризы.—Триумфы въ буболическомъ вкусѣ.—Либующая эпоха.—Александровскіе театралы.—Зрѣлища 1810-хъ гг.—Балетныя знаменитости	298
III. А. Д. Нарышкинъ и его назначеніе директоромъ театровъ.—Петербургскія «Аппны».—Театральное начальство и артисты.—Протекція и самодурство меценатовъ.—Театральная публика.	308
IV. Композиторъ Кавосъ и его дѣятельность до прибытія въ Россію.—Музыкальная дѣятельность Кавоса въ Петербургѣ.—Сущность русской оперы временъ Кавоса.—Царство водевилля.	317
V. Модные композиторы александровскаго времени.—Недостатокъ хорошаго вкуса и хорошихъ артистовъ.—Пѣвческіе хоры.—Александровскіе дѣятели русской оперы	323
VI. Русская опера временъ Александра I въ количественномъ и качественномъ отношеніяхъ.—Окрошка изъ нарѣчій и мотивовъ.—Французская опера и Фелись—Андріе	331
VII. Мода на концерты.—Замѣчательнѣйшіе концертислы.—Садовые концерты и зачатые кафе-шантановъ.—Пассія въ цыганамъ.—Патріотическія пѣсни.—Церковное пѣніе.—Музыкальная критика и музыкальное сословіе	339
VIII. Барскіе театры и артисты.—Театръ графа Каменскаго.—Курьозы на барскихъ сценахъ.—Наиболѣе извѣстныя помѣщичьи труппы.—Театры Познякова и гр. Ильинскаго.—Гаремъ изъ оперныхъ пѣвицъ.—Благодѣтельныя послѣдствія барской меломаніи.—Любительскіе «благородные» спектакли .	344
Указатель источниковъ	353
Важнѣйшія печатки	360

ДОХРИСТІАНСКАЯ „СТАРИНА“.

«О, Бояне, соловію стараго времени!
Абы ты сіа пльмь ущеботалъ, скача
славію по мыслену древу, летая умомъ
подъ облакы, свивая славы оба полы
сего времени... Чили вспѣти было, вѣ-
щей Бояне, Велесовъ внуче!»



I.

Русская былина о музыкѣ.—Пѣвецъ и музыкантъ по мѣстеческимъ воззрѣнiямъ.—Религиозно-обрядовое происхожденiе и значенiе пѣсни въ языческомъ бытѣ.—Музыка, какъ орудiе восхваленiя и умилостивленiя.—Стихiйное происхожденiе музыки и ея обожествленiе.—Мнѣя объ изобрѣтенiи музыкальныхъ инструментовъ.—Зоологическiй элементъ въ музыкѣ.

Новгородскiй „гость богатый“ Садко, когда ему выпалъ печальный жребiй быть выброшеннымъ въ море, „снаряжаясь“ въ пучины хвалынскiя, садится на шахматницѣ дорогую, да беретъ:

«Гусли звончаты,
Со хороши струны золоты».

И эти гусли, на которыхъ Садко былъ, по словамъ народной былинны, большой мастеръ играть, сослужили ему службу великую. Оказалось, что царь морской, къ которому Садко попалъ теперь, ждалъ его двѣнадцать лѣтъ — двѣнадцать лѣтъ „душой радѣлъ“ послушать его пггу. Съ перваго же слова онъ проситъ его поиграть:

«И сталъ Садко царя тѣшити,
Заигралъ Садко въ гусли звончаты,
А царь морской зачалъ скабать, зачалъ плясать—
И того Садку, гостя богатаго,
Наполнъ питьями разными».

Въ этомъ мѣстѣ былинны чрезвычайно образно выражено чарующее могущество музыки, съ народной точки зрѣнiя, а съ другой стороны—любовь къ ней нашихъ предковъ. По смыслу былинны,

Садко ничего не нашелъ лучшаго взять съ собою изъ груза на своихъ тридцати богатыхъ корабляхъ, какъ гусли «звончаты». Въ новѣйшей думѣ о смерти казака, записанной Афанасьевымъ, говорится, что, когда казакъ лишился всего, то—

«Тільки осталась ему бандура подорожня,
Та у глубокій кишені люлька»....

Съ этими драгоценностями, по возрѣнію пѣвца, казакъ не могъ разстаться... Вообще музыкальное искусство въ нашей народной поэзіи ставится очень высоко. Въ числѣ славныхъ доблестей и добродѣтелей героя другой былинны, Василя Буслаевича, во всемъ первенствовавшего, приводится и то, что еще въ дѣтствѣ „пѣнье Василю въ наукѣ пошло“ и что, потомъ, возмужавъ, онъ былъ рѣдкій на диво пѣвецъ.

«А и нѣтъ у насъ такова пѣвца
Во славномъ Новгородѣ,
Супротивъ Василя Буслаева!»

Пѣсня отождествляла всѣ роды поэтического и словеснаго творчества, безъ которой оно было немислимо. „Боянъ вѣщій“, говорится въ „Словѣ о полку Игоревѣ“, когда хотѣлъ пѣснь творити. «своя вѣщія прѣсты на живая струны въскладаше, онѣ-же сами княземъ славу рокотаху».

Типъ этого бояна—поэта, пѣвца и музыканта—до сихъ поръ сохранился у насъ, въ лицѣ немногихъ малороссійскихъ бандуристовъ и кобзарей, которые, къ сожалѣнію, уже теперь окончательно вымираютъ, какъ свидѣтельствуется П. Кулишъ («Записки о Южн. Руси»).

По народному представленію, пѣвецъ непременно долженъ быть «вѣщій», мудрый, посвященный въ тайны природы и обладающій искусствомъ пророчества и «знахарства». Поэтому онъ пользовался большимъ почетомъ вездѣ, и его пѣсни, его игру на струнахъ, слушали съ благоговѣніемъ всѣ, отъ державнаго князя до послѣдняго раба. Въ немъ, въ его лицѣ, народъ чтилъ проявленіе своего творческаго духа; въ его пѣсняхъ онъ слышалъ живую лѣтопись славныхъ дѣяній своихъ предковъ, восторгался своими излюбленными героями. Поэтъ, музыкантъ былъ „вѣщимъ“ еще и потому,

что его даръ поэтическаго вдохновенія и искусство, поражая сугубрыне умы казались чѣмъ-то сверхъестественнымъ, выше даннымъ.

Сила вдохновенія объяснялась, какъ результатъ вселенія въ человѣка высшаго существа, овладѣвающаго имъ для реальнаго проявленія своей божественной эмоціи. Люди первобытные каждый возвышенный помыселъ, каждое проявленіе генія, вообще приписываютъ наптію боговъ. По справедливому замѣчанію одного мыслителя, слова „воспой, о богиня, гибельный гнѣвъ Ахилла!“, вовсе не были въ устахъ Гомера простой риторической формой, подобно воззваніямъ къ музамъ позднѣйшихъ временъ,—это была настоящая мольба о вдохновеніи—ниспосланіи духомъ поэтическаго творчества.

Отсюда, поэзія и музыка въ до-христіанской періодъ жизни народа находились въ тѣсной связи съ религіозными вѣрованіями и обрядами, и народными пѣвцами являлись по преимуществу жрецы и волхвы. Указаніе на это встрѣчается въ сохранившихся до нашихъ дней старинныхъ пѣсняхъ и бытовыхъ обрядахъ. Даже законы слагались стихами и распѣвались подъ звонъ струнъ „старымъ людямъ на послушанье, а молодымъ для памяти“. Извѣстно, что древнѣйшій памятникъ славянскихъ юридическихъ установленій положенъ стихами въ „Судъ Любуш“.

Происхожденіе народной поэзіи и музыки объясняется космогоническими воззрѣніями человѣка на себя и на природу. Первоначальная пѣсня имѣла исключительное значеніе восхваленія и прославленія предковъ и боговъ, для умиловленія ихъ, такъ какъ въ понятіи первобытнаго человѣка они обладали способностью дѣлать людямъ, по произволу, добро и зло. Поэтому первая пѣсня была по всемъ вѣроятіямъ пѣсня *поминальная*, раздаваемая при погребеніи родичей и вошедшая въ похоронную обрядность.

„Души усопшихъ, говоритъ по этому поводу Спенсеръ, разсматриваемыя дикарями иной разъ, какъ благодѣтельные дѣятели, по большей-же части, какъ причины разныхъ бѣдствій, могутъ вызывать по отношенію къ себѣ различный образъ дѣйствій: человѣкъ можетъ или обманывать ихъ, или сопротивляться имъ, или же, наконецъ, онъ можетъ вести себя съ ними такъ, чтобъ заслужить ихъ благоволеніе и смягчить ихъ гнѣвъ. И мы утверждаемъ, что изъ этого послѣдняго образа дѣйствій берутъ свое начало всѣ религіозныя обряды“. ¹⁾

А какъ свидѣтельствуютъ наблюденія надъ жизнью первобытныхъ народовъ и какъ явствуетъ изъ самой сущности пѣсни, имѣющей цѣлью—„восхваленіе“ по преимуществу, то, несомнѣнно, что она составляетъ главнѣйшій элементъ во всякой религіозной обрядности, которая въ свою очередь возникла изъ простаго обряда погребенія. „Еслибы религіозные обряды, говоритъ тотъ-же авторъ не происходили изъ погребальныхъ, то для насъ было-бы совершенно невозможно понять генезисъ многихъ религіозныхъ церемоній, повидимому, совершенно нелѣпыхъ“. 2) И дѣйствительно, если, какъ объясняетъ наука, происхожденіе религій было результатомъ „страха“, производимаго на душу первобытнаго человѣка могущественными силами природы, то, понятно, ни одно изъ ея явленій не поражаело такъ сильно неразвитой умъ, какъ смерть и ея неотразимость. Отсюда цѣлый рядъ чисто религіозныхъ пѣсноуѣній, торжествъ и обрядовъ, совершаемыхъ при погребеніи и поминаніи и общихъ всѣмъ народамъ. Религіозно-обрядный источникъ поэзіи и пѣсни доказывается также филологіей. Славянскія *вышуба, выцѣй, чара, чусла* и проч. рѣченія, обнимающія понятія о поэзіи, о пѣсни и музыкѣ, въ то-же время выражаютъ представленіе о сверхъестественномъ, божественномъ и мнѣческомъ. Самъ народъ, въ своихъ преданіяхъ, связываетъ происхожденіе поэзіи съ понятіемъ о божествѣ и религіи. Славяне, напр., вѣрили, что ихъ національныя преданія, выражавшіяся въ пѣсняхъ, были занесены предками откуда-то издалека и были непосредственно продиктованы богами. Такъ, въ „Судѣ Любуши“ прямо сказано, что юридическія основы установлены „по закону вѣкожизныхъ боговъ“. Въ Краледворской рукописи, въ одномъ стихотвореніи, воины обращаются къ пѣвцу Забою: „Пѣвца добра мѣлуютъ боги. Пой, *тебѣ отъ нихъ дано въ сердце*“...

Въ прекрасномъ обращеніи къ поэзіи въ одной словацкой пѣсни спрашивается:

„Спѣванки, гдѣ сте са вы взяли?

Чи сте з неба падли, чи сте росли въ гай?“

На томъ же основаніи въ нашемъ „Словѣ о полку Игоря“ вѣщій Боянъ именуется внукомъ Велеса—мирнаго бога пастушескаго быта, причѣмъ его пѣсни называются „старыми словесы“, что означаетъ ихъ божественный источникъ. Извѣстно, что и до

спихъ поръ нашъ народъ называетъ свои сказанія и пѣсни „старп-ною“, которая представляется освященною установленіями боговъ и непререкаемой мудростью предковъ. И не у насъ однихъ сложилось такое воззрѣніе на „старину“. Гезіодъ, говоря объ эпическихъ временахъ, замѣчаетъ, что тогда „люди жили, какъ боги, вдали отъ трудовъ и бѣдъ“...

Коротко сказать, народъ дѣйствительно считалъ поэзію „языкомъ боговъ“ не только фігурально, но—буквально и, такимъ образомъ, выражалъ въ ней свои нравственно-религіозныя вѣрованія. Къ сожалѣнію, у насъ не сохранился мѣстъ о божественномъ происхожденіи поэзіи; но по нѣкоторымъ отрывочнымъ преданіямъ, какъ полагаетъ Буслаевъ, можно съ нѣкоторою вѣроятностію думать, что и въ нашемъ народѣ ходилъ мѣстъ объ этомъ предметѣ, подобный нѣмецкому и финскому *).

Само собою разумѣется, что съ пѣснью была неразрывно связана музыка, которая первоначально служила только акомпаниментомъ пѣнія и самостоятельнаго значенія не имѣла. Это указываетъ и до сихъ поръ употребительное въ народѣ выраженіе: „играть пѣсню“. Ясно, что понятіе „играть“ не отдѣлялось отъ понятія „пѣть“. Нашъ языкъ даже не выработалъ своего слова для понятія *музыки*, а заимствованное греческое „мусика“ соотвѣтствовало, по толкованію нашихъ древнихъ грамотѣевъ, преимущественно пѣнію и пѣснѣ.

„*Мусикія* — въ ней пишется *пѣсни* и кошуны бѣсовскія“, гласятъ намъ „Азбуковникъ“ XVI столѣтія; „*Мусика*—*спѣваки*, або играчѣ на голоса спѣваючіи, або граючіи; *Мусикій* — спѣвачъ, играчъ“, толкуетъ въ своемъ „Словарѣ“ XVII ст. монахъ Берында ³⁾).

Обращаясь къ происхожденію музыки и примѣненію ея въ языческомъ быту, слѣдуетъ замѣтить, что она, подобно пѣснѣ, относилась къ религіозному культу прежде всего. Славянское *мусли* (откуда „гусли“, „гудокъ“, „гудѣнье“, означавшее у нашихъ предковъ, за отсутствіемъ болѣе точнаго слова для понятія музыки, игру на музыкальныхъ инструментахъ, вообще), первоначально озна-

*) Въ Эддѣ разсказывается, что поэзія произошла отъ соединенія слюней Асы и Ваны (Русск. народная поэзія, стр. 19). Этотъ эпическій мотивъ выразился у насъ въ преданіи «о вѣщей слюнѣ», помощью которой спасаются отъ преслѣдованія бабы-яги и колдуна.

чало, по объясненію филологовъ, пѣснь, потомъ чарованіе, а наконецъ, языческія жертвоприношенія и обряды *).

Согласившись въ обрядовой аналогичности пѣсни съ музыкой и въ томъ, что языческая пѣсня первоначально имѣла значеніе восхваленія и умиловленія усопшихъ предковъ, мы встрѣчаемъ подтвержденіе этой мысли въ фактѣ примѣненія музыки нашими предками при поминкахъ. Въ военномъ бытѣ языческихъ славянъ, въ погребальную тризну входили игры надъ могилой умершаго воина, состоявшія изъ боеваго ристалища, которое сопровождалось, вѣроятно, музыкой, пѣніемъ и пляской, какъ это показываетъ намъ примѣръ погребенія воиновъ у другихъ языческихъ народовъ. Смѣсь печали съ весельемъ—это общая черта всѣхъ языческихъ похоронъ, вытекающая изъ космогенетическихъ воззрѣній первобытнаго чело-вѣка на жизнь и смерть.

Если, впрочемъ, нѣтъ прямого указанія на примѣненіе музыки въ славянскихъ тризнахъ, то достовѣрно исполнѣ, что она имѣла мѣсто на поминкахъ („стравахъ“) нашихъ предковъ. Такъ, по свидѣтельству „Стоглава“ въ тропцкую субботу „по селомъ и по погостомъ сходились мужи и жены на *жалъникахъ* (т. е. на кладбищахъ), и плакали по гробомъ умершихъ съ великимъ воплемъ и, егда *скомрахи учнутъ играти во всякіе бѣсовскіе игры* и онѣ, отъ плача преставши, начнутъ скакати, и плясати и въ долони бити и пѣсни сотонинскіе пѣти на тѣхъ же жалъникахъ“. ⁴⁾

Интересно, что въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Россіи свирѣль, флейту, называютъ *жалъйкой* **). Такъ какъ очевидно, „жалъникъ“ и „жалъйка“ происходятъ отъ одного и того-же корня и выражаютъ однородныя понятія—плача, печали, чувства утраты,

*) Съ нашимъ «гусла» однородны — готское «hunsli» и скандинавское «húsl» (Рус. народн. поэзія, Ф. Буслаева, I, 6).

**) Нашъ почтенный этнографъ, С. В. Максимовъ, сообщилъ намъ слѣдующій, записанный имъ въ Бѣлоруссіи плясовой припѣвъ, въ которомъ упоминается «жалъйка»:

«Подъ дуду не пойду,
Подъ скрипку не хочу,
Подъ *жалъйку*—
Помаленьку»...

Упомянемъ, что въ старинномъ Словарѣ Памвы Беринды записано слово *жаложѣма* (очевидно, вариантъ «жалъйки» или—обратно), которое, по толкованію Беринды, равнозначуще—«сопѣли», «пищальгѣ», «флетнѣ», «дудѣ» и т. под.

то это наводитъ мысль и на обрядовое сближеніе этихъ двухъ предметовъ въ представленіи народномъ. Замѣтимъ, что генетическое сходство съ нашей „жалѣйкой“, по ея обрядовому значенію и по тому впечатлѣнію, которое должна производить игра на ней, встрѣчается въ финской арфѣ—саантелла. Въ мифѣ объ этомъ инструментѣ передается, что когда богъ Вейнемейненъ играетъ на немъ, то у самого пзъ глазъ текутъ слезы на грудь, съ груди на колѣни, съ колѣнъ на ноги, смочивъ пять шубъ и восемь кафтановъ. Вообще, все намъ указываетъ на то, что музыка и музыкальные инструменты въ языческомъ обиходѣ разсматривались прежде всего, какъ вспомогательное орудіе для пѣснопѣвческаго выраженія похвалы побойникамъ, скорби съ ихъ кончинѣ и для умиловленія боговъ. Это было ихъ примитивное назначеніе, и только въ послѣдствіи, съ развитіемъ семейно-родового быта и жизни исторической, музыка стала служить для чествованія живыхъ, для веселья и утѣхи чисто эстетической.

Исходя отъ мысли о божественномъ происхожденіи пѣсни, вообще, и музыкан, въ частности, естественно было приписывать богамъ и изобрѣтеніе музыкальных инструментовъ. Такъ какъ первое представленіе о музыкѣ даетъ намъ колебаніе воздуха вѣтромъ, производящее разнообразнѣйшіе звуки и тоны, то, слѣдовательно, изобрѣтеніе музыкальных инструментовъ было какъ бы подсказано первобытному человѣку самой природой. Грохотъ и шумъ бури въ лѣсу или на морѣ, свистъ вихря съвозъ щели, мелодическія vibraціи тихаго вѣтерка—все это внушало обаятельную идею музыкальности. Обожествляя вѣтеръ, какъ одну изъ могущественныхъ силъ природы, языческій умъ представлялъ его себѣ въ то-же время и творцомъ музыки, разлитой въ мірѣ, а также и музыкальных инструментовъ. Отсюда, боги вѣтровъ во всѣхъ мифологіяхъ изображались не иначе, какъ пѣвцами и музыкантами, играющими вѣтрами, какъ люди трубами. Въ „Ведахъ“, въ опозтепзировавіи бури—духи Мараты поютъ „громозвучную побѣдную пѣснь“... Въ Словѣ о полку Игоря — *„вѣтры, Стрибожи внуци, вѣютъ съ моря на поляны Игоревы“*... Въ нашихъ украинскихъ пѣсняхъ море, во время бури, „играетъ“, и—тогда изъ его безднъ выходятъ духи и поютъ... Не станемъ повторять общезвѣстныхъ мифовъ о зефирахъ и сиренахъ, объ эльфахъ и нимфахъ, и о нашихъ русалкахъ и „водяныхъ“... Отсюда-же произошелъ цѣлый рядъ поэтическихъ повѣрій объ

Эоловыхъ арфахъ, о волшебныхъ флейтахъ и гусляхъ—самогудахъ и т. год., и, вообще, о чародѣйской силѣ музыки и пѣсн. Въ нашихъ сказкахъ звукъ рога и трубы до того волшебны и могущественны, что слышавшій богатырей и ратниковъ изъ за тридцать земель. Въ повѣсти о Царѣ Соломонѣ, Соломонъ, находясь въ чужомъ царствѣ и уже приговоренный къ смертной казни, „емлетъ злаченую трубу“ и „разнымъ вострубомъ трубятъ на ней, ино земля постонала отъ трубнаго гласу, и тѣмъ своимъ разнымъ вострубомъ молвилъ слово: „сдѣлайте кони борзо, поспѣшите, цари и уланы, и сильные князи и крѣпкіе воеводы“. И немедленно „скачють Соломоново войско на коняхъ своихъ, слышать разной рострубъ ино, земля дрожитъ отъ такія рати“ ⁵⁾... Въ Галичинѣ существуетъ повѣрье, что если сдѣлать дудку изъ пивы, которая „не слыхала ни шума воды, ни крика пѣтуха“, то на ея звукъ заплывуть самыя лѣнныя ноги и даже покойники встануть изъ гробовъ... У финновъ, когда богъ Вейнемейненъ играетъ на своей арфѣ, его слушаетъ вся природа, къ нему сбѣгаются изъ лѣсовъ звѣри, слетаютъ птицы, сплываются рыбы.. Свою „кантеллу“ онъ сдѣлалъ изъ березы, колеи изъ дуба, а струны натянулъ изъ волосъ нимфы (по другому варианту—изъ конскаго волоса)...

У насъ тоже сохранились объ изобрѣтеніи музыкальныхъ инструментовъ соотвѣтствующія повѣрья. Такъ, существуетъ чрезвычайно трогательный и поэтический мѣстъ о происхожденіи свирѣли, связанный съ преданіемъ о переселеніи душъ. Въ одной сказкѣ повѣствуется, какъ три сестры пошли въ лѣсъ по ягоды; одна изъ нихъ набрала ягодъ больше, а двѣ другія, изъ зависти, ее убили, подъ кустикомъ положили, ёлочкой накрыли. На ёлочкѣ выросъ цвѣтокъ. Проѣзжій хотѣлъ его сорвать; цвѣтокъ сначала не давался, а потомъ вытянулся и заплѣлъ. Проѣзжій сдѣлалъ изъ цвѣтка дудку, которая повѣдала о злодѣяніи. Такъ она плѣла отцу убитой:

„Потихоньку, батюшка! полегоньку, родимый! Меня родныя сестрицы загубили, задушили, за красныя ягоды подъ кустикомъ положили, ёлочкой накрыли“. Сказка эта разсказывается по всей Россіи, въ различныхъ вариантахъ.

По одному изъ нихъ, весьма сходному съ вѣдѣемымъ мѣстомъ о томъ-же предметѣ, охотникъ нашелъ въ лѣсу ребрышки, сдѣлалъ изъ одного дудку, сталъ играть и она заплѣла:

„Ты играй, играй, молодецъ, ты играй, играй, полегоньку,

ты играй, играй потихохоньку! Мои костыли больнохоньки, мои жилики тонехоньки, погубили меня двѣ сестры, погубили двѣ родимыя за мою за игрушечку, за мою погремушечку“. Иначе: „за два золотыхъ яблочка и за третье серебряное блюдечко“... 6)

Коснувшись вопроса о происхожденіи музыки и музыкальных инструментовъ, внушенномъ первобытному человѣку звуковымъ впечатлѣніемъ вѣтра, нельзя не указать, въ добавокъ, на замѣчательную этимологическую тождественность выраженій для явленій вѣтра и для музыки.

Такъ, отъ глагола *дуть* произошли: *духъ*—вѣтеръ, *дуда*, *дудка*, *дудить* (поперсидски *dudi* или *tuti*—звукъ свирѣли; по старонѣмцямъ *tüthorn*—рожокъ, по литовски—*didu*, *didule*, *duti*)... Такимъ же образомъ, отъ *снопъ*, *снопъ* произошли: *снопка*, *сиповка*; отъ *свистѣть*—*свистѣлка*, *свирѣль* (санскрит. корень *sva*—*sva*-*losicâ*, дудка, флейта)... 7)

Слѣдуетъ, впрочемъ, замѣтить, что однимъ вѣтровыми звуками не исчерпывалась вся область впечатлѣній, внушившихъ человѣческой душѣ идею музыкальности. Не менѣе вѣтра, вліяли на нее въ этомъ направленіи голоса звѣрей и пѣвіе птицъ, особенно обладающихъ мелодичностью органа. Многочисленные указанія на это мы встрѣчаемъ въ зоолатрическихъ повѣрьяхъ языческаго быта, болѣе или менѣе сохранившихся въ народѣ до нашего времени, и, наконецъ, въ поэтическомъ отождествленіи пѣнія и музыки съ птичьимъ пѣніемъ, съ звѣривымъ ревомъ, а самихъ пѣвцовъ и музыкантовъ съ пѣвчими птицами и, иногда, звѣрями, потрясающими слухъ своимъ воемъ...

Въ „Словѣ о Полку Игоря“, „вѣщій Боянъ“, творя пѣснь, *растекался* „сѣрымъ волкомъ по землѣ, шпзымъ орломъ подъ облакъ“, спускалъ десять соколовъ на стадо лебедей, „который дотечаше, та предъ *пѣснь* *поише* старому Ярославу“.

Въ этой метафорѣ птицы и звѣри образно представляютъ не одно, впрочемъ, только пѣніе, но и поэтическое вдохновеніе. Болѣе выразительнымъ примѣромъ въ нашемъ случаѣ служить одна старинная казацкая дума о смерти бандуриста. Въ ней поется:

«Не вовкі-сіроманці *квілять-проквіляють*,
Не орлі-червокрильці *клепочуть* и підъ небесами літають:
То сидить на могилі козаць старесенькій,

Якъ голубонько сивесеньій,
У кобзу грає—выграває,
Голосно співає... 6)

Такія уподобленія въ нашихъ наѣдныхъ пѣсняхъ встрѣчаются очень часто. Мы не говоримъ о прямыхъ обращеніяхъ пѣсни къ соловью, къ „лебеди бѣлой“, къ „ласточкѣ—басаточкѣ“, къ „соколу—ясному“ и проч., столь обычныхъ въ народной поэзіи, такъ какъ въ этихъ обращеніяхъ воспѣвается не одна музыкальность означенныхъ птицъ, но и другія ихъ плѣняющія свойства: красота и грація тѣла, благородство осанки, быстрота и мощь полета и т. д. При этомъ, не надобно забывать, конечно, что, такъ какъ народная поэзія чужда пидиллическаго и описательнаго элемента поэзіи искусственной, то это воспѣваніе птицъ, какъ и всей внѣшней природы, служатъ въ народной пѣснѣ однимъ лишь дополненіемъ, иллюстраціей, характера и жизни человѣка.

II.

Бытовое значеніе пѣсни и музыки.—Понятіе слова «игра».—Вліяніе земледѣльческаго быта.—Языческіе праздники и игрища въ религіозно-бытовомъ и культурно-общественномъ отношеніяхъ.—Характеристика русской пѣсни со стороны бытовой, литературной и музыкальной.—«Хороволь».

Съ развитіемъ семейно родового союза, съ зачатками культуры и жизни исторической, пѣсня и музыка, первоначально вызванныя въ жизни религіознымъ чувствомъ поклоненія и умплоствленія, постепенно обогащались и растворялись новыми жизненными элементами, служили не для одной лишь обрядности, но и потребностямъ чисто эстетическимъ и увеселительнымъ. Разумѣется, при той цѣлостности характера и эпической непосредственности міровоззрѣнія, какими отличался нашъ предокъ временъ какаго

небудь Гостомысла, поэзія въ его бытѣ не разобщалась съ жизнью и не обособлялась въ профессиональное „искусство“.

Въ пѣснѣ и музыкѣ выражались не отвлеченныя и рефлексивныя идеи, а реальныя, чувства и образы, внушенные самой жизнью: поэтъ тогда не былъ *сочинителемъ*, да и поэтовъ, строго говоря, тогда не могло быть, потому что свои пѣсни складывалъ весь народъ. Вслѣдствіе этого, народная поэзія охватывала всѣ стороны народнаго быта, весь кругъ понятій и общаевъ, радостей и печалей, которыми жилъ народъ.

Глубокое бытовое значеніе народной пѣсни лучше всего сказалось въ русскомъ выраженіи: *«играть пѣсню»*, которое, по толкованію г. Буслаева, ясно показываетъ, что «поэзія есть игра жизни» (О техническомъ значеніи этого выраженія, обобщающаго понятія игры и пѣнія говорено въ первой главѣ).

Слово «играть» означаетъ свѣтъ, блескъ, высшее возбужденіе жизненности. Начиная отъ эпической формы: «солнышко играетъ», «море играетъ» и т. под., слово это до сихъ поръ употребительно въ народной рѣчи въ указанномъ смыслѣ, по отношенію къ различнымъ явленіямъ жизни. Такъ, говорится *«играть свадьбу»*; о возбужденной страстью молодой крови поется, что она «играетъ», какъ «играетъ» молодое вино; въ казацкой думѣ наѣздникъ обращается къ своему боевому лихому коню:

«Коню, мій коню, *заиграй* підо мною!»

Молодая „радость жизни“ выражающаяся въ разнообразныхъ затѣяхъ, шуткахъ и увеселеніяхъ, опять таки носитъ общее названіе „игры“, „игрища“...

Пѣсня, игра, въ тѣсномъ смыслѣ музыки, и пляска сопровождали трудъ и отдыхъ нашихъ предковъ, улаждая первый и давая содержаніе послѣднему, освящали всѣ важнѣйшія событія жизни личной, семейной, „мірской“ и дружинной.

Само собой разумѣется, характеръ и содержаніе поэзіи народа опредѣляется характеромъ его быта. Такъ какъ славяне съ незапамятныхъ временъ были по преимуществу земледѣльцы: жили осѣдло родами, въ основѣ котораго лежалъ крѣпкій семейный союзъ, то вслѣдствіе этого, и коренные источники ихъ поэзіи заключались, главнымъ образомъ, въ земледѣліи и семьѣ.

Въ свою очередь, земледѣльческій бытъ, по своимъ условіямъ,

болѣ всякаго другаго, способствуетъ поэтическому творчеству: онъ даетъ досугъ и имѣетъ въ самомъ себѣ столько тихихъ радостей, ставитъ человѣка въ такую интимную близость къ природѣ, исполненной для него столькохъ благодѣтельныхъ и дружественныхъ силъ... Тутъ безграничный просторъ поэтическому чувству!

Такъ какъ древнее народное пѣснотворчество имѣло первоначально значеніе религіозно-обрядовое, то его должно разсматривать въ связи съ языческимъ культомъ, выражавшимся въ разнообразныхъ праздникахъ и игрищахъ, которые всегда сопровождались пѣсней, музыкой и пляской. Этимъ только путемъ возможно составить себѣ сколько нибудь ясное представленіе о характерѣ и сущности разсматриваемой области искусства въ бытѣ нашихъ предковъ, такъ долго и настойчиво слагавшихъ свою семейно-родовую жизнь „по устроенію дѣдню и отчу“, наперекоръ нововведеніямъ общечеловѣческаго христіанства, совершенно отрицавшаго всякое такое самобытно—національное „устроеніе“, потому что оно отзывалось язычествомъ...

Къ сожалѣнію, календарь древне-славянскихъ языческихъ праздниковъ намъ неизвѣстенъ. Въ памятникахъ нашей древней письменности сохранились только кое-какія общія извѣстія и обличительныя замѣчанія о существовавшихъ на Руси „еллинскихъ“, т. е. языческихъ обрядахъ и празднествахъ; но въ ихъ систематизацію и подробное внимательное описаніе благочестивые авторы — монахи, конечно, не входили, относясь къ нимъ съ брезгливой нетерпимостью фанатичныхъ прозелитовъ истинной вѣры.

Такъ, съ ихъ словъ, мы узнаемъ, напр., что въ старину очень нерѣдко изъ среды народа „овъ трѣбоу створи на стауденьци дѣжданскы отъ ніего... Овъ не сущимъ богомъ жьреть и Бога створьшаго небо и землю раздражаетъ. Овъ рѣбу богиню нарицаетъ и звѣрь живущъ въ ней, яко бога нарицаая, трѣбоу творить“ и т. д.

Въ Номоканонахъ, въ церковныхъ „правилахъ“ и поученіяхъ, не смотря на сугубость обличеній, повторяются одни общія, поверхностныя свѣдѣнія о неискоренимомъ существованіи „еллинскихъ празднествъ“, на которыхъ совершались „никакы позоры“, со „свистаньемъ“, „скаканьемъ“, „плясаньемъ“, „гуденьемъ“ и ристаньемъ; но какова была сущность и бытовое значеніе этихъ „никакыхъ“ „позоровъ“ и игрищъ—неизвѣстно...

Наиболѣе обстоятельный и точный изъ нашихъ лѣтописцевъ— преподоб. Несторъ тоже немного проливаетъ свѣта на эту важную и интересную сторону древне-русскаго быта. Живя во времена очень близкія предшествовавшему періоду господства язычества, Несторъ только всего и сказалъ по данному вопросу, что при немъ русскіе люди заурядъ еще сходились „между селы“ на „плясанье и на вся бѣсовскія игрища“. „Видимъ-бо, богобоязненно сѣтуетъ онъ, игрища утолченна и людій много множество, яко уипхати начнутъ другъ друга, позоры дѣюще отъ бѣса замышленнаго дѣла“, на которыя лукавый врагъ челоуѣчества, для усиѣннѣйшаго погубленія душъ христіанскихъ, „привабляетъ ны отъ Бога трубами и скоморохы, гуслими и русальи“... 9) Нѣсколько полнѣе набросалъ картину этихъ „игрищъ утолченныхъ“ преподоб. Памфилъ въ своемъ посланіи къ псковскому намѣстнику, относительно отправленія народомъ праздника пдола Купалы. „Егда, пишеть онъ, не весь градъ возмается и въ селѣхъ возбѣются въ бубны, и сопѣли, и гуденіемъ струннымъ, и всякими неподобными играми сатанинскими, плесканіемъ и плясаніемъ, женамъ и дѣвамъ, и главами киваніемъ, и устными ихъ непріязнь влчть, всескверныя пѣсни, и хребтомъ ихъ вихляніе, и ногамъ ихъ скаканіе и топтаніе“... 10)

Что такое были, по своему внутреннему содержанію и смыслу, эти „бѣсовскія“ празднцы — игрища мы можемъ судить теперь только по наведенію, основываясь на изысканіяхъ филологовъ и археологовъ, а также по тѣмъ обломкамъ языческаго культа, которые до сихъ поръ еще сохранились въ міровоззрѣніи, обычаяхъ и пѣсняхъ народа.

„Надобно допустить такое время въ древней исторіи народовъ, говоритъ одинъ компетентный изслѣдователь, когда всякая игра, всякая пляска бывала въ честь боговъ, такъ такъ всякое большое пиршество было жертвенною трапезой... Также въ это время искусства соединились въ одно искусство: праздничное дѣйствіе, музыка, борьба— все составляетъ съ капищемъ и кумиромъ одно цѣлое“... 11)

«Игрища», о которыхъ упоминаетъ Несторъ, происходили очевидно въ теплое время года—весною и лѣтомъ, и выражали главнымъ образомъ, космогеническія воззрѣнія язычника-земледѣльца на природу и на свои отношенія къ ней. Въ этихъ игрищахъ сказывалась одна общая идея—торжества жизни, обновленной пришествіемъ весны, олицетворенной въ образахъ бога-Громовника, Ярилы,

Купалы, Ладъ и прочихъ божествъ, въ честь которыхъ происходили эти празднѣя. Само празднованіе естественно принимало характеръ «игрища»: весеннія благодатныя грозы находили себѣ отождествленіе въ «гуденіи» трубъ и пныхъ музыкальныхъ инструментовъ, какъ быстролетное движеніе дождевыхъ облаковъ въ пляскѣ, а паденіе животворящаго вешняго дождя, при посредствѣ котораго, по языческому повѣрью, небо любовно брачилось съ землею и обсымляло ее—въ обильныхъ возліяніяхъ медомъ и виномъ.

Празднуя обновленіе и оплодотвореніе природы, язычникъ-земледѣлецъ въ то-же время чувствовалъ въ самомъ себѣ обновленный весною ликующій позывъ къ любви, къ сближенію съ женщиной и, слѣдственно, къ основанію семьи. Эти чувства опять-таки могли находить себѣ полное выраженіе ни въ чемъ иномъ, какъ въ «игрищахъ», на которыя сходились «между селы» парни и дѣвушки, «и ту умыкаху жены себѣ»...

Живя въ такой тѣсной связи съ природой, слагая весь свой жизненный порядокъ по ея уставу, язычникъ-земледѣлецъ учреждалъ и свои празднѣя — игрища, соотвѣтственно періодическимъ, по временамъ года, измѣненіямъ въ природѣ, преимущественно тѣмъ, конечно, которыя имѣли благотворное вліяніе на его занятія, источники пропитанія и, вообще, пользованіе жизнью. На этомъ основаніи и наши, языческаго происхожденія, народные празднѣя довольно рѣзко раздѣляются на *лѣтніе* (считая періодъ собственно лѣта и весны—пролѣтія) и *зимние*.

Слѣды, какъ тѣхъ, такъ и другихъ, свѣжи еще до сихъ поръ въ бытѣ народномъ. Лѣтніе языческіе празднѣя—игрища семейно-земледѣльческаго порядка сохранились въ болѣе или менѣе нетронутомъ видѣ во всѣхъ этихъ „Засѣвкахъ“, „Досѣвкахъ“, „Толовахъ“, „Юрьевыхъ дняхъ“, „Опахиваньяхъ“, „Дожиновкахъ“, „Обжиганьяхъ“ и проч., съ одной стороны, и, съ другой — въ „Русалияхъ“ (русальныхъ дняхъ), „Радоницахъ“, „Семикгахъ“, „Маевкахъ“, „Красныхъ горкахъ“ и т. под. забавахъ и обрядахъ, до сихъ поръ справляемыхъ народомъ, хотя внутренній мистическій смыслъ ихъ давно исчезъ уже изъ памяти народной.

Къ зимнимъ праздникамъ—игрищамъ относятся: „Госпожинки“, „Коляда“ или „Святеи“, „Авсень“, „Васильевы дни“, „Масляница“, и проч.

Кромѣ этихъ, такъ сказать „неподвижныхъ“, календарныхъ

праздниковъ языческаго культа, у нашихъ предковъ были въ обычаѣ еще праздники по разнымъ наиболѣ знаменательнымъ случаямъ и событіямъ семейно-родовой жизни, какъ-то: тризны при похоромахъ, свадьбы, родины, именины, посидѣли, братчины, ссыпчины и проч. Затѣмъ, съ началомъ жизни государственной и воцареніемъ князей, появляется цѣлый рядъ праздничныхъ чествованій, пировъ и прищъ военно-дружиннаго характера.

Такое обиліе праздниковъ всякаго рода въ обиходѣ древне-рускаго общества имѣло, отбросивъ въ сторону языческую обрядность, чисто-соціальное, очень важное значеніе. Всѣ эти игрища „между селы“, „братчины“, „ссыпчины“, и проч. служили превосходнымъ цементомъ для тѣснаго селочиванія и соціальнаго уравниванія всѣхъ членовъ рода и племени безъ различія положеній и состояній, для обобщенія интересовъ и для выработки той здоровой, крѣпкой нравственной силы „обычая“, которая охраняла основныя начала права и справедливости лучше всякаго сверху правящаго авторитета. Не нужно забывать, что во время оно, о которомъ идетъ рѣчь, народный праздникъ далеко не былъ одною лишь забавой и бездѣльнымъ развлеченіемъ, какимъ онъ сталъ впоследствии. Праздникъ былъ одновременно и дѣломъ общественнымъ. Нерѣдко, гдѣ былъ праздникъ, тамъ собиралось вѣче, тамъ происходило и торжще. Словомъ, здѣсь находили себѣ мѣсто и удовлетвореніе всѣ несложныя соціально-экономическія отправленія древне-рускаго „міра“ и „области“.... Это было полное, ничѣмъ нестѣсняемое, яркое и самобытное проявленіе личности народа, какъ живого организма, — выраженіе его культуры и общественнаго развитія...

Въ нашу задачу не входитъ систематичное описаніе древнерусскихъ праздниковъ. Для насъ было важно только выяснитъ ихъ общую идею и то отношеніе, какое они могли имѣть къ разсматриваемой области искусства, подъ угломъ избранной для нашего изслѣдованія точки зрѣнія. Довольно знать, что главнѣйшимъ элементомъ всѣхъ древне-русскихъ празднествъ—игрищъ, были пѣсни и музыка и, болѣе или менѣе, неразрывныя съ ними пляска и „мошкюдство“, т. е. раженіе.

Хотя въ нашей народной поэзіи чуются нѣкоторые слѣды, предшествовавшихъ земледѣльческому—звѣроловнаго и кочеваго бытовъ (напр., названіе пѣвцовъ внуками Велеса—*скотъяго* бога), но тѣмъ не менѣе пѣсни земледѣльческія составляютъ въ ней преобладаю-

цій элементъ, послѣ пѣсень семейныхъ. Затѣмъ, слѣдуютъ пѣсни историческія (былны, думы), духовно-повѣствовательныя и проч. Систематизаторы народной поэзіи распредѣляютъ русскія пѣсни, по ихъ содержанію и характеру, на множество группъ. Такъ, Сахаровъ раздѣлилъ народныя пѣсни на слѣдующія двѣнадцать категорій: 1) пѣсни святочныя; 2) хороводныя; 3) плясовыя; 4) свадебныя; 5) семейныя; 6) разгульныя; 7) удалыя; 8) солдатскія; 9) казацкія; 10) историческія; 11) обрядныя; и 12) колыбельныя....

И въ эту до излишества раздробленную классифкацію не вошли еще *думы*, *былины* и духовно-повѣствовательныя пѣсни! И. Снегиревъ въ своемъ трудѣ: „Русскіе простонародные праздники“, владея еще въ болѣе дифференціальное и странное систематизированіе народныхъ пѣсень. Такъ, у него, напр., нашлись категоріи пѣсень „посыпальныхъ“, „дьявольскихъ“ и даже „народныхъ“ и „простонародныхъ“...

Относительно содержанія русской семейно-земледѣльческой пѣсни, въ литературномъ отношеніи, можно замѣтить, что оно часто довольно скудно и очень наивно, но этотъ недостатокъ нерѣдко восполняется теплотою чувства и задушевностью мотива. Карамзинъ, напр., былъ даже того мнѣнія, что многія изъ русскихъ народныхъ пѣсень „совсѣмъ не имѣютъ смысла и вправдѣ однимъ лишь согласіемъ звуковъ и мягкихъ словъ, дѣйствуя только на слухъ и не представляя ничего разуму“. (См. его „Исторію“, т. I, стр. 42). Въ этомъ мнѣніи есть, конечно, доля основанія, но много ли найдется пѣсень искусственныхъ, которыя имѣли бы смыслъ и говорили бы разуму? Карамзинъ упустилъ изъ виду, что пѣсня, кромѣ логическаго смысла, можетъ и должна имѣть еще смыслъ чисто-музыкальный. Въ этомъ послѣднемъ отношеніи истинныя народныя пѣсни не могутъ быть безсмысленны, потому что въ нихъ, иногда безъ словъ, въ одной лишь мелодіи, тонически выражается всегда правдивое, искреннее и глубокое чувство.

Въ музыкальномъ отношеніи, всѣ наши старинныя обрядовыя пѣсни отличаются тягучестью, заунывностью и часто торжественностью тона; порой въ нихъ слышится щемящая боль нѣжнаго женскаго сердца. Таковы, на примѣръ, многія свадебныя пѣсни. Тоскливость тона большинства нашихъ пѣсень совершенно ошибочно приписываютъ, по мнѣнію Снегирева, вліянію монгольскаго пѣна. Это вліяніе, дѣйствительно, сильно преувеличивается въ

данномъ случаѣ. Заунывность и нѣкоторая монотонность русской пѣсни лежатъ прежде всего въ физическихъ условіяхъ нашей страны, въ характерѣ народа и въ его исторіи. Безбрежный просторъ полей, непроходимые „дремучіе“ лѣса и топи, блѣдное, часто пасмурное небо, не дающее яркой свѣтотѣни и обезцвѣчивающее общій колоритъ русскаго пейзажа, суровость климата и угрюмое однообразие всей природы — естественно должны были отразиться на характерѣ народа и, слѣдственно, на его пѣснѣ. Съ другой стороны, русскую душу не могли также располагать къ игривому, брызжащему весельемъ напѣву какого нибудь романскаго пошпа, тяжелыя историческія судьбы, безысходная бѣдность и скудость жизни, многообразный въковой гнетъ. Эти выпавшія на долю русскаго человѣка тяжелые жизненные мотивы, глубоко западая ему въ душу, выражались не только въ господствующей плакучей заунывности нашей пѣсни, но и въ тѣхъ страстныхъ, сверкающихъ удалью и бѣшеннымъ разгуломъ припѣвахъ, которые, подобно взрывамъ, вспыхиваютъ среди ровнаго, тоскливо-минорнаго теченія общаго пѣсеннаго тона. Таковы всѣ эти бойкія, за сердце хватающія припѣвки въ хоровыхъ пѣсняхъ, и также самостоятельныя пѣсни плясовня, частію застольныя, „удалыя“ и проч. Слушая ихъ, не знаешь—чего въ нихъ больше: радости-ли, или затаенныхъ „горючихъ“ слезъ, безъогляднаго-ли веселья, или отчаянья?...

Въ музыкально-техническомъ отношеніи различаются пѣсни одноголосныя и пѣсни хоровыя. Наше народное пѣніе не доразвилось до самобытной искусственной структуры и нотной гармонизаціи: оно вполне стихійно и первобытно, хотя и замѣчательно богато мелодіями... Хоровыя пѣсни поются унисонно безъ аранжировки участвующихъ голосовъ; начинаются онѣ всегда соло—„запѣвалой“, подъ акомпаниментъ свирѣли или иного духоваго инструмента мягкаго тона, и дружно „подхватываются“ хоромъ на извѣстномъ стихѣ. Участіе въ пѣніи музыкальныхъ, струнныхъ и духовыхъ инструментовъ весьма употребительно въ разнородныхъ русскихъ пѣсняхъ, какъ одноголосныхъ, такъ и хоровыхъ. Многія пѣсни, напр., плясовня, и вовсе немислимы безъ акомпанимента, какъ равнымъ образомъ народныя пѣвцы, по ремеслу, большею частью немислимы безъ игры на музыкальныхъ инструментахъ, по названію которыхъ часто и они сами получаютъ свою профессиональную кличку. Таковы, напр., украин-

скіе бандуристы (отъ бандуры), кобзаря (отъ кобзы), релыны (отъ релы-лиры), древніе гуслиры (отъ гуслей), торбанисты и проч.

Русскій праздникъ, русское пѣснотворчество нашли для себя высшее и наиболѣе полное выраженіе въ *хороводѣ*, опозитизровавшемъ отношенія половъ, половую любовь. Хороводъ, соединяющій въ себѣ пѣсню, музыку, пляску, сопровождаемый условленной сценичною игрою, образно представляющей любовь, ея ходъ и развитіе, относится уже къ области драмы и, несомнѣнно, есть ея примитивный зачатокъ. Хороводы, уже по своему характеру и внутреннему содержанію, относятся къ лѣтнимъ праздникамъ—игрищамъ, въ противоположность зимнимъ „посидѣлкамъ“, имѣющимъ ту-же цѣль — сближеніе половъ. Не смотря на разнообразіе хороводовъ они имѣютъ одинъ общій типъ: поющіе взявшись за руки, становятся кругомъ, въ срединѣ котораго „ходятъ“ „хороводникъ“ съ балалайкою и „хороводница“, порознь или вмѣстѣ, разыгрывая условленную сцену любви и жениханья, согласно тексту пѣсни. Иногда женщины составляютъ особый кругъ, а мужчины особый...

Въ хороводной игрѣ представляется, большей частью, въ опозитизированной формѣ древнее „умыканье“ и борьба половъ, кончающаяся тѣмъ, что „красная дѣвица“ въ концѣ-концовъ покорятся „удалу молодцу“.... Замѣтимъ, кстаті, что въ сохранившихся до нашего времени хороводныхъ пѣсняхъ — несомнѣнно позднѣйшей формаціи — слишкомъ ужъ злоупотребляются „шелковая плоть“ и иныя домашнія орудія матримоніальной власти мужчины надъ женщиной.

III.

Любовь нашихъ предковъ собственно къ музыкѣ.—Извѣстія по этому предмету арабскихъ и византійскихъ историковъ.— Древніе гусляры и бандуристы.— Нравственная личность Бояна.— Гунскій пиръ съ пѣснями и скоморохами.— Игрецы и пѣвцы на пиру у столънаго князя кіевскаго.— Пѣніе на тризнахъ.— Музыкальное хваленіе подвиговъ и побѣдъ.— Военная музыка въ старинныхъ дружинахъ.

О любви древнихъ славянъ собственно къ *музыкѣ*, въ тѣсномъ смыслѣ этого слова, и о томъ, что они задолго еще до принятія христіанства знали уже употребленіе музыкальных — и довольно сложныхъ по своей конструкціи — инструментовъ, засвидѣтельствовано также историческими извѣстіями. (Что касается коллекціи славянскихъ музыкальных инструментовъ, то вся она, какъ увидимъ, относится къ отдаленнымъ временамъ язычества, и съ той поры мы ничего *своею* новаго по этой части не выдумали, да, вѣроятно, съ теченіемъ времени кое что еще и растеряли изъ того, что тогда имѣли).

Извѣстно, что у многихъ язычниковъ, при погребеніи умершихъ, кладутъ въ могилу тѣ предметы, которые они болѣе всего любили при жизни, а также тѣ, которые служили орудіями ихъ занятій. Этотъ обычай существовалъ у языческихъ славянъ. Благодаря одному арабскому историку, Ибнъ - Фадлану, передавшему подробное описаніе славянскихъ и именно, русскихъ похоронъ, мы узнаемъ, что у нашихъ предковъ было за обычай — въ числѣ предметовъ, помѣщавшихся въ могилу покойника, класть и музыкальные инструменты.

Ибнъ-Фадланъ находился въ 921 г. въ волжской Болгаріи, въ качествѣ посла, и однажды видѣлъ, какъ заѣзжіе „руссы“ хоронили своего начальника (князя). По его свидѣтельству, въ могилу къ покойнику положили, между прочимъ, „крѣпкій напитокъ, плоды и музыкальный инструментъ“ — „eine Laute“, въ переводѣ Фрэна, „балалайку“, по мнѣнію Котляревскаго: во всякомъ случаѣ инструментъ струнный... ¹²⁾

Несомнѣнно, что эта „балалайка“ принадлежала умершему и была положена въ могилу къ нему для того, чтобы онъ могъ, по

языческому вѣрованію въ загробную жизнь, и на томъ свѣтѣ улаживать себя игрою на любимомъ при жизни инструментѣ.

Извѣстно также, что при археологическихъ раскопкахъ древнихъ славянскихъ могилъ были найдены, если не самые музыкальные инструменты, то вещественныя указанія на то, что музыка въ жизни нашихъ предковъ играла важную роль. Такъ, въ одномъ курганѣ нашли металлическое изображение славянского воина, играющаго на волынкѣ.¹³⁾

Византійскіе историки называли славянъ „пѣснолюбивыми“. По разсказу Прокопія, описавшаго нападеніе грековъ на славянъ, послѣдніе были побиты, потому, что „успынили себя пѣснями и не взяли никакихъ мѣръ осторожности“. Тѣ же историки разсказываютъ слѣдующій характеристическій случай, относящійся къ VI вѣку.

Во время войны съ ханомъ Аварскимъ, греки взяли въ плѣнъ трехъ чужеземцевъ, имѣвшихъ, вмѣсто оружія кнѣары или гусли. Императоръ спросилъ: кто они?—Мы, славяне, отвѣчали плѣнники. Затѣмъ, разсказавъ, какъ они, „слыша о богатствѣ и дружелюбіи грековъ“, бѣжали изъ плѣна у Аварскаго хана во Фракію—привалили:

— Съ оружіемъ обходиться мы не умѣемъ и только играемъ на гусляхъ. Нѣтъ желѣза въ странѣ нашей: не зная войны и любя музыку, мы ведемъ жизнь мирную и спокойную.

Императоръ, продолжаютъ историки, дивился тихому нраву этихъ людей, великому росту и крѣпости ихъ; затѣмъ угостилъ ихъ и далъ способъ воротиться на родину.¹⁴⁾ Гусляры эти были родомъ съ балтійскаго побережья.

Можетъ быть, эти историческіе гусляры, въ дѣйствительности, отрекомендовались греческому императору съ нѣскольکو меньшей витѣватостью, заставившей—сказать къ слову—одного слишкомъ впечатлительнаго изслѣдователя пресерьезно спросить: „если - де всѣ прибалтійскіе славяне занимались музыкой, то кто обрабатывалъ у нихъ землю“ (А. Терещенко: „Бытъ рус. народа“)? Во всякомъ, однако, случаѣ, сообщенное византійскими историками извѣстіе очень цѣнно для подтвержденія мысли о страстной любви славянъ къ музыкѣ и о томъ, что у нихъ уже въ тѣ отдаленныя времена были въ употребленіи гусли.

Эта страстная любовь къ музыкѣ лучше всего выразилась въ

данномъ фактѣ тѣмъ, что плѣнные гуслары, какъ видно, ни при какихъ обстоятельствахъ жизни, ни при какихъ трудностяхъ дальняго п, притомъ, подневольнаго въ описанномъ случаѣ, странствія не разставались съ своими инструментами. Вспомнимъ, кстаті, что въ приведенномъ нами выше стлхѣ изъ казацкой думы бандура названа *подорожною*. Здѣсь аналогія очевидна...

Надо замѣтить, что въ позднѣйшее христіанское время, когда сложена была эта дума, гусли, въ силу преданія о царѣ Давидѣ, стали присвоиваться особамъ духовнаго чина или лицамъ сановнымъ, и уступили мѣсто въ общенародномъ обиходѣ бандурѣ, кобзѣ, волюнкѣ и пр. Слѣдовательно, въ данномъ примѣрѣ о бандурѣ, приводимомъ въ подтвержденіе свидѣтельства византійскихъ историковъ о славянскихъ гусларахъ, разница инструментовъ ничего не значить. Слово же „подорожная“, какъ эпитетъ къ бандурѣ, ясно говоритъ, что послѣдняя была вещью не случайною, а вѣрной подругою и неразлучной спутницею добраго казака. Обращаясь къ ней, умирающій казакъ поетъ:

„Кобзо моя, дружино вірная
Бандуро моя малеваная!
Де-жъ мині тебе діти? (т. е. буда тебя дѣвать)?

и рѣшаетъ положить ее на своей могилѣ, чтобъ буйный вѣтеръ, пролетая по степи, зацѣплялъ ея струны и жалобно наигрывалъ на нихъ...

Въ думѣ о Паліѣ въ Сибирі, бандура опять является вѣрной спутницею казака въ изгнаніи, служитъ для него, послѣ молитвы, единственной утѣшительницею. Тоскующій Палій, который въ церкви:

„Не то Богові молитця, не то журитьця“,

находитъ, наконецъ, полное успокоеніе своей скорбной душѣ въ бандурѣ и пѣснѣ:

„Прійшовъ панъ Палій до дому да й сівъ у наміті,
На бандурці вигравав: „Лихо жити въ світі“...

Въ старосвѣтскихъ домахъ въ Малороссіи, по свидѣтельству г. Кулиша, можно было встрѣтить изображеніе запорожца во всей красѣ его, а именно: сидитъ онъ, сложивъ на крестъ ноги и играетъ

на бандурѣ, подлѣ него пасется конь, а вдали на деревѣ висятъ ногами вверхъ жидъ или ляхъ. Подъ изображеніемъ надпись:

„Струні мої золоті! заграйте мні стиха,
Ачей козакъ нетяжко позабує лиха“..

Вообще, бандура и пѣсня, какъ основательно замѣчаетъ тотъ же авторъ, въ жизни казака „заступали въ старину *второе мѣсто* послѣ возношенія души къ Богу въ молитвѣ“...¹⁵⁾ Поэтому, настоящій, „широкій“ казакъ былъ просто немыслимъ безъ умѣнья играть на бандурѣ, которая служила однимъ изъ непремѣнныхъ атрибутовъ его „лицарскаго“ званія.

Конечно, изъ массы всегда выделялись одаренные высшимъ поэтическимъ талантомъ бандуристы и пѣвцы, по призванію и по профессіи. Они-то слагали и импровизировали, подъ звукъ „золотыхъ струнъ“, думы о героическихъ дѣяніяхъ и военныхъ подвигахъ, по неостывшему свѣжему впечатлѣнію событій, оживляя ихъ въ памяти пирующихъ витязей и участниковъ этихъ событій. Такъ это было въ эпоху запорожскаго „лицарства“, такъ это было несомнѣнно и во времена князей кіевскихъ, о чемъ можно заключить по содержанію нѣкоторыхъ казацкихъ-же думъ. Дума, по вѣрному замѣчанію г. Кулиша, была „*первою* формою, позбрѣтенною нашими древними Боянами, для того, чтобы *ущекотить* подобно соловью, какойнибудь побѣдоносный полкъ съ его княземъ, и безчисленныя битвы старосвѣтскихъ дружинъ давали имъ поводъ къ безчисленнымъ словословіямъ, въ свободной формѣ думы“..¹⁶⁾

Боянъ, о которомъ говорится въ „Словѣ о полку Игоря“ и самъ творецъ этого „слова“, какъ, вѣроятно и тѣ гуслары, о которыхъ говорятъ византійскіе историки, были именно такіе бандуристы—пѣснотворцы.

Очень удачно угадана нравственная фізіономія древняго славянскаго пѣвца однимъ изъ комментаторовъ „Слова о полку Игоря“, Шевыревъ. „Боянъ, говорятъ Шевыревъ, прекрасно сознавалъ свое поэтическое назначеніе, былъ пѣвцемъ независимымъ, добровольно пѣлъ пѣсни въ честь князей, не подвергая своего вдохновенія произволу жребія... онъ сочинялъ смѣлыя припѣвки на князей и не любилъ пѣвца Олега Святославича“... Вотъ идеалъ древнерусскаго Бояна!

Къ сожалѣнію, мы имѣемъ очень скудныя историческія извѣстія о русской жизни того отдаленнаго времени, когда личность Бояна играла такую возвышенную роль и являлась въ такой эпической чистотѣ, какъ хранителя дорогихъ преданій „старинны“, какъ нелицемѣрнаго пѣвца доблести и ея вдохновителя слушателямъ. Впрочемъ, если согласиться съ весьма правдоподобнымъ предположеніемъ г. И. Забѣлина, что страшные въ свое время гунны и ихъ вождь Атиллы, племенное происхожденіе которыхъ до сихъ поръ не разгадано исторіей, были напосто славяне съ Сѣвера, то, пользуясь точными историческими свѣдѣніями объ этомъ народѣ, мы получаемъ нѣкоторую возможность довольно цѣлостно возстановить предъ собою, въ числѣ другихъ сторонъ быта и нравовъ нашихъ до историческихъ предковъ, также и ихъ музыкально-сценическія наклонности и ту роль, частію вдохновительную, частію увеселительную, какую играли въ ихъ жизни пѣвцы, музыканты, скоморохи...

Въ 448 г. къ Атиллѣ прибыло византійское посольство, секретарь котораго, Прискъ, оставилъ любопытное описаніе, по личнымъ наблюденіямъ, быта и нравовъ современныхъ ему гунновъ или сѣпевовъ, какъ онъ смѣшиваетъ эти два названія. Прискъ, вмѣстѣ съ посольствомъ, не разъ участвовалъ въ пирахъ Атиллы, и очень подробно ихъ описываетъ. По его словамъ, эти пиры, начинавшіеся „почетнымъ“ столомъ, съ обильными возліяніями, заканчивались обыкновенно, послѣ ѣды, музыкально-сценическими развлечениями.

„Съ наступленіемъ вечера, рассказываетъ онъ объ одномъ изъ такихъ пировъ, зажжены были факелы. Два варвара, выступивъ противъ Атиллы, *пѣли пѣсни*, въ которыхъ превозгласили его побѣды и оказавшую въ бояхъ доблесть. Собесѣдники смотрѣли на нихъ: одни *тѣшились* стихотвореніями, другіе *воспламенялись*, вспоминая о битвахъ, а тѣ, которые отъ старости тѣломъ были слабы, а духомъ спокойны, *проливали слезы*“.

„Послѣ пѣсней, какой-то юродивый (шутъ), выступивъ впередъ, говорилъ рѣчи странныя, вздорныя, неимѣющія смысла и *разсмѣшилъ всѣхъ*“.

„За нимъ предсталъ собранію Зерканъ Маврусіи.. Видомъ своимъ, одеждою, голосомъ и смѣшенно произносимыми словами, ибо онъ смѣшивалъ латинскій языкъ съ унскимъ и готскимъ, онъ *развеселилъ* присутствующихъ и во всѣхъ нихъ, кромѣ Атиллы, возбудилъ неугасимый смѣхъ“... 17)

Такимъ порядкомъ пиръ продолжался до поздней ночи.

Слѣдуетъ согласиться, что картина этого пира чisto въ славянскомъ родѣ. Сколько можно судить по духу нашихъ народныхъ былинъ, думъ и историческихъ пѣсенъ, а также по отрывочнымъ извѣстіямъ лѣтописей, наши древніе пѣвцы и игрецы, при совершенно сходной обстановкѣ, точно также силою своего искусства, и „тѣшили“ и „воспламеняли“ и заставляли „проливать слезы“ нашихъ предковъ. Такъ, между прочимъ, лѣтописи упоминаютъ о *гусларахъ*—волхвахъ, возбуждавшихъ въ слушателяхъ, своими пѣснями и игрою на гуслихъ, военно-патріотическій восторгъ и религиозно поэтический пафосъ, который на суровый отшельническій взглядъ представлялся, говоря выраженіемъ патріарха Іоакима, ничѣмъ инымъ, какъ однимъ лишь „разженіемъ блудныхъ нечистотъ и прочихъ грѣхопаденій...“

Точно также мы видимъ, что до тѣхъ поръ пока князья жили еще по обычаямъ и преданіямъ древне-русскаго, до-христіанскаго уклада, такъ плѣняющаго насъ своей эпической простотой и патріархальностью въ былинахъ о „Красномъ Солнышкѣ“, пѣвецъ-музыкантъ всегда былъ желаннымъ гостемъ въ „княженецкой“ гриднѣ, ему всегда отдавались „честь и мѣсто“ за княжескимъ столомъ на „почестномъ прованьѣ“. Совершенно сходно тому, что рассказываетъ Прискъ о пиршествѣ Атилы, старинные князья наши любили, въ кругу своихъ бояръ и дружинниковъ, въ мирное время—дома, и среди браней—на походѣ, послушать вѣщія „словесы“ пѣвцовъ подъ гармоническое „рокотанье“ „золотыхъ струнъ, любили подѣ часть и сами пѣть...

Несторъ, укоряя братоубійцу Святополка, съ точки зрѣнія строгаго монашескаго благочестія, ставилъ ему въ вину, между прочимъ, и то, что онъ питалъ пристрастіе къ музыкѣ и веселью.

„Лютѣ-бо граду тому, говоритъ онъ, въ немъ-же князь унѣ (юнѣ), любяй вино пити съ *гуслими* и съ младыми совѣтниками“. ¹⁸⁾ Тѣ же лѣтописи сохранили намъ слѣдующую чудесную сцену, чрезвычайно напоминающую пиръ Атилы по разсказу Приска.

Дѣло происходило въ XI столѣтіи. У кіевскаго стольнаго князя Святослава Ярославича шелъ пиръ и веселье. Онъ сидѣлъ съ своей дружиной за „почестнымъ“ столомъ, а передъ нимъ многіе игрецы играли „овы гуслими гласы испущающе, другіе-же органи гласы поюще, пнымъ заморнымъ писемъ гласящемъ, и тако всѣмъ

играющемъ и веселящемся, *яко-же обычай есть предъ княземъ*“. Въ это время входитъ къ князю преподобный Θεодосій, печерскій пугумень; князь принимаетъ его съ радостью и садитъ подлѣ себя на почетномъ мѣстѣ. Увидѣвъ гусяровъ и всѣхъ этихъ игрецовъ, преподобный скорбно поникъ головою и, на вопросъ князя, замѣтилъ со вздохомъ:

— Будетъ-ли такъ весело и на томъ свѣтѣ!

Слова эти глубоко тронули благочестиваго князя. Онъ прослезился и тотчасъ-же приказалъ игрецамъ перестать играть и удалиться. Съ тѣхъ поръ, если когда и затѣвалась въ княжескихъ палатахъ такая-же игра, то, слышавъ приходъ Θεодосія, Свято-славъ Ярославичъ приказывалъ тотчасъ-же прекратить ее.

Въ этомъ извѣстїи для насъ очень важна фраза: „яко-же обычай есть предъ княземъ“, т. е. обычай развлекаться на пирахъ искусствомъ разнородныхъ пѣвцовъ и игрецовъ. Обычай этотъ, въслѣдствїи исчезнувшій изъ княжескаго обихода, какъ видно, еще очень прочно держался въ описываемое время...

Вообще, музыкальное искусство, коренившееся на почвѣ эпической „старины“ и языческой обрядности, еще очень долго, и по введенїи христіанства, занимало широкое и видное мѣсто въ древнерусской жизни, отъ княжеской грядни до сельской хижины, не смотря на отрицаніе его церковью. На это указываютъ, именно, эти безпрестанно повторявшіяся изъ вѣка въ вѣкъ, суровыя внушенія и преслѣдованія, направленныя со стороны духовенства на народную пѣснь и музыку, которыя въ его глазахъ представлялись грѣшнымъ и нечестивымъ занятіемъ.

Въ княжеско-дружинномъ бытѣ музыкальное искусство имѣло многоразличныя примѣненія. Хвалительныя пѣсни и „органные гласы“ раздавались не только на пирахъ князей, но и на ихъ похоронахъ, не только за здравіе ихъ, но и за упокой. Обращаясь къ Приску, мы узнаемъ, что на могилѣ Аттилы совершенъ былъ великій пиръ (страва), на которомъ гунны „воспѣвали славу и подвиги умершаго“. Точно также Ольга, по извѣстію нашихъ лѣтописей, совершила тризну на могилѣ Игоря: былъ тутъ великій пиръ и сама Ольга „плакася по мужи своемъ“, т. е. причитала на его гробѣ... Вѣроятно, дружина погибшаго князя, участвовавшая въ тризнѣ, тоже почтила его память соответствующими пѣснями и играми, хотя объ этомъ и не говорятъ лѣтописи.

У Приска есть еще пзвѣстіе, что, когда Аттила возвращался въ свою столицу, то на встрѣчу ему вышло множество дѣвъ, которыя, „предшествуя ему, *пѣли скинскія пѣсни*“... Несомнѣнно, эти пѣсни были хвалительныя, въ честь подвиговъ возвратившагося изъ похода вождя. Сознаніе совершенныхъ подвиговъ и торжество побѣды надъ врагами, естественно, должны были находить для себя откликъ и выраженіе въ музыкѣ и пѣснѣ. Когда, по словамъ Волынской Лѣтописи, князь Данилъ, по переходѣ черезъ Нарову, побѣдилъ враговъ и избавилъ христіанъ отъ плѣна, то „пѣснь славу пояху има“. Пѣснь эта могъ быть, нерѣдко употреблявшійся въ тѣ времена въ русской рати, средневѣковый военный кличъ: „Киріелейсонъ“ (Господи помилуй!). По словамъ ипатіевской лѣтописи, кіевляне во время битвы въ 1151 г., поднимая на руки князя Пяслава, „такъ возваха: *Кирельисонъ*“. О пѣніи дружинами, при разныхъ случаяхъ, „кирелейсонъ“, во времена удѣльныхъ междоусобицъ, лѣтописи наши упоминаютъ неоднократно, какъ равно и объ употребленіи музыкальныхъ инструментовъ. Такъ, во время похода въ Болгарію, Святославъ однажды, какъ передаетъ лѣтописецъ, „повелѣ воемъ оболочитись и... поиде полкъ по полцѣ *бьюще въ бубны, и въ трубы и въ сопелы*“...¹⁹⁾ Это былъ побѣдный маршъ...

Вообще, въ древне-русскомъ ратномъ дѣлѣ музыка, служившая для возбужденія храбрости въ войскахъ передъ битвой и для торжества побѣды послѣ нея, какъ равно для воинскихъ сигналовъ, употреблялась съ незапамятныхъ временъ. Въ „Сказаніи о Мамаевомъ побоищѣ“ упоминается, что передъ началомъ битвы „начаша *гласы трубныя* отъ обоихъ странъ сниматися. Татарскія-же трубы аки онѣмѣша, русскія-же паче утвердишася“, что было предзнаменованіемъ побѣды. Когда-же она, наконецъ, была достигнута, „Сказаніе“ заставляетъ „рози великаго князя“ „взревѣть“ славу его „по всѣмъ землямъ“...

Участіе музыки на бранномъ полѣ въ древне-русскихъ войнахъ поэтически воспроизведено въ одной старинной пѣснѣ. Описывая бой казаковъ съ ляхами, пѣсня говоритъ:

„То ляхи въ *бубны* вдаряють,
У *свистылки*, да у *трубы* вигравають,
Усе войско свое до купи у громаду сѣкають.
Уже храбріе товарищи запорожці
На коникахъ вигравають, шабелями блискають,
у *бубны* вдаряють“...²⁰⁾

Старинное раздѣленіе п счетъ дружины обозначалсь даже отчасти количествомъ военныхъ музыкальныхъ инструментовъ. Такъ напр., лѣтопись, говоря о войскѣ князя Юрія Владиміровича, п желая дать представленіе о его численности, извѣщаетъ, что у князя было подъ рукою тридцать знаменъ п сто сорокъ трубъ п бубновъ. Описывая междуусобицу Новгорода съ Владиміромъ въ 1216 г., лѣтопись говоритъ, что у перваго было въ полѣ 60 трубъ, а у втораго 40 трубъ п 40 бубновъ.

Ясно, что количествомъ трубъ п бубновъ, распредѣленныхъ въ извѣстномъ порядкѣ на дружину, опредѣлялась ея численность.

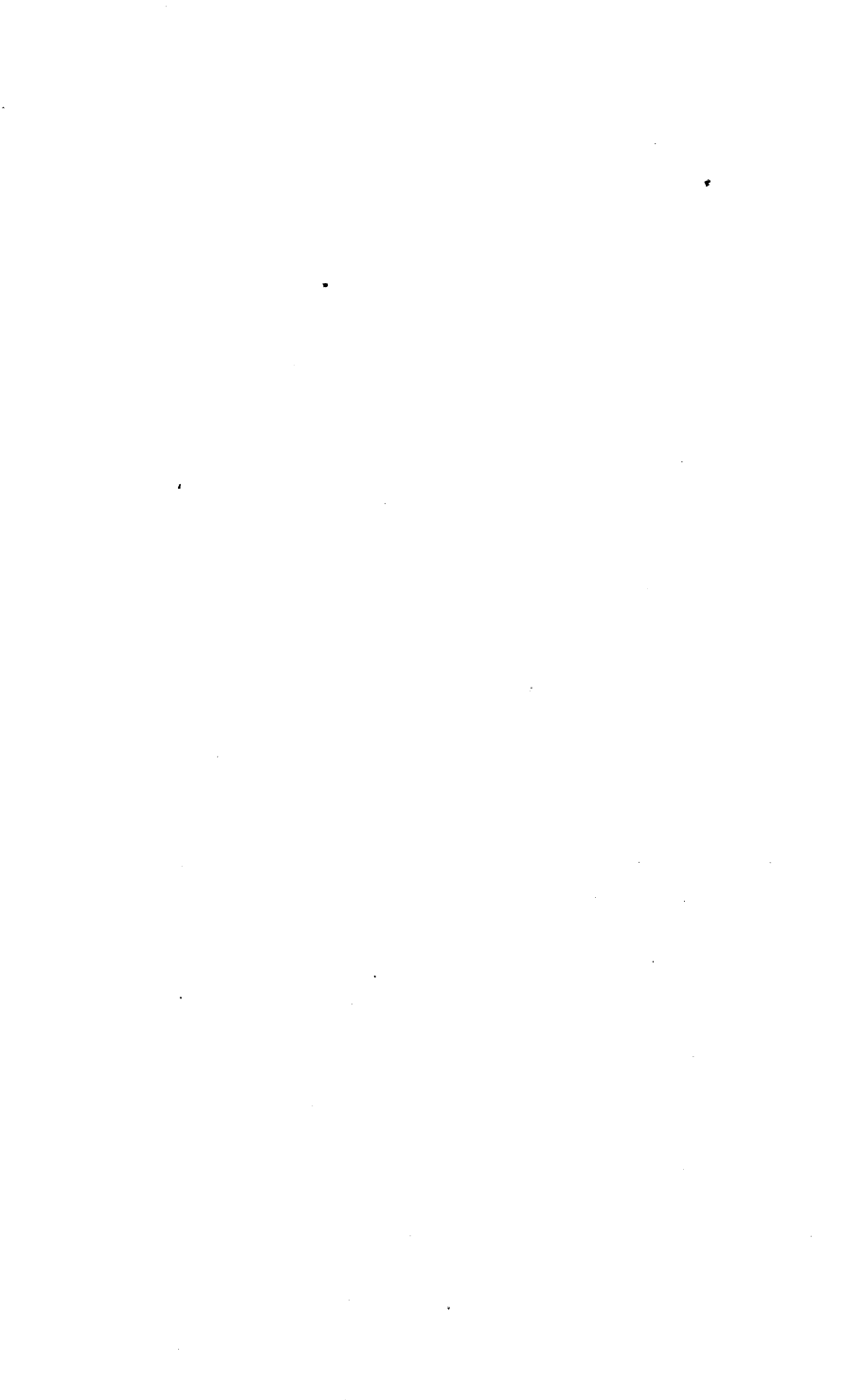
Какова была въ техническо-художественномъ отношеніи наша древняя военная музыка описываемаго періода — судить теперь трудно. Конечно, сколько нибудь совершенной она не могла быть. Что касается самихъ музыкальныхъ инструментовъ, то о нихъ мы скажемъ подробно въ другомъ мѣстѣ.

ВИЗАНТІЙСКО-МОСКОВСКАЯ „ТИШИНА“.

„Держай сопѣльщикъ, въ сласть лю-
блѣй гусли и пѣнья, плесканья и пля-
санья, чтить темнаго бѣса“.

* * *

„Іѣнше есть спѣвати духовныя пѣ-
сни, а нѣжли свѣщія срамотныя, бѣ-
совскія“.



I.

Отрицаніе искусства съ различныхъ точекъ зрѣнія и его историческая „законность“.—Реакція христіанскаго аскетизма противъ „эллинскаго“ растлѣнія.—Византійская идея на русской почвѣ.—Монашеская проповѣдь противъ музыки и пѣнія.—Устрашающія повѣсти и картинки о душевредной пагубѣ отъ музыкальнаго искусства.—Сатана, искушающій праведника „сопльями“ и „бубнами“.

По характеристическому совпаденію контрастовъ человѣческаго мышленія, крайній матеріалистическій утилитаризмъ и крайній метафизическій мистицизмъ дружно сошлись въ пунктѣ отрицанія пышнаго, внѣ области прямого служенія его узкимъ исключительнымъ тенденціямъ и задачамъ ихъ ученій. Утилитаризмъ отрицаетъ чистое искусство, изъ за стремленія къ возможно полному и справедливому распространенію „земнаго“ счастья, мистицизмъ отрицаетъ его—для неба, для загробнаго блаженства души. Конечно, ни тотъ, ни другой не правы, какъ, съ другой стороны, еще менѣе правы сибариты-эстетики, поклонники салоннаго искусства для искусства.

Доказывать насущную необходимость и разностороннюю пользу искусства въ жизни личной, семейной и общественной—нѣтъ надобности: онѣ очевидны и зиждутся на непреложныхъ духовныхъ потребностяхъ природы человѣка и общества. Вычеркнуть изъ жизни „свободное“ искусство—было бы равносильно оскотченію нравственной стихіи и сопровождалось-бы такимъ ужаснымъ огрубѣніемъ и одичаніемъ человѣка, которыя низвели-бы его на уровень животнаго, если не въ умственномъ, то въ моральномъ отношеніи. Кромѣ того, вычеркнуть искусство—значило-бы уничтожить

одно изъ могущественнѣйшихъ средствъ культуры и гуманитарнаго развитія... Къ счастью, подобный вандализмъ—невозможная и не осуществимая фикція, пока человѣкъ останется человѣкомъ.

Но если отрицаніе и гоненіе „свободнаго“ искусства не имѣютъ никакаго логическаго основанія, то это не всегда можно сказать, однако, объ ихъ „законности“ исторической. Въ исторіи отрицаніе искусства всегда шло параллельно съ отрицаніемъ политическаго гнета и социальна-экономическаго неправды, во имя свободы и блага личности. Оно отрицалось прежде всего потому, что оно было *ахистократично*, что его процвѣтаніе создавалось на рабствѣ и гиперизмѣ трудящейся массы—для эстетическихъ наслажденій однихъ только богатыхъ и пресыщенныхъ избранныхъ фортуны. Забитый рабъ, осужденный на невѣжество и неустанный „черный“ трудъ, не могъ быть эстетикомъ и, ненавидя своего угнетателя, естественнымъ порядкомъ ненавидѣлъ и все его „позашное“ искусство, пользованіе которымъ было для раба немыслимо и недоступно...

Это—соціальная сторона вопроса; но не рѣдко временно возникали еще чисто нравственные и интеллектуальныя основанія отрицанія искусства для извѣстной цѣли. Основанія эти коренятся въ возможности злоупотребленія и пресыщенія художественной стихіей, примѣры чего такъ нерѣдки въ исторіи. Сложилось даже ходячее мнѣніе, что всегда тамъ, гдѣ много художниковъ—мало мыслителей, гдѣ особенно процвѣтаютъ позашныя искусства—тамъ неособенно процвѣтаетъ нравственность и гдѣ, наконецъ, много утонченныхъ меценатовъ, тамъ еще большій избытокъ загрубѣлыхъ и голодныхъ пролетаріевъ.

Не возводя этого въ безусловное правило, нельзя, однако, отрицать, что въ исторіи очень нерѣдко бывали эпохи, когда, дѣйствительно, наибольшее процвѣтаніе художественности соответствовало наибольшему нравственно-интеллектуальному упадку. Стоитъ вспомнить знаменитые въ исторіи искусства, такъ называемые „золотые вѣка“ Августовъ, Медичисовъ, Людовиковъ, и проч. Вотъ въ такія-то эпохи всеобщаго „художественнаго“ распутства и пресыщенія всевозможными эстетическими уладами, когда вся жизнь высшихъ классовъ превращается въ какой-то „безбожный“ вальтасаровскій пиръ, изъ среды здоровой части общества раздается смѣлый голосъ суроваго протеста и беспощаднаго отрицанія этого пиршества въ его цѣломъ и въ подробностяхъ. Является талант-

ливый реформаторъ, пламенный проповѣдникъ какого нибудь *новаго* нравственно-религіознаго ученія, которое, само собой, разумѣется, должно быть ничѣмъ инымъ, какъ прямой антитезой и реакціей существующаго порядка. Такимъ образомъ, крайнему пресыщенію художественной стихіей новое ученіе непременно противопоставляетъ столько-же крайнее отрицаніе ея, во имя нравственнаго очищенія и обновленія человѣчества въ горнилѣ суроваго самоотреченія и презрѣнія земными благами.

На этихъ же неизмѣнныхъ основаніяхъ развитія общечеловѣческой нравственности, христіанство, съ его возвышенными идеалами и проповѣдью царствія небснаго, явилось безпощадной антитезой грубаго эмпиризма и художественной пресыщенности испорченнаго до мозга костей греко-римскаго общества. Развиваясь до своихъ крайнихъ выводовъ въ ученіи послѣдователей, подвизавшихся среди греко-римскаго общества, христіанство естественнымъ ходомъ должно было придти къ совершенному отрицанію всего того, что могло напоминать противоположный ему міръ нечестиваго и растлѣннаго „эллинизма“. Этимъ путемъ, оно пришло и къ отрицанію „свободнаго“ искусства, какъ одного изъ наиболѣе опасныхъ соблазновъ для душеспасенія, потому что тогдашнее искусство было искусство исключительно языческое. Отсюда, сама собой возникла идея аскетизма и отреченія отъ всякой мірской „прелести“, вообще и отъ художественной, въ особенности, и, подчиняясь участи всякой доктрины, мало по малу была доведена до крайностей и полннствъ.

Свѣтъ христіанства проникъ на Русь изъ Византіи, съ его мѣстнымъ духомъ и колоритомъ, въ полной неприкосновенности той обстановки и тѣхъ требованій, которыя, не составляя сущности ученія, обуславливались лишь и вырабатывались почвой самой византійской жизни. Понятно, что могло и должно было произойти отъ такой пересадки, не допускавшей никакихъ сдѣлокъ съ новой нетронутой почвой! Пришлые просвѣтителн принялись улаживать самобытно развивавшуюся русскую жизнь въ чуждую ей византійскую рамеу, безъ пощады ломая, ломая и отсѣкая все то, что могло мѣшать такой совершенно ненужной укладкѣ, потому что, ясно, успѣхъ распространенія христіанства не могъ отъ этого зависѣть: напротивъ, это только могло задерживать его.

Молодой, свѣжій, патріархально-неиспорченный народъ сталъ,

вдругъ, изобличаться въ неслыханныхъ въ немъ дотоѣ закоренѣлыхъ порокахъ и грѣхахъ „треплетаго *еллинства*“. То, чѣмъ болѣе развратное, изнѣженное и дряхлое византійское общество и противъ чего справедливо возставали учителя церкви,—стало преслѣдоваться имъ и въ неповинной, конечно, во всемъ этомъ русской средѣ. Пошли, съ большой головы на здоровую, суровыя обличенія такихъ золъ и преступленій, которыхъ не существовало въ дѣйствительности. Начать хотя-бы съ обличенія „еллинства“, которое имѣя очень опредѣленный смыслъ и свою исторію въ Византіи, на Русь являлось фикціей, подъ которую притягивались понятія и явленія ничего, въ сущности, похожаго на „еллинство“ не имѣвшія.

Безъ сомнѣнія, въ интересѣ распространенія христіанства, церковь должна была преслѣдовать и искоренять все то, что противорѣчило духу ея ученія и изобличалось въ язычествѣ. Безъ сомнѣнія, заслуга въ этомъ отношеніи первоучителей велика и неоспорима; но мы и не касаемся этой стороны вопроса. Мы указываемъ лишь на привнесеніе къ намъ, по роковому стеченію историческихъ судебъ, вмѣстѣ съ свѣтомъ Евангелія, чуждыхъ русскому народу, переработанныхъ для этой цѣли и, въ сущности, отжившихъ свой вѣкъ началъ и формъ *мысленаго* византійскаго склада, осудившихъ русскую мысль и русскую жизнь на многіе вѣка раздвоенія, косности и неподвижности.

Главнѣйшимъ выраженіемъ византійскаго вліянія у насъ была идея суроваго аскетизма, подъ фѣрулой котораго, въ связи съ несчастнымъ монгольскимъ вліяніемъ, Русь изнутри мало по малу опѣпѣвала.

Эта идея, со времени введенія христіанства, до Петровской реформы, составляла, какъ извѣстно, руководящее начало всей русской жизни и образованности. Въ силу ея отрицалось все мірское, суетное, всякая свободная творческая инициатива радующейся жизни души. Идеаломъ общества сталъ монастырь, идеаломъ индивидуума—аскетъ, пустынникъ, презрѣвшій, ради души спасенія, всякую мірскую «прелесть», и побѣдившій, по старинному выраженію, «мятежъ житія сего» молитвой, постомъ и страданіемъ...

— Видите-ли, какъ скоротечны дни наши? поучали духовные отцы свою паству. Подобно скачущему коню и летящей птицѣ, также быстро протекають дни и часы наши. Въ этой жизни мы только *гости*: не здѣсь наше бытіе—настоящая жизнь ждетъ насъ

за гробомъ, въ царствіи небесномъ. Презрѣмъ-же все земное и устремимъ всѣ наши помыслы и дѣла къ будущему животу!»²¹⁾

На этомъ основаніи, пастыри постепенно требовали отъ пасомыхъ «стяжати опасное вниманіе и бжеженіе и въ одеждахъ, и въ обушсахъ, и въ образѣ, и въ зрѣніи, и въ хожденіи, и на пути, и на торжищи, и на дому, извѣщающу и молчащу, и обѣдающу, и въ всѣхъ просто благоустройное и полезное»... «Полезное», конечно, въ интересѣ лишь загробнаго блаженства...

Такимъ образомъ, вся жизнь, до мелочей, заковывалась въ тѣсныя вериги аскетическаго смиренія и «благостройности».

При господствѣ такихъ взглядовъ, тѣмъ большому, конечно, отрицанію должны были подвергаться искусство и поэзія, вообще, а музыка и пѣніе, въ особенности, что они отражали въ себѣ еще очень яркіе признаки языческаго міросозерцанія. И дѣйствительно, одною изъ главныхъ заботъ стариннаго русскаго духовенства, а впослѣдствіи и правительства, къ поддержанію добрыхъ нравовъ въ народѣ, было—сугубое преслѣдованіе «свѣдкихъ срамотныхъ пѣсень», «гуденія», «скаканія» и «плясанія»...

Первоначально, преслѣдованіе ограничивалось увѣщаніями и наставленіями, устными и письменными. Почти вся наша древняя «обличительная» и нравоучительная литература, въ формѣ «проповѣдей», «словъ» и «поученій», неустанно убѣждала православныхъ «не творити бѣсовскихъ игръ», къ которымъ, напр., въ «Словѣ Христолюбца», наравнѣ съ идолослуженіемъ, отнесены и пѣсни, «гудьба» (музыка) и пляска.

Такимъ образомъ языческія, антихристіанскія суевѣрія и народная поэзія подводились подъ одно понятіе «треклятаго еллинства» и преслѣдовались съ одинаковой нетерпимостью.

Всѣ забавы и игры, весь народный внутренній душевный міръ, связанный съ поэтической, милой сердцу стариною и находившій себѣ образное выраженіе въ пѣснѣ, игрѣ и плясѣ, словомъ, всякое веселье преслѣдовалось, какъ бѣсовское навожденіе.

Для ближайшаго знакомства съ духомъ этого преслѣдованія, характеризующаго цѣлую эпоху, остановимся на нѣкоторыхъ наиболѣе краснорѣчивыхъ и авторитетныхъ памятникахъ, относящихся къ занимающему насъ предмету.

Передъ нами «поученіе» Даніила, митрополита «всѣа Руси», «ко

всѣмъ епископомъ, презвиторомъ, и прочему священному причту, также и мірскимъ челоуѣкомъ».

«Бая намъ польза срамно и зазорно житіе имѣти»? говорятъ въ своемъ поученіи Даниилъ и, желая отвратити свою паству отъ такого житія, къ лучшему «устроенію» православной церкви, сугубо внушаетъ отбѣгать, «яко отъ змія» — «отъ суесловія и собранія бесѣдъ душевредящихъ, точію приѣмля заповѣди Господни, и преданія и ученія» церкви, «и въ сицевыхъ играетъ и утѣшается, и радуется душа ихъ, неже сѣомрахи, и плясци и шахматы и тавлѣями, ихъ же отречеюша святіи апостолы и святіи отцы». «Всяка убо лютость и студодѣяніе, продолжаетъ онъ далѣе, отъ игранія и глумленія бываетъ, въ душахъ слышащихъ изливаема, и единого тщаніе есть всякое цѣломудріе отъ основанія исторгнути и посрамити естество, исполнити лукаваго бѣса вождельнія; ибо и глаголы студныя тамо, и образы студнѣйшіе, и постриганіе таково и хоженіе таково, и одежда и гласъ, и удовъ сломеніе, и очесъ развращеніе, и свирѣли, и сопѣли, и вина и вся просто послѣдняго студодѣянія полна». ²²⁾

Въ одномъ изъ своихъ „словъ“, о соблюденіи евангельскихъ заповѣдей, митрополитъ въ такихъ бѣдныхъ выраженіяхъ обличалъ современныхъ любителей музыкально-сценическаго искусства: „бѣгаешь на дьявольскія позорища, каеъ свинопасъ; собираешь игранія плясанія. И въ домъ свой, къ женѣ и къ дѣтямъ, приводишь сѣомороховъ, пласуновъ, сѣвернословцевъ, погубляя себя, жену, дѣтей и всѣхъ твоихъ домашнихъ, пуще древняго потопа. И всему злу ты бываешь ходатай. „Ей—ей, не я, говоришь, но это оныя плясцы и глумотворцы“. Какъ же говоришь *оныя*, когда все твое, и еслибъ ты не хотѣлъ, *оныя* не стали-бы творить глумы, не стали-бы плясать...

Особенно вооружается Даниилъ противъ «плясанія и празднованія, по нѣбавому *древнему* обычаю и чужему христіанскаго житія», разумѣя подъ этимъ «коланды, или глаголемыя *вота* и нареченныя *врумахія*», т. е. все то, въ чемъ проявлялись языческія вѣрованія народа и чтó составляло для него не одну лишь забаву.

Отсюда, религіозная нетерпимость къ «игранію и плясанію» обострялась до послѣдняго предѣла и отрицала малѣйшее ихъ проявленіе. Тотъ-же Даниилъ не дозволяетъ «глуматворцы и позорища» «ни въ домѣхъ, ни на торжищахъ не творити»... Исключе-

нія не допускались ни для какихъ мѣстъ, ни для какихъ случаевъ. Даже на такомъ, основанномъ на торжествѣ плоти и чисто земной радости, праздникѣ, какъ свадьба, имѣвшей въ семейно—родовомъ бытѣ значеніе величайшаго *веселья* *),—и тутъ духовными отцами проповѣдывалось строгое воздержаніе отъ всякихъ игръ, забавъ и пѣсенъ...

«Не подобаетъ, говорится въ одномъ поученіи, христіанамъ на пирахъ и на свадьбахъ бѣсовскихъ игръ играти, то не бракъ наречется, а идолослуженіе, иже есть плясба, гудьба, пѣсни бѣсовскія (т. е. мірскія), сопѣлц, бубны, и вся жертва чюльска, иже молятся проклятымъ богамъ»... ²³⁾ Стараясь всѣми способами внушить народу омерзеніе къ музыкѣ, пѣснѣ и пляскѣ, ревнители византійско-аскетической идеи измышляли устрашающіе образы и сказанія, наглядно представлявшіе велию грѣховность этого рода увеселенія и вытекавшую изъ нея гибель душевную и кару.

Рельефнѣйшій выразитель нравственно-религіознаго кодекса древней Руси, попъ Сильвестръ, говоритъ, напр., въ своемъ «Домостроѣ», какъ о фактѣ, не подлежащемъ спору, что тамъ, гдѣ «начнутъ гусли, гуденіе всякое, и плясаніе и скажаніе, и всякія игры и пѣсни бѣсовскія, — тогда якоже дымъ отгонитъ пчелы, такоже отыдуть и ангелы божіи отъ той смрадныя бесѣды, и возрадуются бѣси»...

Еще сильнѣе должны были говорить впечатлительному воображенію благочестиваго христіанина слѣдующія, напр., замысловатыя повѣсти.

Въ „сказаніи“ Нифонта рассказывается, что какъ то разъ сатана шолъ мимо Божьяго храма съ двѣнадцатью бѣсами, которые стали завидовать церковному пѣнію и укорять сатану, что оттого что тамъ славятъ имя Христа, ихъ сила сокрушилась. Сатана началъ ихъ успокоивать, говоря, что „въ малъ часъ то пѣніе минуется“ и люди начнутъ по-прежнему славить ихъ, бѣсовъ, мірскими пѣснями и плясаніемъ. И точно, по окончаніи обѣдни явился откуда-то человекъ „съ сопѣли и по немъ многоъ народъ идуща, ови съ гуслими, ови плещуще пояху, ови-же пляшуще“. Бѣсы очень этому обрадовались и принялись всѣхъ тѣхъ, кто шолъ вслѣдъ „сопущихъ“,

*) По южнорусскія свадьба зовется—„весілье“ и понинѣ.

связывать единымъ ужемъ“ (т. е. веревкою) и влечь за собою въ преподнюю.

Другая любопытная повѣсть, касающаяся того-же предмета и пзвѣстная въ нашей апокрифической литературѣ, по списку XVII столѣтія, подъ названіемъ „повѣсти о дѣвицахъ смоленскихъ, како игры творили“, рассказываетъ, что однажды, близъ Смоленска, „множество дѣвъ и женъ стеблися на бѣсовское сборище, нелѣпое и скверное, въ ночь, въ котору родилса пресвѣтлое солнце—великій Іоаннъ Креститель“, т. е. на Ивана Купала. „А эти окаянныя бѣсомъ научены были“... Богъ послалъ унять ихъ „отъ такого бѣсованья“ св. великомученика Егорія; но онѣ „нелѣпо ему возбранили съ великимъ срамомъ“. Тогда святой проклялъ ихъ и онѣ превратились въ камни. ²⁴⁾

Афанасьевъ приводитъ въ своей книгѣ описаніе любопытной старинной лубочной картинки, изображающей истязаніе въ аду игрецовъ. Подъ изображеніемъ выписано злорадное обращеніе дьявола къ попавшему въ его когти грѣшнику:

«П рече сатана: любилъ еси въ мірѣ различныя потѣхи, игры; приведите-же ему трубачей. Бѣси-же начаша ему во уши трубить въ трубы огненныя; тогда изъ ушей, изъ очей, изъ ноздрей проиде севозъ пламень огненный»...

Можемъ указать, кстати, на другую въ этомъ-же родѣ картинку, находящуюся въ одной изъ нашихъ древнихъ рукописныхъ библій. Картинка изображаетъ смерть Лазаря: Лазарь „на одрѣ лежитъ, и бѣсы изъ него душу принимаютъ“. Это „принятіе“ сопровождается бѣсовскою „гудьбою“: одинъ бѣсъ стоитъ у изголовья покойника и трубитъ надъ нимъ въ дуду, изъ которой вылетѣтъ пламя, другой бѣсъ, съ боку, барабанитъ въ бубень; третій, подъ акомпаниментъ этой музыки, тащитъ крючкомъ душу. Въ такомъ адскѣ—ужасающемъ видѣ представлена роль музыки при кончинѣ грѣшника (На приведенной картинкѣ, впрочемъ, ангелъ спасаетъ душу отъ бѣсовъ)!...

Рядомъ съ такими поучительными и устрашающими картинами и легендами, представлялись примѣры подвижниковъ, успѣвавшихъ со славою побѣдить бѣсовское «злохитріе». Извѣстенъ замѣчательный рассказъ Нестора о преподобномъ Исаіѣ печерскомъ.

Исаіѣ возбудилъ зависть бѣсовскую своимъ великимъ постничествомъ. Желая искусить преподобнаго, бѣсы явились къ нему въ

гешеру, въ образѣ двухъ юношей «красныхъ», и возвѣстивъ, что къ нему грядетъ Христосъ съ ангелами. Исаіиѣ всталъ, увидѣлъ толпу, будто бы, ангеловъ, а среди нихъ одного, сіявшаго лучами «паче всѣхъ». Бѣсы сказавъ, что это и есть Христосъ, пригласили его поклониться ему. Едва обманутый преподобный поклонился, какъ бѣсы восселили: «Нашъ еси Исаіиѣ! Съ этими словами, ввели его въ «келейцю малу», посадили и старѣйшій изъ нихъ сказалъ: «возьмѣте сопѣли и бубны и гусли, и ударяйте, ать ны спляшетъ Исаіиѣ». Сатанинскій оркестръ грянулъ и Исаіиѣ пустился въ плясъ до изнеможенія. Бѣсы оставили его еле жива, «поругавшеся ему»... Потомъ преподобный, придя въ себя, рѣшился «побѣдить» прельстившаго его дьявола еще болѣе суровой аскетической жизнью и достигъ того, что бѣсы сами наконецъ сознались; „О, Исаіиѣ! одолѣ и побѣдилъ ны еси“... ²⁵⁾).

Здѣсь характеристично то, именно, что бѣсовское искушеніе явилось въ видѣ музыки и пляски, и что бѣсы не могли придумать злѣйшаго поруганія надъ святымъ подвижникомъ, какъ заставить его плясать подъ ихъ адскіе бубны, гусли и сопѣли..

Въ тѣхъ случаяхъ, когда народъ постигали какія нибудь бѣдствія, духовенство, истолковывая ихъ, обыкновенно какъ кару небесную за грѣхи, не опускало удобнаго случая приплестъ къ этимъ, навлекшимъ бѣду, грѣхамъ и „треклятое едлинство“.

Лѣтописецъ Несторъ, такъ часто возмущающійся „поганскими“ обычаями своихъ современниковъ, скорбя о нашествіи половцевъ на Русскую землю (1067 г.), говоритъ, между прочимъ:

„дьяволъ льститъ... всяческими лестями превабляетъ ны отъ Бога, *трубами и скомарохи, гуслими и русальи*... Да сего ради казни приѣмлемъ отъ Бога всячєскыя, и нахоженъе ратныхъ, по Божью повелѣнью приѣмлемъ казнь грѣхъ ради нашихъ“... ²⁶⁾

Точно также во времена татарскаго погрома, митрополитъ Кириллъ II, архимандритъ Серапіонъ и другіе проповѣдники корили православныхъ несоблюденіемъ церковныхъ правилъ и пристрастіемъ къ нечестивымъ языческимъ обрядамъ и игрищамъ, какъ одною изъ причинъ постигшаго ихъ злополучія...

II.

Постепенное развитіе аскетической идеи въ древне-русскихъ умахъ.—„Городъ“ и „Деревиѣ“.—Переходъ отъ увѣщаній къ гоненіямъ противъ музыки.—Древнѣйшія законоположенія по этому предмету.—Предписанія „Стоглава“.—Правительственныя мѣры противъ „гульбы“ и „гудебныхъ сосудовъ“.—Суровое искорененіе скоморошнаго „неистовства“ при Алексѣѣ Михайловичѣ.—Водвореніе „тишины“.

Съ теченіемъ времени и съ постепеннымъ упроченіемъ христіанства, византійскій аскетизмъ, естественнымъ ходомъ, все болѣе и болѣе проникалъ въ умы русскихъ благочестивыхъ людей, становясь руководящимъ началомъ всего порядка и образа ихъ жизни. Другаго выхода не было, такъ какъ православному человѣку предоставлялось на выборъ одно изъ двухъ: либо отреченіе отъ мірской „прелести“ здѣсь и рай за гробомъ, либо пользованіе земными благами при жизни и — вѣчная геенна на томъ свѣтѣ. Кому же охота попасть въ геенну?!

Какъ не любили наши старинные князья и ихъ дружинники, по древне-славянскому обычаю, весело пожить, среди пѣсень, музыки и всяческихъ утѣхъ и игръ; но, подъ вліяніемъ своихъ духовниковъ и учителей церкви, мало по малу должны были „промышляя“ о своихъ душахъ, проникнуться благочестнымъ омерзѣніемъ ко всѣмъ этимъ грѣховнымъ „художествамъ“, какъ къ грязному разврату.

Аскетическому ученію подчинился прежде всего, конечно, „городъ“, служившій центромъ наиболѣе культурнаго „правлящаго“ класса, около котораго группировалась и власть церковная, искавшая въ немъ опоры для своей дѣятельности и для утвержденія своего авторитета. Сельская народная масса, испытывавшая на себѣ несравненно слабѣйшее воздѣйствіе церкви, чѣмъ городъ, очень туго, поэтому, поддавалась аскетической проповѣди, упорно оставаясь вѣрной завѣтамъ дохристіанской старины. Правда, какъ показываетъ примѣръ большинства существующихъ сектантскихъ толковъ и, съ другой стороны, многочисленность разнородныхъ „странниковъ“ и „богомолковъ“, постоянно выдѣляющихся изъ „деревни“,

ради душеспасительнаго подвизничества, византійскій аскетизмъ не безслѣдно коснулся народной массы; но это явленіе особенное и не болѣе, какъ эпизодъ въ общей картинѣ господствовавшаго въ народѣ равнодушія къ поученіямъ и правиламъ черныхъ яблукъ...

Вообще, какъ свидѣлствуютъ факты, русскій народъ никогда не отличался особенной горячностью къ дѣламъ вѣры. „Холодность къ религіи *много разъ* выказывается въ нашей исторіи“, говоритъ Костомаровъ. „Холодность къ богослуженію, подтверждаетъ другой псѣлдователь, такъ была сильна въ народѣ, что не только въ XVII вѣкѣ цари Михайлъ Ѳедоровичъ и Алексѣй Михайловичъ, но и въ началѣ XVIII вѣка, Петръ В. многократными указами своими побуждали народъ ходить къ богослуженію, исповѣдываться и причащаться“. ²⁷⁾ Это-же говоритъ намъ и вся „обличительная“ церковная литература, неустанно, изъ вѣка въ вѣкъ, вотще выражавшая горькія сѣтованія на маловѣріе и „забобоны“ народа, о чемъ здѣсь уже упоминалось...

„Холодность-же къ церкви естественно влекла за собой непослушаніе, противленіе власти церковной и, вообще, недовѣрчивость и неуваженіе къ духовенству, и даже стремленіе совершенно освободиться отъ его суда и вліянія“ ²⁸⁾...

При такомъ неблагопріятномъ положеніи вещей, церковная проповѣдь неминуемо должна была подъ конецъ прибѣгнуть къ крайнимъ мѣрамъ и къ суровымъ понужденіямъ, ради водворенія въ народѣ идей и установленій проповѣдуемаго ученія. Для этого нужно было только приурочить задачи миссіи къ видамъ государства, сдѣлать „правлящій“ классъ тѣснымъ союзникомъ церкви и послушнымъ исполнителемъ ея наставленій. Такъ оно и случилось, дѣйствительно и, быть можетъ, нигдѣ не было такого дружнаго взаимодействія и единства цѣлей между церковью и государствомъ, какъ у насъ, особенно въ періодъ московскаго „собиранія“ земли, сосредоточиванія и укрѣпленія единодержавія. Но, разумѣется, для этого потребовалось не мало времени. Много воды утекло прежде, чѣмъ монашеская проповѣдь, направленная противъ многообразнаго „еллинства“, перешла отъ слова къ дѣлу, прежде, чѣмъ простое увѣщаніе, вспомошествоваемое лишь краснорѣчіемъ, вооружилось на супротивныя уже не угрозой однѣхъ лишь каръ и мукъ суда небеснаго, а болѣе ощутительнымъ воздѣйствіемъ нещадныхъ „преслѣдованій“ и „пресѣченій“ со стороны земной власти... Къ счастью

и въ чести русскаго имени, нужно сказать, что преслѣдованія эти, какъ увидимъ, никогда не были особенно „нещадны“, благодаря различнымъ обстоятельствамъ и условіямъ, но, главнѣе всего — благодаря отсутствію религіознаго фанатизма въ господствующей массѣ.

Указанный крутой поворотъ проповѣди аскетизма, по отношенію къ музыкѣ съ содружественными ему искусствамъ, начинается не ранѣе начала московскаго періода русской исторіи. Собственно же, систематическія, вошедшія въ силу дѣйствующаго закона, гоненія на пѣвцовъ и музыкантовъ начинаются у насъ въ XVI столѣтіи и, постоянно учащаясь, достигаютъ наибольшей энергіи и беспощадности въ XVII вѣкѣ, при царѣ Алексѣѣ Михайловичѣ, но это уже была послѣдняя агонія византизма, тогда уже въ корнѣ подорваннаго успившимся въ то время вѣяніемъ запада.

Гоненіе шло, разумѣется, съ вѣдома и благословенія духовной власти, такъ какъ, по смыслу нашего стариннаго законодательства, дѣла, касавшіяся вѣры, вѣдались церковнымъ судомъ, руководствовавшимся „Кормчей книгой“ (Номоканонъ), а впослѣдствіи „Стоглавомъ“.

Попытки ввести запрещеніе „шпильманской мудрости“, какъ называли у насъ музыкально-сценическое искусство въ XVII вѣкѣ, въ положительный законъ относятся къ самой ранней эпохѣ нашего церковнаго законодательства. Всѣ соборы, обсуждавшіе вопросы объ „устроеніи“ церкви, постоянно занимались изысканіемъ мѣръ къ искорененію въ народѣ „треклятаго еллинства“. Въ „Церковномъ правилѣ“ митрополита Іоанна, относящемся къ XII столѣтію, церковь вооружается всѣми карами небесными противъ этого зла. Затѣмъ, позднѣе, въ харатейной „Кормчей Книгѣ, имѣвшей законодательное значеніе, церковь грозитъ отлученіемъ и проклятіемъ нарушителямъ запрета ягрищъ.

„Паки-же увѣдѣхомъ, говорится тамъ, бѣсовская еще дѣржаще обычая треклятыхъ Еллинъ: въ божественные праздники позоры нѣкаковы бѣсовскія творити съ свистаніемъ и съ кличемъ и въплемъ, сзывающе нѣкъ скаредныя пѣяницы“..... „аще ли явятся споры творяще народы, не покоряшеся сему правилу, прокляти да будутъ“...²⁹⁾

Въ постановленіи одного изъ позднѣйшихъ епископовъ предписывается: „Да будетъ отлученъ обавнѣхъ, чародѣй, *скомрахъ* и проч.³⁰⁾

Всѣ эти, какъ мѣстныя, такъ и общія постановленія были окончательно оформлены и санкціонированы въ „Стоглавѣ“, который, по признанію законодателя, появился того ради, что въ Московскомъ государствѣ, „поисхатались обычаи и законы нарушились“.

Подобно своимъ предшественникамъ, соборъ, издавшій „Стоглавѣ“ (1547—9 гг.), точно также много и сугубо занимался обсужденіемъ разнообразныхъ проявленій „еллинскаго бѣсованія“ и объ ихъ пскореніи.

Въ нѣкоторыхъ „вопросахъ“ царя указывалось на то, что на различныхъ народныхъ праздникахъ и пршествахъ „играють глумотворцы и органики и смѣхотворцы, и бѣсовскіе пѣсни поють“.

Соборъ, сперва отвѣчая на каждый вопросъ порознь, потомъ— въ главѣ „о игрищахъ еллинскаго бѣсованія“, высказывается уже въ формѣ общаго законоположенія, чтобы „всѣмъ православнымъ христіанамъ на такіа бѣсованія не сходитися... и тобы проелятое бѣсованіе *попрано было до конца*“. Предоставляя царю „по всѣмъ градомъ и по селомъ своя заповѣдь учинити“ по этому предмету, „Стоглавѣ“, опираясь на прежніе соборы, грозитъ „отмѣтаніемъ“ и отлученіемъ всѣмъ, кто не исправится и не перестанетъ улажаться запрещенными забавами³¹⁾

Что касается правительственныхъ „заповѣдей“ гражданскимъ властямъ, о преслѣдованіи „по всѣмъ градомъ и селомъ“ осужденнаго „Стоглавомъ“ „бѣсованія“, то, хотя наибольшее число сохранившихся актовъ этого рода относится къ XVII столѣтію, особенно ко второй его половинѣ, но есть и современные изданію „Стоглава“. Бывали попытки въ этомъ отношеніи даже и гораздо ранѣе, какъ можно судить, напр., по жалованной грамотѣ Троице-Сергіеву монастырю князя Юрія Дмитровскаго, 1470 г., въ которой, между прочимъ, заповѣдывается, чтобы скоморохи въ пожалованныхъ „селѣхъ не играли“³²⁾. „Заповѣдь“ эта повторяется во всѣхъ почти извѣстныхъ древнихъ княжескихъ жалованныхъ грамотахъ монастырямъ и другимъ „волостелямъ“. Въ позднѣйшихъ изъ нихъ, впрочемъ, встрѣчается иногда довольно существенный вариантъ. Напр., въ „Уставной Онежской грамотѣ“. 1536 г., великій князь, не воспрещая вовсе игру скомороховъ въ жалованной „землѣ“, воспрещалъ имъ только самовольно являться туда и играть.

„А скоморохомъ, гласитъ грамота, у нихъ (онежанъ) въ воло-

сти *силю* (т. е. насильно) *не ирати*, а кто у нихъ учнетъ въ волости играти силю, и старосты и волостные люди вышлютъ ихъ изъ волости вонъ, а пенн имъ въ томъ нѣтъ“. ³³⁾

Вслѣдъ за изданіемъ „Стоглава“, и, какъ его результатъ, явился въ 1551 г. „Соборный приговоръ“, объ обязанностяхъ московскихъ поповскихъ старостъ. Въ обязанности эти входило увѣщаніе мірянъ воздерживаться отъ „праздныхъ словесъ, бошунъ и смѣхотворенія“.... „А пдѣ-же гусли, и пречудницы, и потѣхи хульны, и отъ тѣхъ-бы игръ священники удалялися“, тѣмъ менѣе принимали-бы въ нихъ участіе, подъ страхомъ проклятія. Что касается погрѣшающаго въ этихъ „потѣхахъ хульныхъ“ простаго мірянина, то „таковаго, учить „приговоръ“—умолн, запретн и накажи!“... ³⁴⁾

Эта растянчивость и неопредѣленность мѣръ пскоренія „хульныхъ потѣхъ“, эта очевидная нерѣшимость правительства дѣйствовать болѣе энергично отличаетъ все московское законодательство по этому предмету вплоть до временъ Алексѣя Михайловича.

Между тѣмъ, тревожащее „скупство“ не только не поддавалось увѣщанію и не пскоренялось мѣрами кротости; но росло все болѣе и, наконецъ, обратилось въ дни „Смутнаго времени“, и послѣ нихъ въ какой-то поголовный разгулъ. На это указываетъ намъ, между прочимъ, одинъ чрезвычайно любопытный актъ царствованія Михаила Федоровича, подробно описывающій современныя „попснматившіеся“ нравы и обычаи духовенства и мірянъ, въ отношеніи къ занимающему насъ предмету. Актъ этотъ—„память“, данная тіуну Маноѣлову и Никольскому попу Панкратію въ 1636 г., „о прекращеніи въ московскихъ церквахъ разнаго рода безчинствъ и злоупотребленій“.

Начать съ того—„память“ свидѣтельствуетъ, что въ „царствующемъ градѣ“ Москвѣ (это особенно характерно!), во *всѣхъ* церквахъ *чяинятся* мятежъ и соблазнъ и нарушеніе нашей святныя въры. Въ числѣ разнаго рода другихъ „соблазновъ“, законодателя особенно возмущаетъ то, что праздники господни „ругателно“ творятся: „вмѣсто духовнаго торжества и веселія, воспримше игры и бошунны бѣсовскія, повелѣвающе медвѣдчпкомъ и скоморохомъ на улицахъ и на торжищахъ и на распутіяхъ сатанинскія игры творити, и въ бубны бити, и въ сурны ревѣти, и руками плескати, и плясати и пная неподобная дѣяти“... Грѣхъ доходилъ до того, по словамъ „памяти“, что „шпыни“ по церквамъ „ходили“ съ „без-

страшіемъ“, толпамъ—„человѣкъ по десятку и болши“, и пропозводин, не стѣсняясь святостью мѣста, „смуту“ и „мятежъ“.

Видя все это и иное безчиніе, патріархъ Іосафъ „зѣло возжались“ и „паки воскорбѣ“, слѣдствіемъ чего и явилась цитируемая „память“, въ которой предписывалось Манойлову и полу Панкратію: собрать къ себѣ всѣхъ старостъ поповскихъ, „вычитать“ имъ вслухъ означенную память, велѣтъ сдѣлать съ нея списки и тѣ списки разослать по всѣмъ соборнымъ и приходскимъ церквамъ для наставленія и руководства пастырей и мірянъ, дабы православной церкви «отъ таковыхъ прежнихъ, древнихъ сатанинскихъ прелестей» не было ущерба. А кто, изобличится въ забвеніи данной спасительной „памяти“ и станетъ „ходить по прежнему своему пзвыченію и по волѣ сердець своихъ“, говорится далѣе, тѣмъ всѣмъ быть отъ великаго господина св. Іосафа „въ духовномъ наказаніи“ и „въ запрещеніи накрѣпко“... ³⁵⁾

Конечно „духовное“ наказаніе и „запрещеніе накрѣпко“ оказывали мало дѣйствія и „сатанинская прелесть“ разгуливала все съ большимъ и большимъ „безстрашіемъ“. Люди строгаго благочестія, преданные послѣдователи аскетизма, естественно, должны были придти въ ужасъ и, подъ его вліяніемъ, напуганные, къ тому же, благословеніемъ церковной власти, бросились тушить пожаръ расхолаживающими брутными мѣрами.

На смѣну словесныхъ увѣщаній и «духовныхъ» наказаній—явился батоги, штрафы, ссылка и т. под. Гоненіе достигло небывалой суровости.

Началось оно въ первые годы царствованія Алексѣя Михайловича, отличавшагося, какъ извѣстно чрезвычайной набожностью. Первый указъ по этому предмету былъ данъ въ 1649 г., а за нимъ послѣдовалъ цѣлый рядъ другихъ. Это были «памяти» воеводамъ, мотивированныя тѣмъ, что повсемѣстно «умножилось-де въ людяхъ пьянство и всякое мятежное бѣсовское дѣйство, глумленіе, скомошество» и проч. Въ общихъ чертахъ, воеводамъ предписывалось имѣть «крѣпкое смотрѣніе», чтобы нигдѣ никакихъ «позорищъ» и «игрищъ» не было, чтобы ни въ городахъ, ни въ селахъ «скомоорохи, съ бубны и сурнамы, и съ медвѣди и съ малыми собачками—не ходили бѣ и всякими бѣсовскими играми не играли-бѣ нѣкоторыми дѣлы»... Обо всемъ этомъ требовалось строжайшій «заказъ учинить». А если бы, на случай, скомоорохи ослушались этого

„крѣпкаго кабаза“, то воевода уполномочивался „пмать ихъ“ и „бить батоги“; а „будеть скоморохи съ бѣсовскою игрою обявятся въ другорядъ“, говорится въ грамотѣ, то таковыхъ бить кнутомъ нещадно, да сверхъ того брать съ нихъ „заповѣди“ (штрафы) по шести рублей съ человѣка, а ни въ чемъ, казалось бы, неповинные „бубны, и домры, и сурны, и гудки велѣтъ ломать безъ остатку, а хари (маски) велѣтъ жечь на огнѣ безъ остатку-жъ“.

Не даромъ прозванный „тишайшимъ“, царь Алексѣй Михайловичъ распространялъ это запрещеніе повсемѣстно, дабы во всемъ государствѣ искоренить „многое неистовство“, происходящее отъ тѣхъ „сатанинскихъ учениковъ“, т. е. скомороховъ, пѣсельниковъ, гусяровъ и т. п. Не ограничиваясь гоненіемъ самихъ скомороховъ, преслѣдовали „нещадно“ и ихъ любителей и покровителей. Подъ страхомъ попасть въ „сѣѣзжую“ для наказанія по усмотрѣнію воеводы, воспрещалось, чтобы никто и нигдѣ не призывалъ скомороховъ „съ домрами, гусями, волынками и со всякими играми“, чтобы никто „медвѣдей не водилъ, съ сучками не плясалъ и никакихъ бѣсовскихъ дѣвъ не творилъ“, чтобы на свадьбахъ пѣсней не пѣли, а равно на улицахъ и на поляхъ, чтобы нигдѣ не плясали, „въ ладони не били и никакихъ богомерзкихъ игръ не слушали“ и т. д. ³⁶⁾

Вскорѣ гоненіе дошло до того, что, по указу царскому, стали ходить по домамъ и отобрать все, что могло напоминать „гудебные сосуды“.

Олеарій, бывшій во время этого гоненія противъ музыки въ Москвѣ, рассказываетъ, что оно началось по инициативѣ патріарха. По его свидѣтельству, русскіе той эпохи очень любили и уважали пѣніе и музыку; но патріархъ замѣтилъ, что они „начинають злоупотреблять этимъ искусствомъ, распѣвая разнаго рода скандальныя пѣсни“. Вслѣдствіе этого послѣдовало запрещеніе инструментальной музыки, а затѣмъ немедленно было приказано собрать всѣ инструменты, какіе только можно было найти въ Москвѣ. Когда ихъ собрали, то, нагрузивъ ими пять воезовъ, свезли за Мосеву-рѣку и тамъ сожгли. Только однимъ нѣмцамъ позволено было у себя въ домахъ заниматься музыкою, да еще боярину Никитѣ Пвановичу (Романову), другу нѣмцевъ... ³⁷⁾

Такими-то крайними мѣрами, правительство Алексѣя Михайло-

вича достигло того, если вѣрить современнику, что повсюду „бысть тишина“... Но если, и точно, водворилась тогда „тишина“, то только затѣмъ, чтобъ вскорѣ разрѣшиться еще болѣ шумной и „непстовой гудьбою“...

III.

Общая замѣчанія объ интеллектуальномъ характерѣ „Московского“ періода Русской исторіи. — Вошли объ „испатавшихся“ обычаяхъ. — Навращеніе къ „старинѣ“. — Утраченный якорь спасенія. — Бѣдность генія и порча нравовъ. — Извращеніе художественной стихіи. — Неискоренимость народныхъ „позорищъ“ и „пгрищъ“. — Потворство поповъ „еллнству“. — „Книжка“, не одобренная цензурой. — „Простая чадь“, въ борьбѣ за сохраненіе своей индивидуальности, передъ лицомъ „лучшихъ людей“.

Какъ это всегда водится у ретроградныхъ моралистовъ, древнерусскіе проводники аскетической идеи — обличители общественной порчи и все болѣе распространявшагося художественнаго „непстовства“, обращали взоры слушателей на старину, какъ на образецъ примѣрнаго благочестія, добронравія и святости жизни *во время оно*. Къ этой-то традиціонной и, такъ сказать, фигуральной старинѣ, „во время оно“, слѣдовало, по ихъ мнѣнію, непременно возвращаться, чтобы спасти душу и исправить нравы. Это было исходной точкой всѣхъ поученій, обличеній, „памятей“ и установленій московскихъ моралистовъ и правителей, потому что другого идеала и исхода у нихъ не было и пнаго критеріума они не допускали. Такъ какъ у каждой данной старины непременно есть точно такая-же, противопоставляемая для образца, своя идеальная *старина*, то мы и встрѣчаемся съ этимъ риторическимъ приѣмомъ въ проповѣдяхъ всѣхъ временъ.

Уже при Іоаннѣ III, въ медовые мѣсяцы хваленаго московскаго

періода, раздаются скорбные возгласы, что вся земля тогда „замѣшалася и старые обычаи переставились“. Затѣмъ, спустя немного, сзывается мудрый соборъ, пишется новый кодексъ благочестія („Стоглавъ“), на томъ основаніи, что „нравы поиспаталися“ и оказывалась настоятельная нужда ихъ выправить. „Стоглавъ“ составленъ и написанъ; но, вслѣдъ за тѣмъ, немедленно слышатся опять сугубые укоры и жалобы на обуявшую міръ безнравственность и „непствоство“—и такъ безъ конца, и все это во имя сіяющей гдѣ-то благочестіемъ и святостію, никому невѣдомой и ни для кого недостижимой „старини“...

Но должны-же были быть въ этихъ неустанныхъ іереміадахъ, угрозахъ и „запрещеніяхъ накрѣпко“ какая нибудь правда, какое нибудь основаніе? Несомнѣнно были, и на этотъ разъ весьма ощутительныя. Дѣйствительно, московское общество, особенно позднѣйшаго періода, не могло похвалиться ни религіознымъ благочестіемъ, ни святостію житія, ни чистотою нравовъ, ни благородствомъ вѣсровъ. Даже авторитетъ церкви былъ „испсатанъ“, если сдѣлались возможнымъ такіе скандальные фарсы, какіе, чуть не публично, позволялъ себѣ, напр., боярня Стрѣшневъ, родственникъ и царедворецъ Алексѣя Михайловича... *).

Мрачную картину порчи нравовъ, азіатской огрубѣлости и циническаго распутства московскихъ, преимущественно „лучшихъ“ людей, т. е. людей изъ верхнихъ слоевъ, „брюхатыхъ и богатыхъ“, по выраженію преподобнаго Вассіана, яркими красками обрисоваль уже „Стоглавъ“ — этотъ краснорѣчивый „обвинительный актъ“ всего московскаго режима.

„Стоглавъ“ насквозь пронизанъ отрицательнымъ, даже сатирическимъ направленіемъ, по отношенію къ своей эпохѣ, ратуя противъ ея пороковъ и злоупотребленій, во имя свѣтлой старини. И та старина, на которую онъ ссылался, дѣйствительно, была несравненно выше и чище, несравненно *народнѣе*, московской современной ему „новизны“. Царь, въ обращеніи къ собору, даваль ему „совѣтъ“ утвердить „древнее преданіе“ истинной вѣры, по-

*) Стрѣшневъ, враждуя съ патриархомъ Никономъ, называлъ одну изъ своихъ собакъ его именемъ и саномъ, выучилъ сидѣть на заднихъ лапахъ, а передними осѣвять по архіерейски. „И такая насмѣшка безъ стыда и страха была очень гласною“ (Ист. о расколѣ въ церкви Рос., Пгнатія, 189).

черпнувъ для этого вдохновеніе и разумъ въ святости, между прочимъ, Владиміра равноапостольнаго, Бориса и Глѣба, преподобн. Θεодосія и Антонія... Но, конечно, ни царь, ни мудрый соборъ не могли и не хотѣли знать, какъ очень долго никто не хотѣлъ знать этого на Руси, чѣмъ именно указанная старина (говоря точнѣе—старина кіевская) была завидна и дорога? Имъ не приходило въ голову, что „золотой“ вѣкъ Владиміровъ-столяныхъ только тѣмъ и былъ хорошъ и свѣтелъ, что византийство, амальгамированное впоследствии еще и монгольствомъ, тогда еще не успѣло окончательно сковать русскую мысль веригами косности, заглушить, подъ страхомъ анафемы, свободные полеты русской творческой фантазій и стремленія къ изящному, опутать общественную жизнь—до ея полного упраздненія—„власяницей“ условно-фарисейскаго смиренія и благочестія!.. Никто не обращалъ вниманія на то, въ высшей степени несчастное, цѣлые вѣка длившееся и постоянно усиливавшееся *раздвоеніе* между народомъ и интеллигенціей, какова-бы она тамъ ни была, которое и до сихъ поръ еще составляетъ самое больное мѣсто русской жизни.

Благодаря этимъ-то условіямъ, съ одной стороны, народная масса, живя по исконному обычаю „дѣдю и отчу“, цѣлые вѣка оставалась во тьмѣ невѣжества и суевѣрія, и такъ туго поддавалась распространенію въ ея средѣ благотворнаго ученія Евангелія, потому что тѣ, кто его проповѣдывалъ, требовали отъ народа отречься не только отъ старой вѣры, но и *отъ самого себя*.

Съ другой стороны, московское, *городское*, общество, по тѣмъ-же причинамъ, нося обличье строгаго благочестія, условной морали и полумонастырскаго строя жизни, превратилось въ толпу безсердечныхъ ханжей и лицемеровъ, исполненныхъ—какъ свидѣлствуетъ Кошкинъ, говоря о боярствѣ,—„спесивства, и безстыдства, и не-нависти и неправды“.

И какъ-же могло быть иначе, когда мысль была осуждена на рабское прозябаніе, когда сколько нибудь смѣлые ея проблески проклинались, какъ сатанинская гордыня, когда, наконецъ, всѣ свободныя проявленія художественнаго чувства и поэтическаго вымысла, не подходившія подъ узкія безжизненныя трафареты сухаго монастырскаго искусства, считались смертнымъ грѣхомъ и гнались, какъ нечестивый соблазнъ! Естественно было, при такихъ обстоятельствахъ, воцариться безнравственности, грубой чувствен-

ности и одначалому невѣжеству, которыя, по инерціи, должны были принимать все болѣе и болѣе безнадежныя размѣры.

Люди, изучавшіе нашу старину, знаютъ, что московская Русь, проживъ многія сотни лѣтъ, не оставила почти никакихъ яркихъ и самобытныхъ памятниковъ и слѣдовъ своего генія ни въ области науки и литературы, ни въ области искусства. Даже то, чѣмъ гордится нынѣ русская археологія и что осталось намъ въ наслѣдіе отъ этого періода, было сдѣлано не русскими руками и не по русской мысли, начиная отъ пресловутаго московскаго кремля, дивной церкви Василия Блаженнаго и кончая сокровищами оружейной палаты... Даже знаменитѣйшія и столь, справедливо, чтимыя древнія борсунскія ворота, оказывается, были сдѣланы нѣмцами, и—къ довершенію стыда и курьеза—даже фигуры на этой православной святыни облечены въ еретическій нѣмецкій нарядъ!...

Но такое оскотленіе человѣческой мысли, такое заглушеніе божественной искры красоты и идеала, не проходятъ безнаказанно. „Натуру гони въ дверь—она вскочитъ въ окно;“—и иногда выпзъ голову, можно бы добавитъ къ этой справедливой истинѣ...

На самомъ дѣлѣ, никакими проповѣдями, никакими преслѣдованіями и карами, какъ-бы долго и упорно они не практиковались, невозможно заглушить совершенно ни въ народѣ, ни даже въ отдѣльной личности истиннѣ художественности и стремленія къ идеалу. Но, развѣща только въ томъ, что, когда эта сторона человѣческаго духа припжана, замурована въ тѣсную келью аскетическаго „послушанія“ и, въ добавокъ, въ нашихъ собственныхъ, ослѣвленныхъ пзувѣрствомъ, глазахъ состоитъ на дурномъ счету, тогда она вырождается въ крайне дикія и странныя формы. Это—незаконное дитя, всѣмъ гонимое и отверженное, поневолѣ ищетъ тогда пріюта въ самыхъ темныхъ и низменныхъ уголкахъ природы человѣческой. Оно бываетъ или смѣшно и жалко, или отвратительно или, наконецъ, страшно, смотря по темпераменту, по времени и обстоятельствамъ. До какихъ чудовищностей можетъ доводить извращенное, лишнее правльнаго, естественнаго исхода, художественное чувство—показываютъ поучительные примѣры такихъ натуръ, какъ Грозный. Константинъ Аксаковъ весьма вѣрно замѣтилъ, что невѣроятная кровожадность Грознаго главнымъ образомъ была результатомъ такой именно „художественности“...

Такимъ же образомъ, и въ старинномъ московскомъ обществѣ

лишенный гражданства и сугубо оскорбляемый художественный элементъ, ползкомъ и украдкой, умѣлъ таки найти почву для своихъ огорченій въ томъ именно тайномъ и явномъ „неистовствѣ“, которое такъ огорчало и возмущало благонаправнаго царя Алексѣя Михайловича. И это, въ точномъ смыслѣ слова, было *неистовство*... Но обратимся сперва къ народу—посмотримъ, какъ онъ справлялся съ византийско-московскими путами въ дѣлѣ художественной стихіи...

Удивительнымъ кажется, какъ московскіе просвѣтители народа, въ своихъ вѣковыхъ заботахъ объ исправленіи его нравовъ и изгнаніи изъ его обычая „треклятаго еллинства“, не убѣдились во время въ полной несостоятельности этихъ заботъ и въ полной необходимости измѣнить свой образъ дѣйствій въ этомъ важномъ дѣлѣ! Какъ было не убѣдиться, что отнять у народа память и заставить его вдругъ совершенно разорвать съ дорогимъ для него прошлымъ — претензія напрасная и бессмысленная! А между тѣмъ, факты вопіющимъ образомъ убѣждали въ этомъ на каждомъ шагѣ.

— Се-бо не погански-ли живемъ!

Этотъ укоръ Нестора современникамъ оставался въ полной силѣ цѣлыя столѣтія; цѣлыя столѣтія, потому, благочестивые люди со скорбію видѣли, какъ и Несторъ, все ту-же, дѣйствительно, крайне печальную картину, что—„на играхъ и позорищахъ“ всегда людей множество, „а церкви *стоятъ*; егда-же бываетъ годъ (часть) молитвы мало ихъ обрѣтается въ церкви“... ³⁸⁾

„*Слабо живутъ*, не слушая божественныхъ словесъ! жалуются позднѣйшіи печальники темноты народной. Но, продолжаетъ онъ, если плясца, гудца или какой иной игрецъ позоветъ на игрище или на какое сборище пдольское, то всѣ туда идутъ съ радостію—а во вѣки мучимы будемъ—и весь тотъ день проводятъ на позорищахъ“... Въ церковь идти, говоритъ онъ далѣе,—„и чешемся, протягаемся, дремлемъ, и говоримъ, то дождь, то студено, или иное что... А на позорищахъ нѣтъ ни покрова, ни затишья, и вѣтеръ шумитъ, и выялица; но все сносимъ, радуясь, и позоры дѣлаемъ на погубу душамъ“... ³⁹⁾

Тѣ-же жалобы на „слабую“ жизнь въ народѣ и на нескоренную преданность его къ „игрищамъ“ и „сборищамъ пдольскимъ“ повторяютъ знаменитѣйшіе проповѣдники всѣхъ временъ—Кириллъ

Туровскій, Кирилль Митрополитъ (въ его „Правлахъ“), Христолюбецъ, Серапіонъ, Даниль митроп. и друг. Всѣ они свидѣтельствуя одно, что, какъ выражается „Стоглавъ“:

„еще-же мнози отъ неразумія простая чадъ православныхъ христіанъ во градѣхъ и въ селѣхъ творятъ еллинское бѣсованіе, различныя игры и плясанія“ въ праздниѣ. „Мужи, и жены, и дѣти въ домѣхъ по улицамъ отходя, и по водамъ глумы творятъ всякыи играми и пѣснями сатанинскими и многими виды скаредными“... ⁴⁰⁾

Въ довершеніе горя, оказывалось, какъ сѣтовалъ соборъ, что всѣ тѣ народныя игрыца *„никимъ не возбраняеми, ни обличаеми, ни наказаеми, ни отъ священникъ, ни отъ судей“*.

Здѣсь мы встрѣчаемся съ очень любопытнымъ и характернымъ обстоятельствомъ.

Это еще не все, что священники „не возбраняли“ народныя игрыца: тотъ-же соборъ засвидѣтельствовалъ болѣе соблазнительный фактъ, именно, что многіе изъ священниковъ явно потворствовали имъ и даже, по грѣхамъ, сами, случалось, принимали дѣятельное участіе въ „еллинскомъ“ весельи своей паствы, напр., на свадьбахъ и пр. Въ другомъ древнемъ памятникѣ, почти одновременномъ „Стоглаву“, именно, въ „поученіи“ митрополита Данила высказано прямое и рѣзкое обвиненіе духовенства въ этой трепогибельной слабости.

„Нынѣ-же, обличаетъ Даниль, суть нѣдци отъ священныхъ, аже суть сѣи пресвитери и діакони, поподіакони, и четци и пѣвци, глумяся, играютъ на гусляхъ, въ домры, въ смыки... и въ пѣсняхъ бѣсовскихъ, и въ безмѣрномъ и премногомъ піанствѣ, и всякое плотское мудрованіе и наслаженіе паче духовныхъ любяще“... ⁴¹⁾

Несомнѣнно, что въ такой грѣховности изобличалось преимущественно духовенство областное, деревенское, и по весьма понятнымъ причинамъ. Съ одной стороны, личная выгода побуждала священника жить въ ладу съ своей паствой, у которой онъ всегда былъ въ сильной зависимости, и смотрѣть сквозь пальцы на ея запретныя стародавнія обычаи и забавы, которыми тяжело поступиться народу; съ другой стороны, деревенскій попъ того времени, очень слабый, обыкновенно, въ церковной мудрости, а часто и вовсе неграмотный, былъ, въ сущности, тотъ-же брестьянинъ, погруженный въ суевѣрія и крѣпкій брестьянскому міровозрѣнію. Къ счастью, наше сельское духовенство всегда, а въ особенности въ старину,

очень близко стояло къ народу и отнюдь не выдѣлялось изъ него, по своимъ понятіямъ и образу жизни, въ особенную касту. Быть можетъ, благодаря этому обстоятельству, въ народѣ нашемъ такъ еще живо сохранились драгоцѣнные для исторіи остатки нашего національнаго мифа и эпоса, наряду съ типичными племенными чертами древняго быта. Правда, этой-же причиной объясняется и то неблагопріятное явленіе, что спасительное ученіе Евангелія такъ медленно и смутно проникало въ народное сознаніе и такъ странно амальгамировалось въ немъ съ языческими преданіями...

За всѣмъ тѣмъ, нельзя не повторить, что и тутъ—въ этомъ, засвидѣтельствованномъ исторіей послабленіи духовенства „еллипству“—опять такъ обнаружилась, еще съ большей наглядностью, полная тщета вѣковыхъ стараній переплачить народъ на византійскій ладъ и вынуть изъ него душу живу... Съ другой стороны, въ этомъ-же фактѣ ярко сказывается неискоренимая, вѣчно юная, подкупающая самихъ противниковъ своей жизненностью, творческая сила народнаго поэтическаго духа!

Мы не хотимъ сказать, что народъ отстаивая, такимъ образомъ, свою нравственную фizioномію, свои обычаи и поэзію, вовсе не поддавался спасительному свѣту православія. Вовсе нѣтъ! Быть можетъ, медленно, но „простая чадь“, какъ выражается „Стоглавъ“, неукосятельно воспринимала христіанскіе образы и истины; воспринимала она ихъ только по своему—не совсѣмъ такъ, какъ предписывала одобренная въ Москвѣ книжка. Конечно, для учителей это-то и было большое огорченіе. Затѣмъ—мало того—у „простой чади“ неожиданно завелась на этотъ предметъ *своя собственная книжка*... Это было уже не одно, а два заразъ огорченія!

„Книжка“ эта такъ и названа *отреченной*, потому что московскимъ господамъ она очень не понравилась... И дѣйствительно, въ ней были странныя вещи, рядомъ съ удивительной поэзіей и теплою вѣрой. Мы говоримъ объ апокрифическихъ искусствахъ и литературѣ.

Извѣстно, что въ исторіи распространенія христіанства въ Россіи различается эпоха *двоевѣрія*, захватывающая очень значительный періодъ времени. Эпоха эта чрезвычайно важна въ исторіи нашего искусства и поэзіи. Ей мы обязаны, между прочимъ, нашей обширной апокрифической литературой (она-же „отреченная“), въ которой многосторонне выразилось взаимодѣйствіе извнѣ при-

шедшаго христіанскаго ученія и народнаго, коренящагося въ первобытномъ эпосѣ, міровоззрѣніи. Народность этой литературы нельзя оспаривать... Она развилась параллельно съ одобренной духовной литературой, отрицавшей ее, какъ продуктъ еретичества, откуда и названіе—„отреченной“. Апокрифическая литература была отголоскомъ народности, имѣла своихъ особенныхъ писателей и свой особый кругъ читателей.

Христіанскіе образы и вѣрованія, постепенно усваиваемые народомъ, облекались въ готовые эпическія формы и обобщались съ готовыми прадѣдовскими понятіями и повѣрьями.

Путемъ такого народно-творческаго процесса, между прочимъ, многіе языческіе обряды, праздники, былины, пѣсни и проч. отбрасывали себѣ совпаденіе, хотя бы самое отдаленное и чисто внѣшнее, въ соотвѣтствующихъ установленіяхъ и преданіяхъ церкви, и этимъ, какъ-бы, освящали себя, получая христіанскую окраску. Такимъ образомъ, въ народѣ до сихъ поръ еще живутъ всѣ эти „русальні дни“, „семьки“, „авсенки“, „боланды“ и т. под. праздники, со всею ихъ языческою обрядовою обстановкою, но уже слившіеся въ представленіи народномъ съ христіанскими праздниками, напр.: св. Іоанна Крестителя, св. Троицы, Рождества Христова и пр. Точно также народная былина, въ раскодѣхъ каликъ переходящихъ, претворила частію героевъ старорусскаго эпоса въ подвижниковъ христіанства. Обрядовая, языческаго происхожденія пѣсня перелается въ духъ православія и получаетъ молитвенное значеніе... „Поганскія“ гусли, отрицаемыя строгими учителями церкви, въ глазахъ народа находятъ себѣ полное оправданіе, какъ инструментъ наиболѣе приличный для вѣщаго восхваленія имени Божія...

Такъ-то „простая чадь“, движимая здоровымъ чувствомъ самосохраненія, отстаивала свою личность и свою художественную „старину“ отъ аскетическаго обезличенія и омертвѣнія! То, что она сдѣлала въ этомъ отношеніи и, вообще, въ дѣлѣ историческаго прогресса нашей народной индивидуальности—очень немного, конечно; но это немногое все таки гораздо цѣннѣе и плодотворнѣе того, что сдѣлали московскіе „лучшіе люди“...

Мы различаемъ этихъ „лучшихъ людей“ отъ народа, потому что различіе это дѣйствительно существовало.

У насъ сложилось мнѣніе, что *оторванность* „общества“ отъ народа началась, будто-бы, только со временъ петровской реформы.

Исторія говоритъ намъ не то. Оторванность эта ведетъ свое начало на Руси со временъ воспріятія у насъ *правлящимъ* классомъ византизма, который былъ столько-же, если еще не болѣе чуждъ „простой чадѣ“, какъ потомъ и нѣмецкая цивилизація. А въ то время, какъ „городъ“ складывалъ свою жизнь по византийско-татарскому образу и подобию, „деревня“, „земля“—неуклонно оставалась вѣрной своимъ древне-русскимъ традиціямъ и брѣтко хранила свою племенную самобытность. Борьба между ними, составляющая самую характеристическую черту исторіи московскаго періода, происходила, разумѣется, не въ одной только области поэзіи и искусства...

Эту разнь, въ данномъ отношеніи, коротко и ясно опредѣлилъ г. Буслаевъ, сказавъ, что „*сочувствіе къ народности*, коренившейся въ язычествѣ, не было и не могло быть между грамотными людьми древней Россіи“. ⁴²⁾ Рѣчь плетъ, конечно, о тѣхъ грамотныхъ людяхъ, которые читали и писали по указѣмъ однѣ одобренныя московской цензурою книжки...

IV.

Московское лицемеріе.—Вокально-сценическія забавы Грознаго.—Кровавая антикритика.—Добровольные гонители музыкальнаго искусства.—Вакханальный вихрь—эпоха Самозванца.—Благочестіе, возмущенное музыкально-увеселительнымъ „соблазномъ“.—Сатанинская музыка и танцующій мертвецъ.

Въ то время, какъ „простая чадь“ по деревнямъ продолжала въ часы досуга, не смотря на проклятія и гоненія, пѣть свои „мірскія“ пѣсни, подъ звуки „домръ“ и гуслей, сходиться на „игрища“, плясать и водить хороводы, тяжеловѣсный московскій „лучшій“ чело-вѣкъ, въ своемъ длиннополѣмъ, по византийскому фасону скроенномъ платьѣ, храня постную мнну святоши на людяхъ, искалъ

подъ рукою удовлетворенія порывамъ своего художественнаго чувства либо въ разнообразномъ болѣе или менѣе бѣлейномъ „неистовствѣ“ домашняго производства, либо въ „шильдманской мудрости“ заморскаго прпвоза... Конечно, и отъ того, и отъ другаго, а отъ другаго въ особенности, онъ истово отрекивался и отплевывался, какъ отъ сатанинскаго навожденія и грѣха; но—къ лпцемѣрїю и фарисейству московскому человѣку не привыкать было стать—путемъ разныхъ остроумныхъ софизмовъ и ухищреній, грѣшное дѣло устроивалось такъ, что можно было и запретный плодъ вкушать и „невинность соблюдать“...

Тотъ-же Иванъ Васильевичъ Грозный, который такъ скорбѣлъ на столговомъ соборѣ о „попшатавшихся обычаяхъ“ и, въ порывѣ благочестивой ревности, стремился „до конца поправить“ въ своемъ царствѣ всякія „сатанинскія“ пгрища, музыку и скоморошество, который, въ другомъ случаѣ, какъ увидимъ, вмѣнялъ роль скомороха въ унижительную казнь—самъ же, оказывается, былъ во всемъ этомъ первый грѣховодникъ.

Сохранились извѣстія, что Грозный очень любилъ „веселыхъ“, т. е. скомороховъ и гудельниковъ, которыхъ къ нему присылали нарочно изъ Новгорода, вмѣстѣ съ медвѣдями. Вообще, при его дворѣ, по обычаю боярскихъ домовъ, былъ постоянно многочисленный штатъ всевозможныхъ „умѣльцевъ“ и шутовъ. Говорятъ, онъ не иначе могъ заснуть, какъ только подъ монотонныя повѣствованія „бахарей“. Вспомнимъ упрекъ ему Курбскаго за то, что онъ собиралъ „скомороховъ съ дудами и богоненавистными пѣснями“.

Что дѣлалось въ знаменитой Александровской слободѣ—хорошо извѣстно. Случалось, тотчасъ же отъ молитвы и слезнаго покаянія, когда на лбу не успѣвали еще сгладиться слѣды многократныхъ земныхъ поклоновъ, царь непосредственно переходилъ къ срамсловію и къ самой безшабашной оргіи. Не даромъ, должно быть, завѣрялъ онъ бѣлоозерскаго пгумена, говоря: „язъ видалъ, по четкамъ матерны лають: что въ тѣхъ четкахъ“?..

На пирахъ, царь нерѣдко, не довольствуясь искусствомъ „веселыхъ“, самъ пѣлъ крайне циническія, „срамныя“ пѣсни, а въ особенно игривый часъ, не прочь былъ даже и поплясать и—верхъ грѣховности!—пногда нарядившись предварительно въ богомерзкія „хари“, т. е. въ маски. За одинъ изъ этихъ маскарадовъ нѣкоторый благочестивый, строгаго житія человѣкъ, жизнью заплатилъ,

именно, за неумѣстно выраженное неодобреніе... Очевидно, царь, „до конца“ поправшій скоморошество въ московскомъ государствѣ, отнюдь не считалъ это запрещеніе обязательнымъ для себя и вовсе не находилъ, чтобы подобная забава была ужъ, точно, такая не позволительная вещь. Человѣкъ строгаго житія — то былъ князь Михайло Рѣпинъ — не сообразилъ, конечно, этого обстоятельства и, видя однажды, какъ царь, въ опьяненіи, плясалъ съ скоморохами въ маскахъ, заплакалъ. Иванъ Васильевичъ, желая развеселить князя, хотѣлъ надѣть и на него маску; но Рѣпинъ сорвалъ ее, бросилъ на полъ, растопталъ ногами и гнѣвно сказалъ:

— Государю-ли быть скоморохомъ? Покрайней мѣрѣ я, думный бояринъ, пмъ не стану!

Царь вытолкалъ его, а чрезъ нѣсколько дней граждански-доблестный князь былъ зарѣзанъ въ церкви за свое дурное мнѣніе о скоморошествѣ...

Иванъ Васильевичъ, случалось, упражнялся пѣніемъ и пляской, не стѣсняясь даже присутствіемъ чужеземцевъ, что особенно удивительно, потому что московская полтика учила нарочито высоко поднимать носъ и хранить, какъ можно, важный, спѣсивый видъ передъ „нѣмцами“.

Кельхъ рассказываетъ, какъ очевидецъ, что Грозный въ Новгородѣ, на свадьбѣ своей племянницы, княжны Маріи Владиміровны, съ злосчастнымъ королемъ безъ королевства, Магнусомъ, лично увеселялъ нѣмцевъ соблазнительными плясками и пѣснями соло и хоромъ. Хоръ царскій состоялъ изъ молодыхъ пѣльковъ (то, конечно, были дворцовые пѣвчіе), и Иванъ Васильевичъ, лично дирижируя имъ, колотилъ ихъ тростью по головамъ, когда они сбивались съ такта. ⁴³⁾

Любя вольныя пѣсни, Иванъ Васильевичъ еще болѣе любилъ церковное пѣніе и, какъ будетъ говорено въ своемъ мѣстѣ, много прилагалъ заботъ къ его исправленію и устройству. Впрочемъ, церковное пѣніе, дозволяемое и одобряемое аскетическимъ уставомъ, было всконнъ любимо всѣми русскими людьми.

Какъ бы тамъ ни было, но при Грозномъ, и до и послѣ его, это вкушеніе отъ запретнаго удовольствія скоморошествомъ и „гудьбою“, если имѣло мѣсто, и иногда очень широкое и крикливое, въ царскихъ и боярскихъ хоромахъ, то все-таки не переставало признаваться дѣломъ весьма зазорнымъ и грѣшнымъ, въ гла-

захъ даже самихъ меломановъ. Господствовавшій въ жизни духъ аскетизма былъ еще очень крѣпокъ и авторитетенъ; было не мало еще людей истинно благочестивыхъ, строгихъ къ себѣ и къ другимъ, въ родѣ князя Рѣпина, о которомъ говорилось выше.

Естественная потребность въ художественнымъ наслажденіямъ могла живо чувствоваться такими людьми, не взирая ни на какіе запреты и тиски; но благочестивый человѣкъ въ томъ именно полагалъ свой подвигъ, чтобъ непрерывно поборать въ себѣ этотъ инстинктъ, какъ бѣсовское навожденіе, и съ омерзеніемъ относился къ тѣмъ, кто слабодушно поддавался грѣху. Это было *искушеніе* и тѣмъ сильнѣе чувствовалась его увлекающая прелесть, тѣмъ съ большей нетерпимостью должна была относиться къ нему фанатизированная аскетической идеей православная душа.

Личности, въ родѣ Рѣпина, готовые, въ своей благочестивой ревности, принять хоть мученическій вѣнецъ, а высказать такъ свое порицаніе и отвращеніе къ „сатанинской“ забавѣ, бывали въ тѣ времена нерѣдки. Бывали и такіе горячіе ревнители „тишины“, что, по собственному добровольному почину, подвизались въ душе-спасительномъ преслѣдованіи скомороховъ и въ истребленіи ихъ „гудебныхъ сосудовъ“.

Такъ, извѣстный протопопъ Аввакумъ рассказываетъ въ своемъ любопытномъ „Житіи“ слѣдующій назидательный случай.

„Пріѣдоша въ село мое (т. е. въ его приходъ), пишетъ онъ, плясовые медвѣди съ бубнами и съ домрами, и я, грѣшникъ, по Христѣ ревнуя, *измалъ ихъ* и хари и бубны *изломалъ* на полѣ *единъ у многихъ*, и медвѣдей двухъ великихъ отнял—одного ушибъ и паки ожилъ, а другаго отпустилъ въ поле“.

Это былъ несомнѣнно подвигъ, а для тѣхъ временъ въ особенности, когда, подъ обличьемъ скомороховъ, нерѣдко странствовали отчаянные грабители и головорѣзы. Впрочемъ, благочестивому протопопу ревность его не прошла такъ даромъ.

„И за сіе меня, продолжаетъ онъ, Василій Петровичъ Шереметевъ, плывучи Волгою въ Казань на воеводство, взявъ на судно, *браниа многа* и... гораздо осердясь, велѣлъ меня бросить въ Волгу“. Къ счастью, дѣло такъ далеко не зашло, но все-таки бѣднаго протопопа потопили и потопляли порядочно. Въ другой разъ съ нимъ случилась бѣда серьезнѣе, и—все за ту же ревность во Христѣ противъ игрищъ. Находясь въ Юрьевцѣ повольскомъ, сталъ онъ

„унижать“ православныхъ отъ „блудни“ и сопровождающихъ ее потѣхъ и бѣсованій. За это юрьевцы такъ не влюбили Аввакума, что грозились, по ихъ словамъ, „убить его, вора, б.....а сына, да и тѣло собакамъ въ ровъ“ кинуть. И дѣйствительно „замертво убилъ“, какъ откровенно повѣствуетъ протопопъ... ⁴⁴⁾

Такіе-то строгіе ревнители, люди свѣтлаго характера и крѣпкаго убѣжденія, поддерживали суровый, аскетическій тонъ общественной жизни; но большинство, какъ вездѣ, не могло, конечно, совладать съ инстинктами своей природы, не имѣло и мужества открыто давать имъ просторъ и, подчиняясь рутинѣ, лицемерію.

— Что дѣлать? Врагъ человѣческій силенъ—плоть немощна. Авось Богъ потерпитъ грѣхамъ!

Такъ долженъ былъ сокрушаться заурядный московскій „лучшій“ человѣкъ, искушаясь запрещенными, въ его-же собственныхъ глазахъ презрѣнными и „срамными“ художествами и забавами.

Это было укоренившееся, общепринятое лицемеріе, съ которымъ, однако, московскій человѣкъ преспокойно уживался. Одного онъ страшно боялся и не терпѣлъ—это *соблазна*, явнаго отрицанія господствующей морали и нарушенія той внѣшней „тишины“, которую предписывали аскетическіе идеалы жизни.

Поэтому-то Москва была въ высшей степени скандализирована, когда однажды въ ея „тихія“ стѣны не вѣсть откуда ворвался шумный, блестящій, вакханальный вихрь: вдругъ, изъ конца въ конецъ ея зазвучали неслыханные дотолѣ веселые звуки польской музыки, подъ сумрачными сводами царскихъ палатъ замелькали въ бѣшеной мазуркѣ расфранченныя пары и повсюду забушевалъ невиданный разгулъ.

Это „однажды“ случилось при Димитріѣ Самозванцѣ. Москвичи сначала пришли въ оторопь, потомъ стали дивиться и невольно заслушиваться; но, спохватившись, рѣшили, что это страшный *соблазнъ*, котораго нельзя терпѣть, и—это погубило Димитрія. Всѣ его современные и позднѣйшіе историки согласны въ томъ, что онъ болѣе всего возстановилъ противъ себя москвичей и далъ сплу заговору Шуйскаго своей любовью къ „еллинскому бѣсованію“, да еще въ польскомъ кунтушѣ, легкомысленно попирая этимъ московскія понятія о православіи, благочестіи и благолѣпін царскаго „чина“...

Беръ, Пеерде и другіе очевидцы единодушно свидѣтельствуютъ,

что „закоренѣлые въ предразсудкахъ“ москвитяне возмущались пристрастіемъ Дмитрія къ музыкѣ и развлеченіямъ. Это давало имъ поводъ подозрѣвать—точно-ли онъ природный русскій? 45)

— Развѣ не видно, что онъ еретикъ, говорили народу заговорщики Шуйскаго: повѣнчался съ еретичкой—полькой... съ поляками бражничаетъ, пляшетъ, обычаю нашего не держится... Его поляки сюда прислали, чтобъ вѣру нашу истинную искоренить...

Самъ Шуйскій подстрекалъ толпу такими-же обвиненіями.

— Что это за царь? говорили онъ. Какое въ немъ достоинство, когда онъ съ шутами, да съ музыкантами пляшетъ, да харп надѣваетъ? Это—скоморохъ! 46)

— О, какъ огонь не сойдетъ съ неба на сихъ окайненныхъ! говорится въ одномъ современномъ сказаніи объ окружавшихъ Дмитрія пгредахъ, музыкантахъ и имъ под.

Такъ говорили, но думали другое сообщники Шуйскаго; такъ говорили и такъ думали искренніе фанатики аскетизма и ненавистники всего пноземнаго; такъ говорила и ничего не думала толпа—безъ царя въ головѣ; такъ говорили, но не такъ думали людемѣры, можетъ быть, большинство.

Есть пзвѣстіе, что многимъ москвичамъ это веселое царствованіе плп, покрайней мѣрѣ, сопровождавшія его шумныя гульба и вольность нравовъ прилились по вкусу. Даже польскую музыку многіе слушали съ удовольствіемъ. О черни ужъ и говорить нечего, что она была рада поглазѣть, попировать, повеселиться. „Теперь уже не преслѣдовались забавы, какъ бывало въ старыя годы; веселые скоморохи съ волынками, домрами и накрами могли какъ угодно тѣшить народъ и представлять свои „дѣйства“... Въ корчмахъ наряжались въ харп, гуляющія женки плясали и пѣли веселыя пѣсни“... 47)

Безъ сомнѣнія все это не могло не нравиться черни, какъ не камни-же были и „лучшіе“ люди, чтобъ остаться равнодушными къ сладкимъ звукамъ искусной музыки, къ пріятнымъ зрѣлищамъ, къ роскоши и блеску дворцовыхъ пировъ. Но въ воздухѣ еще спльно вѣяло духомъ старой рутинѣ, къ тому-жъ въ веселомъ царствованіи было не мало другихъ темныхъ и сомнительныхъ сторонъ, п—страшное слово *соблазнъ* возмѣло силу! Главное, Дмитрію нельзя было простить не то, что онъ забавлялся пляской

и музыкой, а то, что онъ явно не признавалъ ихъ грѣхомъ и такимъ образомъ, отрицалъ важнѣйшій пунктъ аскетизма.

Смѣлые голоса искреннихъ протестантовъ, коварныя внушенія и шопотъ заговорщиковъ фанатизировали слѣпотствующую толпу и зажали глотки вольнодумцамъ. До какой степени они успѣли омерзить московское благочестіе противъ *соблазна* въ поведеніи мнимаго царя видно изъ того, что даже бездыханное тѣло Димитрія суевѣріе окружило ненавистнымъ звукомъ незримыхъ трубъ и бубновъ.

Когда его тѣло лежало на площади, въ Москвѣ ходилъ говоръ, что въ полночь былъ слышенъ въ томъ мѣстѣ гулъ бубновъ, невѣдомо кто игралъ на сопѣляхъ, пѣлъ пѣсню.

— Это, говорятъ современный лѣтописецъ, бѣсы приносили честь любящему ихъ разстрѣлъ и радовались о пришествіи своего угодника! ⁴⁸⁾

Подобнымъ повѣрьямъ и баснямъ о бѣсовской музыкѣ и, вообще, о прямомъ участіи бѣса въ „гудебномъ“ искусствѣ, суевѣрная московская толпа легко поддавалась, даже и при самыхъ обыкновенныхъ обстоятельствахъ.

Разъ одинъ иностранецъ—любитель музыки, чуть не угодилъ на костеръ за здорово живешь, какъ говорится. Это былъ заѣзжій голландскій фельдшеръ, Квиринусъ. Какъ-то онъ игралъ на лютнѣ у себя въ комнатѣ при открытомъ окнѣ, и вѣтеръ шевелилъ при этомъ висѣвшія на стѣнѣ кости скелета. Стрѣльцы увидѣли это и тотчасъ-же разнесли молву, что фельдшеръ своей игрою на лютнѣ заставляетъ плясать мертвецовъ. Молва дошла до патріарха и бѣднаго Квиринуса хотѣли было, на законномъ основаніи, сжечь на кострѣ, какъ колдуна. Къ счастью, фельдшеру удалось разъяснить свое колдовство князю П. Б. Черкасскому и, страшная исторія кончилась тѣмъ, что Квиринуса выслали изъ Россіи, а роковой скелетъ торжественно сожгли за Москвою рѣкою.

V.

Гонители музыки, отличающіеся въ собственныхъ увлеченіяхъ музыкой.—Развлеченія и забавы московскаго царскаго дворца, домашнія и заморскія.—Привозныя „музыкальныя“ орудія и „стременты“.—Органное дѣло при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ.—„Комедійныя дѣйства“ и „потѣшная палата“ при Алексѣѣ Михайловичѣ.—Двойственность отношенія къ музыкѣ и казуистика „лучшихъ“ людей временъ Алексѣя Михайловича.

Запрещеніе музыки и ей подобныхъ „хульныхъ потѣхъ“, осужденныхъ церковью, никогда, въ сущности, не соблюдалось строго при московскомъ государевомъ дворѣ. Самые „тишайшіе“, самые благочестивые и богомольные цари—и тѣ не отказывали себѣ въ удовольствіи позабавиться порой различными хитрыми „дѣйствами“, послушать игру на всевозможныхъ музыкальныхъ инструментахъ, а также пѣніе мірскихъ пѣсень.

А что позволяли себѣ цари, то въ средѣ боярства считалось уже, понятно, исполнѣ разрѣшеннымъ. Государевъ образъ жизни служилъ примѣромъ для всѣхъ—изъ царскаго дворца, дававшего тонъ всему тогдашнему московскому „свѣту“, исходили всякія моды и новыя вкусы.

Духъ времени, естественныя требованія человѣческой природы, наконецъ, постепенно учащавшіяся сношенія съ иностранцами брали свое, не смотря на неодобреніе суровыхъ хранителей „древляго“ благочестія и даже на страхъ кары небесной за подобныя грѣхотворныя слабости.

Нужно и то сказать, что у московскихъ государей и бояръ оставалось, за дѣлами государственными и домашними—по хозяйству и за усердной молитвой, очень еще много досугу, котораго имъ рѣшительно некуда было дѣвать. Общественной жизни не было никакой, да и могла-ли она представлять какую нибудь живость, полноту и пріятность при затворничествѣ женщинъ? Кругъ умственныхъ интересовъ былъ самый ничтожный. Оставалось наполнять досуги либо разгуломъ и грубыми чувственными наслажденіями, либо разнообразными художественными забавами.

Для послѣдней цѣли въ царскомъ дворцѣ постоянно находился

дѣлшій штатъ разнообразныхъ увеселителей, забавниковъ и „гмѣльцевъ“. Тамъ были отборные, по своей дряхлости и благочестію, нищіе, такъ называвшіеся „верховые богомольцы“ (по *верхнимъ* хоромамъ во дворцѣ, въ которыхъ они помѣщались). Они служили какъ-бы объектомъ царскаго нищелюбія и въ тоже время молились о здоровьи государя, развлекали его по вечерамъ своими рассказами о быломъ, пѣніемъ *Лазаря* и тѣхъ духовныхъ стиховъ, которые и теперь еще можно слышать отъ странствующихъ калекъ. Были тамъ юродивые и шуты, забавлявшіе своими остроуміемъ и фарсами. Были слѣпцы—„домрачен“, распѣвавшіе подъ аккомпаниментъ домръ (струнный инструментъ), были и пѣсни народные. Были, наконецъ, „бахари“, которые „говорили“, т. е. рассказывали сказки и побасенки, весьма любимыя нашими предками. Бахари пѣлись въ каждомъ сколько нибудь зажиточномъ домѣ.

Затѣмъ, по мѣрѣ сближенія съ иностранцами, стали заводиться въ царскомъ дворцѣ разнаго рода заморскіе музыкальные „стременты“ и даже артисты изъ „нѣмцевъ“. Иностранцы, наѣзжавшіе въ Москву, знакомили русскихъ съ пріобрѣтеніями своей культуры, чисто изъ коммерческихъ расчетовъ. Такимъ образомъ, послы, въ числѣ различныхъ подарковъ царямъ и боярамъ, привозили также музыкальные инструменты, а нерѣдко въ ихъ свитѣ находились музыканты и всевозможнаго сорта артисты, которые удивляли и тѣшили московскихъ людей своимъ искусствомъ.

Такъ, англійскій посолъ Горсей привезъ, по его словамъ, царю Ѳеодору Ивановичу въ подарокъ отъ своего государя органы и клавикорды, а съ ними и музыкантовъ. Онъ же рассказываетъ, что царица Прина Ѳеодоровна, разсматривая эти подарки, „особенно была поражена наружностью органовъ и клавикордовъ, которые были раззолочены и украшены финифтью, и восхищалась гармоніей звуковъ этихъ мускійныхъ орудій, никогда ею певиданныхъ и неслыханныхъ. Тысячи народа толпились около дворца, чтобы ихъ послушать“. ⁴⁹⁾

Это происходило въ концѣ XVI столѣтія, но и задолго до этого, по свидѣтельству другихъ историковъ, въ Москвѣ были уже знакомы съ подобными заморскими „мускійными орудіями“. При Іоаннѣ III, въ 1490 г., въ Москву былъ вызванъ, въ числѣ разныхъ нѣмецкихъ художниковъ, и „органный игрецъ—капканъ бѣлыхъ чернецовъ Августинова закона“. ⁵⁰⁾ Значитъ органы существовали уже тогда во дворцѣ и царь забавлялся ихъ игрою. Кромѣ

того, задолго до приѣзда Горсея, царскій дворецъ украшали замѣчательные часы съ музыкою, которая тѣшила все царское семейство.

При Михаилѣ Ѳеодоровичѣ, быть можетъ, благодаря отчасти предшествовавшимъ сношеніямъ съ поляками *) и ихъ долгому пребыванію въ Россіи, хотя бы и съ враждебными цѣлями, музыка сдѣлалась весьма обычнымъ развлеченіемъ и во дворцѣ и въ обществѣ.

На свадьбѣ государя, „съ выходомъ его въ баню и во весь день и ночью на царскомъ дворѣ играли въ сурны и въ трубы и били по набрамъ“. ³¹⁾ А въ грановитой палатѣ, „въ государскую радость“, играли на цымбалахъ и на варганахъ. При царскомъ дворцѣ находились „потѣшныя хоромы“, въ которыхъ сосредоточивались всѣ дворцовыя забавы, въ томъ числѣ органы, цымбалы, клавикорды и друг. музыкальные инструменты, а въ дворцовомъ штатѣ полагались „игрецы“, которые на нихъ играли. Въ дворцовыхъ спискахъ того времени упоминаются: цымбальщикъ потѣшной палаты Томило Михайловъ Бѣсовъ (1614 г.), котораго и самое имя указываетъ, что онъ былъ виртуозъ своего дѣла. Послѣ него упоминаются цымбальники: Мелентій Степановъ (1626—1632 г.) и Андрей Андреевъ (1613 г.). Они, вѣроятно, завѣдывали не одной цымбальной, но и органной игрой, которая очень нравилась дворцовому обществу. Въ 1630 г. были выписаны для этого дѣла нѣмцы—„органнаго дѣла мастера, Ансѣ Лунѣ, да Мелхартѣ Лунѣ, и привезли съ собою изъ голандской страны стрементъ на органное дѣло, и тотъ онъ стрементъ въ Москвѣ додѣлали и около того стрементъ станокъ сдѣлали съ рѣзью и разцвѣтили краскою и золотомъ; и на тотъ стрементъ сдѣлали соловья и кукушю съ ихъ голоса; а какъ играютъ тѣ органы и обѣ птицы поютъ собою безъ человѣческихъ рукъ. За то мудрое дѣло государь пожаловалъ имъ 2,676 руб.“ ³²⁾ Царю затѣя эта такъ понравилась, что онъ обязалъ Луновъ выучить органному дѣлу русскихъ учениковъ. Луны жили въ Москвѣ 8 лѣтъ и, конечно, за это время наилучше устроили музыкальную часть потѣш-

*) Въ числѣ дворцовыхъ музыкантовъ при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ бывали не рѣдко поляки. Такъ, въ 1638 г. указано было состоять у государевой «органной потѣхи», съ органомъ мастеромъ Юрьемъ Проскуровскимъ, «въ товарищахъ *иноземцу-жъ* Ѳеодору Завальскому, потому что Юрью быть у того дѣла одному не мочно». Поэтому органиста Завальскаго приводили ко кресту: «что ему быть у государевой органной потѣхѣ и никакія-бы хитрости ему надъ государевыми органами не учинить».

ной палаты, благодаря чему музыка сдѣлалась обычной забавой царскаго семейства. Къ сожалѣнію, ничего неизвѣстно, какія пьесы и какіе мотивы разыгрывались на описанныхъ органахъ...

Органное дѣло при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ развилося въ Москвѣ такъ широко, что царь могъ послать одинъ изъ органовъ, изготовленныхъ русскими мастерами, въ подарокъ персидскому шаху.

Алексѣй Михайловичъ, послѣ первыхъ годовъ царствованія, когда, по словамъ лѣтописца, „бысть тишина“ и отсутствіе всякихъ развлеченій и музыкальных игръ, не устоялъ, наконецъ, противъ соблазна и завелъ во дворцѣ всякія забавы; „потѣшная палата“ получила еще болѣе развитіе, чѣмъ при Михаилѣ Ѳеодоровичѣ. Къ прежнимъ ея составнымъ частямъ прибавилось теперь еще и „комедійное дѣйство“—первые зачатки русскаго театра.

Въ 1672 г. въ Москву заѣхала предприимчивая странствующая нѣмецкая труппа. Царь позволилъ ей дать представленіе во дворцѣ. Кромѣ новизны зрѣлища, „стройность неслыханной музыки“, естественно, сдѣлалъ самое счастливое для актеровъ впечатлѣніе на русскихъ, испытавшихъ живѣйшее чувство удивленія и удовольствія. Сперва царь не хотѣлъ, чтобы тутъ была музыка, какъ вещь новая и нѣкоторымъ образомъ языческая, но когда ему сказали, что безъ музыки точно также нельзя танцовать, какъ и безъ ногъ, то онъ предоставилъ все на волю артистовъ“.⁵³⁾

„Комедійное дѣйство“ и сопровождающая его музыка такъ понравились царю и всѣмъ его окружающимъ, что для нихъ была нарочно построена „комедійная хранина“, въ которой постоянно стали давать театральныя представленія, состоящія изъ мистерій. Въ дворцовыхъ запискахъ того времени очень часто встрѣчаются какъ бы отчеты о томъ, какъ царь съ царицей и всѣмъ царскимъ семействомъ, окруженные дворомъ, „смотрѣли“ комедійныя потѣхи. Тамъ же узнаемъ, что на этихъ потѣхахъ „въ органы играли, и на фіоляхъ, и въ струменты“ не одни нѣмцы, но и люди дворовые боярина Артемія Сергѣевича Матвѣева. Этотъ Матвѣевъ, какъ извѣстно, былъ человекъ высоко-образованный для своего времени, въ европейскомъ смыслѣ слова, и можетъ быть названъ предтечей Петровскаго „новшества“. Онъ былъ главнымъ директоромъ устроившагося при дворцѣ театра, существовавшаго болѣе четырехъ лѣтъ, имѣлъ цѣлый оркестръ роговой музыки изъ своихъ крѣпостныхъ, и тогда же завелъ нѣчто въ родѣ театально-музы-

кальной школы, изъ которой вышло много актеровъ и музыкантовъ русскаго происхожденія. Впослѣдствіи они сами сочиняли комедіи и одну изъ нихъ поднесли царю, да благоволилъ бы онъ „сію малую и вскорѣ сотворенную комедію отъ нихъ пріять, яко еще неискusstныхъ и несмысленныхъ отrotchать“. ⁵⁴⁾

Какъ любитель музыки и покровитель искусствъ, Матвѣевъ не составлялъ, впрочемъ, исключенія въ русскомъ обществѣ того времени. Олеарій рассказываетъ, что и знатный бояринъ Никита Павловичъ Романовъ тоже былъ „вельможа веселый и большой любитель нѣмецкой музыки“. ⁵⁵⁾ Въ числѣ пмущества кн. Голицыныхъ, отписаннаго въ казну въ 1690 г., находимъ цѣлую коллекцію органовъ и другихъ музыкальных инструментовъ, что указываетъ на сильное распространеніе въ то время музыкальности.

Въ этотъ короткій промежутокъ, во время царствованія Алексѣя Михайловича, когда пзщныя искусства вообще, а музыка, въ особенности, вдругъ получили такую широкую свободу, звуками „стрементовъ“ и оркестровъ оглашались не одинъ только узкія стѣны потѣшной храмини и не исключительно лишь при театраль-ныхъ представленіяхъ. Музыка получила также почетное мѣсто въ официальныхъ и народныхъ празднествахъ.

Въ 1674 году, въ Сентябрѣ, Алексѣй Михайловичъ праздновалъ торжественное объявленіе Феодора Алексѣевича наслѣдникомъ престола и рожденіе царевны Феодоры. По этому радостному поводу царь задалъ широкій пиръ, для бѣльшей торжественности котораго были потребованы во дворецъ хоры трубачей, накрачей, литаврищиковъ и проч. Развеселившійся государь продолжалъ пиръ и на другой день: въ потѣшныя хоромы были приглашены на вечернее кушанье все боярство, дьяки и даже духовники государевы. Царь угостилъ гостей на славу; пиръ тянулся до 6 часовъ утра и „изволилъ государь себя тѣшить всякими игры, и его тѣшили, и въ органы играли, и въ сурны, и въ трубы трубили, и по накрамъ, и по литаврамъ били во вся“. ⁵⁶⁾

Олеарій, бывшій въ это время въ Москвѣ встрѣчалъ на ея улицахъ свободно разгуливающихъ и представляющихъ свои „дѣйства“, „комедіантовъ“ съ подвижными маріонеточными театрами, скомороховъ съ медвѣдями и т. под. увеселителей.

Вскорѣ, однакожъ, по болѣзни царя, музыка и всякія зрѣлища снова подверглись гоненію и снова „бѣмъ тишина“...

Тѣмъ не менѣе, по какой-то странной игрѣ судьбы, случилось такъ, что Алексѣй Михайловичъ, изъ всѣхъ московскихъ государей, наиболѣе усердствовавшій въ преслѣдованіи „сатанинскихъ гудебныхъ сосудовъ“, если не у себя во дворцѣ, то въ народѣ,— скончался, можно сказать, подъ звуки тѣхъ-же самыхъ „сосудовъ“.

19 января 1676 года государь чувствовалъ себя нездоровымъ: но, не смотря на то, вечеромъ во дворцѣ былъ спектакль съ музыкою, а чрезъ нѣсколько дней Алексѣя Михайловича не стало... Другіе московскіе государи въ такихъ случаяхъ, чувствуя приближеніе смерти, обыкновенно принимали схиму, а тутъ—спектакль съ музыкой... Какъ, значитъ, сильно „попешатались“ уже тогда старыя византійско-московскія традиціи!

Зная, съ какой нещадной суровостью и даже жестокостью искоренялъ Алексѣй Михайловичъ музыкально-художественное „непостоянство“ и въ Москвѣ и во всемъ государствѣ, съ одной стороны, и съ другой, имѣя передъ собою факты такого небывалаго при прежнихъ царствованіяхъ (если не считать короткій эпизодъ Самозванца), шпрокаго и открытаго пользованія музыкой и сценой при дворѣ того-же государя, нельзя не пзумпться такому противорѣчію, такой странной двойственности.

Положимъ, это объясняется отчасти различіемъ тѣхъ вліяній, какія попеременно оказывали на волю мягкаго и слабо-характернаго по натурѣ государя разнотолкныя придворныя партіи. Алексѣй Михайловичъ былъ, въ сущности, человѣкъ прогрессивный; но, будучи крайне религіознымъ и мнительнымъ, легко поддавался ретроградному вліянію изувѣровъ, въ родѣ Никона...

Но этими случайными обстоятельствами, данное явленіе нельзя еще объяснить. Тутъ были причины болѣе глубокія и общія.

Мы указывали, что подобная же двойственность, подобный разладъ между внутреннимъ и формальнымъ отношеніемъ къ данному предмету отличали всѣхъ московскихъ государей и все московское общество. Они только рельефнѣе всего и, можно сказать, скандальнѣе выразились въ дни Алексѣя Михайловича, прелестествовавшіе окончательному разрушенію стараго режима. Режимъ этотъ самъ себя какъ-бы дискредитировалъ въ эти дни, обнаруживъ все свое внутреннее противорѣчіе, фальшь и хрупкость поддерживавшихъ его основъ.

Въ царствованіе Алексѣя Михайловича лицемѣріе по отноше-

нію къ данному вопросу перешло всякія границы правдоподобія; значительно эмансипированная отъ аскетическихъ путъ совѣсть московскихъ „лучшихъ“ людей стала успокоиваться слишкомъ ужъ напынными софизмами и оправдываться въ своихъ грѣховностяхъ не менѣе странными отговорками.

Внутренняя борьба между аскетическимъ воззрѣніемъ на музыку и грѣховнымъ влеченіемъ къ ней приняла безнадежно-крпическій характеръ, не въ пользу, конечно, отжившаго воззрѣнія.

Когда въ послѣдніе годы своего царствованія Алексѣй Михайловичъ, послѣ суровыхъ гоненій противъ „шпильманской мудрости“, сталъ въ этомъ отношеніи снисходителенъ до того, какъ мы видѣли, что въ самомъ царскомъ дворцѣ завелся разныя „потѣшныя“ зрѣлища и раздался звукъ заморской музыки, то такой велий соблазнъ пзвнялся придворными казупстами тѣмъ, что тутъ дѣйствовали и играли не православные-де, а нечестивые нѣмцы. Нѣмцы, по понятію старо-русскаго благочестія, какъ люди пновѣрные, чужіе и, слѣдственно, отверженные, вольны были предаваться „сатанинской прелести“ пзящихъ искусствъ; подчпнятыхъ православно-аскетической ферулѣ мы были не въ правѣ, да и не смѣли въ томъ никакой надобности. Поэтому-то музыкальное искусство какъ плодъ нѣмецкаго происхожденія и нѣмцами исполняемое, казалось болѣе терпимымъ и позволительнымъ...

Конечно, логики въ такомъ соображеніи было немного, но нужно же было хоть чѣмъ нибудь примприть слабый протестъ постыческп-настроенной совѣсти съ забравшимъ сплу сердечнымъ влеченіемъ къ художественнымъ наслажденіямъ.

Уже тогда борьба новаго жизненнаго вѣянія со старымъ аскетическимъ началомъ была проиграна. Послѣднее, какъ мы уже говорили, переживало конечные дни агоніи. Но сколько-же нужно было долгихъ, долгихъ лѣтъ этой ненужной борьбы, этихъ ненужныхъ противорѣчій и этого непрерывнаго, вѣѣвшагося въ плоть и въ кровь лицемѣрія передъ собственной совѣстью, пока московскіе „лучшіе“ люди убѣдились, что такъ долѣе жпть нельзя!.. Къ счастью „простая чадь“—народъ не испытывалъ этой безплодной внутренней ломки, и—вотъ новое подтвержденіе тому, что „оторванность“ общества отъ народа началась не со вчерашняго дня, какъ думаютъ нѣкоторые.

VI.

Нравственные послѣдствія художественнаго застоя.—Притупленіе эстетической чувствительности старой Москвы.—Цинизмъ и вульгарность вкуса.—«Срамныя» пѣсни.—Приниженіе артистической профессіи.—Общественное положеніе «сморочка».

Долгіе годы замариванья въ себѣ эстетическаго чувства и творческой мысли, приниженіе поэзіи и искусства до степени презрѣннаго, отверженнаго божескимъ и человѣческимъ законамъ ремесла, не прошли безнаказанно нашимъ предкамъ, и—почемъ знать?—ихъ грѣхъ, быть можетъ, и мы, отдаленные потомки ихъ, еще не пскупили вполне.

Ложно понятый, съ аскетической точки зрѣнія, путь возвышенія и нравственнаго укрѣпленія духовной природы человѣка, чрезъ отреченіе отъ „прелести“ художественной стихіи и отъ „гордыни“ свободнаго мышленія, привелъ къ совершенно противоположнымъ результатамъ: къ крайнему огрубѣнію и паденію этой же самой природы.

„Вмѣсто святаго поста и воздержанія, пиянство губительное... вмѣсто цѣломудреннаго и святаго жителства, нечистоты, всякихъ сквернъ исполненныя... вмѣсто жъ молитвъ тихихъ и кроткихъ, лѣности и... другимъ злостямъ неизмѣрнымъ и непсовѣдимымъ“ предаешься.

Этотъ укоръ Курбскаго Грозному могъ быть обращенъ по справедливости ко всему допетровскому московскому обществу, поразившему своей интеллектуальной неразвитостью, грубой чувственностью и неряшествомъ, какъ физическимъ, такъ и нравственнымъ.

Одинъ изъ добросовѣстѣйшихъ иностранныхъ писателей о московскомъ государствѣ, Олеарій, свидѣтельствуетъ, что русскіе (временъ Алексѣя Михайловича) „не любили свободныхъ искусствъ, тѣмъ съ меньшей охотою занимались ими, а потому оставались грубыми и необразованными.“ „Ихъ рѣчи и разговоры, говоритъ онъ въ другомъ мѣстѣ, не выходятъ изъ круга обыкновенныхъ жителскихъ дѣлъ.“⁵⁷⁾

Впрочемъ, что говорить объ иностранцахъ, когда мы имѣемъ

столько своихъ историческихъ свидѣтельствъ того, что „россійскаго государства люди“ описываемаго времени, какъ говоритъ Кошхипинъ, были „необычайныя во всякому дѣлу, понеже въ государствѣ своемъ *наученія добраго* никакого не имѣютъ и не приѣмлютъ.“⁵⁵⁾ и что нравы ихъ были сильно „попешатаны.“

Говоря собственно объ эстетической сторонѣ стариннаго московскаго образованія, многіе русскіе историкъ согласны въ томъ, что нашимъ предкамъ чужда была область поэтическихъ ощущеній и изящныхъ искусствъ и что, напротивъ, они отличались наклономъ къ цинизму и къ грубымъ чувственнымъ наслажденіямъ.

Этого не отвергаютъ даже ученые апологисты московской старины. Одинъ изъ нихъ, напр., коснувшись этого вопроса, послѣ тщательнаго подбора доказательствъ противнаго, кончаетъ слѣдующимъ замѣчаніемъ:

„Пожалуй, можно повѣрить,“ говоритъ онъ, что у старой Москвы, дѣйствительно, не было чувства красоты, но нужно же знать, „какъ мало радости испытывали старинные русскіе люди, создавая наше теперешнее относительное благополучіе; въ какой тяжелой исторической работѣ, въ какомъ государственномъ и общественномъ, нравственномъ и умственномъ гнетѣ они переживали свой скорбный, трудовой вѣкъ. Можно сообразить, что этимъ людямъ было не до восхищеній и не до умлений“...⁵⁹⁾

Замѣчаніе справедливое, но оно не исчерпываетъ всѣхъ причинъ художественной неразвитости старой Москвы. Главнѣйшей изъ нихъ все таки остается вошедшее въ понятія и въ жизнь отрицательно-аскетическое отношеніе къ области поэзіи и искусства. Съ другой стороны, эта область была тѣмъ болѣе еще заглушена и припнжена въ жизни стариннаго московскаго общества, по причинѣ затворничества женщины.

Женщина, которая во всѣ эпохи и у всѣхъ культурныхъ народовъ, принимая участіе въ общественной жизни, всегда оказывала такое плодотворное вліяніе на развитіе эстетическаго вкуса, вдохновляла художниковъ и поэтовъ,—въ старой Москвѣ не могла имѣть никакого въ этомъ смыслѣ значенія. Запертая въ теремѣ, „живуще, яко пустынница,“ по выраженію Кошхипина, и, яко пустынница—„разумомъ простовата“ и „несмышленна,“ „всегда въ молитвѣ и постѣ пребываху и лице свое слезами умываху,“⁶⁰⁾ русская женщина, а вмѣстѣ съ нею и весь творческій элементъ жен-

скою индивидуальности, были наипсто исключены изъ суммы ингредиентов нравственно-общественнаго развитія московскаго міра.

Все это, вмѣстѣ взятое, привело къ отупѣнію мысли и къ глубокому огрубѣнію вкуса, удовлетворявшагося однимъ животнo-чувственнымъ развлеченіями, разнообразившимъ черствость и пустоту жизни. Приниженное и гонимое эстетическое чувство ударилось въ сторону цинизма и вульгарности.

Мы уже упоминали, что Грозный, напр., не смотря на высоту своего сана, имѣлъ „обычай до часа смерти,“ какъ говорятъ летописецъ, распѣвать „веселыя“ пѣсни, т. е. вольнаго содержанія, которыми такъ богата, къ сожалѣнію, наша *устная* поэзія.

„Обычай“ этотъ былъ сильно распространенъ въ старой Москвѣ, сколько можно судить по извѣстіямъ современниковъ.

Маскѣвичъ, описывая московскія боярскія свадьбы начала XVII столѣтія, на которыхъ онъ лично присутствовалъ, говоритъ, между прочимъ:

„Никакой музыки на вечеринкахъ (свадебныхъ) не бываетъ; надъ танцами нашими смѣются, считая неприличнымъ плясать честному человѣку. За то есть у нихъ такъ называемые *шуты*, которые тѣшатъ ихъ русскими плясками, кривляясь какъ скоморохи на канатѣ, и пѣснями, *большую часть весьма безстыдными*. Иногда же, въ подражаніе нашимъ обычаямъ, приказываютъ играть на *лирахъ*“...

„За этою забавою слѣдуетъ другая: изъ дальней комнаты, гдѣ сидятъ женщины является нѣсколько такъ называемыхъ *дворянокъ*... Онѣ становятся у дверей, изъ которыхъ вышли, при концѣ стола, гдѣ сидятъ гости, и забавляютъ ихъ разными шутками: сперва рассказываютъ сказки съ прибаутками, благопристойныя, а потомъ поютъ пѣсни, *такія срамныя и безстыдныя*, что уши вянутъ. Русскимъ это однако очень нравится, и на здоровье!“ ⁶¹⁾

Позднѣе, Оlearій, описывая тоже свадебныя увеселенія московскихъ бояръ, утверждаетъ, что они обращались въ какія-то безшабашныя сатурналіи, гдѣ цинизмъ доходилъ до того, что жены, пользуясь сильнымъ подпитіемъ своихъ мужей, „находили случай *повеселиться* съ посторонними мужчинами“.

Тотъ-же историкъ рассказываетъ, что московскіе „знатные люди“ въ бесѣдѣ ничего не находятъ интереснаго, какъ вести рѣчь „о сладострастіи, о гнѣсныхъ поробахъ и прелюбодѣянιάхъ, совершенныхъ

частью ими, а частью другими; тутъ-же передаются разнаго рода постыдныя сказки, и тотъ, который можетъ наилучшимъ образомъ сквернословить и отпускатъ разныя пошлыя шутки, выражая ихъ самыми наглыми тѣлодвиженіями, считается у нихъ пріятнѣйшимъ въ обществѣ. Къ этому-же самому направлены и *танцы* ихъ, полныя самыхъ страстныхъ тѣлодвиженій. Невозможно вообразить, до какой степени они предаются чисто животнымъ побужденіямъ и прелюбодѣию, нѣкоторые изъ нихъ до крайности загрязнили себя этимъ порокомъ“. ⁶²⁾).

Объясняя эту отрицательную сторону нравственной личности стариннаго московскаго человѣка, г. Забѣлинъ основательно замѣчаетъ, что „для сознательной повѣрки или критики, для силы очищенія отъ грѣховъ цинизма и разврата, въ рукахъ народа не было точки опоры“, какую способно представить одно только *свободное* и всестороннее развитіе мысли и эстетическаго вкуса.

По тѣмъ-же причинамъ, артистическая профессія была доведена до послѣдней степени униженія, сравнена съ развратомъ и парализована всеобщимъ презрѣніемъ и гоненіемъ.

Естественно было, когда музыка и ея орудія признавались „треклятымъ“ изобрѣтеніемъ дьявола, считать артиста, пѣвца и музыканта прямымъ слугою сатаны, человѣкомъ совершенно потеряннымъ, презрѣннымъ и состоящимъ внѣ покровительства закона. Ему не было иного названія на языкѣ юридическомъ, какъ *шпынь*, „рекше глумецъ, плясецъ, гудельникъ, свирѣльникъ“, а его профессію—„шпильманской мудрости“, „смѣлоторной хитрости“, „скоморошнаго дѣла“. Музыкальные инструменты получаютъ оффиціальное названіе „бѣсовскихъ гудебныхъ сосудовъ“.

„Безстуденъ акн скомраха“, гласила старинная московская поговорка. Извѣстно, впрочемъ, что и по настоящее время названіе „скомороха“ удержало за собой значеніе браннаго слова.

Старовѣры, до сихъ поръ убѣжденные, что „пѣсни и пляски отъ сатаны“, говорятъ, въ видѣ пословицы, что „Богъ далъ попа, чортъ скомороха“, или—„ни Богу свѣча, ни чорту дуда“... По ученію Ѳеодосѣевцевъ, обличающіеся изъ среды ихъ въ игръ на „варганахъ и дудѣ“ и въ пляскѣ повинны, въ знакъ покаянія, каждый разъ отвѣсить по 500 поклоновъ до земли...

Такъ глубоко внедрено въ народныя понятія презрѣніе къ искусству!

Въ старину бывали нерѣдки случаи, когда роль и атрибуты скомороха примѣнялись, какъ своего рода наказаніе, какъ одинъ изъ способовъ вѣщаго униженія и спозориванья личности.

Грозный, во время своихъ кровавыхъ неистовствъ въ Новѣгородѣ, изыскивая способы какъ можно злѣе расправиться съ ненавистнымъ ему новгородскимъ архіепископомъ Пименомъ, придумалъ для него такой позоръ. По его приказанію, архіепископа, одѣли въ отрепья, посадили на бѣлую кобылу, дали въ руки ему волюнку и бубень и, какъ скомороха, возили по всему городу изъ улицы въ улицу.

Другой фактъ. Когда разъяренная толпа клевретовъ Шуйскаго убилъ Дмитрія Самозванца и выволокла его тѣло на поруганіе на Красную площадь, это поруганіе выразилось въ такой формѣ: на животъ трупа, какъ рассказываетъ Бэръ, положили маску, на грудь волюнку, а въ ротъ всунули дудку. При этомъ, одинъ бояринъ сказалъ:

— Долго мы тѣшили тебя к..... с... и обманщикъ! Теперь самъ насъ позабавь!

Другой кто-то положилъ на трупъ копѣйку и сказалъ:

— Это ему плата, какъ скомороху!

Церковь проклинала и отлучала скомороха. Духовные гонители „бѣсовскаго еллинства“ возставали не только противъ самихъ скомороховъ, но и противъ тѣхъ, кто съ ними имѣлъ сношеніе.

„Держай соотѣльники, говорится въ сказаніи Нифонта, въ сласть любяй гусли и пѣнья, плесканья и плясанья, чтить темнаго бѣса“.

Деньги, уплачиваемыя за музыку, считались жертвоприношеніемъ сатанѣ. ⁶⁴⁾

О преслѣдованіи скомороховъ государствомъ мы упоминали раньше. Пользуясь санкціей закона, приказные люди нерѣдко позволяли себѣ надъ злополучными скоморохами самый безграничный произволъ.

Въ 1683 г. были челомъ государю „боярина князя Ивана Павловича Шуйскаго скоморохи: Павлушка Зарубивъ, да Вторышка Михайловъ, да Конашка Дементьевъ, да боярина же князя Дмитрія Михайловича Пожарскаго Ѳедька Степановъ, сынъ Чечотка“—на приказнаго села Дунилова, Ондрѣя Брюкова, да на его людей, въ томъ что, когда челобитчики пришли въ Дунилово „для своего промыслу и съ ходьбы въ нему, Ондрѣю, явились“, то Ондрѣй

пхъ, „спротъ, зазвалъ къ себѣ на дворъ и, зазававъ, заперъ въ баню и, заперши, вымучилъ у нихъ, спротъ, у Павлушки 7 рублевъ, у Федьки 25 рублевъ, да Артюшкиныхъ денегъ 5 рублевъ“...⁶³⁾

Вообще, положеніе скомороха, „гудельника“, игреца—было положеніе паріи, котораго только тотъ не преслѣдовалъ и не презиралъ, кто не хотѣлъ. А между тѣмъ, скоморохъ въ рассматриваемый періодъ былъ единственнымъ представителемъ народно-русской артистической области, какъ пѣвецъ, актеръ и музыкантъ!..

VII.

Древніе русскіе „умѣльцы“ и ихъ значеніе въ народной жизни. — „Гулящие“ люди и „воры“, въ образѣ скомороховъ. — Правда, спѣтая скоморохами о самихъ себѣ. — Типъ „умѣльцевъ“ и достоинство ихъ творчества и искусства. — Скоморошины „дѣйства“. — Древне-русскіе музыкальные инструменты: Гусли, Домра, Псалтырь, Лира, Волянка, Гудокъ, Ложки, Бандура, Скрипка, Цымбалы-Клывалы и Органы, Дудка и ея виды, Сурна, Свирѣль, Бубень, Набатъ и пр. — Состояніе военной музыки въ XVII вѣкѣ.

Не смотря на гоненія и всякія невзгоды, классъ скомороховъ, игрецовъ и всякаго рода доморощенныхъ артистовъ былъ весьма многочисленный въ московскомъ государствѣ.

Взамѣнъ древнихъ пѣвцовъ — бояновъ и гусяровъ, эти разнообразные пѣвцы и представители народного поэтического творчества получили общее названіе „умѣльцевъ“. „Умѣльцы“ дѣлились, по роду своей артистической спеціальности, на слѣдующія категоріи: *бахари* (сказочники), *домрачей* (отъ домры), *накрачей* (отъ накръ), *гусельники*, *гудельники*, *скрипотчики*, *волянчики*, *скоморохи* *), *медвѣдчики*, и проч.

*) Филологическое значеніе слова *скоморохъ* до сихъ поръ не изслѣдовано наукой.

Все эти „умбальцы“, соединясь артелями, странствовали по всей русской землѣ, тѣша православный людъ своимъ искусствомъ, перенося любопытныя вѣсти и сказанія о событіяхъ и дѣяніяхъ времени текущихъ и отдаленныхъ, въ отечествѣ и въ странахъ „заморскихъ“, распространяя, наконецъ, въ народѣ политическія идеи и стремленія, которыя, возникнувъ въ какомъ нибудь центрѣ русской жизни, нерѣдко оказывали потомъ такія могучія вліянія на всю народную массу. Вообще этотъ бойкій на языкъ, впечатлительный и юркій, бродячій людъ игралъ весьма важную роль въ умственной жизни народа. Онъ былъ живымъ проводникомъ того, что называется теперь „общественнымъ мнѣніемъ“, служилъ выразителемъ народной думы и, за отсутствіемъ письменной литературы, являлся хранителемъ, распространителемъ и двигателемъ народнаго поэтическаго творчества.

Безъ сомнѣнія, эти беззаботныя, буйныя головы плохо подчинялись требованіямъ порядка и устава мирной гражданской жизни. На умѣ у нихъ была одна гульба и молодечество, полный просторъ „вольнаго“, бродячаго житія. Отсюда нерѣдко эти странствующие артисты, не довольствуясь гонораромъ, получаемымъ за свое искусство отъ dobroхотныхъ дателей, брали „сильно“ что имъ казалось по вкусу у деревенской публики, а не то, во время своихъ странствій, случалось, грабили и разбивали на большіхъ дорогахъ прохожихъ и проѣзжихъ.

„По деревнямъ, говорится о нихъ въ „Стоглавѣ“, у христіанъ *сильно* ядятъ и пьютъ, и пзъ клетей животы грабятъ, а по дорогамъ людей разбиваютъ“...

Чтобы совершать такія „художества“, понятно, странствующія труппы скомороховъ должны были обладать значительной численностью. И дѣйствительно, какъ свидѣлствуетъ тотъ-же „Стоглавъ“, по странѣ ходили „скомрахи ватагами *многими*, по шестидесять и по семидесять человекъ, и по стуг“... ⁶⁶⁾

Можно представить себѣ, какъ вели себя такія „ватаги“, состоявшія изъ буйныхъ, „гулящихъ“ молодецвъ! Зная это, мы поймемъ, почему правительство такъ настойчиво воспрещало скоморохамъ располагаться и гостить въ жалованныхъ волостяхъ (см. жалованныя грамоты).

Лихую славу „веселыхъ“, т. е. скомороховъ, воспѣла даже народная пѣсня, сложенная, безъ сомнѣнія, ими-же самими. Вотъ,

напр., въ какомъ шутливо-проницательномъ тонѣ говорится въ пѣснѣ прежде всего о скпталъчествѣ и безпріютности нашихъ героевъ.

„Веселые по улицамъ похаживаютъ,
Гудки и волюнки понашиваютъ,
Про мездѣ собою весело разговариваютъ:
Да гдѣ-же веселымъ будетъ спать, ночевать?“

Порѣшили ночевать у „старой бабы, во келейкѣ“, по той причинѣ, что старая баба во бесѣдѣ со старухами расхвасталась, что у „кого-де денегъ полтина, у кого двѣ, трѣ“, а у нея, „у старой бабы четыреста рублей“.

„Веселые-жъ ребята злы, допадливы:
Ай одинъ началъ играть,
А другой началъ плясать,
А третій веселой будто спать захотѣлъ,
Онъ и ручку протянулъ,
И кубышечку стянулъ“.

«Старая баба» надо быть, увлекшись игрой и пляской гостей, пропажи не замѣтила. Веселые, сдѣлавъ свое дѣло, отправились „подъ ракитовъ частый кустъ“—

„Стали денежки дѣлать,
Стару бабушку хвалить“.

И такъ она пришлась имъ по сердцу, что они даютъ себѣ обѣщаніе еще навѣстить ее и еще стянуть кубышку,

„А тебя дома не найдемъ,
И дворъ сожжемъ,“ 67)

грозятъ они въ заключеніе „старой бабушкѣ“, очевидно, любительницѣ веселыхъ пѣсень и плясокъ...

Таковъ-то былъ типъ этихъ странствующихъ „умѣльцевъ“, „увеселителей“,—типъ не особенно симпатичный и вполне противообщественный, но такимъ его должны были сдѣлать тѣ жесткія жизненные условія, которыми были обставлены его личность и профессія со стороны общества, государства и церкви. Это было только естественное возмездіе за безправіе—безправіемъ же...

Кромѣ странствующихъ „умѣльцевъ“, въ древней Руси были еще „умѣльцы“ охотные, жившіе въ боярскихъ домахъ, на боярскомъ „жалованьи“. Мы уже упоминали, что они имѣлись и въ царскомъ дворцѣ, для государевой забавы.

Въ тѣсной рамкѣ безсодержательной, лишонной умственныхъ интересовъ жизни нашихъ предковъ, „умѣльцы“ являлись необходимою—они одни только и могли сколько нибудь разнообразить своимъ сказкамъ, пѣснями и музыкой обыденную жизнь семейнаго и общественнаго быта.

Необходимость въ этихъ увеселителяхъ чувствовалась такъ настоятельно, что ради нея забывались запрещенія свѣтской и проклятій духовной власти, заглушались укоры и собственной совѣсти, воспитанной въ омерзѣніи къ „хульнымъ потѣхамъ“...

Нравственная личность московскаго „умѣльца“ была, разумѣется, далеко уже не такъ чиста и возвышенна, какъ личность древняго бояна. По справедливому замѣчанію одного изслѣдователя, творецъ „Пѣсн о полку Игоря“, по всѣмъ вѣроятіямъ, былъ послѣднимъ представителемъ эпически прекраснаго, героическаго типа древнихъ Бояновъ. Этотъ типъ, въ московской Руси, благодаря вѣковой татарской и иной кабалѣ, благодаря, вообще, тяжелой долѣ, выпавшей народу и пзвращавшей его патріархальный характеръ, выродился въ шута—скомороха. Несомнѣнно, что типъ этотъ страшно измелъчалъ, какъ измелъчалъ и понизился самый строй народнаго творчества, осужденнаго на застой и косность византійско-аскетическими путями.

Народная поэзія была задержана въ своемъ развитіи и, если не замерла совершенно, если, напротивъ, замѣчательно сохранила свою свѣжесть и живучесть, то, во всякомъ случаѣ, она не вышла изъ примитивнаго состоянія, не выработалась до степени народной *литературы*, въ классическомъ смыслѣ этого слова.

По тѣмъ же причинамъ, и русская музыка въ описываемый періодъ не выходила изъ области совершенно элементарнаго творчества и цѣлыя столѣтія пребывала въ положеніи косности или, вѣрнѣе сказать, младенчества. Древніе „умѣльцы“, неимѣвшие никакихъ, даже азбучныхъ понятій въ теоріи музыки, не знавшіе даже писанныхъ нотъ, компоновали свои рапсодіи по слуху, компоновали то, что слышали изъ встрѣчныхъ устъ, не прилагая въ этому никакой искусственной обработки. Поэтому то весь тогдашній музы-

кальннй репертуаръ складывался исключительно изъ *пѣсни* въ самомъ примитивномъ ея значеніи.

Дальше основнхъ мелодій—первообраза музыки—„умѣльцы“ не подвинулись ни на шагъ. Нѣтъ сомнѣнія, что запасъ нашихъ народныхъ мелодій очень богатъ, какъ это показала новѣйшая утилизация ихъ нашими талантливыми композиторами; но старинный русскій „умѣлецъ“ былъ не въ силахъ справиться какъ слѣдуетъ съ этимъ богатствомъ, и нерѣдко даже пренебрегалъ имъ, подчиняясь искаженнымъ вкусамъ общества. Мы видѣли, что въ тогдашнемъ обществѣ былъ большой спросъ на цыпоческія пѣсни, вольгарныя по содержанію и по музыкѣ. Какъ противовѣсъ этому, какъ реакція—являлся спросъ, съ другой стороны, на пѣсни душевспасительныя, и вотъ, въ древнерусскомъ быту мы встрѣчаемъ цѣлый обширный цѣль пѣсень духовныхъ, апокрифическихъ или, такъ называемыхъ, старческихъ.

Оставляя въ сторонѣ ихъ литературное, нерѣдко очень цѣнное, достоинство, нужно сказать, что въ музыкальномъ отношеніи онѣ утомительно—монотонны, бѣдны мелодіей и поражаютъ какимъ-то рѣзкимъ, сухимъ тономъ, въ которомъ чувствуется неумѣлое заимствование изъ области искусственнаго церковнаго пѣнія. Это—амальгама народныхъ мотивовъ съ „гласами“ нотныхъ псалмовъ и, какъ всякая амальгама,—лишена самобытной красоты..

Какъ было говорено, „умѣльцы“ и скоморохи странствовали, обыкновенно, артелями, въ которыхъ состояли представители всѣхъ родовъ музыкально-сценическаго искусства. Одни изъ нихъ играли, пѣли и плясали, другіе представляли различныя «дѣйства», т. е., комедіи и фарсы. Это были первые зачатки народнаго театра.

„Дѣйства“ устраивался на скорую руку, гдѣ нибудь на площади. Ставился шатеръ, который у скомороховъ игралъ роль кулпса, и передъ шатромъ происходилъ спектакль. Олеарій видѣлъ еще подвижные кукольные театры. Для этого комедіанты, по его словамъ, устраивали изъ холста, обвязаннаго вокругъ тѣла, родъ сцены, помѣщающейся надъ ихъ головами, на которой куклы представляютъ разнаго рода фарсы. Относительно скоморошной игры съ медвѣдемъ и козою въ старину, игры, до сихъ поръ еще употребительной кое гдѣ на Руси, находимъ наглядное изображеніе въ одной старой лубочной картинкѣ, описанной извѣстнымъ соби-

рателемъ г. Ровинскимъ. На картинѣ изображена пляска медвѣдя съ козою, со всѣмъ подходящимъ антуражемъ. Внизу подпись:

„Медведь сказою праклажаются на музыке своей забавляются а медведь шляпу взялъ да вдутку игралъ а коза сива всараеане спнемъ срошками исколокольчбамп и слошками ссачетъ и вприсятку пляшетъ“. ⁶⁵⁾

„Дѣйства“ скомороховъ отличались нерѣдко очень злою сатирой на современные порядки, на бояръ, на приказныхъ и проч.

Въ XVII вѣкѣ былъ очень популяренъ слѣдующій, напр., фарсъ.

На сцену выходилъ бояринъ въ каррикатурѣ: на головѣ у него была горлатная шапка изъ дубовой коры, самъ онъ былъ надутый, чванливый, съ оттопыренной губой. Къ нему шли челобитчики и несли посулы въ лукошкахъ—кучи щебня, песку, свертокъ изъ лопуха и т. п. Челобитчики земно кланяются, просятъ правды и милости; но бояринъ ругаетъ ихъ и гонитъ прочь.

— Ой, бояринъ, ой воевода! любо было тебѣ надъ нами пздѣваться, вези же насъ теперь самъ на расправу надъ самимъ собой! говорятъ челобитчики и начинаютъ тузить боярина, грозятъ его утопить.

Затѣмъ является двое лохмотниковъ и принимаются гонять толстяка прутьями, приговаривая:

— Добрые люди, посмотрите, какъ холопы изъ господъ жиръ вытряхиваютъ!

Тутъ же является купецъ и начинаетъ считать камушки, изображающіе деньги. Лохмотники бросаются на него и тормозятъ.

— Дѣлать съ нами! кричатъ ему. Награбилъ, дескать, съ народа за гнилой товаръ...

Отобравъ деньги и расправившись съ бояриномъ и купцомъ, добрые молодцы отправляются какъ бы „во царевъ кабакъ“, пьютъ по чарѣ зелена вина и поютъ:

„Ребятунки! праздниъ, праздниъ!

У батюшки праздниъ, праздниъ!

На матушкѣ—Волгѣ праздниъ!

Сходися голытба на праздниъ!

Готовьтесь бояре на праздниъ!“

Въ заключеніе скоморохи обращались къ толпѣ въ тапыхъ выраженіяхъ:

— Эхъ, вы, купцы богатые, бояре тароватые! ставьте меду сладкіе, варите брагу пьяную, отворяйте ворота растворчаты, при-

нимайте гостей голыхъ, босыхъ, оборванныхъ, голъ кабацкую, чернь мужицкую, неумытую!

Смыслъ подобныхъ „дѣйствъ“, выражавшихъ протестъ народа противъ крѣпостничества и кабалы, былъ хорошо понятенъ зрителямъ и, несомнѣнно, что скоморохи этимъ путемъ подготовляли тѣ смуты и движенія, охватывавшія „чернь мужицкую“, которыми такъ изобилуетъ наша исторія.

Посмотримъ теперь на коллекцію музыкальныхъ инструментовъ которая имѣлась въ распоряженіи нашихъ древнихъ „умѣльцевъ“.

Въ „Сказаніи о неудобѣ познаваемыхъ рѣчахъ“, относящемся къ XVI столѣтію, понятіе *музыки* и составъ ея орудій, тогда извѣстныхъ и употребительныхъ, опредѣлены такимъ образомъ:

„*Музикія*—гуденіе, рекше игра *гусельная* и *кинаровъ*, рекше *мырей* и *домръ*, всякаго рода устроенія гудебнаго. *Родъ* же *музикіевъ*: *трубы*, *свирѣли*, еже и *тиголами* нарѣчутся, *тѣсневцы*, рекше *псалтырь*, *самбикія*, еже есть *цѣвница*, *кинирь*, *спрѣчь мыри*, *тигманы*, *кимвалы*“.

По другому списку „Сказанія“, „музикія“ объяснена такъ: „въ ней пишется пѣснь и кошуны бѣсовскія, ихъ же латини припѣваютъ къ музикійскимъ *оранъ* согласно, *спрѣчь* гудебныхъ сосудъ свирянію“.

Многія изъ упомянутыхъ въ „Сказаніи“ названій инструментовъ давно забыты, а частію и самые инструменты того времени давно вышли изъ употребленія.

Къ струннымъ инструментамъ принадлежали, прежде всего, *гусли* — родъ небольшой арфы съ мѣдными струнами („гарфа“, „цитра“, по толкованію Памвы Беринды; „лютня“, „арфа“, по Азбуквнику XVI в.); затѣмъ видоизмѣненіе гуслей, *домра* или *моира*, и до сихъ поръ еще употребляемая у нѣкоторыхъ западныхъ славянъ. Домра былъ родъ гитары, на ней играли пальцами.

Олеарій видѣлъ на пиркахъ москвичей XVII столѣтія струнный инструментъ, на которомъ играли, держа его близь груди и пальцами перебирая на немъ струны, какъ на арфѣ. Олеарій называетъ его *псалтыремъ* (Psaltir) и говоритъ, что онъ былъ похожъ на гусли *). Быть можетъ, это была та же домра. Въ нашемъ древнемъ словарѣ онъ названъ, какъ мы видѣли, „пѣсневцемъ“.

*) Терещенко, въ своей книгѣ „Бытъ русскаго народа“, обобщаетъ *псалтырь* съ торбаномъ, неизвѣстно на какомъ основаніи.

Домрачеп очень были распространены на Руси въ старину; ихъ было нѣсколько человѣкъ постоянно и въ царской потѣшной палатѣ, о чемъ мы упоминали выше. Въ дворцовыхъ спискахъ читаемъ: въ 1618 г. „государь пожаловалъ *домрачепя* Богдана Путятина, да бахарей... по 4 арш. сукна лазореваго“... Такія и нныя награды жаловались Путятину довольно часто и всегда „по именному указу“. Въ 1632 г., 9 Юня, царица Евдокія Лубьяновна жалуетъ рубль „потѣшнику домрачею Гаврилѣ слѣпому, а слѣпымъ и грецамъ Якову, Лубьяну Никифорову и другимъ приказываетъ въ разное время выдавать по гривнѣ и по двѣ гривны на *домерныя* струны. ⁶⁹⁾

Маскѣвичъ, бывшій въ Москвѣ въ 1600-хъ годахъ, говоритъ, что на русскихъ пирахъ иногда играютъ на *мирахъ*. По его описанію, „этотъ инструментъ похожъ на скрипку, только, вмѣсто смычка, употребляютъ колесо, приправленное посрединѣ; одною рукою кружатъ колесо и трогаютъ нмъ струны, снизу; другою прижимаютъ клавиши, коихъ на шейкѣ инструмента находится около десяти. Каждый придавленный клавишъ сообщаетъ струнѣ звукъ тонѣ. Впрочемъ,—добавляетъ Маскѣвичъ—играютъ и прибиваютъ на этой лпрѣ на одну только ноту. ⁷⁰⁾

Къ этому интересному извѣстію покойный писатель „Дневника Маскѣвича,“ историкъ Н. Устряловъ, говоритъ въ примѣчаніи: „старинные наши музыкальные инструменты такъ мало еще извѣстны, что трудно сказать, какъ назывались у насъ эти лпры, о которыхъ говоритъ Маскѣвичъ. Полагаю, что онъ описываетъ гудокъ“.

Позволимъ себѣ замѣтить, что почтенный историкъ „полагалъ“ невѣрно. Описанный Маскѣвичемъ инструментъ еще до сихъ поръ кое-гдѣ встрѣчается на Руси. По крайней мѣрѣ, пишущій эти строки, лѣтъ пятнадцать тому назадъ, не разъ видѣлъ его въ Малороссіи, на сельскихъ ярмаркахъ и также у странствующихъ «рельниковъ», какъ тамъ называютъ владѣющимъ этими лпрами или *релями*. Эта реля очень сходна съ описанной у Маскѣвича, и по устройству и по способу игры. Играютъ же на реляхъ слѣпцы, распѣвая, подъ аккомпаниментъ ихъ довольно трескучаго и несладкаго робота, разныя духовныя и свѣтскія—послѣднія болѣею частью шутивыя, пѣсни новѣйшей фабрикаціи. Рельниковъ никакъ нельзя смѣшивать съ бандуристами. О разницѣ между ре-

лей или лирой и кобзой или бандурой приводить очень характерное описание г. П. Кулишъ.

П. Кулишъ тоже нашел лиру у нѣкоторыхъ малороссійскихъ народныхъ пѣвцовъ. Описывая какого-то пѣвца Архипа, онъ говоритъ, что Архипъ этотъ „съ нѣкотораго времени перемѣнилъ бандуру на лиру, находя, что лира громче голоситъ и что поэтому на ней можно играть во время свадебъ, гдѣ всегда бываетъ шумъ и гамъ“ ... ⁷¹⁾

Лира въ старину „кннаръ“, вѣроятно, была очень любимымъ инструментомъ и въ Великороссіи, какъ можно заключить потому, что игра на ней сдѣлалась даже темой для нѣкоторыхъ старинныхъ народныхъ лубочныхъ картинъ.

Такъ, на одной, изображающей „веселое общество“, нарисованъ игрецъ на лирѣ. Внизу подпись:

«Держи книгу въ рукахъ ближе: чтобъ видѣть можно ближе буду я *врыле* играть, а по книгѣ стану припевать»... „Ты по своей матка охоте *врылеи* играешь, поноте я от тебя неотстану играть стану и надеюсь, что будетъ согласно наша музыка громогласно“ и т. д.

Тоже самое можно сказать о *волянкѣ*, *гудкѣ* и *ложкахъ*, нерѣдко встрѣчающихся въ старинныхъ лубочныхъ картинкахъ. У г. Ровинскаго, въ реестрѣ картинокъ, относящихся къ первой половинѣ XVIII столѣтія, между прочимъ, записаны слѣдующія:

а) „Яга смужнымъ сплешивымъ старикомъ скачють, пляшють, *волянку* играютъ и ладу не знаютъ“.

б) „Савоська прогрькъ играетъ въ *гудокъ*; азъ я заиграю *волянки* до подведу тебя подновья ношеп“.

в) Въ погребеніи кота, между мышами изображена одна — „мышъ веселая *волянку* играетъ, песни напеваешь, кота проклиняетъ“... ⁷²⁾

Едва-ли надобно пояснять, что изображеніе данныхъ предметовъ на такого рода картинкахъ непременно указываетъ на популярность и распространенность этихъ предметовъ въ народѣ въ означенное время. Укажемъ здѣсь, кстати, на одно характеристическое народное присловье, касающееся *волянки* и *гудка*. Почему-то, въ народѣ витебцевъ „дразнятъ“ или, по крайней мѣрѣ, „дразнили“ еще недавно такимъ присловьемъ:

„*Волянка* и *гудокъ* сберегли нашъ домокъ; соха и борона разорили наши дома“.

Значить-ли это, что витебцы прославились *волянщиками*, подобно тому, какъ ярославцы—*тѣсенниками*, вятчан—*свистотлящими* и пр.?

Во всякомъ случаѣ, нынѣ, какъ извѣстно, *волянка* и *гудокъ* употребительны гораздо менѣе прежняго; ихъ вытѣснили такіе, новѣйшаго изобрѣтенія, инструменты, какъ *гармонія*, *скрипка* и т. под.

Гудокъ, впрочемъ, очень близокъ, по своей конструкціи, къ скрипкѣ. Это тоже струнный инструментъ—о трехъ струнахъ, по которымъ водятъ смычкомъ, отчего получается гуденіе.

Волянка состоитъ изъ мѣха съ тремя трубками: чрезъ одну, верхнюю, надувается въ мѣхъ воздухъ, который, проходя чрезъ двѣ нижнихъ трубы, издаетъ музыкальные звуки, не особенно, впрочемъ, гармоничные. Инструментъ этотъ совершенно первобытный.

Ложки, названные такъ по своему сходству съ обыкновенными ложками, состоятъ изъ двухъ вмѣстѣ сложенныхъ рукоятокъ. Рукоятки эти унизаны сквозными, металлическими шариками, которые, при встряхиваніи издаютъ шелестящій, довольно пріятный звукъ.

Балалайка—инструментъ, несомнѣнно, очень старинный и общепзвѣстный.

Бандуру тоже слѣдуетъ считать очень стариннымъ народнымъ инструментомъ; но онъ былъ употребителенъ только въ Малороссіи, въ средѣ казачества. Бандура, какъ извѣстно, струнный инструментъ, въ родѣ гитары, на которомъ играютъ пальцами. Это все видоизмѣненія древней кифары или гуслей.

Судя по тому, что въ извѣстіяхъ о царской потѣшной палатѣ XVII столѣтія упоминаются „скрипотчики“, изъ которыхъ нѣкій Богдашка Окатьевъ, да Пваша, да Онашка, да новокрещенный Арманка тѣшили государя на свадьбѣ въ 1626 г., слѣдуетъ заключить, что въ числѣ тогдашнихъ музыкальныхъ инструментовъ была употребительна на Руси и *скрипка*; но, хотя и играли на ней разные доморожденные Пвашки да Онашки, она не можетъ быть причислена къ нашимъ народнымъ инструментамъ. Ея происхожденіе несомнѣнно нѣмецкое, заморское...

Неизвѣстно, какого рода инструментъ упоминается у нѣкоторыхъ писателей XVI вѣка подъ названіемъ *смыки*. Быть можетъ, это была таже скрипка. Беринда, сказать къ слову, называется и

туру серпикой, хотя эти два инструмента имѣютъ очень мало общаго между собою. Слѣдуетъ, вообще, замѣтить, что относительно номенклатуры нашихъ древнихъ инструментовъ разобраться не легко въ разнорѣчіяхъ историческихъ сказаній. Такой же сбивчивостью отличаются, напр., свѣстія о „кимвалахъ“ или „цымбалахъ“.

Цымбальниковъ мы встрѣчаемъ въ числѣ другихъ придворныхъ музыкантовъ, упоминаемыхъ въ дворцовыхъ запискахъ XVII столѣтія. „Цымбалы“—испорченное греческое слово „*кимваль*“. „Кимваль“ же въ старинныхъ нашихъ словаряхъ переведенъ на русскій, какъ „звонъ“, „гласъ“. Согласно этому, и въ „Псалтырь“ нашемъ говорится:

„...Хвалите его (Бога) въ кимвалѣхъ *доброгласныхъ*“ (канѣнза 20)...

Извѣстно, что нынѣшніе цымбалы инструментъ струнный; между тѣмъ въ одной новгородской миниатюрѣ, рисованной въ 1542 г. и изображающей торжественное исполненіе псалмовъ царя Давида соборѣ, представлены, между прочимъ, духовые инструменты, напоминающіе органъ, съ надписью: „цымбаны“—надъ однимъ, а надъ другимъ—„кимваны“. На рисункѣ инструменты эти состоятъ изъ двойнаго ряда трубъ, укрѣпленныхъ на станкѣ; по бокамъ станка два отверстія, въ которыя вставлены, повидному, ручные мѣха, надуваемые двумя человекaми.⁷³⁾ Разнорѣчія древнихъ свѣстій и толкованій относительно этого рода музыкальных инструментовъ на этомъ не кончаются. Слово «органъ», напр., объясняется опять крайне сбивчиво и противорѣчиво нашими старинными Азбуквицaми. У Берынды *органъ* значитъ, между прочимъ, гусли, т. е. инструментъ струнный, а въ „Сказаніи о неудобъ позоваемыхъ рѣчахъ“ *органъ*—„въ писаніи наречется сосудъ гудебный, яже суть сія: труба, свирѣль, рогъ, тимпаны, кимвалы,“ т. е. инструменты духовые...

Одинъ изслѣдователь, задавшись неразрѣшимымъ вопросомъ—какіе музыкальные инструменты были раньше изобрѣтены, тѣмъ не менѣе пришелъ къ остроумному заключенію, что «одноствольные,“ т. е. духовые. Такъ это или иначе, во всякомъ случаѣ наши народныя духовыя инструменты, дѣйствительно, слѣдуетъ признать весьма древними.

Первообразомъ ихъ является, безъ сомнѣнія, простая *дудка*, имѣющая, по мѣстностямъ, разнообразныя названія и видоизмѣ-

ненія, какъ-то: *сопѣль*, *сопѣлка*, *жалыйка*, *синовка*, (двойная дудка), *рожекъ* (напр., пастушескій) и проч. У Беринды подѣ понятіе *сопѣль* подведены слѣдующіе духовые инструменты: „сопѣль, пищалка, флетня, *фуяра* (?), дуда, сурма, жаломѣйка, фѣстула у органовъ, або у регаловъ“. П далѣе: «*сотеи*—играчъ, пищальникъ, сурмачъ, корнетиста».

Въ старину въ Москвѣ, изъ духовыхъ инструментовъ, была въ большомъ употребленіи *сурна*. Сурна, зурна, слово персидское (*surna*), была заимствована нашими предками у татаръ. Это была длинная труба, съ разнообразно (трояко) загнутымъ нижнимъ концемъ. Сурны были употребительны въ войскахъ, но, кромѣ того, играли на нихъ, совокупно съ бубнами и литаврами, сопровождались разныя торжества и, между прочимъ, свадьбы, царскія и боярскія. Напр., въ 1586 г. при Федорѣ Ивановичѣ, астраханскій воевода, принимая съ честію, по царскому приказу, крымскаго царевича Мурата, велѣлъ сперва изъ пушекъ стрѣляти, «а какъ стрѣльба минула, и язь, докладывалъ онъ, велѣлъ по набатамъ и по накроумъ бить, и въ сурны и въ трубы играть»...

Беръ, описывая свадьбу самозванца, говоритъ, что, послѣ вѣнца, московскіе музыканты стояли на дворѣ и производили „страшный громъ и трескъ“ своими трубами и барабанами.

Кошкинъ въ описаніи царскихъ свадебъ, вообще, говоритъ, что „какъ-то веселіе бываетъ, и на царскомъ дворѣ и по сѣнямъ играютъ въ трубы и въ *суренки* и бьютъ въ литавры... а пныхъ игра, и музыкъ, и танцевъ на царскомъ веселіи не бываетъ никогда“.

Точно также, по его словамъ, и на свадьбахъ боярскихъ „въ трубы трубають и бьютъ въ литавры“.

Добавимъ къ этому, что трубы, употреблявшіяся въ войскахъ, были украшаемы съ особенной тщательностью. Къ нимъ привѣшивались нарядные шнуры съ кистями и завѣски изъ парчи и тафты, отороченныя золотою или серебрянною бахромою. Въ походѣ, трубы хранились въ „ольстрахъ“ „нагалищахъ“—чемоданахъ. Онѣ были, обыкновенно, мѣдныя, иногда черненныя. При Алексѣѣ Михайловичѣ ихъ выпесывали изъ Голландіи.⁷⁴⁾

Кромѣ сурны и трубъ употребительна была въ московскомъ войскѣ также *синовка*, небольшая флейточка (*Flauto piccolo*). Ее впервые ввелъ къ намъ Дмитрій Самозванецъ.

Мелодическую *свирѣль* псковяи любили наши предки. По объясненію Беринды, свирѣль это—«пищалка, музыка невеличкая, напшталтъ лютиѣ (?), Московская и тѣжъ Греческая; свѣтѣлка пастырская»...

Свирѣль „греческая,“ сложной конструкціи, состояла изъ семи сложенныхъ въ рядъ дудокъ, сръзанныхъ наискось такъ, что послѣдній стволъ былъ вдвое меньше перваго; на ней играли, пробѣгая губами отверстія дудокъ, издававшихъ различные тоны.

Варангъ—металлическій инструментъ, со скважинами и тонкимъ язычкомъ, который дѣйствіемъ дыханія приходитъ въ ритмическое сотрясеніе. Этотъ не хитрый инструментъ, говорятъ, заимствованъ нами у поляковъ.

Бубны (накры, тожъ). Старинный бубень значительно отличался отъ нынѣшняго. Собственно, это былъ барабанъ, состоявшій изъ мѣднаго, пустаго полушара, на который натягивалась кожа. Вмѣсто палки по немъ ударяли „вощагою“—твердымъ ремненнымъ жгутомъ съ толстой, на подобіе узла, головкой. Бубны меньшаго размѣра и, смотря по ихъ назначенію въ военномъ строѣ, назывались также *тулумбазами*, *жулумбазами* и *литаврами*. Тулумбазъ, напр., прикрѣплялся къ сѣдлу воеводы. Въ пѣшемъ строю, барабанщикъ держалъ, обыкновенно, накры въ лѣвой рукѣ и билъ въ нихъ правою.

Въ московскомъ войскѣ былъ также въ употребленіи громадный бубень, называвшійся *набатою*. Набать помѣщался на особомъ щитѣ и возился на четырехъ лошадяхъ, помощью цѣпей. Въ него били только во время тревоги. По однимъ извѣстіямъ, при каждомъ воеводѣ полагалось только по одному такому набату. Между тѣмъ, Маржеретъ, близко знавшій устройство русскаго войска въ началѣ XVII столѣтія, сообщаетъ, что при каждомъ воеводѣ возили „на лошадяхъ около 10 и 12 *набатовъ* или мѣдныхъ барабановъ,“ въ которые бьютъ „только тогда, когда готовятся къ сраженію или во время небольшой стычки, а одинъ употребляютъ ежедневно: имъ даютъ знакъ слѣзать съ коней или садиться на нихъ.“⁷⁵⁾

Для производства болѣе внушительнаго и гармоническаго шума, нерѣдко употреблялись въ старинной русскаго музыки металлическія тарелки и тазы.

Судя по описанію Маржерета, музыка была въ ограниченномъ составѣ при московскомъ войскѣ, а именно: при каждомъ воеводѣ, на *полкѣ* (т. е. на цѣлый корпусъ, по современному дѣленію), полагалось, кромѣ 12 бубновъ, „столько же трубъ и нѣсколько го-

боевъ"—всего. Впрочемъ, Маскѣвичъ, бывшій въ Россіи одновременно съ Маржеретомъ, видѣлъ въ Москвѣ, во время сватъбы Самозванца, трубъ и барабановъ „чрезвычайно много“.

Не отличались эти военные хоры и особенной музыкальностью. Уже въ концѣ XVII столѣтія, во времена петровскихъ „новшествъ“, наша военная музыка все еще была очень плоха, если вѣрять иностранцамъ. Корбъ, слышавшій ее въ это время, утверждаетъ, что она своею игрою „скорѣе наводила тоску, чѣмъ возбуждала вопискій восторгъ“. Музыканты играли пѣсни болѣе похожія на погребальныя, чѣмъ на вопискія, такъ какъ они, говоритъ Корбъ, „не умѣли примѣнить музыки къ болѣе благороднымъ побужденіямъ.“⁷⁶⁾

Обозрѣвая коллекцію нашихъ старинныхъ музыкальных инструментовъ, мы не касались *органовъ, клавикордовъ* и т. п., потому что они привозились въ Москву изъ за моря и уже вовсе не относятся къ области чисто-русской музыки.

VIII.

Церковное пѣніе въ древней Россіи.—Переименованія и искаженія греческаго напѣва.—Никоновскія нововведенія.—Вліяніе южно-русской культуры.—Кіевскій напѣвъ и концертное пѣніе въ Москвѣ.—Дворцовые хоры.—Славеніе.—Колокольная музыка.

Отвергнувъ поэзію и искусство „еллипскаго“ происхожденія, устремивъ всѣ помыслы и стремленія правовѣрныхъ къ загробному блаженству и душеспасенію, аскетическое начало предоставило художественнымъ влеченіямъ человѣческой души единственный исходъ—въ области храма, въ хваленіи имени Божія.

Тѣ-же самыя уста, которыя безпощадно отрицали, напр., „гуденіе струнное“, какъ забаву, какъ *свободное* искусство, тѣ-же уста повседневно поучали словами псалма:

„Хвалите Бога во *гласъ трубнѣхъ*, хвалите Его въ псалтыри и *цусльхъ*, хвалите Его въ *тимпанѣхъ* и *лицѣ*, хвалите Его въ *струнахъ* и *органѣ*“, п. т. д.

Поэтический Даніилъ Заточникъ въ своемъ боговдохновенномъ „Словѣ“ дѣлаетъ такой приступъ:

„*Вострубили*, братіе, яко во златобованныя *трубы*, и начнемъ *бити* во серебрянныя *органы*... Востани слава моя, востани въ псалтыри и въ *цусляхъ*!“

А въ одномъ изъ позднѣйшихъ твореній духовной литературы мысль псалмопѣвца о „хваленіи“ Бога пѣсней выражена такъ:

„Лѣпше есть спѣвати духовныя пѣснѣ, а нѣжели свѣщія, срамотныя, бѣсовскія“ („Перло многоцѣнное“).

Здѣсь, возвышенная религіозная цѣль освящала тѣ самыя орудія и дѣйствія, которыя въ иномъ примѣненіи считались душевредными, „бѣсовскими“. Такимъ образомъ, явились — *церковная живопись* и *архитектура*, *духовная поэзія* и *музыка*.

На Западѣ религіозное воодушевленіе послужило, какъ извѣстно, чрезвычайно плодотворнымъ двигателемъ для всѣхъ родовъ искусства; но это потому, во-первыхъ, что послѣднее рано совлекло съ себя тѣсныя, неподвижныя формы схоластической условности и символически, а во вторыхъ, что тамъ до-историческая народная поэзія находилась въ живою, органической связи съ просвѣщеніемъ, основанномъ на христіанскихъ началахъ... Довольно сказать, что у нѣмцевъ пѣснѣ языческой Эдды впервые были собраны и записаны духовнымъ лицомъ, въ то уже отдаленное время (XI ст.), когда у насъ духовенство расточало еще одни проклятія огуломъ всей народной поэзіи...

Древне-русское церковное искусство, во всѣхъ своихъ проявленіяхъ, отличалось величайшимъ консерватизмомъ и рабскою вѣрностью разъ принятымъ византійскимъ образцамъ, одобреннымъ авторитетами церкви. Все, что отклонялось сколько нибудь отъ этихъ образцовъ, всякій малѣйшій проблескъ творческой фантазіи, стремившійся къ самобытности — признавался грѣховнымъ суетумъ и „отрекался“, какъ опасный соблазнъ...

По этой причинѣ, и наше древнее церковное пѣснопѣвчество, на вѣки обособившееся, съ византійскаго образца, отъ содѣйствія музыкальных инструментовъ, хотя-бы вопреки совѣту псалмо-

пѣвца *), не могло получить самобытнаго развитія на основѣ народныхъ мотивовъ, и нерѣдко превращалось даже просто въ „козлогласованіе“, рѣзавшее ухо знатоковъ дѣла уже и въ тѣ времена.

Церковное пѣніе пришло къ намъ одновременно, конечно, съ христіанствомъ — изъ Византіи. Пзвѣстно, что на выборъ Владиміромъ греческой вѣры повліяло, между прочимъ, благолѣпіе греческаго богослуженія—„красота церковная, тѣнь и служба архіерейская“, по выраженію Нестора. Съ первыми священнослужителями прибыли изъ Византіи и первые на Русѣ церковные, „домественные“ **) пѣвчіе, принешіе къ намъ греческую нотную азбуку послужившую основаніемъ „знаменнаго“ или „столповаго напѣва“. О томъ, насколько, въ первые еще годы введенія христіанства на Русѣ, церковное пѣніе стало популярно можно видѣть изъ того факта, рассказаннаго лѣтописцемъ, что убійцы, подосланные Святополкомъ къ Борису, придя къ нему, услышали его „поюще заутреню... и кончавъ ексапсалмы“, Борисъ началъ „пѣти псалтырь“... 77)

Затѣмъ, при Ярославѣ, заботившемся о благоустройствѣ церквей, по его вызову, „придоша къ нему богоподвизаеми три пѣвци гречестіи съ роды своими, отъ нихъ же начать бысть въ Русѣй землѣ ангелоподобное пѣніе, изрядное *осмогласіе*, напаче-же трисоставное сладкогласованіе, и самое красивое домественное пѣніе въ похвалу и славу Бога“. 78)

Въ непродолжительномъ времени основной греческій напѣвъ сталъ получать, по мѣстностямъ, особенные характеристическіе оттѣнки. Такимъ образомъ явились напѣвы: кievскій, черниговскій, новгородскій, обработанные, какъ полагаютъ, заѣзжимъ изъ Греціи пѣвцемъ, Мануиломъ Скопомъ, который около 1137 г. былъ епископомъ въ Смоленскѣ.

Одновременно ввѣривались въ греческое осмогласіе искаженія по той причинѣ, что уже при переложеніи греческихъ мелодій на

*) Наши предки, на разспросы иностранцевъ—почему въ церквахъ у насъ нѣтъ музыки, отвѣчали: «потому, что бездушные инструменты не могутъ хвалить Бога и потому что въ Новомъ Заветѣ совсѣмъ не упоминается о музыкѣ» («Русск. Старина»: Сочиненія Карамзина, т. I, 503).

**) «Домественный», по толкованію Карамзина, испорченное греческое слово, означаетъ—*уставникъ, уставный*. (Другіе, впрочемъ, переводятъ это слово, какъ—*домашній*).

русскія слова встрѣчались затрудненія: многія наши слова не соотвѣтствовали греческимъ. Поэтому потребовались передѣлѣ, добавленія и сокращенія—откуда начало путаницы. Трудность же слѣдить, при такихъ условіяхъ, съ изученіемъ сложныхъ греческихъ знаковъ (знаменій), привела къ практикѣ пѣнія „по наслышкѣ“.

Такимъ образомъ, „ангелоподобное“ пѣніе въ устахъ малограмотныхъ церковныхъ причтовъ превратилось попросту въ „безчинное“, какъ выразился „Стоглавъ“. „Попы по своимъ церквамъ поютъ безчинно“, сказано тамъ въ вопросахъ царскихъ. „Да на божественной литургіи, говорится далѣе, отца и сына и святого духа, святую тройцу единосущную всегда не поютъ—рѣчью говорить“... „Стоглавъ“ упоминаетъ и о другихъ такого-же рода огорчительныхъ упущеніяхъ въ церковномъ пѣніи, и такъ какъ соборъ полагалъ своей задачей исправленіе церковнаго устава, вообще, то и относительно церковнаго пѣнія требовалъ „правити ето сполна и по чину о всемъ, по преданію святыхъ апостолъ и святыхъ отецъ“...

Впослѣдствіи духовная власть не разъ еще возвращалась къ исправленію и устроенію церковнаго пѣнія.

Такъ, въ 1636 г. патріархъ Іосафъ засвидѣтельствовалъ, что въ московскихъ церквахъ происходитъ „зѣло по скору пѣніе Божіе, не по правиламъ святыхъ отецъ, говорятъ голосовъ въ пять и въ шесть и болши со всякимъ небреженіемъ“. Іосафъ объяснялъ это „нерадѣніемъ“ и „лѣнностію“ поповъ и требовалъ отъ нихъ, чтобы они „церковное пѣніе исправляли по преданію... а въ церквѣ-бы велѣли говорити (т. е. пѣть) голоса въ два, а по нуждѣ въ три голоса, опрочѣ ексапсалмовъ, а ексапсалмы-бы по всѣмъ церквамъ говорили въ одинъ голосъ, а псалтыри и каноновъ въ тѣ поры говорити отнюдь не велѣти“. ⁷⁹⁾

Конечно, однимъ этими наставленіями и приказаніями нельзя было возстановить пѣніе „по преданію“ и искоренить „безчинныя“ его искаженія. Поэтому, позднѣе было составлено и издано общее руководство для правильнаго пѣнія — „Грамматика Крюковаго пѣнія“. Крюковою она названа по знакамъ—*крюкамъ*, которыми были перепначены древнія греческія знаменія. *).

Но эта новая музыкальная грамота еще болѣе запутала обш-

*) Крюковое пѣніе до сихъ поръ употребительно у раскольниковъ.

ходы и еще болѣе искажала обезображенное уже и безъ того наше церковное пѣніе.

Особенно много старался объ его исправленіи патріархъ Никонъ, ввевшій въ это дѣло нѣкоторыя важныя перемѣны и обогатившій патріаршія клиросы превосходными пѣвчими изъ Малороссіи, въ то время присоединенной къ державѣ московскаго государя. Никона обвиняють въ томъ, что онъ способствовалъ окончательному паденію у насъ греческаго демественнаго пѣнія введеніемъ западнаго, латинскаго стѣла, доведеннаго до высокой степени совершенства въ концѣ XVI столѣтія знаменитымъ Палестриной.

Стѣлъ этотъ черезъ Польшу перешелъ въ Малороссію и, примѣненный тамъ къ православному богослуженію, получилъ названіе *киевского* напѣва. Православные новаторы, оправдываясь въ такомъ заимствованіи изъ еретическаго источника, говорили:

„Въ трехстрочномъ *) пѣніи ничто-же есть согласія, токмо несогласная тригласія, шумъ и звукъ издавающая. Между тѣмъ, Великая Россія узнала, что въ Малой Россіи, когда римляне начаша гретьщати вѣрныхъ органами гуденіи въ костелахъ своихъ, ничѣмъ пнымъ воспятнша ихъ и паки обратиша къ соборной церкви, токмо *многогласными составленіи мусикійными*, и что ихъ умпленные гласы, съ провѣщаніемъ словесъ божественныхъ, тѣхъ гуденіе посрамнша“. ⁵⁰⁾

Оправданіе, какъ видится, не весьма убѣдительное съ точки зрѣнія строгой вѣры; но если это „мускійное“ нововведеніе въ церковномъ обиходѣ имѣло религіозно-практическое значеніе въ Малороссіи, боровшейся съ латинствомъ, то въ Москвѣ оно явилось просто ужъ изъ подражанія и стремленія къ улучшеніямъ. Дѣло въ томъ, что со времени присоединенія Малороссіи, съ уча-

*) «Трехстрочнымъ» — пѣніе называлось по числу нотныхъ буквенныхъ «строкъ» (Четвертая строка въ нотахъ называлась «Демество»). «Многогласное» гармоническое положеніе, въ началѣ введенія его къ намъ, состояло изъ такъ называемыхъ нынѣ «переложеній». Они опирались на, считавшіяся непреложными, основныя церковныя мелодіи («знаменный распѣвъ»). Первые такого рода «переложенія» у насъ не имѣли, какъ утверждаетъ г. Разумовскій (См. его труды о церковномъ пѣніи), музыкальнаго ритма и такта. Партитура ихъ полагалась на 4 голоса, изъ коихъ партія 3-го голоса всегда исполняла церковную мелодію, а 4-го отличалась игривостью.

шеніемъ отношеній Кіева съ Москвою, послѣдняя начала спльно подчиняться интеллектуальному вліянію южно-русской культуры, въ которой — стоявшей тогда на довольно высокой степенн — не мало тап было латинско-польской примѣсп.

Вліяніе это—весьма значительное п многостороннее, какъ засвидѣтельствовала исторія, сказалось, между прочимъ, п въ позапмствованіи Москвою господствовавшего въ Южной Руси „многогласнаго“ партеснаго пѣнія, такъ какъ было сознано полное несовершенство—„строчнаго“.

Съ благословенія п по желанію пристрастнаго къ сладкогласію патріарха, заѣзжіе кіевскіе пѣвчіе начали мало-по-малу вводить у насъ этотъ еретическій стиль. Въ православныхъ храмахъ раздалось „партесное“ концертное пѣніе, дотолѣ неслыханное въ Москвѣ. При Ѳедорѣ Алексѣевичѣ эти нововведенія получили еще большее развитіе. Стали выписывать искусныхъ регентовъ изъ Польши, которые организовали московскій придворный пѣвческій хоръ, какъ „капеллу“, п сочиняли для богослуженія концерты на 8, на 12 п на 24 голоса. Изъ этихъ регентовъ особенно прославились тогда поляки Дылецкій п Іоанъ Коленда, сочинявшіе много сладко-сныхъ церковныхъ концертовъ. Съ ихъ легкой руки стали появляться п русскіе композиторы, изъ коихъ приобрѣли извѣстность: М. Спѣовъ, Дьяковскій, С. Бѣляевъ п др. Въ это же время въ наше церковное пѣніе были введены линейныя ноты, замѣнившія буквенныя „строки“.

Вообще, въ старинной Москвѣ всегда было очень уважаемо церковное пѣніе п имѣлись многочисленныя, старательно подобранныя пѣвческіе хоры—царскіе, патріаршіе, митрополитскіе п разныхъ другихъ духовныхъ властей, а также знатныхъ бояръ. Любовь къ церковному пѣнію упрочивалась стариннымъ обычаемъ — дозволять пѣть народу вмѣстѣ съ кнпромъ во время богослуженія. Вслѣдствіе этого, стали образовываться хоры любителей, превратившіеся съ теченіемъ времени въ церковныхъ пѣвцовъ по профессіи. Подобныя хоры были при великокняжескихъ дворахъ уже въ XV столѣтіи.

Великокняжескіе пѣвчіе приобретаютъ права „служилыхъ“ людей, получаютъ жалованье п величаются „дьяками“. „Пѣвчіе дьяки“ имѣли нѣсколько степеней. Заслуженные п отличившіеся производились въ „крестовые дьяки“—псаломщики, п въ уставщикъ. За-

тѣмъ, были еще пѣвчіе дьяки, взятые „въ прибыль“, которые не получали оклада и составляли какъ-бы приготовительный классъ и резервъ штатнаго государеваго хора.

Въ началѣ XVII в. хоръ государевыхъ пѣвчихъ дьяковъ состоялъ изъ 30—35 человѣкъ, а впослѣдствіи доходилъ до 50—70 чел. Царскій хоръ дѣлился на *станции*, которыхъ бывало отъ 6 до 7. Дѣленіе это было административное, такъ что первыя станции, состоявшія изъ лучшихъ и опытныхъ пѣвцовъ, стояли выше послѣдующихъ въ іерархическомъ отношеніи. Вслѣдствіе этого первая и вторая станции назывались, обыкновенно, „большими“.

Каждая станція государевыхъ пѣвчихъ состояла, обыкновенно, изъ пяти человѣкъ: *вершника*, *нижника*, *демественника* и двухъ *нутниковъ*. Названія эти опредѣлялись свойствомъ „строчнаго пѣнія“. „Вершникъ“ пѣлъ верхнюю строку, „нижникъ“—нижнюю и т. д. Со введеніемъ партеснаго пѣнія, въ концѣ XVII в., царскіе пѣвчіе перестаютъ дѣлиться на станции, а распределяются на хоры, отъ 12 до 28 чел. въ каждомъ. Хоровъ было столько, сколько имѣлось дворцовыхъ церквей; отсюда хоры начинаютъ называться по именамъ церквей, а также по титуламъ лицъ царствующаго дома (напр., царицыны пѣвчіе, царевичевы и пр.). Государевымъ хоромъ завѣдывалъ „установщикъ“—наиболѣе опытный и заслуженный пѣвчій. Слѣдуетъ думать, что музыкальная часть въ государевомъ хорѣ всегда была въ отличномъ состояніи. Пѣвчіе дьяки знали всѣ существовавшіе церковные мелодическіе виды—„роспѣвы“. За ихъ усовершенствованіемъ и практикой слѣдил самъ государь. Грозный, напр., будучи отличнымъ знатокомъ церковнаго пѣнія, самъ полагалъ на ноты стихиры и заставлялъ своихъ пѣвчихъ разучивать ихъ.⁸¹⁾

Кромѣ богослужебнаго пѣнія въ церквахъ, дворцовые пѣвчіе порой увеселяли царя и его семейство на дому исполненіемъ церковныхъ пѣсень и духовныхъ стиховъ. Такъ, на свадьбѣ своей съ Марьей Пльиничной, въ 1647 г., когда на музыку было великое гоненіе, Алексѣй Мпхайловичъ, по словамъ дворцовыхъ записокъ, „трубамъ и накрамъ быти не изволилъ, а велѣлъ государь въ свои государскіе столы, вмѣсто трубъ и органовъ и всякихъ свадебныхъ потѣхъ, пѣти своимъ государевымъ пѣвчимъ дьякамъ, всѣмъ станцамъ, перемѣняясь, строчные и демественные большіе стихи и изъ Тріоди драгія вещи со всякимъ благочиніемъ. И по его го-

судареву мудрому и благочестивому разсмотрѣнію бысть тишина и радость“. ⁸²⁾

Изъ тѣхъ же дворцовыхъ записокъ узнаемъ, что въ 1661 г., 30 декабря, у царя Алексѣя Михайловича, въ передней палатѣ, вечеромъ, славили Христа „воспѣвая“ и послѣ славленія пѣли промосы и псалмы съ партеса.

Славленіе въ тѣ времена было во всеобщемъ уваженіи. Оно происходило на Святкахъ и о Пасхѣ. Часу въ пятомъ вечера во дворецъ приходили славить Христа попы съ своими причтами и пѣвчіе. Государь принималъ ихъ въ Столовой или въ Передней Избѣ и, послушавъ пѣніе, жаловалъ по ковшу бѣлаго и краснаго меда, а затѣмъ они получали „славленное“—деньгами. Славленное выдавалось не въ одинаковомъ размѣрѣ, а смотря по важности чина славельщиковъ: отъ 12 руб. и до 2 денегъ „на соборъ“. Пѣвчіе получали славленное, глядя по искусству въ пѣніи. Иногда государь простиралъ къ нимъ свою щедрость до 5 руб. на человѣка; обыкновенная-же плата была гораздо меньше. Если же какой нибудь „воспѣвака“ особенно отличался, то царь жаловалъ его деньгами изъ собственныхъ рукъ, въ знакъ чрезвычайнаго благоволенія. ⁸³⁾

Такимъ-же порядкомъ славленіе происходило у царя и у патриарха.

Что касается духовныхъ стиховъ, то пѣніе ихъ при московскомъ дворѣ государевыми пѣвчими дьяками входитъ въ наибольшее употребленіе одновременно съ водвореніемъ въ Москвѣ партеснаго пѣнія—въ періодъ южно-русскаго умственнаго вліянія.

„Возлюбше сладкое и согласное пѣніе польскія псалтиря“, гласятъ современныя извѣстія 1680 г. Но такъ какъ пѣть „польскій псалтирь“ для православныхъ было немислимо, то стали перелаживать польскіе стихи и напѣвы на русскій ладъ. Переложеніемъ польскихъ стиховъ занимался, между прочимъ, Симеонъ Полоцкій, а прилаживаніемъ ихъ къ пѣнію царскій пѣвчій Василій Тпотовъ „черезъ композицію“, ⁸⁴⁾ и, конечно, не онъ одинъ упражнялся въ такой „композиции“...

Дворцовые пѣвчіе всегда находились въ великой милости у царя, но особенно жаловалъ ихъ Алексѣй Михайловичъ и Федоръ Алексѣевичъ, бывшіе большими любителями „ангелоподобнаго“ пѣнія. Кромѣ жалованья и иждивенія, они часто получали отъ царской милости разныя награды. Между прочимъ, имъ предоставлялось

право ходить славить къ боярамъ, что доставляло имъ не малый прибытокъ. Дѣло въ томъ, что ближніе государевы люди не смѣли не принять царскихъ пѣвчихъ и не наградить ихъ за славленіе. Это была своего рода повинность, къ нарушенію которой цари относились иногда очень сурово.

Въ 1667 г. Алексѣй Михайловичъ назначилъ своимъ пѣвчимъ славить Христа у дьяковъ, особенно у тѣхъ изъ нихъ, которые сидѣли въ доходныхъ приказахъ и наживались. Нѣкоторые изъ дьяковъ, однакожъ, не принявъ царскихъ пѣвчихъ и, вотъ, разгнѣванный государь велѣлъ имъ сказать, что они „учинили то дуростию своею негораздо, „что“ такого безстрашія никогда не бывало, чтобъ его государевыхъ пѣвчихъ дьяковъ, которые отъ его великаго государя Христа славить ѣздятъ, на дворы къ себѣ не пущать; и за такую ихъ дерзость и безстрашіе *быть имъ въ приказѣхъ безкорыстно*, и никакихъ почестей и поминковъ ни у кого ничего ни отъ какихъ дѣлъ не имать. А буде кто чрезъ сей его государевъ указъ объявится хотя въ самомъ маломъ взятѣ или корысти и имъ за то быти въ наказаньи“⁸⁵⁾

Очевидно, что московское правительство считало приказное взыскничество, въ нѣкоторомъ родѣ, правомъ, лишеніемъ котораго оно хотѣло примѣрно наказывать дьяковъ, имѣвшихъ „безстрашіе“ не считать подобающимъ манеромъ государевыхъ „воспѣваковъ“... Интересная черта нравовъ!

Не менѣе церковнаго пѣнія любили наши предки и церковный колокольный звонъ. Въ этихъ двухъ областяхъ гармоніи, дозволенныхъ и одобренныхъ церковью, для московскаго благочестиваго человѣка сосредоточивался весь музыкальный міръ. Могучія гармоническія ноты колокольнаго звона, призывающаго къ молитвѣ, возносящаго хвалу Богу,—то заунывнаго, то торжественнаго, то рассыпающагося веселыми серебрястыми трелями, смотря по внутреннему значенію празднуемаго церковью момента, потрясали религиозную душу и настраивали ее на боговдохновенный ладъ. Мистическому уму звонъ колоколовъ представлялся живымъ глаголомъ, символически выражавшимъ величіе божества.

„Которы суть птицы—пѣсни воспѣвають, а гласъ ихъ до небесъ восходитъ, а косы ихъ до земли висятъ?“ загадочно спрашивается въ „Бесѣдѣ трехъ святителей“. И на этотъ поэтически-кар-

тпный вопросъ слѣдуетъ объясненіе, что "птицы—звонъ церковный, а косы ихъ—веревы, а церковь—земное небо"... *)

Въ народномъ представленіи колоколъ уподобляется какому-то могучему существу, говоръ котораго разносится по всей землѣ и всѣхъ будить. Въ одной загадкѣ колоколъ какъ-бы говоритъ отъ себя:

«Выду я, на гой, гой, гой,
И ударю я гой, гой, гой!
Разбужу царя въ Москвѣ,
Короля въ Литвѣ,
Старца въ кельи,
Дитю въ колыбели,
Попа въ терему».

Такимъ образомъ, колокольный звонъ символизуется то птицею, то человѣческой рѣчью какаго-то гиганта, заставляющаго слышать себя во всѣ концы земли. Звонитъ колоколъ можетъ самъ собою—безъ содѣйствія звонарей. Такъ, лѣтопись записала, какъ достовѣрный фактъ, что въ 1272 г. въ Нижнемъ-Новгородѣ у св. Спаса большой колоколъ самъ о себѣ позвонилъ трижды...

Извѣстны также многочисленныя образныя уподобленія въ народныхъ пословицахъ, поговоркахъ и пѣсняхъ человѣческой рѣчи съ колокольнымъ звономъ, для характеристикъ, напр., витѣватости, краснорѣчивости, сладкорѣчія и т. под. Въ одной старинной пѣснѣ даже голосъ красавицы представляется очарованному молодцу гармоническимъ звономъ.

«Звонила звоны Алимпіадуща,
Звонила звоны Гавриловна,
Мимо ѣхалъ тутъ Лука господинъ,
Мимо ѣхалъ тутъ Львовичъ.
Звона онъ ея заслушался,
Красоты ея засмотрѣлся...»⁸⁶⁾

О колоколахъ и ихъ звонѣ и о его волшебной силѣ до сихъ поръ еще ходитъ въ народѣ множество мѣстныхъ легендарныхъ

*) По другому символическому толкованію, на вопросъ: «что есть — живой мертвого бйше, а мертвый-же вопйше, на гласъ его стекашеся множество народа?», слѣдуетъ отвѣтъ, что «живой есть звонарь, а мертвый — то есть колоколъ» («Бесѣда трехъ святителей». Памятники стар. русск. литер. III, 176).

повѣрій. То разсказывается, что въ извѣстной мѣстности, въ извѣстные, чѣмъ нибудь знаменательные дни, слышится церковный колокольный звонъ изъ подъ земли, или изъ озера или изъ заповѣдной рощи—невѣдомо, какимъ чудомъ производимый. То яному колоколу какаго нибудь прославленнаго храма придается невѣроятная сила—когда въ него звонятъ, то его звуки слышатся будто-бы за сотни верстъ и т. под.

Мистическое представленіе о колоколѣ, какъ о живомъ существѣ, выразилось, между прочимъ, въ томъ обстоятельствѣ, что въ старину колокола окрещивались именами, соотвѣтствовавшими ихъ свойствамъ, происхожденію и назначенію. Напр., въ Троицко-Сергіевской лаврѣ главнѣйшіе колокола наименованы: „Царь“, „Годуновъ“, „Лебедь“, „Карноухій“, „Переспоръ“, „Голодай“ и проч. Кромѣ того, лѣтописи сохранили нѣсколько преданій о томъ, какъ колокола, подобно живымъ существамъ, чудодѣйственно изъяслялись, случалось, нѣчто въ родѣ протеста и гнѣва. Такъ, въ XIV столѣтіи, суздальскій князь Александръ Васильевичъ незаконно похитилъ изъ успенскаго собора во Владимірѣ колоколъ и перевезъ его въ Суздаль; но колоколъ, по выраженію лѣтописца, на новомъ мѣстѣ „не почалъ звонити“. Тогда уstraшенный князь, видя—„яко съгрубилъ св. Богородици, повелѣ его пакы везти въ Владимиръ; и поставивша его въ свое мѣсто, и пакы бысть гласъ, яко-же и прежде богоугоденъ“. ⁸⁷⁾

Иногда къ колоколамъ, даже въ юридическомъ смыслѣ, относились какъ-бы къ живымъ существамъ. Напр., тотъ колоколъ, въ который было воззвѣщено угличанамъ объ убіеніи царевича Дмитрія, по распоряженію Годунова, былъ *сосланъ* въ Сибирь, якобы виновный, заодно съ угличанами, въ происшедшихъ тогда безпорядкахъ. С. В. Маѣсковъ видѣлъ этотъ опальный колоколъ въ Тобольскѣ въ архіерейскомъ подворьѣ и, по его словамъ, онъ и до сихъ поръ состоитъ на положеніи ссыльно-баторжнаго: въ него не звонятъ, помѣщается онъ гдѣ-то на черномъ дворѣ, а на его видѣшней сторонѣ красуется надпись, гласящая о его провинностяхъ и о воспослѣдовавшемъ за оныя наказаніи. Извѣстно также, что, позднѣе, за убіеніе въ Москвѣ архіепископа Амвросія подобнымъ же образомъ былъ лишенъ правъ гражданства *набатный* колоколъ, висѣвшій на кремлевской Сторожевой башнѣ и сзывавшій бунтовавшую московскую чернь передъ тѣмъ, какъ совершилось помя-

нудое убійство. Колоколь этотъ снятъ, говорятъ, по приказаніи императрицы Екатерины II.

Въ старину, особенно славилась колокольнымъ звономъ Москва и Новгородъ.

«Звонко звонятъ въ Новгородѣ,
Звончѣй того въ каменной Москвѣ»,

говорить старинная пѣсня. Въ Москвѣ *толсто звонятъ*, да тонко *бдятъ*“, замѣчаетъ народное присловіе. О московскомъ колокольномъ звонѣ иностранцы рассказываютъ, что только одно русское ухо могло выносить его, когда ударять, бывало, во всѣхъ „сорока сороковъ“ московскихъ церквахъ. Отъ страшнаго колокольнаго гула нельзя было разговаривать на улицѣ — собесѣдники не могли слышать другъ друга. Да и не мудрено, если во времена, напр., Мххапла Ѳеодоровича, въ Москвѣ было, по извѣстіямъ иностранцевъ, до 2000 церквей. Новгородъ, должно быть, тоже былъ очень богатъ колоколами съ давняго времени. Прецд. Антоній Римлянинъ въ своемъ чудесномъ путешествіи, прибывъ въ Новгородъ ночью, во время заутрени, услышалъ „великій звонъ по городу“. Это было въ 1106 г. ⁸⁸⁾

Вообще, любовь къ колоколамъ отличала нашихъ предковъ еще въ домосковскій періодъ русской исторіи. Въ лѣтописяхъ часто упоминается, что въ числѣ военной добычи, при взятіи городовъ, находились и колокола. Въ 1067 г. Всеславъ Брячиславичъ полоцкій напалъ на Новгородъ и, какъ гласитъ лѣтопись, „пойма все у св. Софій и панциадла и колокола и отъиде“. Точно также Ольговичи взяли колокола въ Кіевѣ въ 1146 г., а вслѣдъ затѣмъ, въ 1171 г. Мстиславъ Андреевичъ, ограбивъ Кіевъ, тоже „колоколы изнесоша всѣ“ ⁸⁹⁾.

Изъ-за колоколовъ бывали нерѣдко тяжбы—словомъ, все показываетъ, что въ древней Руси ими весьма дорожили. Впослѣдствіи отдача главнаго городского колокола признавалась какъ-бы выраженіемъ покорности. Такимъ образомъ, въ 1330 г. тверитяне, покоряясь великому князю Іоанну Даниловичу, отослали къ нему въ Москву свой соборный колоколь отмѣнной величины, которымъ они гордились. Точно также Новгородъ и Псковъ, лишаясь своей независимости, отдавали Москвѣ свои вѣчевые колокола, которые какъ-бы олицетворяли собой свободное народоправство...

Литъе колоколовъ началось на Руси съ незапамятныхъ временъ.

Уже въ XIII в., по извѣстію лѣтописи, у насъ былъ колокола „дѣвные слышаніемъ“, но, кажется, г. Аристовъ основательно полагаетъ, вопреки извѣстіямъ лѣтописцевъ, что „большихъ“ колоколовъ въ древности у насъ не отливали, по недостатку техническихъ приспособленій.⁹⁰⁾ Въ 1340 г. новгородскій владыка Василій „повелѣ сълѣяти колоколъ великъ въ св. Софін, и приведе мастера съ Москвы, челоуѣка добра, именемъ Бориса“. Однакожь, какъ оказывается по справкѣ, этотъ „колоколъ великъ“ не въсплѣ и ста пудовъ.

Первоначальные литейщныя колоколовъ были, вѣроятно, греки, потомъ явились собственные мастера, хотя и въ позднѣйшія времена въ московское государство много привозилось колоколовъ „корсунскихъ“ — нѣмецкаго дѣла. Изъ древнихъ русскихъ литейщиковъ особенно извѣстенъ вышеупомянутый московскій „добръ челоуѣкъ“ Борисъ или просто Бориско (Не отсюда-ли названія нѣкоторыхъ старинныхъ колоколовъ „Борисычами“, приписываемыхъ, по толкованію другихъ, Борису Годунову, какъ издивителю?). Въ послѣдствіи цѣлая мѣстности приобрѣтають славу своимъ производствомъ колоколовъ, какъ напр., Валдай. Валдайцевъ до сихъ поръ „дразнятъ“ въ народѣ „колокольніками“.

Старинные русскіе колокола, сообразно своей величинѣ и назначенію, дѣлились на разныя категоріи, носившія каждая опредѣленное названіе. Были колокола: „вѣчевые“, „набатные“, „осадные“, „пеліелейные“, „реуты“ и проч.

Точно также различался, конечно, и колокольный звонъ. Былъ звонъ: „во вся“, „толстый“, „набатный“, „красный“, „малпновы“, и т. д. При той любви къ колоколамъ, какою питали русскіе люди, искусство звонить выработалось въ цѣлую самостоятельную музыкальную отрасль; стали составляться ноты для разнообразныхъ звоновъ; изъ среды звонарей начали выдѣляться особенные искусники и таланты. Церковный звонъ былъ регулированъ извѣстными общими правилами. Духовная власть заботилась о томъ, чтобы онъ совершался „по уставу и по преданію нашего великаго православія“, „чинно и нематежно“. Въ „Стоглавѣ“ исправленію церковнаго звона посвящена почти цѣлая глава. Тамъ обстоятельно обозначены дни и часы, когда, какъ и посюльку звонить. Напр., относительно Москвы сказано, что въ ней надлежитъ „царскихъ ради служебниковъ, и торговыхъ ради людей, и больныхъ ради православныхъ христіанъ, какъ часъ ударить, звонити и пѣти

обѣдня на 2-мъ часу, а у Спаса на царскомъ дворцѣ, да у Спаса Смоленскаго, да у Николы чуд. у Каменнаго моста, звонити и пѣти обѣдня въ полчаса дни“.

Для пныхъ московскихъ и иногородныхъ церквей, слишкомъ ранній звонъ которыхъ не могъ беспокоить „царскихъ служебниковъ“ и пр., предписывалось „звонити по уставу и по преданію св. апостолъ и св. отецъ, ничтоже предворяюще“... ⁹¹⁾

Церковный звонъ былъ связанъ въ представленіи русскаго чело-вѣка со всѣми важнѣйшими событіями жизни личной и общественной. Каждая семейная и государственная радость, печаль и тревога сопровождалась звономъ. Торжественные выходы царя, парадные встрѣчи и проводы, какъ и разные другія церемоніи государственнаго обихода возвѣщались и привѣтствовались колокольнымъ звономъ.

Любовь къ колокольному звону находила себѣ, между прочимъ, пеходъ въ устройствѣ башенныхъ часовъ, съ замысловатымъ боемъ, вызванпавшимъ гармонически подобранные аккорды. Такіе часы существовали въ московскомъ Кремлѣ уже въ XV столѣтіи; въ XVII столѣтіи, при Алексѣѣ Михайловичѣ, они были уже весьма обыкновенны—находились при всѣхъ царскихъ дворцахъ и въ другихъ мѣстахъ. Въ штатѣ дворцовой службъ состояло нѣсколько специальныхъ для этого дѣла мастеровъ—„часовниковъ“.

Часы этого рода ставились большею частью въ воротахъ—на башнѣ. Такъ, въ описи „переднихъ воротъ“ Коломенскаго дворца временъ Алексѣя Михайловича значится, что въ воротной башнѣ, въ верхней палатѣ ея стояли „часы желѣзные на взрубѣ“; отъ нихъ вела лѣстница къ колоколамъ, коихъ было девять: „восемь колоколовъ *перечасныхъ*“, девятый боевой“. Они звонили по удару соотвѣтствовавшаго имъ числа молотовъ отъ часовъ. Такіе же часы были въ Измайловскомъ дворцѣ.

Въ московскомъ Кремлѣ описываемые часы были устроены сперва на одной Спасской башнѣ; но уже въ XVI столѣтіи ихъ имѣли также Тайницкая и Ризположенская башни. Всѣ они были съ „перечасьемъ“, т. е. съ колокольной музыкой. Строили ихъ сперва иностранцы, а впослѣдствіи, не хуже иностранцевъ, преуспѣвали въ этомъ дѣлѣ и русскіе мастера.

Къ сожалѣнію, неизвѣстно, какаго устройства были въ старинной Москвѣ этого рода часы и какова была ихъ музыка...

„ШПИЛЬМАНСКАЯ ХИТРОСТЬ“ ИЗЪ ЗА-МОРЯ.

„Не Плянь-ли подъ ногами зрю?
Я слышу чистыхъ сестръ музыку;
Пермесскимъ жаромъ я горю,
Теку поспѣшно къ оныхъ лику“.

* * *

„... волно ходѣть, сидѣть, играть и въ
томъ никто другому прешкодѣть или увѣ-
мать да не дерзнетъ“...



I.

Рѣзкій поворотъ русскихъ умовъ „по высочайшему указу“.—Петровская реакція византійско-московской „тишинѣ“ и смпренію. — Первый дебютъ Федоры въ новой роли „на манеръ, какъ въ иноземныхъ странахъ.“—Эстетическіе вкусы Петра В. и его отношенія къ музыкѣ.—Преподаваніе музыки и свѣтскости ба-тогами и пощечинами.

„Когда нѣтъ *свѣта ученія*, нельзя быть доброму череве поведенію, нельзя не быть нестроенію и многимъ, смѣха достойнымъ суевѣріямъ, еще-же и раздорамъ и пребезумнымъ ересямъ. Дурно многіе говорятъ, что ученіе виновное есть ересей“... ⁹³⁾

Вотъ въ какомъ духѣ и какомъ языкомъ заговорили въ дни Петра I тѣ самые уста, что еще вчера вопіяли:

„Братіе, *не высокоумствуйте*, но въ смпреніи пребывайте, по сему-же и прочая разумѣвайте!“

Сообразно съ такимъ поворотомъ умовъ, „сіяніемъ величества окруженные науки и искусства“, по выраженію Ломоносова, принесли „избыточествующее изобиліе *многообразныхъ удовольствій*, которыхъ прежде великаго Россіи Просвѣтителя предки наши не тобою лишались, но о многихъ и понятія не имѣли“... ⁹⁴⁾

Правда, какъ мы видѣли, московская Русь сильно понеслась въ „высокоумничанья“ и въ „многообразныхъ удовольствіяхъ“ уже и въ XVII столѣтіи. Уже и тогда вліяніе Запада значительно проникло въ старинную русскую жизнь и порасшатало ея византійскія основы, но все это не было еще одобрено господствующимъ авторитетомъ—пробиралось ползкомъ и тайкомъ, какъ зловредная контрабанда... Контрабанда шла, положимъ, въ

широких размѣрахъ и „досмотръ“ за нею становился все слабѣе и спускодательнѣе. Оставалось только—настежь отворить ея двери и открыто дозволить ея безошланный ввозъ, на законномъ основаніи. Это-то непобѣдное, по историческому ходу, „разрѣшеніе“ было сдѣлано Петромъ. При немъ европейская цивилизація получаетъ не только свободный доступъ въ Россію, но водвореніе ея становится обязательнымъ и подгоняется понудительными, грубыми мѣрами нетерпѣливаго „Просвѣтителя“.

Какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, новое направленіе на первыхъ порахъ сопровождалось безпощадной реакціей противъ старины, отрицаніемъ и преслѣдованіемъ всего, что мѣшало или съ горяча казалось только мѣшающимъ примѣненію и распространенію „новшества“.

На этомъ основаніи и вѣковая византійско-московская „тишина“, въ образѣ жизни и по отношенію къ общественно-эстетическимъ развлеченіямъ, смѣняется въ петровскіе дни безшабашнымъ разгуломъ. Былъ этотъ разгулъ и въ предшествовавшія времена, но не явный, не принципиальный. Какъ не была сомнительна и фиктивна тогдашняя „тишина“, но она составляла господствующее начало, „общее правило“, установленное и освященное вверху стоящимъ авторитетомъ. Теперь — наоборотъ — тотъ-же самый авторитетъ, открыто и смѣло разрушивъ старую аскетическую замкнутость, сталъ настойчиво требовать, вмѣсто смиренной „тишины“ и затворничества—широкаго общенія и шумнаго „веселоправія“, на „маверъ какъ въ пноземныхъ странахъ“, вмѣсто отреченія отъ „гуденія“, „скаканія“ и „плясанія“, признававшихся „сатанинскими“, „хульными потѣхамъ“—обязательнаго и сугубаго пользованія ими...

Даже самые представители и хранители аскетическаго начала—монахи—объявляются, вдругъ, жестокими критиками и отрицателями его въ жизни гражданской.

„Думаютъ, обаяннѣи, гремѣтъ противъ поклонниковъ старомосковского благочестія іеромонахъ Симеонъ Кохановскій: думаютъ, что веревки и желѣзные цѣпи, которыми многіе лицемѣры, ханжи обматываютъ себя и прельщаютъ простыхъ и незлобившихъ сердца—думаютъ, глаголю, что пріятнѣйшіе суть Богу, паче свѣтлой кавалеріи, которая часто много жесточайшая и тягчайшая бываетъ, паче власяныхъ веревокъ... Мнѣть простые и никогда не слышавшіе евангельскаго благовѣстія, что извѣстнѣйшее спасеніе въ чер-

ной кампавѣ или въ клобукѣ, нежели въ парикѣ, въ солдатской шляпѣ или въ простой мужицкой шапкѣ“... ⁹⁵⁾

„Еще точію о нашихъ нѣбныхъ мудрецахъ вспоминаемъ, мѣтко и язвительно высмѣиваетъ тѣхъ-же старовѣровъ другой монахъ—талантливый Теофанъ Прокоповичъ: суть нѣціи (и далъ-бы Богъ, дабы не были многіе), или тайнымъ бѣсомъ льстиміи, или меланхоліею помрачаемы, которые таковаго нѣкоего въ мысліи своей имѣютъ уroda, что все имъ грѣшно и скверно мнится быти, что либо увидятъ чудно, весело, велико и славно, еще и праведно, и правильно и небогопротивно; напримѣръ: лучше любятъ день ненастливый, нежели ведро; лучше радуются вѣдомостями скорбнымъ, нежели добрымъ; самого счастья не любятъ и не вѣмъ, какъ то о самихъ себѣ думаютъ, а о прочихъ такъ: „еще кого видятъ здрава и въ добромъ поведеніи—то, конечно, не святъ; хотѣли-бы всѣмъ человѣкомъ быти злообразнымъ, горбатымъ, темнымъ“... ⁹⁶⁾

И такіа рѣчи, направленные не въ бровь, а прямо въ глаза старомосковскому аскетизму, начинаютъ громко и всенародно раздаваться съ церковной кафедры...

„Какой съ Божьей помощью, переворотъ!“ какъ выражается г. Щедринъ...

Въ довершеніе пскушенія, вверху стоящій авторитетъ, самъ, собственною персоною пустился открыто тѣшить себя, запретнымъ дотолѣ, „многообразнымъ удовольствіямъ“, обязывая въ то же время всѣхъ внизу стоящихъ слѣдовать его примѣру. Разумѣется, все молодое, свѣжее и подготовленное ранѣе къ воспріятію западной новизны, бросилось отъ всего сердца по стопамъ царственнаго „просвѣтителя“ и превзошло самое себя, какъ говорится. Въ такихъ случаяхъ, обыкновенно, важенъ и труденъ первый шагъ, а тамъ уже того и смотри, какъ-бы дѣло не дошло до излишества, „до грѣха“, какъ это и случилось съ нашимъ петровскимъ обществомъ очень скоро... Краснорѣчивому профессору злоеванціи, Тредьяковскому, не было никакой нужды поощрять своихъ современниковъ въ такомъ родѣ:

„Воспріимемъ съ радости полные стаканы,
Восплещемъ громко и руками,
Заскачемъ весело ногами,
Мы вѣрные граждане“!

„Воспринятіе“ стакановъ, плесканіе, скаканіе и всякія утѣхи широкой рѣкой разлились по православной Руси и въ такой сугубой степени, что заставляли удивляться намъ даже самихъ учителей нашихъ—европейцевъ.

Дѣйствительно, наше общество въ началѣ XVIII столѣтія, относительно пользованія „многообразными удовольствіями“ жизни, напоминало купеческаго сына, внезапно вышедшаго изъ подъ тяжелой родительской ферылы на полную свободу. Долгіе вѣка поста и отрещиванья отъ всякой мірской „прелести“, по закону реакціи, наверстывались теперь безпросыннымъ разгуломъ и ненасытной жадой „свѣцкихъ“, дотолѣ—„срамотныхъ“ наслажденій. Все, что прежде считалось грѣховнымъ и постыднымъ, сдѣлалось теперь обязательнымъ, по указкѣ державнаго учителя. Правда, указкѣ приходилось нерѣдко удлиняться до сокрушительныхъ размѣровъ „дубянки“, чтобъ возбудить въ нѣкоторыхъ слишкомъ упрямыхъ ученикахъ, „крѣпкихъ“ отжившей старинѣ, европейскіе эстетическіе вкусы; но это ужъ скорѣе зависѣло отъ нервной нетерпѣливости учителя. Возвратъ къ старинному аскетизму былъ уже невозможенъ и, рано или поздно, благочестивая Русь вырвалась бы на свѣжій воздухъ, на улицу, изъ тѣсныхъ стѣнъ своихъ теремовъ, съ ихъ монастырскимъ обиходомъ. Петръ Великій только поторопилъ нѣсколько этотъ переходъ, давъ туза, въ видѣ поощренія, отечески-царственной рукою, застыдившейся съ непривычки, красавицъ—Федорѣ, при первомъ появленіи ея въ элегантномъ обществѣ кургузыхъ кавалеровъ общеевропейскаго салона...

Относительно, собственно, музыки и сценическаго искусства, Петръ, при введеніи ихъ, руководился не одними личными эстетическими вкусами, но и видами, отчасти, государственными.

Эстетикъ онъ былъ плохой, да, при его кипучей дѣятельности, у него и времени не хватало на то, чтобъ выработать въ себѣ и уточнить вкусъ къ изящному. Хотя Бассевичъ утверждаетъ въ своихъ извѣстныхъ запискахъ, что „вкусъ императора во всѣхъ искусствахъ, даже тѣхъ, къ которымъ онъ не имѣлъ расположенія, отличался вѣрностью и точностью“⁹⁷); но этотъ отзывъ опровергается фактами и изреченіями самаго Петра.

Во время перваго своего путешествія за границу, въ 1697 г., Петръ былъ очень радушно принятъ курфирстиной ганноверской Софіей Шарлоттой. Въ ея дворцѣ, въ Ганноверѣ, молодой царь

впервые сблизился съ образованными женщинами тогдашняго европейскаго высшаго свѣта и, судя по отзыву курфюрстины, пропозвелъ на нихъ довольно пріятное впечатлѣніе. Самъ онъ тоже остался ими доволенъ и только находилъ, что „эти нѣмки чертовски жестки“, какъ ему показалось во время танцевъ съ ними. Пзъянъ этотъ происходилъ отъ слишкомъ плотныхъ корсетовъ и, конечно, не былъ вовсе ужъ несправнымъ...

Угощая и развлекая высокаго гостя всѣмъ, чѣмъ можно, Софія-Шарлотта позвала для него, между прочимъ, италянскихъ пѣвцовъ, которые и стали пѣть во время ужина. Петръ слушалъ ихъ съ „замѣтнымъ удовольствіемъ“ и потомъ награждалъ каждаго пѣвца изъ собственныхъ рукъ добрымъ стаганомъ вина, но отозвался что въ музыкѣ этого рода „большой охоты не имѣетъ“. ⁹⁸⁾

Фактъ не „большой охоты“ царя въ изысканной музыкѣ подтверждаетъ, между прочимъ, историкъ Ф. Веберъ, который говоритъ, что Петръ, хотя и учреждалъ „оперы и комедіи“, но „самъ также мало находилъ удовольствія въ этихъ зрѣлищахъ, какъ и въ охотѣ“. ⁹⁹⁾ Это подтверждаетъ и извѣстный Берхгольцъ.

Извѣстно также, что царь терпѣть не могъ музыки на торжественныхъ, напр., обѣдахъ, отзываясь тѣмъ, что она мѣшаетъ вести застольный разговоръ. Кажется, изъ всѣхъ родовъ вокальнаго искусства онъ любилъ только церковное пѣніе, а изъ всѣхъ музыкальныхъ инструментовъ—одинъ барабанъ.

Еще въ дѣтствѣ, забавляясь своей „потѣшной“ ротой, Петръ взялъ на себя роль барабанщика. Игрой на этомъ нехитромъ инструментѣ онъ владѣлъ превосходно и нерѣдко упражнялся на немъ и въ позднѣйшее время, при разныхъ веселыхъ оказіяхъ, въ родѣ маскарадовъ, шутовскихъ свадбъ и т. п. Современники рассказываютъ, что въ бытность свою въ Дрезденѣ, въ 1698 г., Петръ, на ужинѣ у Фюстенберга, развеселившись, взялъ у одного изъ стоявшихъ тутъ барабанщиковъ барабанъ и барабанилъ на немъ такъ искусно, что превзошелъ настоящаго барабанщика... ¹⁰⁰⁾

Музыка и сценическое искусство, равно и всѣ другія общественныя увеселенія, разсматривались Петромъ, какъ одно изъ цивилизующихъ средствъ, и онъ вводилъ ихъ, по своему обычаю, „указами“ и предписаніями, въ качествѣ государственныхъ установленій, въ родѣ, напр., „ассамблеи“.

Давая мѣсто музыкѣ прежде всего въ воинскомъ дѣлѣ и въ

придворномъ обиходѣ для вящаго престижа своего сана и власти, въ общественной жизни Петръ отводилъ музыкѣ роль преимущественно образовательную. Развѣтіемъ публичныхъ увеселеній и зрѣлищъ, устройствомъ разныхъ торжественныхъ, шумныхъ процессій, парадовъ и празднествъ, онъ хотѣлъ расшевелить общество, отучить его отъ затворнической тишины и спячки.

Графъ Бассевичъ говоритъ въ своихъ запискахъ, что такихъ празднествъ при петровскомъ дворѣ считалось въ году до тридцати, не считая экстраординарныхъ и случайныхъ. По свидѣтельству того же автора, „Царь находилъ, что зрѣлища въ большомъ городѣ полезны и потому старался пріохотить къ нимъ свой дворъ“.

Голицковъ подтверждаетъ этотъ отзывъ, говоря, что Петръ употреблялъ, „въ преображенію народа“, какъ средство: „театръ, балы, музыку; учреждаемыя вечеринки имѣли въ оное великое-жъ вліяніе; святки предъ новоустанавливаемымъ годомъ препровождаемы были въ подобныхъ-же веселостяхъ“. ¹⁰¹⁾

Дѣйствуя во всѣхъ своихъ начинаніяхъ круто и рѣшительно, Петръ поставилъ участіе во всѣхъ подобныхъ забавахъ въ непремѣнную обязанность боярамъ и служилому сословію, подъ страхомъ „дубинки“, пени и еще болѣе строгихъ взысканій.

Веберъ, утверждая, согласно съ другими историками, что Петръ заводитъ оперы и комедіи для образованія всеподданнѣйшей публики, и не жалѣлъ для этого ни денегъ ни „дубинки“, свидѣтельствуется съ своей стороны тономъ пстаго культурмеша, что „русскимъ какъ науки, такъ и музыку нужно вбивать и преподавать батогами, безъ чего они ничего себѣ усвоить не могутъ“. ¹⁰²⁾ Добро-совѣстный историкъ съ точностью воспроизвелъ даже, при этомъ, самый процессъ „преподаванія“ эстетики батогами...

Несомнѣнно одно, что при введеніи заморской музыки въ тѣ стремительныя времена дубинкѣ и батогамъ работы было не мало. Ни съ артистами, ни съ зрителями не церемонились.

Желябужскій въ своей хроникѣ передалъ намъ такой, напр., характерпстическій фактъ: подъячій „Григорій Камынинъ битъ плетью за то, что бывъ записанъ въ славленье, да не ѣздилъ“... ²⁾ Здѣсь говорится о святочномъ „славленьи“, которое Петръ аккуратно совершалъ каждый годъ, въ сопровожденіи всего двора; но объ этомъ послѣ...

Читая теперь все это, начинаешь понимать сѣтованіе Бильфельда, что „Петръ Великій имѣлъ ужасный трудъ, чтобъ росіянъ сравнять съ другими народами и долженъ былъ принуждать ихъ, чтобъ они бороду брили и учились механическимъ искусствамъ. Сей способъ былъ нуженъ у грубаго еще народа: надобно пестрѣлять сплюю невѣжество“... ¹⁰³⁾

Такъ смотрѣлъ на дѣло и на свою миссію и самъ Петръ, какъ это онъ не разъ высказывалъ, и потому въ его жестокихъ мѣрахъ скорѣе слѣдуетъ видѣть вѣкъ, чѣмъ его лично. Онъ дѣйствовалъ такъ въ силу принципа, и не стѣснялся не только съ какими нибудь мелкими подъячymi, но и съ самыми высокопоставленными царедворцами и любимцами. Георгъ Корбъ рассказываетъ, что въ 1698 г., во время бала у датскаго посла, „Александра (Меньшиковъ), будучи при саблѣ, пустился плясать съ дамами“. Царь, здѣсь присутствовавшій, увидѣвъ нарушеніе салонныхъ принциповъ, „напомнилъ ему пощечиной, что съ саблями не пляшутъ, отъ чего у него сильно кровь брызнула изъ носа“. ¹⁰⁴⁾

Вообще Петръ въ этомъ отношеніи былъ вполне демократиченъ и уравнивалъ своей царственной дланью всѣ сословія, Его никакъ нельзя было упрекнуть въ томъ, чтобъ его суровая „муштра“ быланисходительнѣе къ представителямъ „бѣлой кости“, чѣмъ къ „подлomu“ сословію. Онъ даже съ иностранцами, и иногда очень знатными и чиновными, обходился съ такой-же непринужденностью, какъ и съ своими вѣрноподданными. Если вѣрить Нейгебауеру, однажды, въ 1700 г., на пирушкѣ, „генераль и польскій посланникъ, баронъ Ланге, былъ пожалованъ отъ царя собственноручно ударами и пр., и пр., за то, что не позволялъ надъ собою шутить царскому любимцу, нѣкоему проженику, по имени Александру Меншенкопфу (Menschenkopff)“... ¹⁰⁵⁾

О насмѣшкахъ и шуткахъ Петра, иногда невозможно фамплярныхъ, циническихъ и просто жестокихъ, которыя онъ позволялъ себѣ съ высокопросвѣщенными нвоземцами—хорошо знаютъ любители анекдотической исторіи...

II.

Передъ выходомъ изъ терема.—Музыкальные вкусы москвитянъ при Петрѣ В.—
Иноземные музыканты и комедіанты въ Москвѣ.—„Комедійный театрумъ“.—Вер-
бовка артистовъ за неволю.—Нравы и общественное положеніе артистическаго
сословія въ Россіи при Петрѣ В.

Въ одинъ прекрасный іюльскій вечеръ 1698 г., австрійскій по-
соль Гваріентъ, находясь въ Москвѣ, отправился въ село Измай-
ловское, чтобы „насладиться видомъ этихъ волшебныхъ мѣстъ“. Измайлово служило лѣтней государевой резиденціей и многочис-
ленная тогда царская семья вела тамъ спокойную, уединенную
жизнь, по дачному. Гваріентъ привезъ съ собою своихъ музыкан-
товъ — трубачей, чтобы „гармоническую мелодію инструментовъ
соединить съ пріятнымъ звукомъ тихаго шелеста вѣтра“.

Можетъ быть, у него былъ и другой умыселъ, уже чисто дипло-
матическаго свойства; но такъ или иначе, ему удалось прислу-
жаться „гармонической мелодіей“ измайловскимъ обитателямъ.
Случилось такъ, что въ то именно время, когда посоль совершалъ
свою прогулку, въ роцѣ гуляли царевичъ и царевны. Услышавъ
неожиданно музыку, они такъ пріятно были поражены этимъ сюр-
призомъ, что остановились, хотя и возвращались уже во дворецъ.
„Музыканты, рассказываетъ очевидецъ, видя, что ихъ слушаютъ
и что игра ихъ нравится, старались играть еще пріятнѣе“... „Авгу-
стѣйшія особы съ четверть часа слушали симфонію музыкальныхъ
инструментовъ“ и похвалили искусство артистовъ. ¹⁰⁶⁾

Сцена эта весьма характеристична, въ сопоставленіи ея съ
старомосковскими требованіями „тишины“ и придворнаго этикета.
Если царевны, тогда еще подчинявшіяся теремному затворничеству,
не затрудняются являться на глаза мужчинамъ, да еще иностран-
цевъ, и четверть часа слушаютъ ихъ „нечестивую“ музыку, то изъ
этого можно видѣть, насколько все русское общество было уже въ
то время подготовлено къ воспринятію цивилизаціи и европейскаго
искусства.

Впрочемъ, примѣръ женской эмансипаціи въ этомъ родѣ еще

ранѣе показала царевна Софья. Въ дни ея регентства, по извѣстіямъ Штелина, на придворномъ театрѣ игрались иногда разные оригинальныя и переводныя пьесы, въ числѣ послѣднихъ—даже Молюеровъ „Médécin malgré lui“. Въ исполненіи ихъ принимала участіе сама Софія съ своими придворными. ¹⁰⁷⁾ Говорятъ даже, что она сама сочинила какую-то драму.

По словамъ Корба, москвитяне, въ его бытность въ Россіи, хотя и не имѣли свѣдѣній въ музыкѣ, но тѣмъ не менѣе „музыкальное согласіе“ ихъ плѣняло. За одно только онъ не хвалитъ ихъ: артисты имъ нравятся, говоритъ онъ, только до тѣхъ поръ, пока играютъ, но чуть дѣло доходитъ до вознагражденія за ихъ искусство, то „въ москвитянахъ пробуждается скупость и они ни за что не соглашались покупать удовольствіе, продолжающееся только нѣсколько часовъ, на годовичные расходы“. ¹⁰⁸⁾

Такой взглядъ держался въ нашемъ обществѣ очень долго, потому что на искусство всѣ смотрѣли, какъ на праздное занятіе, какъ на игрушку, не приносящую никакой матеріальной и нравственной пользы... Въ 1703 г. московскіе дворцовые артисты „били челомъ“ о своей великой „скудости“, что они, „ходя въ Нѣмецкую слободу по вся дни, платьемъ и обувью обносились и испроѣлись“... ¹⁰⁹⁾ Если въ такомъ жалкомъ положеніи находились придворные артисты, состоявшіе на жалованьи, то можно судить, въ какой „скудости“ пребывали „вольные“, зависѣвшіе отъ щедрости случайныхъ покровителей.

Есть много указаній, что иностранные музыканты, комедіанты и разные другіе искусники были уже не рѣдкостью въ Москвѣ и до путешествія Петра Великаго за-границу. Центромъ для нихъ служила московская Нѣмецкая слобода; въ которой частымъ гостемъ бывалъ молодой царь и гдѣ нѣмцамъ въ то время жилось льготно и весело. Тамъ постоянно устраивались, разныя, на заморскій ладъ, фестивали, балы, вечеринки, гулянія и т. под. Даже самыя похороны московскіе нѣмцы, по словамъ Корба, справляли „словно свадьбу“—такъ весело. Наѣзжавшіе въ Москву иностранные послы придавали этимъ увеселеніямъ блескъ и живость. Къ тому-жъ, по обычаю, у каждаго посла въ свитѣ бывала своя музыка, которую онъ охотно тѣшилъ мѣстное общество при всякомъ удобномъ случаѣ. Напр., музыка Гваріента очень нерѣдко игрывала въ московской кирхѣ, во время литургіи, а также въ Марьи-

ной рощѣ на Яузѣ, въ часѣ разстоянія отъ Москвы, гдѣ нѣмцы собирались „для развлеченія душъ въ невинныхъ играхъ, подъ сѣнью деревь“... А однажды, въ день пмяини Гваріента, музыка его, своей „усладительной симфоніей“, подняла съ постелей всѣхъ сосѣдей посольскаго дома: „всѣ были пріятно поражены звуками музыки, загравшей ночью, въ столь необыкновенное для москвитянъ время“.

Если вѣрить Корбу, то уже въ 1698 г. въ Москвѣ музыка составляла необходимую принадлежность празднованія, напр. Рождества Христова. „Въ домахъ всѣхъ купцовъ и богатѣйшихъ москвитянъ и нѣмецкихъ офицеровъ, говоритъ онъ, воспѣвали хвалы родившемуся Богу, при звукахъ музыки, нанятой хозяевами за большія деньги“. Послѣ-же всѣхъ этихъ пѣснопѣній, высшее общество собиралось въ домѣ Лефорта, гдѣ „имѣло для своего удовольствія пріятнѣйшую музыку, угощеніе и танцы“.

Въ то время нѣкоторые изъ знатныхъ бояръ имѣли уже свои домашніе оркестры, какъ можно судить по извѣстію Корба, что князь Голицынъ, принимая Гваріента у себя на дому, „приказалъ своимъ музыкантамъ, для развлеченія гостей, разыгрывать различныя пьесы“. Музыканты эти были, впрочемъ, не русскіе, а „природные поляки“.

Русскихъ музыкантовъ на европейскій ладъ тогда, конечно, не могло быть еще много, что доказывается, между прочимъ, слѣдующимъ оригинальнымъ фактомъ.

Въ 1699 г. бранденбургскій посланникъ привезъ съ собою въ Москву хоръ мальчишковъ-музыкантовъ (гобистовъ). Петру они такъ понравились, что онъ уговорилъ учителя ихъ продать ему весь хоръ. Тотъ согласился на эту сдѣлку и продалъ Царю своихъ учениковъ за 1200 золотыхъ. ¹¹⁰

На этотъ предметъ Петръ, вообще, не скупился и не пропустилъ ни одного удобнаго случая завести въ Россіи музыкально-спѣвческія учрежденія. Особенно много содѣйствовалъ ему въ этомъ отношеніи Иванъ Славскій, увѣковѣчившій свое имя въ исторіи русскаго театра.

Славскій былъ комедіантъ и поступилъ „на службу“ къ царю въ 1698 г. Что онъ дѣлалъ до 1701 г.—неизвѣстно. Въ этомъ-же году его отдали въ вѣдѣніе посольскаго приказа и отправили за границу для вербованія въ Москву актеровъ, пѣвцовъ и музыкан-

товъ. На расходы ему было выдано 200 р., да женѣ его съ дочерью, на время его отсутствія, положили по 5 руб. въ мѣсяцъ.

Сплавскій договорилъ въ Данцигѣ какого-то Ягана-Куншта съ его труппой за 5000 ефимковъ въ годъ, причемъ Яганъ контрактомъ обязывался: „Царскому Величеству всѣмъ вымыслами, потѣхами угождать, и въ тому всегда доброму, готовому и должному быть“. Съ своей стороны, правительство обязывалось построить для театра зданіе и снабдить труппу всѣмъ необходимымъ для комедійнаго дѣла. Всѣ требованія Куншта были удовлетворены и, въ 1702 г. онъ отстроилъ въ Москвѣ, на Красной площади, „комедіальную деревянную храмину“, а въ ней „театрумъ, и хоры, и лавки, и дверп, и окна“, и т. д. Тогда же начались и спектакли *). Кромѣ того, пока строилась эта храмина, были сдѣланы временный комедійный театрумъ и хоры въ Лефортовскомъ домѣ. Самъ Кунштъ сталъ писаться „директоромъ Его Царскаго Величества комедіантовъ“.

Ставились тогда на этомъ „театрумѣ“ разные пьесы на случай (*pièces de circonstance*), сочиняемыя самимъ Кунштомъ по заказу и очень спѣшному, такъ что онъ жаловался: „никакой-де комедіантъ на свѣтѣ вовсе новую, невиданную и неслыханную комедию въ недѣлю на письмо изготавить и въ 3 недѣли сказать и дѣйствовать не можетъ“. Вообще, театральное дѣло у Куншта, кажется, не особенно клеилось. Онъ былъ недоволенъ и имъ были недовольны. Съ своими актерами жилъ онъ не въ ладу, жаловался на ихъ лѣность и разгульную жизнь, а они, съ своей стороны, обвиняли его въ дурномъ съ ними обращеніи и въ томъ, что онъ „роскоши имѣетъ многія“ и дѣла имъ никакого не даетъ.

Въ 1703 г. Кунштъ умеръ, и его мѣсто заступилъ комедійный мастеръ Артемій Фюрстъ, у котораго тоже дѣло не спорилось. На него, между прочимъ, былъ поданъ доносъ, что онъ не занимается обученіемъ актеровъ, а потому „которые комедіанты, выучили, и тѣ комедіи, за нерадѣніемъ его, въ complimentaxъ и недознаніемъ въ рѣчахъ, дѣйствуютъ нетвердо“. Для того, что онъ иноземецъ, ихъ русскаго поведенія не знаетъ.

*) Приводимъ для любопытныхъ нѣсколько названій игравшихся у насъ тогда пьесъ: „О честномъ измѣнникѣ, въ ней первая персона Ардухъ-Фридрихъ фонъ Поплей“; „Донъ-Педро, почитанный шляхтичъ, и Амларамись, дочь его“; „Презренный любящій“; „Тюрмовый заключенникъ или Принцъ Пикель Гярингъ“; „Сципій Африканскій“ и проч.

Никакихъ вѣтъ извѣстій, были ли при этой труппѣ особе музыканты въ первое время ея пребыванія въ Москвѣ. Можно думать, что не были, потому что, по свѣдѣнiямъ Пекарскаго, въ 1705 г. для театральныя представленiя были выписаны изъ за границы музыканты вновь. Въ первый разъ ихъ вызвали изъ Гамбурга, чрезъ иноземца Матвѣя Паппа, въ числѣ 7 человекъ, изъ нихъ двоимъ назначалось жалованье по 140, а остальнымъ по 114 руб. въ годъ. Въ другой разъ было нанято еще четыре музыканта, съ жалованьемъ по 150 руб. въ годъ каждому, что прежнихъ побудило просить о сравненiи въ платѣ съ послѣдними ¹¹¹).

Съ самаго начала заведенiя „комедiальной храмины“, Царь обязывалъ иностранцевъ - антрепренеровъ обучать театральному искусству, танцамъ и музыкѣ, „съ добрымъ радѣнiемъ и всякимъ откровенiемъ“, русскихъ учениковъ, выбранныхъ изъ приказныхъ подъячихъ.

Учителя были не особенно довольны прилежанiемъ и поведенiемъ своихъ учениковъ. Кунштъ жаловался, что они являлись на спектакли несвоевременно и не берегли театральные костюмы. Да и трудно было требовать добросовѣстнаго отношенiя къ искусству отъ людей, приставленныхъ къ нему не по призванiю и доброй охотѣ, а по приказу и неволѣ. Такъ, въ ученiе къ Куншту были отданы по „наряду“ подъячiе изъ разныхъ приказовъ, а именно: изъ ратуши 10 чел.; изъ сибирскаго приказа—3; изъ монастырскаго—2; изъ помѣрной—1, да „изъ посадскихъ, а былъ въ истопникахъ“—1.

Изъ за этого своеобразнаго способа вербованiя возникло тогда даже курьозное дѣло. Иностранный докторъ Бидлоо, принятый въ русскую службу, по незнакомiю русскаго языка, пользовался услугами толмача, который былъ „приданъ ему“, по распоряженiю Головина. Въ одно прекрасное утро у доктора отняли толмача приказные дьяки и, „велѣно ему быть у музыкантовъ“. Бидлоо отправился въ приказъ и сталъ говорить дьякамъ, что ему безъ толмача никакъ невозможно обойтись; но они отвѣчали ему, чтобъ онъ „другаго толмача сыскалъ, какъ и другiе доктора своихъ держатъ“. „По ихъ выходитъ, жаловался Бидлоо Головину, что музыканты исправляютъ дѣло Его Величества, а я только свое. Прошу ваше превосходительство, чтобъ какъ прежде, такъ и теперь я сравненiя съ музыкантами не имѣлъ“. ¹¹²)

Доктору, очевидно, такое сравненіе казалось очень обиднымъ, да и дѣйствительно, званіе музыканта и, вообще, артиста—мало представляло почетнаго въ то время. Это зависѣло, сколько отъ существовавшихъ въ обществѣ взглядовъ, столько же и отъ низкаго уровня нравственности и образованія самихъ артистовъ.

Разумѣется, вербуя описаннымъ способомъ артистовъ, ихъ не спрашивали—хотятъ-ли они этого и чувствуютъ-ли какое нибудь влеченіе къ музамъ, какъ неизвѣстно и то, чѣмъ именно руководилось начальство при своемъ выборѣ въ данномъ случаѣ?

Относительно этого предмета Веберъ сохранилъ намъ нѣсколько любопытныхъ правоописательныхъ штриховъ.

„Если у генерала, рассказываетъ онъ, остался какой нибудь молодой парень или уже и пожилой, котораго нужно обучить полковой музыкѣ, то такого, хотя-бы онъ никогда не слышивалъ никакой музыки и не имѣлъ къ ней ни малѣйшей способности, отдають на извѣстное время къ учителю для обученія церковному пѣнію, менуэтамъ и пр. Если же учащійся въ это время ничего не успѣлъ, то его бьютъ батогами, ради исправленія, до тѣхъ поръ и такъ часто, пока онъ не научится и не станетъ играть. Также поступаютъ они и во всѣхъ дѣлахъ своихъ“.. ¹¹³⁾

Ничего нѣтъ мудренаго, что музыканты, послѣ такой школы, и выучившись играть, все-таки играли „безъ всякаго искусства“, какъ свидѣтельствуешь о первыхъ русскихъ музыкантахъ тотъ-же историкъ. Нечего удивляться и тому, что тогдашнее наше артистическое „сословіе“ отличалось дикостью и необузданностью нравовъ, пьянствомъ и разгуломъ.

Тотъ-же Веберъ видѣлъ въ 1714 г., на Пасхѣ, въ Петербургѣ, придворныхъ пѣвчихъ, которые открыто, безчинствовали въ „царевомъ кабаѣ“. Перессорившись между собою, они „съ такимъ усердіемъ колотили другъ друга большими коромыслами по заушью, что нѣкоторыхъ замертво снесли“. Просвѣщенному нѣмцу эта сцена показалась „очень дикою“..

Что касается русскихъ театральныхъ артистовъ того времени, то объ ихъ буйныхъ нравахъ сохранился прелюбопытный докладъ отъ 1705 г. боярину Головину, въ вѣдѣніи котораго находились придворные театръ и музыка.

Оказывалось, по словамъ доклада, что „ученики комедіанты русскіе“, сомоправно вооружаясь шпагамъ, „непрестанно по го-

стямъ въ ночныя времена ходя, пьютъ. И въ рядѣхъ у торговыхъ людей товары емятъ въ долги, а денегъ не платятъ. И всякіе задоры съ тѣмъ торговыми и пныхъ чиновъ людьми чинятъ, придираясь къ безчестию, чтобы съ нихъ что взять нахально... И для тѣхъ взятковъ ищутъ безчестій своихъ и тѣхъ людей волочать и убыточать въ разныхъ приказѣхъ... И, взявъ съ тѣхъ людей взятки, мрутъ, не дожидаясь по тѣмъ дѣламъ указу, а пнямъ торговымъ людямъ бороды рѣжутъ для такихъ же взятковъ. И въ томъ на тѣхъ комедіантовъ разныхъ чиновъ людей словесное многое челобіе. А комедій, которыя по приказу боярина Феодора Алексѣевича (Головина) велѣно имъ списывать, писать не хотятъ, а тѣ комедіи для лучшаго обученія належаптъ имъ списывать... А въ посольскомъ приказѣ тѣмъ комедіантамъ вышеупомянутыхъ непристойныхъ дѣлъ чинить заказываютъ, однакожъ, они тотъ приказъ презираютъ и чинятся во всемъ непослушны...

Особенно жаловался докладъ на нѣкоего комедіанта Василея Теленкова (онъ же Шмага пьяный), который, кромѣ вышеописанныхъ „художествъ“ съ „торговыми людьми“, чинилъ сопротивление, „задоръ и брань“ и съ начальствомъ. Когда изъ посольскаго приказа послали ему предостереженіе вести себя напередъ благочиннѣе, то Василій „говорилъ съ великимъ крикомъ, что онъ никого не слушаетъ и не боится, и судить его не кому, и притомъ многія противныя слова говорилъ“.

Конечно, раба Божія упрятали въ „мѣсто злочно и прохладно“. Донося объ этомъ, докладъ успокаивалъ Феодора Алексѣевича, что „дѣйствіе комедійное за нимъ-де (Шмагой) не станетъ, потому что не во многихъ комедіяхъ дѣйство его есть, и дѣла за нимъ мало, только безчестія много“.

Исчислявъ такимъ образомъ всѣ безчинства Шмаги и ему подобныхъ артистовъ, докладъ заканчиваетъ вопросомъ:

„И о тѣхъ ослушникахъ и безчинникахъ что чинить?“

Бояринъ Головинъ, которому подлежало это дѣло, прислалъ рѣшеніе помянутаго „комедіанта пьянаго Шмагу, взявъ въ приказъ, высѣчь батоги, да и виредь его, также и иныхъ, буде кто изъ нихъ явитца въ какомъ плутовствѣ, по тому же чинить наказаніе, смотря по винѣ, что чего достоинъ“...

По этимъ нѣсколькимъ рельефнымъ штрихамъ можно судить,

каковы были у насъ эти питомцы музъ и Апшолона въ то „доброе старое“ время!

Не лучше, впрочемъ, вели себя у насъ и иностранные артисты, привезенные Кунштомъ. Они также пьянствовали, буйствовали и небрегли своимъ дѣломъ.

Матеріальное положеніе тогдашняго русскаго артиста тоже было незавидное. Мы упоминали выше, какъ они „были челомъ“ о томъ, что въ конецъ „обносились и пспроѣлись“. Это было въ 1701 г. Царь тогда-же приказалъ выдать имъ на годъ—100 руб. Непзвѣстно, на сколько человѣкъ выдана была эта сумма; но, во всякомъ случаѣ, она была очень ничтожна. Забывалъ объ исправномъ содержаніи своихъ артистовъ и антрепренеръ Фюрстъ. Въ 1705 г. царю жаловался на него двѣ артистки, фрау Папенкампфъ и дѣвица фонъ-Вилхъ, что онъ, обязавшись платить первой 300 р., а второй—150 р. въ годъ, и получая на это деньги изъ казны—жалованья имъ того не платилъ...

Получая ничтожное содержаніе, да и то неисправно, артисты волей неволей вынуждены были изыскивать себѣ пропитаніе, какъ засвидѣтельствовалъ выше цитированный „докладъ“, незаконными путями. Объ этомъ упоминаетъ также и Берхгольцъ. По его разсказу, о представленіяхъ въ дворцовомъ театрѣ царьцы Прасковьи афиши разносили по знатымъ домамъ сами актеры. Одинъ изъ нихъ, побуждаемый вѣроятно нуждою, вздумалъ извлекать изъ этого выгоду, выпрашивая деньги за афиши, за что, бѣднягу, жестоко наказали 200 ударами батогами. Того-же дня вечеромъ онъ игралъ роль короля и герцогиня мекленбургская (дочь царьцы Прасковьи), смѣясь, разсказала гостямъ объ этомъ „забавномъ“ приключеніи... Берхгольца сильно удивило еще то обстоятельство, что съ выдранымъ „королемъ“ не женировались въ тотъ-же вечеръ играть вмѣстѣ „княжны и благородныя дѣвицы“. ¹¹⁴⁾

Бывали и такіе казусы, что артистамъ свыше разрѣшалось учинить надувательство съ публикой. Такъ, нѣкій артистъ объявилъ, однажды, афишамъ по городу, что онъ покажетъ удивительныя штуки и фокусы, въ присутствіи царской фамилии. Натурально, публики привалило на спектакль множество, и—вдругъ, отрываясь занавѣсъ, выходитъ распорядитель и извѣщаетъ зрителей, что никакого спектакля не будетъ, ибо сегодня-де 1-е апрѣля... Деньги обманутымъ зрителямъ не были возвращены и они

не смѣли роптать на это, потому „шутка“ была устроена „по высочайшему повелѣнію“...

Петръ, обыкновенно, каждаго 1-го апрѣля отпускалъ какую-нибудь шутку въ подобномъ родѣ...

III.

Отсутствіе въ петровскомъ обществѣ главнаго условія для развитія изящнаго искусства.—Подражательность и пренебреженіе къ народному элементу.—Плохое состояніе театра и музыки.—Нескончаемыя празднества и ликованія.—Маскарад-ная музыка.—Пѣніе и музыка на триумфахъ и похоронахъ.

Всѣ иностранцы, наблюдавшіе первые неувѣренные шаги, да еще изъ подъ „дубинки“, петровскихъ „птенцовъ“ (они-же „стадо неразумныхъ животныхъ“, по выраженію самого Петра ¹¹⁵) на поприщѣ европейской науки, европейскаго искусства и общежитія, не скрываютъ злой иронической улыбки... И иронизировать было надъ чѣмъ—нечего грѣха таить!

Общество, которое по указу училось „тѣлесному благолѣпію и комплиментамъ чиномъ французскимъ и нѣмецкимъ“, которое собиралось для препровожденія времени по барабанному бою и предписаніямъ полиціймейстера (на ассамблеи), которое, наконецъ, во всѣхъ проявленіяхъ своей жизни подчинялось правительственной волѣ, буквѣ регламентовъ и артикуловъ, не могло содѣйствовать истинному процвѣтанію искусствъ на своей почвѣ. Развитіе „свободныхъ“ искусствъ возможно только при свободномъ же развитіи общественной жизни. А строго говоря, въ Россіи, во время Петра Великаго, да и позднѣе, общественной жизни вовсе еще не было—былъ только ея декорумъ, ея виѣшняя формальная оболочка. Вмѣсто свободныхъ, органически развивающихся изъ внутренней интеллектуальной потребности, общественныхъ отношеній, существовали

отношенія чисто-служебныя, подчиненныя и вынужденныя верховной властью, и, вмѣсто общественныхъ учреждений, заводились какія-то своего рода „присутственныя мѣста“, какіе-то увеселительныя эскерциръ-гаузы, куда граждане сгонялись по наряду, для того чтобы, по наряду же и подъ блжстительнымъ окомъ власти, „ходить, сидѣть, играть“ и пр.

При такомъ порядкѣ, искусства, въ особенности такія, какъ театр и музыка, естественно не могли имѣть ни жизненности, ни почвы. Это были поддѣльные цвѣты безъ корней и запаха, сфабрикованные на скорую руку съ иноземнаго образца и совершенно лишенные духа и характера народности. Поэтому-то, исторія русской музыки, какъ петровскаго времени, такъ и всего почти XVIII столѣтія, есть въ сущности исторія раболѣпнаго подражанія и заимствованія съ чужа, съ одной стороны, и съ другой—систематическаго пренебреженія сокровищами народной „пѣсни“, считавшейся „подлой“, какъ все народное...

Петровскій періодъ грѣшилъ тѣмъ-же, въ сущности, грѣхомъ, что и московскій, да еще въ превосходной степени, именно — отчужденностью отъ народа и отрицательнымъ отношеніемъ къ его исконнымъ бытовымъ основамъ, къ его поэзіи и преданію. Разница была только въ томъ—и къ пользѣ петровскаго періода—что Москва отрицала народный элементъ во имя сухаго и неподвижнаго византизма, тянула назадъ, а Петербургъ все-таки стремился впередъ — во имя живаго, прогрессивнаго „западничества“. Самая же отчужденность отъ всего народнаго шла преемственно, какъ бы по наслѣдству, и только въ петровскіе дни достигла своего зенита, своего крайняго выраженія.

Идя этимъ путемъ, представители русскаго „вверху стоящаго“ общества XVIII столѣтія дошли, какъ увидимъ впослѣдствіи, до того, что стали стыдиться имени русскаго, стали разучиваться говорить на родномъ языкѣ, считая его „подлымъ“, оскверняющимъ „шляхетныя“ уста европейски-образованнаго человѣка.

Петръ, быть можетъ, не потому только, что считалъ своихъ подданныхъ „стадомъ неразумныхъ животныхъ“, но, главнѣе, потому, что нашелъ ихъ вовсе не подготовленными къ отправленію разнообразныхъ службъ, профессій и художествъ „на манеръ какъ въ иноземныхъ странахъ“, во всемъ заискивалъ у „нѣмцевъ“,

звалъ ихъ къ себѣ на службу и ихъ руками создалъ на нѣмецкій же ладъ „новую“ Россію.

Такимъ же образомъ онъ поступалъ и въ дѣлѣ музыкально-сценическаго искусства.

Спустя нѣсколько лѣтъ, послѣ приглашенія въ Москву нѣмецкой труппы Куншта, не смотря на то, что съ ея прибытіемъ стали образовываться артистическій классъ изъ среды русскихъ, царь хлопочетъ о приглашеніи изъ за моря новыхъ артистовъ — „нѣмцевъ“. Такъ, въ 1720 г. онъ заводитъ переписку съ Ягужинскимъ, бывшимъ тогда въ Вѣнѣ, о наймѣ „компаніи комедіантовъ, которые умѣютъ говорить по славянски и по чешски“. Предполагалось, помощію этой „компаніи“ давать спектакли на понятномъ для русской публики языкѣ... До такой степени свои, русскіе артисты, признавались неспособными и неумѣлыми! „Хотя русскіе, замѣчаетъ по этому поводу Веберъ, пытались сами завести у себя театральныя зрѣлища, но попытки эти до сихъ поръ были *очень плохи*“... И такой взглядъ тогда раздѣлялся въ Петербургѣ, конечно, не одними нѣмцами.

Что тогдашнія русскія попытки по части театра и музыки были „очень плохи“, а русскія артистическія силы весьма слабы и не-искусны—это само собою разумѣется и подтверждается отзывами иностранцевъ.

„Какъ ни велики были успѣхи, сдѣланные Россіей на пути просвѣщенія въ царствованіе Петра Великаго, говоритъ Бассевичъ, но они не коснулись еще преобразованія русскаго театра. Въ то время (авторъ писалъ это въ 1723 г.) въ Москвѣ былъ театръ, но варварскій, какой только можно себѣ вообразить, и посѣщаемый поэтому только простымъ народомъ (?) и, вообще, людьми низкаго званія“. Далѣе онъ говоритъ, что дававшіяся тогда безконечныя „драмы“ (мистеріи) перемежались, въ антрактахъ, шутовскими пинтермедіями, „въ которыхъ не скупилась на пощечины и палочные удары“. По его же словамъ, царевна Наталія, любимая сестра Петра, сама сочинила двѣ, три пьесы „довольно хорошо обдуманныя“, но „за недостаткомъ актеровъ онѣ не были поставлены на сцену“. ¹¹⁶⁾ Впрочемъ, Бассевичъ былъ не высокаго мнѣнія и о бывшихъ тогда въ русской службѣ нѣмецкихъ актерахъ.

То же самое говоритъ о московскихъ зрѣлищахъ и Берхгольцъ, одновременно пребывавшій въ Россіи съ Бассевичемъ въ 20-хъ го-

дахъ XVIII столѣтія. По его отзыву, тогда у насъ по увеселительно-сценической части „все было плохо“, за весьма рѣдкими пріятными исключеніями.

Между тѣмъ, изучая эпоху Петра Великаго, особенно послѣдніе годы его царствованія, съ перваго взгляда кажется, что русское общество нѣкогда не обнаруживало столько меломаніи—пристрастія къ зрѣлищамъ и музыкѣ, какъ въ это время. Празднества длились чуть не по цѣлымъ мѣсяцамъ въ подрядъ и въ нихъ обязательно принимало участіе все общество. Звукъ волторнъ и гобоевъ—любимѣйшихъ въ то время инструментовъ—оглашалъ туманный воздухъ болотистаго „парадиза“, какъ называлъ Петръ свою юную столицу, почти цѣло дня въ день. Кромѣ того, что безъ музыки не обходился ни одинъ пиръ, ни одно торжество, она была принадлежностью всѣхъ загородныхъ гуляній, катанья на водѣ и т. под.

Вообще сказать, употребленіе музыки было тогда несравненно чаще, шумнѣе и разнообразнѣе, чѣмъ въ позднѣйшія эпохи, точно Русь, послѣ долгихъ годовъ „тишины“, наверстывала теперь потерянное время.

Мы уже говорили, что при Петрѣ Великомъ было очень много „высокогосударственныхъ“ дней, не считая экстраординарныхъ празднествъ, которые, хотя праздновались крайне однообразно и носили отпечатокъ казенщины, но „гуденія“ и шуму бывало на нихъ всегда до излишества. Это можно заключить, между прочимъ, по любопытному описанію Берхгольца празднованія въ 1721 г. заключенія вѣстфальскаго мира, празднованія, которое длилось болѣе двухъ недѣль.

Торжество началось оглушительной пальбой изъ пушекъ и ружей. Затѣмъ, по всѣмъ петербургскимъ улицамъ „до поздней ночи объявляли о мирѣ при звукахъ литавръ и трубъ“. Литавры для этого случая были покрыты бѣлою тафтою, а трубачи и сопровождавшіе ихъ всадники имѣли бѣлыя повязки черезъ плечо и держали бѣлое знамя съ изображеніемъ масличной вѣтви и лавровъ...

„Въ нашихъ ушахъ эта музыка отзывалась какъ-то тяжело и непріятно“, замѣчаетъ Берхгольдъ и—это не потому только, что музыканты, можетъ быть, играли плохо, а дѣло въ томъ, что августѣйшаго повелителя автора, герцога голштинскаго Карла Фридриха, общими манерами забыли при заключеніи мира. Къ довершенію досады герцога и его свиты, въ полдень на его дворъ „со-

брались всѣ литаврщики, трубачи, гобойсты и барабанщики“ находившихся въ Петербургѣ полковъ и „неожиданно, говоритъ Берхгольцъ, привѣтствовали насъ музыкою на заключеніе мира, что намъ было вовсе непріятно“, а герцогу, вѣроятно, тѣмъ паче, потому что „стоило еще и денегъ“. Послѣ этого всѣ музыканты, „по здѣшнему старинному обычаю, продолжаетъ Берхгольцъ, раздѣлились на партіи, чтобы быть съ своимъ поздравленіемъ у всѣхъ вельможъ въ одно время“.

Въ тотъ-же день герцогъ получилъ приглашеніе участвовать въ увеселительномъ катаньѣ по Невѣ и, „поневоля“ принявъ его, отправился на сборное мѣсто по пушечному сигналу. Здѣсь снова пришлось слушать музыку. „Впродолженіе нашей прогулки, повѣствуетъ Берхгольцъ, волторнисты и другіе музыканты оглашали воздухъ веселыми звуками, потому что *почти у всѣхъ вельможъ* была съ собою музыка. Все это было-бы намъ очень пріятно, еслибъ мы притомъ могли быть веселыми“, ¹¹⁷⁾ добавляетъ онъ, намекая на обиду, понесенную его государемъ.

Надо замѣтить, что такого рода увеселительныя катанья по Невѣ, въ которыхъ обязательно должны были участвовать всѣ вельможи и „пожиточные“ обыватели столицы, происходили очень часто, почти во всѣ погодные лѣтніе дни, и всегда сопровождались „веселыми звуками“ музыки.

Вслѣдъ за катаньемъ, по разсказу Берхгольца, состоялся парадный обѣдъ въ Почтовомъ домѣ, въ которомъ постоянно справлялись тогда торжественныя собранія, балы и проч. Обѣдъ, безъ сомнѣнія, тоже сопровождался музыкой; кромѣ того, было принято въ тѣ времена, встрѣчать музыкой и появленіе каждаго почетнаго гостя.

Послѣ параднаго обѣда вскорѣ начался балъ, по описанію нашего историка. Балы, вообще, начинались тогда обыкновенно часа въ 4 пополудни, а оканчивались около 11 часовъ ночи.

Если въ собравшемся обществѣ присутствовалъ государь, то въ большинствѣ случаевъ соблюдался при этомъ такой порядокъ: тотчасъ послѣ обѣда государь уходилъ, по обычаю, отдыхать и ставилъ къ дверямъ залы часовыхъ, которые, по его приказу никого изъ гостей не выпускали до его возвращенія. Такой плѣнь длился часа два и, можно представить себѣ, какъ онъ былъ

пріятенъ гостямъ, обремененнымъ питіями и яствами! Когда царь возвращался съ отдыха, тогда начинались танцы...

На другой день, по разсказу Берхгольца о празднованіи ништадтскаго мира, было собраніе у кн. Меншикова, гдѣ сдѣлано было распоряженіе объ устройствѣ „большаго“ маскарада, который долженъ былъ длиться цѣлую недѣлю. Маскарадъ начался 10 сентября и въ этотъ же день праздновалась потѣшная свадьба „всешутѣйшаго“ князя—папы (Бутурлина). Съ утра городъ снова огласился пушечной пальбой. Маски собрались на Троицкой площади. „Самъ царь, какъ было условлено напередъ, ударилъ въ барабанъ (его величество представлялъ корабельнаго барабанщика, и ужъ разумѣется не жалѣлъ старой телячьей кожи инструмента, будучи мастеромъ своего дѣла); всѣ маски разомъ сбросили плащи, и площадь заперестрѣла разнообразѣйшими костюмами. Открылось вдругъ около 1.000 масокъ“...

Затѣмъ началась процессія хожденія масокъ вокругъ площади въ установленномъ порядкѣ, „чтобы лучше разсмотрѣть другъ друга“. Хожденіе это тянулось два часа и сопровождалось музыкой.

Какова была тогда маскарадная музыка—Берхголецъ говоритъ поверхностно; болѣе подробное описаніе на этотъ счетъ даетъ намъ Голиковъ.

У Голикова записанъ прелюбопытный „реестръ господъ“, бывшихъ „на свадьбѣ Никиты Моисеевича Зотова (1714 г.), кому въ какомъ платьѣ и съ какими играми быть“.

Въ реестрѣ этомъ записаны всѣ петровскіе министры, вельможи и придворные. Они дѣлились на группы, по костюмамъ, и шли въ маскарадной процессіи по заранѣ составленной программѣ. Всѣ группы, состоявшія изъ четырехъ, пяти человѣкъ каждая, имѣли инструменты и играли на нихъ, кто во что гораздъ. Такимъ образомъ, въ этотъ чудовищный оркестръ входили слѣдующіе инструменты, соотвѣтственно группамъ: 4 барабана, 5 „игра рылѣ“ (т. е. лиры), 5 дудочекъ простыхъ, да пять *черныхъ*, 5 роговъ большихъ, 2 тарелки медныя, 2 цитры и 6 серипокъ, 9 флейтъ, да 2 верха отъ флейтъ, 3 сурны, 5 вилъ деревянныхъ, 3 гудка, 6 трещотокъ, 8 набатовъ и тулумбасовъ, 8 „варгановъ“, 4 балалайки, 2 таза, 5 перелучныхъ дудочекъ, 3 пибульки, 4 „собачьи свисты“, 3 пастушьи рога, да 3 егерскихъ, да 2 почтовыхъ рожка, 3 гобоя, 3 трубы, 3 колокольчика, 3 артилерійскіе рога, 4 новгородскихъ

трещотокъ, 3 свирѣли черныя, 3 пузыря съ горохомъ, 3 дудочен глиняныя, 3 горшка хвѣнскіе, 2 сповѣи старинныя, 3 волынки, затѣмъ безчисленное число лпавръ, накръ и волторнъ. Отъ участія въ пгрѣ было освобождено въ процессіи только нѣсколько лицъ, о которыхъ въ „реестрѣ“ царь собственноручно сдѣлалъ отмѣтку: „сіи безъ пгръ для того, что отъ старости своей не могутъ ничего въ рукахъ держать“... ¹¹⁸⁾

Если читатель имѣлъ терпѣніе пробѣжать представленный здѣсь „реестръ“ инструментовъ, а затѣмъ сдѣлаетъ успіе вообразить себѣ, что всѣ эти инструменты одновременно издають звукъ, во всемъ своемъ убійственномъ разнообразіи, то, безъ сомнѣнія, онъ получитъ не очень высокое понятіе о развитіи музыкальнаго вкуса у нашихъ предковъ... За то, каковы были у нихъ нервы!.. Подобная-же музыка была и на описанной Берхгольцомъ свадьбѣ преемника Зотова, князь - папы Бутурлина. Происходившій при этомъ, по случаю празднованія мира, маскарадъ, возобновляясь ежедневно втеченіе недѣли, заканчивался катаньемъ, угошеніемъ и баломъ то въ Почтовомъ домѣ, то въ домахъ вельможъ. По вечерамъ городъ освѣщался иллюминаціей. Между прочими потѣхами, маскарадъ этотъ ознаменовался уморительной переправой черезъ Неву князя—папы и „кардиналовъ“ на бочкахъ, причемъ, во время переправы, „кардиналы производили страшный шумъ ковыми рогами, въ которые они должны были трубить“.

Въ царствованіе Петра очень часты бывали „тріумфы“ и торжественныя встрѣчи, на которыхъ музыка играла важную роль. Такъ, въ 1696 г., по взятіи Азова, „его величество, всю славу побѣды предоставляя своимъ генераламъ“, устроилъ для нихъ тріумфальный въѣздъ въ Москву. Лефорта, въѣхавшаго на богатой колесницѣ, встрѣтили у тріумфальныхъ воротъ пушечной пальбою, а потомъ была „воспѣта пѣснь, въ коей превозносимо было его мужество и его подвиги“. Подобная-же пѣсня была пѣта и боярину Шейну; „послѣ сего пѣта пѣснь: всѣмъ чиновникамъ и воинамъ, кою превозносимы были ихъ храбрыя дѣла, и заключалась желаніемъ народа, чтобы они всегда съ подобными въ отечество возвращались побѣдами“... ¹¹⁹⁾

„Такой торжественный входъ былъ еще первый въ Россіи“, замѣчаетъ Голицовъ. Послѣ ихъ было много. Самъ Петръ бывалъ нерѣдко тріумфаторомъ и его чествовали такимъ-же порядкомъ.

Напр., по отпразднованіи нпштадтскаго мпра въ Петербургѣ, когда царь прибылъ въ Москву, тамъ его встрѣтили въ нарочно для того устроенныхъ воротахъ триумфомъ, похвальными рѣчами и пѣснями, въ такомъ, примѣрно, родѣ:

„Прежде отсюду устроень тобою
Съ оружіемъ Марсъ пмѣлъ походы въ бою,
Побѣждалъ враговъ, смприлъ шведовъ больно.
Отмстивъ довольно“.

„Nuper armatus duce te profectus
Mars uenenatis iaculis et arcu“ и т. д.

„На которое срѣтеніе, говоритъ современная реляція, явилъ царь свое императорское высокосклонное милосердіе, на многъ часть въ оныхъ вратахъ (триумфальныхъ) веселяся трубныхъ и мускійскихъ гласовъ и отъ учащихся отроковъ разноязычныхъ пѣсней слышаніемъ“. ¹²⁰⁾

Не менѣе триумфовъ, были новы на Руси и торжественныя похороны съ музыкой, впервые примѣненной въ этой церемоніи при Петрѣ I, именно, въ 1699 г. Въ этомъ году умеръ царскій любимецъ Лефортъ и царь лично занялся устройствомъ перемоніала погребенія, съ подобающими почестями. Въ перемоніалѣ участвовали три гвардейскіе полка и передъ каждымъ полкомъ шло по *деяти* флейтщиковъ, которые „наполняли воздухъ нѣжнымъ *тиномъ* печальныхъ пѣсней“; кромѣ того, за его величествомъ ѣхали *два* трубача, *два* гобоиста, *два* лютнищика и другіе *два* трубача „въ молчаніи“ *).

*) Дѣянія Петра В., I, 608. По описанію Корба, въ этихъ похоронахъ участвовали также и барабанщики.

IV.

Серенады и концерты времени Петра В. — Петровскіе любители и знатоки музыки. — Военные оркестры — Посольскіе музыканты и искусники. — Размѣръ тогдашнихъ оркестровъ. — Императорскій оркестръ. — Барскіе домашніе оркестры. — Роды и виды музыки и музыкальныхъ инструментовъ. — Танцующій скрипачъ.

Герцогъ голштинскій Карлъ Фридрихъ, неудачный кандидатъ на шведскую корону и—долгое время—очень сомнительный кандидатъ въ мужья прелестной великой княжны Анны Петровны, съ истинно голштинскимъ терпѣніемъ цѣлыхъ четыре года добивавшійся ея руки, очень часто устраивалъ ей и императорской семьѣ неожиданныя серенады и концерты.

Серенада входила въ правила сентиментальной грамматики того вѣка и влюбленный герцогъ, давая ее, каждый разъ обставлялъ этотъ „знакъ“ своихъ чувствъ романическими атрибутами. Впрочемъ, серенадами подчивали въ то время не однѣхъ только „дарицъ сердца“, но, вообще, уважаемыхъ лицъ. Такъ, Берхгольцъ рассказываетъ, какъ онъ, однажды, въ 5 часовъ утра, почтилъ серенадой изъ шести волторнъ оберъ-егермейстера голштинскаго двора, по случаю дня его рожденія.

Серенада служила, вообще, выраженіемъ особаго почтенія и имѣла цѣлю пріятно изумить то лицо, которому она назначалась, потому что главнымъ ея условіемъ была неожиданность—сюрпризъ.

У голштинскаго герцога былъ въ Петербургѣ свой голштинскій дворъ, отличавшійся не столько блескомъ и многочисленностью, сколько курьезной замысловатостью своихъ чиновъ и должностей, былъ и свой оркестръ, по свидѣтельству современниковъ, очень порядочный. Въ серенадахъ участвовалъ обыкновенно весь придворный штатъ герцога, какъ это можно видѣть изъ описанія одной изъ нихъ, которая дастъ намъ, между прочимъ, общее понятіе объ этомъ родѣ музыкальныхъ забавъ того времени.

Утромъ, въ 6 часовъ, въ день тезоименитства императрицы, мы отправились во дворецъ, рассказываетъ очевидецъ, въ такомъ порядкѣ: „впереди всѣхъ шелъ фурьеръ, за которымъ двѣнадцать солдатъ несли столы, стулья и подсвѣчники для музыкан-

товъ; потомъ шелъ я, за мною слѣдовало 20 человѣкъ съ факель-ламъ, по два въ рядѣ, и между ними его высочество съ своею свитою, а ужъ за нимъ — музыканты. Когда мы вошли во дворъ, фюреръ поспѣшно поставилъ столы противъ оконъ императрицы, а я въ тоже время размѣстилъ факельшпеховъ“, передъ музыкан-тами, „лицомъ къ окнамъ“. Затѣмъ, музыка, настроившая свои инструменты за воротами, начала играть. Она состояла изъ 18 „отборныхъ мастеровъ своего дѣла, — 5 были изъ свиты его высочества, а остальные изъ дома графа Кинскаго“.

Сюрпризъ удался какъ нельзя лучше. Обѣ принцессы (Анна и Елизавета), тотчасъ же, на звукъ музыки, показались у оконъ „въ утреннихъ костюмахъ и слушали ее съ величайшимъ внима-ніемъ“. Старшая принцесса (т. е. Анна Петровна) „при этомъ показала, какъ свидѣтельствуешь наблюдательный лѣтописецъ, что она большая любительница музыки, потому что почти постоянно держала таетъ рукою и головою. Его же высочество часто обращать взоры къ ея окну и вѣроятно, не безъ тай-ныхъ вздоховъ“... ¹²¹⁾ Ужъ это само собою разумѣется... Словомъ, серенада вышла хоть куда — по всѣмъ правиламъ, въ какихъ она практикуется на своей чудной родинѣ. Для полной иллюзіи не хватало только пустяка: венеціанскаго жаркаго неба и лазоревыхъ волнъ Адриатическаго моря... До этой обстановки тѣмъ болѣе было далеко, что дѣло происходило въ концѣ ноября, да еще петербургскаго ноя-бря, и къ тому же, участники серенады были, „по вѣнской модѣ“, въ тонкихъ чулочкахъ и башмачкахъ. Впрочемъ, герцогъ былъ вполне вознагражденъ вниманіемъ принцессъ и родительскими объятіями царя, а музыканты получили „на водку“ отъ 80 до 90 рублей.

Въ качествѣ нѣжнаго вздыхателя, герцогъ не щадилъ своихъ музыкантовъ для изъясненія чувствъ принцессъ и, кромѣ серенадъ, угощалъ нерѣдко ее и всю царскую семью *концертами*. Для этого онъ являлся съ музыкой подъ окнами императрицы. Туда-же при-носился *клавесинъ* для аккомпанимента оркестру.

Не всегда только выбиралась удобная для того погода. Разъ, когда герцогская музыка сыграла уже „нѣсколько прекрасныхъ и сильныхъ“ концертовъ, императрица и принцессы, поподчивавъ предварительно любезнаго вздыхателя и его свиту „большими“ кубками венгерскаго, пожелали послушать концертъ поближе; но

на ту пору случился такой спальный вѣтеръ, „что нельзя было разслушать ни одного звука“... Впрочемъ, утѣшается за своего принципала простодушный камеръ-юнкеръ Берхгольцъ: „она все-же видѣла добрую волю его высочества“...

Концерты были въ то время въ Петербургѣ однимъ изъ любимыхъ музыкальныхъ развлеченій въ средѣ знатоковъ и любителей музыки. Таковые уже встрѣчались тогда и среди русскихъ. Особенно отличались въ этомъ отношеніи, напр., извѣстный любимецъ Петра, Ягужинскій, кн. Меньшиковъ, герцогиня мекленбургская Екатерина Ивановна, княжна Черкасская.

Ягужинскій, находясь въ дружбѣ съ герцогомъ, настоялъ, чтобы герцогскій оркестръ еженедѣльно давалъ концерты по средамъ въ домѣ Бассевича, тайнаго совѣтника голштинскаго двора. И такіе концерты устраивались постоянно втеченіи зимнихъ сезоновъ, съ 1722 г. до кончины Петра Великаго. На нихъ, кромѣ двора герцога, собирались многія лица, мужчины и дамы, изъ столичнаго общества, и, между прочимъ, знакомый уже намъ докторъ Бидлоо. Несмотря на то, что почтенный докторъ, какъ мы видѣли, ужасно обидчиво относился къ малѣйшей тѣни „сравненія“ его съ музыкантамъ, тѣмъ не менѣе, оказывается, самъ онъ питалъ великое пристрастіе къ музыкѣ. Усердно посѣщая концерты въ домѣ Бассевича, онъ нерѣдко привозилъ съ собой свои ноты; разъ привезъ, по словамъ Берхгольца, шесть „полныхъ концертовъ“ какого-то знаменитаго голландскаго композитора, которые тутъ же и были разыграны оркестромъ „съ большимъ одобреніемъ“. Такимъ-же усерднымъ посѣтителемъ этихъ концертовъ былъ и цесарскій посолъ, графъ Кппскій, имѣвшій и свой прекрасный оркестръ.

Въ музыкантахъ, пѣвцахъ и всякихъ артистахъ недостатка, по видимому, не чувствовалось въ Петербургѣ въ послѣдніе годы царствованія Петра Великаго. Разумѣется, лучшіе оркестры состояли изъ иностранныхъ музыкантовъ, которые сами стали наѣзжать въ Россію, а частію приглашались на службу ко двору. Кромѣ того, размноженію музыкантовъ у насъ въ то время очень поспособствовала шведская война, за время которой русскими было взято въ плѣнъ до 100 т. шведскаго войска. Конечно, въ средѣ этихъ плѣнныхъ оказалось много полковыхъ музыкантовъ, которые потомъ и поступили на русскую службу, въ русскія войска и въ барскіе оркестры. Чтобы судить объ ихъ количествѣ, выпишемъ точ-

ныя данныя, хотя бы только о тѣхъ, которые были приведены въ Москву въ 1709 г., послѣ Полтавской побѣды, а именно: трубачей, гобойстовъ, флейтщиковъ, литаврщиковъ, барабанищниковъ—121, да кромѣ того «королевской домовою роты»—4 трубача и 4 литавщика. Кстати уже, вмѣстѣ съ ними были захвачены и привезены инструменты, въ огромномъ количествѣ, какъ-то—54 фуры съ барабанами, литаврами, трубами и полковыми музыкальными инструментами... ¹²²). Значить, не нужно было никакихъ ни хлопотъ ни издержекъ, чтобы сейчасъ же составить нѣсколько готовыхъ оркестровъ, на счетъ побѣжденнаго врага, и—конечно, этимъ воспользовались... Вообще, въ то время военная музыка была уже вполне организована и находилась при каждомъ полку въ полномъ, по тогдашнему требованію, составѣ. По предположенію фельдмаршала Огильви еще въ 1704 г. о составѣ армій, полагалось однихъ барабанищниковъ въ тридцати пѣхотныхъ полкахъ—914, и въ шестнадцати конныхъ—192 ¹²³), не считая музыкантовъ.

Число музыкантовъ и развитіе музыкальности въ Россіи умножалось еще тѣмъ обстоятельствомъ, что почти каждое, наѣзжавшее въ Россію, посольство привозило съ собой свой оркестръ музыки, игрою котораго послы и старались при всякомъ удобномъ случаѣ позабавить Дворъ и вельможъ, и тѣмъ заискать ихъ расположеніе. Дѣлалось это, конечно, съ эгоистической дипломатической цѣлью, ради которой даже сами послы нерѣдко лично тѣшили тѣхъ, кто имъ былъ нуженъ, или игрою на какомънибудь инструментѣ, или пѣніемъ, или другимъ какимълибо пріятнымъ и забавнымъ искусствомъ. Напр., прусскій посолъ при дворѣ Петра В., баронъ Мардефельдъ, тѣшилъ петербургскій „свѣтъ“ своей превосходной игрою на лютнѣ. Если же сами послы никакимъ такимъ искусствомъ не обладали, то въ ихъ свитѣ всегда находились нарочитые для того художники. Такъ, въ царствованіе Екатерины I пріѣхалъ шведскій посолъ и привезъ съ собой пажу, обладавшаго соловьинымъ голосомъ. Этотъ искусникъ нерѣдко пѣлъ передъ императрицей, за что и получалъ отъ нея щедрыя награды, простиравшіяся до десяти червонцевъ заразъ ¹²⁴). Послы часто даже въ гости къ русскимъ ѣздили не иначе, какъ въ сопровожденіи своихъ музыкантовъ, которыхъ заставляли играть къ удовольствію хозяевъ.

Такимъ образомъ, иностранныя посольства, можно сказать,

были тогда едва-ли не главнѣйшими проводниками у насъ европейской музыки, европейскаго изящнаго вкуса и моды.

Мы видѣли, что на эту статью возлагалъ большія надежды, при своемъ женитвѣ, герцогъ голштинскій, очень часто щеголявшій своимъ придворнымъ оркестромъ. Оркестръ этотъ былъ не особенно великъ, но состоялъ изъ отличныхъ музыкантовъ, если вѣрять Берхгольцу. Въ числѣ ихъ особенно были замѣчательны два вольторниста, вывезенные герцогомъ изъ Вѣны. „Съ невыразимымъ наслажденіемъ слушалъ я этихъ людей, восторгался Берхгольцъ: съ первымъ изъ нихъ едва-ли кто въ свѣтѣ можетъ сравниться. Всѣ слушавшіе его признавались, что нигде не слыхали такой нѣжной и такъ превосходно исполненной игры на вольторнѣ. Онъ acompaгнруетъ ею всѣ инструменты, не останавливаясь, до 85-ти тактовъ, что производитъ необыкновенное дѣйствіе на слушателей“. Оба эти артиста получали отъ герцога 100 червонцевъ жалованья въ годъ.

Славился также въ голштинскомъ оркестрѣ музыкантъ Гюбнеръ, перешедшій потомъ въ русскую службу, бывшій первымъ скрипачемъ и дирижеромъ.

Въ описываемое время большіе, а тѣмъ менѣе „монстры“—оркестры были рѣдки и неупотребительны. Даже императорскій дворцовый оркестръ состоялъ, при Петрѣ В., всего изъ *двадцати* человекъ, въ томъ числѣ: 4 вольторнистовъ, 6 трубачей, 1 „полтаврщикъ“ и 9 „музыкантовъ“ (?). По тому времени, такой численности оркестръ считался уже значительнымъ, полнымъ. Самый большой оркестръ былъ составленъ во время коронаціи Екатерины Алексѣевны въ Москвѣ, во время празднованія этого событія въ кремлевскихъ покояхъ. Оркестръ этотъ состоялъ изъ 60-ти человекъ, „императорскихъ, герцогскихъ и другихъ музыкантовъ“ (Берхгольцъ, т. IV), подъ управленіемъ герцогскаго перваго скрипача Гюбнера. По словамъ современниковъ, въ императорскомъ оркестрѣ въ 20-хъ годахъ было много „хорошихъ“ нѣмецкихъ музыкантовъ. Есть указаніе, что часть ихъ принадлежала исключительно двору императрицы и составляла ея специальный оркестръ. Придворные музыканты имѣли однообразную форму, состоявшую изъ зеленыхъ кафтановъ, съ красными отворотами и золотыми галунами по всѣмъ швамъ. Не смотря на щеголеватость этой формы, бывшей совершенно одинаковою съ формою император-

сѣлхъ пажей, нѣкоторые музыканты изъ нѣмцевъ не любилъ, однако, ее, считая за „дшвреду“...

Въ послѣднѣе годы царствованія Петра I петербургское общество кое-какъ попривыкло къ новому, на европейскій ладъ, образу жизни и къ новой столицѣ. Переселенцы пообжились въ ней и поустроились. У знатныхъ людей явились здѣсь прекрасные дома со всѣмъ хозяйствомъ и роскошью, на широкую русскую барскую ногу, обутую въ тонкій французскій чулокъ и элегантный башмакъ „нѣмецкой работы“. Мы уже говорили, что всякимъ забавамъ и веселью не видно было тогда конца, а такъ какъ музыка при этомъ—самонужнѣйшая принадлежность, то почти у всѣхъ обсерившихся подъ царскимъ теплымъ крыломъ, „птенцовъ“ Петровыхъ завелось свои оркестры и хоры. Такъ, сохранились извѣстия, что въ то время имѣли свою домашнюю музыку: кн. Меншиковъ (у котораго была кромѣ того своя прекрасная пѣвческая капелла), канцлеръ Головинъ, графъ Мусинъ-Пушкинъ, кн. Голицынъ, графъ Апраксинъ, княгиня Черкасская и др.

Апраксинъ который былъ чисто-русскій хлѣбосоль и любилъ „уподчивать“ гостей всѣмъ, „чѣмъ Богъ послалъ“, такъ, что тѣ, въ великому удовольствію хозяина, тутъ-же на пирахъ у него, ложились востыми, имѣлъ отличный оркестръ, подъ непрерывную „сладкую“ игру котораго гости неощутительно доходили до „безчувствія“. Въ его оркестрѣ былъ одинъ трубачъ, считавшійся въ описываемое время лучшимъ во всемъ Петербургѣ.

У князя Меншикова была не только духовая музыка, но и инструментальная; о пѣвческой капеллѣ мы будемъ говорить въ своемъ мѣстѣ. Славился еще тогда оркестръ княгини Черкасской, въ которомъ находилось нѣсколько отмѣнныхъ нѣмецкихъ и шведскихъ музыкантовъ. Княгиня, считавшаяся въ то время первою петербургскою красавицей и „львицей“, была „страстная“ любительница музыки, да и вообще всѣхъ свѣтскихъ эпигурейскихъ удовольствій. Дома у себя она иначе не обѣдала, какъ подъ музыку своего оркестра.

Что касается видовъ музыкальнаго искусства и музыкальных инструментовъ, то должно замѣтить, что въ XVIII столѣтіи они были гораздо разнообразнѣе и изысканнѣе, чѣмъ нынче. Въ Петербургѣ, напр., до сихъ поръ игру на „эуфоніумѣ“ (на стеклянныхъ стабанахъ или колоколахъ) считаютъ чѣмъ-то новымъ и рѣд-

кимъ, а между тѣмъ она хорошо была извѣстна у насъ уже въ началѣ прошлаго вѣка. Въ „Приходо-расходной книжкѣ“ императрицы Екатерины I значится, что „въ Петергофѣ игралъ часовой мастеръ Оистеръ на *хрустальныхъ колоколахъ*“ и дано ему за это искусство отъ царицы четыре червонца. Наконецъ, многіе инструменты, бывшіе тогда въ употребленіи, теперь почти совершенно забыты и оставлены. Взять напр., лютню. При Петрѣ Великомъ въ 20 годахъ, искусной игрой на этомъ инструментѣ особенно славился въ Петербургѣ, какъ мы упоминали выше, баронъ Мардефельдъ, прусскій посолъ, и вообще, лютня тогда была однимъ изъ любимѣйшихъ инструментовъ. Тоже самое можно сказать о *клавесинѣ*, о *цитрѣ* и проч. Затѣмъ, какой произошелъ переворотъ во вкусахъ въ духовнымъ инструментамъ! Флейта—поэтическая флейта, безъ которой не могъ представить себѣ „идилліи“ ни тогдашній поэтъ, ни живописецъ! Гдѣ теперь ея прежнее царственное значеніе—*царственное* и въ прямомъ и въ переносномъ смыслѣ? Фридрихъ Велікій, страстный, хотя и плохой игрокъ на флейтѣ, сдѣлалъ ее инструментомъ царей... Безъ флейты Тредьяковский не могъ „пѣть“ даже „похвалы“ Россіи:

«Сковчу на *флейтѣ* стихи печальны,
Зря на Россію чрезъ страны дальны!..»

Апполонъ того времени „игралъ“ съ музами не только „въ лиры и въ гусли“, но „также и въ флейдузы“... Сентиментальные пастушки, какими прикидывались франты XVIII вѣка, требовали музыки „сладкой“ и этому требованію лучше всего, конечно, могла отвѣчать нѣжная „флейдуза“. Вообще, тогда предпочтталась гораздо болѣе музыка духовая—флейты, гобои, волторны, чѣмъ струнная, особенно же, чѣмъ скрипичная.

Скрипачъ—этотъ аристократъ современнаго оркестра, игралъ тогда довольно незавидную, а часто даже и комичную роль. Обыкновенно, скрипка употреблялась преимущественно для игры танцевъ и, при Петрѣ Великомъ былъ обычай: во время бала, первый скрипачъ, когда шли фигуры полонеза или англеса, долженъ былъ, играя, непрерывно прыгать впереди танцующихъ паръ. Это дѣлалось для того, что танцорамъ, ведущимъ фигуры, иногда приходила фантазія галопировать по всѣмъ комнатамъ дома, а иногда тѣмъ

же способомъ отправляться въ садъ, въ другой этажъ дома и даже на чердакъ. За ними, конечно тянулись и всѣ остальные танцующія пары. Можно себѣ, поэтому, представить положеніе скрипача, танцующаго по долгу своей службы!..

V.

«На водеу» музыкантамъ за поздравленіе съ праздникомъ. — Многочисленность и назойливость славельщиковъ. — Славенье царя въ свитѣ «всепутѣйшаго собора». — Смыслъ этой потѣхи. — Церковное пѣніе и пѣвчіе при Петрѣ В. — Употребленіе пѣвчихъ при разныхъ торжествахъ. — Увеселеніе «мушкетирскимъ» пѣніемъ. — Бандуристы. — Анекдотъ съ Теофаномъ Прокоповичемъ.

Аккуратный и экономный герцогъ голштинскій, производившій, во время своего сватовства въ Петербургѣ, подробный счетъ, сколько его свита съѣдала ежемѣсячно куръ, гусей, утокъ и прочей живности, жаловался, что у него ужасно много выходитъ „на водеу“ музыкантамъ, явившимся къ нему съ поздравленіями на святыи, новый годъ и другіе большіе праздники. „Попрошайство этихъ господъ (т. е. музыкантовъ), рассказываетъ Берхгольцъ, заходитъ ужъ слишкомъ далеко, они являются съ поздравленіемъ почти каждый праздникъ, и у нашего герцога въ особенности выходитъ на нихъ ежегодно много денегъ“. Такъ, въ одинъ только день новаго 1723-го года, „эти господа“ „выманнли“ изъ не особенно плотнаго (сказать къ слову) кошелька бѣднаго герцога „по крайней мѣрѣ сто рублей“ ¹²⁵)... Что дѣлать?—Noblesse oblige! — этотъ пунктъ въ тѣ времена еще болѣе былъ обязательенъ, чѣмъ теперь, въ особенности для титулованныхъ особъ...

Этотъ обычай поздравленія „съ праздникомъ“ музыкантами былъ въ описываемое время такъ популяренъ и зауряденъ, что ему подчинялся самъ царь и его семейство. Тотъ же авторъ ви-

дѣль, какъ въ первый день Пасхи передъ императорскимъ дворцомъ, въ вѣдѣ всей царской семьи, собрались „съ музыкою не только всѣ наличные петербургскіе лѣтаврщики, трубачи и гобисты, но всѣ барабанщики и флейтчики“. Всѣ они одновременно играли, кто во что гораздъ, отъ всего сердца, „производя немалый шумъ въ нашихъ ушахъ“, — могъ бы ужъ этого и не добавлять точный лѣтописецъ... Усердіе ихъ, натурально, и здѣсь не оставалось безъ вознагражденія. Въ сохранившейся „Приходо-расходной книгѣ“ императрицы Екаторины I находимъ, между прочимъ, такую статью расхода: барабанщикъ привѣтствовалъ государя на барабанѣ, за что получилъ червонецъ...

Кромѣ музыкантовъ приходили во дворецъ славить и поздравлять съ праздникомъ попы, пѣвчіе, карлы, солдаты, „святочные прокоп“, т. е. ряженые изъ тѣхъ же солдатъ и, по сохранившимся извѣстіямъ, всѣ они получали награду червонцами и рублевыми. Почтивъ царскую фамилію, вся эта орава славельщиковъ отправлялась въ дома вельможъ и „пожиточныхъ“ обывателей, которые тоже, конечно, не отпускали ее съ пустыми руками. По словамъ очевидцевъ, въ праздничное время музыканты бродили тогда по улицамъ Петербурга „въ страшномъ множествѣ“ и наводили смѣненіе на мирныхъ обывателей, сколько оглушительнымъ шумомъ и трескомъ своихъ инструментовъ, столько же и страхомъ контрибуціи, вынуждаемой благодарностью за ихъ „поздравительные“ морсы и туши...

Въ славленіи принималъ весьма дѣятельное участіе самъ Петръ со всѣмъ своимъ „всешутѣйшимъ соборомъ“, въ составъ котораго входили всѣ вельможи и царскіе любимцы. При этомъ, царь относился чрезвычайно строго къ тѣмъ, кто, бывъ записанъ въ славельщики, по его приказу, уклонялся отъ этого удовольствія. Такихъ ослушниковъ находились, какъ это показали знакомый уже намъ подъячій Камынинъ, и платился спиною...

Странно, что Петръ, такъ неистово преслѣдовавшій до мелочей московскую и народную „старину“, придерживался этого древняго святочнаго обычая, происходящаго отъ языческой „коляды“; но, кажется, историкъ его основательно полагаетъ, что въ данномъ случаѣ онъ имѣлъ цѣлю, главнымъ образомъ, „конечное искорененіе изъ сердецъ боярскихъ мѣстничества и спѣси старинной“, а также хотѣлъ „видѣть своими очами“, являясь къ нимъ въ дома,

„наблюдается-ли предписаніе его относительно до нововведенныхъ обрядовъ“. ¹²⁶⁾

Такъ или иначе, но Петръ не пропускалъ ни одного святоѣ безъ славленья. Особенно любилъ онъ „славить“ въ хлѣбосольной Москвѣ. Процессія славленья происходила такимъ образомъ:

Впереди поѣзда шли два барабанщика и были въ литавры. За ними слѣдовалъ длинный рядъ саней (штукъ до 80-ти и болѣе, запряженныхъ парами по шести и восьми лошадей въ каждыя), въ которыхъ ѣхалъ царь, сопровождаемый придворной знатью, духовенствомъ и императорскими пѣвчими. Компанія простиралась чело-вѣкъ до 200—300. Приѣхавъ въ чей нибудь домъ, компанія гурьбою входила въ него и начинала „славить“. Сначала пѣли „Тебѣ Бѣга хвалимъ“, а потомъ, что Богъ на душу положитъ. Послѣ пѣнія компанія поздравляла хозяевъ съ праздникомъ, а тѣ, въ знакъ благодарности, подносили въ руки царю „славленное“, т. е. подарокъ деньгамъ, иногда очень „почтенный“ по цифрѣ. Державный славельщикъ бывалъ на этотъ счетъ весьма требователенъ, какъ можно судить по слѣдующему факту.

На святкахъ 1698 г. царь заѣхалъ съ своей свитой славить, между прочимъ, къ богатому московскому купцу Филадилову (Filadilow), который въ награду за это далъ всего 12 рублей. Петръ этимъ такъ обидѣлся, что тотчасъ-же послалъ къ экономному купцу 100 человекъ „мушкетеровъ“, приказавъ немедленно выдать каждому изъ нихъ по рублю. Другой богачъ московскій, князь Черкасскій, узнавъ объ этомъ, далъ царю за славленье 1,000 рублей, чтобъ не прогнѣвить его скупостью. Даже нѣмцы, по словамъ современника, „находили нужнымъ оказывать столько-же радушія“ царскимъ славельщикамъ. ¹²⁷⁾

Кромѣ денегъ, хозяева подчивали компанію питіями и яствами, которыя, въ ожиданіи ея, были заранее приготовлены и разставлены на столахъ. По окончаніи славленья садились за столы и начинался пиръ, отличавшійся „непринужденной веселостью и обильнымъ возліаніемъ“. Въ каждомъ домѣ царь просиживалъ часа два, такъ что течение дня компанія успѣвала побывать въ пяти, шести домахъ, не болѣе. Не мудрено было, при такомъ порядкѣ, начавъ славленье на новый годъ, окончить его послѣ крещенія, какъ это случилось, напр., въ 1717 г.

По свидѣтельству Бассевича, царь, „обладая сильнымъ голосомъ и вѣрнымъ слухомъ“, бывалъ въ этихъ случаяхъ запѣвалой.

Впослѣдствіи, когда былъ учрежденъ „всепутѣйшій соборъ“, славленіе приобрѣло совершенно юмористическій, шутовской характеръ. Главное мѣсто въ процессіи занималъ князь-папа съ своими кардиналами, въ приличныхъ ихъ высокому сану костюмахъ. Царь и вся остальная компанія составляли тогда уже только свиту князя-папы, причемъ самъ Петръ, для этихъ okazji, „подобно прочимъ кардиналамъ“, облачался въ пасторскую пелерину. Берхгольцъ говоритъ, что процессія, обыкновенно, ѣздила и по городу съ пѣніемъ. „Всѣ сани были наполнены людьми, которые изъ всей мочи свистали и пѣли.. Пили при этомъ страшно“, какъ это само собою разумѣется.

Слѣдуя примѣру царя, упражнялись въ славленіи, въ подобномъ-же вкусѣ, и его питомцы, „начальные люди“. Сохранилось извѣстіе о поручикѣ Кожинѣ, который, будучи посланъ Петромъ въ Астрахань для описанія Каспійскаго моря, ѣздивъ тамъ на святкахъ славить къ астраханскимъ обывателямъ на верблюдахъ и на свиньяхъ, и такимъ порядкомъ заѣхалъ, между прочимъ, къ бухарскому посланнику. Посланникъ принялъ этотъ фарсъ за большое для себя оскорбленіе. ¹²⁶⁾

Подобная профанация религіознаго обычая и религіозной обрядности были бы необъяснимы безъ связи ихъ съ предшествовавшими историческими обстоятельствами русской жизни. Нѣкоторые наивные, а отчасти лицемѣрные историки, желая оправдать учрежденіе, напр., „всепутѣйшаго собора“, говорятъ, что это была только живая каррикатура папства, съ его іерархіей. Не трудно, однако, понять, что эта злая и циническая каррикатура схвачена была съ гораздо ближайшаго оригинала и достигала по адресу у себя-же дома *). Петръ, какъ геніальная личность, одушевленная *своей* идеей, для ея торжества ничего и никого не щадилъ, и не останавливался ни передъ какими средствами. Все и вся гнулъ онъ съ страшной силой въ одну сторону, къ одному знаменателю, ради достиженія разъ избранной цѣли. Помѣхой для него въ этомъ, и

*) У Бассевича на этотъ счетъ прямо сказано, что Петръ, желая «сдѣлать смѣшнымъ то, къ чему хотѣлъ ослабить привязанность и уваженіе», «по кончавъ послѣдняго патріарха, создалъ потѣшнаго патріарха» (князя-папу).

помѣхой нешуточной, былъ старомосковскій режимъ. Чтобъ сломать его и искоренить до тла, онъ преслѣдовалъ всевозможными путями и мѣрами, безъ разбора, все, что только сколько нибудь могло напоминать этотъ ненавистный для него режимъ. Тутъ шли въ дѣло—гдѣ топоръ и висѣлица, гдѣ „дубинка“ и батоги, гдѣ „указъ“ и приказъ, со штрафами и пенями, гдѣ, наконецъ насмѣшка и каррикатура...

И онъ достигъ цѣли, по крайней мѣрѣ, въ средѣ верхушекъ общества. Уже въ его дни „передовые“ русскіе люди такъ основательно эмансипировались отъ старомосковскихъ предразсудковъ и преданій, что въ нихъ *ничего* не осталось, кромѣ разнузданности, наслѣдственной дикости и ненасытимой алчности къ корысти, роскоши и наслажденіямъ. Порвавъ со стариной и страхнувъ съ себя ея нравственныя сдержки, петровскіе „птены“ остались безъ всякихъ такого рода сдержекъ, потому что ихъ нельзя было „выписать“ изъ за-моря вмѣстѣ съ „нѣмецкимъ“ кафтаномъ и, вмѣстѣ-жъ съ кафтаномъ, надѣть на плечи...

„Смѣсисяся во языцѣхъ“, замѣтилъ Яворскій, говоря о современномъ ему петровскомъ обществѣ и — это, дѣйствительно, было „смѣшеніе языковъ“. Все, что прежде чтилось, признавалось святыней, теперь было высмѣяно и вышучено до послѣдней крайности.

Конечная цѣль такого образа дѣйствій Петра несомнѣнно была гораздо выше простой забавы и самоуслаждающагося скептицизма. Напротивъ, онъ постоянно заботился о поддержаніи религіозности въ народѣ и, лично, подавалъ примѣръ добраго христіанина. Всѣ праздники и обряды, установленные церковью, онъ строго соблюдалъ. Его нерѣдко видали въ церкви исполняющимъ даже обязанности причта. То онъ читаетъ съ амвона „Апостола“, то поетъ на клиросѣ съ пѣвчими „ирмосы“ и „кондаки“.

Церковное пѣніе Петръ въ особенности любилъ. По воскресеньямъ и праздникамъ онъ становился въ церкви на клиросѣ съ пѣвчими и вмѣстѣ съ ними пѣлъ обѣдню. Отсюда и его благоволеніе къ пѣвчимъ, изъ коихъ нѣкоторые, обративъ на себя вниманіе его своимъ стройнымъ голосомъ, выходили потомъ, случилось, въ знатные люди.

Это случилось, между прочимъ, съ однимъ пѣвчимъ, называемымъ Берхгольцомъ—*Василіемъ*. По его разсказу, Петръ сначала

взялъ этого Василія еще мальчишомъ къ себѣ въ придворный хоръ за хорошій голосъ. Затѣмъ, онъ такъ полюбился царю, что тотъ „почти ни минуты не могъ быть безъ него“. Петръ сдѣлалъ его своимъ деньщикомъ и, часто въ обществѣ „разъ сто бралъ его за голову и цѣловалъ“. Между тѣмъ, по словамъ Берхгольца, Василій былъ „человѣкъ низкаго происхожденія, воспитанъ, какъ всѣ простые пѣвчіе, наружности весьма непривлекательной, вообще, какъ изъ всего видно, простъ и даже глупъ“. ¹²⁹⁾

Придворный пѣвческій хоръ при Петрѣ В. былъ довольно многочисленный (около 40 чел.). Организация его, въ основахъ своихъ, осталась таже, что была и въ концѣ XVII столѣтія. Онъ избиралъ всегда превосходными голосами; въ особенности же, какъ говоритъ Берхголецъ, „великолѣпны были басы“, которые вообще, по его мнѣнію, „въ Россіи лучше и сильнѣе, чѣмъ гдѣ нибудь. У нѣкоторыхъ изъ здѣшнихъ басистовъ голоса также чисты и глубоки, какъ звукъ органа, и они въ Италіи получали-бы большія деньги“. Восхищаясь голосами, Берхголецъ, однако, на хвалить „манеру“ русскаго церковнаго пѣнія. Пѣвчіе „исполняютъ только прямо, что указываютъ ноты. Ноты-же ихъ почти такія, говоритъ онъ далѣе, какъ наши, только безъ раздѣленія тактовъ линіями“.

„Манеру“ тогдашняго русскаго церковнаго пѣнія не одобряли въ то время и многіе изъ нашихъ любителей и знатоковъ прелогіи. Вотъ, напримѣръ, какъ живописалъ одинъ изъ нихъ того времени русское „партесное“ пѣніе:

„Нынѣ (т. е. въ началѣ XVIII вѣка) въ церквахъ поютъ партесное пѣніе, пишетъ онъ, съ презѣльными возгласы и усугубленіи рѣчей, многожды-бо едину рѣчь поютъ; поюще же, гласы отончеваютъ, а пніи одебѣливаютъ съ воплемъ и движеніемъ вся плоти и помаваніемъ рукъ, и многіе напѣвы издають отъ себя въ ново, а не изъ древнихъ греческихъ и російскихъ восточныхъ церкви роспѣвовъ“. По словамъ порицателя, такового пѣнія „прежде въ Россіи не бысть“. Очевидно, это писалъ поклонникъ „древняго благочестія“ — старовѣръ; но, судя по отвѣту, данному ему сторонникомъ новшества, пѣли тогда въ нашихъ церквахъ, дѣйствительно, несовсѣмъ складно и ладно. „Въ новыхъ книгахъ нѣтъ указа, дабы пѣли въ церквахъ безчынно и безобразно“, отвѣтилъ въ „Правдѣ“, на это хуленіе, преподобный Петириимъ и — больше ничего не нашелся сказать, давая своимъ возраженіемъ понять

только, что существовавшее „безчинное“ пѣніе отнюдь не отъ *новыхъ* книгъ происходило. ¹³⁰⁾

Что не одни старовѣры не одобряли тогдашней манеры пѣн, точнѣе сказать, искаженій партеснаго пѣнія, доказываетъ также множество изданныхъ въ царствованіе Петра Великаго, такъ называвшихся, „Прмолаевъ“, т. е. руководствъ съ нотами, для правильнаго пѣнія прмосовъ. Въ одномъ изъ такихъ Прмолаевъ, издатель, объясняя мотивы, побудившіе его напечатать свою книгу, говоритъ: „понеже утвержденнаго божественнаго пѣсногласія доселѣ православно-каѳолическая церковь наша не имѣла изобразительнымъ дѣломъ исправленіе“. По его мнѣнію, это происходило отъ „многопсія“, „всякаго разногласія и не единогласно прмосы церковныя подлагающаго, непотребная въ достоудожномъ согласіи божественномъ творяхуся различныя пѣнія“... ¹³¹⁾ Объ исправленіи церковнаго пѣнія заботилась тогда и духовная власть, какъ это свидѣтельствуется, между прочимъ, и петровскій Духовный Регламентъ.

Храмовые пѣвчіе услаждали тогда своимъ пѣніемъ любителей вокальнаго искусства не въ однихъ только храмахъ и не одними только церковными пѣснями. Они имѣли мѣсто почти на всѣхъ торжествахъ и празднествахъ общественнаго характера, не исключая даже маскарадовъ *). Такъ, въ описаніи у Голицева маскарада, происходившаго въ 1723 г. въ Петербургѣ, читаемъ, что въ числѣ 58-ми нумеровъ процессіи, одинъ нумеръ (2 ѳ) занимали 30 чловѣкъ пѣвчихъ, „въ однорядкахъ и въ халдейскомъ платѣ“, и безъ сомнѣнія пѣли. При этомъ, одинъ изъ пѣвчихъ, Кононъ Карповъ, представлялъ собой „Бахуса съ его приборомъ“. ¹³²⁾

Затѣмъ, пѣвческіе хоры, чередуясь съ музыкой, увеселяли общество на парадныхъ обѣдахъ и праздничныхъ собраніяхъ. Берхгольцъ, описывая парадный обѣдъ у князя Меншикова, говоритъ,

*) При чинѣ избранія новаго князь-папы, послѣ смерти Зотова, въ 1717 г. полагалось въ процессіи три хора пѣвчихъ: 1) «Весна», 2) Синодальныя пѣвчіе и 3) Пѣвчіе государевы. Между прочимъ, они пѣли «пѣснь Бахусову» весьма вольнаго содержанія. Она начиналась такъ: «О, всельянтѣйшій отче Бахусе, отъ сожженныхъ Семилы рожденный, изъ Юпитеровой... возвращенный! Позжатею винограднаго веселія, и проведену оное сквозъ огонь и воду, ради вящія утѣхи возсѣдателямъ вашимъ» и т. д. (Шутки и потѣхи Петра В. «Русск. Стар.» 1872 г.).

что „сперва раздавался во время обѣда трубы и лютавры, потомъ являлась инструментальная, а наконецъ и вокальная музыка, исполненная княжескими пѣвчими“. ¹³³⁾

Кромѣ того, какъ было уже говорено, пѣвчіе употреблялись при триумфахъ и т. под. церемоніяхъ. Тутъ участвовали не одни только церковныя капеллы, но и хоры, составленные изъ воспитанниковъ училищъ, исполнявшихъ разные, сочиненные для даннаго случая, гимны и пѣсни на русскомъ и латинскомъ языкѣ.

Пѣніе употреблялось и въ тогдашнихъ драматическихъ пьесахъ и мистеріяхъ.

Не брезгали петровскіе „европейцы“, съ онѣмеченнымъ вкусомъ, послушать изрѣдка и простонародныхъ пѣсень, ради потѣхи, а можетъ быть, и для курьеза. Даже Екатерина Алексѣевна, не смотря на свое нѣмецкое происхожденіе и пристрастіе къ пѣицамъ, забавлялась иногда „мужицкимъ“ пѣніемъ. Какъ-то въ 1724 г., находясь въ деревнѣ Сенявина, государыня сама пожелала послушать этихъ пѣсень: позвали десять молодцовъ изъ мѣстной плотничьей слободы. Хорошо или плохо они пѣли—неизвѣстно, только государыня наградила ихъ по червонцу на брата... значить хорошо! ¹³⁴⁾ Замѣтимъ, что въ царствованіе Петра В. народныя пѣсни и забавы, признававшіяся старомосковскими моралистами „бѣсовскимъ еллинствомъ“ и подлежавшія строгому запрету, получаютъ просторъ на законномъ основаніи.

Въ 1722 г. былъ изданъ указъ, которымъ разрѣшались „въ храмовые праздники при монастыряхъ и знатныхъ приходахъ, по совершеніи литургіи и крестнаго хожденія, *народныя забавы для народнаго помированія*, а не для какого безобразія“.

Неизвѣстно только, что разумѣлъ въ данномъ случаѣ законодатель подъ „народнымъ *помированіемъ*“?...

Есть извѣстіе, что при дворѣ Петра Великаго нерѣдко пѣвали свои „думы“ и простые казаки — бандуристы. Особенно любила этихъ артистовъ царица Прасковья Ивановна и нерѣдко, изъ любезности, посылала ихъ усладить слухъ императрицы. Держала ихъ также при своемъ дворѣ и извѣстная уже намъ любительница музыки, княгиня Черкасская.

Бандуристами интересовались даже и иностранцы. Одинъ изъ придворныхъ герцога голштинскаго, графъ Бонде, призвалъ однажды въ себѣ бандуриста княгини Черкасской и, вмѣстѣ съ Берхголь-

цемъ, наслаждался его „веселыми“ пѣснями и даже перенялъ нѣсколько мелодій. Въ этомъ невинномъ развлеченіи косвенно принималъ участіе и „его королевское высочество (т. е. герцогъ)“, слыша внизу подъ собою голоса (пѣніе происходило въ нижнемъ этажѣ его дома) и хорошо запомнивъ слово люли, очень часто повторявшееся въ пѣснѣ“. Пѣніе это настолько его заинтересовало, что онъ прислалъ къ Бонде камеръ-лакея, „съ запиской, въ которой стояло: „*boujour messieurs les Luillis*“, и это только для того, чтобъ узнать, кто тамъ поетъ“. ¹³⁵⁾ Бандуристы, по словамъ того же писателя, пѣвали при царскомъ дворѣ и во время „куртаговъ“, т. е. собраній, и пѣвали даже „несовсѣмъ, кажется, пристойнаго содержанія пѣсни“. Они аккомпанировали себѣ на бандурѣ—„инструментѣ, который, на взглядъ Берхгольца, похожъ на лютню, съ тою только разницею, что не такъ великъ и имѣетъ меньше струнъ“.

Что касается пѣвческихъ хоровъ, то ихъ имѣли тогда, при своихъ домахъ, почти всѣ вельможи. Особенно-же славились капеллы кн. Меншикова, въ которой находилось нѣсколько очень хорошихъ пѣвцовъ, и архіепископа Теофана Прокоповича—митрополичья.

Теофанъ былъ любитель повеселиться и у него, въ Александро-Невской лаврѣ, кромѣ пѣвчихъ, былъ еще и свой оркестръ музыки. Это не нравилось его товарищамъ и казалось „весьма соблазнительнымъ“. Рассказываютъ, что одинъ изъ архіереевъ донесъ разъ царю, что Прокоповичъ „проводитъ-де время въ гульбѣ и пьянствѣ“ съ разными свѣтскими персонами и, когда царь нѣсколько усомнился въ этомъ, то архіерей доложилъ, что „въ сію же ночь можетъ удостовѣриться въ этомъ своими глазами“. Царь поѣхалъ о полночь вмѣстѣ съ доносчикомъ въ лавру; подъѣзжаютъ—слышатъ въ обители Теофана—„огромная музыка и, сверхъ чаянія, пирующие“. Когда царь вошелъ въ залу, въ то самое время преосвященный держалъ кубокъ и готовился пить, но, увидя государя, остановился, далъ знакъ музыкѣ перестать играть и пѣвчимъ пѣть, и обратился къ государю:

— Се женихъ грядетъ во полуночи, и блаженъ рабъ, его-же обрящетъ бдяща...

Находчивость веселаго преосвященнаго понравилась царю такъ, что онъ, вмѣсто того, чтобъ гнѣваться, самъ присоединился къ пирующимъ. ¹³⁶⁾

VI.

Застой и реакція послѣ смерти Петра В. — Увеселенія и концерты при Петрѣ II. — «Пышность и славолѣбіе» двора Анны Іоанновны. — Пѣвицы-фрейлины и солдатскіе хоры во дворцѣ. — Международная музыкалія Ледяного дома. — Скрипачъ, пожалованный въ шуты. — Начало итальянской оперы въ Россіи. — «Шляхетные» исполнители балета. — Музыка въ области школьнаго образованія

Общественная жизнь въ Россіи, какъ и весь государственный механизмъ, съ кончиной Петра Великаго, нѣкоторое время испытывали „хаотическое состояніе“, по выраженію одного историка. Весь петровскій режимъ, со всѣми нововведеніями, держался мощной искусной рукою царя. Не стало этой руки — и все должно было придти въ большее или меньшее разстройство, такъ какъ первые преемники Петра далеко не обладали ни его гениемъ, ни его энергіей. Этимъ воспользовалась партія, стоявшая за старину, партія, враждебная европеизму, и произведенная ею на общественную и государственную жизнь реакція еще болѣе усилила общій хаосъ.

Понятно, что подобныя условія не могли способствовать ни развитію отечественныхъ искусствъ, вообще, ни развитію музыки въ частности. Хорошо уже по крайней мѣрѣ то, что ранѣе сдѣланныя на этомъ поприщѣ пріобрѣтенія не были растрчены со всѣмъ за это смутное, кризисное время. Уже Екатерина I старалась сохранить и поддержать всѣ учрежденія и порядки своего великаго предшественника и — въ этомъ ея главная заслуга. Той же системы держались болѣе или менѣе и послѣдующіе правители. Одно только время, именно при Петрѣ II, партія старины настолько забрала силу, что по ея внушенію явилась при дворѣ серьезная мысль забросить вовсе Петербургъ, со всѣми его новшествами, и возвратиться вспять — къ московскому домостроевскому порядку.

Несмотря на эти ретроградныя поползновенія, поклонники старины оставались, однако-жъ, не менѣе страстными поклонниками увеселеній на заморскій ладъ, „упражняясь, по выраженію вн. Щербатова, въ повседневныхъ пршествахъ и роскошахъ“. На это у нихъ хватало терпимости...

Благочестивая Москва, во время пребыванія въ ней юнаго императора, была, по свидѣтельству историковъ, „шумной и веселой“. Вельможи и иностранные послы безпрестанно давали „великолѣпные обѣды и балы, съ иллюминаціями и фейерверками“. ¹²⁷⁾ Графъ Минихъ, тогдашній начальникъ артиллеріи, „всеусердно подчиняясь господствующему вкусу“, по выраженію Хмырова, „насъвозъ проникался всемирными заботами“ не столько объ артиллеріи, сколько о томъ, чтобъ каждый фейерверкъ, по его собственнымъ словамъ, „къ величайшему его императорскаго величества и всего двора увеселенію порядочно репрезентованъ быть могъ“. ¹²⁸⁾

Особенно отличались по увеселительной части интриговавшіе между собой послы, стараясь перещеголять другъ друга въ изысканности и роскоши угощеній, устраиваемыхъ ими для императора и его придворныхъ. Петръ II, въ тѣ немногіе промежутки, которые оставались у него отъ занятій страстно любимой имъ охотой съ борзыми, очень часто посѣщалъ пословъ—цесарскаго, графа Вратиславскаго, и испанскаго, Дюка Лирійскаго. Объ одномъ изъ своихъ „праздниковъ“ Дюкъ Лирійскій пишетъ, что, „по мнѣнію общему, этотъ праздникъ былъ лучше всѣхъ, какіе только бывали въ Россіи. Балъ длился до трехъ часовъ утра и царь уѣхалъ съ величайшимъ удовольствіемъ“... „Удовольствіе“ это обошлось хозяину въ 6.979 руб.—по тому времени очень большія деньги; но и не мудрено, что угощеніе такъ дорого стоило Дюку, если на его „праздникахъ“ одного вина выпивалось гостями по 600 бутылокъ въ вечеръ. ¹²⁹⁾

Въ программу этихъ „праздниковъ“ входили, обыкновенно, концерты, которые, по свидѣтельству того же автора, давались до ужина и послѣ ужина; но изъ каенхъ пьесъ они состояли и какъ исполнялись, къ сожалѣнію, извѣстій нѣтъ.

Судя по другимъ источникамъ, концерты, которые описываетъ Дюкъ Лирійскій, были при Петрѣ II въ большой модѣ. Они давались и на тогдашнихъ придворныхъ торжествахъ. Въ „описаніи“ церемоніи обрученія Петра II съ княжною Долгоруковою узнаемъ, между прочимъ, что, когда высоконазначенная, по пріѣздѣ въ царскій дворецъ, „изволила войти въ залу, то учиненъ избранный концертъ, въ которое время, когда принцесса-невѣста въ свое мѣсто вступила“, придворные чины отправились въ покои его ве-

личества. „для приведенія онаго такожде въ то собраніе“. Вслѣдъ за этимъ, государь вступилъ въ залу, „при боѣ на литаврахъ и играніи на трубахъ“... Оригинально то, что здѣсь „концертъ“ предшествовалъ и обряду обрученія и балу...

Русское общество прошлаго столѣтія, въ своихъ вкусахъ, образѣ жизни и привычкахъ, строго подчинялось установленіямъ двора, личному усмотрѣнію государей. Дворъ служилъ въ этомъ отношеніи центромъ и законодателемъ, требованія котораго господствовали надъ проявленіями общественной и личной инициативы тѣмъ легче, что послѣдняя едва-едва зарождалась только. Вслѣдствіе этого, при частой перемѣнѣ у насъ правителей во второй четверти XVIII вѣка, въ настроеніи и вкусахъ общества происходила крайняя измѣнчивость и шаткость.

Такимъ образомъ, когда, со вступленіемъ на престолъ Анны Іоанновны, русскій дворъ — скромный и малочисленный при предшествовавшихъ государяхъ — преобразился въ самый изысканный и пышный, все общество стало тотчасъ-же подражать этой модѣ. Да и нельзя было не подражать.

По словамъ современниковъ, всѣ „чины“, имѣвшіе пріѣздъ ко двору, „не могли сдѣлать лучшаго уваженія государынѣ, какъ если въ дни ея тезоименитства и коронаціи пріѣзжали во дворецъ въ новыхъ и богатыхъ платьяхъ“. ¹⁴⁰⁾ Роскошь и мотовство, которыя Петръ Великій не любилъ и преслѣдовалъ законами, теперь стали считаться достоинствомъ, дававшимъ право на почетъ и возвышеніе. „Пышность и сластолюбіе двора умножились; упала гордость дворянская“... „Сластолюбіе во всѣ степени людей проникло“ ¹⁴¹⁾, говоритъ суровый историкъ тогдашняго общества.

Конечно, это вело къ „общей испорченности нравовъ“ и раззоренію многихъ дворянскихъ фамилій; но въ то же время способствовало и развитію эстетическихъ вкусовъ. „Итальянская опера была выписана и спектакли начались, такъ какъ оркестръ и камерная музыка. При дворѣ учинились порядочныя и многолюдныя собранія, балы, торжества и маскарады“. ¹⁴²⁾

Императрица Анна Іоанновна любила шумную, веселую обстановку, хотя сама она, какъ извѣстно, далеко не отличалась живостью характера — была „съ природы права грубаго“, какъ говоритъ о ней кн. Щербатовъ. По мѣткому замѣчанію одного изслѣдователя, эта потребность блеска и шума была въ ней чисто внѣш-

няя. „Чтобъ успокоиться и забыться, говоритъ онъ, среди тяжелыхъ обстоятельствъ жизни, для женщины неспособной уйти въ себя, Аннѣ Іоанновнѣ оставалось одно средство—внѣшнія развлечения, празднества, шуты“ и проч., которые развлекали бы каждую минуту. Въ какой это степени справедливо, можно видѣть изъ слѣдующаго факта.

Императрица выбирала въ фрейлины дѣвицы преимущественно съ хорошими голосами. Когда не было увеселеній, фрейлины эти обязаны были сидѣть въ комнатѣ, сосѣдней съ опочивальней государыни. Анна Іоанновна обыкновенно отворяла къ нимъ дверь и говорила:

— Ну, дѣвки, пойте!

И „дѣвки“ должны были пѣть до тѣхъ поръ, не переставая, пока имъ не крикнуть: „довольно!“ Это „довольно“ не изрекалось иногда даже по истеченіи нѣсколькихъ часовъ; бѣдненькія пѣвицы совершенно выбывались изъ голоса и силъ и, волей-неволей смолкали, не дожидаясь на то приказа, чтобъ перевести духъ. Государыня возмущалась этимъ и, когда фрейлины просились, чтобы ихъ отпустили, собственноручно наказывала ихъ, какъ выражался Тредьяковскій, „всемилоствѣйшими оплеушинами“, а затѣмъ отправляла на прачешный дворъ стирать бѣлье. ⁽⁴³⁾

Не довольствуясь пѣніемъ фрейлинь, Анна Іоанновна призывала иногда въ свои покои гвардейскихъ солдатъ съ женами — водить хороводы, въ которыхъ, для большаго развлечения скучающей государыни, принимали кстати участіе и случавшіеся на ту пору въ императорскихъ покояхъ придворные и даже члены царской фамилии.

Понятно, что эти вокальныя развлечения вовсе не обусловливались страстью къ музыкѣ, потому что Анна Іоанновна и ея дворъ еще съ большимъ удовольствіемъ забавлялись шутами, включительно до почтеннаго автора „Телемахиды“, фигурировавшаго иногда, для развлечения государыни, въ жалкой колѣнопреклоненной позѣ и декламировавшаго свои невозможныя оды и „пѣимы“, за которыя его награждали „оплеушинами“, а подчасъ и палками „по голой спинѣ“...

Странность и прихотливость вкусовъ того времени лучше всего выразились въ устройствѣ знаменитаго „Ледянаго дома“ для курьезной свадьбы князя Голицына, произведеннаго въ шуты и

прозваннаго въ этомъ званіи „Квасникомъ“. Свадьба эта напоминала нѣсколько свадебъ шутовъ при Петрѣ Великомъ, съ тою разницею, что тамъ въ процессіи участвовалъ весь дворъ, а здѣсь нарочно выписанные для того представители всѣхъ народностей Россіи. „А ѣхали мимо дворца, — описываетъ этотъ праздникъ очевидецъ: женихъ съ невѣстой сидѣли въ сдѣланной нарочно ѣлѣтѣ (sic), поставленной на слонѣ, а прочей свадебный поѣздъ вышписанныхъ народовъ, съ принадлежащею каждому роду музыкаію и разными игрушками, слѣдовалъ на оленяхъ, на собакахъ, на свиньяхъ“... „А поѣзжане каждой показывалъ свое веселье, въ томъ числѣ города Твери ямщики оказывали весну разными свисты по птичьѣ“. ¹⁴⁴⁾ Уже одна подобная „музыкалія“ не особенно рекомендуетъ эстетическіе вкусы того времени.

Въ 1735 г. Анна Іоанновна, желая пріобрѣсть „по случаю“ знаменитый брилліантъ у герцога Тосканскаго, поручила своему придворному шуту Педриллѣ написать къ герцогу по этому поводу письмо.

Въ этомъ курьезномъ посланіи шутъ преподаетъ, между прочимъ, герцогу слѣдующій совѣтъ: „А чтобъ весело жизнь свою провожать, вамъ надобно такъ поступать, какъ моя августѣйшая императрица, которая всегда веселится операми, комедіями, балами, интермедіями, приватною музыкой, фейерверками, катаніемъ, преобразительными машинами и всѣми тѣми пріятными видами, каковы отъ сихъ забавъ происходятъ“.

Изъ этого можно судить, какъ обширенъ и разнообразенъ былъ репертуаръ придворныхъ увеселеній при Аннѣ Іоанновнѣ, и какую важную роль играла въ немъ музыка! Кстати, слова два о самомъ Педриллѣ.

Педрилло—это было шутовское прозвище, которое „съ честію“ носилъ нѣкто Пьетро Мира, итальянецъ родомъ и, до пріѣзда въ Россію, музыкантъ по профессіи. Онъ былъ скрипачъ и, вѣроятно, порядочный, потому что нарочно былъ выписанъ для придворнаго оркестра. Осмотрѣвшись и освоившись съ новой обстановкой, смѣтливый итальянецъ скоро сообразилъ, что при тогдашнемъ русскомъ дворѣ роль шута гораздо почетнѣе и прибыльнѣе художественнаго служенія музамъ. Удостоившись, какъ-то, въ присутствіи государыни сыграть на скрипкѣ какое-то соло, Педрилло исполнилъ его съ такими уморительными гримасами и выкидывалъ на своемъ

инструментъ такіе необыкновенные пассажи, что Анна Іоанновна пришла въ восторгъ и тотчасъ же произвела искуснаго солиста въ придворные шуты. Педрилло очень скоро сдѣлался ея фаворитомъ и въ короткое время скопилъ изрядный капиталецъ. Какъ легко и какими остроумными способами „зарабатывалъ“ онъ деньги, можно видѣть изъ слѣдующаго факта.

Однажды, любимецъ императрицы, Биронъ, желая посмѣяться надъ Педриллой, спросилъ его:

— Правда-ли, что ты женатъ на козѣ?

— Не только правда, — подхватилъ находчивый эсэ-музыкантъ: но жена моя беременна и должна на сихъ дняхъ родить. Надѣюсь, что ваше высочество будете такъ милостивы и не откажетесь, по русскому обычаю, навѣстить родильницу и подарить что нибудь на зубокъ новорожденному.

Биронъ захохоталъ и обѣщалъ исполнить просьбу. Черезъ нѣсколько дней, Педрилло явился къ герцогу съ сіяющимъ лицомъ и объявилъ, что его жена — коза благополучно разрѣшилась отъ бремени, и напомнилъ объ обѣщаніи. Шутовская затѣя эта такъ понравилась государынѣ, что она приказала Педриллѣ лечь въ постель вмѣстѣ съ козою и пригласила весь дворъ навѣстить его и поздравить съ семейной радостью. Начиная съ императрицы, всѣ клали подъ подушку шута подарки и, такимъ образомъ, онъ приобрѣлъ въ одно утро болѣе десяти тысячъ рублей.¹⁴⁵⁾

Мы рассказали этотъ характеристическій фактъ, чтобъ показать, какъ смотрѣли въ описываемое время на музыкантовъ и ихъ „благородное“ искусство и они сами, и общество. Роль шута считалась не только сходственной съ ролью музыканта, артиста, но даже ставилась выше ея и приносила несравненно болѣшую извѣстность, почетъ и матеріальную выгоду...

Анна Іоанновна, отчасти, быть можетъ, подъ вліяніемъ Бирона, а отчасти, подчиняясь господствовавшей тогда модѣ, желала завести у себя такой дворъ, который не уступалъ-бы, по своему блеску и великолѣпію, ни одному изъ европейскихъ дворовъ. Съ этою цѣлью, по ея повелѣнію, около 1736 г. были выписаны, между прочимъ, въ Петербургъ на придворную службу двѣ труппы — итальянская оперная, и нѣмецкая драматическая; были выписаны также многіе иностранные искусные музыканты, такъ что при дворѣ образовалось два очень хорошихъ оркестра. Кромѣ того, около этого-же

времени на придворной сценѣ впервые появляется балетъ, который ставилъ тогда танцмейстеръ „шляхетскаго“ сухопутнаго корпуса, Ланде, а исполняли кадеты того-же корпуса.

Нужно замѣтить, что тогда уже входило въ образованіе дворянской молодежи въ казенныхъ учебныхъ заведеніяхъ преподаваніе „искусствъ“: танцевъ, фехтованія, музыки и пр. Такъ, при учрежденіи Минихомъ въ 1732 г. училища для „шляхетныхъ дѣтей“ кадетскаго корпуса, въ числѣ наукъ и искусствъ, преподававшихся въ этомъ учебномъ заведеніи, полагалась и музыка. Хотя музыка не считалась обязательнымъ для всѣхъ кадетъ предметомъ; но уже въ началѣ курсовъ, изъ 245 кадетъ, ей обучалось 39 чловѣкъ. Правда, бывали случаи, когда „шляхетные“, воспитанные корпуса попадали въ разрядъ музыкантовъ и противъ воли. Въ началѣ эти полупикіе юноши, рекрутированные по „указу“, отличались, въ большинствѣ, далеко не „шляхетнымъ“ поведеніемъ. Многіе изъ нихъ, уже въ 1739—40 г. попадались, напр., въ воровствѣ, за что, по представленію Миниха, ихъ наказывали битьемъ кошками публично, въ залѣ корпуса, а затѣмъ—„писали въ барабанщики“, съ тѣмъ, чтобъ выше этого званія никогда ихъ не производить.¹⁴⁶⁾ А въ то время, какъ воспитанники свѣтскихъ училищъ преуспѣвали въ музыкѣ и танцахъ, ученики духовныхъ семинарій подвизались въ вокальномъ искусствѣ, и настолько успѣшно, что ихъ пѣніемъ удостоивали наслаждаться коронованныя особы.

Въ современномъ Камеръ-Фурьерскомъ журналѣ (1744 г.), описывающемъ „походъ“ императрицы въ Москву, находимъ, между прочимъ, извѣстіе о томъ, какъ государыню привѣтствовалъ въ монастыряхъ, при встрѣчахъ „похвальными рѣчами“ и „вокальною“ музыкою. 4 марта въ Тропцко-Сергіевской лаврѣ, императрицу встрѣтило все мѣстное духовенство и „притомъ-же поставлены были семинаристы, которые убраны были въ бѣлое одѣяніе, съ возложенными на главахъ ихъ зелеными лаврами, имѣя въ рукахъ, каждый въ одной—пальмовыя вѣтви, и въ другой поздравительные стихи на благополучный входъ ея величества; которые стихи они пѣли презрядно, притомъ же былъ колокольный звонъ и пушечная пальба“. Отъ тѣхъ же семинаристовъ „была вокальная музыка“ и во время стола государыни. Тоже самое происходило и въ другихъ монастыряхъ, которые навѣстила тогда императрица, готовясь къ коронаціи.

VII.

Характеристика елизаветинскаго времени тогдашними «янгелистами». — Суетность и веселье елизаветинскаго двора и ихъ источники — Контрасты. — Итальянomania. — «Большая опера» на московской сценѣ. — Репертуаръ елизаветинской оперной труппы. — Афиша того времени. — Свадьбы. — Петербургскіе театры времени Елизаветы.

— Чортъ знаетъ, что нынѣ такіе непорядки! *Всегда* танцы, веселье и пьянство... ¹⁴⁷⁾

Въ такихъ „непристойныхъ и зловредныхъ“ выраженіяхъ характеризовалъ елизаветинское время одинъ изъ недовольныхъ тогдашнимъ режимомъ — Степанъ Лопухинъ... Критика эта, потому, дорого ему обошлась: несчастнаго были кнутомъ, отрѣзали ему языкъ и сослали въ „отдаленныя“ мѣста.

Но не одни только обойденные фортуной придворные карьеристы срывали свою досаду осужденіемъ существовавшихъ „непорядковъ“. Въ томъ-же духѣ высказывались и люди, непричастные дворскимъ интригамъ, люди простые, проникнутые лишь духомъ скептицизма и не умѣвшие „держать языкъ за зубами“. Это были ригористы по принципу, фанатичные поклонники старины.

Они-то говорили, что, будто-бы, все тогдашнее духовенство „и прочіе люди имѣютъ семь сатанинскихъ грѣховъ на себѣ“, и что „народъ въ пагубу идетъ“... „Государыня-де ѣздитъ, да гуляетъ, она-бъ ѣздила въ колесѣхъ, да дѣла дѣлала, а то-де ѣздитъ все за охотою“... „Какъ пріѣхала-де изъ Москвы, такъ ни однажды въ церкви не бывала, только всегда упражняется въ комедіяхъ“... „Вотъ-де въ оперномъ домѣ серебряные паникадилы, а въ иныхъ церквахъ и деревянной паникадилы нѣтъ“... ¹⁴⁸⁾

Такъ рассуждали, подъ страхомъ пытки и баторги, суровые наблюдатели тогдашней роскоши и веселья, охватившихъ высшее общество и привевшихъ его къ „умноженію вкуса“, но, въ то-же время, и къ глубокому нравственному растлѣнію. Кн. Щербатовъ въ полномъ правѣ былъ сказать о русскихъ вельможахъ и баряхъ того времени, что „всѣ они генерально были люди распутные“.

Императрица Елизавета Петровна, будучи, по характеристикѣ

того-же историка, „съ природы веселаго нрава и жадно ищущая увеселеній“, довела „пышность и сластолюбіе“ русскаго двора до невѣроятной степени. Двору подражало, конечно, и все общество.

„Подражая императрицѣ“, вся знать „въ златотканныя одежды облеклася, говоритъ современникъ. Вельможи изыскивали въ одѣяніи все, что есть богатѣе, въ столѣ—все, что есть драгоцѣннѣе, въ питьѣ—все, что рѣже... Дома стали украшаться позолотою, шелковыми обоями, дорогими мебелями... вкусъ умножался, подражаніе роскошнѣйшимъ народамъ возростало и человѣкъ дѣлался почтителенъ, по мѣрѣ великолѣпности его житія и уборовъ“. ¹⁴⁹⁾

Суетный образъ жизни, непрерывныя балы, „буртаги“, маскарады, спектакли, концерты, и т. под. увеселенія, служили для Елизаветы Петровны не только удовлетвореніемъ ея жажды къ наслажденіямъ, но и своего рода источникомъ успокоенія. Взойдя на престолъ совершенно случайно, при посредствѣ заговора и насилія, Елизавета все свое царствованіе боялась сдѣлаться, въ свою очередь, жертвой такого-же насилія, такого же придворнаго заговора. Извѣстно, что, подъ вліяніемъ этого страха, она безпрестанно мѣняла свою спальню во дворцѣ и ежедневно ложилась въ постель не ранѣе шести часовъ утра. Уйти отъ страха, порожденнаго слабодушной мнительностью, „убить“ длинныя часы бессонныхъ ночей—для такой неразвитой и легкомысленной женщины, какою была Елизавета Петровна, существовало одно средство: вѣчная гульба и забава, во всевозможныхъ видахъ.

Вообще, при изученіи этой эпохи исторіи русской общественной жизни, нельзя не замѣтить, что пересаженные изъ за-моря искусства—всѣ эти оперы, театры, музыка и проч., не смотря на свое цвѣтущее состояніе, не имѣли въ себѣ ничего *общественнаго*, необходимаго, а служили только роскошью для ограниченнаго кружка праздныхъ сибаритовъ. Сами эти баловни фортуны—меденаты, въ большинствѣ люди неразвитые и грубые, были очень плохими цѣнителями изящнаго и, въ своей меломаніи, руководились не живой потребностью эстетическаго вкуса, а прихотью, „баловствомъ“ и модой... Трудно сказать, что имъ больше нравилось: высокія-ли произведенія, шедевры европейскаго искусства, или грубыя игрушки, „куріозы“ и безвкусныя потѣхи балаганнаго свойства?

Какъ совмѣстить, напр., наслажденіе твореніями какого-нибудь

знаменитаго маэстро съ забавой циническими пѣсенками кабацкой музы? Утонченную свѣтскость въ салонѣ съ чесаніемъ пятокъ на сонъ грядущій? Бесѣду съ образованнѣйшими европейцами о высшихъ матеріяхъ и интимный обмѣнъ мыслей и новостей съ полудикими „балмычками“ и бабами—сплетницами? Вызовъ изъ за-моря ученыхъ и художниковъ и выписку, по именному указу, „бѣлыхъ“ воронъ и кошекъ для забавы?.. Изысканный этикетъ и салонную жеманность съ раздачей пощечинъ публично, на блестящемъ балѣ, и это—женщиной женщинѣ?... *)

Таковыми контрастами поражаешься тутъ на каждомъ шагу...

Музыкально-сценическая часть при Елизаветѣ Петровнѣ значительно расширилась и усовершенствовалась. Въ императорскомъ дворцѣ почти безпрестанно гремѣла музыка, раздавалось итальянское пѣніе, и блестящій дворъ вытанцовывалъ по вечерамъ менуэты, англезы и контрадапсы. Великолѣпный придворный оркестръ состоялъ изъ восьмидесяти отборныхъ музыкантовъ. Онъ игралъ не только на балахъ и маскарадахъ, но и во время обѣдовъ и ужиновъ, чередуясь съ оперными пѣвцами. Кромѣ того, начались общественныя собранія въ такомъ-же родѣ внѣ дворца и домовъ вельможъ—въ публичныхъ помѣщеніяхъ, куда гости допускались за плату. Предпримчивый импрессарио Лобателли, о которомъ будетъ сказано подробнѣе въ своемъ мѣстѣ, завелъ публичныя маскарады, на которые являлась вся петербургская знать, являлась и сама императрица—инкогнито.

Лучшее понятіе объ этихъ веселыхъ временахъ даетъ намъ одно сохранившееся официальное „объявленіе“ о празднованіи въ январѣ 1747 г. признанія государыни „формально“ императрицею „разными державами“.

„По сему случаю, гласить объявленіе, при дворѣ *весь* сей мѣсяцъ даваемы были куртаги (балы) и театральные представленія.

*) Елизавета Петровна была очень ревнива къ своей внѣшности и терпѣть не могла малѣйшаго соперничества съ нею въ красотѣ и туалетѣ. Когда, едва-ли не изъ за этой дерзости главнымъ образомъ пострадавшая, Лопухина, осмѣлилась явиться на придворномъ балѣ въ костюмѣ, нѣсколько схожемъ съ костюмомъ императрицы, послѣдняя, выйдя изъ себя, приказала подать себѣ ножницы и, тутъ-же срѣзавъ съ головы Лопухиной цѣбты, дала ей нѣсколько пощечинъ. Несчастная красавица упала въ обморокъ.—«Ничто ей, дурѣ!» сказала разгнѣванная государыня (Н. О. Лопухина. «Русск. Стар.», 1874 г. стр. 21).

На театрахъ у Казанскаго моста и въ домѣ графа Ягужинскаго давали: *Всякую всячину, или старая погудки на новый ладъ*, а въ городѣ народъ увеселялся иллюминаціями и фейерверками. На театрѣ Карусельской площади, безыменные актеры-охотники разгрызали: *Кто во что гораздъ*. Къ нимъ присоединились также и шарманщикъ Гарлекинъ Сколяри, съ выпускными куклами, танцевалъ на канатѣ съ шестомъ и безъ онаго, ни за что не держась, и тѣмъ приводилъ зрителей въ изумленіе“.

Петербургская высшая публика того времени особенно вошла во вкусъ итальянской опереточной музыки. До какой степени были въ модѣ тогда „итальянцы“ можетъ служить доказательствомъ, между прочимъ, курьезная исторія преслѣдованія изъ-за нихъ нѣмецкихъ артистовъ со стороны нѣмца-же.

Этимъ страстнымъ итальяноманомъ былъ нѣмецъ графъ Левенвольде—оберъ-гофмейстеръ двора Анны Леопольдовны. При дворѣ состояло тогда на службѣ двѣ труппы: нѣмецкая и итальянская—буффъ. Левенвольде, всячески покровительствуя послѣдней, „тайнымъ образомъ“ притѣснялъ и „немилосердно гвалъ“ своихъ компатріотовъ въ такой степени, что нѣмецкій театръ, по выраженію Штелина, „совсѣмъ рушился“. Нѣмцамъ-же актерамъ пришлось отъ Левенвольде такъ жутко, что, еслибъ за нихъ не заступился графъ Линарь, то они „врядъ-ли въ добромъ здоровьи“ выбрались-бы даже изъ Россіи. Во всякомъ случаѣ, ихъ прогнали, не заплативъ должнаго имъ жалованья. ¹⁵⁰⁾

Другой примѣръ неумѣренной итальяноманіи представила намъ сама императрица Елизавета. Когда она, подъ конецъ своего царствованія, удрученная болѣзнями, вела жизнь уединенную, въ тѣсномъ кружкѣ самыхъ близкихъ царедворцевъ, то въ это время, по разсказу Лафермиера („Русск. Старина“, 1878 г. кн. 10), ее могъ еще „успѣшно“ развлекать и забавлять „одинъ теноръ изъ ея хора—буффонъ и мимикъ, по имени Компани. Онъ имѣлъ къ ней свободный доступъ и даже допускался къ ея столу во время интимныхъ ужиновъ, что давало ему извѣстное положеніе. Графъ Эстергази часто съ нимъ видѣлся и приглашалъ къ себѣ обѣдать. Личность эта была дѣйствительно забавна, не глупа и была графу не бесполезна“.

О блестящемъ состояніи въ то время итальянской музыки въ Россіи даетъ наглядное понятіе пышное представленіе, данное въ

Москвѣ по случаю коронаціи Елизаветы Петровны. Дана была „большая опера“ „La Clemenza di Tito“ (Милосердіе Тита), Метастазіо. Ставилъ ее на сцену ученый профессоръ „Аллегоріи“ (тогда и такія науки водились), нѣмецъ Штелинъ, и придѣлалъ къ ней особый діалогъ, а проросъ, подъ заглавіемъ: „La Russia afflitta e consolata“. Благодаря этимъ передѣлкамъ и вставкамъ, опера получила такой характеръ, какой требовался событіемъ, въ честь котораго она давалась. Исполняли ее итальянскіе „оперисты“ и „оперистки“, а „нѣмцы“ роли играли „дворяне, обучавшіеся въ Сухаревой башнѣ“. Хоры состояли изъ придворныхъ пѣвчихъ. Балетъ, поставленный Ланде, исполняли русскіе мальчики и дѣвочки—дѣти придворныхъ конюшенныхъ служителей, и исполняли „довольно изрядно“. Декораціи къ оперѣ ставилъ художникъ Героламо Бонъ. О ея генеральной репетиціи и представленіи было возвѣщено по городу афишами. О генеральной репетиціи была пущена афиша такого содержанія (приводимъ ее буквально изъ „Историческаго очерка русск. оперы“ В. Моркова):

„1741 года іюля въ девятый день, на новомъ театръ, на берегу рѣки Яузы, будетъ:

ГЕНЕРАЛЬНАЯ РЕПЕТИЦІЯ

оперы:

МИЛОСТЬ ЦАРЯ ТИТА.

Оная опера долженствуетъ быть представлена въ день возшествія на престолъ благовѣрныхъ государыни императрицы Елисаветы Петровны“.

„На сію пробу приглашена была знатная публика. За смотрѣніе денегъ не платили. Послѣ пробы данъ маскарадъ. На маскарадѣ всѣ смотрѣльщики въ маскахъ были“.

На „генеральной пробѣ“ оперы присутствовала государыня, а на ея представленіи, кромѣ двора, было болѣе 2000 „смотрителей“. ¹⁵¹⁾

Одинъ изъ этихъ „смотрителей“ передаетъ такимъ образомъ впечатлѣніе, вынесенное имъ изъ этого спектакля:

....„въ изъясненіе милосердыхъ сентиментовъ ея величества репрезентовалась исторія о Титѣ, императорѣ Римскомъ, и составленной на него конжюраціи чрезъ Сикстуса и Лентулуса, съ

наущенія Виттеліи, дочери убіеннаго Виталія, которымъ всѣмъ онъ императоръ простилъ. Сіе представленіе украшено декорациею лѣсовъ, площадей, облаковъ и проч., при преизрядномъ пѣніи и при танцахъ экстраординарныхъ“. ¹⁵²⁾

По словамъ же Штелина, опера была разыграна съ такимъ „согласіемъ и пріятностью“, что даже иностранные министры, присутствовавшіе на ней, были удивлены и признавались, „что лучше въ самой Италіи не слыхивали“.

„Большія“ оперы ставились тогда, однако, не часто. Обыкновенно, придворная итальянская труппа разыгрывала легкія интермедіи—буффъ, оперетки и, такъ называвшіяся, *пасторали*—небольшія сцены съ пѣніемъ и музыкой въ пастушескомъ сентиментальномъ вкусѣ. Впрочемъ, впоследствии бывали и цѣлыя пасторальные „драмы“. Штелинъ записалъ, что *первая* въ Россіи „серіозная пастушья драма“ („*Il ritiro degli Dei*“), въ которой „поззія“ принадлежала перу Локателли, а балетъ—танцмейстеру Сакко, была поставлена въ концѣ 50-хъ годовъ.

Говоря же вообще, преобладающій вкусъ былъ къ итальянской музыкѣ-буффъ, такъ что почти весь тогдашній репертуаръ итальянской оперы состоялъ изъ оперетокъ этого веселаго, гривуазнаго жанра. Знатоковъ и цѣнителей серьезной музыки находилось немного, да притомъ опера буффъ вполне соотвѣтствовала легкомысленному элликурейскому настроенію общества.

Итальянская музыка и пѣніе не ограничивали своей роли только на театральныхъ подмосткахъ—въ оперѣ: они сдѣлались необходимой принадлежностью баловъ, торжественныхъ обѣдовъ и другихъ празднествъ.

Въ 1744 г., по случаю свадьбы Балка съ фрейлиною Шереметевой, „былъ, при дворѣ, при собраніи всего генералитета и прочихъ придворныхъ обоюго пола персонъ, при играніи во время стола итальянской вокальной музыки, столъ“. ¹⁵³⁾ На другой свадьбѣ—Г. И. Головкина, происходившей въ 1750 году, также при дворѣ и съ неменьшимъ „великолѣпіемъ“, по словамъ очевидца, на вечернемъ „трактаментѣ“, послѣ ужина, когда начался балъ, „на хорахъ играли италіанцы на музыкѣ и кастратъ пѣлъ. Притомъ италіанецъ буфонъ пѣлъ разные, и по обыкновенію своему приличные, какъ буфоны отправляютъ съ шуткою, смѣшныя пѣсни ¹⁵⁴⁾“.

Свадьбы вельможъ совершались тогда чрезвычайно шумно. Такъ, кромѣ баловъ и концертовъ, молодыхъ, обыкновенно, провожали съ музыкой по городу. Въ 1742 г. двоюродная сестра императрицы, Анна Карловна Скавронская, выходила замужъ за графа М. И. Воронцова. Послѣ вѣнца въ придворной церкви, „императрица съ великою свитою, въ предшествіи трубачей и литавръ, проводила новобрачныхъ въ ихъ домъ и находилась на ужинѣ и балѣ“. ¹⁵⁵⁾

Въ описываемое время въ Петербургѣ было уже нѣсколько разноязычныхъ труппъ и нѣсколько театровъ. Впрочемъ, сказать въ слову, тогда и эшафоты назывались „еатрами“...

Для итальянскихъ и французскихъ спектаклей сначала былъ перестроенъ въ театральную залу бывший манежъ Бирона, въ одномъ изъ дворцовыхъ флигелей. Потомъ онъ оказался тѣснымъ и, вслѣдствіе этого, перестроили въ „оперный домъ“ большой манежъ, находившійся у Казанской церкви. Перестройка обошлась, какъ говорятъ, въ 70,000 рублей. Театръ этотъ въ 1749 г. сгорѣлъ; вмѣсто него былъ выстроенъ „на легкую руку“ деревянный театръ у лѣтняго дворца въ Лѣтнемъ саду. Въ то же время архитекторъ Валеріани составилъ планъ большаго каменнаго „опернаго дома“; планъ былъ одобренъ императрицей, но почему-то остался безъ исполненія.

Стали появляться и частные театры. Въ 1748 г. явилась въ Петербургѣ частная труппа Аккермана, а въ 1757 г. директоры нѣмецкой труппы „панталонъ“ Гилфертингъ и „арлекинъ“ Сколяри, по привилегіи отъ сената, устроили свой собственный театръ въ Большой Морской улицѣ.

Нѣмцамъ-артистамъ, вообще, у насъ не везло тогда. Театры Аккермана и Сколяри „рушились“, такъ какъ публика перестала ихъ посѣщать, увлекшись „итальянцами“.

Одновременно завелся въ Петербургѣ частный театръ Локателли. Онъ явился съ прекрасной и многочисленной оперной и драматической труппой, и вначалѣ отлично велъ свои дѣла.

Стали заводить домашніе театры и оперы въ то же время и русскіе вельможи, какъ это видно изъ вышеприведеннаго извѣстія о театрѣ въ домѣ графа Ягужинскаго. Были такіе меценаты, что не скупились нанимать и содержать на свой счетъ цѣлую итальянскую оперную труппу.

Вспомнимъ, наконецъ, что въ это именно время начало упро-

чиваться развитіе и русскаго театра. Блистательный опыт Волкова подаетъ „случай думать о *прямомъ* россійскомъ театрѣ“, какъ говоритъ Штелинъ. До той поры, значить, никому и въ голову не приходила мысль о возможности „прямаго“ русскаго театра... Сумароковъ назначается директоромъ петербургской русской драматической труппы, на пждивеніе которой ассигнуется изъ кабинета по пяти тысячъ руб. ежегодно.

Для русскихъ артистическихъ силъ отърывается поприще развитія и преуспѣянія. Выступаетъ цѣлый рядъ талантливыхъ тружениковъ, которые медленно, но неуклонно отвоевываютъ почетное мѣсто для русскаго искусства среди обуявшаго обществомъ рабскаго поклоненія иноземцамъ...

VIII.

Благоволеніе къ пѣвчимъ. — Чудесное превращеніе простаго пѣвчаго въ графа Римской Имперіи. — Любовь Елизаветы Петровны къ церковному пѣнію. — Разумовскій и его вліяніе на музыкальные вкусы двора. — Увеселеніе престонародными пѣснями и хороводами.

Одинъ изъ неосторожныхъ на языкъ „нигилистовъ“ елизаветинскаго вѣка, канцеляріи отъ строеній поручикъ Астафій Зимнинскій, былъ однажды изобличенъ въ тайной канцеляріи въ „непристойныхъ“ словахъ „про *пѣвчихъ* ея величества и генерально обо всѣхъ малороссіянахъ“. Зимнинскій сѣтовалъ въ интимной бесѣдѣ съ магазинъ-вахтеромъ Иваномъ Седестромъ, что—

— „Напредъ-де сего онне пѣвчіе, которые подлаго воспитанія, хаживали убого и нашивали на себѣ убогое платье и сапоги по осьминѣ, а пниѣ вышли всѣ по Разумовскимъ и носятъ-де богатое платье съ позументами; да и самъ-де онъ, Разумовскій, изъ малой Россіи пріѣхалъ въ убогомъ платьѣ и дядю инспектора

Стеллиха разувывать“... А теперь-де „пѣвчіе ея величества, которые пожалованы дворянами, у старыхъ дворянъ старшинство отнимають“... ¹⁵⁶).

Несомнѣнно, въ этихъ „непристойныхъ“ словахъ заключался, въ большей или меньшей степени, отголосокъ тогдашняго общественнаго мнѣнія объ отношеніяхъ императрицы къ „убогому“ пѣвчему Разумовскому и къ его „убогимъ“ сокашникамъ.

Современники, конечно, были поражены и отчасти скандализированы чисто-сказочной, волшебной-счастливой судьбою человѣка, начавшаго свою карьеру въ скромной роли церковнаго пѣвчаго, и быстро возвысившагося до недостижимой высоты перваго сановника въ государствѣ.

Впрочемъ, въ тотъ странный, разнузданно-прихотливый вѣкъ такія превращенія во вкусъ Шехеразеды были обычнымъ явленіемъ. Конюхи, однимъ мановеніемъ жезла слѣпой фортуны, превращались въ владѣтельныхъ герцоговъ, служители музъ—въ паяццо, родовитые графы и князья—въ комнатныхъ шутовъ, простые „мужики“ пѣвчіе—въ фельдмаршаловъ и графовъ „Священной Римской Имперіи“...

Несмотря на страсть къ суетной, свѣтской жизни, Елизавета Петровна была женщина очень религіозная и любила церковное пѣніе, какъ это можно заключить уже по ходившимъ тогда толкамъ о ея пристрастіи къ пѣвчимъ.

Еще до вступленія на престолъ, при весьма ограниченномъ бюджетѣ своего маленькаго великокняжескаго двора, она имѣла уже свою придворную капеллу пѣвчихъ. Насколько она интересовалась церковнымъ пѣніемъ, лучше всего показываетъ небольшое слѣдственное дѣло, жертвой котораго сдѣлался въ 1735 г. регентъ ея капеллы, Иванъ Петровъ.

Петрова привлекли къ допросу, по подозрѣнію, что въ его нотныхъ тетрадкахъ, писанныхъ „полууставомъ“, заключается будто-бы „помышленіе“ о возведеніи цесаревны на престолъ. Подозрѣніе не оправдалось, но слѣдствіе показало вотъ что: цесаревна, побывавъ на тезоименитствѣ императрицы во дворцѣ, передала Петрову, что тамъ „пѣвчіе пѣли-де концертъ весьма хорошій и рѣчи-де складныя“; такъ вотъ—не угораздился-ли Петровъ позаимствоваться нотами того концерта для своей капеллы? — Петровъ сходилъ въ гости къ регенту императорскихъ пѣвчихъ, іеромонаху

Герасиму, и хотя нотъ концерта не досталъ, но записалъ его „рѣчи“ и принесъ ихъ къ цесаревнѣ. „Государыня-же цесаревна сказала, что оныя рѣчи скомпанованы хорошо“. При этомъ Петровъ показалъ, что при дворѣ Елизаветы Петровны исполнялись разныя комедіи „имъ, Иваномъ, и другими пѣвчими, такожь и придворными дѣвицами, для забавы государыни цесаревны, а постороннихъ-де на тѣхъ комедіяхъ никого не бывало“. ¹⁵⁷⁾

Любовь Елизаветы Петровны къ пѣнію была первоначальной причиной и ея сближенія съ Разумовскимъ. Сближеніе это произошло при слѣдующихъ обстоятельствахъ.

Присутствуя какъ-то у обѣдни въ придворной императорской церкви, цесаревна была пріятно поражена прекраснымъ голосомъ пѣвчаго, исполнявшаго теноровую партію въ придворномъ хорѣ.

Она тутъ-же пожелала узнать, кому принадлежитъ этотъ чудный голосъ. Ей доложили, что этого счастливца зовутъ Алексѣемъ Розумомъ, что онъ родомъ изъ Малороссіи, по происхожденію простой казакъ, только что привезенъ въ Петербургъ и зачисленъ въ придворную капеллу, благодаря своему удивительному органу. По окончаніи литургіи, цесаревна приказала представить ей новичка — пѣвчаго. Это оказался бравый, чернобровый молодецъ, кровь съ молокомъ. Наружность его произвела на Елизавету Петровну еще болѣе благопріятное впечатлѣніе, чѣмъ его голосъ. Она упросила оберъ-гофмаршала графа Левенвольде уступить красавца-пѣвчаго для ея великокняжеской капеллы, и обязательный графъ безпрекословно оказалъ ея высочеству эту маленькую услугу.

Событіе это, ничтожное по началу, но изумительное по своимъ послѣдствіямъ, случилось въ январѣ 1737 года. Ничтожное оно было потому, что въ то время почти всѣ придворные пѣвчіе набирались такимъ же способомъ. Притомъ, по свидѣтельству Марковича, большинство этихъ пѣвчихъ доставлялось изъ Малороссіи *). Даже при дворѣ Елизаветы Петровны въ описываемое время находились уже пѣвчіе малороссіяне: Тарасовичъ и Божко... Самъ Алексѣй Розумъ попалъ въ придворную капеллу совершенно случайно. Черезъ его родное село Лемеша какъ-то проѣзжалъ возвращавшійся

*) Въ своихъ «Запискахъ» Марковичъ, между прочимъ, рассказываетъ, что въ 1732 г. въ Глуховѣ пѣли въ церкви Св. Николая многіе пѣвчіе, присланные по требованію гетмана отъ архіерея кіевскаго и другихъ для двора государыни.

изъ Венгріи полковникъ Вишневскій, зашелъ въ мѣстную церковь, слышалъ голосомъ и красотою Алексѣя и уговорилъ его мать отпустить сына съ нимъ въ столицу, на что та и согласилась.

Вначалѣ, по перечисленіи ко двору Елизаветы Петровны, Алексѣй Розумъ, переименованный въ Разумовскаго, исполнялъ должность простаго пѣвчаго цесаревны; но вскорѣ голосъ его началъ спадать, и изъ пѣвчаго онъ былъ произведенъ въ придворные бандуристы. Оказывается, что тогда такая должность входила въ придворный штатъ... Разумовскій сталъ появляться въ кругу близкихъ лицъ великой княжны и увлекать всѣхъ пѣніемъ мелодичныхъ „думъ“ и пѣсень своей поэтической родины. Впрочемъ, его артистическая карьера скоро кончилась, смѣнявшись болѣе блистательной. Сперва онъ былъ назначенъ управляющимъ всѣхъ имѣній и двора цесаревны, а затѣмъ, со вступленіемъ ея на престолъ, достигъ въ короткое время на лѣтвицѣ почестей знатности и богатства. Прихотливая судьба такъ быстро совершила надъ нимъ это волшебное превращеніе, что даже родная его мать, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ разлуки, не иначе могла признать въ немъ подлиннаго своего сына, какъ только тогда, когда онъ показалъ на тѣлѣ извѣстныя ей примѣты и родимыя пятна...

Хотя Алексѣй Григорьевичъ, съ возвышеніемъ, пересталъ упражняться въ пѣніи и забросилъ свою бандуру, но, оставаясь всю жизнь музыкантомъ въ душѣ, онъ много содѣйствовалъ процвѣтанію музыкальнаго искусства въ царствованіе Елизаветы Петровны и былъ истиннымъ меценатомъ въ этомъ отношеніи. А такъ какъ онъ пользовался огромнымъ вліяніемъ на императрицу, то весь дворъ, всѣ вельможи, рабобѣпно преклоняясь передъ нимъ, всячески старались поддѣлаться подъ его вкусъ. Такимъ образомъ, благодаря его страсти къ музыкѣ, итальянская опера стала въ Петербургѣ одной изъ самыхъ блестящихъ. Со всѣхъ концовъ Европы, за огромныя деньги, выписывались знаменитые пѣвцы, „буфоны и буфонши“.

Но особенную любовь питалъ Разумовскій къ народной, преимущественно малороссійской музыкѣ. Въ штатѣ императорскаго двора при немъ постоянно состояло нѣсколько бандуристовъ и даже „бандурищъ“. Мало того, встрѣчается даже особая искусница, носившая званіе „Малороссіянки воспѣвательницы“. Украинскіе пѣвчіе, изъ которыхъ особенно отличался Маркъ Федоровичъ

Полторацкій, пѣли и на церковномъ клиросѣ и на сценѣ въ итальянской оперѣ, вмѣстѣ съ иностранными пѣвцами.

Когда въ Петербургъ пріѣхала малороссійская депутація, чрезвычайно радушно принятая Разумовскимъ, запросто ходившая къ нему во дворецъ „на водку“ и запросто уходившая отъ него „подпяхомъ“, онъ тѣшилъ этихъ чубатыхъ земляковъ своихъ всѣмъ, чѣмъ только можно. Ихъ приглашали на всѣ маскарады, банкеты, возили въ оперу, гдѣ, по описанію одного изъ нихъ, „дѣвки-итальянки и кастратъ пѣли съ музыкою“, на ихъ потѣху... Вообще, Разумовскій нисколько не чуждался прежней своей среды и оставался вѣрнѣе ея вкусамъ и наклонностямъ, несмотря на всѣ превратности судьбы.

Сама Елизавета Петровна сходилась во вкусахъ, въ данномъ отношеніи, съ своимъ любимцемъ. По своему воспитанію, образу жизни и привычкамъ, она была женщина вполне русская—московская боярыня задняго числа. Во время пребыванія въ своихъ дачныхъ резиденціяхъ, особенно же въ любимомъ ею подмосковномъ Перовѣ, подаренномъ Разумовскому, императрица нерѣдко увеселялась, со своимъ дворомъ, крестьянскими хороводами, простонародными пѣснями и играми. Здѣсь ее самою видѣли иногда переряженною въ сарафанъ и кокошникъ и, лично принимающую участіе въ деревенскихъ забавахъ, пѣсняхъ и пляскахъ.

Нѣкоторымъ спѣсивымъ барамъ и блюстителямъ придворнаго этикета это не нравилось.

— Императрица „все простому народу благоволитъ для того, что сама *живетъ просто*“... „Знать ее вообще не любитъ“, проболтался какъ-то одинъ изъ этихъ щепетильныхъ господъ подъ веселую руку. ¹⁵⁸⁾

Упрекъ этотъ высказывался, какъ мы видѣли, и людьми не знатыми, которые, не вѣсть по какимъ ужъ побужденіямъ, считали для себя обидой, что императрица покровительствуетъ простымъ пѣвчимъ и превозноситъ ихъ паче „старыхъ“ дворянъ...

IX.

Историческій очеркъ состоянія итальянской оперы въ Россіи въ первой половинѣ XVIII в.—Композиторъ Арайя и его оперы.—Первыя пробы искусственной обработки русскихъ мелодій.—Итальянская оперная труппа при Елизаветѣ Петровнѣ.—Локателли, его театръ и публика.—Тенденціозный мадригалъ танцовщицѣ.—Предпріимчивый импрессаріо въ борьбѣ съ равнодушіемъ публики.

Скажемъ нѣсколько подробнѣе объ одномъ изъ главнѣйшихъ и любимѣйшихъ нашими предками прошлаго вѣка музыкально-сценическомъ развлеченіи — именно, объ оперѣ. Мы остановимся на исторіи первоначальнаго учрежденія въ Россіи иностраннаго опернаго театра и его состоянія во времена, предшествовавшія „золотому“ вѣку Екатерины II.

Относительно времени перваго заведенія въ Россіи итальянской оперы историческія свѣдѣнія нѣсколько противорѣчивы. Извѣстно, между прочимъ, что еще при Петрѣ В. представлялся случай завести въ Россіи этотъ родъ музыкально-сценическаго искусства.

Когда Петръ, въ 1717 г., былъ въ Парижѣ, то къ нему направились съ предложеніемъ поступить въ русскую службу нѣкоторые музыканты и артисты парижской оперы; но царь отклонилъ это предложеніе, вѣроятно, потому, что не находилъ для себя въ оперѣ, какъ мы знаемъ, ничего особенно привлекательнаго.

По извѣстіямъ Штелина, первыми оперными представленіями въ Россіи мы обязаны польскому королю, Августу III, извѣстному любителю изящныхъ искусствъ, изящныхъ женщинъ и веселой жизни во вкусѣ Версаля. Король, имѣвшій не мало причинъ заискивать дружбу русскаго кабинета, прислалъ изъ Дрездена, въ 1730 г., какъ-бы въ презентъ Аннѣ Иоанновнѣ, ко дню ея коронаціи, нѣсколько „славившихся“ атеровъ, пѣвцовъ и музыкантовъ для представленія „итальянскихъ интермедій“. ¹⁵⁹⁾ Эта труппа—буффъ впервые ознакомила русскую публику съ итальянской оперой. Къ дрезденскимъ артистамъ, въ средѣ которыхъ особенно отличались пѣвецъ Казимо и его жена—пѣвица, присоединился вскорѣ капельмейстеръ Кейзеръ изъ Гамбурга, привезшій съ собою свою дочь—„пріятную пѣвицу“.

Между тѣмъ, извѣстный Вейдемейеръ говоритъ, что только „въ

1736 г. увидѣли *въ первый разъ* при Россійскомъ дворѣ итальянскую оперу и балетъ¹⁶⁰). Штелинь-же утверждаетъ, что около этого времени (1735 г.), петербургскій дворъ, прежде ознакомившійся съ оперой, благодаря дрезденской труппѣ, и находившій это развлеченіе заманчивымъ, рѣшился уже отъ себя выписать изъ за-границы „*полное* итальянское актерское общество“.

По другимъ извѣстіямъ, первая попытка въ этомъ родѣ не увѣнчалась, однако, успѣхомъ. Для вербовки артистовъ и музыкантовъ былъ посланъ въ Италію Кейзеръ; но онъ почему-то не исполнилъ порученія и самъ не вернулся въ гостепріимную Россію. Вслѣдъ за нимъ послали тоже извѣстнаго въ то время капельмейстера Гюбнера, который оказался болѣе исправнымъ. Онъ вывезъ въ Россію изъ Венеціи двухъ пѣвицъ-сестеръ Доволіо, знаменитаго скрипача Джіованни Мадониса, прославившагося своими сочиненіями, и, въ числѣ остальныхъ второстепенныхъ артистовъ, музыканта Петра Мпра, превратившагося потомъ, какъ мы уже знаемъ, въ шута императрицы, подъ кличкой Педриллы.

Гюбнеръ былъ мастеръ своего дѣла; онъ далъ возможно правильное устройство придворному театру, организовалъ придворный камерный оркестръ, состоявшій изъ нѣмцевъ, а для балльнаго оркестра рекрутировалъ 20 русскихъ мальчиковъ и очень скоро сдѣлалъ изъ нихъ отличныхъ музыкантовъ. Управляемая имъ итальянская труппа давала два спектакля въ недѣлю.

Аннѣ Іоанновнѣ это показалось, однако, мало и, для усиленія труппы, она послала Педриллу за-границу набирать новыхъ артистовъ.

Педрилло сдѣлалъ для придворной оперы великолѣпныя приобрѣтенія. Онъ вывезъ изъ Италіи цѣлую труппу превосходныхъ артистовъ, въ числѣ коихъ особенно выдавались: пѣвецъ Марижи и „очаровательная“ пѣвица Розина Бонъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ привезъ нѣсколькихъ музыкантовъ, балетныхъ танцоровъ, не забывая захватить кстати декоративнаго живописца, машиниста и другихъ специалистовъ театральнаго дѣла. Всѣ они договорены были, по контракту, на пять лѣтъ и, тотчасъ по пріѣздѣ, получили бесплатныя казенныя квартиры въ старомъ Зимнемъ дворцѣ *).

*) Дворецъ этотъ, построенный Петромъ Великимъ, помѣщался на мѣстѣ нынѣшнихъ казармъ 1-го батальона Преображенскаго полка. Это было, сравни-

Неизвѣстно о какой, именно, изъ этихъ двухъ труппъ, навербованныхъ Губнеромъ и Педриллой, сообщаются свѣдѣнія у Штелина. Свѣдѣнія эти не совсѣмъ сходятся съ вышеприведенными изъ другого источника. ¹⁶¹⁾ Несомнѣнно только одно, судя по времени, что Штелинъ говоря о „полномъ итальянскомъ актерскомъ обществѣ“, выписанномъ въ 1735 г., разумѣлъ не какою нибудь особенную труппу, а одну изъ упомянутыхъ здѣсь.

Въ описываемомъ имъ „обществѣ“ „главными“ артистами были: Вулканп, Германо, Пива, Константинп и пѣвицы—Розина и Изабелла. Оно давала еженедѣльно—лѣтомъ въ театрѣ, находившемся въ Лѣтнемъ саду, а зимою въ театрѣ Зимняго дворца—разъ комедію и разъ, „для перемѣны“, „итальянскую интермедію“. Спектакли разнообразились балетомъ, который ставилъ танцмейстеръ сухопутнаго шляхетскаго корпуса Ланде. Въ балетѣ, кромѣ кадетовъ, танцевали итальянцы — Антонина Константинп и Жуліа, пользовавшіяся успѣхомъ.

„Общество“ это въ 1737 г. дало *первую* въ Россіи большую итальянскую оперу: „Albiasare“, а затѣмъ: „Semiramide ol finto Nino“ — обѣ сочиненія композитора Арайя.

По Штелину, *Арайя* (или Аражеа, какъ его называли нѣкоторые современные русскіе писатели) былъ приглашенъ въ Россію графомъ Левенвольде, а по другимъ извѣстіямъ—Педриллой, по желанію Анны Іоанновны. Такъ или иначе, но Арайя, пользовавшійся, какъ композиторъ, европейскою извѣстностью, дѣйствительно, пріѣхалъ въ Россію и привезъ съ собою знаменитаго кастрата Салетти, гобоиста Стацци и трехъ скрипачей. ¹⁶²⁾

Арайя подрядился управлять придворнымъ опернымъ театромъ и музыкой, ставить старыя и сочинять новыя оперы для придворной сцены. Арайя прожилъ въ Россіи довольно долго и стяжалъ себѣ за свои оперы великую у насъ славу стяжалъ, при этомъ, и капиталы не малые.

Первая его опера, которую увидѣлъ Петербургъ, именно, „Альбіадаръ“, была задумана и поставлена въ грандіозныхъ размѣрахъ. Въ ея исполненіи участвовали, кромѣ оперной труппы, огромный придворный пѣвческій хоръ, оперный оркестръ въ 40 человекъ и

тельно, небольшое зданіе, съ довольно скромной обстановкой, далеко неудовлетворявшей прихотливыя требованія преемниковъ великаго царя.

четыре военных оркестра. Шуму и треску было, значить, достаточно и, уже по этому одному, произведение Арайи должно было произвести возжелѣнное дѣйствіе на не особенно тонкіе вкусы тогдашнихъ російскихъ меломановъ. Опера очень понравилась и ставилась потомъ много разъ съ одинаковымъ успѣхомъ.

Поощренный благосклонностью публики, Арайя ровно черезъ годъ состряпалъ новую оперу въ томъ же вкусѣ, подъ громкимъ названіемъ: „Семирамида“, о которой мы упоминали выше. „Семирамида“ тоже сошла хорошо и трудолюбивый Арайя съ этой поры, съ нѣмецкой аккуратностью, дарилъ придворной публикѣ каждый годъ въ день рожденія государыни по новой оперѣ. Съ его легкой руки это вошло въ обычай, который держался еще и при Еватеринѣ: придворные композиторы обязаны были неизмѣнно чтить день августѣйшаго рожденія постановкой новой оперы своего издѣлія. Объ эгомъ обозначалось и въ афишахъ, какъ можно судить по одной изъ нихъ, сохранившейся до нашихъ дней. Афиша эта относится къ 1743 г. и въ ней говорится о представленіи оперы „Александръ въ Индіи“.

„Сего 1743 года, декабря осьмагонадесять дня, при Россійскомъ императорскомъ дворѣ, для торжественнаго *дня всерадостнаго рожденія* Е. И. В. Елисаветъ Петровны, Самодержицы Всероссийскія,

представлена будетъ итальянскими придворными комедіантами

въ первый разъ:

АЛЕКСАНДРЪ ВЪ ИНДІИ,

опера въ 3-хъ дѣйствіяхъ, съ хорами пѣвчихъ и балетами, сочиненія г-на Аббата Метастазіо, стихотворца Ихъ Римскихъ Императорскихъ Величествъ, музыка капельмейстера Франческо Арайи“. ¹⁶³⁾

Изъ оперъ Арайи особенно славилась, кромѣ вышеупомянутыхъ: „Сципіонъ“, „Арзасъ“, „Селевкъ“ и друг. Уже изъ однихъ названій можно видѣть, что всѣ онѣ въ литературномъ отношеніи писались въ господствовавшемъ тогда псевдо-классическомъ родѣ. Для сочиненія ихъ либретто Арайя вывезъ изъ Флоренціи особаго стихотворныхъ дѣла мастера, Боначи, получившаго въ русской службѣ почетный рангъ „придворнаго стихотворца“. Впослѣдствіи эта должность вошла въ „штатъ“ императорской театральной службы.

Либретто сочинялось, конечно, по-итальянски; но въ уваженіе къ слушателямъ, не знавшимъ итальянскаго языка, къ тексту предлагался переводъ на русскомъ, французскомъ и нѣмецкомъ языкахъ... Такое изобиліе пореводовъ легко объясняется тѣмъ, что при тогдашнемъ русскомъ дворѣ и на русской службѣ, въ чиновной средѣ, господствовало полнѣйшее смѣшеніе языковъ. Тогда не въ рѣдкость было встрѣтить въ числѣ генераловъ, полковниковъ и другихъ чиновъ, командовавшихъ русскими войсками и не знавшихъ ни одного слова по русски. Самъ блистательный герцогъ Биронъ, со чадъ и домочадцы, сколько извѣстно, умѣлъ только по русски ругаться и былъ, за одно со своими соотечественниками, твердо убѣжденъ, что русскій языкъ ни на что другое не годенъ. Впрочемъ, такъ думали въ тѣ времена и многіе природные русскіе „культурные“ люди...

Такъ какъ оперныя представленія, при введеніи ихъ въ царствованіе Анны, были въ Россіи явленіемъ новымъ и небывалымъ, то тогдашняя наша журналистика, не смотря на свою скудость, сочла своимъ долгомъ познакомить русскую публику съ теоріей опернаго искусства. Въ „Историческихъ, Генеалогическихъ и Географическихъ примѣчаніяхъ къ Вѣдомостямъ“, издававшихся Академіей Наукъ, за 1738 ѣ годъ, былъ помѣщенъ пространнѣйшій трактатъ объ этомъ предметѣ, подъ заглавіемъ; „Историческое описаніе онаго театральнаго дѣйствія, которое называется опера“. Въ томъ-же журналѣ печатались статьи, убѣждавшія читателей въ „пользѣ театральнаго дѣйствія и комедій къ воздержанію страстей человѣческихъ“ и проч.

Араія прожилъ въ Россіи до 1759 г., т. е. почти 25 лѣтъ, и сочинилъ за это время массу итальянскихъ оперъ. Этого мало: есть указаніе, что въ немъ мы обязаны почтить едва ли не одного изъ *первыхъ русскихъ* композиторовъ!

При Елизаветѣ Петровнѣ, благодаря главнымъ образомъ вліянію Разумовскаго, какъ мы знаемъ, въ придворную жизнь, въ придворные вкусы, а, стало быть, и во вкусы всего петербургскаго общества, сталъ проникать русскій національный элементъ. Разумовскій, по рѣдкой во временщики преданности своему прошлому, своей сермяжной роднѣ и хохлацкой родинѣ, не стѣснялся, и въ санѣ графа Римской имперіи и фельдмаршала, ѣсть галушки, забавляться бандурой и распѣвать затверженныя въ дѣтствѣ просто-

народныя пѣсни и „думы“. Елизавета Петровна вполне раздѣляла національные вкусы своего любимца. И вотъ, среди высшаго петербургскаго общества, вышколеннаго на заморскій ладъ и еще недавно покорно плясавшаго по нѣмецкой дудѣ Бирона, послышалась родная русская рѣчь, полились русскія народныя пѣсни.. Впрочемъ, это обращеніе русскихъ людей—въ русскихъ пошло и не далеко и не глубоко. Все оно ограничивалось возникшей модой на народныя мотивы къ музыкѣ, да народными костюмами, надѣваемыми притомъ только въ экстремно-увеселительныхъ случаяхъ, въ родѣ маскараровъ, дачныхъ прогулокъ и т. п. Тѣмъ не менѣе для историка русской музыки время это во всякомъ случаѣ замѣчательно, потому что къ нему относятся первые зачатки искусственной обработки русскихъ народныхъ мелодій и даже русской народной оперы.

Когда началась мода на русскіе и малороссійскіе мотивы, Араія и другіе композиторы, находившіеся тогда въ Петербургѣ, изъ соревнованія и желанія прислужиться спльнымъ міра, стали сочинять разнаго рода пьесы на эти именны мотивы. Честь первой попытки въ этомъ родѣ принадлежала маэстро Мадонису, который, взявъ русскіе мотивы, составилъ изъ нихъ аллегро, анданте и престо. Вышло, должно быть, очень хорошо, потому что страпня Мадониса принята была при дворѣ очень благосклонно. Вслѣдъ за этимъ, недолго думая, онъ накаталъ двѣ симфоніи à la russe и—опять пожалъ лавры.. Другимъ композиторамъ стало завидно и, вотъ, Араія начинаетъ писать сонаты на малороссійскія мелодіи, а балетмейстеръ—музыкантъ Фузано сочиняетъ контрадансы изъ русскихъ народныхъ арій и ставитъ балетъ съ русскими плясками.. Все это очень понравилось, русскій жанръ сталъ самымъ „хлѣбнымъ“ для композиторовъ и, господа итальянцы одинъ передъ другимъ начинаютъ подвизаться въ немъ по мѣрѣ своихъ силъ и способностей..

Впрочемъ, отъ этого вкусъ русской публики къ иностранцамъ не охлаждѣвалъ.

При дворѣ, кромѣ итальянской труппы, завелась въ это время еще и французская. Ее выписали изъ Касселя. Директоръ ея, Серегни, заключилъ контрактъ, по которому кабинетъ платилъ ему 25,000 р. въ годъ—за одну сценическую часть: музыка-же, декорации и освѣщеніе не шли въ счетъ и ставились отъ двора. Труппа

Сережни играла еженедѣльно, чередуясь съ итальянцами. Игрой ея петербургская публика была довольна. ¹⁶⁴⁾

О составѣ елизаветинскихъ придворныхъ труппъ мы имѣемъ очень мало извѣстій. Но, вотъ, между прочимъ, имена артистовъ, участвовавшихъ въ двухъ итальянскихъ операхъ — „Александръ въ Индіи“ (1743 г.) и „Ложный другъ“ (1744 г.): пѣвцы — Джорджи, Каратини, Салетти, Компани, Корестини, Компанючи, Медонисъ и Максимъ Березовскій: пѣвицы — Роза Раунета Бонъ, Изабелла, Манція и Гарани. Нѣкоторые изъ этихъ именъ упоминаются и Штелиномъ.

Хоръ оперный составлялся обыкновенно изъ придворныхъ пѣвчихъ, а „нѣмцы“ роли и балетъ исполняли, какъ объ этомъ говорится и въ цитированныхъ афишахъ, „господа кадеты“ шляхетнаго корпуса. Въ балетѣ особенно отличались при Елисаветѣ Петровнѣ кадеты: Бекетовъ, Мелиссино, Остервальдъ, Свистуновъ и друг. Нѣкоторые изъ нихъ вытанцовали себѣ такимъ образомъ блестящую карьеру, а, напр., Бекетовъ имѣлъ счастье попасть даже „въ случай“, но не имѣлъ только умѣнья достоительно имъ воспользоваться...

Съ отъѣздомъ Арапи на родину, мѣсто его заступилъ нѣмецъ Раупахъ, тоже искусный композиторъ, оперы котораго еще ранѣе пользовались извѣстностью въ Петербургѣ. Одновременно съ нимъ писалъ для придворнаго театра оперы Манфредини, числившійся придворнымъ композиторомъ великаго князя (Петра III). При Елизаветѣ Петровнѣ оперы Манфредини ставились преимущественно въ Ораніенбаумѣ, гдѣ для этого великій князь нарочно построилъ въ 1756 году большую деревянную концертную залу.

Упомянемъ кстати, что здѣсь подвизался въ итальянской оперѣ русскій пѣвецъ, Березовскій, родомъ изъ Украйны, отличавшійся замѣчательнымъ басомъ. Нѣсколько позже, въ 1760 г. случай въ этомъ родѣ повторился: въ день коронаціи, во вновь поставленной по этому случаю итальянской оперѣ Раупаха и Метастазіо дебютировала, съ большимъ успѣхомъ, русская пѣвица, Слаковская, петербургская уроженка...

Между тѣмъ, въ то время далеко не ощущалось уже недостатка въ Петербургѣ и въ иностранныхъ артистахъ. Нарочно посылать за ними и выписывать изъ за границы — надобность миновалась. Соблазняемые слухами о необыкновенной щедрости русскаго двора

и о любви петербургскаго высшаго общества къ музыкѣ, артисты сами теперь рвались ѣхать въ варварскую Россію. А что эти слухи были вполне достовѣрны, можно судить по слѣдующему примѣру: привезенный Араией въ Петербургъ кастратъ-сопрано Салетти получилъ огромное жалованье и, кромѣ того, въ послѣдній предъ отъѣздомъ дебютъ императрица подарила ему драгоценную табакерку и 1,000 червонцевъ. Слѣдуя ея примѣру, Разумовскій подарилъ 300 червонцевъ, а другіе вельможи, слѣдуя его примѣру, тоже принесли „божественному“ Салетти посильную лепту...

Вѣсти о такой золотой благостыни, понятное дѣло, привлекали въ Россію артистовъ толпами.

Штелинъ упоминаетъ о цѣломъ рядѣ частныхъ иностранныхъ труппъ, подвизавшихся тогда въ Петербургѣ. Между антрепренерами этихъ труппъ особенно выдавался итальянецъ Джіовани Батиста Локателли, приглашенный въ Россію графомъ Кейзерлингомъ. Онъ пріѣхалъ въ 1755 г. и привезъ съ собою оперную — буффъ и балетную труппы съ соответствующимъ оркестромъ музыки. Въ труппѣ его были замѣчательны: артистки Либера Сакко, Беллюци, Марія Камати (Фаринелла), Роза Коста, Жованна Локателли (Стелла) и артисты — Андреасъ Эгргардтъ, Буини (изрядный теноръ) и кастратъ Масси.

Локателли приняли радушно и отвели, по повелѣнію императрицы, для его представленій старый придворный театръ, помѣщавшійся близъ Лѣтняго дворца. Здѣсь онъ давалъ комическія оперы и балеты „à grand spectacle“.

Труппа Локателли и ея репертуаръ очень повравились петербургской публикѣ, какъ по новости зрѣлища, такъ и потому, что театръ Локателли былъ доступенъ для всѣхъ, безъ различія званій и сословій. Послѣ Петра I, это былъ у насъ первый общедоступный публичный театръ. Представленія въ немъ давались правильно—три раза въ недѣлю; за мѣста платили въ партерѣ, съ правомъ на стулъ, 1 р. 50 к., стоя—1 руб., абонементъ ложи 300 р. Кромѣ того, богатые абоненты на свой счетъ обивали ложи дорогами шелковыми матеріями, украшали зеркалами и мебелью. Кромѣ сбора съ публики, Локателли получалъ отъ двора, въ видѣ платы за три ложи, нѣсколько тысячъ рублей субсидіи.

Въ первый годъ императрица пожаловала ему 5,000 руб. Штелинъ утверждаетъ, что между нимъ и дворомъ былъ заключенъ

контрактъ—какой?—неизвѣстно. Узнаемъ только, что Локателли обязанъ былъ разъ въ недѣлю давать при дворѣ бесплатные спектакли.

Главной приманкой театра Локателли для петербургскихъ меломановъ были двѣ красавицы—балеряны Сакко и Беллюци.

„Равенство въ пріятностяхъ вкуса и танцованія госпожъ Сакко и Беллюци, описываетъ ихъ современный рецензентъ, дѣлило на двѣ партіи зрителей, изъ которыхъ нѣкоторые имѣли двѣ деревянные связанныя лентою дощечки, на коихъ написано было имя той изъ тѣхъ двухъ танцовщицъ, которая больше кому нравилась и коей они больше аплодировать хотѣли. Сидя дощечки замѣняли часто ихъ ладони, кои отъ безпрестаннаго хлопанья у многихъ пухли“...

Неумѣренный восторгъ поклонниковъ этихъ двухъ артистовъ выражался не въ одной опухолѣ ладоней, но и въ стихахъ. Одинъ изъ нихъ, гвардіи унтеръ-офицеръ А. А. Ржевскій, тиснулъ въ тогдашнемъ журналѣ „Ежемесячныя сочиненія“ (1759 г.) „Сонетъ или мадригалъ Либера Сакъ, актрисѣ италіанскаго вольнаго театра“.

«Небеснымъ пламенемъ глаза твои блистають,
Тѣнь нѣжную лица черты намъ представляютъ,
Прелестенъ взоръ очей, осанка несравненна!
Хоть *нѣкіимъ дамъ* языкъ клевететь ты хулю,
Но служить зависть ихъ тебѣ лишь похвалою:
Ты истинно пѣвать сердца рожденна»...

Вирши не важные даже и для того времени; но они замѣчательны по скрытому въ нихъ смѣлому намеку, въ лицѣ „нѣкихъ дамъ“ съ клеветущимъ языкомъ, на Елизавету Петровну, которая, какъ оказывается, выпускалась до сопернической зависти красотѣ и „прелести“ танцовщицы „вольнаго“ театра.

Таубертъ, въ вѣдѣніи котораго находились „Ежемесячн. Соч.“, получилъ за мадригалъ Ржевскаго сильнѣйшій нагоняй, не поздоровилось, должно быть, и самому стихотворцу, а что касается мадригала, то онъ былъ уничтоженъ во всѣхъ находившихся еще въ редакціи экземплярахъ вѣстки журнала, въ которой его напечатали. ¹⁶⁵⁾

Дѣла Локателли вначалѣ пошли такъ хорошо, что онъ рис-

кнулъ расширить свою антрепренерскую дѣятельность и, съ этою цѣлью, завелъ въ 1759 г. „большой оперный домъ“ въ Москвѣ, на подобіе петербургскаго; выписалъ для этого особую труппу, въ которой были, между прочимъ, „прекрасная пѣвица“ Монтаванина, кастратъ Манфредини и др.; но это-то его и подорвало. Устройство московскаго театра стоило ему большихъ издержекъ, а когда пришло время погашать ихъ, московская публика, сперва изъ любопытства кинувшаяся было въ этотъ диковинный для нея храмъ музъ, вскорѣ почти вовсе перестала посѣщать его. Тѣмъ временемъ поохладѣла къ театру Локателли и петербургская публика въ такой степени, что онъ, для поддержанія въ ней интереса къ своимъ спектаклямъ, сталъ иллюстрировать ихъ „потѣшными“ огнями и фейерверками, но и это не помогло. Бѣдный импрессарио, мечтавшій набить карманы на счетъ „сѣверныхъ варваровъ“, остался и безъ того, съ чѣмъ пріѣхалъ. Вскорѣ онъ вынужденъ былъ распустить свою труппу и, самъ безслѣдно исчезнулъ...

Но нѣтъ худа безъ добра. Одинъ изъ лѣтописцевъ, описывая печальный конецъ театра Локателли, утѣшается тѣмъ, что оставшіеся послѣ него музыканты вынуждены были для снисканія пропитанія заняться преподаваніемъ уроковъ музыки и, „такимъ образомъ распространяли вкусъ къ музыкѣ въ С.-Петербурѣ“... Что-жъ, и то хорошо!..

ОПЕРЕТОЧНЫЙ ВѢКЪ.

«Опера-буффъ всѣхъ перевернула. Отъ того погибла Франція, *qu'on tombe dans la scapule et les vices*».

* * *

«На сѣздахъ на большихъ, на праздни-
кахъ приходскихъ,
Господствуетъ еще смѣшеніе языковъ
Французскаго съ нижегородскимъ».

I.

Панегирики „златому вѣку“.—Оборотная сторона медали.—Умственное и нравственное состояніе екатерининскаго общества. — Барское меценатство.—Эстетическій вкусъ екатерининскихъ любителей художествъ.

„О, благополучная Россія! о, счастливое отечество! наступили дни златые, цвѣтутъ науки и искусства: появляются россійскіе Орфеи, Архимеды, Птоломеи, Плиніи, Ливіи, Апелесы и Праксители...“ ¹⁶⁶⁾

Въ такихъ превыспреннихъ выраженіяхъ привѣтствовалъ въ 1777 г. „златой“ вѣкъ Екатерины знаменитый Николай Ивановичъ Новиковъ всего за нѣсколько лѣтъ до своего заточенія въ плусельбургскую крѣпость на 16 лѣтъ, по обвиненію въ вольнодумствѣ.

Еще громозвучнѣе бряцалъ на своей трескучей лирѣ похвалы „златому“ вѣку Державинъ, впадая порой даже въ несвойственный ему каскадно-игривый тонъ, когда рѣчь шла о торжествѣ музъ. Такъ, онъ приглашаетъ современныхъ ему „любителей художествъ“ продѣлать легонькій канканчикъ:

«Скачите, пляшите смѣлѣй!
Бейте въ ладоши руками,
Щелкайте громко перстами,
Черны глаза поводите,
Станомъ вы всѣмъ говорите!
Фертикомъ вы руки въ боки,
Дѣлайте легкіе скоки,
Чоботъ о чоботъ стучите,
Съ наступью смѣлой свящайте...» ¹⁶⁷⁾

Всю эту неумѣренную рѣзвость, по мнѣнію поэта, „любители художествъ“ должны проявлять по случаю совершившагося сошествія „собора небесныхъ музъ“, подѣ персональнымъ главенствомъ божественнаго Аполлона.

Другой панегиристъ „златаго“ вѣка, Княжнинъ, находилъ, что музы вполне уже тогда акклиматизировались въ садахъ русскаго творчества и счастливый „россъ столь процвѣлъ“ во всѣмъ искусствахъ, что сталъ „на вѣкъ вселенной удивленьемъ...“

„Пускай невѣжество скрежещетъ,
Смотря на быстрый нашъ полетъ! ¹⁶⁸⁾

вослищаетъ онъ въ порывѣ блаженнаго самообольщенія, которое для насъ, избѣденныхъ скептицизмомъ и самообличеніемъ, звучитъ какой-то младенческой наивностью и фальшью.

Современный „златому вѣку“ знатокъ театра, говоря о процвѣтаніи эстетическаго вкуса тогдашней публики въ музыкѣ и сценѣ, разсыпается слѣдующими льстивыми хвалами:

„Благородное русскаго дворянство, вошедшее во вкусъ благонаправленнымъ воспитаніемъ, пользуясь просвѣщеніемъ... приохотившись къ наукамъ, ищущее полезнаго съ пріятнымъ, находитъ свою забаву въ чтеніи книгъ, *музыкѣ*, въ зрѣніи театра и въ прочихъ безбуйственныхъ удовольствіяхъ“. Далѣе, неодобрительно упомянувъ о буйственныхъ удовольствіяхъ прежняго времени, авторъ въ заключеніе восклицаетъ: „Къ счастью нашему, оное время переѣнилось! Просвѣщеніе торжествуетъ, благонравіе и нѣжность въ обхожденіи; жестокость исчезаетъ... даже въ отдаленныхъ русскаго провинціяхъ невѣжества не видно“... ¹⁶⁹⁾

Впрочемъ, что говорить объ отечественныхъ бардахъ и панегиристахъ „златаго вѣка“, когда даже Вольтеръ, котораго никакъ ужъ нельзя упрекнуть въ ослѣпленіи и наивности, — Вольтеръ, всѣхъ и вся высмѣивавшій, и у того находились слѣдующіе, до приторности льстивыя выраженія въ похвалу означенному вѣку и его представители:

„C'est du Nord aujourd'hui, qui nous vient la lumiere!“ словилъ онъ на всю Европу, а въ перепискѣ съ Екатериной увѣрялъ ее, что это такъ и было на самомъ дѣлѣ.

„Прошу извинить меня ваше императорское величество! писалъ онъ ей. Нѣтъ! вы не сѣверное сіяніе; вы самая блестящая звѣзда

сѣвера и нѣкогда еще не было звѣзды столь благодѣтельной, какъ вы: Андромеда, Персей и Каллиста не стоятъ васъ... Мы втроемъ— Дидро, Даламберъ и я, мы воздвигаемъ вамъ алтари; вы сдѣлали меня язычникомъ“... 170)

Сказать къ слову, этотъ чисто французскій комплиментъ фарнейскаго мудреца въ свое время сталъ очень популяренъ. Нѣсколько лѣтъ спустя послѣ того (въ 1785 г.), извѣстный графъ Сегюръ, проѣздомъ въ Петербургъ, навѣстилъ прусскаго короля Фридриха и, разговаривши съ нимъ объ императрицѣ Екатеринѣ, просилъ высказать о ней мнѣніе. Король, отдавая ей справедливость, между прочимъ, замѣтилъ:

— Вольтеръ и Даламберъ нѣсколько грубо польстили, увѣряя что свѣтъ проливается на насъ съ сѣвера.

— И Берлинъ на сѣверѣ! съ салонной ловкостью ввернулъ естати комплиментъ Сегюру, заставивъ короля милостиво улыбнуться. 171)

Чтобы составить себѣ понятіе—въ какой степени эти громкія, восторженныя похвалы, такъ называемому, „златому вѣку“ были справедливы и въ какой степени отвѣчалъ имъ дѣйствительный уровень умственнаго и эстетическаго развитія екатерининскаго общества, мы, въ параллель къ этимъ похваламъ, сопоставимъ факты и современные же отзывы противоположнаго—не столь риторично-ликующаго свойства. Въ такихъ тоже нѣтъ недостатка...

Тотъ-же Новиковъ, въ другомъ мѣстѣ и въ минуту болѣе откровенную, словами Юнга, отзывался о своемъ вѣкѣ уже такимъ образомъ: „Сей вѣкъ, гдѣ кромѣ восклицаній сластолюбія и пронзительнаго вопля несчастныхъ ничего не слышно... гдѣ богатство нѣсколькихъ частныхъ хищниковъ бѣдности государства насмѣхается“... 172) „Нынѣ вѣкъ, висаль Растопчинъ, проектовъ, искателей приключеній и страшнаго эгоизма, сокрушающаго нашу страну“... Князь Щербатовъ, съ суровой язвительностью высказываясь о лстивой расточительности тѣхъ-же „хищниковъ“, замѣчаетъ, что они на дарованныя или „на ворованныя деньги“ построютъ бывало свои роскошныя палаты и зовутъ государыню на новоселье, „гдѣ на люменациі пишутъ: „Твоя отъ твоихъ тебѣ приносимая“; или подписываютъ на домъ: „щедротами великія Екатерины“, забывая приполнить—„но разореніемъ Россіи“... 173)

Каргина глубокой порчи нравовъ, бѣшеной расточительности и

роскоши, созданныхъ „разореніемъ Россіи“, вызвала въ Новиковѣ— поклонникѣ прогресса и просвѣщенія — даже такія горькія слова: „Кажется мнѣ, говорилось въ его журналѣ, что мудрые древніе россійскіе государи якобы предчувствовали, что введеніемъ въ Россію наукъ и художествъ надрагоцннѣйшее россійское сокровище, *нравы, поубыются безвозвратно*“... ¹⁷⁴⁾

И оно понятно: на взглядъ наблюдателя было очевидно, что, по мѣрѣ развитія въ обществѣ эстетическаго вкуса, пропорціонально портились и нравы. Изъ этой посылки, совершенно вѣрной, получался тотъ выводъ, что науки-де и искусства вредны...

На самомъ-же дѣлѣ, екатерининское общество, нахватавшись верхушекъ образованія, чуждое нравственныхъ идеаловъ и блиставшее только внѣшнимъ лоскомъ, было крайне невѣжественно.

Привнесенныя на невѣжественную почву утонченныя потребности роскоши и художественнаго вкуса, рядомъ съ моднымъ вольтерьянскимъ вольнодумствомъ, должны были повліять на наше юное общество далеко неблагоприятнымъ образомъ. Представители этого общества могли зачитываться въ подлинникѣ „Кандидомъ“, могли таять отъ восторга, слушая итальянскую музыку, болтать по-французски, щеголять утонченной любезностью въ салонахъ, и въ то же время оставаться грубыми невѣждами. Все это мишурное образованіе, вся эта меломанія служили только для инстинкетовъ чувственности, для изощренія разврата. „Мы живемъ въ странѣ пороковъ и предразсудковъ“ писалъ Воронцову Растопчинъ. Д. Мертваго отозвался о Петербургѣ времени Екатерины, что это— „городъ, зараженный сладострастіемъ“. Тотъ же самый Державинъ отъ дифирамбовъ переходилъ порой къ рѣзкой сатирѣ. Обращаясь въ Фелицѣ, онъ говорить:

„... Фелица, я развратень!
Но на меня весь свѣтъ похожъ...
.....
Не ходимъ свѣта мы путями,
Бѣжимъ разврата за мечтами,
Между лѣнтяемъ и брюзгой,
Между тщеславья и порокомъ...“

— Опера буффъ всѣхъ переверкала! выразилась какъ-то сама Екатерина въ разговорѣ съ Храповицкимъ „о дѣвкахъ театраль-

ных". Отъ того погибла Франція (намеръ на революцію), *qu'on tombe dans la crapule et les vices. Je crois que les gouvernantes de vos filles sont des maquerelles. Смотрите за правами!* ¹⁷⁵⁾

Это были очень рѣзкія слова, но нельзя сказать, чтобы они были совсѣмъ неосновательны.

Нужно замѣтить, что Екатерина сама любила оперу-буффъ и, вообще, покровительствовала театру; но и ее, какъ видно, поражало растлѣвающее вліяніе „художествъ“ на русское общество. По той же причинѣ, лично любя блескъ и „разбѣянный образъ жизни“, по выраженію лорда Мальмсбюри, императрица вынуждена была, однако-жъ, издавать законы для сокращенія излишней роскоши и разгута современнаго ей общества. Эстетическія наклонности, всегда дорого окупающіяся, разоряли въ пухъ и прахъ свѣтскихъ людей. Дѣло дошло до того, что, по остроумному замѣчанію фонъ-Визина, „какъ у двора, такъ и въ столицѣ“, чаще всего „спрыгался глаголь: быть должнымъ“, и спрыгался очень рѣдко въ прошедшемъ времени, „пбо никто долговъ своихъ не платилъ“ или не могъ платить... ¹⁷⁶⁾

Болѣе всего разоряла тогдашнихъ баръ, конечно, тщеславная погоня за внѣшнимъ блескомъ, а, съ другой стороны, вкоренившіяся привычки роскоши, разврата и мотовства; но не мало способствовало тому и стремленіе играть роль любителей и покровителей изящныхъ искусствъ Вельможа и всякій знатный баринъ, по духу тогдашняго риторическаго вѣка, непременно долженъ былъ корчить изъ себя мецената. У каждаго въ домѣ непременно находились своя „картинная галлерей“, свой театръ, свой оркестръ музыки, свои кантартисты, поэты, танцовщицы и т. д. Хотя почти всѣ эти артисты комплектовались большею частью изъ крѣпостныхъ холоповъ и хотя чаще всего, по выраженію Грибоѣдова, меценатъ бывалъ—„самъ толстъ, его артисты тощи,; но тѣмъ не менѣе обученіе ихъ, содержаніе, со всѣми сценическими принадлежностями, обходилось не дешево.

Понятное дѣло, что все это меценатство и любовь къ изящному въ русскомъ человѣкѣ XVIII столѣтія были очень поверхностны и обуславливались не внутренней зрѣлой потребностью, а подражаніемъ, модой и разными другими посторонними тщеславными цѣлями. Какъ смотрѣли на искусство, на поэзію, даже передовые люди и

уже въ концѣ этого мишурнаго вѣка, лучше всего выразилъ Державинъ слѣдующимъ наивнымъ стихомъ, въ обращеніи къ Фелицѣ:

„Поззія тебѣ любезна,
Пріятна, сладостна, полезна,
Какъ тѣмъ вкусный лимонадъ“.

Если самъ поэтъ считаетъ плоды своей музы не выше и не вкуснѣе лимонада, то что ужъ говорить о потребителяхъ—читателяхъ! Меценатъ того времени считалъ изящныя искусства праздной забавой людей обезпеченныхъ, аристократовъ, ради ускоренія въ нихъ „задумчивости“, какъ требовали того условія „добраго“ воспитанія *). Такой взглядъ былъ прямымъ слѣдствіемъ неразвитаго и глубокаго невѣжества, скрывавшихся подъ внѣшнимъ лоскомъ и щегольской обстановкой свѣтскаго человѣка прошлаго столѣтія. Не можемъ не привести здѣсь очень злой характеристики умственнаго развитія сановниковъ екатерининскаго времени, написанной Фонъ-Визиннымъ въ его „Челобитной російской Манерѣ“:

... „Возвышаясь на степени, забыли они („сіи знаменитые не-вѣжды“, т. е. вельможи), что умы ихъ суть *умы жалованные*, а не родовые, и что по статнымъ спискамъ всегда справиться можно, кто изъ нихъ и въ какой торжественный день пожалованъ въ умные люди“...

Въ этомъ сарказмѣ скрывается горькая правда, если вспомнимъ, что, по словамъ статсъ-секретаря Екатерины II, Грибовскаго, „изъ всѣхъ“ современныхъ ему вельможъ, только двое — князь Потемкинъ, да графъ Безбородко—знали русское правописаніе.

Въ одной современной сатирѣ, знатный дворянинъ очерчиваетъ идеалъ тогдашняго „порядочнаго“ человѣка въ такихъ чертахъ:

„Что до меня, говоритъ онъ, я въ книгу никогда не заглядываю и, будучи рожденъ дворяниномъ, когда умѣю на лету стрѣлять птиць, пѣть, танцовать, подписывать свое имя, я почитаю себя столь-же, какъ и покойный Цицеронъ знающимъ“.¹⁷⁷⁾

А вотъ, кстати, и портретъ свѣтской дамы того времени,

*) Въ екатерининскомъ „Генеральномъ Учрежденіи о Воспитаніи“ поставлено въ обязанность воспитателямъ искоренять въ воспитанникахъ „скуку, *задумчивость* и прискорбіе“.

въ изображеніи другаго сатирическаго журнала („Побающійся Тру-
долюбецъ“, 1784 г., изд. Новикова).

Описывается жизнь нѣкоей „щеголихи Цидалинды“. Горе ея
въ томъ, что она не знаетъ — куда дѣвать время. 8054 часа въ
году идетъ у ней на спанье, одѣванье, визиты, оперу и комедію,
усаживанье въ карету и выходженіе изъ оной, гулянье, выгляды-
ванье въ окошко и т. под. Но остается еще 706 часовъ. Положимъ
13 изъ нихъ можно убить на держаніе „по модѣ“ книги въ рукахъ
по 1/4 часа еженедѣльно. Но на что употребить остающіеся еще
700 часовъ? Не читать-ли?

«Очей чтанье тупитъ силы,
А пара глазъ еще ей млы»,

говорятъ добрые люди. Таеъ, не поработать-ли? — „Завираешься
другъ мой: она вить не подляшка“. Щеголиху выручаютъ изъ та-
кой бѣды стихотворцы, музыканты и „картодѣи“. „Изъ сего видѣтъ
можно, проницески замѣчаетъ авторъ, какія полезныя втеченія въ
человѣческую жизнь имѣютъ всѣ роды искусства“.

Можно судить поэтому, насколько эти меценаты съ „жалован-
ными“ умами, эти самородные Цицероны и эти „щеголихи“ отлича-
лись просвѣщеніемъ, понимали искусство и умѣли цѣнить таланты.

Легкость и поверхностность образованія екатерининскаго обще-
ства не укрылись и отъ глазъ иностранцевъ, наѣзжавшихъ тогда
въ Россію.

„Когда я прибылъ въ Петербургъ, рассказываетъ Сегюръ, въ
немъ, подъ покровомъ европейскаго лоска видны были слѣды преж-
нихъ временъ“, и въ другомъ мѣстѣ: „подражаніе модамъ, роскоши
и приемамъ, которые встрѣчаешь при блистательнѣйшихъ дворахъ
европейскихъ“ дошло въ Россіи до огромной степени. „Наружность
во всемъ выражала образованіе, но за этимъ“ виднѣлись слѣды
„старобытной Московіи“. ¹⁷⁸⁾ Лордъ Мальмсбюри, посѣтившій Рос-
сію въ 1778 г., говоритъ, что „большая пышность и небольшая
нравственность были распространены у насъ во всѣхъ классахъ“...

II.

Отношеніе Екатерины II къ изящнымъ искусствамъ, вообще, и къ музыкѣ, въ частности.—Ея личный эстетическій вкусъ.—Эпоха блестящихъ „позорищъ“ и потоки художественной лести.—Екатерининскіе балы и увеселенія.—Общественная жизнь.—„Народный“ театръ.

„Народъ, который поетъ и пляшетъ, зла не думаетъ“, говорила Екатерина II. Это было очень тонкое и политичное замѣчаніе, и Екатерина принимала его въ соображеніе въ своей „внутренней“ политикѣ.

Фридрихъ II, не смотря на свою неприязнь къ Екатеринѣ, цѣнилъ ее, однако, гораздо вѣрнѣе и глубже, чѣмъ ея панегиристы и почитатели. Онъ говорилъ, что она одна изъ всѣхъ знаменитыхъ государыней „заслуживаетъ наименованія законодательницы“. И въ этомъ, дѣйствительно, заключалась главная заслуга и величіе Екатерины! У нее былъ геній организаторскій, стремленіе къ точности и порядку. Это выражалось не только во всей ея внутренней государственной дѣятельности, но и въ домашней жизни, въ ея вкусахъ и наклонностяхъ. Подчиняясь предвзятой системѣ, какъ государыня, какъ представительница и руководительница общества, Екатерина шла на встрѣчу каждой „законной“ общественной потребности и спѣшила удовлетворить ее. Такимъ образомъ, не ощущая лично никакого особеннаго пристрастія къ изящнымъ искусствамъ, она тѣмъ не менѣе являлась первымъ меценатомъ въ своемъ государствѣ и всѣми способами старалась развить художественный вкусъ въ русской публикѣ.

Во время Екатерины, говорилъ Карамзинъ въ своемъ „похвальномъ словѣ“, „россіяне начали выражать свои мысли ясно для ума, пріятно для слуха и вкусъ сдѣлался общимъ, ибо Монархиня сама имѣла его... Если она своими ободреніями не произвела еще болѣе талантовъ, виною тому независимость генія“. Съ ея же стороны все для того было сдѣлано, она „умѣла съ неподражаемою пріятностью хвалить цвѣты словесности, игру остроумія“ и т. д. ¹⁷⁹⁾.

Мы уже знаемъ, что къ панегирикамъ того времени слѣдуетъ относиться крайне осторожно. Нельзя, однако, не признать въ цити-

рованныхъ словахъ Карамзина извѣстной доли правды, сравнивая, напр., описываемую имъ эпоху съ предшествовавшей. Одно только Карамзинъ крайне преувеличилъ: похвалу эстетическому вкусу Екатерины. Этого вкуса у нея не имѣлось вовсе.

Особенно была она, по словамъ Сегюра, „нечувствительна къ музыкѣ“. Это же подтверждаетъ и внягиня Дашкова, рассказывая, какъ Екатерина, (въ дружеской бесѣдѣ съ нею и ея мужемъ) устроивала разные антимузыкальные фарсы. Такъ, она заставляла внягиню играть на фортепьяно, а сама съ ея мужемъ пѣла „самые забавные дуэты. Они оба фальшивили, Екатерина гримасничала при этомъ и подражала кошкѣмъ“... ¹⁸⁰⁾.

Современники рассказываютъ также, что обыкновенно, во время эрмитажныхъ концертовъ и оперныхъ представлений, императрица, желая по заслугѣ поощрить своимъ одобреніемъ артистовъ, поручала кому нибудь изъ приближенныхъ меломановъ подавать ей знакъ къ рукоплесканіямъ. Конечно, это дѣлалось незамѣтно, хотя Екатерина вовсе не скрывала въ интимномъ кругу недостатокъ въ себѣ художественнаго чутія. Когда въ первый разъ предъ ней исполнили любимый въ то время дуэтъ изъ „Армиды“ европейски-знаменитые виртуозы Тоди и Маркези, она откровенно объявила, что, наконецъ-то и ее привели они въ восхищеніе. ¹⁸¹⁾

Еще фактъ художественной безталанности Екатерины.

Въ бытность свою въ Кіевѣ вздумалось ей учиться писать стихи. Учителемъ ея взялся быть графъ Сегюръ, п—что-же?

„Цѣлые восемь дней, говоритъ онъ въ своихъ „Запискахъ“, я объяснялъ ей правила стихосложенія; но когда дошло до дѣла, мы увидѣли, что совершенно напрасно теряли время. Нѣтъ, я думаю, *слуха, столько нечувствительнаго къ созвучію стиха!*“ Находившійся при этомъ англійскій посоль Фитц-Гербертъ, видя досаду государыни на безуспѣшность этихъ опытовъ, сказалъ ей:

— Что дѣлать ваше величество! Нельзя же въ одно время достигнуть всѣхъ родовъ славы и, что касается поэзіи, вамъ должно довольствоваться вашимъ двустипіемъ, посвященнымъ вашей собакѣ и вашему лейбъ медику:

Ci-git la duchesse Anderson (имя собачья),
Qui mordit Monsieur Rogerson (фамилія медика).

Это былъ единственный плодъ стихотворства Екатерины.

Тѣмъ замѣчательнѣе, что Екатерина, не имѣя ни вкуса, ни пристрастія къ музыкѣ, покровительствовала, однакожъ, ея развитію, заботилась о томъ, чтобы кругомъ ея все „пѣло“ и „плясало“. Были здѣсь, конечно, побужденія суетности и тщеславія, любовь къ развлеченію и разсѣянію, вліяніе любимцевъ—меломановъ, какими считали себя, напр., Потемкинъ, Мамоновъ, Зубовъ; но были здѣсь, какъ замѣчено выше, и цѣли правительственно-политическія.

Екатерина, по вступленіи на престолъ, изумляла обѣ столицы „славными, какъ говоритъ Державинъ, позорищами, учрежденными сколько для увеселенія, столько и для славы народа“. ¹⁸²⁾ „Позорища“, дѣйствительно превосходили все, что только видѣли до тѣхъ поръ Москва и Петербургъ.

Рыцарскія карусели, гдѣ „дамы на колесницахъ, а кавалеры на прекрасныхъ коняхъ, въ блистательныхъ уборахъ показывали народу свое проворство метаніемъ дротиковъ и стрѣлкою въ цѣль“;— „преузорочныя кампенменты“ и маневры; народные пиры, гдѣ для черни и солдатъ выставлялись цѣликомъ зажаренные быки, начиненные дичью, и цѣлое море вина, бывшаго изъ фонтатовъ; невиданныя маскарадные процессіи (въ родѣ данной въ Москвѣ въ 1763 г., подъ титуломъ: „Торжествующая Минерва“), въ которыхъ представлялось по нѣсколько тысячъ роскошно костюмированныхъ масокъ, сотни фантастическихъ колесницъ, движущіяся живыя картины изъ міеологіи и т. под., на которыхъ, между прочимъ, „россійскій Распятъ“ — Сумароковъ декламировалъ нарочно сочиненныя имъ для этого случая хвалебныя оды... Вообще, всѣ состоявшіе на государственныхъ хлѣбахъ поэты, композиторы, балетмейстеры и всякіе артисты рады были случаю заискать благоволеніе у новой государыни. Все и всюду съ неудержимымъ пыломъ пустилось изъяслять, по выраженію одного историка, „напыщенную лесть, съ облаковъ и на землѣ, въ стихахъ и прозѣ, въ музыкѣ и механикѣ, голосомъ и ногами“... „Похвалы гремѣли ей даже въ представляемыхъ балетахъ на театрѣ“, говоритъ другой лѣтописецъ. Усердіе льстецовъ дошло, наконецъ, до такого, можно сказать, неистовства, что энміамъ ихъ началъ претить самому кумиру, не смотря на то, что онъ любитъ его.

— Il me lue tant, qu'enfin il me gêterra! замѣтила какъ-то

Екатерина на одномъ изъ празднествъ, гдѣ все было принесено ей въ восхваленіе. ¹⁸³⁾

О блескѣ и пышности тогдашнихъ празднествъ, особенно придворныхъ, теперь трудно себѣ даже составить ясное представление. Они поражали тогда иностранцевъ, выдавшихъ уже версальское великолѣпіе европейскихъ дворовъ.

Мессельеръ, присутствовавшій на одномъ изъ придворныхъ баловъ, описываетъ его такимъ образомъ. Приглашенные, въ томъ числѣ до 400 дамъ въ роскошнѣйшихъ костюмахъ, собрались передъ балльной залой. Когда спустили занавѣси, зала мгновенно была освѣщена 1200 свѣчей. Грянулъ великолѣпный оркестръ, состоявшій изъ 80 музыкантовъ. Балъ открыли великій князь и великая княгиня. Заразъ танцовало до 20 менуэтовъ. Затѣмъ, вдругъ, открылась дверь и—„мы увидѣли, пишетъ Мессельеръ, блестящій тронъ, сойдя съ котораго, императрица вошла въ балльную залу“. Все застыло и смолкло. Послѣ танцевъ послѣдовалъ въ другой залъ изысканный банкетъ, во время котораго пирующихъ услаждали съ хоровъ избранные артисты вокальнымъ и инструментальнымъ концертомъ. ¹⁸⁴⁾

На этихъ банкетахъ подавались блюда „всевозможнѣйшихъ націй“, для десерта передъ гостями ставились золотыя тарелки, осыпанныя драгоцѣнными камнями... Цѣнность ихъ, по приблизительному исчисленію любознательнаго лорда Мальмсбюри, простиралась до 2 миллионовъ фунт. стерлинговъ. Случалось, что прислуга состояла, не считая русскихъ, изъ нѣмцевъ, французовъ, итальянцевъ—соотвѣтственно каждой націи, представители которой находились въ числѣ гостей.

Стоили подобныя пиршества баснословныхъ денегъ, потому что пресыщенность вкуса екатерининскихъ сибаритовъ доходила до чудовищности. „Всякъ изъ нихъ, по словамъ одного современника, презиралъ наилучшія вещи, если только онѣ были всѣмъ общи и обыкновенны. Покупали, напр., стерлядей—одну по 100, 200, 300 руб и выше“, была бы только выходящая изъ ряду обыкновенныхъ. ¹⁸⁵⁾ Князю Потемкину, капризы котораго не знали границъ, „съ нарочными курьерами доставляли, случалось: изъ Урала икру, изъ Астрахани рыбу, изъ Нижняго—подновскіе огурцы, изъ Калуги—калужское тѣсто“... ¹⁸⁶⁾

Не мудрено, если, при такихъ затѣяхъ и прихотахъ, въ тѣ

времена легко проѣдались, пропивались и растрачивались на пиры и забавы сотни тысячъ рублей.

Такое-же пресыщеніе, такая-же похотливая необузданность, при грубомъ вкусѣ, господствовали и въ художественныхъ наслажденіяхъ екатерининскаго общества.

При дворѣ, въ царствованіе Екатерины, происходили почти каждый день разнообразныя увеселенія и „куртаги“. По Штелину, придворная недѣля распредѣлялась въ такомъ порядкѣ: въ воскресенье—куртаги; по понедѣльникамъ и средамъ, попеременно, русскія и французскія комедіи; въ четвергъ—французская комическая опера или трагедія; въ пятницу—маскарадъ. Кромѣ того бывали еще экстраординарные праздники и увеселенія. Въ то же время петербургское общество веселилось ежедневно на балахъ, маскарадахъ, концертахъ и спектакляхъ въ домахъ вельможъ и въ частныхъ „вольныхъ“ заведеніяхъ. Тогда уже находилось въ Петербургѣ: два „публичныхъ“ театра, съ разноязычными драматическими и оперными труппами, не считая балета. Въ „каменномъ“ театрѣ давались публичные маскарады, куда иногда являлась инкогнито сама императрица. Былъ „музыкальный клубъ“ и „многія другія вольныя для увеселенія заведенія“, какъ свидѣтельствуемъ въ своихъ запискахъ Энгельгардтъ.

„Словомъ, всѣ, жившіе въ Петербургѣ, жили вольно и пріятно, безъ принужденій“, по замѣчанію того же автора.

„Мы, рассказываетъ о себѣ и товарищахъ другой екатерининскій свѣтскій кавалеръ, гр. Е. О. Комаровскій, только и думали, что ѣздить въ театры, въ общества, ходили во фракахъ“ и т. д. Правда, тогдашнія „общества“, по словамъ гр. Растопчина, были „скучны“; служившія ихъ украшеніемъ дамы, „вздумавъ возродить старую французскую любезность“, достигли только того, что перестали быть „добрыми матерями и порядочными жепщинами“ и сдѣлались лишь „достойными смѣха“; на непрерывныхъ праздникахъ вельможъ „общество“ вело себя „довольно легкомысленно“...¹⁸⁷⁾ Все это, конечно, иначе и быть не могло; но тѣмъ не менѣе, внѣшняго веселья, суетности и шуму было въ „златомъ вѣкѣ“ съ избыткомъ...

Не забывали увеселять и простой народъ, желая видѣть, чтобъ онъ „пѣлъ“, „плясалъ“ и не предавался излишне мрачнымъ думамъ о своемъ положеніи. Штелинъ рассказываетъ, что въ его

время (въ концѣ 60-хъ гг.) былъ на несуществующей нынѣ Брумбергской площади, близъ Мойки, „самой простой театр“—подъ открытымъ небомъ. На немъ русскіе „безыменные комедіанты“ играли комедіи (какія?—авторъ, въ сожалѣнію, не упоминаетъ), ежедневно въ 4 часа дня. Комедіанты эти состояли изъ подъячизъ, наборщиковъ, переплетчиковъ и т. под. мастеровыхъ; они получали отъ полиціи разовыя—по полтиннику за спектакль; полиція же имѣла и „смотрѣніе“ за ихъ репертуаромъ и исполненіемъ. Игру ихъ смотрѣлъ простой народъ; но нерѣдко пріѣзжали поглядѣть на нее „для смѣха“ и „придворные кавалеры“. Это бы еще не бѣда; но кавалеры имѣли обыкновение вѣзжать въ партеръ въ своихъ экипажахъ и, тѣмъ разгоняли и стѣсняли пѣщихъ зрителей „подлаго состоянія“. ¹⁸⁸⁾

Либерализмъ екатерининскаго двора простирался, въ данномъ отношеніи, до того, что даже на придворные маскарады, во дворцѣ, допускались представители низшихъ сословій, напр., купцы. Впрочемъ, купечеству отводилась въ этихъ случаяхъ „особая“ зала, но она имѣла сообщеніе съ дворянской п—, „не запрещалось переходить изъ одной въ другую“.

III.

Италяноманія.—Идолопоклонство передъ итальянскими пѣвцами и пѣвицами — Скандалъ интрига съ прима-донной гр. Безбородко.—Пѣвица Габріэлли и директоръ театровъ Елагинъ.—Значеніе итальянской музыки въ XVIII в.—Духовная музыка и нѣмецкіе классики.—Музыкальные капризы свѣтлѣйшаго.

По словамъ А. Н. Энгельгардта, Екатерина „изъ всѣхъ театральныхъ зрѣлищъ болѣе всего жаловала итальянскую оперу-буффъ“. ¹⁸⁹⁾ Дѣйствительно, судя по тѣмъ огромнымъ деньгамъ, которыя платила государыня итальянскимъ знаменитымъ пѣвцамъ,

выписываемымъ въ Петербургъ изъ заграницы, этотъ родъ зрѣлища она „жаловала“ чрезвычайно. Впрочемъ, вѣроятно же всего, что въ этомъ случаѣ она руководилась не столько личной, весьма сомнительной, какъ мы знаемъ, симпатіей къ музыкѣ, сколько господствующимъ вкусомъ общества, а главное — вкусомъ своихъ любимцевъ-меломановъ.

Сегюръ, напр., положительно утверждаетъ, что знаменитая и необычайно дорогая пѣвица Тоди была приглашена въ Петербургъ „услаждать своимъ пѣніемъ слухъ вовсе не государыни, а князя Потемкина“ и другихъ придворныхъ любителей итальянскаго опернаго пѣнія. Такихъ въ Петербургъ было тогда множество.

Сказать къ слову, современное намъ поклоненіе сливокъ петербургскаго общества предъ итальянской оперой и ея корифеями ведетъ свое начало буквально со „временъ очаковскихъ и покоренія Крыма“. Въ тѣ именно времена и еще ранѣе итальянская музыка считалась у насъ превосходнѣе и бонтоннѣе всякихъ другихъ, а итальянскіе пѣвцы и пѣвицы бывали предметомъ такого же телачьяго восторга, такого же разорительнаго идолопоклонства, какъ и въ наши дни.

Болотовъ, ставя въ упрекъ Петру III, что онъ по цѣлымъ ночамъ „проводялъ время въ пиршествахъ и питьѣ“ съ людьми недостойными, свидѣтельствуетъ, что въ числѣ ихъ, для „собесѣдованія“ и забавы императора, постоянно приглашались итальянскіе театральные пѣвцы съ ихъ толмачами. Петръ III очень благоволилъ къ нимъ и награждалъ такъ щедро, что многіе изъ нихъ, „пріобрѣтя великое богатство, вытасили его потомъ съ собою изъ государства въ свое отечество“. ¹⁹⁰⁾

Позднѣе, петербургское высшее общество, какъ говоритъ Расстопчинъ, „по цѣлымъ мѣсяцамъ предавалось музыкѣ“, безъ сомнѣнія, итальянской.

„Наши дамы обезумѣли. Пѣвецъ оперы-буффъ Мандини доводитъ ихъ до крайнихъ дурачествъ“. Изъ за него онѣ спорятъ, завистничаютъ, „носятъ девизы, которые онъ имъ раздаетъ... Княгиня Долгорукая аплодируетъ ему одна, виѣ себя кричитъ изъ своей ложи „фора“, „браво“; а княгиня Куракина съ восторгомъ рассказываетъ, что Мандини провелъ у нея вечеръ въ шлафрокѣ и ночномъ колпакѣ... Жена его „публичная парижанка, повсюду принята, ради мужа“... ¹⁹¹⁾

Не менѣе знатныхъ дамъ увлекались въ такомъ же смыслѣ „итальянцами“ и знатные кавалеры.

Князь Безбородко (тогда еще графъ) простеръ однажды свое увлеченіе талантами артистки итальянской оперы-буффъ, Давіи, до такой расточительности, что всѣ ахнули. Онъ презентовалъ ей „поднесеніе“, не считая драгоценностей, чистыми деньгами въ 40,000 р. По словамъ же другого современника, онъ давалъ ей ежемѣсячно „на прожитокъ 8,000 руб. золотомъ и, при отпускѣ ея въ Италію, подарилъ ей деньгами и брилліантами на 500,000 руб.“¹⁹²⁾

Какъ было не воскликнуть, въ виду такихъ фактовъ, что „опера-буффъ всѣхъ у насъ переверкала!“

Женѣлюбивый графъ зашелъ слишкомъ далеко—даже и для своего безпутно-расточительнаго времени. Въ его скандальную интригу вмѣшалась императрица и, такъ, „какъ сіе знала вся публика, рассказываетъ современникъ, что государственный тотъ человекъ употребилъ таковую знатную сумму, то повелѣла актрису Давію выслать въ 24 часа за границу...“¹⁹³⁾ Немножко круто, но поучительно! Безъ сомнѣнія, досталось при этомъ на орѣхи и „государственному человѣку“—меломану, тѣмъ болѣе, что Давія плѣнила его не столько талантомъ, столько своими „драгоценными“ прелестями и ласками... Сказать къ слову, этотъ „второй Сарданапалъ“, по выраженію Державина, содержавшій, какъ говоритъ Гарновскій, цѣлый сераль красавицъ въ своемъ домѣ, питалъ особое пристрастіе къ итальянскимъ артисткамъ, и именно съ этой существенной стороны. Когда въ 1787 г. артистъ Капаскини отправился въ Италію набирать труппу, то получилъ отъ графа специальный по этой части заказъ. Капаскини исполнилъ заказъ добросовѣстно и „привезъ для рейсъ-эфендія (какъ называли въ шутку гр. Безбородко) двѣ молодыя итальянки“. „Проба онимъ сдѣлана, рассказываетъ Гарновскій; но не знаю—обѣ или одна изъ нихъ будетъ принята... въ сераль“.¹⁹⁴⁾

И одинъ ли Безбородко въ тѣ времена былъ подобнаго рода меломаномъ?! Приведенные здѣсь факты характеристичны въ томъ именно отношеніи, что показываютъ, какого сорта была у насъ тогда эта quasi-эстетическая итальяноманія... Развѣ тутъ играли роль интересы искусства?!

Предъ тогдашними итальянскими примадоннами идопоклон-

ствовали даже директоры театровъ и нерѣдко самымъ комическимъ образомъ.

Около 1770 года композиторъ Траэтта, завѣдывавшій петербургской итальянской оперой, пригласилъ тогдашнюю знаменитость — пѣвицу Габріэлли. Она пріѣхала. Директоромъ императорскихъ театровъ былъ тогда извѣстный И. П. Елагинъ, сенаторъ, оберъ-гофмейстеръ, человѣкъ весьма образованный и почтенный. Не смотря на это, Габріэлли до того всерушила ему голову, что дѣлала съ нимъ что хотѣла. Однажды взбалмошная примадонна заставила его протанцовать съ нею вальсъ. Толстый и неуклюжій Елагинъ сталъ было отговариваться; но она схватила его за руки и начала кружить по залѣ. Бѣдняга поскользнулся на паркетѣ, упалъ и такъ сильно ушибъ себѣ ногу, что долго не могъ на нее ступать и, во вниманіе къ этому, получилъ разрѣшеніе при докладахъ у императрицы сидѣть *). Въ это время пріѣхалъ, послѣ знаменитыхъ побѣдъ, Суворовъ. Государыня, окруженная сановниками вышла къ нему на встрѣчу въ пріемную и когда онъ съ удивленіемъ окинулъ глазами сидящаго тутъ же Елагина, сказала съ улыбкой:

— Извини, Александръ Васильевичъ, Ивана Перфильевича: онъ тоже получилъ рану, но не въ сраженіи, а у Габріэлли, выдѣлывая па... ¹⁹⁵⁾

Въ какомъ великомъ фаворѣ были тогда итальянскіе оперные артисты и въ какой стѣпени были они этимъ избалованы, лучше всего показываетъ слѣдующій случай съ той-же Габріэлли, кружившей на своемъ вѣку даже коронованныя головы своимъ талантомъ, красотой и эксцентричностью.

Когда Габріэлли явилась въ Петербургъ, Екатерина велѣла ее представить себѣ и предложила вступить на придворную сцену. Артистка согласилась, но запросила за сезонъ десять тысячъ рублей.

— Подобное жалованье у меня получаютъ только фельдмаршалы, возразила императрица.

*) Араповъ, въ своей «лѣтописи русскаго театра», передавая этотъ анекдотъ, ничего не говоритъ о Габріэлли. По его словамъ здѣсь играла роль какая то танцовщица; причѣмъ Елагинъ самъ, безъ посторонняго понужденія, началъ будто-бы, заигрывая съ танцовщицей, выдѣлывать пируэты, поскользнулся и упалъ.

— Въ такомъ случаѣ ваше величество можете заставить пѣть своихъ фельдмаршаловъ, съ развязной наглостью отвѣчала Габріэлли.

И дерзость эта ей сошла съ рукъ, сама артистка была принята за семь тысячъ!... Впрочемъ, немного времени спустя, ее постигла такая-же участь, какъ и Давію: ей выплатили условленное жалованье и выпроводили за границу, далеко ранѣе срока ангажемента. За что?—неизвѣстно! Нельзя думать, чтобъ только лишь за хореграфическую продѣлку съ Елагиннымъ, какъ увѣряютъ нѣкоторые историки...

Преклонялись у насъ предъ итальянцами потому, во-первыхъ, что предъ ними преклонялась тогда вся Европа, значить, это было въ модѣ, а во-вторыхъ и потому, что Италія въ тѣ времена дѣйствительно была центромъ музыкальнаго міра, разсадникомъ знаменитыхъ композиторовъ и пѣвцовъ. Опера ей обязана своимъ происхожденіемъ, и оттуда распространилась по всему образованному міру.

Первоначально опера повсюду была исключительно итальянская, и только въ XVIII столѣтіи появляются зачатки музыкальной драматургіи другихъ національностей. Итальянскіе пѣвцы также не имѣли себѣ соперниковъ, какъ потому, что, по самой природѣ, Италія всегда была родиной прекрасныхъ голосовъ, такъ и потому, что въ ней профессія пѣвца обратилась въ ремесло, для усовершенствованія котораго искусство, ни предъ чѣмъ не останавливалось—даже предъ кастраціей. Въ описываемое время чуть не всѣ знаменитые итальянскіе пѣвцы были кастраты и это считалось въ порядѣ вещей, и никого не возмущало.

Пристрастіе къ итальянской музыкѣ въ екатерининскія времена дошло у насъ до такой степени, что ея мотивы повсемѣстно проникли даже подъ своды православныхъ храмовъ. Церковная ирмологія тоже подчинялась свѣтской модѣ и не только въ Петербургѣ, но и въ отдаленныхъ концахъ Россіи. Напр., въ 1787 г. въ Тамбовѣ, по словамъ Державина, бывшаго тамъ тогда губернаторомъ, „появилось во всѣхъ церквахъ итальянское пѣніе“, что онъ приписываетъ, не безъ самохваленія, своей административно-просвѣтительной ревности. Державинъ, благодаря какому-то случайно захватшему „придворному искусному пѣвцу, спадшему съ голоса“, завелъ въ Тамбовѣ цѣлый „классъ вокальной музыки“ для охотниковъ, которыхъ оказалась масса. „И тотчасъ, пишетъ онъ, загре-

мѣла по городу вокальная музыка. Забавно и пріятно было видѣть, продолжаетъ онъ съ умиленіемъ, когда слышишь вдругъ человѣкъ 400 дѣтей, смотрящихъ на одну черную доску и тянущихъ одну ноту¹⁹⁶⁾.

Внесенію итальянскихъ мотивовъ въ православное церковное пѣніе способствовала отчасти сама императрица. Извѣстный композиторъ Сартти, по заказу государыни, написалъ однажды партитуру для хора „Тебѣ Бога хвалимъ“; но, какъ иностранецъ и католикъ, онъ ввелъ въ хоръ и участіе инструментальной музыки, не сообразивъ, что она въ православномъ храмѣ не допускается. Екатерина очень понравилось это произведеніе и она съ досадою замѣтила: „жаль только, что въ церкви пѣть нельзя“¹⁹⁷⁾.

Вообще, духовная музыка, иностранная, конечно, пользовалась въ то время въ Петербургѣ большимъ успѣхомъ. Дѣло въ томъ, что великій постъ соблюдался тогда, относительно сценическихъ и другихъ развлеченій, довольно строго, по крайней мѣрѣ, съ формальной стороны. Екатерина очень ревностно поддерживала православіе и въ точности исполняла всѣ догматы и обряды церкви. Вслѣдствіе этого, въ посту допускались при ней одни только духовные концерты, на которыхъ дворъ и публика знакомились уже большею частью съ богатствами серьезной нѣмецкой музыки. Постъ былъ, можно сказать, постомъ на итальянцевъ, съ ихъ бойкой, оживленно-страстной мелодіей.

Въ 1762 г., по желанію государыни, для завѣдыванія и устройства этого рода концертовъ при дворѣ, былъ вызванъ изъ Вѣны знатокъ своего дѣла Старцеръ, получившій въ русской службѣ званіе „концертъ-мейстера“. Онъ, едва-ли не первый, основательно познакомилъ петербургское общество съ могучими нѣмецкими классиками въ ихъ лучшихъ произведеніяхъ. Концерты его составлялись изъ симфоній и ораторій Глука, Талемана, Гольдбауера, Вагензейля, Бенды, Грауна и другихъ. По словамъ современниковъ, особенно сильное впечатлѣніе произвела тогда на петербургское общество ораторія Талемана „Страсти“. Духовные концерты стали привлекать массы слушателей и—мрачные нѣмцы явились одно время весьма опасными соперниками веселыхъ итальянцевъ. Быть можетъ, это имѣло вліяніе на то, что въ 1764 г. новая итальянская опера придворнаго композитора Манфредини: „Карлъ Великій“, неожиданно потерпѣла такое фіаско, что бѣдный Манфредини,

пользовавшійся большою извѣстностью за свои прежнія оперы, вынужденъ былъ подать въ отставку и выѣхать изъ Россіи.

Концерты, дававшіеся при дворѣ, имѣли, разумѣется, немногихъ, только избранныхъ слушателей; для остальной же публики, въ концу царствованія Екатерины, концерты давались въ театрахъ и въ музыкальномъ клубѣ. Существованіе этого клуба, гдѣ „каждую недѣлю по понедѣльникамъ были концерты и многія другія вольныя для увеселенія заведенія“, служить новымъ подтвержденіемъ, какъ сильно увлекалось екатерининское общество музыкой.

Какъ всегда бываетъ въ такихъ случаяхъ, вкусъ сталъ пресыщаться и отыскивать новой изысканной пищи для своего возбужденія. Изобрѣтательность на этомъ поприщѣ проявлялась иногда въ странностяхъ и курьозахъ. Князь Потемкинъ, пресыщенный во всемъ, а также и въ наслажденіи музыкой, которую онъ очень любилъ, не довольствуясь оперой, церковнымъ пѣніемъ и всѣми другими родами европейской музыки, заводилъ у себя хоры молдаванъ, играющихъ на свирѣли, наконецъ еврейскихъ и венгерскихъ музыкантовъ. По этому поводу рассказываютъ о немъ слѣдующій анекдотъ.

Надо знать, что онъ, въ пору своей силы, старался всегда, чего бы это ни стоило, завербовать къ себѣ каждаго знаменитаго виртуоза, чуть только гдѣ прослышитъ о немъ. Разъ ему сказали, что во Флоренціи живетъ великолѣпный скрипачъ графъ Морелли. Князь, недолго думая, приказываетъ его выписать. Курьеръ поскакалъ во Флоренцію, явился къ графу и объявилъ „приказъ“ свѣтлѣйшаго. Гордый синьоръ, понятное дѣло, взбѣсился и послалъ ко всѣмъ чертямъ и посланца и пославшаго; но курьеръ, не смѣя явиться къ Потемкину съ пустыми руками, догадался пріискать какого-то бѣднаго скрипача, убѣдилъ его назваться графомъ Морелли и ѣхать въ Россію. Обманъ удался: князь остался доволенъ игрой мнимаго графа Морелли и щедро наградилъ его. ¹⁹⁸⁾

IV.

Очеркъ исторіи европейской музыки въ XVIII ст.—Итальянская школа.—Религіозный протестантизмъ нѣмецкой музыки.—Великіе нѣмцы, работающіе на итальянцевъ.—Французская школа и Глюкъ.

Въ предшествовавшей главѣ мы говорили о господствовавшихъ въ екатерининское время музыкальныхъ вкусахъ. Считаемъ поэтому не лишнимъ сказать теперь нѣсколько словъ о тогдашнихъ характерахъ и направленіи европейской музыки вообще. Въ этомъ случаѣ мы будемъ руководствоваться преимущественно книгой І. Шлютера, автора всемірной исторіи музыки. ¹⁹⁹⁾

Общая испорченность и извращенность вкуса въ послѣдней половинѣ XVIII столѣтія коснулась отчасти и музыкальной области. Мы уже говорили, что тогда всюду господствовали итальянцы. Опера была долгое время исключительно итальянской. У насъ, напр., французская комическая опера или то, что нынѣ называется „оперетка“, явилась въ 1764 г. Императрица вызвала изъ Парижа спеціальную для этого труппу, срокомъ на 3 года; но, хотя эта труппа съ успѣхомъ исполняла свой репертуаръ, въ особенности пьесы Фовара, тѣмъ не менѣе соперничать съ итальянцами не могла. По истеченіи срока контракта, она пробовала было на свой рискъ давать въ Петербургѣ спектакли, но, не пріобрѣвъ благоволенія публики, вынуждена была соединиться съ нѣмецкой труппой, а вскорѣ затѣмъ и вовсе раскассироваться. ²⁰⁰⁾

Около того же времени появляются первые начатки „русской“ оперы, представлявшіе въ музыкальномъ отношеніи рабскіе сколки съ итальянщины. Самостоятельность и оригинальность русской искусственной музыки еще очень недавно составляли спорный вопросъ. Извѣстный любитель и знатокъ музыки, князь В. О. Оболенскій, не далѣе какъ въ 1867 г. считалъ необходимымъ, къ свѣдѣнію публики, высказать слѣдующее свое убѣжденіе, раздѣлявшееся „прежде немногими, а теперь многими людьми“ (но все-таки, значить, не всѣми): я убѣжденъ, говоритъ авторъ, „въ томъ, что русская музыка существуетъ, и въ томъ еще, что ея самобытный характеръ способенъ къ развитію... ²⁰¹⁾ Слава Богу! можемъ

вослѣдствовать мы, что хоть въ наше-то время „существованіе“ русской музыки перестаетъ подлежать сомнѣнію. Слѣдовательно, о самобытности русской оперной музыки сто лѣтъ назадъ, теперь не можетъ быть и разговора.

Съ легкой руки знаменитыхъ итальянскихъ маэстро Франческо Дуранте (род. 1693 г. † 1755 г.) и Леонардо Лео (род. 1694 г. † 1745 г.), итальянская оперная музыка приобрѣла ту искусственность и вычурность построения, при отсутствіи серьезнаго содержанія, которой она и до сихъ поръ отличается. Композиторы, говорить Шлютеръ, „почти исключительно обращали вниманіе на чисто формальную красоту и совершенство въ пѣвучести“. Съ виртуозностью въ пѣніи, доведенною до невѣроятія введеніемъ безхарактерныхъ голосовъ кастратовъ, опера все болѣе принимала наружное, женственно-изнѣженное направленіе, противное ея драматической характеристикѣ и поэтическому назначенію. Главною задачею этого направленія было нанизывать на нить речитативовъ возможно богатую гарнитуру блестящихъ арій, обыкновенно отъ двадцати до тридцати, а рѣдко встрѣчавшихся у нихъ дуэтовъ, терцетовъ и „ensemble“ публики не любила.

Самыми блестящими представителями этого направленія музыки итальянской школы были слѣдующіе композиторы: Перголезе, Дуни, Жомелли, Траэтта, Галуппи, Джульгелми и особенно Николо Пиччини и Гаспаро Саккини. Впрочемъ, среди этого господства вычурности и безвкусія въ итальянской музыкѣ выдѣлялись двѣ, три талантливыя силы, не увлекавшіяся прихотями моды и сдѣлавшія, по выраженію Рилля, „сохранить общія черты итальянской школы въ ея высшей объективности и чистотѣ“. Самымъ блестящимъ представителемъ этого серьезнаго направленія былъ Адольфъ Гассе (умеръ въ 1783 г.), ученикъ знаменитаго Скарлатти, товарищъ и сподвижникъ Моцарта.

Какъ извѣстно, въ современныхъ намъ операхъ либретто составляетъ вещь совершенно второстепенную, и критика, при оцѣнкѣ оперъ, обращаетъ на нихъ очень мало вниманія. Вошло какъ бы въ общее правило, что оперное либретто—полнѣйшее ничтожество въ литературномъ отношеніи. Вслѣдствіе этого, никто не интересуется знать имя либреттиста, хотя бы самой популярной оперы, и сами либреттисты съ похвальной скромностью хранятъ свои имена почти всегда въ секретѣ. Не такъ было въ описываемую

нами эпоху. Тогда даже первостепенные поэты не брезгали писать оперныя либретто, ихъ писали даже коронованныя особы, какъ напр., Екатерина II. Сами оперы нерѣдко титуловались именемъ либреттиста, такъ какъ композиторы, не въ примѣръ теперешнимъ, сочиняли музыку для текста, а не текстъ сочинялся для ихъ композицій. Однимъ изъ такихъ привилегированныхъ либреттистовъ въ половинѣ XVIII в. былъ Метастазіо, пользовавшійся огромной извѣстностью. Онъ былъ не только лирико-драматическимъ поэтомъ, но также пѣвцомъ и музыкантомъ. Его перо отличалось изумительной плодотворностью. Онъ написалъ массу оперныхъ либретто и оказывалъ благотворное вліяніе на оперную музыку. Благодаря его таланту, его „благородной пѣвучести слова и нѣжнѣйшей лирикѣ чувства“, итальянская опера *seria* достигла вершины своего совершенства. Особенно славилась въ то время опера „Титъ“, текстъ которой былъ написанъ Метастазіо, а музыка Гассе. Когда „Тита“ поставили первый разъ въ Москвѣ въ огромной залѣ на 5,000 зрителей, во время коронаціи Елисаветы Петровны, то публика, наслышанная о необыкновенной красотѣ оперы, забиралась массами въ залу за шесть часовъ до спектакля... Такъ всѣмъ хотѣлось слышать и видѣть это диковинное твореніе! Потомъ „Тита“ у насъ ставили много разъ и постоянно съ большимъ успѣхомъ.

Въ Германіи, породившей реформацію и въ теченіи столѣтій въѣзковъ волновавшейся религіозными вопросами и войнами, музыка получила соотвѣтствующій историческимъ событіямъ характеръ. Къ тому же, по основнымъ чертамъ нѣмецкаго міросозерцанія, въ той или другой степени отразившагося въ музыкальномъ творествѣ нѣмецкихъ композиторовъ, тутъ не было мѣста игривымъ мотивамъ, веселью и страстности. Въ силу всѣхъ этихъ причинъ, впрочемъ, нѣмецкая національная музыка была преимущественно религіозной, въ строгомъ евангелическомъ духѣ протестантизма. Это направленіе она получила еще отъ Лютера, который, при содѣйствіи своихъ друзей-музыкантовъ Вальтера и Зенфеля, вытѣснилъ изъ протестантской церкви римское-литургическое пѣніе, замѣнивъ его хорovýmъ пѣніемъ всѣхъ прихожанъ. Древній хоралъ протестантской церкви, отличавшійся простотой, теплотой и популярностью мотивовъ, послужилъ прочной базой для дальнѣйшаго развитія нѣмецкой національной музыки. Уже Лютеръ, самъ музыкально-образованный, черпалъ изъ сокровищницы народнаго творчества

лучшіе перлы для своихъ композицій. Онъ обрабатывалъ народныя нѣмецкія пѣсни, переводилъ старинныя богемскія, наконецъ, сочинялъ новыя на національныя мотивы, но въ церковномъ жанрѣ.

. Такимъ образомъ искусственная музыка въ Германіи возникла на самой здоровой почвѣ и, не уклоняясь вначалѣ отъ прямого пути, развивалась широко и могуче. Лучшимъ древнѣйшимъ представителемъ этого направленія былъ Іоганнъ Эккардъ, родоначальникъ такъ называемой „прусской“ школы, изъ которой вышло потомъ нѣсколько замѣчательныхъ композиторовъ, каковы І. Стобеусъ, Г. Альбертъ и друг. Въ XVIII столѣтіи нѣмецкая музыка не освободилась, однакожъ, отъ вліянія царившихъ въ то время итальянцевъ, какъ съ другой стороны въ ея область не замедлила вторгнуться, въ большей или меньшей степени, модная испорченность вкуса. „Органисты нѣмецкіе, говоритъ Шлютеръ, стали переносить въ церковь игривыя менуэтообразныя мелодіи“, композиторы пустились обогащать духовную музыку изысканными „нѣжными“ пѣсенками и аріями въ сентиментальномъ вкусѣ. Все это вмѣстѣ взятое способствовало паденію стариннаго строго-евангелическаго стиля. Явились новые законодатели, новые творцы. Вліяніе итальянской музыки прежде всего и всего рельефнѣе отразилось на творчествѣ знаменитаго І. Себастіана Баха, который въ союзѣ съ Генделемъ довелъ музыку своей родины до высокой степени совершенства. Оба они какъ бы открыли двери „для вступленія въ исторію музыки и для господства въ ней новаго народа“. Ихъ дѣло довершаетъ Гайднъ — „истинный создатель нѣмецкой инструментальной музыки“, ученикъ славнаго Порпоры, до сихъ поръ считающійся образцомъ симфонической музыки. Кто не знаетъ его безсмертнаго „Сотворенія міра“—этого гигантскаго гимна, обнимающаго Бога, природу и все человѣчество?...

Затѣмъ является, какъ великій творецъ въ области гармоніи и какъ реформаторъ оперы, Вольфгангъ Моцартъ. Онъ глубоко понималъ задачу драматической музыки и достигнулъ на этомъ поприщѣ высокаго совершенства. Моцартъ, говоритъ о немъ Рихардъ Вагнеръ, „выказалъ въ оперѣ неистощимую способность музыки соответствовать съ невообразимой полнотою каждому требованію поэта“... Впрочемъ, мы не вдаемся въ оцѣнку этихъ вещей. Замѣтимъ только, въ заключеніе характеристики нѣмецкой школы

прошлаго столѣтія, что, несмотря на изобиліе великихъ талантовъ, на богатство народныхъ мотивовъ, нѣмецкіе композиторы служили и кланялись чужому богу. Всѣ сейчасъ названныя знаменитости, не исключая Моцарта, подражали духу итальянцевъ и писали „итальянскія“ оперы. Это тѣмъ болѣе изумительно, что въ то время существовала уже нѣмецкая опера въ Гамбургѣ (основанная въ 1678 г.) и пользовалась одно время блестящимъ успѣхомъ. Но дѣло въ томъ, что народная нѣмецкая опера была тогда исключительно релягіозной; протестантскіе попы очень долго противились допущенію оперъ свѣтскаго содержанія, а когда онѣ, наконецъ, были допущены, то нѣмецкіе драматурги, чтобъ не ломать головы надъ сочиненіемъ новыхъ оригинальныхъ пьесъ, стали дѣлать „заимствованія“, на манеръ современныхъ російскихъ фабрикантовъ драматургій,—у итальянцевъ и французовъ. Того же, впрочемъ, требовала и мода, потому что въ XVIII ст., съ эпохи Людовика XIV, всѣ безчисленныя резиденціи нѣмецкихъ курфюрстовъ и просто фюрстовъ превратились въ маленькіе Версали, и въ этихъ Версалихъ, процвѣтавшихъ на счетъ кровныхъ нѣмецкихъ талантовъ, также преслѣдовалось и гналось все народно-нѣмецкое, какъ и у насъ въ то самое время гналось людьми великосвѣтскими все чисто русское. Поэтому-то, волей неволей нѣмецкіе композиторы, не исключая самыхъ величайшихъ изъ нихъ, каковы: Гендель, Моцартъ, Гале и проч., *„писали для Италии и итальянской оперы въ Лондонѣ, Дрезденѣ и Берлинѣ“*... Не насмѣшка ли это исторіи надъ „великими“ нѣмцами?!

Начало французской оперы, преимущественно оперы-comique относится къ царствованію Людовика XIV. Кардиналъ Мазарини, „qui chercha tous les moyens d'amuser le roi“, выписалъ итальянскую оперу. Впечатлительные французы послушали итальянцевъ, видятъ, что дѣло это не Богъ въсть какой хитрости,—дай, думаютъ, заведемъ свою національную оперу! И завели. Впрочемъ, французская музыка, никогда не имѣвшая господствующаго вліянія, менѣе всего имѣла его въ описываемое время. Не даромъ Руссо отрицалъ даже „возможность“ французской музыки... Великій нѣмецъ фонъ Глюкъ, причислившій себя почему-то къ французской націи и оказавшій серьезныя услуги музыкальному развитію своего „позаимствованнаго“ отечества, тѣмъ не менѣе еще серьезнѣйшія услуги оказалъ итальянцамъ и итальянской оперѣ.

Кажется все, чѣмъ французская школа заявила міру о своемъ бытіи въ данное время, была (увы! какъ и теперь) опера-буффъ; но и сей зефирно-веселый жанръ тоже заимствованъ французами у итальянцевъ и не далѣе 1752 г. Изъ опереточныхъ композиторовъ тогда особенно славились Пиччини, Галуппи, Лагрошино и друг.

V.

Состояніе иностранной оперной музыки въ Россіи при Екатеринѣ II.—Фьяско «Карла Великаго», Манфредини.—Маэстро Галуппи и его оперы.—Обстановка тогдашнихъ оперъ и вкусы публики.—Балетъ и его роль въ оперныхъ спектакляхъ.—Чудовищная пьеса.—Эпоха композитора Сарти.—Оперныя знаменитости: Тоди и Маркези.—Эфемерная музыкальная консерваторія.—Баронъ Ванжуръ.

При Екатеринѣ II, съ окончаніемъ траура по въ Бозѣ почившемъ Петрѣ III, придворный театръ открылся большой итальянской оперой „Олимпіада“, музыка которой принадлежала перу придворнаго капельмейстера Манфредини. Декораціи для этой оперы писалъ художникъ Градици, а балетъ для нея составилъ танцмейстеръ Гильфердингъ изъ Вѣны.

Манфредини пришлось недолго стоять во главѣ придворной оперы и музыки. Ему не повезло. Въ 1764 г. онъ написалъ большую оперу „Карлъ Великій“ (либретто къ ней сочинилъ „придворный стихотворецъ“ Лацарони), которая и была поставлена въ новомъ театрѣ въ тольео что отстроенномъ тогда окончательно Зимнемъ дворцѣ. Въ ней пѣли: кастраты Луини, Путтини и Пелино и пѣвица Манфредини (бывшая Монари), не считая второстепенныхъ артистовъ. Оркестромъ управлялъ замѣчательный въ то время „концертъ-мейстеръ“ Старцеръ, чехъ родомъ. По отзыву современника, знатоки—зрители „жалѣли“, что въ пробномъ исполненіи этой оперы не участвовалъ І. Дологлю—„славный віолонче-

листъ, который пронзительнаго інструмента своего тономъ пѣв-
цамъ цѣлыя ихъ аккорды проигрывалъ и тѣмъ ихъ въ голосѣ
держалъ“. ²⁰²). Должно быть, еще болѣе жалѣлъ объ этомъ самъ
авторъ оперы, потому что участіе Дологлю, быть можетъ, умень-
шило-бы нѣсколько то фiasco, которое испыталъ „Карлъ Великій“. Опера эта не понравилась, по сдержанному и замысловатому отзыву
Штелина, потому, что въ ней „было больше искусства, чѣмъ пріят-
ности и больше церковнаго, вежели театральнаго веселія“. Въ
общемъ-же, вся опера „не съ лишкомъ удачна была“ и ея злопо-
лучный творецъ долженъ былъ уступить свое мѣсто другому.

Еще Петръ III, бывшій большимъ меломаномъ, хлопоталъ о
приглашеніи въ Петербургъ знаменитаго маэстро Галуппи. Совпа-
дая съ желаніемъ усопшаго супруга, Екатерина, съ своей стороны,
сдѣлала предложеніе Галуппи принять на себя завѣдываніе при-
дворной оперой и музыкой, на что онъ и согласился.

Бальтазаръ Галуппи, почитаемый „отцомъ итальянской коми-
ческой оперы“ ²⁰³), былъ родомъ изъ Венеціи, гдѣ онъ управлялъ
капеллой въ соборѣ св. Марка. Въ Россію онъ пріѣхалъ въ 1764 г.
По Штелину и другимъ источникамъ, первая опера Галуппи, по-
ставленная въ Петербургѣ, была „Didone abbandonate“ (либретто
Метастазіо). Въ ней дебютировала превосходная пѣвица Колонна,
подъ аккомпаниментъ скрипача—виртуоза Шкиати. „Дидона“ имѣла
блестящій успѣхъ и произвела въ великоsvѣтской публикѣ, по вы-
раженію современника, „сильнѣйшее чувствованіе“. О силѣ этого
„чувствованія“ можно судить уже по тому, что на другой день,
послѣ представленія „Дидоны“, императрица подарила Галуппи въ
награду и поощреніе, осыпанную брилліантами золотую табакерку
и, какъ бы на табакъ для нея, тысячу червонцевъ. При этомъ,
вручая подарокъ, Екатерина, со свойственной тому вѣку метафо-
рической вычурностью, замѣтила, что этотъ богатый презентъ Га-
луппи получаетъ не отъ нее, а отъ Дидоны, якобы завѣщавшей
его въ наслѣдство воспѣвшему ее маэстро *). Тогда же госуда-

*) Скучная матеріалами, исторія нашего театра, вообще, такъ плохо раз-
работана и полна такихъ противорѣчій, что изслѣдователю во многихъ слу-
чаяхъ приходится становиться въ тупикъ. Такъ, напр., Араповъ въ своей,
далеко не дѣстovѣрной, «Лѣтописи русскаго театра», весь этотъ разсказъ о
«Дидонѣ» и самую «Дидону» относитъ къ композитору Сальери. Есть еще
третья редакція этого-же извѣстія. Въ «Анекдотахъ о императрицѣ Екате-

рыня подарила драгоценный перстень, въ тысячу рублей, „примѣдоннѣ“ Колонна, исполнявшей партію Дидоны, причемъ и ей тоже было сказано, что перстень этотъ найденъ будто бы „подъ пепломъ костра и, вѣроятно, принадлежалъ Энею, посвятившему его обожавшей Дидонѣ“.

Успѣху „Дидоны“ способствовала не одна только Колонна, но и другіе, не менѣе замѣчательные пѣвцы и пѣвицы, приглашенные Галуппи въ Петербургъ изъ Италіи. Въ этой-же оперѣ съ успѣхомъ соперничала съ итальянцами наша соотечественница, пѣвица Славковская.

Вслѣдъ за „Дидоной“, Галуппи написалъ другую оперу „Il Re pastore“ (Король-пастухъ); либретто къ ней сочинялъ тотъ-же аббатъ Метастазіо. „Король-пастухъ“ былъ поставленъ на придворной сценѣ вскорѣ послѣ коронаціи государыни и, хотя имѣлъ нѣкоторый успѣхъ, но, по замѣчанію Штелина, „не столько много чести принесъ“ своему творцу, какъ его „Дидона“. Музыка этой оперы показала прихотливымъ слушателямъ слишкомъ пастушески-монотонною. Галуппи задѣтъ былъ неудачей за живое и, чтобъ возстановить въ публикѣ „сильнѣйшее чувство“ къ себѣ и своему искусству, превзошелъ самого себя. Въ слѣдующемъ году, для дня рожденія императрицы, онъ поставилъ новую оперу своего издѣлія: „Ифигенія въ Тавридѣ“ (либретто Кольтелини), и—достигъ цѣли. „Ифигенія“ произвела на придворную публику ошеломляющее впечатлѣніе—восторгамъ не было конца. И надо думать, Галуппи на этотъ разъ постарался отъ всего сердца, изъ всѣхъ силъ: кромѣ богатой обстановки и разныхъ музыкально-сценическихъ эффектовъ, опера потрясала обиліемъ громадныхъ хоровъ, которыхъ композиторъ втиснулъ въ свое твореніе цѣлыхъ десять..

Вообще, слѣдуетъ замѣтить, что для вкусовъ того времени всѣ такого сорта эффекты, сценическіе и музыкальные, были необходимѣйшимъ условіемъ успѣха всякой оперы. Прельщенный, но не изощренный развитіемъ вкусъ тогдашнихъ меломановъ требовалъ для своего возбужденія грубыхъ, раздражающихъ нервы

ринѣ В», изд. П. Ш. 1839 г., рассказывается, что авторъ музыки въ «Дидонѣ», удостоившійся подарка государыни въ вышеописанной формѣ, былъ — композиторъ Поззіелло. Мы остановились, конечно, на извѣстіи наиболѣе достоверномъ.

впечатлѣніѣ. Этимъ объясняется, между прочимъ, то, что тогда опера почти была немислима безъ балета, который, естественно, больше приходился по вкусу и уже исполнѣ былъ понятенъ почтеннѣйшей публикѣ. Балетъ, обыкновенно, не входилъ въ самую оперу, а только механически перемежался съ нею: послѣ каждаго акта оперы полагалась для антракта балетная сцена pour la bonne bouche. Впрочемъ, иногда онъ являлся какъ-бы мимическимъ комментариемъ или иллюстраціей содержанія оперы, и нерѣдко, въ то время, какъ „текстъ“ проваливался въ мнѣніи зрителей—„иллюстрація“ его вызывала восторги. Такимъ образомъ, къ непопулярной оперѣ „Король-пастухъ“ балетмейстеръ Анжоліни сочинилъ танцевальное „повтореніе“; „всея явленія трехъ помянутыхъ оперы дѣйствій, столь живо изображены были этимъ балетомъ, что для совершеннаго выразумѣнія ихъ не надобно было словъ“, говоритъ Штелинъ. „Перемѣны“ въ балетѣ были тѣ-же самыя, что и въ оперѣ, не исключая „и пламенемъ пылавшаго города“. Все это очень понравилось свѣтской публикѣ, вообще, очень любившей въ то время балетъ.

Отвѣчая этому вкусу, власти, вѣдавшія театръ, постоянно заботились о поддержаніи придворнаго балета въ цвѣтущемъ состояніи. Въ Петербургѣ приглашались извѣстнѣйшіе балетмейстеры, между которыми особенно у насъ прославились въ XVIII столѣтіи: Ланде, Фузано, Гильфердингъ, Гранже и сейчасъ упомянутый Анжоліни, о дѣятельности котораго, относящейся къ описываемой эпохѣ, скажемъ подробнѣе.

Анжоліни прибылъ въ Россію изъ Вѣны въ 1766 г. Онъ былъ „совершенный балетмейстеръ“ и въ то же время „великій сочинитель музыки“, такъ что къ своимъ балетамъ онъ самъ писалъ и музыку.

Анжоліни заслуживаетъ въ исторіи русскаго театра упоминанія, главнымъ образомъ, за то, что онъ едва-ли не *первый* попытался акклиматизировать балетъ на русской народной почвѣ. Находясь въ Москвѣ въ 1767 г., онъ обратилъ вниманіе на видѣнные имъ тамъ русскіе простонародные танцы. Талантливому художнику пришла въ голову дерзкая для того времени идея, воспользоваться народной пѣснью и пляской для балета. И вотъ, въ томъ-же году онъ сочинилъ и поставилъ на придворной сценѣ „огромный въ русскомъ вкусѣ балетъ и, вмѣстѣ въ музыку онаго русскія мелодіи, симъ *новымъ*

ума своего произведеніемъ удивилъ всѣхъ и приобрѣлъ всеобщую себѣ похвалу“. ²⁰⁴⁾

Въ балетахъ въ то время, какъ и во всемъ, господствовалъ избитый, приторный пасторально-сентиментальный жанръ, какъ объ этомъ можно судить по однимъ уже ихъ названіямъ. Напр., большимъ успѣхомъ пользовался тогда балетъ, носившій названіе: „Радостное возвращеніе въ аркадскимъ пастухамъ и пастушкамъ богини весны“. Вѣроятно въ такомъ-же фальшивомъ жанрѣ былъ составленъ и балетъ Анжоліни „въ русскомъ вѣусѣ“; но во всякомъ случаѣ ему принадлежитъ честь *первой* утилизациі въ этой области нашего національнаго элемента.

Говоря объ эффектныхъ аксессуарахъ и постороннихъ подмѣсахъ къ чисто музыкальнымъ произведеніямъ екатерининскаго времени, должно сказать, что иностранные композиторы, служившіе тогда въ Россіи, очень хорошо и скоро постигали эстетическія требованія нашей публики и, разумѣется, елико возможно старались подъ нихъ поддѣлываться. И надо отдать имъ справедливость: изобрѣтательность ихъ на этомъ поприщѣ доходила иногда до чудовищнаго. Знаменитый Сарти, прислуживавшійся предъ Потемкинымъ, которому до того пріѣлись всякія музыки, что въ минуты иппохондріи, случалось, онъ заставлялъ трезвонить по всему городу во всѣ колокола по пѣлымъ днямъ, чтобъ какъ-нибудь расшевелить свои притупѣвшіе нервы,—такъ вотъ Сарти, говоримъ, чтобъ угодить своему патрону, сочинилъ однажды необыкновенную вещь. Онъ написалъ музыку на „побѣдную пѣснь: Тебѣ Бога хвалимъ, въ исполненіе которой, кромѣ трехсотъ пѣвчихъ, инструментальнаго оркестра и нѣсколькихъ хоровъ военныхъ музыкантовъ, входили еще колокольный звонъ и пушечная пальба изъ десяти орудій. Батарея стрѣляла залпами въ тактъ музыкѣ; когда же пѣли: „святъ! святъ!“ тогда производилась изъ оныхъ орудій скоро-стрѣльная стрѣльба.“ ²⁰⁵⁾ Мѣстомъ исполненія этой монструозной музыки служила „главная квартира“ свѣтлѣйшаго подъ Яссами...

Галуппи, не смотря на благосклонность двора и петербургской публики, прослужилъ у насъ всего три года и, выйдя въ отставку, покинулъ невскій „хладный берегъ“ для роднаго берега Венеціи. Кромѣ оперныхъ спектаклей, онъ завелъ при дворѣ, вошедшіе потомъ въ обычай, концерты, дававшіеся еженедѣльно по средамъ и

на которыхъ самъ Галуши восхищалъ слушателей своей блестящей игрой на клавесинѣ.

Послѣ Галуши, является при петербургскомъ дворѣ, въ теченіе царствованія Екатерины, порознь и вмѣстѣ, цѣлый рядъ извѣстныхъ въ свое время композиторовъ: Траэтта, Сарти, Мартини, Сальери, Поззіелло, Чимароза, баронъ Ванжуръ... Всѣ они обогащали оперный репертуаръ своими композиціями, въ сочиненіи которыхъ наибольшей плодovitостью особенно отличался талантливый Сарти. Съ его прибытіемъ въ Петербургъ совпадаетъ самый блестящій періодъ петербургской итальянской оперы за прошлое столѣтіе. Іосифъ Сарти пріѣхалъ въ Петербургъ въ 1785 г. До этого онъ былъ капельмейстеромъ венеціанской консерваторіи della Pietà и пользовался европейской славой. Какъ композиторъ, онъ отличался лиризмомъ въ своихъ твореніяхъ. Его мелодіи полны граціи и изящества. Изъ оперъ его особенно извѣстны: „Armida“, „Giulio Sabino“, „Le Nozze di Dorina“ (опера-буффъ). ²⁰⁶⁾

Въ „Армидѣ“ главные партіи Сарти написалъ для голосовъ знаменитыхъ въ то время артистовъ, пѣвца Маркези и пѣвицы Тоди, неимѣвшихъ соперниковъ въ цѣлой Европѣ. Энгельгардтъ говоритъ, что всѣ аріи „Армиды“ „согласовались съ желаніями сихъ двухъ именитыхъ артистовъ“, хотя, несмотря на это, Тоди ненавидѣла Сарти и даже успѣла повредить ему на нѣкоторое время при дворѣ. Это была крайне избалованная всесвѣтнымъ поклоненіемъ артистка, чего она заслуживала своей красотой, образованіемъ и удивительнымъ голосомъ.

Маркези былъ кастратъ и, слѣдовательно, пѣлъ высокимъ голосомъ, женскаго регистра, поэтому завистливая Тоди считала его опаснымъ для себя соперникомъ, какъ и онъ ее, взаимно. На этомъ основаніи они никогда не сѣзжались и не пѣли вмѣстѣ. Тѣмъ не менѣе, Екатерина „убѣдила ихъ обоихъ прибыть въ Петербургъ“. Надо полагать, „убѣжденія“ были достаточно полновѣсны, чтобъ не уступить имъ. Первый дебютъ ихъ былъ въ „Армидѣ“. Очевидецъ рассказываетъ, что, „во время представленія, одинъ надъ другимъ стараясь одержать поверхность, пѣніемъ своимъ они (т. е. Тоди и Маркези) удивляли и восхищали знатоковъ и любителей музыки“. ²⁰⁷⁾ Сама Екатерина была приведена въ восторгъ, что слѣдовало признать величайшей аппробаціей, потому что Екатерина, какъ мы знаемъ, была вообще очень холодна къ музыкѣ.

„Армпа“ и ея музыка тоже очень понравились, такъ, что съ того времени, ее постоянно ставили во всѣхъ торжественныхъ случаяхъ.

Кромѣ Маркези и Тоди, около того же времени въ Петербургъ прибыли и другія артистическія знаменитости. Такъ, въ 1788 г. поступили на придворную сцену: „очаровательная“ пѣвица Дюранте изъ Рима и славный теноръ Компини изъ Флоренціи, пѣвшій въ комической оперѣ съ другой замѣчательной пѣвицей и актрисой—Нунціадой Гарани. Одновременно славились также артисты: Мандини, Бонафини, Корестини, Давія, Марокетти, Манжорлетти и друг. Въ оперномъ оркестрѣ было нѣсколько замѣчательныхъ солистовъ, напр.: Віотти, Пуньи, Дицъ, Люлли, Швиатти, Жерновикъ, Михель и пр.

Это обиліе талантливыхъ пѣвцовъ и артистовъ и, вообще, процвѣтаніе итальянской оперы въ Петербургѣ въ такое уже время, когда сама Екатерина, подъ бременемъ преклонныхъ лѣтъ и пережитыхъ заботъ и тревогъ, вовсе не расположена была лично приумножать блескъ и суетность своего двора, объясняется вліяніемъ Платона Зубова. Зубовъ, самъ немножко музыкантъ, какъ онъ былъ немножко и государственнымъ человѣкомъ, немножко и поэтомъ, немножко и дипломатомъ—во всемъ понемножку, любилъ очень театръ и музыку. А такъ какъ всякія желанія его исполнялись безпрекословно, то онъ, съ безцеремонностью временщика-высочайши, нисколько въ нихъ и не стѣснялся...

Сарти прожилъ въ Россіи долго и пережилъ своихъ высокихъ покровителей. Въ исторіи музыки въ Россіи ему принадлежитъ безспорно почетное мѣсто, какъ одному изъ первыхъ и наиболѣе талантливыхъ иностранцевъ-композиторовъ прошлаго вѣка, посвятившихъ свое дарованіе и искусство на разработку русской народной музыки. Все, что было написано лучшаго въ екатерининское время для зарождавшейся тогда русской оперы, принадлежитъ Сарти, о чемъ мы еще будемъ говорить впереди, при обзорѣ исторіи этой оперы. Упомянемъ также, что, едва-ли не по мысли Сарти въ Россіи была устроена первая музыкальная консерваторія; по крайней мѣрѣ, достовѣрно, что онъ былъ ея учредителемъ. Консерваторія эта была устроена всесильной властью князя Потемкина въ только-что явившемся тогда на свѣтъ Божій Екатеринославѣ. Такъ какъ самъ городъ этотъ былъ въ то время еще нѣсколько эффе-

меренъ, то, немудрено, что и учрежденная въ немъ музыкальная консерваторія оказалась весьма недолговѣчной прихотью...

О другихъ названныхъ здѣсь композиторахъ сказать нечего. Можно упомянуть развѣ о Мартини, тѣмъ замѣчательномъ, что его перу принадлежала музыка въ большинствѣ оперъ, сочиненныхъ самой Екатериной. Оставилъ послѣ себя нѣкоторую память и баронъ Ванжуръ. Ванжуръ числился всего лишь придворнымъ фортепьянистомъ и участвовалъ въ концертахъ Эрмитажа, но, какъ образованный знатокъ и любитель музыки, онъ былъ отличенъ Екатериной, получалъ отъ нея разныя порученія по театральнымъ дѣламъ и пользовался въ этой области не малымъ вліяніемъ. Между прочимъ, онъ принималъ весьма дѣятельное участіе по сочиненію музыки въ операхъ императрицы и постановкѣ ихъ на сцену. Въ 1788 г., когда государыню сильно озабочивала театральная безурядица, Ванжуръ подаль ей „записку“ о переустройствѣ театровъ, но—въ чемъ она состояла и имѣла-ли какое нибудь значеніе,—намъ неизвѣстно. При вступленіи въ должность директора театровъ князя Юсупова, баронъ Ванжуръ сдѣлался его правой рукою. Въ это время произведена была, по мысли Юсупова, капитальная перестройка „Каменнаго“ (нынѣ—„Большой“) театра, открытаго въ 1783 г., по образцу большой Парижской Оперы, и, конечно, безъ Ванжура дѣло это не обошлось.

Кромѣ концертовъ, Ванжуръ участвовалъ и въ оркестрѣ при исполненіи въ „малыхъ эрмитажахъ“ небольшихъ оперныхъ пьесокъ и интермедій, русскихъ и итальянскихъ. Оркестръ при этомъ состоялъ, обыкновенно, всего изъ четырехъ инструментовъ: Ванжуръ игралъ на фортепьяно, Дицъ на скрипкѣ, Дельфини на виолончели и Кардона на арфѣ.

Плодовитая оперно-музыкальная дѣятельность всѣхъ иностранныхъ композиторовъ, служившихъ въ Россіи при Екатеринѣ II, повліявъ болѣе или менѣе на развитіе эстетическаго вкуса въ обществѣ, послужила въ тоже время толчкомъ для зарожденія начатковъ русской народной оперы и для разработки русскихъ народныхъ мелодій.

VI.

Афоризмъ Екатерины о значеніи театра.—Учрежденіе казенной монополіи зрѣлищъ и его мотивы.—Екатерининская театральная публика.—Штатъ 1766 г. для оперы и придворной музыки.—Безпорядки въ театральномъ дѣлѣ.

Не смотря на свой либерализмъ, Екатерина II была очень ревнива къ власти и къ своему монархическому авторитету. По этой причинѣ, а отчасти по стремленію сдѣлать счастливою, съ личной точки зрѣнія, *свою* Россію, она входила во всѣ функціи управления, вездѣ и во всемъ старалась провести свою инициативу, свою волю, исключавшія всякую самодѣтельность тѣхъ, о благополучіи которыхъ заботились.

Вслѣдствіе этого, и на общественныя зрѣлища государыня смотрѣла, какъ на учрежденіе государственное.

Она придавала имъ, въ особенности же театру, значеніе воспитательное. „Театръ, говорила она, *школа народная*, она должна быть непременно подъ моимъ надзоромъ, я — старшій учитель въ этой школѣ“... Постоянно принимая самое близкое, непосредственное участіе въ этомъ дѣлѣ, государыня требовала, чтобъ помимо ея воли не отрывалось вновь никакое общественное зрѣлище. Случилось какъ-то, что въ Москвѣ проявился нѣкій предприимчивый иностранецъ Доминико Ферранда, пожелавшій устроить театръ „для звѣринаго боя“ (вѣроятно, для боя быковъ, по испанскому образцу). Тогдашній московскій главнокомандующій, князь А. А. Прозоровскій, несмотря на свою обширную намѣстническую власть, не смѣлъ, однако разрѣшить это зрѣлище безъ высочайшаго утвержденія. Онъ писалъ объ этомъ императрицѣ, и она, среди великихъ государственныхъ заботъ, нашла досугъ подробно обсудить это дѣло и, нисходя на прошеніе Ферранда, отвѣчала Прозоровскому: „вы можете позволить постройку означеннаго театра, поелику таковымъ зрѣлищемъ, какъ вы сами доносите, тамошняя публика будетъ довольна“... ²⁰⁸⁾ Примѣровъ такой заботливости, такого вниманія, не останавливавшихся ни предъ какими мелочами, можно найти много въ дѣятельности Екатерины по отношенію къ общественнымъ зрѣлищамъ.

Исходя изъ такого взгляда, Еватерина дала театральному дѣлу организацію чисто правительственнаго вѣдомства. Мы не станемъ разбирать правильно ли это было, или нѣтъ въ теоріи, скажемъ только, что для того времени такая организація была отчасти необходима, потому что, при другихъ условіяхъ, общественный театръ едва ли могъ бы тогда у насъ упрочиться и существовать. Это наглядно показалъ печальный опытъ знакомаго намъ импрессаріо Локателли. Еще поучительнѣе былъ примѣръ другаго антрепренера, нѣкоего Сколяри, тоже захватившаго въ Россію съ цѣлью нажить деньги съ театра.

Сколяри вначалѣ содержалъ комедіантовъ, потомъ, прогорѣвъ на этомъ дѣлѣ, пустился въ трактирный промыселъ и нѣкоторое время держалъ „Красный Кабачекъ“. Здѣсь ему тоже не повезло; тогда онъ занялся книжной торговлей. Осѣвшихъ тоже и на этой торговлѣ, онъ нанялся въ управители и кончилъ тѣмъ, что опять очутился на сценѣ; но уже въ качествѣ не антрепренера, а наемнаго арлекина.

Если не считать ограниченнаго кружка „передовыхъ“ свѣтскихъ людей, вполне усвоившихъ потребность *европейскаго* театра, даже до пресыщенія, то для тогдашней массы театръ былъ еще роскошью, до которой она далеко не доразвилась и къ которой относилась, поэтому, съ равнодушіемъ. И трудно было-бы ожидать большаго участія отъ массы къ театру, когда, онъ почти исключительно держался на иностранцахъ, даже самый языкъ въ немъ былъ не русскій.

Да что говорить о массѣ! Незадолго до описываемой эпохи, даже вельможи, случалось, такъ лѣниво посѣщали, не какіе нибудь, а придворные спектакли, что разгнѣванная императрица (Елизавета Петровна) разсылала къ нимъ ѣздовыхъ съ грознымъ вопросомъ: „почему-де они не изволили прибыть?“ Вѣроятно, подобная неаккуратность случалась нерѣдко, потому что въ 1754 г. былъ изданъ приказъ къ свѣдѣнію „значительныхъ лицъ“, что если они станутъ и впредь отлынивать отъ созерцанія придворныхъ спектаклей, то за каждый непріѣздъ полиція будетъ взыскивать съ нихъ по 50 руб. штрафу. Насколько уже въ позднѣйшее время, даже лучшая часть екатерининскаго общества была мало развита и не подготовлена для должнаго, разумнаго воспріятія сценическихъ представленій, лучше всего свидѣтельствуетъ тогдашній сатирикъ. „Наши дворяне, говоритъ онъ, и большая часть молодыхъ людей увѣряютъ,

что они большіе охотники до театральныхъ представленій и почитаютъ себя знатоками въ этомъ дѣлѣ“, а между тѣмъ, собираясь въ театръ, они „съ нетерпѣливостью дожидаются примѣчать больше дѣйствующія лица, нежели характеры“, ими представляемые. Они болѣе берутъ участія въ спорахъ и несогласіяхъ актеровъ, нежели въ судьбѣ тѣхъ славныхъ героевъ и героинь, въ видѣ коихъ они намъ являются“. ²⁰⁹⁾ Всѣ эти меломаны не умѣли даже держать себя прилично въ театрѣ. Являясь туда не столько для того, чтобы слушать пьесу, сколько для того, чтобы „себя показать и другихъ по-смотреть“, они во весь спектакль болтали, смѣялись, шумѣли и рѣшительно мѣшали артистамъ играть, а немногимъ прилежнымъ слушателямъ—смотреть ихъ игру. „Мнѣ случилось быть въ театрѣ (въ Петербургѣ), когда русскаго „Баверлея“ представляли, рассказываетъ одна дама. Истинно, съ крайнею прискорбностью слышала: во-первыхъ, что не умоляли говорить; многія дамы, для прохлажденія, между изъ караулни посылали спросить; другіе кашляли, хохотали, на что, конечно, другой причины тѣмъ забавнымъ людямъ не было, какъ только названіе комедіи... Молчаніе и тихость не прежде возстановились, когда, въ самомъ дѣлѣ, только глазами, а не слухомъ, вниманіе имѣть должно, то есть въ балетѣ. Размышляя о семъ, мнѣ пришла на умъ и та неутѣшная мысль, что намъ предъ чужестранцами и тѣмъ извиниться не можно, что публика у насъ простонародная, потому что въ императорскій театръ, кромѣ благородныхъ, положено не впускать, почему *титулованныя особы суть одни въ немъ зрители*“. ²¹⁰⁾ Эти „титулованныя особы“ простирали иногда неприличіе своего поведенія на спектакляхъ до палочной расправы съ своей прислугой. „Представленіе въ пущемъ жарѣ“, рассказываетъ Сумароковъ, а тутъ вдругъ „титулованные“ зрители принимаются пороть на мѣстѣ преступленія „поссорившихся между собою пьяныхъ вучеровъ своихъ“... Тому-же Сумарокову не разъ приходилось изливать свою досаду на неразвитость театральной публики и, надо отдать ему справедливость, самъ онъ въ этомъ отношеніи не составлялъ пріятнаго исключенія. Разъ, на другой день послѣ представленія какой-то его пьесы, къ его матери пріѣхала одна барыня и начала расхваливать вчерашній спектакль. Сумароковъ, тутъ-же сидѣвшій и польщенный похвалами дамы, спросилъ ее:

— Позвольте узнать, сударыня, что-же болѣе всего понравилась публикѣ?

— Ахъ, батюшка, *дивертиссементъ*! наивно отвѣтила дама.

Сумароковъ вскочилъ, какъ ужаленный, и, обращаясь къ матери, закричалъ:

— И охота вамъ, сударыня, пускать къ себѣ такихъ дуръ! Подобнымъ-бы барамъ только горохъ полоть, а не смотрѣть высокое произведеніе искусства.

И, обезкураживъ этой выходкой мать и гостью, „россійскій Расинъ“ выбѣжалъ изъ комнаты.

Мѣрой того, насколько театръ составлялъ въ то время зрѣлую, настоящую общественную потребность, можетъ служить также количество театральнхъ сборовъ. Эти сборы (мы говоримъ объ императорскомъ театрѣ) въ концѣ царствованія Екатерины II едва-едва простирались до 30,000 руб. въ годъ, тогда какъ театральные расходы доходили до нѣсколькихъ сотъ тысячъ руб. Частные предприниматели, несмотря на дававшіяся имъ отъ правительства привилегіи, обусловливавшія монопольное право, тѣмъ не менѣе постоянно лопались въ напрасной борьбѣ съ равнодушіемъ публики.

Всѣ эти обстоятельства достаточно указываютъ, что существованіе и процвѣтаніе театральнаго искусства, вообще возможно было въ то время только при дѣятельной инициативѣ и матеріальной поддержкѣ правительства. Екатерина очень хорошо это знала и, хотя бы уже по этому одному, вынуждена была дать театальному дѣлу приказно-канцелярское устройство, съ назначеніемъ особаго „штата“ и особой, опредѣленной суммы на его содержаніе. Первый штатъ для русской и итальянской труппы, для камерной и бальной дворцовой музыки, былъ утвержденъ въ 1766 г. и на содержаніе всѣхъ ихъ назначено было 138,410 р. ежегодно. Сумму эту должна была выплачивать театальному управленію Соляная контора. Назначенные оклады для оперныхъ исполнителей и музыкантовъ, сравнительно даже съ нынѣшними, были довольно солидные, какъ это можно видѣть изъ нижеприводимой выдержки:

Штатъ оперы и камеръ-музыки. ²¹²⁾

1 Стихотворецъ	600	р.
Первый капельмейстеръ	3,000	»
Первый оперный пѣвчій	3,500	»
Второй > >	2,500	»
Третій > >	2,000	»
Теноръ	2,000	»
Примъ-дона	2,000	»
Вторая	1,500	»
Третья	1,000	»

Кромѣ „перваго“ капельмейстера, по штату полагалось еще другихъ три, изъ коихъ: второй (онъ же сочинитель балетной музыки) составлялъ „обще съ первымъ два клавира“, третій носилъ званіе „концертъ-мейстера“ и, наконецъ, послѣдній состоялъ „директоромъ“ балной музыки. Всѣ они получали жалованья по 1,000 руб. въ годъ каждый. Когда составлялся цѣлируемый штатъ, первымъ капельмейстеромъ былъ извѣстный Галуппи. Кромѣ оклада, онъ еще получалъ 1,000 руб. на квартиру и экипажъ. Первыми капельмейстерами итальянской оперы постоянно назначались нарочно приглашаемыя европейскія музыкальныя знаменитости. Они завѣдывали всей оперной труппой и всей придворной музыкой, ставили лучшія оперы по своему выбору и, кромѣ того, обязаны были ежегодно написать и поставить на придворной сценѣ хоть одну новую оперу собственнаго сочиненія. Для сочиненія же либретто къ такимъ операмъ содержался, какъ указано въ штатѣ, особый стихотворецъ...

Замѣчательно, что „примъ-донны“, по штату, вознаграждались значительно меньшимъ жалованьемъ, чѣмъ первые „пѣвчіе“; но, конечно, норма эта не всегда сохранялась, особенно въ тѣхъ случаяхъ, когда на амплу „примъ-донъ“ приглашались какія нибудь прославившіяся пѣвицы, въ родѣ Габріэлли, Тодіи и другихъ, выговаривавшихъ для себя иногда очень крупныя оклады.

Придворная камерная музыка состояла, по штату, изъ тридцати пяти музыкантовъ, въ томъ числѣ: 16 скрипачей (съ жалованьемъ: 4 по 700 р., 4 по 600 р. и 8-ми по 400 р.), 2 контрабасистовъ, 2 виолончелистовъ, 2 фаготистовъ, 2 флейтраверсистовъ, 2 гобоистовъ, 4 альтистовъ, 2 валторнистовъ, 2 трубачей и 1 литавщика.

Всѣ они получали одинаковое жалованье—400 р. въ годъ каждый. Бальная музыка нѣсколькими людьми превосходила камерную; въ ней однихъ скрипачей полагалось 24 чел. Жалованье музыкантамъ балнаго оркестра, сравнительно съ камернымъ, было нѣсколько ниже. Какъ опернымъ пѣвцамъ, такъ и музыкантамъ полагался по выслугѣ пенсіонъ: первымъ пѣвцамъ и пѣвицамъ, послѣ десятилѣтней службы, 200 р. въ годъ пожизненно, а прочимъ опернымъ исполнителямъ противъ того „вполн“ (т. е. половину), и то, если они выйдѣ за-границей не станутъ служить. Музыкантамъ дослужившимъ „до старости“, назначался пенсіонъ отъ 100 до 160 р. Музыканты изъ „лучшихъ“, если содержали при себѣ учениковъ, то получали за это особое вознагражденіе, „по разсмотрѣнію“, впрочемъ, не болѣе, какъ за 8 учениковъ и то пока послѣдніе не поступали въ капеллу и оркестръ.

Вообще, на содержаніе итальянской оперы и всей придворной музыки, по штату, исчислялось въ годъ 52,600 руб. Въ этомъ числѣ: на оперу и камерную музыку 37,400 руб., на постановку новыхъ оперъ 6,000 р. и на балный оркестръ 9,200 р.

Кромѣ жалованья, артистамъ полагалась безплатная квартира въ казенномъ домѣ въ Милліонной улицѣ. Впрочемъ, этимъ правомъ пользовались только тѣ исполнители, которымъ приходилось часто бывать на репетиціяхъ.

Въ указѣ, изданномъ при установленіи штата, рекомендовалось театральному управленію строго соблюдать порядокъ и экономію. Придворной конторѣ было поручено разобрать всѣхъ „при спектакляхъ, находившихся людей, и о излишнихъ безъ контраста содержимыхъ подать Государынѣ, обстоятельную вѣдомость“. Далѣе требовалось укомплектовать штатъ „достойными и въ званіи по должности каждого искусными людьми и впредь сверхъ штата излишнихъ людей не содержать“. Но требованія эти не оправдались, ассигнуемая по штату сумма оказалась крайне недостаточной и все театральное хозяйство шло чрезвычайно плохо. Артисты нерѣдко по двѣ трети года и болѣе не получали жалованья и только „неимущимъ“ изъ нихъ, т. е. нуждающимся въ дневномъ пропитаніи, выдавалось въ періоды такого безденежья по 2—5 руб. на человека изъ театрального сбора. Бѣдняги „ходили толпами“ къ директору съ просьбой сжалиться надъ ними. При такомъ состояніи театрального хозяйства, понятно, и спектакли не могли идти хо-

рошо. Публика начала жаловаться тѣмъ громче, что очень часто въ театрѣ не исполнялось даже и то, что было обѣщано въ афишѣ. Всѣ эти безпорядки сильно беспокоили императрицу и она рѣшилась произвести переустройство театрального дѣла.

Въ 1783 г. государыня поручила статсъ-секретарю Олсуфьеву составить комитетъ для образованія и улучшенія театрального вѣдомства. „Вамъ извѣстно, писала она ему, что хотя на содержаніе при дворѣ нашемъ разныхъ зрѣлищъ и музыкъ опредѣлена не малая сумма, но оная ежегодно дополняема была изъ кабинета нашего, по причинѣ неисправнаго многими полученія жалованья“. Съ цѣлю прекратить подобную неисправность, сумма на содержаніе театрального штата была увеличена до 174 т. руб. Въ то-же время, желая доставить возможный просторъ для развитія частной театральной предпримчивости, императрица запрещала казенной театральной дирекціи „присвоивать себѣ исключительное право на зрѣлища“ и позволяла „всякому заводить благопристойныя для публики забавы.“ Одна только императорская итальянская опера пользовалась монополіей въ столицѣ. Кромѣ Олсуфьева, въ учрежденномъ комитетѣ членами его были: камергеръ кн. Н. А. Голицынъ, завѣдывавшій итальянскою и балетною труппами; камергеръ А. И. Дивовъ—французскою труппою; генералъ-поручикъ П. И. Меллисино—нѣмецкою; и П. В. Мятлевъ (а потомъ П. А. Соймоновъ)—русскою.

Неизвѣстно, что сдѣлалъ комитетъ, чтобъ оправдать ожиданія государыни, только театральные безпорядки не прекратились и по прежнему сильно озабочивали Екатерину вплоть до ея кончины.

VII.

Театральная дирекція временъ Екатерины II.—Директоры: Елагинъ и Стрекаловъ, Храповицкій и Соймоновъ.—Исторія Сандунавой для характеристики отношеній театрального начальства къ артистамъ.—Князь Н. Б. Юсуповъ.

При сосредоточеніи управленія театральной частью въ однѣхъ рукахъ, вопросъ—чьи это были руки и въ какой степени были онѣ дѣятельны и искусны—становится очень важнымъ въ исторіи музыкально-сценическаго искусства въ Россіи. Поэтому, мы остановимся на этомъ предметѣ нѣсколько подробѣе.

При вступленіи на престолъ Екатерины II, придворными театрами и музыкой завѣдывалъ гофмаршалъ К. Е. Сиверсъ; но вскорѣ эта должность была передана императрицей дѣйств. ст. совѣтнику И. П. Елагину, извѣстному въ свое время ловкому царедворцу, писателю и масону. Онъ былъ очень близокъ къ Екатеринѣ и въ 1768 г., съ пожалованіемъ въ сенаторы, получилъ званіе „директора придворной музыки и театра“. Кажется, Елагинъ, будучи человекомъ свѣтскимъ, любителемъ веселой, разсѣянной жизни, въ теченіе своего директорства не оказалъ театральному дѣлу никакихъ особенныхъ услугъ. Основанное при немъ театральное училище было дѣломъ его помощника Бибикова и Дмитревскаго. Ближайшее управленіе театрами Елагинъ почти всецѣло довѣрилъ другому своему помощнику генераль-майору С. О. Стрекалову, бывшему впослѣдствіи (съ 1786 г.) директоромъ. Стрекаловъ дѣлалъ, что хотѣлъ, а дѣлалъ онъ много неладнаго и страшно запустилъ театральное хозяйство. Императрица крайне была имъ недовольна.

— Онъ лѣнивецъ, довольно мучилась съ нимъ! жаловалась на него Екатерина въ интимной бесѣдѣ съ Храповицкимъ.

Дѣйствительно, Стрекаловъ, по лѣни-ли, или потому, что, „сидя дома пилъ“, какъ свидѣтельствуетъ тотъ же Храповицкій, по цѣлымъ годамъ не подавалъ счетовъ по театральному управленію и довелъ его долги втеченіи нѣсколькихъ лѣтъ до огромной суммы—около 600 т. руб. ²¹³⁾ Государыня рѣшилась, наконецъ, отдѣлаться отъ него и поручила управленіе театрами Соймонову и Храповицкому.

Храповицкій, познакомившись съ состояніемъ театральнаго вѣдомства, подалъ государынѣ рапортъ, въ которомъ вывелъ, по „дѣйствительному исчисленію“, 297,500 р.—необходимыхъ на ежегодное содержаніе театровъ. Такой же рапортъ подавалъ и Заводовскій въ 1787 г., изъ котораго, между прочимъ, видно, что въ это время уже требовалось на содержаніе итальянской оперы—30,900 р., камерной музыки—29,476 р., и втораго (т. е. бального) оркестра 12,170 руб.

Храповицкій и Соймоновъ управляли театрами три года и не только ничего не сдѣлали къ улучшенію театральнаго хозяйства, но еще больше его запутали. Довольно сказать, что они ни разу не подали отчета по своему вѣдомству, хотъ императрица настоятельно этого требовала. Въ указѣ 1789 г. прямо предписывалось, чтобъ „всякое распредѣленіе“ суммъ по театральному вѣдомству совершалось не иначе, какъ по „высочайшему утвержденію“. Екатерина, хвалившаяся передъ Сегюремъ, что она всегда знаетъ заранѣе, что издерживаетъ на содержаніе двора и не допускаетъ сверхсмѣтныхъ издержекъ, никакъ не могла примириться съ безпорядочностью театральнаго хозяйства и его неоплатными долгами. Это дѣло настолько раздражало ее, что Храповицкій чрезъ него, отчасти, впалъ въ немилость. Любопытно прослѣдить его отношенія по этому дѣлу къ государынѣ, какъ онъ записывалъ ихъ послѣдовательно въ своемъ „Дневникѣ“.

„Въ вечеру поздно, пишетъ онъ отъ 6 Февраля 1789 г., прислали записку (рѣчь идетъ объ императрицѣ): почему девятый мѣсяцъ актерамъ не даютъ жалованья?“ На другой день, при личной встрѣчѣ, государыня требовала „изъясненія“ о томъ же дѣлѣ. „Я, пишетъ Храповицкій, пропозировалъ себя и Соймонова“ и, хотя это было принято, по его словамъ „благосклонно“; но на другой день государыня возобновила о томъ же дѣлѣ разговоръ и „съ неудовольствіемъ изъяснилась“ на счетъ займа для погашенія театральныхъ долговъ. 16-го Февраля шла въ эрмитажномъ театрѣ русская опера „Иванъ Царевичъ“ и шла „очень худо“. Артисты „мѣшались и пропустили“ цѣлый дуэтъ. Храповицкій, какъ директоръ театра, ждалъ за это заслуженнаго нагоняя, „однако,—успокоился онъ,—о семъ ничего не было говорено“. „За то на другой день, нѣсколько разъ призывая, гнѣвались“, и все изъ за театраль-ныхъ счетовъ. 19-го Февраля опять читаемъ въ „Дневникѣ“: „Гнѣвъ

за театры. Не хотѣтъ ассигновать годовой суммы; стоя на колынахъ, просилъ увольненія“ (отъ директорства)... Просьба эта вѣроятно была вполне искренняя, потому что у Храповицкаго въ то время, по его статсъ-секретарской службѣ, было очень много работы, а завѣдываніе театрами ничего, кромѣ непріятностей, не обѣщало. Въ концѣ февраля, императрица рѣшилась, наконецъ, назначить 200 т. на погашеніе театральныхъ долговъ; но „съ повѣнчаніемъ сдѣлать разборъ и всѣхъ лишнихъ (изъ труппы) отпустить“. Въ апрѣлѣ того же года Храповицкій и Соимоновъ подали докладъ о труппѣ французской, итальянской и балетной. Читая его, государыня дѣлала объ артистахъ устные замѣчанія: эти-де „стары“ очень, тѣ предорогіе, и затѣмъ рѣшила: „итальянской буфѣ не быть, балетную труппу убавить, оставя Пика и Росси и еще одну пару, ибо двухъ паръ-де довольно за глаза“...

Въ это время Екатерина занималась на досугахъ сочиненіемъ русскихъ оперъ и Храповицкій принималъ весьма дѣятельное участіе по сочиненію къ нимъ стиховъ и по постановкѣ ихъ на сцену. Въ этомъ дѣлѣ ловкій царедворецъ умѣлъ угодить государынѣ и часто удостоивался за свои услуги благодарности и допущенія „въ ручѣ“; но вскорѣ надъ директорами стряслась неожиданно бѣда, и—съ той стороны, откуда ее менѣе всего можно было ожидать.

Въ тогдашней русской оперной труппѣ была молодая, талантливая и красивая пѣвица Уранова, называвшаяся современными театрами просто Лизой и даже Лизкой. Это характеризуетъ, въ какомъ презрѣніи было въ то время званіе артиста въ глазахъ даже образованныхъ людей. Лиза пользовалась огромнымъ успѣхомъ, какъ пѣвица. Къ ней очень благоволила сама императрица. Въ „Дневникѣ“ Храповицкаго записано, что государыня не разъ хвалила Лизу, когда она являлась на эрмитажной сценѣ. Тамъ же, подъ 30 февраля 1790 г., находимъ слѣдующій интересный „разговоръ о Лизѣ“: „Pourquoi les empêcher de se marier?“ спрашивала императрица, разумѣя бракъ Лизы съ актеромъ Сандуновымъ, бракъ, которому въ то время встрѣчались великія препоны по тайной интригѣ того же самого Храповицкаго, какъ увидимъ ниже, и о чемъ еще не знала тогда Екатерина. Государыня во время этого „разговора“ пожаловала Лизѣ перстень въ 300 рублей и приказала Храповицкому, при отдачѣ его, сказать, „что вчерась

пѣла (Лиза) о мужѣ, то бы иному, кромѣ жениха, перстня не отдавала“.

Спустя годъ послѣ этого, на сценѣ городского театра произошелъ необычайный скандалъ. Сандуновъ, какъ записано у Храповицкаго, дерзнулъ въ свой бенефисъ со сцены „говорить рацею на счетъ дирекціи“... Въ рацеѣ этой былъ высказанъ весьма рѣзкій намекъ на преслѣдованіе Лизы со стороны сластолюбиваго вельможи (гр. Безбородко), при содѣйствіи отцовъ начальниковъ злоплучной артистки, препятствовавшихъ ей выйти замужъ по любви за Сандунова.

Государыня, узнавъ о скандалѣ, приказала „у Сандунова, чрезъ полицію, взять рацею, имъ говоренную“, а на другой день Храповицкій записалъ въ своемъ „Дневникѣ“ объ этомъ щекотливомъ дѣлѣ слѣдующія прискорбныя строки: „Гнѣвъ за Сандунова (гнѣвъ, конечно, государыни на дирекцію). Voilà ce que fait l'injustice!“ воскликнула она въ справедливомъ негодованіи. „Я изъяснилъ, рассказываетъ Храповицкій, что онъ (Сандуновъ) жилъ съ актрисою Михайловой, сдѣлалъ брюхо Христинѣ Логиновой и, слюбясь съ матерью Лизы, хотѣлъ, подъ видомъ женитьбы, выманить ее изъ школы“. Разоблаченіе это, плохо рекомендуемое автора, было, по его сознанію, „принято сухо“ и государыня велѣла гр. Брюсу (тогдашнему петербургскому генералъ-губернатору) „оставить это дѣло comme non avenue“. „Рацея“ для Сандунова прошла, значить, безнаказанно; но она сильно поколебала уваженіе Екатерины къ статсъ-секретарю, который явно содѣйствовалъ тутъ грязнымъ поползновеніямъ „второго Сарданапала“. Въ довершеніе его бѣды, спустя нѣсколько дней, въ эрмитажѣ, послѣ представленія оперы „Федуль“, „Лизка“ имѣла смѣлость подать жалобу государынѣ на сценѣ. Павъ на колѣни и обращаясь къ Екатеринѣ съ просьбой въ рукахъ, „Лизка“ продекламировала:

«Милосерда королева!
Не имѣй на насъ ты гнѣва,
Что тревожимъ твой покой;
Жалобу тебѣ приносимъ,
И усердно, слезно просимъ;
Насъ обидѣлъ баринъ злой».

Это ужъ окончательно взорвало императрицу. „Въ тотъ же вечеръ, рассказываетъ Храповицкій, прислана записка къ Трошин-

скому, чтобъ заготовить указъ для увольненія насъ отъ управленія театрами“, а на другой день утромъ государыня, чуть встала съ постели, тотчасъ же подписала указъ и назначила директоромъ театровъ князя Н. Б. Юсупова. Спустя два дня, подъ 14 марта 1791 г., у Храповицкаго коротко записано: „Въ малой придворной церкви вѣнчали Лизеу и Сандунова... *)

Но на этомъ непріятности по театральнымъ дѣламъ не кончились для Храповицкаго и Соймонова. Князь Юсуповъ требовалъ отъ нихъ подробнаго отчета и жаловался государынѣ, что они запустили театральное хозяйство и надѣлали много долговъ. Храповицкаго позвали къ „изъясненію“ и, хотя государыня говорила съ нимъ въ этотъ разъ „безъ гнѣва“, однако, выслушавъ его, воскликнула: „Вотъ шашни!...“ Храповицкій просилъ денегъ на уплату театральныхъ долговъ; но ему не дали, а, къ довершенію его конфуза, вручили деньги кн. Юсупову.

Юсуповъ, богатъ, любитель и знатокъ искусства, принялся за театральное дѣло энергически. Надо замѣтить, что въ послѣдней половинѣ XVIII столѣтія семейство князей Юсуповыхъ, несмотря на то, что ихъ въ то время еще нѣкировали татарскимъ происхожденіемъ, вообщемъ, выдавалось своей любовью къ музыкѣ, театру и другимъ изящнымъ искусствамъ. Отецъ князя Николая Борисовича, Борисъ Григорьевичъ, будучи главнокомандующимъ въ Петербургѣ при Елизаветѣ Петровнѣ, первый завелъ тамъ „для собственнаго удовольствія и развлеченія сановниковъ“ театральныя представленія, исполнявшіяся кадетами шляхетскаго корпуса. Когда же государыня возвратилась изъ Москвы, то представленія перенесены были въ императорскій дворецъ.²¹⁴⁾ Это было начало русскаго драматическаго театра въ Петербургѣ... Въ домѣ князей Юсуповыхъ, кромѣ того, былъ свой постоянный домашній театръ,

*) «Дневникъ», 358. Объ этой романической исторіи Храповицкій не распространяется; даже не выясняетъ, какое принималъ въ ней участіе гр. Безбородко, отдѣливаясь только темными намеками. Роль Лизы, кажется, была здѣсь совершенно безупречна; но странно, что Грибовскій, намѣстникъ Храповицкаго по статсъ-секретарской должности и, слѣдственно, хорошо знавшій всю эту исторію, говоря въ своихъ «Запискахъ» (стр. 13) о гр. Безбородко, пишетъ: «когда извѣстная актриса Сандунова отъ него *отстала* и вышла замужъ, то онъ взялъ *на ея мѣсто* танцовщицу Ленушку, отъ которой имѣлъ дочь...» Это уже прямое обвиненіе и, увы, неопровергнутое!

на которомъ одно время подвизалась даже итальянская опера-буффъ, содержавшаяся на княжескѣй счетъ и доставлявшая удовольствіе всему двору.

Князь Николай Борисовичъ, въ качествѣ директора театровъ, былъ какъ вельзя болѣе на своемъ мѣстѣ. Онъ любилъ театръ, „любилъ, по выраженію его біографа, ученыхъ и художниковъ и даже въ старости приносилъ дань удивленія прекрасному полу...“ Несмотря, однако, на такую слабость къ прекрасному полу, онъ умѣлъ быть строгимъ съ подчиненными ему артистами, когда это было нужно. Араповъ рассказываетъ, что когда однажды какая-то пѣвица итальянской оперы, по капризу, сказалась больной, то Юсуповъ приказалъ, подъ видомъ участія къ ней, не выпускать ее изъ дому и къ ней никого не впускать, кромѣ врача. Этотъ деликатный арестъ такъ напугалъ своенравную артистку, что мнимую болѣзнь у нея какъ рукой сняло... ²¹⁵⁾

Къ сожалѣнію, кн. Юсуповъ былъ недолго директоромъ театровъ и поэтому не успѣлъ сдѣлать всего того, что отъ него можно было ожидать. Его управленіе продолжалось съ 1791 по 1799 годъ.

VIII.

Художественный диллетантизмъ екатерининскаго общества.—Страсть Петра III къ скрипкѣ.—«Русская» роговая музыка.—Свѣтскіе любители сцены.—Музыкальныя знаменитости изъ beau monde'a.

Огромное вліяніе французской литературы XVIII столѣтія на образованное общество того времени выразилось прежде всего въ развитіи литературно-художественнаго диллетантизма. Все, что только умѣло держать въ рукахъ перо и было знакомо скольконибудь съ модными писателями, бросилось кропать чувствительные вирши, идилліи, новеллы, трагедіи и т. п., всенепремѣнно на фран-

цузскомъ языкѣ. Недавно въ „Рус. Архивѣ“ какой-то архангелскій собиратель старыхъ анекдотовъ пресерьезно выразилъ сожалѣніе, отчего у насъ до сихъ поръ никому не пришло въ голову собрать и напечатать французскіе стихи русскихъ „диллетанте“, подъ названіемъ: „Французская муза въ Россіи“? Конечно, на это потребовалось бы нѣсколько томовъ, потому что такихъ „диллетанте“ въ старину у насъ было пропасть; но за то это былъ-бы единственный въ своемъ родѣ памятникъ „французско-нижегородскаго“ творчества!...

Точно также, благодаря вліянію той-же французской литературы и образованія, все, что причисляло себя къ интеллигенціи и имѣло на то средства, бросилось учиться и покровительствовать искусствамъ.

Фридрихъ Великій, будучи еще принцемъ, чуть-ли не изъ-за пристрастія къ флейтѣ главнымъ образомъ разсорился съ своимъ суровымъ отцомъ, называвшимъ этотъ романтическій инструментъ „глупымъ парижскимъ свисткомъ“... Страстный поклонникъ Фридриха, императоръ Петръ III не менѣе страстнымъ былъ любителемъ скрипки. Прежде всего, онъ имѣлъ прекрасную коллекцію скрипокъ и постоянно увеличивалъ ея. Если ему представлялся случай приобрести какую нибудь рѣдкую, дорогую скрипку, кремонскую, Амати, Страдиваріуса и т. п., то онъ до тѣхъ поръ не успокоивался, пока не дѣлался ея обладателемъ, какихъ-бы это издержекъ ни стоило. Насколько Петръ III любилъ скрипку, какъ кунштштюкъ, настолько-же онъ любилъ играть на ней, и игралъ, по словамъ Болотова, „довольно, хорошо и бѣгло“. Будучи еще великимъ княземъ, онъ содержалъ при своемъ дворѣ, не смотря на крайне ограниченныя средства, нѣсколько дорогихъ нѣмецкихъ и итальянскихъ артистовъ. Зимой онъ устраивалъ у себя ежедневно концерты, отъ 4 до 9 часовъ пополудни, и постоянно игралъ въ нихъ отъ начала до конца первую скрипку. Въ концертахъ этихъ принимали нерѣдко участіе и офицеры свиты великаго князя, умѣвшіе играть на какомъ нибудь инструментѣ, такъ что этотъ полублюбительскій оркестръ доходилъ иногда до сорока человекъ.²¹⁶⁾

По рассказамъ В. И. Лопухина и А. Т. Болотова, Петръ III, сдѣлавшись и императоромъ, не переставалъ съ прежнимъ усердіемъ играть на скрипкѣ вмѣстѣ съ музыкантами на придворныхъ куртагахъ. Вообще, государь этотъ питалъ великое пристра-

стіе къ музыкѣ и музыкантамъ. Незадолго до кончины, онъ задумывалъ выпсать къ своему двору всѣхъ тогдашнихъ европейскихъ музыкальныхъ знаменитостей, чего-бы это не стоило. Живя въ Ораніенбаумѣ, онъ, какъ-то, вздумалъ учить музыкѣ дѣтей придворныхъ садовниковъ; его стараніемъ тамъ была устроена музыкальная школа, изъ которой впослѣдствіи вышло нѣсколько замѣчательныхъ артистовъ и, между прочими, Василій и Дмитрій Каратыгинъ. ²¹⁷⁾

Такого-же рода художественнымъ диллетантизмомъ и покровительствомъ искусствамъ отличались и екатерининскіе „орлы“. Извѣстный уже намъ, по своей женолюбивой слабости къ итальянскимъ артистамъ, страшно корыстолюбивый и расточительный гр. Безбородко, циталъ не меньшую пассію къ предметамъ живописи, скульптуры и пр. Онъ истратилъ многія сотни тысячъ руб. на приобрѣтеніе дорогихъ картинъ, статуй и всякихъ художественныхъ рѣдкостей, хотя не зналъ въ нихъ толку. По словамъ Растопчина, Безбородко готовъ былъ „промѣнять всю Россію на какойнибудь брилліантъ“. Такой-же любовью къ брилліантамъ и такой-же расточительной художественной похотью отличался другой екатерининскій „орелъ“—бнзъ Потемкинъ, имѣвшій, какъ мы видѣли, весьма разнообразныя и прихотливыя вкусы.

Потемкинъ, въ своихъ военныхъ походахъ по новороссійскимъ степямъ, возилъ съ собою чуть не цѣлую итальянскую оперу, имѣлъ „походнаго“ композитора—европейскую знаменитость Сарти, великолѣпный оркестръ и огромную капеллу церковныхъ пѣвчихъ...

Впрочемъ, тогда каждый почти вельможа имѣлъ свою домовую музыку, а нерѣдко и театр. Изысканность художественнаго вкуса въ этомъ отношеніи выразилась, между прочимъ, въ изобрѣтеніи особаго, нигдѣ неслыханнаго дотошъ рода музыки. Это была, очень любимая въ то время и модная, *роговая музыка*, производившая на иностранцевъ впечатлѣніе совершенно чего-то новаго и удивительнаго.

„Въ душный лѣтній вечеръ сижу я за своимъ письменнымъ столомъ, рассказываетъ А. Л. Плещеръ, и слышу: вотъ ѣдетъ Григорій Орловъ на яхтѣ внизъ по Невѣ. За нимъ вереница придворныхъ шлюпокъ.... впереди лодка съ сорока приблизительно молодцами, производящими *музыку, какой я въ жизни не слышалъ*, а я воображалъ, что знаю всѣ музыкальные инструменты образованной Европы.

Казалось, какъ будто играли на нѣсколькихъ большихъ церковныхъ органахъ съ закрытыми трубами въ двухъ низшихъ октавахъ и, вслѣдствіе отдаленности, звукъ казался переливающимся и заглушеннымъ. Это было также ново для слуха, какъ изобрѣтенная впоследствии гармоника“. ²¹⁸⁾

Извѣстная Виже-Лебрентъ, услышавшая роговую музыку тоже въ первый разъ въ Петербургѣ, на обѣдѣ у гр. Строганова, была не менѣе поражена ею. При ней, оркестръ Строганова исполнилъ, между прочимъ, увертюру къ „Ифигеніи“. Исполненіе было превосходное.

„Меня крайне удивило, пишетъ Виже-Лебрентъ, что каждый музыкантъ здѣсь издаетъ лишь по одному звуку. Я никакъ не могла понять, какъ всѣ эти отдѣльные звуки могли сливаться въ одно чудное цѣлое и откуда бралась выразительность при столь машинальномъ исполненіи“. ²¹⁹⁾

Этотъ оригинальный родъ музыки былъ изобрѣтенъ чехомъ Марешемъ, капельмейстеромъ придворнаго оркестра при Елизаветѣ Петровнѣ. Въ 1757 г., онъ, по желанію и съ содѣйствіемъ оберъегермейстера Нарышкина, занялся оркестровкой его хора охотничьихъ роговъ и довелъ его до замѣчательнаго усовершенствованія. Музыка такого рода называлась, обыкновенно, *русской*—полевой или охотничьей. Оркестръ состоялъ изъ 40, 50-ти музыкантовъ, у каждаго изъ нихъ рогъ имѣлъ особый тонъ, и только этотъ единственный звукъ могъ извлечь играющій, а потому каждый изъ нихъ считалъ только такты, когда ему приходилось сдѣлать паузу. „И не смотря на это, говоритъ очевидецъ, слышны были тріолы, трели въ цѣлыхъ симфоніяхъ, съ аллегро, анданте и престо“.

Не только люди, не посвященные въ музыку, но даже композиторы и капельмейстеры, пріѣзжавшіе въ Петербургъ, чрезвычайно удивлялись оркестру Нарышкина и сочиняли для него особые пьесы. Графъ Сегюръ, слышавшій разъ игру подобнаго же оркестра, тоже называетъ ее „необыкновенной“. Сегюръ слышалъ его у Потемкина, который въ то время пріобрѣлъ такой же замѣчательный оркестръ, состоявшій изъ 50 человѣкъ рожечниковъ, у фельдмаршала Разумовскаго, за 40,000 руб. Понятно, что всѣ музыканты здѣсь были крѣпостные...

Этого мало: извѣстный Массонъ справедливо замѣтилъ, что подобная музыка „могла быть организована только въ такой странѣ,

гдѣ существуетъ рабство“—настолько участіе въ ней превращало человѣка въ машину, слѣпо повинующуюся мановенію капельмейстера. Можно представить себѣ, какую суровую школу проходилъ здѣсь каждый музыкантъ прежде, чѣмъ достигнуть совершенства.

Не довольствуясь покровительствомъ и любовью къ искусствамъ, свѣтская интеллигенція стала утруждать собственныя благородныя головы и руки диллетантскимъ изученіемъ искусствъ. И это мало по малу вошло въ моду настолько, что и самыя высокопоставленныя особы не брезгали пилить смычками, дуть въ флейты, фигурировать на сценѣ и пачкаться въ краскахъ налѣ полотномъ.

Подобно Петру III, упражнявшемуся въ скрипичной игрѣ, Екатерина II, отдавая дань модѣ и вліянію французскихъ писателей, занималась, съ помощью своихъ секретарей, сочиненіемъ комедій, драмъ и оперъ (т. е. оперныхъ либретто) на русскомъ и французскомъ языкахъ. Къ ея операмъ придворные композиторы сочиняли партитуры и потомъ онѣ ставились на сценѣ въ эрмитажѣ и въ Каменномъ театрѣ.

Инициатива императрицы, естественно, должна была послужить побудительнымъ толчкомъ для артистическаго диллетантизма окружающаго ее высшаго общества. Признававшееся, по аристократическому кодексу, предосудительнымъ для благородныхъ людей участіе въ „позорищахъ“, заодно съ комедіантами, дѣлается почти обязательнымъ для свѣтскихъ дамъ и кавалеровъ.

„Не противно-ль нѣкоторыхъ особъ состоянію и характеру писать комедіи? Пристойно-ль честныхъ людей дѣлать быть комедіантами?“ спрашивается въ одномъ современномъ журналѣ, и—вопросы эти рѣшаются въ положительномъ смыслѣ. Даже болѣе—хуленіе за участіе въ такихъ художествахъ признается знакомъ „нравѣства или ненависти“.

„Какъ скоро правительство, аргументируетъ свою мысль журналъ, позволеннымъ объявить порядочнымъ людямъ играть комедіи, никто безчестнымъ дѣломъ не сочтетъ быть комедіантомъ“.

Свой либерализмъ въ этомъ отношеніи журналъ доводитъ до удивительной, даже для нашихъ дней, смѣлости — проповѣдывать разрѣшеніе духовенству входить въ театры! Если говорить онъ, „духовенство, согласаясь между собою, станетъ ходить въ театръ, конечно, оное отъ того почтенія своего не потеряетъ“.

Затѣмъ, что касается писанія комедій, то, по мнѣнію автора, это—„дѣло *каждаго* веселаго и умнаго человѣка“. ²²⁰⁾

Таковы были, несомнѣнно, господствовавшіе въ то время взгляды на данный предметъ, вслѣдствіе чего велпкосвѣтскіе баре настолько пристрастились къ сценпческому искусству и къ музыкѣ, что не шокировались собственными персонами выступать передъ публикой въ роли лицедеѣвъ и артистовъ. „Тогда въ большомъ обыкновеніи были спектакли изъ лицъ высшаго общества“, рассказываетъ графъ Е. О. Комаровскій въ своихъ запискахъ.

Подобные спектакли часто давались при дворѣ. Начало ихъ относится еще ко временамъ Петра В. Они нерѣдко бывали при Елизаветѣ Петровнѣ, какъ это можно заключить по сохранившимся афишамъ того времени, пспещренными именами графовъ и князей. Такъ, въ 1773 г., была разыграна на „театрѣ“ въ зимнемъ дворцѣ „придворными дамами и кавалерами“ старинная русская быль, въ которой участвовали, между прочими: графини Воронцова, Брюсъ, графъ Апраксинъ, Шепелевъ и проч.

При Екатеринѣ, въ этихъ любительскихъ спектакляхъ принималъ нерѣдко участіе даже великій князь цесаревичъ. По извѣстію Штелина, Павелъ Петровичъ въ 1764 г. танцевалъ въ „аллегорическомъ“ балетѣ „Галатея и Ацисъ“, въ роли „брачнаго бога Гимена“, и своими „искусными и благородными танцами удивилъ всѣхъ зрителей“. Это повторялось не разъ.

Любительскіе спектакли бывали разнообразны: драматическіе, оперные и балетные. Играли на русскомъ, французскомъ и итальянскомъ языкахъ. Притомъ, обыкновенно, оркестръ на такихъ спектакляхъ составлялся тоже изъ благородныхъ музыкантовъ.

До чего доходила пассія къ сценѣ у тогдашнихъ свѣтскихъ любителей—покажетъ слѣдующій случай.

По разсказу Комаровскаго, „посоль римскаго императора, графъ Кубенцель, извѣстный своей любезностью, былъ изъ числа обожателей княгини Долгорукой; онъ имѣлъ прекрасный талантъ къ театру и часто они играли вмѣстѣ; однажды они представляли итальянскую оперу „La Serva-padrone“ превосходно“. ²²¹⁾ „Любознатель“ такъ увлекался служеніемъ искусству, что разъ, воротившись страшно утомленнымъ изъ театра домой, легъ въ постель не раздѣвшись. Вдругъ, ночью является императорскій курьеръ съ важными депешами; посла будятъ и онъ выходитъ къ курьеру въ

театральномъ костюмѣ, наурмяненный, съ насурмленными бровями.

— Это не посоль, а какой-то шутъ! сказалъ курьеръ и попятился было вонъ изъ комнаты...

По словамъ графа Комаровскаго, между тогдашними великосвѣтскими любительницами сцены, ревность къ искусству и къ артистической славѣ порождала зависть и соперничество. Онѣ вербовали себѣ партіи поклонниковъ, старавшихся превозносить свои бумиры и ронять бумиры „чужаго прихода“. Особенно много имѣла соперницъ вышеупомянутая княгиня К. Ѳ. Долгорукая, великосвѣтская львица, которую удостоивалъ своимъ ухаживаньемъ даже „великолѣпный“ князь Таврической. Завидуя ея сценическимъ успѣхамъ, графиня Головкина собрала свою любительскую труппу, въ которой были, между прочими, графъ П. А. Шуваловъ, дѣвица Конноръ и многіе другіе представители знати. Театръ былъ поставленъ въ домѣ баронесы Строгановой, играли французскія комедіи; но наша главная актриса, т. е. графиня Головкина, говоритъ очевидецъ, „не имѣла большаго успѣха, и тѣмъ кончилось ея соперничество съ Долгорукою“... ²²²) Великосвѣтскіе меломаны не гнушались иногда играть и пѣть вмѣстѣ и съ наемными артистами по профессіи.

Такимъ образомъ, та-же самая княгиня Долгорукая и другіе великосвѣтскіе любители, по разсказу Виже-Лебрень, играли нерѣдко, вмѣстѣ съ итальянскими придворными пѣвцами, въ операхъ на домашнихъ сценахъ. Чаше всего княгиня пѣла съ извѣстнымъ уже намъ Мандини, кружившимъ головы петербургскимъ дамамъ своей красотою, превосходнымъ голосомъ и искусной игрою. Впрочемъ, передъ этимъ, Мандини успѣлъ, по свидѣтельству того-же автора, „обворовать собою Италію и Францію“.

Нѣсколько ранѣе описываемаго времени молодой князь Репнинъ состязался на флейтѣ съ придворнымъ виртуозомъ и его игра ставилась знатоками выше. Одновременно съ нимъ славилась, какъ пѣвица и музыкантша, княжна Кантемиръ, основательно знавшая теорію музыки и отлично игравшая на клавесинѣ. Притомъ, она нерѣдко пѣвала въ обществѣ итальянскіе дуэты съ славившимся тогда опернымъ пѣвцомъ Марижи. Сподвижница Екатерины II, талантливая и живая княгиня Дашкова, тоже была, если вѣрить ея поклонникамъ, превосходной музыкантшей, поэтессой, пѣвицей и даже композиторшей. Вотъ, напр., въ какихъ выраженіяхъ вос-

хвалялъ таланты княгини извѣстный Дидро, бывшій съ нею въ дружеской перепискѣ:

„Кстати милостивая государыня, писалъ онъ ей, вы пишете стихи, я также могу писать ихъ; но ваши всегда прелестны, а мои рѣдко. Вы можете пѣть ихъ, и ваша голосовая музыка всегда нѣжна, разнообразна, плѣнительна и, смѣю сказать, сладострастна (sic!). Что касается до меня, то я только могу чувствовать всю прелесть ея, но не больше того. Какъ вы счастливы, княгиня, съ своей вдохновенной любовью къ музыкѣ!“.. ²²³)

Надо замѣтить, что Дидро писалъ это въ 1774 г., когда ему было слишкомъ шестьдесятъ лѣтъ, а княгинѣ Дашковой за тридцать.. Насколько въ этомъ еиміамѣ философа музыкальнымъ талантамъ княгини было правды—рѣшить трудно.

Такъ или иначе, но несомнѣнно, что въ описываемую эпоху музыка вошла въ кругъ образованія великосвѣтскихъ людей, особенно дамъ. Подобно тому, какъ и теперь, для успѣха въ свѣтѣ молодые вельможи и дѣвицы начали учиться итальянскому пѣнію и игрѣ на разныхъ инструментахъ. Нѣкоторые дома вельможъ пользовались особенной славой въ этомъ отношеніи. Такъ, дома Строгановыхъ, князей Бѣлосельскихъ, Щербатовыхъ, Нарышевыхъ и многихъ друг. были извѣстны въ то время по своей любви къ музыкѣ. У нихъ были свои оркестры изъ крѣпостныхъ, и сами господа, по мѣрѣ талантовъ и искусства, подвизались на разныхъ инструментахъ...

Художественный диллетантизмъ екатерининскаго высшаго общества имѣлъ, несомнѣнно, ту хорошую сторону, что, въ большей или меньшей степени, способствовалъ развитію отечественныхъ художествъ. Такимъ образомъ, благодаря литературному диллетантизму самой Екатерины, послужившему поощрительнымъ примѣромъ для современныхъ ей талантовъ, русская комедія и русская опера получаютъ въ ея дни прочное право гражданства и достигаютъ, сравнительно, значительной степени процвѣтанія, въ качественномъ и количественномъ отношеніяхъ...

IX.

Начало русской оперы и ея первоначальный характер. — «Цефаль и Прокрисъ», опера Сумарокова и Арайи. — Русскія оперы елизаветинскихъ временъ. — Первые русскіе оперные пѣвцы.

Покойный Сѣровъ, собиравшійся писать исторію русской музыки и такъ много сдѣлавшій для нея своими критическими трудами, говоря о сущности нашей оперы вообще, высказалъ такой взглядъ: „Опера въ Россіи, писалъ онъ, дѣло чисто прививное, наносное, пришло къ намъ изъ Европы готовымъ, со всѣми своими красотою и со всѣми нелѣпостями“. ²²⁴⁾ Точность этой характеристики лучше всего повѣряется исторіей происхожденія русской оперы и ея первоначальными опытами въ прошломъ столѣтіи.

Уже первая мысль русской оперы была продуктомъ простаго, безхитростнаго подражанія. Когда у насъ стали появляться итальянцы и ознакомили петербургское общество съ богатствами европейской оперной музыки, естественно было возникнуть мысль въ средѣ нашихъ „любителей художествъ“ перенять этотъ родъ искусства и завести свою собственную „россійскую“ оперу. Это казалось тѣмъ легче, что тогда у насъ были уже „учреждены“, такимъ же порядкомъ и съ полнѣйшимъ, повидимому, успѣхомъ: русская поэзія, русская трагедія, русская комедія и проч. „Великая и обильная“ земля наша народила уже тогда цѣлую плеяду россійскихъ Корнелей, Расиновъ, Мармонтелей, Мольтеровъ и т. д. Рецелтъ насажденія всѣхъ родовъ поэзіи и искусства тоже былъ найденъ и не требовалъ для своего осуществленія ни особенной мудрости, ни особенныхъ усилій: предприимчивые отечественные таланты брали изчужда готовые образцы, формы и содержаніе, и утилизировали ихъ на русской почвѣ, „ничто же сумняшеся“.

Такимъ именно путемъ началась у насъ и русская опера. Рассказываютъ, что первая мысль „сочинить“ русскую оперу пришла въ голову одному пѣвцу изъ капеллы графа Разумовскаго, Гаврилу Марцинкевичу. Марцинкевичъ былъ изъ числа первыхъ русскихъ артистовъ (преимущественно малороссіянъ), которые въ прошломъ вѣкѣ получили музыкальное образованіе въ Италіи и вообще за-

границей, на казенный счетъ, благодаря, главнымъ образомъ, вліянію государыни, и какъ-то подаль мысль сочинить и поставить русскую оперу. Мысль эта была принята благосклонно и тотчасъ-же поручили написать для предполагаемой оперы: Сумарокову — либретто, а композитору Арайѣ музыку. И тотъ и другой взялись за дѣло горячо, причемъ партитура писалась соотвѣтственно либретто, а не наоборотъ, какъ это дѣлается теперь. Въ 1755 г. на масляницѣ произведеніе это, подъ названіемъ „Цефалъ и Прокрисъ“, было уже поставлено на придворной сценѣ и прошло „весьма удачно“. Содержаніе этой оперы было взято изъ греческой мифологіи. Она состояла изъ трехъ актовъ. Главныя партіи исполняли Марцинкевичъ, или, какъ его тогда звали, „Гаврилушка“, и 14-ти лѣтняя пѣвица Бѣлоградская, дочь придворнаго музыканта. Остальныя роли были исполнены тоже исключительно русскими артистами: Степаномъ Рашевскимъ, Николаемъ Клутаревымъ, Степаномъ Евстафьевымъ и Иваномъ Татищевымъ *). Хоры пѣли придворныя пѣвчіе. Императрица осталась очень довольна и оперой и ея исполнителямъ, въ знакъ чего подарила Арайѣ соболю шубу и 100 червонцевъ, а русскимъ артистамъ суеда на платьѣ. ²²⁵⁾

Понятно, что въ этой „русской“ оперѣ не было въ сущности ничего русскаго, исключая языка, какъ это можно сказать и о большинствѣ сочиненій Сумарокова, Хераскова и современныхъ имъ „пѣтовъ“—подражателей; но въ данномъ случаѣ хорошо было уже то, что по крайней мѣрѣ русскій элементъ получалъ право гражданства въ области оперы.

Впрочемъ, строго говоря, начало русской оперы слѣдуетъ отнести къ гораздо болѣе ранней эпохѣ. Уже въ XVII в., одновременно съ литературными заимствованіями изъ Кіева, въ Москвѣ начинаются представленія переводныхъ съ польскаго мистерій, въ исполненіи которыхъ вокальный элементъ игралъ видную роль. Впослѣдствіи, при Петрѣ В., сочинялись и ставились небольшія интермедіи и шуточные пьески, которыя, еще съ меньшей натяжкой, можно считать первыми попытками народнаго опернаго искусства. Такъ, въ погодвинскомъ собраніи публичной бібліотеки находится, между

*) По другимъ свѣдѣніямъ, опера «Цефалъ и Прокрисъ» была поставлена въ 1756 г. и въ исполненіи ея, хотя участвовать *Гаврила*—только не Марцинкевичъ, а *Сычаревъ*; также—не *Рашевскій*, а *Рожевскій*. (См. «Ист. оч. рус. оперы, Моркова, 157).

прочимъ, театральное представлѣніе: „Похвалы наукамъ“. Эти „похвалы“ были произнесены публично, съ пѣніемъ и игрою на органѣ, въ присутствіи царя. Представленіе происходило въ словесно-латинской академіи и исполнялось академическими школярами.

Позднѣе, при Елизаветѣ Петровнѣ, еще до постановки сумароковского „Цефала“, на придворной сценѣ разыгрывались русскія драматическія пьесы „съ пѣніемъ и танцами“. Такова была, напр., „старинная русская быль“—„Роза безъ шиповъ“, поставленная въ 1743 г., въ которой были выведены нѣкоторые историческія лица временъ Алексѣя Михайловича: самъ царь, бояринъ Артамонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ, Наташа—дочь (?) Матвѣева... Содержаніе этой пьесы намъ неизвѣстно; но, судя по дѣйствующимъ лицамъ, здѣсь, вѣроятно, были воспроизведены любовь и сватовство Алексѣя Михайловича съ Натальей Кирилловной Нарышкиной...

Затѣмъ, сохранилось извѣстіе еще объ одной, поставленной въ 40-хъ годахъ на придворной сценѣ „комедіи на музыкѣ съ пѣніемъ и танцами“, взятой „изъ древнихъ русскихъ сказокъ Аркадіемъ Ивановичемъ Колычевымъ“. Это была: „Храбрый и смѣлый богатырь Сила Боберъ“, въ которомъ были выведены, на ряду съ историческими лицами—княземъ Курбскимъ и бояриномъ Бобромъ, какіе-то неслыханные „богатыри“ Силотѣль, Стѣнбой, Громбой и проч.

При Елизаветѣ-же Петровнѣ, съ развитіемъ русскаго театра, стала появляться и чисто бытовая русская опера. Въ одинъ годъ (1756-й) съ постановкой „Цефала и Прокриса“, была дана въ головинскомъ „вольномъ театрѣ“ (на Васильевскомъ о—вѣ) комическая двухъактная опера „въ русскихъ нравахъ“, подъ названіемъ: „Танюша или счастливая встрѣча“, либретто И. А. Дмитревскаго, музыка Ф. Г. Волкова (послѣдній самъ и пѣлъ въ ней, въ роли помѣщика Старикова).

Одновременно съ оригинальными русскими „комедіями на музыкѣ“, разыгрывались нерѣдко русскими артистами и переводныя оперы, притомъ, во времена, предшествовавшія еще царствованію Елизаветы. Такъ, есть свѣдѣнія, что въ 1736 году, „по указу ея величества“, была переведена съ итальянскаго на русскій и играна „на новомъ императорскомъ театрѣ“ русскими актерами трехъактная „драма на музыкѣ“ подъ названіемъ: „Сила любви и ненависти“, ²²⁶⁾

Подражательныя и переводныя оперы, исполнявшіяся русскими пѣвцами, особенно умножились въ театральномъ репертуарѣ екатерининскихъ временъ. Почти каждая сколько нибудь выдающаяся итальянская и французская опера переводилась на русскій языкъ. Соревнуя и подражая иностранцамъ, русскіе писатели въ то же время сочиняли во множествѣ разныя „слезныя“, „увеселительныя“ „музыкальныя драмы“ на классическія темы, въ псевдоклассическомъ вкусѣ. Особенно плодотворенъ былъ въ этомъ родѣ Сумароковъ, пустившійся „и въ плясъ и въ пѣніе ради царскихъ милостей“, по выраженію его біографа. Въ 1759 г. онъ написалъ трехактную оперу „Альцеста“, музыку для которой сочинилъ композиторъ Раупахъ. Опера эта была „представлена нѣсколько разъ у двора ея императорскаго величества придворными пѣвчими“; въ ней главную роль исполнялъ, прославившійся впослѣдствіи, тогда еще двѣнадцатилѣтній, Д. Бортнянскій. Около того же времени Сумароковъ прославился „Прологомъ для торжественнаго тезоименитства“ государыни, подъ названіемъ: „Новые лавры“ (музыка Раупаха и Старцера, балетъ Гильфердинга, „театральныя украшенія, изобрѣтенныя Валеріани“, „машины“ Бригонзи. Въ 1771 г. представленъ былъ на придворномъ театрѣ балетъ въ пяти частяхъ: „Прибѣжище добродѣтели“, въ которомъ „стихотворство и расположеніе драмы“ принадлежали перу Сумарокова, а музыка Раупаху, и т. д.

Оперы Сумарокова имѣли такой блестящій успѣхъ, въ особенности „Альцеста“, что возбудили въ итальянцахъ, служившихъ при дворѣ, сильную зависть.²²⁷⁾ Завидовали, они, конечно, не столько поэту-автору либретто, сколько-композитору-нѣмцу Раупаху, писавшему музыку къ произведеніямъ Сумарокова. Вслѣдствіе этого соперничества, „не желая отстать въ царскихъ милостяхъ“, Метастазіо и Арайя, одновременно съ постановкой оперы „Альцеста“, написали и поставили большую оперу „Александръ въ Индіи“, переведенную впослѣдствіи на русскій языкъ.

Съ легкой руки Сумарокова, считавшаго себя отцомъ русскаго театра, который, по его собственному выраженію, онъ основалъ „ради прославленія своего времени и своего имени“, — русская опера окончательно утвердилась на тогдашней театральной сценѣ: Херасковъ, Майковъ, Норовъ, М. Храповицкій, князь Хилковъ, Олсуфьевъ, Елагинъ, М. Поповъ и многіе другіе писатели того времени старательно „упражнялись“ въ сочиненіяхъ и переводахъ

драматическихъ произведеній и либретто съ иностранныхъ языковъ и по иностранной колодѣ. Тогдашній репертуаръ обогащали своими твореніями даже дамы. Авторъ „Драматическаго Словаря“, радуясь, что „прекрасный полъ не считалъ въ то время недостойнымъ себя трудиться для театра“, упоминаетъ имена: княжны Екатерины Меньшиковой, Пелагеи Вельяшевой „дѣвицы N. N., пребывающей въ одномъ изъ украинскихъ городовъ“, какой-то незнакомки, подписавшейся псевдонимомъ: „нѣкоторая благородная госпожа“, и другихъ.

Впрочемъ, творенія всѣхъ этихъ либреттистовъ обоого пола относятся уже къ позднѣйшему времени. Въ елизаветинское-же царствованіе, весь репертуаръ русской оперы исчерпывался нѣсколькими, исчисленными здѣсь, пьесами. Притомъ-же если большинство ихъ по содержанію было, въ сущности, очень далеко отъ духа русской народности, то еще дальше были онѣ отъ этого духа въ музыкальномъ отношеніи. Музыку писали для нихъ, за исключеніемъ Волевова, иностранные композиторы, „вовсе не знакомые съ характеромъ русской музыки, и весь оперный стиль заключался въ тѣсныхъ предѣлахъ итальянской рутинѣ, жаждавшей только концертной виртуозности пѣвцовъ. Да и въ публикѣ тогда еще не было ни малѣйшаго требованія народнаго, мѣстнаго колорита музыки“. ²²⁸⁾

При Елизаветѣ и позднѣе, особой русской оперной труппы не было: была одна драматическая, исполнявшая и трагедіи, и комедіи и оперы (Спеціальный русскій оперный хоръ былъ учрежденъ только при Александрѣ I). Артисты русскіе получали въ елизаветинское время настолько скудное содержаніе, что завѣдывавшій ими Сумароковъ исходатайствовалъ разрѣшеніе давать въ головинскомъ театрѣ представленія за деньги съ тѣмъ, чтобы дѣлать сборъ между актерами и музыкантами поровну. *)

Изъ русскихъ пѣвцовъ, участвовавшихъ въ оперныхъ спектакляхъ, особенно славилась при Елизаветѣ, кромѣ упомянутыхъ выше Бѣлоградской и Марцинкевича, Нарыковъ (Дмитревскій) и Сѣчкаревъ.

*) Въ этомъ театрѣ мѣста стоили: ложи 1-го яруса—6 р., 2-го—5 р.; кресла—2 р.; мѣста на скамейкахъ—1 р.; въ амфитеатрѣ—40 коп.; въ галлерей—20 коп.

Богато одаренный природой, Дмитревскій съ одинаковымъ успѣхомъ игралъ и драматическія роли и оперныя. Въмѣстѣ съ Сѣчкаревымъ, онъ пользовался особеннымъ благоволеніемъ императрицы, нерѣдко лично убравшей его своими брилліантами, когда ему приходилось играть женскія роли.

Сѣчкаревъ обладалъ замѣчательнымъ голосомъ и исполнялъ первыя партіи въ русскихъ операхъ. Онъ былъ баловнемъ публики. Разъ, на представленіи „Цефала и Прокрисъ“, онъ опоздалъ нѣсколькими минутами выйти на сцену, не взирая на то, что въ театрѣ присутствовала императрица. Поднялась суматоха; ждали суровой расправы зазнавшемуся артисту; но Сѣчкаревъ, превзойдя самого себя на этотъ разъ въ игрѣ и пѣніи, преложилъ гнѣвъ государыни на милость.

— Слѣдовало-бы его општрафовать, сказала она Сумарокову, по окончаніи спектакля; но поелику сегодняшняя его заслуга сугубо превышаетъ вину, то на этотъ разъ я его прощаю и, дабы впредь онъ не опаздывалъ, прикажите выдать ему въ презентъ отъ меня часы. ²²⁹⁾

Х.

Русская народная опера въ связи съ русской комедіей временъ Екатерины II.— Реакція противъ французщины на словахъ и на дѣлѣ.—«Комическая опера» на русской почвѣ.—Передѣлки и «склоненія».—Оперная идеализація народа.

Первые зачатки оригинальной народной русской оперы въ прошломъ столѣтіи тѣсно совпадаютъ съ возникновеніемъ самобытной русской комедіи и находятся въ прямой отъ нея зависимости. Поэтому мы позволимъ себѣ предпослать здѣсь нѣсколько строкъ о судьбахъ собственно русской комедіи того времени.

Извѣстно, что наша комедія, сравнительно со всѣми другими

родами словесности, сдѣлала тогда блестящій шагъ впередъ на пути къ самостоятельности и художественному совершенству. Этимъ она была обязана сколько таланту такихъ писателей, какъ Фонъ-Визинъ, Капнистъ и друг., столько же и начинавшему пробуждаться въ обществѣ самосознанію и стремленію къ національности. Да наконецъ, комедія, по самой своей родовой сущности, и не могла имѣть своимъ предметомъ ничего другаго, какъ только жизнь дѣйствительную, съ ея мѣстными характеристическими интересами и нравами! Екатерининское общество, насмотрѣвшись французскихъ комедій, изображавшихъ чуждые для него лица и нравы, неизбежно должно было, въ силу преемственности, почувствовать охоту увидѣть на сценѣ самого себя и свою собственную жизнь. А чуть явилась подобная охота—почва для зарожденія самобытной національной комедіи была уже готова.

Возбужденію такой охоты много содѣйствовала и лучшая часть екатерининской журналистики. „Маркизь на русскомъ театрѣ уши дѣреть, говорить одинъ изъ современныхъ той эпохѣ сатириковъ. Тетушка моя хочетъ видѣть (на сценѣ) то, что ее ежечасно окружаетъ и чѣмъ она привыкла забавляться; незнакомые же гости не столь забавны, какъ знакомые. Я нахожу, заключаетъ онъ, тетусинъ вкусъ со здоровымъ смысломъ схожій, а для того съ нею согласенъ“... ²³⁰⁾ Заморскій „маркизь“ и потому еще былъ неумѣстенъ на русской сценѣ, съ точки зрѣнія тогдашней критики, что „многіе зрители отъ комедіи въ чужихъ нравахъ не получаютъ никакого направленія: они мыслятъ, что не ихъ, а чужестранцевъ осмѣиваютъ“... Сама Екатерина, посылая Вольтеру свои комедіи и сознаваясь предъ нимъ въ ихъ недостаткахъ, ставила, однако, въ достоинство имъ то, что онѣ „взяты изъ природы“, что „мораль автора чиста и ему хорошо извѣстенъ народъ“. ²³¹⁾

Дидактическія цѣли, преслѣдовавшіяся тогдашней комедіей, шли на ряду съ національными стремленіями. Лучшіе переловые люди стали требовать отъ отечественнаго театра — „говорить русскимъ о русскихъ, а не представлять имъ умоначертаній чужестранныхъ, коихъ они не знаютъ“. Извѣстный критикъ того времени и первый поборникъ русскаго направленія, Владиміръ Лукинъ, настойчиво преслѣдуетъ въѣвшуюся въ русскую жизнь и литературу французщину, и за нимъ слѣдуетъ цѣлый рядъ новаторовъ въ томъ же родѣ, начиная съ Фонъ-Визина. Одинъ изъ нихъ, Плавильщиковъ,

дошелъ даже до таково отрицанія иноземщины, съ одной стороны, и съ другой — восхваленія „небывалыхъ достоинствъ“ отечественнаго, что желалъ совсѣмъ изгнать съ русской сцены Корнеля, Расина, Вольтера и другихъ иностранныхъ драматурговъ. „Такого самовластія, восклицаетъ одинъ изъ возмущенныхъ противниковъ Плавильщикова, чтобъ запрещать чужимъ героямъ нравиться на нашей сценѣ, когда мы еще не имѣемъ ни сочинителей трагическихъ, ни актеровъ—нигдѣ не видано, кромѣ папской инквизиціи“.

Но сколько ни преслѣдовалась и ни осмѣивалась французоманія, изгнать ее было не такъ легко, да, въ сущности, очень немногіе искренно того желали, не говоря уже о томъ, что это едва ли было и осуществимо, если у насъ въ самомъ дѣлѣ не было „ни трагическихъ сочинителей, ни актеровъ“, а потребность въ нихъ чувствовалась нестлжно. Тѣ самые писатели, что радѣли о русскомъ направленіи литературы и высмѣивали поклоненіе французамъ, никакъ не могли, однаковъ, сами освободиться отъ путъ французскаго псевдо-классицизма и деревянныхъ формъ піитики и риторики. Когда Екатерина позволила себѣ въ своихъ комедіяхъ отступить отъ „обыкновенныхъ театральныхъ правилъ“, въ подражаніе, считавшемуся тогда варваромъ, Шекспиру, это былъ, въ глазахъ критиковъ, чрезвычайно смѣлый шагъ. Не менѣе шокировало тогдашнихъ эстетиковъ и „благородныхъ“ людей введеніе на сцену „подлаго“ народа, т. е. мѣщанъ, купцовъ, мужиковъ. Когда на московскомъ театрѣ въ 1777 г. въ первый разъ была поставлена опера изъ прстонароднаго быта, актеры „не прежде оную играть рѣшились, какъ испрося у публики позволеніе сдѣланнымъ особливо на сей случай разговоромъ“. ²³²⁾ Но характеристичнѣе всего въ этомъ случаѣ отношеніе тогдашней критики къ знаменитому „Мельнику-болдуну“ Аблесимова. Критика признала эту оперу заслуживающей похвалы и той популярности, какою она пользовалась; но признала это не за ея дѣйствительное достоинство—народность, а за то, что она-де вполне согласуется съ піитикой и съ правилами псевдо-классическаго „театральнаго“ искусства. ²³³⁾

По требованіямъ этихъ-то мудреныхъ правилъ, комедія въ то время подраздѣлялась на „большую“ или „высокую“ и „комическую“. Первая изображала исключительно людей „благородныхъ“ и ихъ благородныя страсти, вторая — предназначалась преимуще-

ственно для осмѣиванія „пейзановъ“, подъячыхъ, купцовъ и мѣщанъ.

Съ комической комедіи и начинается собственно наша бытовая опера, потому что, по тогдашнимъ вкусамъ, комедія эта была нѣчто среднее между водевилемъ и нынѣшней опереткой. Музыка и пѣніе играли въ ней весьма существенную роль, а потому ее принято было называть не комедіей, а „комической оперой“. Одинъ компетентный псалѣдователь справедливо замѣтилъ, что этотъ родъ драматическихъ произведеній послужилъ у насъ переходомъ отъ подражаній и передѣлокъ къ самостоятельной русской комедіи. Добавимъ къ этому, что „комическая опера“ прошлаго столѣтія послужила также, какъ восходящая ступень, для созданія нашей серьезной національной оперы.

Хотя почти всѣ описываемаго сорта „комическія оперы“ наши изображали народъ и низшіе классы общества либо крайне ходульно и фальшиво, либо каррикатурно, въ низменно-сатирическомъ свѣтѣ, тѣмъ не менѣе нельзя не отдать справедливости за то, что онѣ впервые дали, хотя въ принципѣ, право гражданства въ нашемъ театрѣ народной личности, съ ея нравами, обычаями, танцами, мелодіями и костюмами.

Движеніе екатерининскаго театра въ національности, къ изображенію русской жизни, началось прежде всего, какъ мы говорили, съ передѣлокъ. Отечественные драматурги брали готовые, преимущественно французскія комедіи и оперы и „склоняли“ ихъ, какъ тогда говорилось, на русскіе нравы. Самъ Лукинъ, навращавшій современную литературу на путь національности и писавшій, что его „разсудку и слуху противно, ежели лица, хотя по нѣсколько на наши нравы походящія, называются въ представленіи иностранными именами и говорятъ рѣчи не наше поведеніе знаменующія“, рекомендовалъ, однако, означенное „склоненіе“, какъ лучшее средство для внесенія въ комедію народнаго элемента. Онъ самъ слѣдовалъ въ своемъ творчествѣ этому рецепту, усердно „склоняя“ французскихъ маркизовъ, буржуа и пейзановъ на русскихъ баръ, купцовъ и крестьянъ.

Какого сорта была эта передѣлка можно судить уже по слѣдующему примѣру: названіе комедіи „Le bijoutier“ Лукинъ перевелъ, не боясь, какъ самъ говоритъ, „хулы несмѣтнаго числа мнимыхъ въ нашемъ языкѣ знатоковъ“, словомъ — „Щепетильникъ“...

А чтобъ окончательно ужъ обрусить „Le bijoutier“, передѣлыватель ввелъ въ его дѣйствіе костромскихъ мужиковъ, пзъяснѣвшихъ на мѣстномъ нарѣчїи. ²³⁴⁾ Конечно, все это было курьезно и „мнимые знатоки“ имѣли нѣкоторое основаніе издѣваться надъ смѣлымъ новаторомъ; но первые шаги въ самомъ лучшемъ дѣлѣ всегда невѣрны и нетверды, что, однакожъ, не отнимаетъ заслуги отъ того, кто ихъ первый дѣлаетъ. За Лукинымъ всегда останется заслуга нововводителя русскаго народнаго элемента на сценѣ современнаго ему театра.

Если Карамзинъ, гораздо позднѣе описываемаго времени, жаловался, что въ Россїи „хорошихъ писателей“ очень мало, ²³⁵⁾ если, наконецъ даже, въ наше время русскій театральнй репертуаръ питается главнымъ образомъ переводами и „заимствованїями“, то отъ эпохи Лукина смѣшно и требовать изобилїя талантливыхъ писателей, которые могли бы сразу заполнить возникшую потребность въ національномъ театрѣ оригинальными пьесами. Еще менѣе, конечно, могло быть тогда и было русскѣхъ композиторовъ, способныхъ создать самобытную русскую оперу.

Несмотря, однако, на все это, въ царствованіе Екатерины II, начиная съ 1772 г., когда, по свидѣтельству автора „Драматическаго словаря“, была поставлена первая русская народная опера („Анюта“), всѣхъ русскѣхъ оперъ этого рода было написано и поставлено на сценѣ, по списку Моркова,—64. Надо замѣтить еще, что списокъ этотъ далеко не полонъ: мы могли бы насчитать до десяти извѣстныхъ намъ оперъ и такъ называвшихся „комедій на музыкѣ“ того времени, которыя пропущены этимъ спискомъ. Но и безъ того, впрочемъ, цифра выходитъ очень почтенная. Правда, изъ нѣсколькихъ десятковъ этихъ „оперъ“ ни одной нѣтъ настолько капиталной въ музыкальномъ отношенїи, чтобы она могла подойти подъ уровень современныхъ намъ требованій оперы; съ другой стороны, и въ литературномъ отношенїи, которое для насъ гораздо важнѣе въ данномъ случаѣ, оригинальность большинства этихъ произведеній весьма сомнительна. Писатели XVIII столѣтія обращались съ чужой литературной собственностью гораздо безцеремоннѣе, чѣмъ нынѣшніе, а въ особенности, если эта собственность принадлежала чужестранной литературѣ. Уже въ то время, извѣстный Чулковъ, издатель журнала „И то и се“, обличалъ собратій по перу за то, что они переводныя сочиненїя выдавали нерѣдко за

свои собственные. А еще болѣе извѣстный поэтъ „не для дамъ“, Барковъ, выкинулъ однажды, по этому случаю, презлую шутку съ „великимъ“ Сумароковымъ.

Сумароковъ, какъ оказывается, весьма нецеремонно запуская руку въ Расина, выдавая его стихи, въ переводѣ, за свои собственные. Барковъ, подмѣтивъ это, выпросилъ у него разъ для прочтенія сочиненія Расина, подчеркнулъ въ нихъ всѣ подобныя мѣста и на поляхъ вездѣ надписалъ: „украдено у Сумарокова“. Затѣмъ, книга была возвращена по принадлежности... 236)

Впрочемъ, добродушно обрадывались не только иностранные авторы, но даже и отечественные предшествовавшей эпохи, не исключая всѣми презиравшаго тогда злополучнаго Тредьяковского. Посагательство на вирши автора „Телемахиды“, въ удивленію, попадаетъ, между прочимъ, въ оперѣ „Богатырь Боеславичъ“, принадлежащей перу Екатерины; но, такъ какъ извѣстно, что Екатерина стиховъ не писала, а поручала присочинять ихъ къ своимъ операмъ кому-нибудь изъ приближенныхъ стиходеѣвъ, болѣе всего Храповицкому, то грѣхъ, этотъ и падаетъ, вѣроятно, на сего послѣдняго. *)

Вообще, какъ съ этой точки зрѣнія, такъ и съ чисто-художественной, всѣ эти „оперы“, и по музыкѣ и по тексту, ниже современной намъ критики; онѣ (о чемъ мы упоминали) далеки и отъ дѣйствительной народности, составлявшей, повидимому, главную ихъ задачу. Да иначе и не могло быть, при господствовавшей въ тогдашней литературѣ сентиментальной идеализаціи народа и народнаго быта. Вотъ, напр., въ какихъ краскахъ рисовала эта литература крестьянина и его судьбу.

„Трудолюбивый земледѣлецъ, писалось въ одномъ журналѣ, стремится, *ликуя*, къ своему плугу, проводить въ *радости* трудныя бразды, какъ между тѣмъ легкій сонъ птицъ наполняетъ воздухъ и лѣса сладкогласнымъ пѣніемъ“. 237)

Въ исторіи русской литературы и музыки, народные оперы ека-

*) Желаніе могутъ убѣдиться въ означенномъ позанѣмствованіи, сравнивъ въ оперѣ «Богатырь Боеславичъ» (Соч. Екатерины, т. II) въ 3-мъ дѣйствіи *хоръ*, начинающійся словами:

«Торжествуйте славны народы»,

съ шестымъ куплетомъ «Пѣсни» Тредьяковского, сочиненной по случаю коронаціи Анны Іоанновны (Соч. Тредьяковского, т. III).

терпининскаго вѣка если представляютъ существенный интересъ, то, повторяемъ, только по тому плодотворному *направленію* общественной мысли и общественнаго вкуса, которое въ нихъ выразилось. Мы разумѣемъ стремленіе къ національности.

XI.

Что требовали отъ оперы критика и публика временъ Екатерины.—Балаганно-циническій элементъ.—Литературно-сценическіе дѣятели изъ народа и ихъ вліяніе.—М. Поповъ и его опера «Аняута».—Гражданско-обличительный жанръ.

Обращая въ нашихъ очеркахъ главное вниманіе на историческое значеніе музыки въ *культурно-общественномъ отношеніи* въ русской жизни, мы коснемся здѣсь еще одного вопроса, именно—какъ относилось екатерининское общество къ первымъ побѣдамъ зарождавшейся русской оперы?

Предъ нами тотъ неоспоримый фактъ, что русскія оперы нравились тогдашней публикѣ—и очень многія и очень подолгу.

Нѣкоторые, напр. „Мельникъ“ держались на сценѣ десяти лѣтъ и пережили своихъ творцевъ. Стало быть, онѣ не были ниже своего времени и вполне удовлетворяли взысканія публики. Посмотримъ, каковы были эти требованія, по отношенію именно къ оперѣ, вообще, и къ русской въ особенности.

Объ этомъ намъ даетъ обстоятельное понятіе Державинъ въ своемъ „Разсужденіи о лирической поэзіи“, гдѣ помѣщена цѣлая глава „объ оперѣ“. ²³⁸⁾ Значить, мы имѣемъ дѣло съ эстетическими требованіями самаго высшаго сорта по тому времени. Тѣмъ лучше!...

„Нигдѣ, говоритъ Державинъ, не можно лучше и пристойнѣе воспѣвать высокія сильныя оды, препровожденныя арфою въ безсмертную память героевъ отечества и въ славу добрыхъ государей

какъ въ оперѣ на театрѣ. Вотъ *истинное поприще оперы!*“ Это первое и главное требованіе оперы авторъ называетъ „политическимъ“. Затѣмъ, въ художественномъ отношеніи, назвавъ оперу „живымъ царствомъ поэзіи“ и исчислявъ всѣ ея внѣшнія красоты, состоящія въ представленіи побѣдъ, торжествъ, великолѣпныхъ зданій, кораблекрушеній, пріятныхъ роцъ, зефировъ, снисходящихъ на землю облаковъ съ богами, чудовищъ, рыкающихъ львовъ и т. п., Державинъ заключаетъ: „подлинно, послѣ великолѣпной оперы находишься въ нѣкоемъ сладкомъ упоеніи, какъ бы *послѣ пріятнаго сна*, забываешь всякую непріятность жизни“. Зритель видитъ передъ собой „волшебный очаровательный міръ, въ которомъ взоръ объемлетъ блескомъ, слухъ гармоніею, умъ непонятностію (?), и всю сію чудесность видишь искусствомъ сотворенну. Чего же желать?“ спрашиваетъ онъ въ пику нѣмецкимъ эстетикамъ, которые видѣли въ современной оперѣ „вмѣсто пріятнаго зрѣлища—игрище, вмѣсто восхитительной гармоніи—бозлоглашеніе“. „Касательно-же моральной цѣли оперы“, то, по мнѣнію Державина, ничто, „не препятствуетъ возвести ее на степень достоинства“ трагедіи: стоило только поручить управленіе „симъ важнымъ зрѣлищемъ любимцу музъ, имѣющему доступъ къ государю, уваженіе отъ своихъ подчиненныхъ и благорасположеніе къ себѣ публики. Тогда, говоритъ онъ, и посредственностію онаго зрѣлища можно заслужить благодарность“...

Кажется, честолюбивый пѣвецъ Фелицы намекалъ здѣсь, что онъ-то одинъ и могъ бы отвѣтить всѣмъ этимъ высокимъ требованіямъ мудраго правителя театровъ.

Не ограничившись обзоромъ сущности оперы, Державинъ тутъ же берется „сообщить нужныя замѣчанія для желающихъ сочинять оперы“. Рекомендуя богатства „славянскаго баснословія“ и пѣсенниковъ, онъ находитъ, что изъ этого матеріала „много заимствовать можно чудесныхъ происшествій“ сочинителямъ оперы и трагедіи. „Сочинитель оперы, продолжаетъ онъ, отличается тѣмъ только отъ трагика, что *смыло уклоняется отъ естественнаго пути и даже совесть его выпускаетъ изъ виду*; ослѣпляетъ зрителей частыми переменами, великолѣпіемъ и чудесностію приводитъ въ удивленіе, несмотря на то, естественно-ли то или неестественно, вѣроятно или невѣроятно“... Главное-же, совѣтуетъ онъ сочинителю оперы—„избѣгать умничества“, предоставивъ это сочинителямъ трагедій. „Пѣсни или самыя оды для хоровъ должны быть, гово-

рять онъ далѣе, не надуты, сильны, живымъ наполнены чувствованіемъ. Кромѣ того, сочинитель оперы долженъ примѣняться къ дарованіямъ уставщика музыки и лицедѣевъ, дабы во всѣхъ частяхъ оперы соблюдена была гармонія“. „Комическій-же оперистъ, примѣняясь къ сему, долженъ заимствовать содержанія свои изъ романовъ и общежитія, шутить благородно, болѣе мыслями, нежели словами“ и т. д.

Представленные выдержки, кажется, не требуютъ комментарій, чтобы читатель могъ понять высоту вкусовъ и требованій тогдашнихъ эстетиковъ и чѣмъ могла быть, при такихъ требованіяхъ, сама опера наша. Если такую узкость и вычурность теоретическихъ воззрѣній, такую младенческую неразвитость вкуса обнаруживали „любимцы музъ“ — передовые люди, то можно представить себѣ, насколько высокъ былъ критеріумъ въ данномъ отношеніи массы.

Характеристично еще то, что музыка въ нашихъ народныхъ операхъ прошла вѣка была вещь второстепенной, какъ это можно видѣть изъ приведенныхъ „разсужденій“ Державина. Такъ смотрѣла на это дѣло и публика. Косвеннымъ образомъ подтверждается это еще тѣмъ обстоятельствомъ, что оперы описываемаго времени титуловались преимущественно именами либреттистовъ. До сихъ поръ популярная опера „Мельникъ — колдунъ“ всецѣло приписывается обыкновенно одному Аблесимову и, въ то время, какъ его имя хорошо извѣстно всей читающей публикѣ, имя композитора, сочинившаго къ этой оперѣ музыку, остается въ тѣни и о немъ немногіе знаютъ. Подобный порядокъ, діаметрально противоположный нынѣ существующему, ясно характеризуетъ тогдашнія требованія отъ оперы, какъ сценическаго произведенія, а также значеніе и уровень современнаго музыкальнаго развитія.

Музыку въ русской оперѣ того времени оттѣсняли на задній планъ, также и внѣшніе сценическіе аксессуары, неимѣвшіе ничего общаго съ самой оперой, какъ-то: балеты, картины, декорации и вся та внѣшняя „чуждость“, которая такъ восхищала Державина. Наивный вкусъ публики подкупался въ этомъ отношеніи иногда совершеннымъ вздоромъ и балаганщиной самаго безхитростнаго свойства. Въ доказательство приведемъ изъ „Драматическаго словаря“ нѣсколько любопытныхъ замѣтокъ современнаго эпохъ театра о разныхъ пьесахъ.

Такъ, о комической оперѣ „Яга-баба“, кн. Горчакова, онъ го-

ворить, что „оная опера довольно забавна въ разсужденіи фен „Бабы-яги“ какъ страннымъ своимъ одѣяніемъ и ѣздой въ ступѣ, такъ и разными въ оной оперѣ переменами и декораціями“. О музыкѣ и текстѣ оперы — ни слова. Въ другомъ мѣстѣ онъ хвалитъ „забавную матерію“ оперы „Два охотника“ собственно за то, что „сверхъ трехъ роль, въ ней находящихся, есть еще *характеръ медвѣдя*“ (!). Описывая представленіе комедіи „Подражатель“, онъ говоритъ: „пѣса довольно забавная; *характеры зайки и картавые суть наипрѣятнѣйшіе* въ представленіи (!)“. Въ оперѣ „Скупой“ Княжнина, заимствованной изъ Мольера, авторъ ничего лучшаго, кѣ „чести писателя“, не нашелъ, какъ только то, что монологъ скупяго „расположенъ речитативомъ“. О самомъ „Недоросль“, первое представленіе котораго „публика аплодировала метаніемъ кошельковъ“ на сцену, театраль нашъ замѣчаетъ, что „сія пѣса наполнена замысловатыми изразеніями, множествомъ дѣйствующихъ лицъ, гдѣ каждой въ своемъ характерѣ изреченіями разлѣчается“, — и это все о достоинствахъ бессмертнаго творенія!...

Кромѣ „характеровъ“ медвѣдей, зайкъ и картавыхъ, и тому подобныхъ нелѣпостей и фарсовъ, казавшихся „наипрѣятнѣйшими“ тогдашнему зрителю и обусловливавшихъ успѣхъ пьесы, авторы заискивали еще нерѣдко благосклонность публики сальными и циническими вольностями. О господствѣ этихъ вольностей въ екатерининской литературѣ довольно сказать, что отъ нихъ не свободенъ даже „Недоросль“, въ которомъ попадаются такіе недвусмысленные каламбуры, что ихъ и перепечатать теперь нельзя (Отсылаемъ любопытныхъ пробѣжать, напр., хоть одну 3-ю сцену въ первомъ дѣйствіи этой комедіи). Фонъ-Визинъ же разсказываетъ въ своей автобіографіи, что современная ему литература изобиловала „собраніемъ книгъ соблазнительныхъ, украшенныхъ сверными эстампами, кои развращали воображеніе и возмущали душу“. Онъ говоритъ это по собственному опыту, когда „узнавъ въ теоріи, по книгамъ, все то, что ему знать было еще рано, искалъ жадно случая теоретическія знанія привести въ практику“... Мы могли бы привести множество книгъ того времени, одни названія которыхъ пестрятъ такими наивными скабрзностями, какія въ нынѣшней печати положительно немислимы. Замѣчательно, что этотъ вольный жанръ переиживался очень часто съ конфетной идилліей и платоническими чувствіями. Аллахъ вѣдаетъ, каки

ужь образомъ у этихъ напудренныхъ пастушковъ ноющая сентиментальность мирилась съ самымъ циническимъ распутствомъ!...

Привнесенію народнаго элемента въ русскую оперу описываемаго времени чрезвычайно способствовало появленіе въ рядахъ дѣятелей сцены и литературы людей, вышедшихъ непосредственно изъ народа. При томъ, люди эти были, большею частью, очень талантливые.

Такимъ образомъ, можно сказать, *первая* русская народная опера въ царствованіе Екатерины вышла изъ подъ пера одного изъ этихъ истинныхъ сыновъ народа. То была опера „Анюта“, написанная Михайломъ Поповымъ.

Поповъ принадлежалъ къ числу даровитѣйшихъ учениковъ знаменитаго актера Волкова, привезенныхъ имъ съ собою въ Петербургъ изъ Ярославля. Вмѣстѣ съ Дмитревскимъ, Чулковымъ, Соколовымъ и другими, менѣе извѣстными актерами волковской труппы, Поповъ игралъ на придворной сценѣ и вмѣстѣ съ ними же получилъ въ шляхетскомъ корпусѣ „необходимое театральнымъ артистамъ обученіе словесности, иностраннымъ языкамъ и гимнастикѣ“. Всѣ они были коренные русаки, вышедшіе изъ народа, очень близко его знавшіе и преданные его интересамъ. Вообще, волковская школа сдѣлала тогда очень много для возбужденія въ петербургской публикѣ вкуса къ зарождавшемуся самобытному русскому театру, вообще, и къ русской оперѣ, въ особенности. Всѣ упомянутые ученики Волкова были не только даровитыми актерами, но и очень хорошими для своего времени писателями. Главная же ихъ литературная заслуга та, что они исключительно почти занялись воспроизведеніемъ русскаго народнаго быта.

До появленія „Анюты“, Поповъ былъ уже извѣстенъ, какъ писатель, своими русскими пѣснями, имѣвшими большой успѣхъ въ обществѣ. Новиковъ, въ своемъ „Словарѣ“ 1772 г. отзывался о немъ весьма лестно: „вообще, сочиненія его (Попова), говоритъ онъ, весьма изрядны, а особливо его пѣсни и опера заслуживаютъ великую похвалу“. И дѣйствительно, какъ по самостоятельности дарованія, такъ по оригинальности языка и стройности стиховъ, Поповъ вполне оправдываетъ отзывъ Новикова. Читатель можетъ убѣдиться въ этомъ по нижеприводимымъ выдержкамъ изъ оперы „Анюта“, которая взята изъ крестьянскаго быта и построена на реальной почвѣ деревенскихъ интересовъ мужика.

Вотъ, напр., въ казнихъ выраженіяхъ одно изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ, Миронъ—названный отецъ Аняты, описываетъ деревенскіе нравы, въ сравненіи съ городскими:

„Мы не такъ, какъ горожане,
Кои на дары богаты,
На посулы тароваты,
На пріовѣты кудреваты,
Да на дачу скуповаты.
Инакъ мы живіомъ, хресьяне:
Хоша баемъ непригожо,
Да сулимъ друзьямъ, што схожо;
На словахъ у насъ што гожо,
И на дѣлѣ будіють тожо“.

Но всего характеристичнѣе и назидательнѣе слѣдующій разговоръ крестьянъ о „красивномъ сѣмени“, т. е. о подъячихъ.

Филать, батракъ Мирона, рассказываетъ, что староста созвалъ сходъ, чтобъ крестьяне сдѣлали складчину, „а тынъ хошь по пятку“, по случаю рожденія у подъячаго сына, стало быть—„подъячему на крестины, а жонѣ на родину“,

„да мѣръ сталъ говорить,
Што нынѣ-де у насъ, Пафнутычъ, знашь, вѣдь голодъ,
Такъ будіють-де съ души копѣюкъ и по шти,
Такъ станіють и тово довольно псамъ на шти“...

Миронъ спрашиваетъ, зачѣмъ такъ много? Филать отвѣчаетъ, что тутъ нужно поднести и другимъ судьямъ—

„Ефремъ было судилъ, и гроша не давати:
За што де за это намъ деньги имъ совати,
Што множится въ Руси ихъ злой красивый родъ.
Какой, дескать, отъ нихъ намъ добрымъ людямъ плодъ?
Вѣдь только-де они бумагу лишь марають,
Да взятки и съ живыхъ и съ мѣртвыхъ обирають!“

Миронъ присоединяется къ этому мнѣнію и говоритъ:

„Нѣшто вѣдь, побори ихъ прахъ!
Они охальники,
Еретики
И бусурманы
Такъ словно, какъ цыганы,
Сжирають весь нашъ хлѣбъ, вгоняя бѣдныхъ въ страхъ.
Хрестьянскою житѣе и плохо и убого,
А пуще всѣхъ маіо“, и т. д.

Обличенія въ такомъ родѣ были въ большомъ употребленіи на сценѣ и въ литературѣ 60—70-хъ годовъ прошлаго вѣка, и, какъ можно судить по представленнымъ выдержкамъ, отличались большою смѣлостью и рѣзкостью. Въ позднѣйшее время, даже въ послѣдніе годы царствованія Екаторины, когда подъ вліяніемъ французской революціи, начались преслѣдованія „вольности“, подобныя вещи высказывать со сцены было уже немислимо...

И должно сказать, что большинство русскихъ „комическихъ оперъ“ либеральнаго періода екатерининскаго царствованія отличаются этимъ, именно, сатирическимъ настроеніемъ. Въ нихъ во множествѣ проскальзываютъ, въ легкой, шутливой и, нерѣдко, очень остроумной формѣ, колкія обличенія царившихъ тогда насильи и несправедливостей со стороны вельможъ, помѣщиковъ, судей и, вообще, со стороны сильныхъ надъ слабыми.

Этотъ „гражданскій“ оттѣнокъ, совершенно чуждый нашимъ современнымъ операмъ, составляетъ очень рельефную черту русской младенческой оперы прошлаго столѣтія, придаетъ ей серьезное значеніе всенароднаго органа общественной совѣсти и общественнаго мнѣнія. Это понимали и многіе „передовые“ люди екатерининскаго времени, видя въ театрѣ школу для искорененія неправды и пороковъ...

ХП.

Матинскій—поэтъ и композиторъ.—Его оперы: „Гостинный дворъ“, Перерождение и др.—Опера „Мельникъ—колдунъ“ и ея успѣхъ.—„Благоутѣли“ Аблесимова и его карьера.—„Полицейскій“ Сумароковъ.—Треножный столъ или признательность публики.

„Анюта“ Попова была поставлена въ первый разъ въ 1772 г. на придворной сценѣ въ Царскомъ Селѣ. Ее приняли весьма благосклонно. Придворная публика, набившая себѣ оскомину французской комедіею и итальянскою музыкой, была пріятно поражена свѣжестью сюжета и народностью музыки новой оперы. Такимъ образомъ, М. Поповъ и Ѳомиръ, написавшій музыку къ „Анютѣ“, легко и сразу открыли путь народной русской оперѣ. Жанръ этотъ вошелъ тотчасъ же въ моду и, вслѣдъ за М. Поповымъ и Ѳоминымъ, многіе изъ тогдашнихъ писателей и композиторовъ усердно принялись за его обработку.

Изъ появившихся вскорѣ послѣ „Анюты“ русскихъ народныхъ оперъ, особенное вниманіе обратили на себя, по своей музыкѣ, оперы Матинскаго: „Перерождение“ (1777 г.) и „Гостинный дворъ“ (1787 г.). Интересъ къ нимъ возбуждался еще сверхъ того судьбой самого автора.

Матинскій былъ крѣпостной человѣкъ графа Ягужинскаго, получившій на счетъ помѣщика основательное научное и музыкальное образованіе сперва въ Россіи, а потомъ въ Италіи. Это былъ многосторонне-даровитый человѣкъ. Онъ сочинялъ комедіи, оперы, пѣсни и музыку къ нимъ, пользовавшіися въ большинствѣ огромнымъ успѣхомъ, и въ то же время писалъ книги по математикѣ, по художественной критикѣ, переводилъ басни, сказки *) и т. под. Къ сожалѣнію, біографическихъ свѣдѣній о Матинскомъ не сохранилось; но о впечатлѣніи, какое онъ произвелъ на современное

*) Въ каталогѣ Смирдина и въ «Драматическомъ Словарѣ» между сочиненіями Матинскаго упомянуты: «*Описаніе различныхъ мѣръ и вѣсовъ разныхъ юсударствъ*», 1772 г., «*Начальныя основанія геометріи*» 1782 г.; «*Республика ученыхъ или историческое и критическое описаніе художествъ и наукъ*», и т. д.

о общество, выступивъ предъ нимъ во всеоружіи столькихъ познаній и талантовъ, можно судить по слѣдующей замѣткѣ автора „Драматическаго Словаря“:

„Любопытное извѣстіе!—вослищаетъ онъ. Крѣпостной человѣкъ пишетъ оперу, самъ сочиняетъ къ ней музыку и — эта опера имѣетъ огромный успѣхъ“... „Этотъ крѣпостной человѣкъ въ одно и то же время поэтъ, музыкантъ, ученый, математикъ... По всему видно,—заключаетъ онъ,—что этотъ Матинскій былъ человѣкъ замѣчательный“...

Очевидно, что автору всего изумительнѣе, какъ это крѣпостной, „подлаго состоянія“ человѣкъ и, вдругъ, оказывается замѣчательнымъ художникомъ и ученымъ!

Изъ оперъ Матинскаго наибольшимъ успѣхомъ пользовалась трехъ-актная опера „Гостинный дворъ“. Вотъ отзывъ о ней современной критики: „Успѣхъ сочинителя оной оперы, забавное зрѣлище и нарядной спектакль въ російскихъ древнихъ нравахъ приносятъ честь сочинителю... Часто сія пьеса представляется на російскихъ театрахъ какъ въ Санктпетербургѣ, такъ и въ Москвѣ. Когда въ первый разъ отдана была сочинителемъ содержанию вольнаго театра Книпперу, то была представлена разъ до пятнадцати сряду, и никакая пьеса не дала ему столько прибытка, какъ она“. Самъ Матинскій, печатая „Гостинный дворъ“ въ 1792 г., въ предисловіи къ нему говоритъ, между прочимъ, слѣдующее: „Гряди убо въ свѣтъ возлюбленное чадо мое. Есть-ли ты гдѣ услышишь о себѣ похвалу, принимай ее съ благодарностью; есть-ли справедливую хулу, будь признательно, и не мни, чтобы ты не имѣло на себѣ порока... Убѣгай паче всего тщеславиться лѣпотою своею; ибо не на такой конецъ ты рождено, чтобы носить тебѣ шляпу съ востровыскою тульею, расчесывать длинноширокія будри и одѣваться въ полосатый фракъ... Нѣтъ: ты произведено примазывать головушку твою маслицемъ или смачивать квасомъ, волосы подстригать въ кружокъ, носить кафтанъ съ борами до пятъ, торговать въ лавкѣ и проч.“.

Но этой-то именно плебейской виѣшности, вульгарности типовъ и разговоровъ и народности мелодій, „Гостинный дворъ“ и былъ обязанъ своимъ огромнымъ успѣхомъ. Содержаніе его весьма несложно. Богатый купецъ Сквалыгинъ, наживающійся всякими неправдами и просто мошенничествомъ, выдаетъ свою дочку за-

мужъ за подъячаго Крючкодѣя, въ расчетѣ съ его помощью хоронить концы своихъ темныхъ дѣлишекъ. Для скрѣпленія родственныхъ узъ, на первый разъ они обрабатываютъ посвойски два веселя, требовавшіе погашенія, и—попадаютъ въ руки правосудія. На этомъ и кончается вся опера; но интересъ ея заключается, главнымъ образомъ, въ картинахъ тогдашняго купеческаго быта, весьма живо схваченныхъ авторомъ. Все невѣжество, грубость и самодурство купцовъ, до сихъ поръ еще воспроизводимыя нѣкоторыми нашими кропателями „народныхъ“ сценъ, представлены у Матинскаго въ яркихъ краскахъ. Цитируемъ для примѣра сцену, изображающую попойку купеческихъ женъ въ отсутствіи мужей. Сперва купчихи на призывъ хозяйки—

„Выпьемъ, выпьемъ,
Мы по чарочкѣ вина,
По стаканчику пивца“,

перемоняются и прихлебываютъ чуть-чуть, подъ предлогомъ, что, будто-бы, у одной „въ животѣ бурлитъ“, у другой „поясница болить“ и т. д. Потомъ понемногу разгуливаются и начинаютъ хормъ воспѣвать бражку:

„Охъ ты бражка, ты бражка моя,
Молодая брага сыченая!“ и т. д.

Въ это же время идутъ разговоры о „грозныхъ“ мужьяхъ,— который и за что именно благовѣрную свою тузить. Оказывается, что одинъ задаетъ „побатухи“ женѣ за то, что она пьетъ и „не чинится“; другой „колачиваетъ“ свою за то, что она „не бѣло бѣлилами набѣляется“; третій бьетъ жену за то, что у нее „не всѣ волосы платкомъ накрыты“ — какъ плотно ни повяжешься,—говорить несчастная, а онъ все-таки хотъ волосокъ найдетъ“, и т. под. Натурально, купчихи рады случаю отвести душу, послѣ семейныхъ сценъ, и, по своему неразвитію, ничего лучшаго не находятъ для этой цѣли, какъ попойку.

— Подпили, пили мои гостейки! поетъ въ заключеніе сцены гостепріимная хозяйка, наливая стаканы.

— Подкуликала и хозяйка! отвѣчаетъ ей сваха.

Улита (поетъ). Мы по чарочкѣ вина.

Афросинья (поетъ). По стаканчику пивца.

Хозяйка (подходя къ нимъ съ подносомъ, поетъ). Сладкаго меду на закусочью.

Афр. Нѣтъ ужъ, свѣтъ, меня и такъ пошатываетъ, а этотъ медъ и вовсе съ ногъ срѣжетъ. Не равно супостатъ мой меня примѣтитъ?

Хозяйка. И, matka! Коли треску бояться, такъ и въ лѣсъ не ходить.

Афр. И то дѣло! Хотъ битой быть, да дай попить.

Умта (взявъ стаканъ). Ты брюшко раздуйся, а ты добрецо не останься.

Сваха. Хотъ на ладонь дохнуть, да все опахнуть.

(Поставивъ стаканы, отдуваются. Потомъ запѣли и пошли всѣ плясать).

„Не пью я младешенька
Пива и вина,
Только я выпью
Медку и холодеу;
Полюблю дѣтинушку молоденькова,
Который, душа моя, вечеръ приходилъ“.

По свидѣтельству современнаго театралы, „Гостинный дворъ“, въ первыя представленія, много былъ обязанъ своимъ успѣхомъ актеру московскаго театра Золюшкину, который, въ роли жениха — Крючкодѣя, „совершенно обращалъ на себя вниманіе публики, принося ей забавное зрѣлище“.

Кромѣ „Гостиннаго двора“ и „Перерожденія“, Матинскій написалъ еще нѣсколько оперъ, какъ-то: „Добрая дѣвча“, „Плѣнника и Зелимъ“, „Какъ проживешь, такъ и прослывешь“, „Тунисскій паша“, „Сердцеплѣнна“ и пр.; но уже ни одна изъ нихъ не встрѣчалась публикой съ такимъ восторгомъ, какъ „Гостинный дворъ“. Къ тому-жъ, въ большей части этихъ оперъ Матинскому принадлежитъ только либретто; музыку писали для нихъ извѣстные въ то время композиторы — Оминъ и Карцелли.

Популярность „Гостиннаго двора“ вскорѣ сталъ оспаривать „Мельникъ-колдунъ“ Аблесимова. Опера эта была поставлена въ первый разъ на московскомъ театрѣ, въ 1779 г., и „столько возбудила вниманія отъ публики“, — по отзыву современной критики, — „что много разъ сряду была играна и завсегда театръ наполнялся“. Исполненъ былъ „Мельникъ“ превосходно, благодаря участію та-

бныхъ отличныхъ для того времени московскихъ артистовъ какъ Золышкинъ, Шушеринъ и комикъ Ожогинъ.

Вскорѣ затѣмъ „Мельникъ“ былъ поставленъ и въ Петербургѣ—прежде всего на придворномъ театрѣ, и тоже принять весьма благосклонно, чему много содѣйствовалъ своей игрой въ роли мельника талантливый комикъ Крутицкій. Послѣ перваго же акта Крутицкій былъ позванъ въ императорскую ложу; государыня осыпала его похвалами, а на другой день пожаловала ему золотые часы. Но на придворномъ театрѣ „Мельникъ“ продержался недолго. Нашлись въ средѣ придворныхъ чиновныхъ стихоплетовъ завистники славы Аблесимова, пользовавшагося болѣе чѣмъ скромнымъ положеніемъ въ свѣтѣ. Онъ тогда былъ не болѣе, какъ полицейскій офицеръ низшаго ранга. Это обстоятельство не могло не шокировать нашихъ русскійхъ маревизовъ, которые, къ тому же, находили, что содержаніе „Мельника“ слишкомъ вульгарно и неприлично для зрителей высшаго тона.

— *Fi donc! Quels gens choisissez-vous pour m'amuser. Voilà de plaisirs bouffons!* восклицали они съ гримасами, и брюзжанье ихъ привело наконецъ къ тому, что „Мельникъ“ былъ снятъ съ придворной сцены и поставленъ, вслѣдъ затѣмъ, въ „вольномъ“ театрѣ Книппера. Здѣсь онъ выдержалъ вподрядъ 27 представлений; въ Москвѣ, одновременно, его дали 22 раза. Успѣхъ былъ неслыханный! Опера нравилась не только русской публикѣ, но и „иностранцы любопытствовали ею довольно“. „Кратко сказать,—заключаетъ современный критикъ:—едва-ли не первая русская опера имѣла столь восхитившихся зрителей и плесканія“. ²³⁹⁾ Она скоро приобрѣла такую огромную популярность, какою пользовались въ наши дни развѣ нѣкоторые только излюбленные оперетты Оффенбаха. Арія и куплеты „Мельника“ можно было слышать и въ свѣтскихъ салонахъ и въ лакейскихъ, и на улицѣ. Довказательство, насколько Аблесимовъ умѣлъ попасть во вкусъ русской публики всѣхъ слоевъ, можно видѣть въ томъ еще, что „Мельникъ“ его былъ съ большимъ успѣхомъ возобновленъ на петербургскомъ театрѣ въ 1850 годахъ, т. е. почти сто лѣтъ спустя послѣ перваго представленія. Упомянемъ къ слову, что въ этотъ разъ восхищали публику, въ роли мельника, знаменитый А. Е. Мартыновъ. ²⁴⁰⁾

Аблесимовъ сдѣлалъ своей оперой, можно сказать, эпоху въ

области нашего театра вообще и русской оперы въ частности. Ея необыкновенный успѣхъ ясно показалъ, чего желаетъ отъ театра русская публика, и съ этой поры народность становится преобладающимъ элементомъ въ нашемъ музыкально-сценическомъ творествѣ. Главная заслуга „Мельника“ въ томъ, что въ немъ ничего — ни тайно, ни явно — не было заимствованнаго изъ иностраннаго: характеры, мотивы, рѣчи, основа оперы, — все было русское, родное. Содержаніе „Мельника“ взято изъ крестьянскаго быта и не отличается замысловатостью. Молодой парень приходитъ къ мельнику-колдуну, съ просьбой помочь ему высватать красную дѣвицу. Препятствіе состоитъ въ томъ, что у красной дѣвицы мать „дворянскаго отродья, а выдана въ крестьянство не по волѣ“; поэтому отецъ красавицы „хочетъ дочку выдать за дѣтину-хлѣбопашца, а старуха хлопотунья за дворянскаго сыночка“. Изъ-за этого идетъ споръ и несогласіе. Мельникъ беретъ за четверть ржи устроить дѣло. Старикъ онъ выдаетъ парня за крестьянина, а старухѣ — за дворянина. Последняя поддается обману, который обнаруживается только тогда уже, когда сватовство окончательно состряпано. Тутъ и старикъ недоумѣваетъ — уже точно, не бѣлоручка ли дворянинъ его будущій зять; но мельникъ разрѣшаетъ его недоумѣніе слѣдующей прибауткой:

«Еще вотъ што оно
На Руси у насъ давно:
Самъ помѣщикъ, самъ крестьянинъ,
Самъ и пахнетъ, самъ оретъ,
И съ крестьянъ оброкъ беретъ,
Его знаютъ,
Называютъ
Одноворецъ».

Музыку въ „мельнику“ написалъ капельмейстеръ Ѳоминъ, плодовитому перу котораго принадлежатъ партитуры многихъ тогдашнихъ русскихъ оперъ. *) Музыка эта легка и построена исключительно на народныхъ мотивахъ, которые Ѳоминъ мастерски обрабатывалъ для этой цѣли. Хотя „Мельникъ“ своимъ успѣхомъ несомнѣнно обязанъ въ значительной доли и таланту Ѳомина, тѣмъ не менѣе вся слава этой оперы нераздѣльно приписывается одному

*) Въ Драматич. Словарѣ музыка этой оперы приписана Соболевскому.

Аблесимову, а о Ооминѣ не сохранилось даже никакихъ біографическихкихъ свѣдѣній.

Объ Аблесимовѣ мы знаемъ тоже немного. Новиковъ въ своемъ „Словарѣ“ сообщаетъ о немъ слѣдующее: Александръ Онисимовичъ Аблесимовъ былъ адъютантомъ въ штатѣ генераль-маіора Сухотина, пріятеля Сумарокова, онъ „сочинилъ прозою три комедіи и одну комическую оперу въ одномъ дѣйствіи стихами... Всѣ онѣ довольно хороши и нѣкоторыя явленія похвалу заслуживаютъ, ибо въ нихъ находится много соли, остроты и забавныхъ шутокъ. Онъ имѣетъ способность писать шуточные сочиненія и перевороты, изъ которыхъ и написалъ многія довольно удачно; но онѣ, такъ какъ и его комедіи, еще не напечатаны и на театрѣ не представлены“.

Эти свѣдѣнія относятся къ 1772 г., т. е. когда Аблесимовъ еще не написалъ „Мельника“ и не пользовался извѣстностью. По другимъ источникамъ узнаемъ, что Александръ Онисимовичъ родился въ 1742 году въ небогатой дворянской семьѣ Тульской (а по другимъ — Воронежской) губерніи. Своимъ первоначальнымъ весьма, впрочемъ, плохимъ образованіемъ *) и карьерой онъ былъ обязанъ крестному отцу своему, А. П. Сумарокову, называвшему его, по словамъ Княжнина, своимъ *чернильнымъ сыномъ* потому, что Аблесимовъ переписывалъ набѣло его творенія. Говорятъ, что эта переписка впервые возбудила въ Аблесимовѣ, тогда еще юношѣ, охоту къ сочинительству. Онъ началъ подражать своему оригиналу и благодѣтелю, о чемъ узналъ Сумароковъ и, не безъ покровительственнаго пренебреженія, говаривалъ, что „Онисимычъ-де строчить разную стихотворную мелочь и — поди ты — пожалуй даже сказки!“ Сумароковъ, однако находилъ, что въ Онисимычѣ „будетъ путь.“

— Глянь-ка на него, обращался онъ къ своей Нѣмочкѣ, какъ называлъ жену:—коли да онъ подлѣ трагика не будетъ комикомъ! Жаль только, что онъ не досталъ еще вкуса къ водкѣ, а вѣдь безъ водки напиши-ка что получше?!

Но на этотъ счетъ опасенія Сумарокова были напрасны. Они-

*) Аблесимовъ не зналъ ни одного иностраннаго языка, что литературные завистники ставили ему въ упрекъ. Они осуждали „Мельника“ за то, что онъ написанъ не по правиламъ пѣтческаго искусства, что авторъ его вовсе незнакомъ съ классиками и т. под.

симычъ, по мѣрѣ прибрѣтенія охоты къ сочинительству, дѣлаѣ замѣтные успѣхи и по питейной части, какъ это можно заключить изъ слѣдующей веселой пѣсенки, посвященной имъ другому своему благодѣтелю и собутыльнику, генералу Сухотину:

«Сухотинъ мой, Сухотинъ!
По душѣ ты мнѣ одинъ.
Не откажешь,
А прикажешь
Лить, да подбивать,
Пить, да попивать!
Пречестнѣйшій господинъ —
Сухотинъ нашъ, Сухотинъ!
Бѣлая рубашка
Аблесимовъ Сашка
Мастеръ пуншевой,
Не криви душой,
Не сыти сытой:
Пуншъ сытою корга
То-де будетъ порга». ²⁴¹⁾

Сумароковъ немного сдѣлалъ, однакожъ, для развитія своего „чернильнаго сына“, и когда Аблесимовъ заявилъ разъ желаніе поступить для ученія въ корпусъ, благодѣтель счелъ его чуть не за сумасшедшаго. Поэтому карьера Аблесимова началась крайне незавидно: онъ поступилъ на службу въ московскую наружную полицію и уже этимъ однимъ закрылъ себѣ доступъ въ порядочное общество; но и тогда уже его стипендіи и остроты были извѣстны. За свое сочинительство онъ былъ въ милости у тогдашняго московскаго оберъ-полицеймейстера Архарова, хотя за тоже самое многіе его не любили, боялись и называли полицейскимъ Сумароковымъ.

Однажды, на какомъ-то разѣздѣ, гдѣ дежурилъ Аблесимовъ, одинъ гвардеецъ, разсердившись на его нерасторопность, просилъ какую-то даму, знакомую Архарова, пожаловаться послѣднему на неисправность подчиненнаго. Дама замахала руками.

— Не скажу, ни за что не скажу! возразила она. — А не то Аблесимовъ тотчасъ, вмѣсто кареты, подвезетъ виршу...

Когда Александръ Онисимовичъ написалъ „Мельника“, то прежде всего „доложилъ“ о своемъ успѣхѣ отцу-командиру. Архаровъ принялъ эту новость благосклонно и приказалъ прочесть ему „Мель-

ника.“ Аблесимовъ прочиталъ; произведеніе его понравилось, но при этомъ отецъ-командиръ счелъ долгомъ сдѣлать нѣкоторое внушеніе подчиненному-поэту.

— Поберегись Александръ! сказалъ онъ.—Слѣши братъ писать медленно, публика дѣло большое: богата она хвалою, а вдвое того худую... Боюсь я за тебя!

— Нѣтъ, мой „Мельникъ“ не умретъ! возразилъ Аблесимовъ.

Еще съ большимъ недоумѣніемъ и насмѣшками отнеслись къ начинанію Александра Онисимовича товарищи его и знакомые, а когда они увидѣли потомъ „Мельника“ на сценѣ, увидѣли, какой фуроръ производитъ онъ въ зрителяхъ, ихъ взяла оторопь.

— Да ты-ли это, Александръ Онисимовичъ? въ недоумѣніи спрашивали они.

— Я-съ! запинаясь и краснѣя до ушей, отвѣчалъ Аблесимовъ.

Послѣ „Мельника“, черезъ годъ, Александръ Онисимовичъ написалъ (говорятъ, по желанію императрицы) „Прологъ-діалогъ: Странники“, по случаю открытія новаго петровскаго каменнаго театра; но пьеса эта, какъ и все написанное Аблесимовымъ послѣ, не имѣла уже такого успѣха, какъ „Мельникъ“. Изъ другихъ оперъ его были поставлены на сценѣ и пользовались нѣкоторой извѣстностью: „Счастье по жеребью“, музыка Омина, и „Походъ съ непремѣнныхъ квартиръ“, музыка Эккеля.

Какъ это часто случается, поэтъ, восхищавшій своимъ произведеніемъ нѣсколько поколѣній къ ряду, оказавшій существенную заслугу отечественному театру, кончаетъ жизнь всѣми забытый, въ горѣ и нищетѣ, Аблесимовъ умеръ, далеко не переживъ свою славу. Д. И. Языковъ относитъ смерть его къ 1784 г. Подъ конецъ жизни онъ находился въ величайшей бѣдности, по свидѣтельству его біографовъ. Все, что онъ оставилъ въ наслѣдство послѣ себя дочери своей, заключалось въ „треножномъ“ столѣ, на которомъ, по преданію, онъ написалъ всѣ свои произведенія. Умеръ онъ въ Москвѣ, но гдѣ похороненъ—не осталось никакихъ указаній...

XIII.

Успѣхъ русской народной оперы.—Великосвѣтскіе подражатели Аблесимова и Матинскаго.—Оперное искаженіе народнаго быта.—Творчество императрицы въ области русской оперы, при содѣйствіи секретарей и любимцевъ.—Характеристика оперъ Екатерины.

Французъ Пикаръ, близкій человѣкъ князю А. Б. Куракину, сообщая ему, во время пребыванія князя за границей, обо всемъ интересномъ, случавшемся въ Петербургѣ, отмѣтилъ за 1787 годъ, между прочимъ, слѣдующій фактъ:

„*Русскій театр*“, писалъ онъ, весьма усердно посѣщается и тѣмъ причиняетъ большой ущербъ другимъ театральнымъ представленіямъ“. ²⁴²⁾

Это извѣстіе относится къ эпохѣ наибольшаго расцвѣта русской народной оперы прошлаго вѣка, и—несомнѣнно, благодаря, именно, ей главнымъ образомъ русскій театръ сталъ тогда такъ популяренъ. Эта популярность не уменьшалась и въ позднѣйшее время. Вигель, пріѣхавшій въ Петербургъ въ концѣ прошлаго столѣтія, говоритъ, что и тогда публика „безъ скуки и утомленія слушала безпрестанно повторяемыя передъ нею трагедіи Сумарокова и Княжнина; національныя оперы: „Мельникъ“, „Сбитеньщикъ“, „Розина и Любимъ“, „Добрый солдатъ“, Оедоръ съ дѣтьми“, „Иванъ Царевичъ“ дѣтъ тридцать сряду имѣли ежегодно отъ двадцати до тридцати представленій“. Правда, публика этихъ оперъ была низшаго разбора—купцы, разночинцы, пріѣзжіе помѣщики, —людямъ-же свѣтскимъ „было-бы стыдно, говоритъ Вигель, еслибъ ихъ увидѣли въ русскомъ театрѣ“; ²⁴³⁾ тѣмъ не менѣе, не подлежитъ сомнѣнію, что и въ средѣ свѣтскихъ, и иногда очень высокопоставленныхъ людей того времени, находились любители, очень близко принимавшіе къ сердцу дѣло русскаго театра и русской оперы. И это, быть можетъ, благодаря главнѣе всего счастливой инициативѣ и блестящему успѣху Матинскихъ, Аблесимовыхъ и другихъ нетитулованныхъ талантливыхъ писателей и композиторовъ въ области русской оперы.

Въ данномъ случаѣ, степень ихъ успѣха въ „свѣтѣ“ наглядно

сонзмѣрялась, вопервыхъ, правомъ гражданства, прибрѣтеннымъ русской народной оперой на придворномъ и на домашнихъ барскихъ театрахъ, а вовторыхъ, тѣмъ авторскимъ соревнованіемъ, которое они возбудили въ средѣ титулованныхъ „любимцевъ музъ“. Завидую блестящей славѣ худородныхъ творцовъ русской народной оперы, эти тонкорунные „питомцы“, быть можетъ, внутренне не перестававшіе гнущаться „низкимъ штилемъ“ и вульгарнымъ содержаніемъ подобной „словесности“, все таки преусердно начинаютъ прилагать къ ней свои творческія руки. Обаяніе авторской славы—сила всепобѣждающая!...

Народныя оперы стала писать сама Екатерина; пробовалъ писать ихъ Державинъ; князя Д. Горчаковъ, А. М. Бѣлосельскій и другіе писатели съ громкими именами принялись сочинять и ставить на сцену свои „народныя“ оперы, какъ говорится, взапуски. Но, къ сожалѣнію, изъ подъ пера этихъ сочинителей, въ большинствѣ, ничего путнаго не выходило, не столько по недостатку таланта, сколько по совершенному незнакомству съ народнымъ бытомъ и, быть можетъ, по той, указанной сейчасъ, аристократической брезгливости къ „мужику“, которая заставляла ихъ перо идеализировать его, „мужиба“, представителя *подмаю* класса. Въѣсто живыхъ, правдивыхъ характеровъ и картинъ крестьянской, простонародной жизни, какими блещутъ оперы Аблесимовыхъ, Поповыхъ и другихъ писателей, близко изучившихъ народъ, у авторовъ великосвѣтскихъ являются какія-то сахарныя куклы „пейзановъ“, какія-то приторныя, лишенныя всякой правды, quasi-народныя сцены и разговоры...

У самаго даровитаго изъ категоріи этихъ писателей—Княгинина, въ его самой лучшей оперѣ „Несчастіе отъ кареты“, герой-крестьянинъ выражаетъ свои чувства такимъ, напр., языкомъ:

„Среди надежды и боязни

Колеблюсь я мятусь...

Ахъ, если я ее лижусь!..

Какія нестерпимы казни!

Я маю, трепещу...

Но можетъ быть напрасно я грущу“ и т. д.

Вдобавокъ къ незнанію народной жизни, у тогдашнихъ писателей-беллетристовъ сталъ входить въ моду тотъ слезливо-сентимен-

тальный жанръ, особенно при изображеніи „деревни“, который теперь такъ смѣшонъ для насъ, напр., въ общезвѣстной „Бѣдной Лизѣ“ Карамзина...

Императрица Екатерина начала писать свои оперы въ половинѣ восьмидесятыхъ годовъ. Она написала ихъ нѣсколько: однѣ изъ нихъ были „составлены по русскимъ сказкамъ и пѣснямъ“, какъ упоминается въ ихъ заглавіяхъ, другія изображали крестьянскій бытъ. Нѣкоторыя оперы, какъ напр., „Горе-богатырь Косометовичъ“, государыня писала по какому нибудь особому поводу, съ цѣлью сатирической. Сейчасъ названная опера была, по ходячему мнѣнію, политическая сатира на шведскаго короля Густава III, о чемъ, какъ говорятъ, догадались присутствовавшіе на первомъ же представленіи ея въ Эрмитажѣ всѣ иностранные посланники. Поэтому „Горе богатырь“ не былъ вовсе поставленъ на городскомъ театрѣ. На сохранившемся манускриптѣ этой оперы собственной рукой императрицы написано: „На городскомъ театрѣ не давать, ради иностранныхъ министровъ“.

Новѣйшія, впрочемъ, историческія изысканія доказываютъ, что „Косометовичъ“ мѣтилъ вовсе не на Густава, а на Павла Петровича, за его походъ въ шведскую войну, вопреки желанію царицы-матери. Это можно видѣть и по заключительному хору оперы, въ которомъ поется:

„Пословица сбылась:
Синица поднялась,
Вспорхнула, полетѣла,
И море зажигать хотѣла,
Но моря не зажгла,
А шуму надѣлала довольно“...

Мы уже знаемъ, что въ сочиненіи и постановкѣ оперъ Екатерины принималъ дѣятельное участіе ея статсъ-секретарь Храповицкій. Храповицкій вѣсьма аккуратно записывалъ въ своемъ „Дневникѣ“ все, что касалось сочиненія, постановки и успѣха этихъ оперъ, такъ какъ всѣмъ этимъ интересовалась сама государыня. Въ „Дневникѣ“ его, чуть не на каждой страницѣ, встрѣчаемъ относящіяся до этого предмета замѣтки въ такомъ родѣ:

„Переписывалъ (говорить о себѣ Храповицкій) оперу „Иванъ Царевичъ“... Не спалъ ночь“.

„Бразинскому (камердинеру императрицы) давали читать въ будуарѣ комическую оперу „Февей“... Для сочиненія музыки послали къ князю Г. А. (Потемкину)“.

„При разборѣ бумагъ поутру, сказанъ (государыней) комплиментъ за „Ахридѣича“...

„Поднесъ всю оперу („Горе-богатырь“)... Оставили у себя. Позванъ послѣ прочтенія и сказано, что хороши *прибавки мои и стихи*.—Подѣловалъ ручку. „Она брюлесеъ (слова государыни); надобно играть живѣе и развязнѣе, и въ томъ костюмѣ, какъ играютъ „*Мельника*“ (sic!)...“

Словомъ, по „Дневнику“ Храповицкаго можно прослѣдить всю сложную процедуру этого рода литературныхъ опытовъ Екатерины. Особенно много говорится тамъ объ оперѣ „Горе-богатырь“, въ успѣхѣ которой государыня была чрезвычайно заинтересована. Когда композиторъ Мартини написалъ къ „Горе-богатырю“ музыку, государыня, не полагаясь на свой вкусъ, пригласила на первую репетицію графа Мамонова, и онъ похвалилъ партитуру оперы. Это очень много значило!

Слѣдуетъ замѣтить, что, кромѣ Храповицкаго, въ сочиненіи и постановкѣ оперъ Екатерины принимали весьма дѣятельное участіе Потемкинъ, Мамоновъ, Зубовъ... Особенно выдавался любовью къ музыкѣ князь Платонъ Александровичъ Зубовъ, и его поэтическія наклонности, хотя и ничѣмъ творчески невыразившіяся, значительно возвышали, однако, въ глазахъ государыни и придворныхъ, его „хорошій и пріятный нравъ“, какъ отзывалась о немъ Екатерина въ письмахъ къ Потемкину.

Артистическій дилетантизмъ этого преисполненнаго самолюбіемъ временщика воспѣтъ былъ даже Державинымъ въ стихотвореніи „Къ лирѣ“. Спрашивая себя:

„Въ комъ же я вижу Орфея?“

поэтъ указываетъ на Зубова—„истаго любимца Астреи“ и поясняетъ въ примѣчаніи, что онъ сравнилъ его съ Орфеемъ „по склонности къ музыкѣ“... Мы уже говорили, что, въ угоду этой его „склонности“, главнымъ образомъ, не жалѣли тогда никакихъ денегъ на поддержаніе въ цвѣтущемъ состояніи петербургской итальянской и французской оперы.

Съ Зубовымъ, а ранѣе съ Мамоновымъ, Екатерина постоянно

совѣтовалась при сочиненіи и постановкѣ своихъ оперъ. Когда Сарти, въ 1790 г., состоявшій при штабѣ Потемкина въ Новоросіи, прислалъ написанные имъ, по заказу императрицы, хоры къ ея оперѣ „Олеѣ“, она отдала ихъ прежде всего на судъ Зубова и потомъ, съ его голоса, писала Потемкину: „A propos de cela, Платонъ Александровичъ мнѣ отдалъ Сартіевы хоры, два очень хороши“, и т. д...

Желая сдѣлать сюрпризъ къ именинамъ Мамонова, Екатерина выбирала какую нибудь въ его вкусъ легкую пьесу, давала ее разучить артистамъ и они разыгрывали ее „въ комнатѣ“, въ день его именинъ. Насколько цѣнилось удовольствіе, доставляемое этими сюрпризами баловню фортуны, можно судить по тѣмъ высочайшимъ наградамъ, которыхъ удостоивались артисты, счумѣвшіе угодить его изысканному вкусу. 2-го октября 1788 г. за исполненіе „въ комнатѣ“ Мамонова „Les deux proverbes“ артисты получили по 200 руб. каждый. Въ нѣкоторыхъ пьесахъ Екатерины перу Мамонова принадлежитъ не малая доля содержанія. Храповицкій рассказываетъ, что, напр., въ пословицѣ „За вздоръ пошщины не платятъ“, приписываемой Екатеринѣ, начало и самая мысль принадлежатъ Мамонову. Музыка къ операмъ Екатерины тоже сочинилась не иначе, какъ съ его „апробаціи“...

Екатерина написала пять русскихъ народныхъ оперъ; къ нимъ можно причислить также, принадлежащее ея перу, „большое историческое представленіе въ 5-ти дѣйствіяхъ, съ хорами, свадебными пѣснями, игрищами и балетами“, подъ названіемъ: „Начальное управленіе Олега“. Музыку къ этому „представленію“ компоновали соединенными силами: Сарти, Канобио и Пашкевичъ.

Оперы императрицы слѣдующія: „Храбрый и смѣлый витязъ Ахридѣичъ“, въ 5 д., музыка Мартини; „Февей“, комич. опера въ 4 д., муз. капельмейстера Брикса; „Горе-богатырь Косометовичъ“, въ 5 д., муз. Ѳомина; „Богатырь Буеслаевичъ“, и, наконецъ, комическая оп. „Федулъ съ дѣтьми“, въ 1 д., муз. того же Ѳомина...

Всѣ эти оперы въ литературномъ отношеніи — слабы и не сценичны. Впрочемъ, сама Екатерина не преувеличивала ихъ достоинствъ и, вообще, была не очень высокаго мнѣнія о своемъ драматургическомъ талантѣ. Посылая Вольтеру нѣкоторыя свои драматическія сочиненія, въ переводѣ на французскій, она писала о себѣ: „у автора много недостатковъ: онъ не знаетъ театра; интриги

его пьесъ слабы“. Хотя далѣе она писала, что „нельзя того же сказать о характерахъ“ этихъ пьесъ, что они, будто-бы, „взяты изъ природы и выдержаны“, и что, наконецъ, у автора „есть комическія выходы—онъ заставляетъ смѣяться“; но и это не болѣе, какъ маленькая уступка авторскому самолюбію... Къ тому же, по весьма понятнымъ причинамъ, государыня ни откуда не могла услышать строгаго и безпристрастнаго суда своимъ сочиненіямъ. Она говорить, что ея пьесы заставляли смѣяться, т. е. не лишены были юмора; но вѣдь тутъ смѣялась придворная публика, которая за лестью въ карманъ не лазила...

Даже честный Новиковъ, какъ представитель тогдашней литературной критики, не уступалъ въ этомъ отношеніи придворнымъ почитателямъ таланта государыни, и находилъ ея драматическія сочиненія „достойными почитанія и благодарности“. Когда вышла комедія Екатерины „О, время!“, Новиковъ посвятилъ автору свой журналъ „Живописецъ“ и, въ посвященіи своемъ писалъ: „Вы первый съ такимъ удовольствіемъ и острою заставили слушать бѣдность сатиры съ пріятностію и удовольствіемъ; вы первый съ такою благородною смѣлостію напали на пороки, господствовавшіе въ Россіи!“

Слѣдуетъ сказать, что въ этихъ похвалахъ Новиковъ былъ отчасти правъ: дидактическое и сатирическое значеніе драматическихъ сочиненій Екатерины для того времени несомнѣнно, хотя оно никогда не было значительно и не могло таковымъ быть. Сатира, какъ и всякое другое литературное произведеніе, тогда только можетъ оказывать вліяніе на публику, когда она одухотворена талантомъ...

Въ операхъ Екатерины, какъ и во всѣхъ ея другихъ сочиненіяхъ, дорогъ царственный починъ, дорога любовь и уваженіе, обнаруженныя государыней къ народному „умоначертанію“ и русской старинѣ. Въ нѣкоторыхъ ея операхъ, какъ, напримѣръ, „Олеги“, публика знакомилась съ старинными обычаями, обрядами, костюмами, пѣснями и т. д. Опера „Богатырь Буеслаевичъ“ возстановляетъ, по былинѣ, нравы новгородской вольницы; хотя, конечно, по тогдашнимъ театральнымъ пріемамъ, это возстановленіе совершалось въ слишкомъ искусственной и вычурной формѣ. Такъ, въ „Буеслаевичѣ“ кулачный бой представленъ въ видѣ балета (?), да еще съ пѣніемъ арій, въ такомъ, примѣрно, родѣ:

„О, какой злой,
Кулашной бой!“ и т. д.

При этомъ булабъ возводился, нѣкоторымъ образомъ, въ перлъ созданія; буйныя похождения Василя Буеслаевича приурочивались къ подвигамъ современныхъ богатырей. Буеслаевичу воздаются хвалы; хоръ, при закрытіи занавѣса, поетъ ему, въ назиданіе потомству:

„Силу, храбрость награждали,
Издrevле, какъ и нынѣ,
Отъ кого мы все ожидали,
Оттого-то видѣли и нынѣ“... и проч.

Искусственность и нѣкоторое безвкусіе разсматриваемыхъ оперъ усугублялись еще тѣмъ обстоятельствомъ, что въ нихъ на каждомъ шагу простой, могучій языкъ народныхъ былинъ и пѣсень переплетается съ тирадами трескучей риторики издѣлія новѣйшихъ пиитовъ. Мы уже указывали на заимствованія, сдѣланныя вѣроятно Храповицкимъ для текста оперъ Екатерины изъ твореній Тредьяковскаго. Иногда эти заимствованія дѣлались завѣдомо, съ цѣлью посмѣшить зрителей. Напр., въ оперѣ „Ахридѣичъ“, когда, по ходу сказочной интриги, царевенъ уноситъ на облака вихрь, няини и мамы ихъ, на вопросъ, что случилось, поютъ такого сорта белиберду, взятую у Тредьяковскаго:

„Съ одной страны громъ,
Съ другой страны громъ,
Смутно въ воздухѣ,
Ужасно въ ухѣ“, и т. д.

Точно также, когда требовалось въ какомъ-нибудь мѣстѣ оперы воспѣть экстраординарно-торжественныя чувства, авторъ запуская руку въ собраніе одъ Ломоносова и щедро черпалъ оттуда потребныя ему вирши.

Если и теперь попадаютъ оперы, не особенно богатныя содержаніемъ, то въ вѣкъ Екатерины бывали оперы рѣшительно безъ всякаго содержанія. Оно, пожалуй, даже лучше, чѣмъ когда содержаніе плохо. Къ такимъ именно операмъ принадлежитъ маленькая опера Екатерины: „Федулъ съ дѣтьми“, написанная исключительно ради знаменитыхъ въ то время исполнителей: Урановой и

Крутицкаго. Почти вся пьеска состоитъ изъ дуэтовъ, изъ которыхъ, благодаря мастерскому исполненію (Крутицкій пѣлъ партію Федула а Уранова — Дуняши), одинъ сдѣлался чрезвычайно популярнымъ въ свое время. Его распѣвали во всѣхъ московскихъ и петербургскихъ салонахъ. Особенно нравилась всѣмъ арія Дуняши, сдѣлавшаяся потомъ, можно сказать, достояніемъ всей Россіи. Она довольно длинная, написана въ духѣ и складѣ народныхъ пѣсень и аранжирована на русскіе мотивы. Начинается она такъ:

„Во селѣ, селѣ Покровскомъ,
Среди улицы большой
Разыгралась, расплясалась
Красна дѣвица—душа,
Красна дѣвица—душа,
Авдотьюшка хороша“.

Далѣе Дуняша рассказываетъ подругамъ причины своего веселья: пріѣзжалъ къ ней „изъ Санетпитера дѣтинка“, „поговоривалъ“ ѣхать съ собой, да она ушла отъ соблазна, потому что — дѣвица она благонравная и „Санетпитеромъ“ не прельщается. „Нѣтъ, сударикъ не поѣду“, говорила она ему:

„Я крестьянкою родилась,
Такъ нельзя быть госпожей“...

Вотъ чему она теперь радуется и веселится.

„Федулъ“ всѣмъ понравился, можетъ быть, и потому уже, что былъ очень коротокъ — всего въ одномъ актѣ. Сама Еватерина была имъ чрезвычайно довольна и, не довольствуясь представленіями въ Эрмитажѣ, приказала придворной пѣвческой капеллѣ разучить хоры „Федула“. Потомъ эти хоры пѣвчіе исполнили во дворцѣ на сѣнкахъ и при другихъ праздничныхъ окаязяхъ.

XIV.

Статистико-библиографическій обзоръ русской оперной производительности времени Екатерины.—Характеристика оперныхъ артистовъ.—Аплодированье кошельками.—Крѣпостные артисты и композиторы.—Музыкальныя чудачества графа Савронскаго.—Комерческіе обороты помѣщиковъ холопами-музыкантами.—Князья-антрепренеры „вольныхъ домовъ“ и театровъ.

По имѣющимся свѣдѣніямъ *), за все царствованіе Екатерины II русскихъ *оригинальныхъ* оперъ было написано и поставлено на сценѣ болѣе 60-ти (Въ это число не входятъ оперы самой Екатерины). Въ сочиненіи ихъ подвизалось до 25-ти литераторовъ и болѣе 10-ти композиторовъ. Нѣкоторые авторы (напр., Матинскій, кн. Горчаковъ и др.) писали самп и либретто и музыку для своихъ оперъ.

Изъ писателей наибольшей плодовитостью на этомъ поприщѣ отличились слѣдующіе: Княжнинъ написалъ 8 оперъ, Матинскій—5, Левшинъ — 4, Николевъ — 6, кн. Горчаковъ — 4, Херасковъ — 2 и т. д.

Композиторы, работавшіе на русскую оперу, были: Буланъ, Оминъ, Матинскій, Пашкевичъ, Карцелли, Раупахъ, Фребелингъ, Стаблягеръ, Титовъ, Жоржъ, Эккель...

По трудолюбію и талантливости, изъ нихъ особенно выдавались: Оминъ, написавшій музыку слишкомъ для 20-ти оперъ; Буланъ—болѣе, чѣмъ для 10-ти; Карцелли—для 8-ми, Пашкевичъ—для 5-ти оперъ и пр. **).

Большая часть этихъ композиторовъ выходила изъ среды придворныхъ музыкантовъ. Такъ, Буланъ былъ придворнымъ фоготистомъ; Пашкевичъ считался придворнымъ „камеръ-музыкантомъ“ и пр. Къ сожалѣнію, біографическихъ свѣдѣній о нихъ не имѣется.

Нѣсколько счастливѣе мы въ этомъ случаѣ относительно екатерининскихъ русскихъ оперныхъ пѣвцовъ, о карьерѣ которыхъ со-

*) При составленіи этого обзора мы пользовались: каталогомъ *Сопикова*, словаремъ *Новикова*, «Драматическимъ словаремъ», книгой *Моркова* и друг.

**) Этими данными опредѣляется не *вся*, вообще, производительность этихъ дѣателей, а только за обозрѣваемое—екатерининское время.

хранились кое какіе воспоминанія. Здѣсь было уже упомянуто, что тогда они не были обособлены отъ драматической труппы. Одни и тѣ-же артисты, съ одинаковымъ умѣньемъ или съ одинаковымъ неумѣньемъ, смотря по способности, фигурировали и въ драмахъ и въ операхъ. Впрочемъ, было нѣсколько артистовъ, обладавшихъ хорошими голосами, которыхъ держали исключительно для оперныхъ представленій.

Вотъ имена, участвовавшія отъ забвенія, екатерининскихъ исполнителей русскихъ оперъ: а) въ *Петербургѣ*: А. Камушковъ, А. Прокофьевъ (первые теноры), Н. Сусловъ, М. Волковъ (вторые теноры), А. Крутицкій, Н. Петровъ (басы), Я. Воробьевъ, Черниковъ (буффы), В. Рыбаловъ (баритонъ), Е. С. Уранова-Сандунова, А. М. Михайлова; б) въ *Москвѣ*: Золышевскій, А. Ожогинъ, П. В. Зловъ, П. Сахаровъ (первые теноры), П. Савиновъ, Н. Спнявинъ, С. Шиндеровъ, Черниковъ (вторые теноры), Н. Латинъ, Воеводинъ, Н. Медвѣдевъ, О. Уграсовъ (басы), А. Соколовская, Е. Носова, М. Буденброкъ, М. Спнявская (примадонны), А. Караневичева, Н. Баранчеева и У. Спнявская—второстепенныя пѣвицы.

Изъ числа этихъ именъ—нѣкоторыя были очень громки въ свое время, какъ по таланту, такъ и по заслугамъ, оказаннымъ ихъ обладателями успѣху и развитію русскаго опернаго искусства.

Изъ пѣвицъ въ Петербургѣ очень славилась тогда нѣсколько уже знакомая намъ Елизавета Семеновна Уранова, по мужу Сандунова.

По словамъ ея біографовъ, она до поступленія на сцену, не имѣла даже фамиліи: ее звали просто Лизанькой и даже Лизкой. Впрочемъ, мы уже знаемъ, что ее нерѣдко звали такъ и впослѣдствіи, когда она вошла въ славу. Фамилію Урановой, напоминающей эллинскаго бога, она получила отъ императрицы при слѣдующемъ обстоятельстве. Какъ-то разъ государыня пріѣхала въ театральное училище, въ которомъ тогда воспитывалась Лизанька, и, услышавъ пѣніе юной артистки, пожелала узнать, кто она такая? Ей доложили, что у Лизаньки нѣтъ ни рода, ни племени, и нѣтъ никакой фамиліи. Тогда Екатерина приказала ей называться Урановой и, для поощренія ея дальнѣйшимъ успѣхамъ, пожаловала ей брилліантовый перстень въ 300 руб. Впослѣдствіи, поступивъ на сцену, Уранова вышла замужъ, послѣ многихъ препятствій, за актера Сандунова...

Въ своемъ мѣстѣ было разсказано, въ чемъ заключались эти препятствія и какъ, для устраненія ихъ, Лиза и Сандуновъ вынуждены были прибѣгнуть къ покровительству императрицы, принявшей очень живое участіе въ этомъ романическомъ дѣлѣ. Являсь на сценѣ въ первый разъ послѣ свадьбы въ оперѣ „Рѣдкая вещь“, Лиза не удержалась, чтобы не колынуть встати оставшагося съ носомъ сановнаго ловеласа. По ходу пьесы она вынула изъ кармана кошелекъ и, обратясь съ лукавой усмѣшкой къ сидѣвшему въ ложѣ графу Безбородко, пропѣла находящуюся въ этой оперѣ арію:

«Престаньте льститься ложно,
И мыслить такъ безбожно,
Что деньгами возможно
Въ любовь къ себѣ склонить.
Тутъ нужно не богатство,
Но младость и пріятство», и т. д.

Графъ слушалъ и улыбался яли, какъ говорятъ французы, *faisait bonne mine á mauvais jeu*. Публика, знавшая всю эту исторію, аплодировала. Во всякомъ случаѣ, характеристична здѣсь свобода, которая въ позднѣйшія времена была-бы немыслима, тѣмъ болѣе въ такой формѣ и по отношенію къ такому „тузу“, какимъ былъ гр. Безбородко...

Сандунова, въ качествѣ примадонны, участвовала почти во всѣхъ того времени русскихъ операхъ. По вычисленію г. Моркова, она исполнила втеченіи своей 33-хъ лѣтней сценической дѣятельности, 320 ролей и постоянно пользовалась большимъ успѣхомъ.

Пѣвица А. Михайлова, обладавшая чудеснымъ сопрано, тоже занимала въ операхъ первыя амплуа, преимущественно въ русскихъ „народныхъ“ операхъ, такъ какъ она съ неподражаемымъ искусствомъ исполняла вообще всѣ русскія пѣсни и романсы.

Въ Москвѣ очень славились пѣвицы Соколѣвская и М. Сивявская.

Когда Соколовская, въ 1780-хъ гг., исполняла первую партію въ переводной оперѣ Гретри „Земира и Азоръ“, пѣла „арію горлицы“, то приводила зрителей въ такой восторгъ, что они не довольствуясь хлопаньемъ, „аплодировали ей *метаніемъ кошельковъ*“ на сцену. ²⁴⁴⁾

Нужно замѣтить, кстати, что подобныя „метанія“ и, вообще, „поднесенія“ звонкою монетою артистамъ со стороны публики не считались зазорными и очень нерѣдко практиковались даже на придворномъ театрѣ. Иногда какой-нибудь артистъ, съ предварительнаго, конечно, разрѣшенія начальства, безцеремонно являлся во время антрактовъ въ партеръ со шляпою въ рукахъ и собиралъ въ нее деньги отъ dobroхотныхъ дателей, на манеръ того, какъ въ наши дни дѣлаютъ это какія нибудь ярмарочныя арфистки.

Подобнымъ образомъ, въ 1781 г., на одномъ спектаклѣ въ Эрмитажѣ, артистъ Флоридоръ собралъ со зрителей до 1,500 р., въ числѣ коихъ вкладъ самой императрицы составлялъ 400 р. На „даровыхъ“ эрмитажныхъ спектакляхъ это повторялось нерѣдко, съ дозволенія государыни, желавшей, кажется, этимъ способомъ восполнить недостаточность казеннаго содержанія артистамъ. ²⁴⁵⁾

Возвращаемся къ характеристикѣ екатерининскихъ русскихъ пѣвцовъ.

О другой, выше упомянутой, московской артисткѣ, славившейся въ описываемое время, — Синявской, узнаемъ только, что она тоже исполняла первыя роли въ операхъ и, между прочимъ, въ роли Зои, въ оперѣ того-же названія (1786 г.), „столько своего искусства къ удовольствію публики оказала, что и по закрытіи театра при концѣ ея роли, долгое время была аплодирована“. ²⁴⁶⁾

Изъ петербургскихъ оперныхъ артистовъ болѣе всего выдавался Воробьевъ, высокому комическому таланту котораго и знанію народнаго быта, болѣе всего были обязаны своимъ успѣхомъ русскія „мужичьи“ оперы. Вигель, видѣвшій его уже въ 1800-хъ годахъ, не смотря на свое затаенное предубѣжденіе къ тогдашнему русскому театру, призналъ, однако, Воробьева—„чрезвычайно примѣчательнымъ и совершеннымъ“. Это, говоритъ онъ, „буффъ въ русскомъ родѣ. Онъ смѣшилъ, когда пѣлъ, когда говорилъ, когда стоялъ, смотрѣлъ, даже когда онъ только показывался на сценѣ“. ²⁴⁷⁾ Воробьевъ, кромѣ комическаго таланта, обладалъ и порядочнымъ голосомъ. Онъ былъ воспитанникомъ театральнаго училища и ученикомъ славнаго въ то время итальянскаго буффа Марокети и, говорятъ, превзошелъ потомъ своего учителя.

Не менѣе Воробьева славился въ Петербургѣ другой оперный пѣвецъ Крутицкій, владѣвшій превосходнымъ басомъ и не дюжиннымъ драматическимъ дарованіемъ. Онъ игралъ первыя роли въ

лучшихъ русскихъ операхъ—„Мельникъ“, „Сбитенщикъ“ и друг., и всегда съ большимъ успѣхомъ. Его отличала государыня и нерѣдко жаловала наградами. Крутицейъ былъ сынъ гарнизоннаго сержанта.

Въ Москвѣ, въ русской оперѣ „отмѣнно талантъ свой къ забавѣ зрителей изъяслялъ“ актеръ Черныковъ, исполнявшій роли Крутицкаго, а также Золышкинъ, Зловъ и Ожогинъ (буффъ). Последний особенно былъ любимъ московской публикой. Чтобъ видѣть его игру, по словамъ современной критики, многіе провинціальныя помещики и купцы нарочно пріѣзжали въ Москву издалека. Онъ сдѣлалъ себѣ имя исполненіемъ въ оперѣ „Розана и Любимъ“, роли Лѣсника, „которая была первая для его преимущественно одобрена; ибо чрезъ оную онъ сталъ извѣстенъ въ комическихъ операхъ лучшимъ въ роляхъ буффонскихъ“. ²⁴⁸⁾ Зловъ, воспитанникъ московскаго университета, былъ, по отзыву его біографа, „умный, благородный, талантливый артистъ, одаренный пріятнымъ голосомъ“. Впослѣдствіи онъ перешелъ на петербургскую сцену.

Русскія оперы, при Екатеринѣ, давались въ Петербургѣ, кромѣ придворнаго театра—въ „Каменномъ“, Книпперовомъ, деревянномъ—лѣтнемъ театрахъ. Последний былъ открытъ осенью 1781 г. Его построили на нынѣшнемъ Марсовомъ полѣ, близъ Лѣтнаго сада. Театръ этотъ, по свидѣтельству Пикара, былъ построенъ „въ новомъ родѣ, совершенно еще неизвѣстномъ въ здѣшнемъ краѣ. Сцена очень высока и обширна, а зала, предназначенная для зрителей, образуетъ три четверти круга. Ложъ не имѣется, но кромѣ паркета и партера со скамейками, сдѣланъ трехъярусный балконъ... Всѣ весьма довольны этимъ изящнымъ и помѣстительнымъ новымъ увеселительнымъ зданіемъ, которымъ они обязаны генералу Бецкому“... Театръ этотъ предназначался исключительно для русской драмы и оперы. Кажется, это назначеніе онъ сохранилъ до конца своего бытія, такъ какъ, судя по „Запискамъ“ Н. И. Греча, и черезъ двадцать почти лѣтъ послѣ открытія этого театра, на немъ шли одни русскіе спектакли.

Кромѣ публичныхъ театровъ, русская оригинальная и переводная опера стала въ то время обычной гостьей и на домашнихъ барскихъ сценахъ, въ исполненіи „благородныхъ“ любителей и крѣпостныхъ артистовъ. Современный театральныи лѣтописецъ упоминаетъ о „домовыхъ театрахъ“ графа П. Б. Шереметева,

князя П. М. Волконскаго, графа З. Г. Чернышева и друг. вельможъ, гдѣ давались оперные спектакли. Такъ у него, между прочимъ, записано о представленіи въ первый разъ оперъ: „Башмаки Мордаре“ (1778 г.), „Двѣ сестры“ (1779 г.), и „Опытъ Дружбы“ (1779 г.), въ домѣ графа Шереметева; затѣмъ, „Лоретты“ и „Милены“, въ домѣ князя Волконскаго—и тамъ и здѣсь „собственными пѣвцами и пѣвицами“ хозяевъ, причемъ, артисты „приобрѣли себѣ довольную похвалу отъ зрителей“²⁴⁹).

У тогдашнихъ вельможъ—меломановъ бывали свои *собственные*, т. е. крѣпостные, не только оперные пѣвцы и пѣвицы, но и композиторы. Напр., къ оперѣ Хераскова, „Милена“, музыка была написана „крѣпостнымъ человѣкомъ его сіятельства вн. П. М. Волконскаго“ хотя имя его скромный лѣтописецъ и оставилъ въ неизвѣстности... Впрочемъ, пассія къ оперной музыкѣ доходила у тогдашнихъ баръ до того иногда, что они даже кучеровъ своихъ заставляли разучивать каватинны и арии.

Жилъ-былъ тогда графъ П. М. Скавронскій, родственникъ императорскаго дома—знатный вельможа и страшный богачъ. Слабость его была—музыка, доводившая его до помѣшательства. Онъ былъ не только любителемъ музыки, но и композиторомъ, воображавшимъ себя великимъ талантомъ, хотя у него не было его ни псковки. Только благодаря его безграничной тороватости, его невозможныя сочиненія ставились на сценѣ, разыгрывались въ концертахъ, терпѣливо выслушивались и даже превозносились до небесъ.

Вѣчно окруженный пѣвцами и музыкантами, Скавронскій дошелъ, наконецъ, до совершенно нелѣпой идеи: онъ приказалъ прислугѣ не иначе разговаривать съ нимъ и между собою, какъ речитативомъ. Выѣздной лакей, приготовившись по нотамъ, сочиненнымъ его господиномъ, докладывалъ пріятнымъ сопрано, что карета его сіятельства подана. Метръ-д'отель докладывалъ барину и гостямъ торжественнымъ напѣвомъ, что кушать готово. Кучеръ объяснялся съ графомъ густыми октавами протодьяконскаго basso profundo. Во время парадныхъ обѣдовъ и баловъ графскіе слуги составляли дуэты, тріо и хоры, такъ что гостямъ казалось, будто они пьютъ и ѣдятъ—въ оперной залѣ. Вдобавокъ, самъ его сіятельство отдавалъ приказанія слугамъ тоже въ музыкальной формѣ,

а гости, желая угодить ему, вели съ нимъ разговоры въ видѣ вокальныхъ импровизацій.

Такія явленія, не смотря на ихъ странность и кажущуюся случайность, лучше всего характеризуютъ, однако, господствующіе вкусы и нравственно-умственный уровень всего общества. Безъ сомнѣнія, въ иное время графъ Савронскій въ представленномъ видѣ былъ-бы невозможенъ.

Рядомъ съ такими платоническими маньяками, распространенными на Руси музыкальность на почвѣ крѣпостнаго права, встрѣчались тогда „любители“, относившіеся къ холопской музыкѣ съ болѣе практической точки зрѣнія. Эти меломаны не прочь были иногда поспекулировать своими „собственными“ артистами и музыкантами.

Въ газетахъ того времени встрѣчались нерѣдко такого, напр., рода „объявленія“:

...„Продается (тамъ то) дворовый человѣкъ, умѣющій грамотѣ и который *очень хорошо играетъ на флейтраверсѣ*“.

...„продается *музыкантъ* 35 лѣтъ съ женою и дочерью, да крестьянинъ, обученный ткацкому мастерству...“

...,продается *музыкантъ* и парикмахеръ, мужской и женской“.. 250)

Тутъ, очевидно, шла продажа домовыхъ „капеллій“ въ раздробь, и притомъ, окончательно. Гораздо остроумнѣе и прибыльнѣе распорядился на этотъ счетъ князь И. В. Одоевскій—большой любитель эстетическихъ наслажденій и въ томъ числѣ музыки. Эстетика его довела до полного раззоренія; тогда онъ, не будучи дуракомъ, пустилъ въ оборотъ свой дворовый оркестръ. Крѣпостные музыканты, „ходя въ разныя мѣста играть и получая плату, тѣмъ остальное время жизни содержали“ своего добраго барина. „Воистину, восклицаетъ по этому поводу огорченный историкъ, при древней простотѣ нравовъ, музыканты не нашли-бы довольно въ упражненіи своемъ прибыли, чтобъ и себя и господина своего содержать!“ 251)

Чудакъ! въ этомъ-то и заключались для „любимцевъ музъ“ „златого вѣка“ выгоды просвѣщенія...

Среди екатерининскихъ баръ находились даже такіе, что не брезгали принимать участіе въ антрепризѣ публичныхъ увеселительныхъ заведеній и, такъ называвшихся, „вольныхъ домовъ“. Однажды, другой князь Одоевскій (Николай), генераль-поручикъ

С. Ржевскій и другія знатныя лица скомпрометтировали себя брайне неблаговидной сдѣлкой съ французомъ Лефевромъ—„содержателемъ московскаго клуба“. Лефевръ жаловался, что помянутыя лица обманнымъ образомъ взяли съ него обязательство „совсѣмъ несогласное съ тѣмъ, которое ему на французскомъ языкѣ было предложено“. Коротко сказать, онъ уличилъ ихъ въ подлогѣ.

Тогдашній московскій главнокомандующій, графъ Чернышевъ (дѣло происходило въ 1782 г.) довелъ объ этомъ грязномъ процессѣ до свѣдѣнія императрицы. Отвѣчая ему, она, между прочимъ, писала:

„не могло намъ не показаться страннымъ и непристойнымъ, что войска нашихъ генераль-поручиковъ и нѣсколько князей вступили въ общество съ трактирщикомъ и въ подѣлъ его барышей. Мы не сомнѣваемся, что вы не оставите наблюдать, дабы таковыя непристойности упреждены были и всякъ упражнялся бы въ томъ, что его состоянію прилично“.

Но это былъ не единственный примѣръ такой „непристойности“. Около того-же времени князь Урусовъ состоялъ въ компаніи съ извѣстнымъ тогда Медоксомъ—содержателемъ частнаго московскаго театра, и это знали всѣ. Такая предпріимчивость знатныхъ людей, пренебрегавшихъ даже тѣмъ—„que dira le monde“, объясняется обѣдненіемъ дворянскихъ фамилій, благодаря чрезмѣрной расточительности, обуявшей высшее общество.

XV.

Романсы и пѣсни временъ Екатерины II.—Арфа и гитара.—Происхожденіе русской искусственной пѣсни прошлаго столѣтія.—Народные мотивы и ихъ подражанія.—Теорія пѣсни по Державину.—Поэты и композиторы—творцы русскихъ романсовъ.—Пѣсенники и музыкально-сценическіе журналы.

Равномѣрно съ оперой развивался у насъ и другой родъ искусственной лирико-музыкальной поэзіи—пѣсня, романсъ.

Романсы, сонаты, тріолеты, куплеты, гимны, кантаты, оды, побѣдныя пѣсни, полонезы, марши и т. под. виды пѣснопѣвческаго искусства сильно вошли во вкусы екатерининскаго общества.

Пѣніе романсовъ, подъ аккомпаниментъ клавиордъ, арфы или гитары, считалось обязательнымъ для каждой благовоспитанной дѣвицы. Не напрасно, должно быть, одинъ изъ типичнѣйшихъ сыновъ „златаго вѣка“, Фамусовъ, сѣтовалъ, что мы-де, свѣтскіе родители, при посредствѣ „побродягъ“, учимъ своихъ дочерей

„И танцамъ и пѣнью, и нѣжностямъ, и вздохамъ,
Какъ будто въ жены ихъ готовимъ скоморохамъ!“

„Дѣва за арфою“, „дѣва съ гитарою“ — сдѣлались любимѣйшимъ сюжетомъ для поэтовъ и живописцевъ. Влюбленные виршплеты не иначе представляли себѣ предметъ своихъ нѣжныхъ вздоховъ, какъ съ арфою или гитарою въ рукахъ.

„Владѣющимъ твоимъ перстамъ,
О, дѣва! арфы надъ струнами,
Обезтѣлесенъ, обездушень,
Я будто истуканъ стою.
Царица жизни ты и смерти!“

воспѣвалъ Державинъ какую-то „волшебницу“, плѣнившую его своимъ сладкогласіемъ подъ аккомпаниментъ арфы. И такихъ воспѣваній тогда писалось множество...

Отсюда и сами инструменты, какъ арфа и гитара, сдѣлались предметами поэтическими и, тотъ же Державинъ въ такихъ, напр., выраженіяхъ воспѣлъ гитару:

„Шестиструнная гитара
У красавицы въ рукахъ,
Громы звучнаго Пиндара
Заглушая на устахъ,
Мнѣ за гласомъ звонкимъ, нѣжнымъ,
Пѣть велить любовь“!

Арфа почиталась тоже „волшебнымъ“ инструментомъ, „тихо-струнный“ звукъ котораго „дремлетъ на розахъ“, „щекочетъ нѣжно слухъ“ или пробуждаетъ „шумомъ перуннымъ“.

Искусственныя свѣтскія пѣсни, въ литературномъ смыслѣ этого слова, появляются у насъ одновременно почти съ зарождеиіемъ нашей „гражданской“ литературы, а, пожалуй, и ранѣе, потому что уже Симеонъ Полоцкій упражнялся въ этого рода „изящной словесности“. Лучшія пѣсни въ первой половинѣ прошлаго вѣка вышли изъ подъ пера Ломоносова; но Ломоносовъ, хотя и „чувствовалъ“, какъ онъ выражается въ „разговорѣ съ Анакреономъ“, „жаръ“

„Въ согрѣвшей крови
И бѣгать сталъ перстами
По тоненькимъ струнамъ“,

хотя онъ „нѣжности сердечной въ любви“ и не былъ лишенъ, тѣмъ не менѣе—говоритъ онъ о себѣ:

„Героевъ славой вѣчной
Я больше восхищенъ“.

Ломоносовъ почти исключительно сочинялъ однѣ хвалебныя оды и переложенія боговдохновенныхъ псалмовъ. Послѣ Ломоносова пробовалъ писать пѣсни на идиллическія и амурныя тѣмы безсмертный Тредьяковскій. Кто не знаетъ его знаменитую пѣсенку веснѣ:

„Весна катить,
Зиму валить,
Поютъ птички
Со синички,
Хвостомъ машутъ и лисички“!

Въ этомъ родѣ онъ написалъ нѣсколько пѣсень и романсовъ, между которыми встрѣчаются, къ вѣщему удивленію потомства,

и „французской работы“, т. е. написанныя Тредьяковским по-французски. О содержаніи этихъ пѣсень можно судить уже по однимъ заглавіямъ, какъ-то: „Пѣсня о томъ, что любовь безъ платы не бываетъ отъ женскаго пола“, „Объявленіе любви одной дѣвицѣ“, „Тоска любовницына“, „Плачь одного любовника“ и т. п. Безъ сомнѣнія, во всѣхъ этихъ „тоскахъ“ и „плачахъ“ на первомъ планѣ купидонъ съ своими стрѣлами, къ которому пѣсноплѣвецъ въ романсѣ „Прошеніе любви“, обращается, между прочимъ, съ такою мольбою:

„Повинь Купидо стрѣлы:
Уже мы всѣ не пѣлы,
Но сладко уязвлены“...

Говорятъ, сочиненіемъ пѣсень занималась впоследствии сама императрица Елизавета Петровна, и Державинъ приводитъ одинъ изъ принадлежащихъ, будто-бы, ея перу „пасторальныхъ“ романсовъ, въ которомъ авторъ, обращаясь къ „чистому источнику“, завидуетъ его счастью, потому что нѣкая очаровательная нимфа „прекрасно умывала“ въ немъ свое лицо:

„И съ брегу бѣлыя ноги одускала
И такъ украшала“...

Что касается екатерининской эпохи, то романсы и пѣсни сдѣлались тогда самымъ любимымъ музыкально-поэтическимъ развлеченіемъ. Музыканты, поэты—всѣ, кто во что гораздъ, усердно принялись за разработку этого благодарнаго жанра. Въ то же время въ обществѣ всѣ запѣли. Даже во дворцѣ, на эрмитажахъ пѣніе сдѣлалось однимъ изъ обычныхъ развлеченій. Описывая эрмитажные вечера, П. И. Сумароковъ говоритъ, что тамъ „иногда призывали музыку, танцовали, плясали по русски... *тѣмъ* хоромъ подблюдныя пѣсни, вляли кольца, перстни и загадывали“... ²⁵²⁾ Кромѣ того, для забавы придворной публики нерѣдко призывались на этихъ вечерахъ дворцовые пѣвчіе, которые и пѣли разнообразныя пѣсни, народныя и искусственныя, любимыя хоры и аріи изъ оперъ и пр.

Преимущественно пошла мода тогда на русскія и цыганскія пѣсни—народныя и подражательныя. Въ плеядѣ любимцевъ Екатерины были на этотъ счетъ горячіе руссофилы. Такимъ былъ, между прочими, гр. Алексѣй Орловъ, который, по словамъ Державина,

вина, „любилъ простую русскую жизнь, пѣсни; пляски и всѣ другія забавы престопаодныя“.

Въ его домѣ стекались „бойцы, борцы, силачи, пѣсенники, плясуны, скакуны, ѣздоки на лошадяхъ — словомъ все, говоритъ его биографъ Ушаковъ, что только означало... достоинство и искусство русскаго“...

Примѣръ такого „туза“ не могъ не быть заразителнымъ.

Извѣстная въ то время художница Виже-Лебрентъ, проживавшая въ Петербургѣ и вращавшаяся въ кругу высшего общества, въ послѣднѣе годы царствованія Екатерины II, говоритъ въ своихъ любопытныхъ запискахъ:

„Нашъ кружокъ былъ весьма многочисленъ, и всѣ только о томъ и думали, какъ-бы повеселиться. Послѣ обѣда совершали прогулки въ изящныхъ лодкахъ, разукрашенныхъ малиновымъ бархатомъ съ золотою бахромою; въ болѣе скромной лодкѣ ѣхалъ впередъ насъ хоръ пѣсенниковъ и улаждалъ насъ своимъ пѣніемъ, которое отличалось удивительною вѣрностью, даже на самыхъ высшихъ нотахъ“.

Въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ Виже-Лебрентъ находила „какую-то своеобразную дикость и, вмѣстѣ съ тѣмъ, какую-то упылость и мелодичность“.

Сочиненіемъ искусственныхъ пѣсень, романсовъ и т. под. занимались въ описываемое время даже такіе превыспренно „важные“ борищенъ русскаго Парнаса, какъ Сумароковъ и Державинъ.

Первая пѣсня Сумарокова, вызвавшая множество подражаній („Толь награда за мою вѣрность, за мою искренность“), была принята съ восхищеніемъ, главнымъ образомъ, благодаря ея музыкѣ. Ее распѣвали во всѣхъ аристократическихъ салонахъ и даже во дворцѣ — передъ императрицей. Этого мало: подъ ея голосъ стали танцовать мэнуеты... Вслѣдъ за этимъ, Сумароковъ началъ строчить различныя пѣсни, романсы, хоры и т. под. въ огромномъ количествѣ; но всѣ эти плоды его угловатой и тщедушной музы, по отзыву даже такого снисходительнаго критика, какъ Мерзляковъ, „низки въ слогѣ и въ мысляхъ“...

Державинъ тоже охотно перестраивалъ „громозвучный“ ладъ своей лиры на „сладкозвучный“ и считалъ это необходимой уступкой современному вкусу. Въ качествѣ первостатейнаго лирика, онъ конечно, предпочиталъ оду, въ которой, по его выраженію, цар-

ствуешь „пареніе“; но, говорить онъ далѣе, и самый „превосходный лирикъ долженъ иногда уступить въ сочиненіи пѣсни—вѣтренной, веселонравной дамѣ“... И онъ довольно часто подчинялъ свою гордую музу капризамъ этой „веселонравной дамы“, доказательствомъ чего служатъ его многочисленныя: любовныя, ваехическія, идиллическія и т. под. стихи и пѣсни, между которыми попадаются и весьма недурныя.

Нѣкоторые изъ его пѣсень сдѣлались чрезвычайно популярны, и еще до сихъ поръ можно услышать ихъ изъ устъ какой-нибудь сентиментальной дѣвы въ нашей провинціальной глуши. Кому, напр., неизвѣстна „Пчела“ Державина?

„Пчелка златая!
Что ты жужжишь?
Все вокругъ летая,
Прочь не летишь?
Или ты любишь
Лизу мою?“

Державинъ ветолюко писалъ пѣсни и романсы, но и посвятилъ имъ цѣлый теоретическій трактатъ, въ которомъ встѣчаются такія мудренныя открытія, какъ, напримѣръ, классификація русскихъ народныхъ пѣсень на три „статьи“: „на протяжныя, плясовыя и среднія“. Или — открытіе сходства русской народной мелодіи съ древне-греческой... Впрочемъ, это курьозное мнѣніе принадлежитъ прежде всего современнику Державина—Львову, считавшемуся тогда знатокомъ и любителемъ русскихъ народныхъ пѣсень. Мнѣніе онъ это высказалъ въ предисловіи изданнаго имъ сборника русскихъ пѣсень, о которомъ будетъ сказано ниже.

Наши старинныя народныя пѣсни Державину не нравились: онъ, по его мнѣнію, „одноцвѣтны, однотонны и въ нихъ только господствуетъ гигантскъ или богатырское хвастовство“. „Нельзя сказать, продолжаетъ онъ, чтобы въ нихъ и поэзіи не было, хотя не во всѣхъ“... Но удивительнѣе всего мнѣніе Державина, что наши древнія былины богатырскаго эпоса „сочинены какимъ-нибудь однимъ человекомъ, чѣмъ и доказывается не вкусъ цѣлаго народа“.

„Изящная пѣсня“, т. е. искусственная, какъ и народная, по мѣткому замѣчанію Державина, „назначена природою для пѣнія“;

поэтому, она „должна быть сладкозвучною, способною къ музыкѣ и къ повторенію какимъ-либо инструментомъ“. Далѣе, опредѣляя существо пѣснѣ, авторъ говоритъ, что она служитъ выраженіемъ „мгновеннаго взгляда на природу пріятную, нѣжную, веселую, игривую, въ которой человѣкъ наслаждается блаженствомъ жизни; или, вопреки тому, въ несчастныхъ случаяхъ сокрушается горестію, уныніемъ, тоскою и далѣе“. Въ заключеніе, признавая французовъ первыми по всей Европѣ мастерами „любовныхъ, застольныхъ и забавныхъ“ пѣсней, Державинъ признаетъ ихъ образцомъ въ этомъ отношеніи и для русскихъ пѣснопѣвцевъ.²³³

Мы сдѣлали эти цитаты потому, что въ словахъ Державина отражаются, безъ сомнѣнія, общія ходячія понятія о пѣснѣ въ тогдашнемъ образованномъ кругу...

Съ модой на русскія народныя пѣсни, стали появляться во множествѣ ихъ подражанія, выходившія изъ подъ пера современныхъ поэтовъ. Лучшими сочинителями, вообще, пѣсней, считались тогда: Богдановичъ, Капнистъ, Поповъ, Дмитріевъ, князь Горчаковъ и друг., но въ особенности—Нелединскій-Мелецкій.

Нелединскій былъ весьма даровитый писатель и его пѣсни отличались легкостью языка, простотой и изяществомъ, и замѣчательнымъ сходствомъ, по складу и духу, съ народной пѣсней. Нѣкоторыя его пѣсни до сихъ поръ общезвѣстны и распѣваются, можно сказать, всей Россіей. Такова, напримѣръ:

„Выйду я на рѣченьку
Погляжу на быстрю“...

По свидѣтельству Бантышъ-Каменскаго, въ описываемое время весьма славился романсъ Нелединскаго:

„У кого душевны силы
Истощили тоской“...

Біографъ очень хвалитъ еще слѣдующую строфу Нелединскаго, написанную, по его выраженію, „огненнымъ перомъ“. Разочарованный любовникъ обращается къ предмету своей страсти:

„Если будешь хоть случайно
Близъ гробницы ты моей,
Самый прахъ мой содрогнется,

Твой приходъ рѣ немъ жизнь родить
И тотъ камень потрясется,
Подъ которымъ буду скрытъ“.

Современный читатель воленъ думать—и будетъ правъ—что эти вирши написаны не „огненнымъ“, а риторическимъ перомъ: въ нихъ нѣтъ ни естественности, ни изящества. И дѣйствительно, почти всѣ романы Нелединскаго слабы, хороши его только пѣсни въ народномъ вкусѣ. Впрочемъ, самъ Нелединскій называлъ свои стихотворенія „ничтожными плодами досуга въ молодые лѣта“... Скромность, рѣдкая въ современныхъ ему авторахъ!

Надо отдать справедливость, что пѣсни Нелединскаго во многомъ обязаны своей славой и популярностью талантливому композитору Козловскому, положившему ихъ на музыку.

О. А. Козловскій, сдѣлавшійся въ послѣдствіи, при Александрѣ I, директоромъ музыки императорскихъ театровъ, былъ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ своего времени композиторовъ. Онъ и другъ его, М. Огинскій, авторъ знаменитаго, всемірноизвѣстнаго „полонеза“, оба поляки родомъ, пріѣхавъ въ Петербургъ, ввели въ немъ моду на полонезы, ставшіе однѣми изъ любимѣйшихъ музыкальныхъ пьесъ въ тогдѣшнемъ нашемъ обществѣ. Козловскій не менѣе Огинскаго славился полонезами, и одинъ изъ нихъ, съ хорами:

„Громъ побѣды раздавайся,
Веселися храбрый россия!“

исполненный на знаменитомъ праздникѣ Потемкина въ Таврическомъ дворцѣ, произвелъ необыкновенный фуроръ и упрочилъ славу автора. Э. Булгарянъ, лично знавшій Козловскаго, утверждаетъ, что „въ его полонезахъ настоящій духъ этого рода музыки“. ²⁵⁵) Вигель въ своихъ „Воспоминаніяхъ“ подтверждаетъ фактъ необыкновенной популярности въ екатерининское время полонезовъ Козловскаго. По его словамъ, особенно славился и былъ любимъ тогда общеизвѣстный полонезъ этого композитора на слова:

„Славься симъ Екатерина“...

Подъ звуки этого полонеза, „русскіе, говоритъ Вигель, ходили тогда съ какою-то восторженною гордостью“. ²⁵⁶)

Кромѣ полонезовъ, Козловскій написалъ много и другихъ пьесъ; его перу принадлежитъ музыка лучшихъ романсовъ и пѣсень екатерининскаго времени и Нелединскаго и другихъ поэтовъ.

Въ сочиненіи музыки въ русскимъ пѣснямъ и романсамъ описываемаго времени много трудился также и плодовитый Сарті. Ему приписываютъ, напр., музыку весьма популярнаго въ то время романса:

„Я не знала ни о чемъ въ свѣтѣ тужить“...

Сарті, написавшій болѣе 40 оперъ, оказалъ, вообще, не малыя заслуги разработкѣ, собственно, русской музыки. Но и помимо заѣзжихъ композиторовъ, екатерининскій вѣкъ былъ довольно богатъ русскими музыкальными талантами, произведенія которыхъ до сихъ поръ еще живутъ и долго будутъ жить. Укажемъ, напр., на Бортнянскаго, считающагося авторитетомъ въ нашемъ церковномъ пѣніи.

Бортнянскій, родомъ малоросъ, былъ отправленъ императрицею въ 1768 г. въ Италію для музыкальнаго образованія. Въ Венеціи онъ учился у Галуппи; вернувшись въ Петербургъ, былъ принятъ „съ отиѣннымъ уваженіемъ“ и получилъ званіе „композитора придворнаго пѣвческаго хора“. Онъ писалъ разнообразныя пѣсы, даже оперы, но особенно прославился своими мелодичными духовными концертами.

Почти одновременно съ Бортнянскимъ, подавалъ огромныя надежды другой талантливый самородокъ, М. С. Березовскій, тоже малоросъ по происхожденію.

Березовскому, получившему музыкальное образованіе въ Болонской музыкальной академіи—у знаменитаго Мартини, первому принадлежитъ честь преобразования нашего церковнаго пѣнія; онъ первый ввелъ въ нашу ирмологію „новѣйшій итальянскій вкусъ“ и симфонію. Къ сожалѣнію, онъ недолго жилъ и не могъ развернуть свой талантъ во всю ширину. Приѣхавъ въ 1774 г. изъ Италіи съ графомъ Орловымъ, Березовскій былъ принятъ вначалѣ весьма благосклонно. „Концерты“ его давались при дворѣ и—правились. Онъ былъ зачисленъ въ штатъ придворной музыки; но преобладавшіе въ этомъ штатѣ иностранцы изъ зависти, не давали ему ходу. Въ немъ принималъ участіе Потемкинъ, общался съ дѣлать директоромъ предполагавшейся тогда „музыкальной ака-

деміи“ въ Кременчугѣ; но изъ этихъ обѣщаній и покровительствъ для обойденнаго артиста не вышло никакого толку. Онъ впалъ въ иппохондрію, сталъ искать утѣшенія на днѣ „горькой“ чаши, допился до горячки и — зарѣзался въ 1777 году, въ цвѣтущемъ возрастѣ... ²⁵⁷⁾

Было при Екатеринѣ еще нѣсколько даровитыхъ русскихъ музыкальных дѣятелей, оставившихъ послѣ себя память. Упомянемъ о С. Д. Карелинѣ, капельмейстерѣ оркестра камергера Вадковскаго; затѣмъ, о такъ прозванномъ тогда Гандошкѣ (Антошкѣ), замѣчательномъ композиторѣ и виртуозѣ на скрипкѣ. Этотъ русскій Паганини состязался съ первыми европейскими скрипачами, Виотти, Местрино, Дицомъ, и — затмѣвалъ ихъ своей игрой. Гандошка или Хандошкинъ былъ обязанъ своей карьерой Потемкину. Онъ пользовался при дворѣ огромнымъ успѣхомъ и былъ очень плодовитымъ композиторомъ: онъ написалъ до ста сочиненій для скрипки.

Обозрѣвая библиографическіе каталоги нашей литературы и журналистики конца прошлаго и начала нынѣшняго столѣтія, невольно поражаешься чрезвычайнымъ обиліемъ изданій, спеціально посвященныхъ театру и музыкѣ. Однихъ журналовъ въ этомъ родѣ было такое множество, какого въ настоящее время, т. е. спустя почти сто лѣтъ, у насъ не насчитается и половины. Не говоря уже о разныхъ „театральныхъ“, „драматическихъ“ и „музыкальныхъ“ „магазинахъ“, „сборникахъ“, „вѣстникахъ“ и „журналахъ“, спеціализація по издательству этого рода дошла до такихъ тонкостей, что находились напр., охотники предпринимать издавіе: „Журнала С.-Петербургскаго италіанскаго театра“ (1795 г.), „Гитарнаго журнала“ (Василій Алферовъ); „Журнала для фортепьяна, содержащаго въ себѣ русскія пѣсни съ варіаціями“ (Ө. Нерлихъ), и т. п. Вѣроятно, находились на эти курьозные и немислимые въ наше время журналы подписчики и читатели... Во всякомъ случаѣ, обстоятельство это еще разъ указываетъ на сильное развитіе въ тогдашнемъ обществѣ музыкальной маніи.

Правда, издавались эти журналы большею частью ужъ очень патріархально. Напр., нѣкто Д. Вельшовъ, принимаясь издавать журналъ „Талію“, предувѣдомлялъ подписчиковъ, что время выхода книжекъ сей „Таліи“ „будетъ зависѣть отъ его, издателя, тѣлеснаго и душевнаго расположенія“... Посвящая, переведенную имъ

на русскій языкъ, оперу „Аріаданъ“ князю М. П. Волконскому, онъ беззапѣтливо ходатайствовалъ:

„Ей богу! И руки и голова устали.

За всѣ-жь мои труды,

Вели его (т. е. „Аріадана“) сыграть, чтобъ публики сказала:

Ну, право, хоть куды!..“

Кромѣ упомянутыхъ журналовъ, мы насчитали въ извѣстномъ баталогѣ Сопикова 129 оперъ (т. е. ихъ либретто), напечатанныхъ большею частью въ послѣдніе годы царствованія Еваторины П. Пѣсенникамъ-же того времени и — счета нѣтъ. Они состояли, конечно, изъ русскихъ народныхъ и искусственныхъ пѣсень и романсовъ, наиболѣе въ то время распространенныхъ и любимыхъ. Какъ извѣстно, Москва и нынѣ издаетъ ежегодно десятки тысячъ всевозможныхъ пѣсенниковъ; но изданія эти чисто дубочнаго свойства и не имѣютъ никакого обращенія въ образованной части общества. Не то было въ описываемое время. Тогда изданіе пѣсенниковъ предпринимали нерѣдко и люди весьма почтенные, изъ числа писателей (каковы: Львовъ, Шишкинъ, Ключаровъ и друг.), поэтому, нѣкоторые пѣсенники, составляющіе теперь великую библиографическую рѣдкость, были изданы весьма опрятно, толково и даже съ нѣкоторой роскошью—съ приложеніемъ, напр., нотъ для пѣнія и аккомпанимента на гитарѣ избранныхъ пѣсень... Сверхъ того, стали появляться сборники народныхъ пѣсень на научной подкладкѣ, съ попытками филолого-историческаго ихъ изслѣдованія. Таково было изданіе, 1790 г., Львова, собравшаго собственнымъ „стараніемъ“ значительное количество народныхъ пѣсень и посвятившаго изслѣдованію ихъ характера и мелодіи цѣлый трактатъ. Бъ тому-же, всѣ собранныя имъ пѣсни положены на ноты тогдашнимъ придворнымъ капельмейстеромъ Прачемъ... Изданіе это теперь очень рѣдкое и весьма цѣнное.

XVI.

Примѣненіе музыки къ школьному образованію. — Взглядъ на этотъ предметъ мыслителей XVIII вѣка и Екатерины II. — Дидро, теорія и практика. — Изящныя искусства, какъ условіе благовоспитанности. — Обученіе музыки институтъ и питомцевъ Воспитательнаго дома. — Питомцы театральной школы Книппера. — Кадетская сцена и кадетская капелла. — Университетскіе спектакли. — Театральное училище.

Въ заключеніе нашего очерка состоянія музыки въ Россіи при Екатеринѣ II, бросимъ взглядъ на тогдашнее воспитательное значеніе музыки въ одной изъ важнѣйшихъ областей общественнаго организма — именно, въ области школы.

Музыка издревле считалась важнымъ воспитательнымъ элементомъ въ системѣ образованія юношества; но, разумѣется, способъ и размѣръ ея примѣненія въ данномъ отношеніи подчинялся тѣмъ или другимъ господствовавшимъ въ педагогикѣ взглядамъ и теоріямъ. Были эпохи, когда педагоги находили нужнымъ давать ей въ школѣ болѣе широкій просторъ и — наоборотъ.

Такъ, намъ извѣстно, что нѣкоторые, весьма авторитетные моралисты XVIII столѣтія смотрѣли на музыку крайне пренебрежительно и считали ее совершенно бесполезнымъ элементомъ въ воспитательномъ отношеніи. Извѣстный философъ Локкъ писалъ, напр.:

„Между талантливыми и дѣловыми людьми я такъ рѣдко слышалъ похвалу кому-нибудь за особенное искусство въ музыкѣ, что, думаю, ему можно отвести послѣднее мѣсто между всѣми возможными искусствами“.

Этотъ взглядъ, раздѣляемый тогдашней европейской педагогіей, былъ занесенъ и къ намъ — въ Россію, по крайней мѣрѣ, какъ теорія. Въ учебной инструкціи, данной Екатериной князю Салтыкову, мы встрѣчаемъ слѣдующее рѣзкое отрицаніе пользы музыкальнаго искусства въ педагогическомъ отношеніи: „виршамъ и музыкѣ, пишетъ императрица, учить не для чего, тѣмъ и другимъ много времени теряется, дабы достигнуть искусства“. Бездѣй, завѣдывавшій тогда учебной частью, ограничилъ преподаваніе му-

зыки и пѣнія одними женскими училищамъ, да и въ этой области нѣсколько позднѣе въ свою очередь было сдѣлано новое ограниченіе. Такъ, при Екатеринѣ, въ Смольномъ институтѣ, состоявшемъ изъ двухъ отдѣленій — благороднаго и мѣщанскаго, музыка и пѣніе преподавались одинаково и въ томъ и въ другомъ. Когда-же, послѣ смерти Екатерины, завѣдываніе женскими учебными заведеніями приняла на себя императрица Марія Ѳеодоровна, порядокъ этотъ измѣнился не въ пользу музыкальнаго развитія. Въ 1797 г. Марія Ѳеодоровна писала, что, по ея мнѣнію, „крайне несообразно смѣшивать дѣвицъ благородныхъ съ мѣщанками“, и потому нашла, что обученіе музыкѣ и танцамъ, „будучи существеннымъ требованіемъ въ воспитаніи дѣвицы благородной, становится не только вреднымъ, но даже гибельнымъ для мѣщанки и можетъ увлечь ее въ общества, опасныя для добродѣтели...“ ²⁵⁸⁾

И на этомъ основаніи, воспитанницъ-мѣщанокъ перестали обучать „гибельнымъ“ для нихъ искусствамъ.

Несмотря, однако, на господство этихъ теоретическихъ воззрѣній, признававшихъ бесполезность и даже вредъ музыки въ системѣ школьнаго образованія, жизнь, мода и вліяніе существовавшихъ въ наукѣ противоположныхъ взглядовъ, брали-таки свое. Такимъ образомъ, если Локъ, Ж. Ж. Руссо и другіе авторитеты смотрѣли на это дѣло съ отрицательной точки зрѣнія, то—и наоборотъ—находились современные имъ, не менѣе вліятельные мыслители, которые высказывались въ пользу широкаго музыкальнаго развитія.

Извѣстный Дидро, взгляды и мнѣнія котораго такъ уважала Екатерина, былъ страстный любитель музыки и, вотъ какъ отзывался о ея гуманитарномъ значеніи:

„Музыка, писалъ онъ княгинѣ Дашковой, это—самое могущественное изъ изящныхъ искусствъ. Вліяніе музыки, подобно вліянію любви, — необъятно; она доставляетъ высокое наслажденіе и, можетъ быть, еще больше утѣшенія“ ²⁵⁹⁾.

Находясь въ Петербургѣ, Дидро съ особеннымъ интересомъ изучалъ русскую національную музыку и, уже впослѣдствіи, живя въ Парижѣ, просилъ Бороздину доставить ему, по возвращеніи въ Россію, нѣсколько народныхъ пѣсень, съ которыми онъ познакомился въ ея пѣніи.

Изъ этого можно судить, какое образовательное значеніе дол-

женъ былъ придавать музыкѣ Дидро. Для насъ этотъ фактъ тѣмъ большую имѣетъ важность, что, какъ извѣстно, Екатерина поручила Дидро, послѣ свиданія съ нимъ, составить „проектъ организаціи народнаго образованія въ Россіи...“

Что на практикѣ вовсе не смотрѣли тогда на музыку, въ примѣненіи къ образованію юношества, съ такой мрачной отрицательной точки зрѣнія, лучше всего доказываетъ слѣдующій краснорѣчивый примѣръ.

Наслѣдникъ престола В. К. Павелъ Петровичъ, о правильномъ воспитаніи и образованіи котораго, конечно, должно было прилагаться гораздо больше стараній, чѣмъ о комъ-нибудь другомъ, съ ранняго дѣтства былъ обучаемъ музыкѣ и принималъ постоянное участіе во всѣхъ дворцовыхъ музыкально-сценическихъ развлеченіяхъ. И это не было слѣдствіемъ личнаго вкуса Павла Петровича; напротивъ, по отзыву одного изъ его воспитателей, П. Порошина, „въ позорищахъ (т. е. зрѣлищахъ), по собственному его высочества увѣренію, не изволилъ онъ находить большаго веселья и удовольствія“.

Тотъ же Порошинъ рассказываетъ такой случай: „стали мы гутъ (въ покояхъ великаго князя) полѣвать нѣкоторые изъ французскихъ комическихъ оперъ аріи, то просилъ государь, чтобъ перестали, сказывая, что онъ и такъ столько ихъ наслушался, что и во снѣ ему снятся и не даютъ покою“.

Одннадцати лѣтъ Павелъ Петровичъ уже игралъ на клавинохъ и, настолько сносно, что придворные вельможи, какъ, напримѣръ, князь П. И. Рѣпинъ,²⁶⁰⁾ находили пріятнымъ сидѣть и слушать его игру, хотя это и не входило въ кругъ ихъ обязанностей.

Дѣло въ томъ, что, по существующимъ тогда въ обществѣ взглядамъ и вкусамъ, музыка, какъ и другія изящныя искусства, должна была признаваться необходимымъ образовательнымъ элементомъ уже по самому представленію, въ чемъ именно должна была выражаться благовоспитанность? — Отъ благовоспитанной особы требовалось, чтобы она отнюдь не позволяла себѣ ни „излишне важничать“ ни „унылый видъ являть“. Тотъ же Бецкій настоятельно требовалъ отъ воспитателей, чтобы они старались развивать въ сердцахъ своихъ питомцевъ постоянную „веселость, вольныя дѣйствія души и пріятное учтивство“. „Быть всегда ве-

селу и довольну, пѣть и смѣяться, говоритъ онъ, есть прямой способъ къ произведенію людей здоровыхъ, добраго сердца и остраго разума.“²⁶¹⁾ Понятно, что такъ какъ изящныя искусства и музыка болѣе всего могли содѣйствовать развитію этихъ симпатичныхъ качествъ въ воспитанникахъ, то не могло быть и рѣчи о преданіи ихъ остракизму...

Какъ и теперь, такъ и въ то время дѣвочекъ гораздо больше и чаще обучали музыкѣ и пѣнію, чѣмъ мальчиковъ. Какъ и теперь, такъ и тогда благовоспитанная дѣвица изъ порядочнаго общества, обязательно должна была знать музыку.

Разсадникомъ свѣтскаго образованія для прекраснаго пола служилъ при Екатеринѣ Смольный институтъ, или какъ онъ назывался официально — „Общество благородныхъ дѣвицъ“, въ которомъ постоянно воспитывалось въ тѣ времена около 500 дѣвицъ — „цѣлый батальонъ амазонокъ“, по галантному выраженію Вольтера.

Смолянокъ обучали главнымъ образомъ языкамъ и изящнымъ искусствамъ, въ числѣ которыхъ музыка играла первенствующую роль. По уставу института, дѣвицы начинали учиться музыкѣ и пѣнію съ перваго класса, т. е. съ шестилѣтняго возраста и, потому, достигали на этомъ поприщѣ нерѣдко большаго совершенства.

Для бѣльшаго ихъ поощренія, институтское начальство устроивало въ институтѣ концерты, спектакли и т. под. зрѣлища, на которые приглашалась избранная публика. Воспитанницы получали такимъ образомъ возможность выказать свои таланты и искусство передъ столичнымъ обществомъ. Сама императрица посѣщала институтскіе концерты и спектакли, и милостиво поощряла сценическіе и музыкальные успѣхи воспитанницъ. Насколько близко принимала она къ сердцу это дѣло, можно судить изъ ея переписки съ Вольтеромъ. „Дѣвицы, писала она ему, исполняютъ свои роли лучше здѣшнихъ актеровъ; но должно замѣтить, что число пьесъ, пригодныхъ для нихъ, слишкомъ ограничено“... Далѣе императрица проситъ по этому поводу совѣта у Вольтера, и—онъ вызвался было самъ передѣлать нѣкоторыя пьесы для смольнаго театра. Смолянки вмѣстѣ съ кадетами нерѣдко фигурировали и на эрмитажныхъ спектакляхъ. Пикаръ отмѣтилъ, какъ особенно интересную новость петербургскаго зимняго сезона за 1781 г., одинъ изъ подобныхъ спектаклей, въ которомъ играли „двѣнадцать дѣвицъ

Смольнаго монастыря и двѣнадцать кадетъ меньшихъ классовъ. Послѣ спектакля ихъ оставили въ балу для танцевъ: Это дѣлается для того, замѣчаетъ авторъ, чтобы еще болѣе прioxотитъ маленькихъ великихъ князей къ танцамъ, къ которымъ они безъ того уже такъ пристрастились, что для нихъ при дворѣ танцуютъ два раза каждую недѣлю“. ²⁶²⁾

Сценическое искусство институтокъ было тогда предметомъ общаго восторга. Особенно искуснымъ и талантливымъ между ними писались и посвящались стихотворные дифирамбы.

«Какъ ты, *Нелидова*, Сербинну представляла,
Ты маску Талип самой въ лицѣ являла
И, соглашая гласъ съ движеніемъ лица,
Пріятность съ дѣйствіями и съ чувствіями взоры,
Павлофу дѣлая то ласки, то укоры,
Пѣнула пѣніемъ и мысли и сердца». ²⁶³⁾

Такъ воспѣвалъ современный пѣтъ одну изъ смолянокъ Нелидову, за исполненіе ею роли Сербины въ пьесѣ „*La servante maîtresse*“.

Другой современникъ, Порошинъ, рассказывая въ своихъ „запискахъ“ объ одномъ изъ посѣщеній Смольнаго Павломъ Петровичемъ (въ 1765 г.), говорить, что благородныя дѣвицы „въ присутствіи его высочества танцовали, пѣли по итальянски и французскую пѣсню комической оперы“. Великій князь такъ былъ восхищенъ талантами и искусствомъ воспитанницъ, что пробылъ въ институтѣ пять часовъ въ ряду.

Екатерина и ея главный пособникъ по учебной части, И. И. Бецкій, не дѣлали изъ образованія привилегіи однихъ только дворянскихъ дѣтей: дѣтя низшихъ сословій пользовались одинаковымъ правомъ на образованіе. Мы уже упоминали о существованіи тогда при смольномъ институтѣ отдѣленія для мѣщанскихъ дѣвицъ, которыхъ тоже обучали музыкѣ и пѣнію. Бецкій требовалъ, чтобы даже изъ питомцевъ Воспитательнаго дома не воспитывали „холоповъ“. Въ тѣхъ же вышеупомянутыхъ „примѣчаніяхъ“ своихъ, онъ предписывалъ, чтобы питомцевъ Воспитательнаго дома, „рожденныхъ съ отмѣнною острою, готовить въ академію наукъ и художествъ; для тѣхъ же, у кого проявится способность къ пѣнію и музыкѣ—избирать учителей музыкѣ“...

Кромѣ того, въ 1779 г., по особому контракту съ театральнымъ антрепренеромъ Карломъ Книпперомъ, вѣдомство Воспитательнаго дома отдало ему, для обученія музыкѣ и сценическому искусству, *пятьдесятъ* своихъ питомцевъ обоюго пола, съ этою цѣлью выписанныхъ изъ Москвы. Избирались такіе изъ питомцевъ, которые и до этого обучались уже музыкѣ, танцамъ и драматическому искусству.

Книпперъ обязывался. втеченіе первыхъ трехъ лѣтъ, содержать питомцевъ на всемъ готовомъ, а наиболѣе успѣшныхъ въ обученіи поощрять „пристойными“ наградами. По истеченіи-же трехлѣтія, онъ долженъ былъ назначить всѣмъ имъ жалованье, „по ихъ талантамъ“, отъ 100 до 300 руб., продолжая довольствоваться квартирами съ отопленіемъ и освѣщеніемъ.

Книпперу порученъ былъ надзоръ и за нравственностью воспитанниковъ. Кажется, надзоръ этотъ не былъ особенно старателенъ, какъ видно изъ того, что, по представленію Книппера, въ разное время опекунскій совѣтъ сдалъ двухъ питомцевъ — одного музыканта и одного актера—въ солдаты за дурное поведеніе. По истеченіи шести лѣтъ, питомцы, воспитывавшіеся у Книппера, могли оставить его, какъ равно и онъ самъ могъ отказать питомцу.

Изъ школы Книппера вышло нѣсколько замѣчательныхъ русскихъ артистовъ, какъ, напр., А. Крутицкій, К. Гамбуровъ, М. Волковъ, Милевская, Крутицкая и др.

Впрочемъ, развитіемъ своихъ талантовъ, они были обязаны вовсе не Книпперу, а И. А. Дмитревскому, который завѣдывалъ ихъ драматическимъ образованіемъ. Книпперъ, напротивъ, держалъ своихъ воспитанниковъ въ черномъ тѣмѣ и относился въ ихъ обученію съ крайней небрежностью. Онъ, напр., не покупалъ даже инструментовъ для воспитанниковъ-музыкантовъ, заставляя ихъ играть на старыхъ, привезенныхъ, вмѣстѣ съ ними, изъ Москвы, подъ тѣмъ предлогомъ, что музыкантъ лучше играетъ на томъ инструментѣ, „къ употребленію котораго уже привыкъ“, но въ сущности для того, чтобъ избавить себя отъ лишнихъ издержекъ. Вслѣдствіе такой скарденности, музыканты нѣсколько лѣтъ продолжали играть „на тѣхъ-же скверныхъ инструментахъ, которые, разно-голоса, отвращали, къ стыду ихъ, слухъ зрителей“. Къ тому же, и обученіе музыкантовъ остановилось на той точкѣ, на которой засталъ его контрактъ Книппера съ Воспитательнымъ домомъ, и

содержатель театра совсѣмъ не позаботился о дальнѣйшемъ музыкальномъ образованіи своихъ юныхъ артистовъ. ²⁶⁴⁾

Не смотря на это, система, примѣненная къ образованію питомцевъ Воспитательнаго дома въ дни Екатерины II, дала не мало полезныхъ и талантливыхъ дѣятелей въ области русскаго искусства. Кромѣ указанныхъ выше примѣровъ, слѣдуетъ упомянуть также, что многіе недюжинные художники екатерининскаго и позднѣйшаго времени вышли, именно, изъ Воспитательнаго дома. Въ этомъ легко убѣдиться, пробѣжавъ біографическій перечень именъ русскихъ академиковъ и художниковъ конца прошлаго столѣтія въ „Каталогъ оригинальныхъ произведеній русской живописи“ (находящихся въ Академіи художествъ), А. Сомова (изд. 1872 г.).

А вотъ что говоритъ очевидецъ тогдашнихъ успѣховъ въ искусствахъ питомцевъ Воспитательнаго дома. Очевидецъ этотъ, Уильямъ Коксъ, англичанинъ, посѣтившій Россію въ концѣ 50-хъ гг. прошлаго столѣтія и оставившій послѣ себя описаніе этого путешествія.

Будучи въ Москвѣ, Коксъ присутствовалъ однажды на спектаклѣ, данномъ воспитанниками московскаго Воспитательнаго дома. Шли двѣ переводныя съ французскаго пьесы: „Честный преступникъ“, комедія, и оперетка—„Деревенскій колдунъ“.

„Не понимая русскаго языка, говоритъ Коксъ, я не могъ судить о чистотѣ дикціи; но мнѣ очень понравилась игра. Между пѣвцами было нѣсколько хорошихъ голосовъ. Оркестръ былъ также не дуренъ и состоялъ изъ однихъ воспитанниковъ, кромѣ первой скрипки, которую исполняли ихъ учителя музыки. Представленіе на этотъ разъ не сопровождалось балетомъ, о чемъ я очень жалѣлъ, потому что, судя по наслышкѣ, они (т. е. воспитанники) танцуютъ балетъ съ большимъ изяществомъ и граціей“. ²⁶⁵⁾

При этомъ Коксъ свидѣтельствуетъ, что всѣ декорации, сцена, кулисы и проч. также были сдѣланы, въ описанномъ театрѣ, самими питомцами Воспитательнаго дома.

Кажется, если даже на избалованный вкусъ иностранца все это показалось такъ мило и изящно, то—это лучший похвальный аттестатъ и системѣ воспитанія и степени процвѣтанія музыки и другихъ искусствъ въ школѣ того времени...

Ө. Булгаринъ, учившійся въ шляхетскомъ кадетскомъ корпусѣ во времена Екатерины, свидѣтельствуетъ въ своихъ „Воспомина-

ніяхъ" о господствѣ меломаніи между кадетами. Любовь къ театру, къ музыкѣ и танцамъ переходила въ кадетахъ отъ поколѣнія къ поколѣнію и поощрялась начальствомъ.

Мы уже знаемъ, что чуть не съ первыхъ дней основанія этого корпуса, воспитанники его принимали весьма дѣятельное участіе въ придворныхъ спектакляхъ, особенно въ балетѣ. Въ самомъ корпусѣ находился театръ, на которомъ кадеты подвизались, къ увеселенію своего начальства и избранной публики, во всѣхъ родахъ сценическо-музыкальнаго искусства. Въ 80-хъ гг., по современнымъ офиціальнымъ извѣстіямъ, на корпусной сценѣ кадетскіе спектакли давались весьма часто, и публика оставалась довольна игрою кадетъ. Кромѣ того, въ это-же время, здѣсь давались оперы частной труппой Пальянелли, арендовавшаго за деньги корпусный театръ, съ правомъ давать спектакли три раза въ недѣлю: по воскресеньямъ, средамъ и субботамъ. ²⁶⁶⁾

Позднѣе, въ шляхетскомъ корпусѣ, какъ рассказываетъ Булгаринъ, „было два хора пѣвчихъ—одинъ изъ кадетъ, а другой изъ служителей и людей наемныхъ. Тогда пѣвческіе хоры не ограничивались однимъ церковнымъ пѣніемъ, но пѣвали также во время стола, на вечерахъ и вообще на празднествахъ, кантаты, гимны, стихи на разные случаи, положенныя на музыку русскія и малороссійскія пѣсни... Хоръ корпусныхъ пѣвчихъ былъ превосходный. Басъ, по имени Бабушкинъ, славился во всемъ Петербургѣ... Корпусные пѣвчіе, въ праздники, послѣ обѣда, пѣвали въ саду, въ бесѣдкѣ, свѣтскіе гимны и пѣсни“... ²⁶⁷⁾

Начальство прилагало особенныя заботы объ усовершенствованіи корпуснаго хора и пригласило для этого Бортнянскаго. Бортнянскій пополнялъ хоръ новыми голосами, выбранными изъ кадетъ; въ число ихъ попалъ и Булгаринъ. Корпусный хоръ часто исполнялъ въ своей церкви духовные концерты подъ управленіемъ самого Бортнянскаго...

Кромѣ пѣнія, кадеты учились танцамъ, а нѣкоторые и музыкѣ на разныхъ инструментахъ. Булгаринъ, напримѣръ, игралъ на гитарѣ и на фортепьянахъ...

Процвѣтали въ то-же время изящныя искусства и въ другихъ учебныхъ заведеніяхъ, напр., въ единственномъ тогда въ Россіи—московскомъ университетѣ. Студенты часто давали въ стѣнахъ университета спектакли, концерты и разныя другія зрѣлища, въ при-

сутствіи избранной публики. П. А. Второвъ, бывшій въ Москвѣ въ 90-хъ гг., каеъ-то на масляной лично присутствовалъ на спектаклѣ студентовъ, данномъ въ помѣщеніи университетскаго благороднаго пансіона. Играли драму „Добрый сынъ“, студентами же переведенную. Второвъ остался очень доволенъ ихъ игрой... Всѣ актеры и музыканты были—студенты. Сценическія представленія въ университетѣ давались студентами даже на публичныхъ экзаменахъ... ²⁶⁸)

Замѣтимъ, наконецъ, что въ царствованіе Екатерины было основано въ Россіи *первое* спеціальное училище по сценическо-музыкальному искусству. То было театральное училище, учрежденное въ 1779 г. на 15 воспитанниковъ и 15 воспитанницъ. Директоромъ этого училища и въ тоже время преподавателемъ въ немъ драматическаго искусства былъ назначенъ Дмитревскій. На содержаніе театральнаго училища было ассигновано свыше 10,000 руб. въ годъ. Изъ него вышло впослѣдствіи не мало замѣчательныхъ артистовъ..

КАВОСТЬ И ЕГО ВРЕМЯ.

„Лишь водевиль есть вещь, а прочее
все — гиль!“

I.

Раздѣленіе исторіи русской музыки Сѣровымъ. — Задачи предлагаемой книги. — Времена императора Павла и его личные вкусы. — Сокращеніе военныхъ оркестровъ. — Слѣдствіе условія для развитія общественныхъ развлеченій и изящныхъ искусствъ.

Покойный Сѣровъ, собираясь писать исторію русской музыки, вообще, а русской оперы, въ особенности, предполагалъ раздѣлить ее на четыре періода: 1) опера въ Россіи до Кавоса; 2) Кавось и его время; 3) Верстовскій и его пѣсенныя оперы; и 4) Глинка и его стиль.

Не вдаваясь въ разборъ, насколько правильно и цѣлесообразно такое подраздѣленіе, во всякомъ случаѣ цѣнное по авторитетности его автора, мы пользовались имъ отчасти какъ рамкой для предлагаемыхъ очерковъ состоянія музыки въ Россіи въ петербургскій періодъ. Полагаемъ, однако, что рѣзко отдѣлять періодъ Верстовскаго отъ періода Глинки очень трудно, какъ потому, что «шеолы» этихъ двухъ дѣятелей были почти современны, такъ и потому, что значеніе Верстовскаго не можетъ идти ни въ какое сравненіе съ громаднымъ значеніемъ Глинки: Верстовскій, такъ сказать, поглощается Глинкой. Не правильнѣе-ли назвать поэтому весь послѣдующій, со временъ Кавоса, періодъ развитія русской музыки (начиная съ 20-хъ годовъ) общимъ названіемъ—*эпохи Глинки*? Основываясь на такомъ взглядѣ, мы положили закончить нашъ трудъ александровскимъ временемъ, такъ какъ думаемъ, что эпоха Глинки, до сихъ поръ переживаемая русской музыкой, не завершила еще своего цикла и, слѣдовательно, не можетъ пока служить предме-

томъ точнаго историческаго изслѣдованія, даже въ той узенькой рамкѣ, которою очерчивается наша скромная задача...

Такимъ образомъ, мы ограничимся по хронологіи Сѣрова эпохой Кавоса или, вѣрнѣе сказать, временемъ царствованія Павла Петровича и Александра I, такъ какъ этими именами, характеризующими все данное время, опредѣляется болѣе просторное и болѣе соотвѣтствующее нашей задачѣ поле для изслѣдованія.

Задача этой книги, главнымъ образомъ, состояла въ изслѣдованіи взаимодѣйствующаго вліянія искусства, вообще, и музыки, въ особенности, на бытовые и нравственныя стороны русскаго общества и—обратно. Мы старались выяснитъ, съ одной стороны, бытовую роль и мѣсто музыки въ исторіи русской семейной и общественной жизни, а съ другой — степень ея культурнаго значенія въ ряду прогрессивныхъ элементовъ русской цивилизаціи. Идетъ послѣдовательный, въ хронологическомъ порядкѣ, рядъ разсказовъ о томъ, какъ и въ чемъ выражалась въ разныя времена музыкально-сценическая стпхія русской индивидуальности, п какъ отражалась она на общественныхъ и личныхъ отношеніяхъ и нравахъ нашихъ предковъ. Исторіей музыки, въ точномъ смыслѣ этого слова, мы не задавались, не потому только, что это не отвѣчало ни нашей цѣли, ни степени нашей компетентности, а просто потому, что такой исторіи до послѣдняго времени у насъ, строго говоря, и вовсе не существовало. Въ прошлое столѣтіе русское общество почти во всемъ рабски подражало Западу, а тѣмъ болѣе, что касается искусства и, въ особенности, музыки. Если-бы мы были поставлены въ необходимость послѣдовательно, съ точки зрѣнія исторической музыкальной критики, изложить *что* именно составляло музыкальный репертуаръ нашихъ диллетантовъ описываемыхъ временъ—намъ оставалось бы просто отослать читателя къ исторіи европейской музыки соотвѣтствующихъ эпохъ. Что игралось, къ чему имѣлся вкусъ, словомъ, что было въ модѣ за данное время въ центрахъ европейской музыки, все то, безъ всякой критики, преемственно переходило къ намъ и считалось верхомъ совершенства... Поэтому, мы ограничивались однимъ лишь указаніемъ измѣненій моды и вкуса, происходившихъ въ музыкальномъ искусствѣ въ Россіи, подъ вліяніемъ Запада. Главная-же наша цѣль заключалась, во первыхъ въ характеристикѣ тѣхъ общественныхъ явленій, въ которыхъ такъ или иначе отражалось это измѣнчивое вліяніе въ данномъ отноше-

ній, а, во вторыхъ — въ возможно рельефномъ отгненіи проблемъ русской народной личности, поскольку она могла выражать себя и выражала въ разсматриваемой области, подъ вѣковымъ гнетомъ чуждыхъ вліяній...

Такимъ образомъ, историко-критической оцѣнки собственно музыки — въ предлагаемой книгѣ читатель не найдетъ. Въ этомъ случаѣ, мы считали достаточнымъ констатировать только кое-гдѣ готовые отзывы критики специальной, и то лишь настолько, насколько это было необходимо въ интересѣ цѣлостности представляемой картины музыкальнаго развитія въ Россіи съ условленной нами точки зрѣнія.

„Ужасная вѣсть“ о кончинѣ императрицы Екатерины II, говоритъ одинъ изъ ея современниковъ, „прервала плѣнительный сонъ, въ который погружена была вся Россія“... ²⁶⁹⁾ Въ 1796 г. на престолъ вступилъ императоръ Павелъ, и — съ перваго же дня его царствованія изнѣженнымъ эстетикамъ и сибаритамъ екатерининскаго двора и высшаго свѣта стало не до „плѣнительнаго сна“...

Императоръ Павелъ, и по личному характеру и по своимъ нравственнымъ правиламъ, былъ суровый ригористъ и формалистъ. Онъ, по словамъ Болотова, „отмѣнную съ малолѣтства своего имѣлъ склонность къ военнымъ эзерциціямъ и дисциплинѣ, которыя обратились даже въ привычку и страсть“. Съ самаго ранняго дѣтства онъ велъ жизнь аккуратную, воздержную и методичную (Это свидѣтельствуетъ и его воспитатель — Порошинъ). Будучи уже государемъ, Павелъ постоянно вставалъ не позже 5 часовъ утра, а вечеромъ, послѣ ужина, въ 8 часовъ, тотчасъ же ложился въ постель. Понятно, что съ такими порядками должны были соображаться и всѣ прочіе знатные господа и чиновники, и въ немногіе дни пережился въ Петербургѣ весь родъ жизни: „день сдѣлался опять днемъ, а ночь — ночью“. ²⁷⁰⁾ Да иначе и быть не могло, потому что государь настойчиво этого требовалъ.

Кромѣ личнаго вкуса, имъ руководили въ этомъ случаѣ, какъ онъ думалъ, и высшія государственныя соображенія. Вступая на престолъ, онъ задался непреклоннымъ намѣреніемъ перевоспитать въ лучшему

все русское общество, которое находилъ крайне распущеннымъ и испорченнымъ „французскою вольностью“, во всевозможныхъ ея видахъ. Страстный поклонникъ прусско-нѣмецкаго строгаго образа жизни, прусско-военной дисциплины и формалистики, государь относился съ безпощадной нетерпимостью ко всему, что сколько нибудь могло напоминать ему ненавистную французскую „вольность“. Такъ, по высочайшему повелѣнію было воспрещено всѣмъ и каждому говорить по французски, носить парижскаго покроя платье, дѣлать французскую прическу и т. под. 20 ноября 1798 г. былъ, напримѣръ, изданъ указъ, которымъ воспрещалось „съ подпиской“ всѣмъ „въ городѣ (т. е. въ Петербургѣ) находящимся“ носить фракы, жилеты, башмаки съ лентами, а также требовалось, вопреки тогдашней парижской модѣ, „не увертывать шею безмѣрно платками, галстуками или косынками, а повязывать оныя приличнымъ образомъ, безъ излишней толстоты“...

И указовъ въ такомъ родѣ было издано тогда множество. Ими предусматривались всѣ отправления не только общественной, но и частной жизни, въ неуспыномъ стремленіи властей: пресѣчь и искоренить малѣйшіе признаки „вольнаго поведенія“, которое, по выраженію Болотова, „и до весьма уже высокаго градуса у насъ усилилось“ во времена, предшествовавшія Павлу. Насколько былъ строгъ государь въ этомъ отношеніи можно судить по тому, что однажды тремъ знатнѣйшимъ дамамъ, „ославившимся своей вольной жизнью“, былъ воспрещенъ пріѣздъ ко двору...

Правду или нѣтъ говорить Болотозъ, что, будто бы введенные Павломъ порядки „столь полюбились многимъ, что не могли ими довольно нахвалиться“; но, во всякомъ случаѣ, весь складъ и характеръ общественной жизни измѣнились въ эту пору, по крайней мѣрѣ наружно, до неузнаваемости. Безъ сомнѣнія, перемѣна эта должна была рѣзко отразиться также на состояніи изящныхъ искусствъ и эстетическихъ развлеченій.

Мы уже упоминали, что императоръ Павелъ съ дѣтства не цѣнилъ особеннаго пристрастія къ музыкѣ. Также равнодушенъ былъ онъ и къ другимъ искусствамъ и развлеченіямъ, исключая однихъ плацъ-парадныхъ „потѣхъ“. Императоръ Іосифъ, во время путешествія Павла съ супругой по Австріи (тогда послѣдній былъ еще великимъ княземъ), въ 1782 г., предупреждая брата своего,

Палатина, о приѣздѣ въ нему августѣйшей четы, писалъ, между прочимъ:

„Великій князь не танцуетъ, великая княгиня танцуетъ, но безъ особеннаго удовольствія; балы имъ интересны только для того, чтобы видѣть дворянство. Музыка, повидимому, доставляетъ имъ нѣкоторое удовольствіе“... ²⁷¹⁾

Характеристика эта, хотя не совсѣмъ точная, близка, однако въ правдѣ и знаменательна. Павелъ танцовать почти на каждомъ придворномъ балѣ, но его танецъ уподобился строгому церемониальному маршу, безъ всякихъ хореографическихъ вольностей и прыжковъ. Да и всѣ тогдашніе придворные балы, случавшіеся довольно часто, носили такой форменный, подтянутый и принужденный характеръ, что балльная зала напоминала собой скорѣе какой-нибудь экзерциргаузъ, чѣмъ собраніе людей, добровольно съѣхавшихся повеселиться. Подъ бдительнымъ окомъ Павла Петровича, не пропускавшаго безъ строгаго замѣчанія, а иногда и наказанія, ни малѣйшаго упущенія противъ требованій формы и этикета, гости чувствовали себя, какъ говорится, не въ своей тарелкѣ... Да и порядочно развеселиться времени не доставало: обыкновенно, въ десять часовъ балъ кончался и гости обязаны были очистить дворцовыя залы немедленно.

Что касается собственно музыки, то рельефнѣе всего Павелъ выразилъ свое равнодушіе въ ней немилосерднымъ сокращеніемъ полковыхъ оркестровъ.

Надо знать, что при Екатеринѣ, благодаря распространившейся въ обществѣ меломаніи, полковые командиры стали соперничать между собою объемомъ и совершенствомъ своихъ полковыхъ оркестровъ. „Музыки полковыя, говоритъ Болотовъ, часъ отъ часу увеличивались, сдѣлались самыми огромными, и не только въ инфантеріи, но и въ самой кавалеріи, гдѣ, кромѣ трубачей, и вовсе никакой музыки“ по штату не было положено. Въ нѣкоторыхъ полкахъ завелись оркестры во сто и болѣе человекъ. „Полковые и баталіонные командиры“, щеголяя своими музыками, „не только снабжали себя духовою музыкою, но заводили даже и самыя смычковые, а въ иныхъ полкахъ даже самыя многочисленныя роговыя, умалчивая уже о янычарской и другихъ многихъ инструментахъ, вводимыхъ ими въ употребленіе и дѣлающихъ не столько складу, сколько грома и шуму“. Кромѣ того, во многихъ полкахъ суще-

ствовали не менѣе обширныя пѣвческіе хоры. Понятно, все это содержалось на казенный счетъ, хотя вовсе не отвѣчало существовавшему штату. Пользы-же отъ этихъ военныхъ артистовъ „нигакой иной не происходило, кромѣ того, что увеселяли они и забавляли полковниковъ и другихъ командировъ, а прочіе солдаты должны были ихъ обслуживать,—то и нужно было, по самой справедливости, говорить Болотовъ, злоупотребленіе сіе посократить и всему тому положить предѣлы“.

Особенно многочисленны и хороши были оркестры въ гвардіи—преимущественно-же въ преображенскомъ полку. Какъ-то разъ, на смотрѣ, государь увидѣлъ „превеликую толпу“ музыкантовъ, стоявшую на флангѣ этого полка. Павелъ показавъ видъ, что не знаетъ „какой это народъ“, и спросилъ:

— А это что за войско?

— Музыканты, ваше величество, отвѣчаютъ ему.

— Какъ? Неужели это все музыканты? Да тутъ ихъ превеликая толпа... Э! э! продолжалъ удивляться государь и, подойдя къ строю музыкантовъ, крикнулъ:

— Лучшие два волторниста выходите сюда!

Когда тѣ вышли, онъ такимъ же порядкомъ вызвалъ двухъ „лучшихъ“ кларнетистовъ и одного лучшаго фаготиста.

— Вотъ и сихъ довольно будетъ! Вы оставайтесь музыкантами, сказалъ царь избраннымъ, а всѣхъ прочихъ помѣстите-ка въ ротное число и пускай-ка они будутъ солдаты...

Полковой командиръ Татищевъ, огорченный этимъ распоряженіемъ, осмѣлился было просить Павла сохранить хоть пѣвчихъ при полку; но государь былъ неумолимъ.

Въ то-же время послѣдовалъ приказъ, чтобы во всѣхъ полкахъ музыкантовъ было не болѣе 5 человѣкъ, а въ артиллеріи во всей только 7 чел. „И такъ единымъ разомъ сіе зло государь разрушилъ и умножилъ не только число служащихъ цѣлыми тысячами, но сохранилъ въ казнѣ и превеликія суммы, на нихъ употребляемыя“.²⁷²⁾

Общественныя собранія и зрѣлища Павелъ допускалъ, но—какъ неизбежное зло. Самое слово *общество* было для него ненавистно. Какъ-то въ 1801 г. одинъ благодушный нѣмецъ Ширмеръ обратился къ начальству съ просьбой о дозволеніи учредить въ Петербургѣ „общество, въ коемъ гражданскіе чиновники, равно ученые,

бупцы и художники могли-бы найти препровожденіе времени по вечерамъ“, т. е., значить, самое невиннѣйшее общество или, говоря по нынѣшнему, клубъ. И что-же?—Едва Павлу донесли объ этомъ, какъ онъ тотчасъ-же предписалъ гр. Палену „таковаго продерзостнаго Шпримера“ за таковую его продерзостную затѣю, „по выдержаніи на хлѣбѣ и водѣ одного мѣсяца“, выслать за границу посредствомъ полиціи. ²⁷³⁾

Тѣмъ не менѣе общественныя зрѣлища существовали. Даже французская труппа, несмотря на страшное гоненіе всего французскаго, продолжала давать въ Петербургѣ свои спектакли, и самъ государь нерѣдко бывалъ въ числѣ ихъ зрителей; но на всемъ этомъ лежала тяжелая печать казенщины и формалистич. Всякое проявленіе общественной и личной инициативы, даже въ области невинныхъ развлеченій, подчинялось строгому полицейскому надзору и руководству. Въ 1797 г., по старой памяти, въ Москвѣ развилась охота въ высшемъ обществѣ къ устройству домашнихъ, „партикулярныхъ“ спектаклей. Ужъ на что, кажется, невинная забава! Однакожь, тогдашній московскій главнокомандующій, князь Долгорукій, не рѣшился дозволить эти спектакли, не спросивъ на то высочайшаго разрѣшенія. Государь отвѣчалъ по этому поводу, что, хотя запрещать такіе спектакли надобности онъ не находитъ, но почитаетъ, однако, нужнымъ: 1) чтобы не были играны пьесы безъ цензуры и неигранныя еще въ „большихъ“ театрахъ; и 2) чтобы для сохраненія „надлежащаго порядка“ въ таинхъ собраніяхъ (т. е. въ частныхъ домахъ) быть всегда полицейскому офицеру. ²⁷⁴⁾

Такимъ же образомъ, каждый, у кого происходило въ домѣ какое нибудь собраніе — балъ или вечеринка, обязанъ былъ предвѣрять о томъ полицію, которая и имѣла „смотрѣніе“ за тѣмъ, какъ обыватели веселятся...

Подобныя распоряженія даютъ достаточное понятіе о томъ, что такое были и чѣмъ могли быть при такихъ условіяхъ общественныя собранія и зрѣлища.

II.

Музыкально-сценическіе сюрпризы.—Тріумфы въ буколическомъ искусствѣ.—Ликующая эпоха.—Александровскіе театры.—Зрѣлища 1810-хъ гг.—Балетныя знаменности.

Однажды лѣтомъ, въ 1798 году, императоръ Павелъ, только что возвратившись изъ дальней поѣздки по Россіи, отправился въ обычный часъ на прогулку по павловскому парку. Вдругъ до его слуха доносится хоръ поющихъ голосовъ. Въ это же время „какой-то мужична, какъ рассказываетъ Шторхъ, ²⁷⁵⁾ будто-бы хозяинъ дома, приглашаетъ государя удостоить его домъ своимъ посѣщеніемъ. Императоръ въ недоумѣніи; но вотъ его окружаютъ хористы и влекутъ въ домикъ. Здѣсь бросается ему въ объятія супруга и въ ту же минуту раздаются звуки музыки и слова пѣснь:

„Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille?“

Тронутый государь вглядывается въ оркестръ: въ скрипачѣ онъ узнаетъ старшаго сына, въ пѣвицѣ—его супругу; дочери—кто за арфой, кто за фортепьяно“...

Эта маленькая сценка весьма характеристична во многихъ отношеніяхъ.

Царская семья не нашла ничего лучшаго придумать для встрѣчи возвратившагося изъ путешествія государя, какъ музыкальный сюрпризъ и въ такой буколической формѣ! Не нужно забывать, что это происходило въ дни наименѣе поэтическіе...

Сюрпризы въ такомъ родѣ были въ тѣ времена весьма обычнымъ и самымъ любимымъ способомъ чествованія дорогихъ гостей. Особенно много видѣлъ ихъ Павловскъ при жизни императрицы Маріи Ѳеодоровны, вообще отличавшейся изящнымъ вкусомъ...

Шестнадцать лѣтъ спустя, послѣ описанной сцены въ томъ же павловскомъ паркѣ, Марія Ѳеодоровна устраивала въ такомъ же родѣ, но съ гораздо большимъ великолѣпіемъ, „сюрпризы“ для встрѣчи сыновей своихъ, возвращавшихся съ славнаго похода...

9 Іюня 1814 г. въ Павловскъ прибылъ великій князь Констан-

тиръ Павловнчъ съ радостнымъ извѣстіемъ о заключеніи Парижскаго мира. Послѣ обычныхъ молебновъ, пушечной пальбы и торжественнаго обѣда. въ 6 часовъ вечера дворъ отправился въ Вольеръ, на полдникъ, а оттуда въ театръ. У входа въ театръ гостей ждалъ сюрпризъ. Изъ дверей вышелъ режиссеръ и, съ растеряннымъ видомъ, остановилъ общество; затѣмъ. вызвалъ изъ театра машиниста и сталъ ему выговаривать, что онъ ничего не приготовилъ для пріема посѣтителей. Машинистъ оправдывался тѣмъ, что, отъ долгаго неупотребленія, всѣ кулисы обветшали, колеса и машины заржавѣли. Вдругъ, является Меркурій и успокоиваетъ общество, что для увеселенія его театра не нужно, такъ какъ оно само будетъ сопутствовать ему. Гости идутъ далѣе и неожиданно видятъ сцену, устроенную среди зелени (То былъ, такъ называвшійся тогда, „Воздушный театръ“). Здѣсь была представлена оперетка Кавоса „Казаки-Стихотворецъ“, закончившаяся дивертиссементомъ съ танцами и явленіемъ „Славы“, державшей въ одной рукѣ двуглаваго орла, а въ другой вензель великаго князя. Раздалось пѣніе хоровъ. Одинъ изъ нихъ, на мотивъ „Громъ побѣды раздавался“, былъ сочиненъ Нелединскимъ-Мелецкимъ и начинался такъ:

„Отъ побѣды лавръ пріятный,
Вожь крылатыхъ брани гучъ,
Александра свѣтлой славы
Отдѣлавшійся къ намъ лучъ.
Гость драгой, всевладевший,
Мужественный Константинъ!“

Изъ „Воздушнаго театра“ гости отправились на балъ въ розовый павильонъ. По пути они позабавились еще однимъ сюрпризомъ: на лугу представлены были группы амуровъ и зефировъ, усыпавшихъ лугъ розами и качавшихся на розовыхъ гирляндахъ и т. п.

Черезъ мѣсяцъ въ Павловскѣ стала поспѣшно готовиться къ встрѣчѣ государя, возвращавшагося изъ Парижа. Къ розовому павильону была пристроена большая зала, убранная необыкновенно роскошно. Программу праздника поручено было составить Ю. А. Нелединскому-Мелецкому. Нелединскій прежде всего поднялъ на ноги всѣхъ извѣстныхъ тогда поэтовъ и композиторовъ. Батюшковъ, Державинъ, Карамзинъ, Лобановъ и друг. писатели сочи-

нили хоры и куплеты; Кавось, Антонеллини и Бортнянскій положили ихъ на музыку. Марія Θεодоровна слѣдила за всѣми этими работами и руководила ими. Нелединскій, „какъ разумная пчелка“, по выраженію императрицы, былъ въ большихъ хлопотахъ. Особенно много имѣлъ онъ возни съ Бортнянскимъ, который жаловался на краткость данной ему для аранжировки пьесы и требовалъ, чтобы Нелединскій „поддѣлалъ стихи“; „но я—говорить послѣдній въ своихъ письмахъ—изъ самолюбія отказался“. Главное вниманіе было обращено на то, чтобы во всѣхъ пьесахъ преобладалъ мажорный ликующій тонъ. Говоря о кантатахъ Бортнянскаго:

„О, твердый мужъ во бранѣхъ,
И кроткій побѣдитель!“

Нелединскій замѣчаетъ что слово „кроткій“ выражено прекрасно—трубнымъ звукомъ“.

Наконецъ, 12 іюля пріѣхалъ императоръ. Праздникъ въ Павловскѣ былъ назначенъ 26 іюля; но по причинѣ ненастной погоды былъ отложенъ до слѣдующаго дня. Въ этотъ день, послѣ обѣда, Марія Θεодоровна пригласила августѣйшаго сына осмотрѣть заново отдѣланный розовый павильонъ. На пути туда, у первыхъ воротъ, его встрѣтилъ хоръ пѣвцовъ и пѣвицъ въ русскихъ костюмахъ, исполнившихъ гимнъ Нелединскаго:

„Гряди, гряди, Благословенный!“

У вторыхъ воротъ, ведущихъ въ садъ павильона, гостей встрѣтилъ другой хоръ, правѣтствовавшій императора четверостишіемъ кн. П. Вяземскаго. Затѣмъ, у самаго павильона, первые артисты русской оперы: Самойловъ, Зловъ, Семенова младшая, Прево и Спиридонова, съ воспитанниками и воспитанницами театральнаго училища, представили интермедію въ четырехъ сценахъ. Въ первой сценѣ дѣти играли и изъясняли радость скорому возвращенію своихъ отцовъ и императора Александра; во второй юноши занимались разными работами, готовясь ихъ поднести царю-побѣдителю; въ третьей—жены благословляли примирителя Европы и радовались возвращенію мужей; въ четвертой, наконецъ, высказывали свои чувства отцы и матери.. Въ послѣдней картинѣ, настоящіе отряды гвардіи, съ музыкою и пѣснями, проходили чрезъ село, изображенное декораціей Гонзаго...

Въ заключеніе интермедіи выступилъ впередъ Самойловъ и пропѣлъ кантату Державина:

„Ты возвратился благодатный!
Нашъ кроткій ангелъ, лучъ сердець!“

Каждая строфа этой кантаты забавлялась троекратнымъ „ура“, и это „ура“ повторялось многими тысячами голосовъ и не умолкало, по окончаніи спектакля, до самаго бала. Балъ открылся, по обычаю того времени, польскимъ, во время котораго хоръ пѣлъ сочиненные Нелединскимъ стихи:

„Твердь небесну потрясите
Книги радостныхъ сердець!“

Въ срединѣ бала былъ сожженъ фейерверкъ и праздникъ закончился роскошнымъ ужиномъ... Во время ужина опять хоръ пропѣлъ куплеты Мих. Добанова, вошедшіе потомъ въ большую моду, даже въ христоматіи:

„Ѣзди, Ѣзди Бѣлый Царь,
Православный Государь!“ и т. д.

Послѣ ужина и по отбытіи царской фамиліи, толпы народа разсѣялись по иллюминированному парку и гулянье продолжалось до утра.

Со временъ Александра Павловича, особенно въ эпоху побѣдъ Россіи надъ Наполеономъ, подобнаго рода торжества и музыкально-сценическіе „сюрпризы“ были чрезвычайно часты, блестящи и разнообразны.

Вообще, въ первую половину царствованія Александра I, послѣ суровыхъ дней павловскаго режима, высшее русское общество неудержимо предалось забавамъ и веселью.

Растопчинъ въ своей перепискѣ съ Воронцовымъ говоритъ въ одномъ мѣстѣ, что петербургское общество до невѣроятной степени способно „принимать различныя формы“...

Такое мнѣніе Растопчинъ могъ вынести изъ наблюденій именно надъ той, напр., быстрой и коренной переměной въ образѣ жизни, во вкусахъ и во взаимныхъ отношеніяхъ, какая произошла въ столичномъ обществѣ со вступленіемъ на престолъ императора.

Александра I. Послѣ мрачныхъ дней суровой формалистики, всеобщаго труса и трепета, вдругъ, точно среди грозы выглянуло изъ за тучъ полнымъ кругомъ свѣтлое солнце и — все ошло, выбѣжало на свѣтъ Божій и заливало...

„Не знаю, говоритъ Вигель въ своихъ воспоминаніяхъ о первыхъ дняхъ воцаренія Александра I, какъ описать то, что происходило тогда; всѣ чувствовали какой-то нравственный просторъ, взгляды у всѣхъ сдѣлались благосклоннѣе, поступъ смѣлѣе, дыханіе свободнѣе“. ²⁷⁶).

„Самому Тацитѣ, говоритъ другой современникъ, не достало бы красокъ для изображенія той живой картины общаго восторга, который овладѣлъ сердцами при вѣселии воцаренія Александра... ²⁷⁷) Когда вышелъ манифестъ о вступленіи на престолъ новаго императора, его рвали изъ рукъ въ руки, прохожіе обнимались и цѣловались на улицѣ, какъ въ Свѣтлый Праздникъ“... Мгновенно измѣнилась вся физіономія города, всѣ моды и вкусы. Откуда-то, вдругъ, явилось у всѣхъ платье новаго французскаго покроя, „à l'incroyable“, представлявшее собой рѣзкую и даже до карикатуры преувеличенную реакцію прежней ошипанной, кургузой прусской формѣ. Въ прическѣ франтовъ появились какіе-то невѣданные „oreilles de chien“ и „эсперанси“, и — къ невыразимому, должно быть, ужасу павловскихъ блюстителей благочинія — первые модники, вмѣсто форменной трости, вооружились, по парижской республиканской картинкѣ, сучковатыми дубинами съ внушительнымъ названіемъ: „droit de l'homme“... Интересно, что первымъ явился въ петербургскомъ свѣтѣ въ этой отчаянно-вольнодумной модѣ и съ этой либеральной палкой въ рукахъ не кто иной, какъ очень хорошо извѣстный въ исторіи нашего просвѣщенія М. Л. Магницкій.

Сообразно съ этимъ измѣнилась и вся общественная жизнь. Въ ней возвратились блестящіе дни лучшихъ екатерининскихъ временъ. По словамъ современниковъ, едва ли петербургское общество „было когда-либо въ такой сильной степени расположено къ веселію, какъ въ началѣ царствованія императора Александра I“... „Правда“, замѣчаетъ тотъ же авторъ, что барскій восторгъ не мало поджигало и то обстоятельство, что „права и преимущества дворянства (надъ крѣпостными) были подтверждены“... Не мало способствовала общему довольству и веселію и тогдашняя, басно-

словная для нашего времени, дешевизна. Не говоря уже о дешевизнѣ крѣпостнаго труда и мѣстныхъ продуктовъ, всѣ заграничные товары были тоже очень недороги, напр., бутылка шампанскаго стоила въ ресторанѣ 2 руб. мѣдью... Какъ тутъ было не веселиться?! И—надо отдать справедливость—наши предки умѣли тогда повеселиться, какъ теперь не веселится никто... Волкова, рассказывая, что въ Москвѣ, вообще, въ то время было необыкновенно весело, передаетъ при этомъ нѣсколько эпизодическихъ фактовъ въ такомъ родѣ:

Въ Москвѣ, около 1810 г., образовался какой-то кружокъ „мужей-холостяковъ“ (между ними были кн. Гагаринъ, гр. Соллогубъ и др.) изъ высшаго, богатаго класса. Задачи и занятія этого просвѣщеннаго кружка состояли исключительно въ устройствѣ базарныхъ пировъ, пикниковъ, катаній и оргій съ цыганками. Одинъ изъ нихъ, нѣкто князь N, получавшій 70 т. дохода, на одни ужины въ годъ просадилъ 120 т. руб.!. „Какъ не бояться замужства!“ брызгливо восклицаетъ при этомъ дѣвственный авторъ, вообще плохо аттестующій современныхъ ей кавалеровъ со стороны „поведенія“. Говоря, напр., о герояхъ 12-го года, г-жа Волкова положительно утверждаетъ, что извѣстные баронъ Винценгероде, его адъютантъ Нарышкинъ и кн. Сергѣй Волконскій, все время, пока французы находились въ Москвѣ, „постоянно были пьяны“ и „втроемъ опростали всѣ погреба въ околудѣ“... Питье и ѣда, вѣроятно, составляли въ тѣ времена первостепенные элементы въ жизни, если извѣстный добрякъ, умница и образованный человекъ, кн. Одоевскій, для того только выучился хмѣлю, по словамъ Н. Пугача, чтобы заняться утонченнымъ чревоугодничествомъ... Даже написалъ объ этомъ книжку!..

Въ этомъ отношеніи люди 1800 гг. доходили до умиленія. Такъ, кружокъ московскихъ тузовъ, поражавшихъ своимъ хлѣбосольствомъ, удостоился за это молвою неслыханной почетной клички — евангельскихъ богачей.²⁷⁸⁾ Очень характеристическое названіе! Одинъ изъ этихъ „евангелистовъ“, Н. А. Дурасовъ, зпмою забиралъ съ собою чуть не всю дворянскую Москву и ѣхалъ съ гостями въ свое великолѣпное подмосковное имѣніе, Люблино, гдѣ и пировалъ съ ними по цѣлымъ недѣлямъ. У него тамъ были, изъ крѣпостныхъ, своя опера, оркестръ, балетъ и чего душа просить, включительно до пансіона для дворянскихъ дѣтей, съ учи-

телемъ французомъ, неизвѣстно ужъ изъ какаго каприза заведеннаго этимъ московскимъ Сарданапаломъ.

Вообще фамусовская Москва далеко опережала современныи ей Петербургъ просторомъ, шумомъ общественной жизни и чревоугодіемъ. Мы, напр., даже приблизительнаго понятія не можемъ теперь составить себѣ о многолюдствѣ, блескѣ и роскоши общественныхъ собраний, какія бывали тогда заурядъ. Въ 1800 г., въ московскомъ дворянскомъ собраніи каждый праздникъ толпилось нѣсколько тысячъ человѣкъ гостей, залитыхъ золотомъ мундировъ на мужчинахъ и брилліантами парюровъ на дамахъ. Возможны ли теперь маскарады съ пятнадцатю тысячами гостей, въ родѣ того, какой былъ въ Слободскомъ дворцѣ по случаю коронаціи Александра I? А чисто баснословный пиръ, по тому же случаю, устроенный Шереметевымъ въ Останкинѣ, съ блестящей плюминаціей пятиверстнаго пути и всей деревни съ окрестностями, для которой были изобрѣтены особыя машины, въ конструкцію коихъ входила серебряная ткань!... ²⁷⁹⁾ Этотъ одинъ балъ стоилъ Шереметеву нѣсколько десятковъ тысячъ рублей...

Такое гомерическое ликованье и широкое тянулось, съ короткимъ вынужденнымъ перерывомъ во время нашествія „дванадесяти языковъ“, почти все царствованіе императора Александра I. Особенно усилилось оно и забушевало разлитымъ моремъ послѣ изгнанія французовъ и послѣдовавшихъ затѣмъ побѣдоносныхъ войнъ. Тогда, впрочемъ, ликовала вся Европа и знаменитый вѣнскій конгрессъ увѣковѣчилъ себя, между прочимъ, безконечнымъ рядомъ пышныхъ празднествъ... Замѣтимъ къ слову, что самъ императоръ Александръ I отличался рѣдкой умѣренностью и не любилъ суетнаго вѣшняго блеска.

При такомъ настроеніи общества, музыка и театръ естественно должны были получить широкое развитіе, хотя бы въ одномъ только вѣншемъ, поверхностномъ отношеніи. И дѣйствительно, александровское общество даже Европу изумляло своей меломаніей и музыкальностью. Былъ такой случай, одинъ изъ многихъ. Во время заграничнаго похода въ 1813 г., часть нашихъ войскъ стояла во Франкфуртѣ. Офицеры, какъ водится, волочили за нѣмочками, покучивали, но особенно пристрастились къ мѣстному театру, гдѣ какія-то молодыя артистки, фонъ-Бушъ и Миллеръ, сдѣлались предметомъ самаго восторженнаго ихъ поклоненія.

Какъ-то разъ, артистки до того очаровали нашихъ героевъ, что они, не довольствуясь вызовами въ театрѣ и у его выхода, придумали пригласить къ участию въ оваціи ни много ни мало, какъ весь городъ. Возвращался по квартирамъ, они стали звонить у каждаго дома и, когда дверь отворялась, на вопросъ хозяина: „что угодно?“ — кричали во все горло: „вивать фрау фонъ-Бушъ! Вивать фрау Миллеръ!..“ И эта потѣха повторялась каждый день...²⁸⁰⁾

Дома у себя тогдашніе наши меломаны, пожалуй, еще почище теперешнихъ, безумствовали въ своемъ поклоненіи разнымъ артистическимъ знаменитостямъ. По разсказу Глушковскаго, когда въ 1811 г. къ намъ пріѣхала знаменитая m-lle Жоржъ, то, несмотря на бродившую уже тогда въ нашемъ обществѣ вражду къ французамъ, ее встрѣчали у насъ съ идолопоклонническимъ восторгомъ и осыпали богатыми подарками. Зимой, по уговору съ дврекціей, Жоржъ отправилась въ Москву. Ее сопровождалъ авторъ воспоминаній, который разсказываетъ, что изъ Петербурга до первой станціи ихъ провожалъ „большой кортежъ“ поклонниковъ артистки; всю дорогу и на станціи „вино лилось ручьями“, многіе „кавалеры такъ были сыты, что едва стояли на ногахъ“; когда же пришло время ѣхать дальше, честная компанія подхватила Жоржъ на руки и такъ снесла ее въ сани, при яростныхъ крикахъ: „vive le célèbre talent! vive la beauté!“ и т. д.²⁸¹⁾

Въ тѣ времена нашъ „культурный“ человѣкъ былъ гораздо обезпеченнѣе, а потому и безпечнѣе, чѣмъ теперь. Никакихъ „развѣдающихъ“ сомнѣній онъ не испытывалъ, пользовался отличнымъ здоровьемъ и крѣпкимъ желудкомъ. Жизнь катилась ровной рѣкою, среди розъ и лилій; эстетическія забавы и наслажденія составляли въ ней, если не все, то главное. Теперь не мыслимы такіе меломаны, такіе страстные поклонники музъ, какими были, а еще болѣе—какими старались казаться, свѣтскіе люди александровской эпохи. Гдѣ теперь найдется такой жаркій, беззабѣтный театралъ, какимъ былъ извѣстный кн. Шаховской, положившій всю свою жизнь на сценическое искусство? Онъ до того принималъ близко къ сердцу карьеру своихъ учениковъ, что, бывало, рвалъ на себѣ волосы и заболѣвалъ, если который изъ нихъ не пользовался успѣхомъ. Театръ былъ „храмъ“, въ полномъ значеніи слова. „Ничто такъ меня не прельстило въ Петербургѣ, пишетъ

Вигель, какъ театр... я не дышалъ во время представленія, боялся проронить слово“; новое удовольствіе было столь сильно, что авторъ далъ себѣ слово не пропускать ни одного спектакля... Замѣтимъ кстати, что въ началѣ 1800-хъ гг. петербургскіе театры и потому еще должны были „прельстить“ Вигеля, что тогда они были единственные казенные театры въ Россіи, слѣдовательно сосредоточивали въ себѣ почти всѣ сценическія силы и средства Россіи. По словамъ Второва, въ Москвѣ, напр., въ 1806 г. не было казеннаго театра вовсе; былъ одинъ только частный Медокса, въ которомъ большая часть артистовъ состояла изъ крѣпостныхъ. Медокса театръ былъ основанъ еще при Екатеринѣ II и, одно время, въ его антрепризѣ участвовалъ князь П. В. Урусовъ (1776—79 гг.).

Въ первые годы царствованія Александра Павловича петербургскіе театры процвѣтали. Было нѣсколько превосходныхъ труппъ: русская, итальянская, французская, нѣмецкая и даже одно время польская, подъ управленіемъ Кажинскаго — отца извѣстнаго музыканта. Кромѣ того была великолѣпная балетная труппа, въ которой блистали Тальони, Истомина, Дидло и друг. знаменитости.

Итальянская опера привлекала публику первоклассными пѣвцами, какими были тогда: примадонна Манджолетти, теноры Пасква и Ронкони, буффо Пиччини и Замбони. Кромѣ итальянской оперы была еще французская, въ которой отличались чудесныя пѣвицы и актрисы Фелись-Андріе и Шевалье. Въ русской оперѣ восхищали публику своими голосами: неувядаемая Сандунова, Самойловъ, Гуляевъ и др. Въ комедіи и драмѣ играли знаменитые Семенова, Яковлевъ, Рыкаловъ и проч. „Словомъ въ отношеніи изящества, говоритъ одинъ изъ современниковъ, Петербургъ не уступалъ тогда Парижу“...

Чего же и стоило это „изящество“!

Въ настоящее время мы ужасаемся размѣру гонорара, получаемого г-жами Патти и Нильсонъ, первыми въ мірѣ пѣвицами; но что вы скажете о тароватости петербургской театральной дирекціи 1800 гг., когда узнаете, что она платила, напр., по 1,200 руб. *серебромъ* за спектакль или въ годъ 60,000 руб. (180 т. франковъ по тогдашнему курсу) балетному танцору?—Такимъ счастливецемъ былъ парижскій славный танцовщикъ Дюпоръ, приглашенный дирекціей въ Петербургъ въ 1807 году.

Слѣдуетъ замѣтить, что около этого времени балетъ, вообще, былъ самымъ любимымъ зрѣлищемъ для свѣтской публики. Вспомните въ „Онѣгинѣ“ восторги Пушкина отъ знаменитой Истоминой

...«Стоить Истомина; она,
Одною ногою касаюсь пола,
Другою медленно кружить;
И вдругъ прыжокъ, и вдругъ летить,
Летить, какъ пухъ отъ устъ Эола»...

Это было писано въ началѣ 20-хъ годовъ, когда, именно, какъ свидѣтельствуеъ князь П. А. Вяземскій, „блестящей молодежью“ особенно уважался балетъ; правда и балетъ былъ тогда блестящій. Кромѣ знаменитой Истоминой, не менѣе знаменита была Данилова, которая, по отзыву одного современнаго театралы, „была превыше всего, что въ этомъ родѣ Петербургъ дотолѣ видывалъ“. Весь Петербургъ былъ влюбленъ въ эту очаровательницу... Тогдашній балетъ существенно разнился отъ нынѣшняго. Это былъ собственно, какъ называетъ его кн. Вяземскій, „разнохарактерный дивертиссементъ“, въ который, кромѣ балета, входила еще простая русская пляска и пѣніе на народные мотивы. Въ этомъ родѣ болѣе всего былъ любимъ тогда „Семиѣ“—чисто народная забава. Съ пьесой этой связанъ характеристическій анекдотъ.

Для пѣнія и русской пляски въ „Семиѣ“ былъ ангажированъ „любитель“—нѣкто военный писарь Лебедевъ, замѣчательный пѣвунъ, плясунъ и „ложечникъ“. Вскорѣ онъ сдѣлался общимъ любимцемъ; нѣкоторые изъ знатныхъ покровителей Лебедева вздумали разъ угостить „Семикомъ“ государя; но угощеніе не удалось. Александръ I не любилъ эксцентричностей, пьеса ему не понравилась, а Лебедеву было воспрещено впредь показываться на сценѣ, да при этомъ и начальству его досталась гонка за „послабленіе“. Между тѣмъ, сказать встати, Александръ любилъ иногда не только самъ послушать простонародную русскую пѣсню, но еще и угостить ею высокихъ иноземныхъ гостей. Въ 1813 г., около Дрездена, по случаю именинъ государя, наша артиллерія угощала обѣдомъ прусскую. На обѣдѣ былъ и прусскій король; послѣ обѣда короля угостили бравой солдатской пѣсней. Его величеству такъ понравилось русское пѣніе, что, для его удовольствія, солистъ-ложечникъ хора, бомбардиръ Милаевъ, желая отличиться, отъ натуги надорвался и черезъ недѣлю отдалъ Богу душу... ²⁸²).

III.

А. Л. Нарышкинъ и его назначеніе директоромъ театровъ.—Петербургскія „Афины“. — Театральное начальство и артисты. — Претекція и самодурство меценатовъ — Театральная публика.

Еще при Павлѣ Петровичѣ, съ 1798 г., завѣдываніе императорскими театрами было поручено Александру Львовичу Нарышкину, пользовавшемуся особенной милостью государя. Вообще, Нарышкины, начиная со временъ еще Алексѣя Михайловича, были постоянно царскими любимцами, и не потому только, что состояли въ родствѣ съ царскимъ домомъ. Александръ Львовичъ и отецъ его, Левъ Александровичъ, были люди замѣчательно остроумные, весельчаки, хлѣбосолы, умѣвшіе соединять въ себѣ сановитую важность старинныхъ бояръ съ утонченной любезностью и элегантностью французскихъ маркизовъ. Къ тому-же, они держали себя при дворѣ съ большимъ тактомъ и, при крайне умѣренномъ честолюбіи, не добивались высшихъ государственныхъ степеней, довольствуясь скромной, но почетной ролью *собесѣдниковъ* царскихъ. И нужно замѣтить, что эту роль они выполняли блестяще. Екатерина II отмѣтила въ своихъ мемуарахъ, что нпето не заставляла ее такъ смѣяться, какъ Л. А. Нарышкинъ. По ея-же свидѣтельству, онъ, вообще, отличался необыкновеннымъ комическимъ талантомъ.²⁸³⁾ Біографъ отца и сына Нарышкиныхъ говоритъ, что они оба были „украшеніемъ, душою общества и самого двора...“ Ихъ остроты, шутки и каламбуры дѣлались достояніемъ всего Петербурга и даже пережили ихъ самихъ. Александръ Львовичъ своимъ бойкимъ языкомъ и находчивостью умѣлъ разглаживать морщины даже на суровомъ лицѣ Павла Петровича, и говорилъ ему иногда довольно смѣлыя вещи.

— Чтò новаго въ городѣ? — спросилъ его какъ-то Павелъ Петровичъ, вскорѣ по вступленіи на престолъ.

— Всѣ говорятъ объ одномъ, отвѣтилъ Нарышкинъ, не задумываясь:—что ваше величество изволили посадить обоихъ Куракиныхъ на хлѣбъ и на воду.

Это былъ намекъ на чрезвычайно щедрое пожалованіе Куракинѣмъ нѣсколькихъ тысячъ крестьянъ и богатѣйшихъ рыбныхъ промысловъ на Волгѣ.

Въ другой разъ, будучи въ театрѣ на балетѣ, государь спросилъ Нарышкина, отчего онъ не ставитъ болѣе балетовъ, какіе давались прежде, со множествомъ всадниковъ.

— Невыгодно ваше величество! Предмѣстникъ мой ставилъ такіе балеты, потому что, когда лошади дѣлались негодны для сцены, онъ могъ ихъ отправить на свою кухню и—съѣсть.

Предмѣстникомъ Нарышкина былъ князь Юсуповъ, татарскаго происхожденія.

Назначеніе Александра Львовича хозяиномъ театровъ во всякомъ случаѣ было удачно. Хотя люди серьезные считали его попросту шутомъ *) и человекомъ „такого ума, который ни къ какому дѣлу стремленія не имѣлъ“, какъ выразился о немъ кн. Щербатовъ, тѣмъ не менѣе онъ соединялъ въ своей личности нѣкоторыя условія, вполне подходящія для роли распорядителя увеселительной частью.

Александръ Львовичъ былъ душою всего веселящагося Петербурга. Домъ Нарышкиныхъ вѣчно былъ открытъ для всѣхъ „хорошаго поведенія“ и благороднаго званія искателей веселаго общества, даровыхъ зрѣлищъ и дароваго угощенія. Въ его стѣны стекались свѣтскіе люди для того, какъ пѣлъ Державинъ, чтобъ

„прохладой насладиться,
Музыкой душу напитать;
То тѣмъ, то сѣмъ повеселиться;
Въ бостонъ и въ шашки поиграть;
И словомъ: радость всю, забаву
Столицы ты себѣ выѣстилъ“...

Хлѣбосольство и расточительность Нарышкина не знали границъ и далеко превосходили сумму его доходовъ. Онъ кругомъ былъ въ долгахъ, и къ этому всѣ такъ привыкли, что однажды, когда онъ, желая буда-то съѣздить, приказалъ слугѣ заложить ка-

*) Фонъ-Визинъ въ своихъ «вопросахъ», напечатанныхъ въ «Собѣсѣдникѣ», весьма ѣдко козыкнулъ Нарышкина, спросивъ: «Отчего въ прежнія времена шуты, шпыни и балагуры чиновъ не имѣли, а нынѣ имѣютъ и весьма большіе?»

рету, тотъ понялъ приказаніе барина въ смыслѣ кредитной операціи и дѣйствительно заложилъ карету какому-то ростовщику.

Разъ Нарышкинъ далъ въ своемъ домѣ, въ честь государя, удостоившаго его своимъ посѣщеніемъ, великолѣпнѣйшій праздникъ, на которомъ, кромѣ роскошнаго угощенія, пѣли и играли всѣ находившіяся тогда въ столицѣ артистическія знаменитости.

— Что стоилъ тебѣ этотъ праздникъ? — спросилъ его потомъ государь.

— Ваше величество! всего только пятьдесятъ рублей... на гербовую бумагу... ²⁸⁴⁾

Рѣчь шла, конечно, о гербовой бумагѣ для векселей.

Въ другой разъ, во время войны, отцу—Нарышнину стали хвалить его сына, состоявшаго въ арміи, за то, что тотъ, въ какомъ-то сраженіи, *занявъ* одну позицію, храбро ее отстоялъ противъ непріятеля.

— Это фамиліная черта всѣхъ Нарышкиныхъ: что *займутъ* — не отдадутъ! возразилъ старикъ.

Ставъ „хозяиномъ“ всѣхъ театровъ и ихъ труппъ, Александръ Львовичъ имѣлъ возможность во всякое время, безъ особенныхъ хлопотъ и издержекъ, тѣшить своихъ гостей у себя дома всѣми родами сценическихъ зрѣлищъ, при участіи самыхъ отборныхъ артистовъ, — и, мы знаемъ, что онъ не стѣснялся въ этомъ отношеніи. Нравы на этотъ счетъ были тогда патріархальнѣе нынѣшнихъ, а положеніе артиста находилось въ несравненно большей зависимости отъ начальства, чѣмъ теперь. Притомъ же, Александръ Львовичъ былъ истый меценатъ. „Литераторовъ, обратившихъ на себя вниманіе публики, остряковъ, людей даровитыхъ, отличныхъ музыкантовъ, художниковъ, онъ самъ отыскивалъ, по словамъ современника, чтобы украсить ими свое общество“. ²⁸⁵⁾

Въ домѣ Нарышкина устраивался нерѣдко какой-то танцевально-музыкально-сценическій ералашъ, немножко сродни нынѣшнимъ кафе-шантанамъ. Въ одной залѣ заливался во всю ивановсеую хоръ цыганъ; въ другой—пѣли лучшіе оперные артисты и разыгрывались драматическія пьески; въ третьей—танцовщики и балерины восхищали зрителей, по выраженію очевидца, „своею гибкостью и быстрыми перелетами“; въ четвертой, наконецъ, гремѣлъ чудеснѣйшій оркестръ роговой музыки, весь набранный изъ крѣпостныхъ Нарышкина. Все это пѣло, плясало и играло одновременно, и вся-

кій гость выбиралъ зрѣлище, какое ему было больше по вкусу... Благодаря этому вѣчному ликованію и служенію музамъ въ домѣ Нарышкина, домъ этотъ называли тогда „новыми Аѳинами“...

„Аѳины“ эти процвѣтали и въ сумрачные дни царствованія Павла Петровича, во-первыхъ, потому, что къ Нарышкину государь сильно благоволилъ, а, во-вторыхъ, по странному духу противорѣчія, въ то время, когда все было подтянуто въ струнку и все, что могло знаменовать „вольное поведеніе“, сугубо-преслѣдовалось, тутъ-то и обуюла всѣми неудержимая охота веселиться, фолишонничать и наслаждаться тѣми именно удовольствіями, которыя были запрещены. Такъ, напр., преслѣдуя все французское, Павелъ воспретилъ танцовать гдѣ бы то ни было модный тогда французскій танецъ— „вальсонъ“... И что-жь? „Вальсонъ“ сдѣлался самымъ любимымъ танцемъ, чего онъ, не попади подъ запретъ, можетъ быть, никогда не удостоился бы. Точно также полиція зорко слѣдила, чтобы нигдѣ въ городѣ, безъ особаго разрѣшенія, не происходило позднихъ ночныхъ собраній, вечеринокъ, баловъ и т. п. А между тѣмъ, напролетъ цѣлыя ночи во многихъ домахъ шелъ бѣшеный плясъ, лилось вино, гремѣла музыка, метались карты... Хозяева и гости старались только закрыться въ своемъ прегрѣшеніи отъ ока блюстителей: крѣпко на-крѣпко запирали ставни и ворота, опускали на окна густые занавѣсы, и все было шито-крыто. А если даже кому и приходилось за это удостоиться на утро чести быть приглашеннымъ къ графу Палену на стаканъ лучшаго лафита *), то этотъ непріятный казусъ былъ такъ зауряденъ и фаталенъ, что уже нисколько не служилъ урокомъ и предостереженіемъ для другихъ.

Нарышкинъ, несмотря на всю меломанію и на свое меценатство, ничѣмъ особеннымъ не заявилъ себя въ началѣ своего управ-

*) Графъ Паленъ былъ при Павлѣ Петровичѣ петербургскимъ генералъ-губернаторомъ. Въ кругъ его обязанностей входили аресты, объявленіе царской ошачи и высылка изъ Петербурга по высочайшему повелѣнію лицъ, заслужившихъ чѣмъ-нибудь гнѣвъ государя. Такъ какъ въ этихъ случаяхъ Палену приходилось имѣть дѣло съ людьми, болѣею частью, высшего общества, то ради соблюденія деликатности онъ придумалъ—угощеніе „огничнымъ“ лафитомъ. Гость, услышавъ любезное приглашеніе выкупать „стаканчикъ“, сразу, безъ околичностей, узнавалъ свою участь. (См. ст. *Барновича* въ „Отеч. Зап.“, 1877 г., августъ).

ленія театрами. Впослѣдствіи судьба послала ему на помощь нѣсколько замѣчательныхъ сотрудниковъ по разнымъ отраслямъ театрального искусства и, только благодаря этимъ людямъ, петербургскіе театры, во время директорства Нарышкина, достигли значительнаго совершенства въ сценическомъ отношеніи.

Александръ Львовичъ былъ прежде всего баринъ и бонвиванъ, и уже по этому самому — немножко лѣнивъ, немножко своенравенъ и прихотливъ. По этимъ причинамъ, подчиненнымъ ему лицамъ и, вообще, имѣвшимъ съ нимъ дѣло по театру не всегда чувствовалось хорошо и вольготно. Сохранились документы, свидѣтельствующіе, что даже такіе крупные театральные дѣятели и люди съ положеніемъ въ обществѣ, какимъ былъ, напримѣръ, извѣстный драматургъ В. А. Озеровъ, и тѣ, случалось, жаловались на „несправедливость“ Нарышкина. Озеровъ, въ своихъ письмахъ А. Н. Оленину, толкуя о постановкѣ своей трагедіи „Поликсена“ на петербургскомъ театрѣ, за которую Нарышкинъ обѣщаль, по ходатайству Оленина, заплатить 3,000 руб. „выводу“ (т. е. гонорара) отъ дирекціи, пишетъ, между прочимъ, спустя много времени послѣ того, какъ обѣщаніе было дано:

„Послѣднюю несправедливость терплю отъ Александра Львовича; не онъ ли обѣщаль... что дастъ предписаніе кому слѣдуетъ для доставленія... требуемыхъ сочинителемъ за трагедію 3,000 рублей послѣ втораго ея представленія, по заведенному будто порядку? Два раза „Поликсена“ играна, почемужъ теперь Александръ Львовичъ отлагаетъ платежъ до 3-го представленія? Убѣдительно прошу васъ требовать моей трагедіи отъ дирекціи обратно, не допуская, чтобы она въ третій разъ была играна... Для моей славы довольно и двухъ представленій; для имени Александра Львовича довольно и сей его неправды противъ меня“. ²⁸⁶⁾

Вотъ другой случай, характеристическій еще въ томъ отношеніи, что рельефно рисуетъ, какъ третировало въ тѣ времена театральное начальство артистовъ и въ какой степени послѣдніе были поработаны. Одна талантливая оперная пѣвица, Болина, вышла замужъ за чиновника и, сдѣлавшись такимъ образомъ „барыней“, не пожелала продолжать службу на сценѣ, уступая, вѣроятно, требованіямъ „свѣта“, считавшаго унизительною профессію артиста. Но не тутъ-то было! Нарышкинъ, не желавшій лишиться въ Болиной даровитой пѣвицы для сцены, закапризничалъ и оставилъ

ея прошеніе объ отставкѣ „безъ уваженія“. Хочешь, не хочешь — служи!.. Однакожъ, Болина, пользуясь своимъ новымъ привилегированнымъ положеніемъ, не поддалась директорскому „я такъ хочу!“ Когда ей прислали роль въ оперѣ „Русалка“, съ требованіемъ „пожаловать“ на репетицію, она наотрѣзъ отказалась и отъ того и отъ другого... Вдругъ, немного спустя, врывается театраль- ный чиновникъ и именемъ князя Шаховскаго (бывшаго уже тогда помощникомъ Нарышкина) требуетъ упрямую артистку „пожаловать“ въ театръ немедленно и во что бы то ни стало. „Его сіятельство изволятъ-де гнѣваться и не хотятъ слышать никакихъ отговорокъ ни со стороны артистки, ни со стороны ея супруга!..“ Тутъ, наконецъ, и чиновникъ-супругъ вышелъ изъ себя и сказалъ посланцу:

— Скажите князю, что жена моя — титулярная совѣтница, и что я въ такомъ только случаѣ позволю ей играть роль Русалки, если его сіятельство согласится взять на себя роль Тарабара.²⁸⁷⁾

Неизвѣстно, что еще происходило послѣ этого, но должно быть громкій титутъ — „титулярной совѣтницы“ оказалъ подобающее дѣйствіе, потому что дирекція оставила Болину въ покоѣ, и послѣдняя не являлась больше на сценѣ. Титулъ — титуломъ; но нужно замѣтить, что и времена тогда уже настали другія. Это происходило въ 1804 году, т. е. уже въ мягкое и гуманное царствованіе Александра Павловича. Будь это тремя, четырьмя годами раньше — кто знаетъ, не пришлось ли бы бѣдной титулярной совѣтницѣ или ея титулярному совѣтнику отвѣдать лафита графа Палена...

Вообще, положеніе артиста описываемой эпохи было крайне незавидное. Начальственный произволъ царилъ надъ его личностью и судьбою безгранично. Директоръ театровъ былъ всесильное божество, предъ которымъ всѣ, даже знаменитѣйшіе представители сцены, преклонялись и трепетали.

„Насъ забавляло смотрѣть, рассказывалъ кн. П. Вяземскій въ своихъ воспоминаніяхъ о московскомъ театрѣ 20-хъ годовъ, — какъ нѣкоторые изъ актеровъ на сценѣ, въ самомъ пылу дѣйствія или любовнаго объясненія, однимъ глазомъ ни на минуту не смигнуть съ директорской ложи, чтобы видѣть — доволенъ-ли ихъ игрою Апол. Александр. Майковъ, тогдашній директоръ театра“...²⁸⁸⁾

Князю это казалось забавнымъ, но каково было положеніе ар-

тиста, вынужденнаго съ собачьей угодливостью ловить благосклонные взгляды своего начальства!

Тотъ-же Майковъ, будучи уже директоромъ петербургскихъ театровъ, однажды чуть не погубилъ въ конецъ знаменитаго В. Каратыгина, только за то, что тотъ, въ его присутствіи, въ театральной залѣ позволилъ себѣ прислониться къ столу. Артистъ былъ посаженъ въ Петропавловскую крѣпость, грозили отдать его въ солдаты, и только слезы и мольбы его матери у ногъ графа Милорадовича, тогдашняго петербургскаго генераль-губернатора, едва-едва преложили начальственный гнѣвъ на милость. ²⁸⁹⁾

Еще круче былъ предшественникъ Майкова по управленію театрами, князь Тюфякинъ, обращеніе котораго съ артистами „доходило до безобразнаго самоуправства и цинизма. Чтобы дать понятіе, говорить П. Каратыгинъ въ своихъ воспоминаніяхъ, о монгольскихъ замашкахъ этого князя, я приведу только два эпизода: однажды маленькій воспитанникъ театральной школы нечаянно пробѣжалъ гдѣ-то позади сцены, во время какого-то балета. Князь выскочилъ изъ своей ложи, велѣлъ позвать къ себѣ мальчугана и подбилъ ему глазъ своей подзорной трубкой“. Въ другой разъ, когда одинъ актеръ (имѣвшій чинъ титулярнаго совѣтника) отказался отъ неподходящей къ его амплуа роли, кн. Тюфякинъ посадилъ его въ сѣѣзжую, т. е., говоря проще — въ кутузку, а когда другіе актеры, возмущенные этимъ мѣропріятіемъ, явились съ просьбой отмѣнить его и помиловать товарища, то князь принялъ это за явный бунтъ и погрозилъ, что доложить объ ихъ дерзости государю и всѣхъ ихъ сошлеть въ Сибирь...

Даже тогдашняя избранная литературно-свѣтская интеллигенція, страстно преданная интересамъ театра, въ своемъ покровительствѣ артистамъ нерѣдко проявляла барское высокомеріе и самодурство.

Меценатъ, принимая теплое участіе въ томъ или другомъ артистѣ, гостепріимно принимая его у себя въ домѣ и всячески лаская, тѣмъ не менѣе не давалъ забывать сословную дистанцію между собою и своимъ протежѣ, говорилъ ему „ты“, какъ нязшему себя, требовалъ въ той или другой формѣ безпрекословнаго поклоненія своему авторитету, жаждалъ воскуреній оміама своей премудрости и великодушію. Въ силу этихъ условій, кн. Шаховской, напр., до конца жизни своей не могъ простить Василю Каратыгину то, что тотъ, при началѣ своей карьеры, учившись сперва у

него, перешелъ потомъ къ Катенину, хотя князь долженъ былъ сознавать, что для пользы искусства Каратыгинъ поступилъ вполне основательно. Катенинъ великолѣпно зналъ классическую литературу и, слѣдовательно, его уроки для трагическаго актера, каковымъ былъ Каратыгинъ, были въ стократъ полезнѣе комедійной школы кн. Шаховскаго, незнакомаго съ греками и латинами...

Во-вторыхъ, меценатство служило неизсякаемымъ источникомъ театральныхъ интригъ, соперничествъ и всякихъ, сопряженныхъ съ такими отношеніями, гадостей, деморализовавшихъ артистическую среду. Патронатъ до того развился тогда въ театральномъ мірѣ, что самый талантливый артистъ безъ поддержки сильнаго покровителя рисковалъ иногда слетѣть кубаремъ съ заслуженнаго въ мнѣніи публики пьедестала.

О томъ же кн. Шаховскомъ въ 20-хъ годахъ ходила въ публикѣ слѣдующая колкая эпиграмма, сочиненная однимъ изъ арзамасцевъ:

Онъ злой Карамзина гонитель,
Гроза балладъ;
Онъ *маленькихъ ежей* родитель
И имъ не радъ. ²⁹⁰⁾

Дѣло въ томъ, что Шаховской состоялъ въ интимныхъ отношеніяхъ съ посредственной актрисой Ежовой, которую онъ всѣми правдами и неправдами старался выдвинуть на сценѣ и, подъ вліяніемъ которой, онъ многимъ артистамъ натворилъ всякихъ кривдъ и пакостей.

Кн. Шаховской покровительствовалъ почти исключительно однимъ своимъ ученикамъ и особенно ученицамъ, если, къ тому же, онѣ обладали смазливенькимъ личикомъ. Обыкновенно, о каждомъ изъ нихъ передъ дебютомъ онъ повсюду трубилъ, какъ о новомъ восходящемъ свѣтилѣ. Чаше всего „свѣтила“ обазывались далеко ниже своего аттестата и огорченный князь выходилъ изъ себя, чтобъ поддержать свои протезы въ общемъ мнѣніи.

Вотъ фактъ, характеризующій его пристрастное отношеніе къ артистамъ.

Въ 1807 г. поступила на сцену его любимая ученица, актриса М. И. Валберхова, на трагическія роли знаменитой Екатерины Семеновны Семеновой, родной сестры оперной артистки, Нимфодоры Семеновны. Валберхова обладала не великими силами, поэтому

рѣшимость соперничать съ геніальной артисткой, какою была Е. С. Семенова, была просто дерзостью; но въ этомъ случаѣ бѣдная Валберхова была только жертвой патроната. Кн. Шаховской, почему-то неблаговолившій къ Семеновой, хотѣлъ во что-бы ни стало выдвинуть опасную для нея соперницу и, такъ какъ простымъ конкурсомъ цѣль эта не могла быть достигнута, то сіятельный меценатъ пустился въ интригу, благодаря которой собралъ-таки значительную партію въ пользу своей протекціи. „Эта партизанская война, рассказываетъ П. Каратыгинъ въ своихъ воспоминаніяхъ, продолжалась года четыре“, и все-таки кончилась тѣмъ, что Семенова восторжествовала, а Валберхова была опикана. Но вѣдь, чтобъ добиться такой побѣды надъ княжескимъ протекціею нужно было имѣть талантъ и популярность Семеновой...

Не съ большимъ уваженіемъ относилась къ артистамъ и сама публика. Въ 1811 г., въ бенефисъ общей любимицы Сандуновой, за перемѣну пьесы, по болѣзни актера, публика скандально освистала ни въ чемъ неповинную бенефициантку.

Другой случай. Около того-же времени въ Россію пріѣхала замѣчательная французская актриса и пѣвица Фелись-Андріе. Въ Петербургѣ и Москвѣ она пользовалась огромнымъ успѣхомъ; но въ Москвѣ образовалась партія патріотовъ, поклонниковъ Сандуновой, которые пускались на самые скандальные выходы, чтобъ только убить успѣхъ французской артистки, казавшейся имъ опасной соперницей Лизаньки. Нѣкоторые изъ этихъ патріотовъ продѣлывали, напр., такой фортель: они являлись на каждый спектакль, въ которомъ участвовала Фелись-Андріе, садились въ первыхъ рядахъ креселъ и, едва артистка, выйдя на сцену, отрывала ротъ, они всенародно затыкали себѣ уши и съ шумомъ уходили изъ залы, „кидая налево и направо взгляды презрѣнія и негодованія на недостойныхъ французолубцевъ“...

Третій случай. Въ такъ называвшемся Кушелевскомъ театрѣ, въ Петербургѣ, одинъ пѣвецъ, нѣмецъ Цейбихъ, имѣлъ привычку во время пѣнія слишкомъ широко раскрывать свой большой ротъ. Однажды, какой-то забавникъ, сидя въ первомъ ряду креселъ, изловчился въ самый моментъ, когда артистъ тянулъ какую-то фермату, швырнуть ему хлѣбный шарикъ прямо въ ротъ. Бѣдный

пѣвецъ оборвался на самой патетической нотѣ, закашлялся и долженъ былъ проглотить эту оскорбительную шутку, при оглушительномъ хохотѣ публики...

Такихъ фактовъ можно было-бы привести множество...

IV.

Композиторъ Кавось и его дѣятельность до прибытія въ Россію.—Музыкальная дѣятельность Кавоса въ Петербургѣ.—Сущность русской оперы временъ Кавоса.—Царство водевиля.

Въ короткое царствованіе Павла Петровича, хотя вовсе неспособствовавшее процвѣтанію искусствъ, русская опера и музыка приобрѣли, однако, замѣчательнаго дѣятеля, который оказалъ имъ въ послѣдствіи своимъ талантомъ, трудолюбіемъ и необыкновенной творческой плодovitостью драгоцѣнныя услуги.

Дѣятель этотъ былъ—Катеринъ Альбертовичъ Кавось. Итальянецъ родомъ, пріѣхавшій въ Россію уже въ зрѣломъ возрастѣ, незнавшій ни языка ея, ни нравовъ, совершенно, казалось, чуждый всему русскому, онъ тѣмъ не менѣе въ самое непродолжительное время становится выдающимся знатокомъ и композиторомъ нашей національной музыки. Его богатая воспримчивая натура, духовно акклиматизовавшись въ новомъ отечествѣ, нашла неизсякаемый родникъ для своего вдохновенія и творчества въ почти не тронутыхъ дотолѣ сокровищахъ русской мелодіи.

Катеринъ Альбертовичъ пріѣхалъ въ Петербургъ въ 1798 г. двадцатилѣтнимъ юношей и, несмотря на свои молодые года, уже составившимъ себѣ почтенную извѣстность въ европейскомъ музыкальномъ мірѣ. Музыкальное образованіе онъ получилъ въ Венеціи, у славившагося тогда профессора Біанки. Кавось въ самомъ раннемъ возрастѣ обнаружилъ уже блестящія дарованія.

Какъ-то въ 1788 г. въ Венецію прѣхалъ австрійскій императоръ Леопольдъ II-й и посѣтилъ мѣстный театръ, гдѣ его привѣтствовали, нарочно сочиненною для его прѣзда, кантатою. Музыка этой кантаты такъ понравилась императору, что онъ пожелалъ видѣть ея автора. Каково же было его изумленіе, когда ему представили двѣнадцатилѣтняго мальчика! Леопольдъ осыпалъ ребенка-композитора изысканными похвалами и пожаловалъ ему богатый подарокъ. Этотъ счастливецъ былъ—Кавось. Два года спустя, т. е. когда Катерину Альбертовичу исполнилось всего четырнадцать лѣтъ, онъ сдѣлалъ уже такіе быстрые успѣхи въ музыкальномъ развитіи и образованіи, что его пригласили на должность учителя и репетитора при оперномъ театрѣ Ла-Фениче.

Въ 1790 г. при соборѣ св. Марка въ Венеціи, искони славившемся своими органистами, открылась на эту почетную должность вакансія. Конкурентовъ явилось множество; въ числѣ ихъ былъ Кавось и, на произведенномъ испытаніи, одержалъ блестящую побѣду надъ всѣми своими соперниками. Мѣсто соборнаго органиста осталось за нимъ; но онъ недолго имъ пользовался. Ближайшимъ послѣ него кандидатомъ на эту должность по конкурсу былъ старикъ-музыкантъ, обремененный семействомъ бѣднякъ, для котораго шелъ тутъ вопросъ не столько о славѣ, сколько о средствахъ къ пропитанію. Узнавъ объ этомъ, Кавось поступилъ такъ великодушно, какъ это рѣдко встрѣчается между людьми, вообще, а между музыкантами, въ особенности: онъ добровольно, безъ всякихъ „грацій“, уступилъ мѣсто органиста бѣдняку-товарищу.

Послѣ этого Кавось окончательно отдался сценѣ и нѣсколько лѣтъ управлялъ оперными труппами и оркестрами въ различныхъ итальянскихъ театрахъ. Можетъ быть, онъ никогда не покинулъ бы родины, если бы не случились политическія обстоятельства, вынудившія его отпа бѣжать изъ Італіи...

Въ Петербургѣ Кавось принятъ былъ въ придворную службу, на должность капельмейстера оперной труппы. Съ Петербургомъ и съ Россіей онъ такъ сроднился, что уже и не думалъ о возвращеніи въ отечество, неумоимо посвящая, въ теченіи сорока двухъ лѣтъ, всѣ свои силы и искусство разработкѣ русской музыки и преусиженію русскаго опернаго театра. За всю свою долготѣнную дѣятельность на этомъ поприщѣ онъ написалъ до тридцати боль-

шихъ оперъ *), не считая множества другихъ пьесъ, кантатъ, полонезовъ, „прологовъ“, интермедій, аккомпаниментовъ для водевилей, балетовъ и т. п. Ни одинъ русскій композиторъ не отличался такимъ несравненнымъ трудолюбіемъ и такой плодovitостію. Нужно замѣтить еще, что кромѣ композиторскихъ работъ, Кавось былъ обремененъ многосложными занятіями по управленію опернымъ оркестромъ и труппой, преподавалъ музыку и пѣніе въ театральномъ училищѣ, въ Смольномъ и Екатерининскомъ институтахъ, не считая частныхъ уроковъ въ знатныхъ домахъ. Сверхъ того, ни одно большое празднество при дворѣ не обходилось безъ его дѣятельнаго участія въ сочиненіи, разучиваніи и постановкѣ на придворной сценѣ оперныхъ пьесокъ, хоровъ, гимновъ, кантатъ и проч. Онъ всюду и во всемъ поспѣвалъ, исполняя всякое дѣло съ неусыпнымъ рвеніемъ, знаніемъ и талантливостію. Объ этомъ мы можемъ заключить по той неизмѣнной благосклонности, которою Кавось пользовался у трехъ государей—Павла, Александра I и Николая I, а также у другихъ высочайшихъ особъ. Преимущественно благоволила къ Катерину Альбертовичу императрица Марія Ѳеодоровна. По ея представленію онъ разновременно получилъ, за свои занятія съ институтами, чинъ 9-го класса и ордена св. Владиміра 4-й степени и Анны 3-й степени. Для музыканта и вообще для артиста—эти награды, по тому времени, считались безпримѣрными.

По прибытіи въ Петербургъ, Кавось не сразу принялся за разработку русскихъ оперныхъ темъ и мелодій. Сперва онъ писалъ музыку для оперъ французскаго театра-буффъ, который при императорѣ Павлѣ процвѣталъ въ Петербургѣ. Такъ, имъ написаны здѣсь оперетты: „Les trois bossus“, „L'intrigue dans les mines“ и проч. Нѣкоторыя изъ его оперъ, какъ напр., „Les trois sultans“, были переведены на русскій языкъ и съ успѣхомъ игрались на русскомъ театрѣ.

Толчкомъ, заставившимъ Кавоса обратиться къ разработкѣ русской національной музыки, послужило артистическое соперничество, возбужденное въ немъ необыкновеннымъ успѣхомъ «Русалки» Кауэра и Давыдова, современныхъ ему оперныхъ дѣятелей. Первая

*) Упомянемъ, что онъ приглашенъ былъ въ Петербургъ антрепренеромъ Казасси, съ которымъ онъ встрѣтился въ Германіи.

«русская» опера Кавоса была—«Князь-Невидимка», поставленная въ 1805 г. Несмотря на утомительныя длинноты (первое представленіе оперы длилось семь часовъ), «Князь-Невидимка» очень понравился и сразу выдвинулъ Кавоса изъ ряда петербургскихъ композиторовъ его времени. Особенно пришлось по душѣ русской публикѣ дуэтъ въ „Князь-Невидимкѣ“:

„Коль назначено судьбою
Разлучиться намъ съ тобою“.

Въ первое представленіе оперы, его исполняли, знакомая уже намъ, пѣвица Сандунова и Лебедевъ. Дуэтъ этотъ такъ полюбился, что вошелъ въ моду и позднѣе былъ даже положенъ на ноты для фортепіано.

Въ 1806 г. Кавосъ успѣлъ уже написать и поставить другую небольшую оперу въ русскомъ вкусѣ: „Илья-богатырь“. Она тоже прошла съ большимъ успѣхомъ и много лѣтъ потомъ не сходила со сцены.

Самымъ главнымъ сотрудникомъ Кавоса, по сочиненію русскихъ оперъ, былъ извѣстный театраль, князь Шаховской. Шаховской, какъ литераторъ и драматургъ, писалъ либретто для новыхъ оперъ и водевилей. Кавосъ музыку для нихъ. Особенно замѣчательнаго они, впрочемъ, сдѣлали совокупными силами, немного. Наибольшій успѣхъ имѣла опера „Иванъ Сусанинъ“—текстъ князя Шаховскаго, музыка Кавоса. Она была поставлена въ 1815 г. и, вызванная тогдашними политическими обстоятельствами и неостывшимъ еще упоеніемъ русскаго общества отъ славныхъ побѣдъ надъ Наполеономъ, естественно, была принята съ восторгомъ. Нѣкоторыя аріи и дуэты изъ „Ивана Сусанина“, какъ напр. „Слава Богу—Богу вѣчному“, „Не шумите вѣтры буйныя“ и проч., сдѣлались очень популярными въ то время.

Доказательствомъ того, чему, главнымъ образомъ, „Иванъ Сусанинъ“ былъ обязанъ своимъ успѣхомъ, лучше всего можетъ служить сохранившееся извѣстіе, что нѣкоторыя фразы изъ оперы постоянно вызвали бурю въ театрѣ. Такъ, слова одного дѣйствующаго лица: „Силенъ Романовъ!“ или слова самого Сусанина: „За правду сладко умирать... Матвѣй побойся Бога! Не смѣй боярина предать!“ всегда покрывались нескончаемыми аплодисментами... Чтобы поддѣлаться къ восторженному настроенію дня, авторы не

задумались погрѣшнить даже противъ исторіи: Сусанинъ у нихъ въ концѣ оперы спасается отъ смерти, въ полномъ удовольствіи зрителей.

Въ нашей музыкальной критикѣ, на счетъ заслугъ Кавоса въ русской національной музыкѣ, сложилось такое мнѣніе:

Кавось, будучи прежде всего итальянцемъ, не могъ отдѣлаться ни отъ вліянія родственной ему музыки, ни отъ традицій школы. Поэтому въ его русскихъ операхъ итальянскій элементъ играетъ весьма видную роль и постоянно перемежается съ русской мелодіей. Сознательно или безсознательно онъ старался согласить простую, задушевную русскую пѣсню съ фіоритурной, вычурной итальянщиной—выходило нѣчто весьма слащавое, эффектное, но далеко не глубокое и не самобытное. Никакого нѣтъ сомнѣнія, что на нынѣшній, болѣе развитой вкусъ, музыка Кавоса не выдержала бы никакой критики; но семьдесятъ лѣтъ тому назадъ русская публика была на этотъ счетъ гораздо менѣе взыскательна и для нея музыкальные произведенія Кавоса казались верховъ совершенства. Пожалуй они даже не столько бы нравились ей, если бы Кавось не разсиропливалъ здоровую „студеную“ струю русской мелодіи кондитерскимъ сахаромъ итальянскихъ музыкальных бунштюковъ. Таковы уже были вкусы, что родное русское могло тогда только удостоиться вниманія цѣнителей изъ „beau monde'a“, когда отшлифовывалось „нѣмецкою работою“ и по „нѣмецкой“ колодеѣ...

Тѣмъ не менѣе, если Кавосу не удалось создать ничего самобытнаго для нашей національной музыки, его заслуга все-таки почтенна. Онъ составляетъ въ исторіи нашей музыки переходную ступень компилятивно-подражательной эпохи XVIII столѣтія къ самостоятельному творчеству эпохи позднѣйшихъ талантливыхъ русскихъ композиторовъ. Еще болѣе важна его заслуга въ томъ отношеніи, что онъ, какъ бы ни было, популяризировалъ сокровища русской національной пѣсни и умѣлъ въ теченіи многихъ лѣтъ поддерживать интересъ къ нимъ въ нашей, чужавшейся отъ всего русскаго, публикѣ...

Строго говоря, русская опера, до эпохи Глинки, была—скорѣе водевиль, чѣмъ то, что нынѣ называется *оперой*. Особенно стала преобладать въ ней водевильный характеръ во времена alexandровскія, когда былъ высказанъ, характеризующій современные вкусы, безсмертный стихъ, что—

„Водевиль есть вещь, а прочее все—гиль“.

Знатоки нашей литературы прошлого столѣтія къ числу *первыхъ* русскихъ водевилей относятъ оперы Аблесимова („Мельникъ-Колдунъ“ и пр.), Попова, Матинскаго и др. Въ позднѣйшее время этого рода водевилей нашель себѣ усердныхъ производителей въ кн. Шаховскомъ, Хмѣльницкомъ, Писаревѣ, Катенинѣ, Загоскинѣ и др. Главнымъ представителемъ этого легкаго жанра, въ періодъ 1800—1825 гг., былъ кн. А. А. Шаховской, который втеченіе тридцати лѣтъ неослабно поддерживалъ интересъ къ русскому водевильно-комическому репертуару, обогативъ его множествомъ пьесъ своего издѣлія. Особенно славился его водевиль „Казаки-стихотворецъ“, считающійся, впрочемъ, оперой...

Эта водевильная эпоха, вполне удовлетворявшая вкусы публики, встрѣчала уже и въ то время довольно ѣдкія нападки со стороны серьезной литературной критики. Самъ Шаховской, въ прологѣ „Новости на Парнасѣ или торжество музъ“, заставилъ Талію высказать такой приговоръ водевилю:

„Его оружіе—гремущка и свистокъ,
Которыми гремя, насвистывая шутки,
Онъ наскучаетъ въ трои сутки“...

Тѣмъ не менѣе, опера-водевиль заняла самое преобладающее мѣсто въ театрѣ того времени и находила себѣ безчисленныхъ поклонниковъ.

Тотъ-же кн. Шаховской, Араповъ и Кокоскинъ, будучи уже стариками, считали, по словамъ современника, постановку какого-нибудь водевиля на сцену „дѣломъ первой важности“.

Понятно, что при господствѣ такого направленія и вкуса, оперная музыка не могла отличаться глубиной и серьезностью. Композиторы, подчиняясь модѣ и требованіямъ драматурговъ, сочиняли и музыку вполне водевильную, легкую, построенную на низкопробныхъ эффектахъ и вульгарныхъ мотивахъ. Въ этомъ, конечно, грѣшенъ въ значительной доли и Кавось, считающійся представителемъ музыки въ Россіи за описываемую эпоху.

Кавось втеченіе этого времени написалъ музыку къ 32-мъ русскимъ оригинальнымъ операмъ, и къ 6-ти переводнымъ, не считая множества водевилей и балетовъ.

V.

Модные композиторы александровскаго времени. — Недостатокъ хорошаго вкуса и хорошихъ музыкантовъ. — Пѣвческіе хоры. — Александровскіе дѣятели русской оперы.

Изъ иностранныхъ композиторовъ, въ царствованіе Александра Павловича, самыми модными были у насъ: Сальери, Паззіелло, Россини, Керубини, Чимароза, Гретри и друг. итальянскія и французскія знаменитости. Нѣмцы: Моцартъ, Крейцеръ, Шпоръ и пр. пользовались гораздо меньшимъ фаворомъ.

Во время коронаціи императора Александра въ Москвѣ былъ устроенъ рядъ блистательныхъ спектаклей и въ нихъ самое почетное мѣсто было отведено французской и итальянской оперной музыкѣ. Спектакли открылись представленіемъ пролога: „Храмъ радости“, нарочно сочиненнаго по этому случаю. Затѣмъ была поставлена опера „Школа ревнивыхъ“, „украшенная, по выраженію современника, превосходною музыкою“ Сальери. По старой памяти, въ антрактахъ оперы исполнялся балетъ: „Сумасшедшіе“, поставленный придворнымъ балетмейстеромъ Соломономъ. Кстати сказать, истинные любители музыки уже и тогда возмущались этимъ подслащиваніемъ оперы балетнымъ дивертиссементомъ.

„Сальери запѣлъ и одинъ Сальери долженъ быть непрерываемъ: сторонніе эпизоды для правильной, хорошей музыки — кровная обида!“ говорилъ нѣкій лекарь Ганнибалъ Мартини на упомянутомъ спектаклѣ автору цитируемыхъ воспоминаній. ²⁹²⁾

Но такъ думали и такъ понимали тогда музыку весьма немногіе. Вообще хорошихъ пьесъ и хорошихъ музыкантовъ было очень немного. Только въ нѣсколькихъ избранныхъ домахъ уважалась серьезная классическая музыка. Такъ, Волеова рассказываетъ, что у нихъ въ домѣ постоянно бывалъ „семейный концертъ“ и для него выбирали „самую лучшую музыку“; она же жалуется, что въ Москвѣ около 1811 г. „одного недоставало: хорошихъ артистовъ“. Привыкнувъ, говорить она, втеченіи нѣсколькихъ лѣтъ слышать Фильда, Ромберга, Тарквини и многихъ другихъ тогдаш-

нихъ знаменитостей, „слухъ нашъ такъ избаловался, что рѣшительно не выносилъ посредственной игры и пѣнія...

Тогда, какъ нерѣдко и въ настоящее время, больше были на эффектъ и грандіозность. Такъ, напр., въ 1800 г. публика была въ восторгѣ отъ исполненія ораторіи Гайдна: „Твореніе свѣта“, исполнявшейся въ Петровскомъ дворцѣ 300-ми пѣвцовъ и музыкантовъ, подъ управленіемъ капельмейстеровъ Денглера и Карцелли. Малоразвитая публика любила обширные хоры, трескучія, мажорныя пьесы. Особенно уважалась, притомъ, музыка религіознаго жанра. Кантаты нѣмецкой школы (тексты ихъ были переведены Карамзинымъ), дававшіяся въ Москвѣ, привлекали тысячи слушателей. Тамъ-же, одновременно, очень любимъ былъ москвичами хоръ пѣвчихъ купца Колокольниковова, пѣвшихъ въ церкви св. Никиты на Басманной, куда, ради нихъ, по воскреснымъ днямъ съѣзжалась избранная московская публика.

И, дѣйствительно, хоръ этотъ, по свидѣтельству Второва, былъ замѣчательнъ. Онъ состоялъ изъ любителей-купцовъ; нѣкоторые изъ нихъ получили музыкальное образованіе въ Италіи. Изъ хора Колокольниковова вышелъ, между прочимъ, и знаменитый В. М. Самойловъ. Славился также въ Москвѣ въ то время пѣвчіе Бекетовскіе, Чашниковскіе и др., по именамъ ихъ устроителей. Съ этими хорами соперничалъ еще и университетскій, состоявшій изъ пѣвчихъ-студентовъ; но, безъ сомнѣнія, всѣ эти и другіе хоры уступали петербургской придворной капеллѣ, для комплектованія которой пѣвчими въ царствованіе Александра существовалъ даже особый пѣвческій *корпусъ* (См. „Восп.“ Н. Греча)...

Въ Петербургѣ, около 20-хъ гг., сформировался и знаменитый по сіе время Шереметьевскій хоръ. По словамъ Волковой, прочную и образцовую организацію этому хору далъ извѣстный въ то время учитель пѣнія Сапиенца, дававшій уроки въ самыхъ аристократическихкихъ домахъ столицы. Замѣтимъ, что Сапиенцъ обязанъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ и извѣстный Ломакинъ.

Въ 1801 г. были учреждены постоянные хоры при русской оперѣ въ Москвѣ и Петербургѣ, а въ 1803 г. русская оперная труппа, по представленію Кавоса, была совершенно отдѣлена отъ драматической. Эти существенныя преобразованія и улучшенія имѣли важное вліяніе на усовершенствованіе состава русской оперной труппы, вообще и на образованіе самостоятельныхъ русскихъ

кантартистовъ, въ частности. Образованію ихъ много помогало въ то время присутствіе въ штатѣ театральнаго управленія многихъ талантливыхъ людей, горячо преданныхъ искуству.

Таковы были, кромѣ уже извѣстнаго намъ Кавоса, капельмейстеры и композиторы: Антонеллини, Мауреръ, Кашинъ, Давыдовъ и Штейбельтъ. Въ качествѣ придворныхъ композиторовъ, состояли при театральной дирекціи славные: Чимароза, Паззіелло и Буальдье. Директоромъ оперной и придворной балльной музыки былъ просвѣщенный человѣкъ, даровитый музыкантъ и композиторъ, ст. со-вѣтникъ Козловскій, о чудесныхъ полонезахъ котораго мы уже упоминали. Прощѣтанію, вообще, всего русскаго сценическаго искусства оказывалъ въ тѣ времена незамѣнимыя и ревностныя услуги извѣстный театраль князь Шаховской. Живъ былъ еще и незабвенный И. А. Дмитревскій, дружно содѣйствовавшій молодымъ начинающимъ талантамъ выходить на прямую дорогу истиннаго искусства. Ему, между прочимъ, обязанъ былъ своимъ сценическимъ образованіемъ В. М. Самойловъ.

Во главѣ всей этой сложной театральной системы по прежнему стоялъ, знакомый уже намъ, блистательный вельможа, тонкій знатокъ искусства и щедрый меценатъ Александръ Львовичъ Нарышкинъ.

По справедливости слѣдуетъ сказать, что и русская оперная труппа въ царствованіе Александра Павловича имѣла нѣсколько первостепенныхъ талантовъ. Мы остановимся здѣсь вратцѣ на наиболѣе знаменитыхъ изъ нихъ.

Первое мѣсто въ мужскомъ оперномъ персоналѣ безспорно занималъ *В. М. Самойловъ*. Онъ былъ первымъ теноромъ. Голосъ у него былъ грудной, необыкновенно мягкаго серебристаго тѣмбра.

Василій Михайловичъ вышелъ на артистическую дорогу совершенно случайно и вопреки желанію его родителей. Онъ былъ сынъ московскаго купца, служившаго приказникомъ на мануфактурной фабрикѣ богатаго купца Колокольникова. Мальчикомъ еще 10-ти лѣтъ, Василій Михайловичъ уже помогать отцу въ его торговыхъ занятіяхъ, ѣздилъ съ нимъ на ярмарки, былъ сидѣльцемъ въ лавкѣ; но артистическое чутье не заглушалось въ немъ. По счастью, какъ мы знаемъ, у Колокольникова изъ его рабочихъ былъ свой хоръ пѣвчихъ; въ этотъ хоръ поступилъ Самойловъ и съ первыхъ же шаговъ обратилъ общее вниманіе на свой удивительный

голосъ. Нѣсколько лѣтъ спустя онъ сошелся съ хорошимъ опернымъ пѣвцомъ Померанцевымъ, который помогъ ему заняться серьезно своимъ музыкальнымъ образованіемъ и доставилъ дебютъ въ какой-то оперѣ на московской сценѣ; но дебютъ этотъ не состоялся, по весьма странному обстоятельству. Въ самый день спектакля Самойловъ бѣжалъ изъ Москвы въ Петербургъ, бѣжалъ отъ родительскихъ колотушекъ и нареканій за его пристрастіе къ музыкѣ и театру.

Въ Петербургѣ Василій Михайловичъ поступилъ въ хоръ пѣвчихъ церкви капитула російскихъ орденовъ. Хоръ этотъ тогда славился. Случилось такъ, что въ одинъ праздничный день въ эту церковь пріѣхалъ А. Л. Нарышкинъ и, восхищенный голосомъ Самойлова, тотчасъ же предложилъ ему поступить на сцену. Подготовившись въ дебюту у такихъ солидныхъ, авторитетныхъ учителей, какъ Дмитревскій и Крутицкій, Самойловъ выступилъ на сцену въ 1803 г. въ оперѣ „Рѣдкая вещь“, въ роли Инфанта. Успѣхъ его былъ чрезвычайный. Съ этого времени, втеченіи 36-ти лѣтъ, до самой своей несчастной смерти (онъ утонулъ на взморьи въ 1839 г.), Самойловъ пользовался непрерывнымъ успѣхомъ и исполнилъ безчисленное множество ролей.

Г. В. Климовскій, изъ придворныхъ пѣвчихъ, дебютировалъ въ первый разъ въ 1814 г. въ оперѣ „Ямъ“; онъ пѣлъ перваго тенора и отличался пріятнымъ и прекрасно обработаннымъ голосомъ. Въ теченіи нѣсколькихъ лѣтъ онъ занималъ первыя амплуа во многихъ операхъ и пользовался постояннымъ успѣхомъ. Особенно по голосу приходились ему оперы Кавоса, успѣху которыхъ онъ много содѣйствовалъ своимъ прекраснымъ пѣніемъ.

Нимфодора Семеновна Семенова. Опа воспитывалась въ театральномъ училищѣ и поступила въ оперную труппу по настоянію Кавоса. У нея былъ драматическій талантъ и, во многихъ роляхъ, она соперничала съ первѣйшими современными актрисами. Какъ пѣвица, она, начавъ учиться пѣть уже не въ первой молодости, не отличалась гибкостью голоса. Хотя нѣкоторые театральные историки ей приписываютъ замѣчательный, по богатству средствъ, голосъ; но лично слышавшій ее Вигель замѣчаетъ, чтобъ голосъ ея былъ „только что изрядный“. За то, говоритъ онъ „быть милѣе ея въ игрѣ было трудно“. Кромѣ того, она „выполняла всѣ условія русской красоты, бѣлизну груди, полноту и румя-

нецъ щекъ, живость въ очахъ, тонкость и пристойную веселость въ улыбкѣ“. Замѣчательно, что, будучи уже старухой, она пѣла партію 18-ти лѣтней дѣвушки въ оперѣ „Швейцарское семейство“ и была прекрасна. Со сцены она сошла въ 1830 г.

Жозефина *Фодоръ* — воспитанница театральнаго училища. Красавица, великолѣпная актриса и очаровательная пѣвица, получившая музыкальное образованіе у Чимарозы и Паззіелло, она была примадонной въ полномъ значеніи этого слова. Первый дебютъ ея былъ въ 1808 г. въ „Севильскомъ цирюльникѣ“, въ роли Розины. Въ 1820-хъ гг., выйдя замужъ за французскаго актера, она переселилась за-границу и составила тамъ себѣ громкую славу. Въ Венеціи были выбиты въ честь ея медали.

Глинка, въ бытность свою въ Неаполѣ въ 30-хъ гг., встрѣтилъ тамъ Фодоръ (или просто Федорову, какъ онъ ее называетъ). По его словамъ, она оставила петербургскую сцену по слабости здоровья, но еще и тогда „превосходно пѣла и выдѣлывала трудные пассажи такъ ловко и свободно, какъ въ Берлинѣ нѣмки вѣжутъ чулки“..

Глинка говоритъ, что Фодоръ и Nazzari онъ былъ обязанъ болѣе всѣхъ другихъ маэстро своими познаніями въ пѣніи. Зная отзывъ такого знатока дѣла, какъ Глинка, можно судить, въ какой степени правъ злоязычный Вигель, говоря, что пѣніе Фодоръ было „пискомъ“ и что онъ не постигалъ, какъ могли знатоки „восхвалять“ ее.

Упомянемъ къ слову и о другихъ артистахъ русской оперы за описываемое время. Изъ пѣвицъ пользовались извѣстностью: А. И. Иванова, съ прекраснымъ голосомъ и обширнымъ репертуаромъ; Е. Я. Воробьева — красавица собой, хорошая пѣвица и водевильная актриса (она вышла замужъ за извѣстнаго И. И. Сосницаго); Черникова, сопрано, была „истиннымъ украшеніемъ женскаго персонала русской оперы“ (вышла замужъ за В. М. Самойлова).

Изъ пѣвцовъ, славились: Зловъ, о которомъ мы уже говорили, М. В. Величинъ „первоклассный артистъ“, втеченіи 12-ти лѣтней службы выполнилъ болѣе 400 ролей; В. А. Шемаевъ, Ефремовъ, Шуваловъ и друг.

Достойно вниманія, что въ русской оперѣ во времена александровскія, при изобиліи хорошихъ первоклассныхъ теноровъ, въ басовыхъ голосахъ ощущался ноложительный недостатокъ, да басы

тогда и не цѣнились. Слухъ, слишкомъ долго плѣнявшійся сладкозвучнымъ теноровымъ и контръ-альтовымъ пѣніемъ модныхъ передъ тѣмъ итальянскихъ кастратовъ, не выдерживалъ твердыхъ, раскатистыхъ тоновъ баса и находилъ ихъ грубыми и рѣзкими.

Басы-профундо александровской русской оперы: Гуляевъ, Ефремовъ, Байковъ и др. „не удовлетворяли, по замѣчанію г. Вольфа, самыхъ неразборчивыхъ слушателей“. Недостатокъ басовъ и баритоновъ былъ такъ ощутителенъ, что бывали, напр., такіе курьезные случаи, когда басовыя партіи въ операхъ поручались тенорамъ. Такимъ образомъ, въ 1822 г., по словамъ г. Вольфа, извѣстный въ то время теноръ Шемаевъ пѣлъ баритонныя партіи въ операхъ: „Севильскій цирюльникъ“, „Водовозъ“ и проч. Точно также трагическому актеру Толченову 1-му, у котораго голосъ, по словамъ Каратыгина, напоминалъ „иногда собачій лай“, и который вовсе не умѣлъ пѣть, приходилось исполнять роль злодѣя Каспара въ „Волшебномъ стрѣлкѣ“.

Это показываетъ, что, не смотря на значительный, сравнительно, шагъ въ развитіи нашего музыкально-сценическаго искусства въ царствованіе Александра Павловича, все-таки критеріумъ публики и ея требованія не отличались еще особенной изысканностью и высотой. Да что говорить о публикѣ, если сами артисты тогдашніе, въ большинствѣ случаевъ, ни бельмеса не смыслили въ искусствѣ и отличались такимъ художественнымъ невѣжествомъ, какимъ, увы, отличаются очень многіе и изъ нынѣшнихъ жрецовъ Мельпомены... *)

По отзывамъ современниковъ, наши оперные пѣвцы александровскихъ временъ, въ большинствѣ, музыки совсѣмъ почти не

*) Даже сами заправители театральнаго суда, случалось, не глубже артистовъ плавали въ пучинахъ учености. Такъ, въ 20-хъ годахъ «инспекторомъ» драматической труппы былъ одно время нѣкто полковникъ гвардіи Храповицкій, страстный театраль. Разъ, начальникъ репертуара, Р. Зотовъ, прислалъ ему записку о томъ, что такую-то пьесу придется вѣроятно положить въ *Лету*. Храповицкій озадачился. «Посмотри пожалуйста, обратился онъ къ П. Каратыгину, рассказывающему этотъ анекдотъ: что такое пишетъ мнѣ Зотовъ? Тутъ вѣрно ошибка и надо было написать отложить къ *лету*, но лѣтомъ такую большую пьесу ставить намъ невыгодно». Когда же ему объяснили, что такое Лета, онъ саркастически замѣтилъ, что въ дѣловыхъ бумагахъ миеология вовсе неумѣстна. («Рус. Старина, томъ VII, 176).

знали; были даже такіе, что не знали вовсе нотъ и разъучивали свои партіи по слуху, какъ канарейки. Объяснялось это отчасти тѣмъ обстоятельствомъ, что у насъ въ то время вовсе не было музыкальныхъ школъ и наши артисты, волей неволей, являлись самоучками, а если достигали извѣстности, то благодаря исключительно своей даровитости.

Примѣры подобныхъ самородковъ встрѣчались тогда нерѣдко и, когда теперь читаешь, какой энергіей, какимъ трудомъ и терпѣніемъ пробивали себѣ дорогу къ славѣ нѣкоторые изъ нихъ, нельзя не преклониться передъ талантливостью русской природы вообще. Замѣчательно, что большая часть этого сорта самородковъ выходила изъ самыхъ низшихъ слоевъ общества: изъ мѣщанъ, крестьянъ и имъ подобныхъ. Мы уже знаемъ, что самый выдающійся дѣятель на поприщѣ русской оперы въ царствованіе Александра I, Самойловъ, вышелъ именно изъ этой среды и именно такимъ труднымъ путемъ добился знаменитости. Но были и другіе примѣры, не менѣе изумительные, о которыхъ считаемъ нелишнимъ упомянуть здѣсь.

Въ „Вѣстникѣ Европы“ за 1810 годъ (часть 54-я) разсказана біографія нѣкоего Жилина, пользовавшагося тогда въ столицахъ большою извѣстностью. Онъ съ дѣтскихъ лѣтъ имѣлъ неодолимую страсть къ музыкѣ и, несмотря на то, что съ шести лѣтъ лишился зрѣнія, по одному слуху, безъ учителя, довелъ свой талантъ до совершенства. Онъ давалъ концерты въ Москвѣ и въ Петербургѣ и потомъ былъ сдѣланъ учителемъ музыки въ институтѣ слѣпыхъ.

Въ томъ же „Вѣстникѣ Европы“ за 1818 г. печатались стихи и пѣсни Ивана Сибирякова, поэта и актера, который былъ крѣпостнымъ человекомъ. Современный біографъ говоритъ о немъ, что онъ, „сопровождая господина своего въ походахъ 1812, 13, и 14 годовъ, писалъ стихи, заслужившіе вниманіе многихъ просвѣщенныхъ воиновъ“. Нѣмецкому языку онъ выучился самоучкой въ нѣсколько мѣсяцевъ. Петербургскіе литераторы и меценаты обратили на Сибирякова лестное вниманіе; въ числѣ ихъ былъ и петербургскій генералъ-губернаторъ графъ Милорадовичъ. Онъ написалъ письмо помѣщику „природнаго стихотворца“, съ предложеніемъ дать Сибирякову отпускающую даромъ или за выкупъ. Оказалось, что помѣщикъ зналъ цѣну таланта своего крѣпостнаго: онъ

запросилъ за его освобожденіе 10,000 руб. У покровителей Сибирякова суммы этой не нашлось и — онъ остался въ крѣпостной зависимости.

Вспомнимъ наконецъ о Щепкинѣ, который былъ счастливѣе Сибирякова и, благодаря покровительству полтавской аристократіи, откупился отъ своего помѣщика въ 1718 г...

Говоря объ оперныхъ дѣятеляхъ александровской эпохи, нужно замѣтить, что даже тѣ изъ нихъ, которые получали артистическое образованіе въ театральномъ училищѣ, находившемся тогда въ хаотическомъ состояніи, были точно также лишены почти всякой возможности развивать свои музыкальныя способности передъ поступленіемъ на сцену. Въ училищѣ этомъ безгранично диктаторствовалъ тогда, съ палкой въ рукахъ, знаменитый балетмейстеръ Дидло, фанатически влюбленный въ свою профессію, готовый, казалось, заставить всю вселенную выплясывать, если бы ему дали волю. Безобразно распоряжаясь воспитанниками театральнаго училища, онъ всѣхъ ихъ упорно готовилъ въ балетныя танцовщицы, не обращая вниманія, ни на ихъ вкусы, ни на ихъ способности. Ему никто въ этомъ не прекословилъ, потому что балетъ былъ въ модѣ и требовалъ огромнаго состава для его исполненія...

Мы упомянули выше о нѣсколькихъ почтенныхъ руководителяхъ русской оперной труппы, которые прилагали всѣ старанія поставить ее на должную высоту. Только благодаря имъ, наши оперные артисты получали сценическую выправку и хотя кое-какое пониманіе искусства; но за то, чего это имъ стоило! Кавось, напр., поочередно съ каждымъ артистомъ „выдалбливалъ его партію, потомъ согласовалъ ихъ вмѣстѣ въ дуэтахъ, тріо, квартетахъ“ и т. д. „Непостижимый трудъ, дивное терпѣніе, просто геркулесовскій подвигъ!“ справедливо замѣчаетъ очевидецъ „этого выдалбливанья“...

Много было писано о томъ, что въ то время оказывала благотворное вліяніе на умственное и эстетическое развитіе театральныхъ талантовъ литературно-свѣтская интеллигенція. Дѣйствительно, въ тогдашнихъ литературныхъ кружкахъ талантливыя актеры и пѣвцы принимались съ большимъ сочувствіемъ; въ средѣ писателей и аристократовъ было не мало пламенныхъ театраловъ, содѣйствовавшихъ своими знаніями и вкусомъ процвѣтанію русской сцены и развитію ея представителей. Знакомый уже намъ кн. Ша-

ховской, извѣстный Оленинъ, Гяѣдичъ, Катенинъ, Кобошеинъ и друг. не щадили для этой цѣли никакихъ трудовъ и оказали несомнѣнную услугу русскому театру.

Но это покровительство музамъ и ихъ жрецамъ имѣло и свои темныя стороны, весьма существенныя, на что мы уже указывали ранѣе.

VI.

Русская опера временъ Александра I, въ количественномъ и качественномъ отношеніяхъ. — Окрошка изъ нарѣчій и мотивовъ. — Французская опера и Фелись-Андріе.

По списку въ книгѣ Моркова, всѣхъ оперъ было поставлено на столичныхъ сценахъ въ царствованіе Александра Павловича до 135-ти, въ томъ числѣ: русскихъ оригинальныхъ 45, переводныхъ—89.

Какъ было уже говорено въ своемъ мѣстѣ, репертуаръ русской оперы болѣе всѣхъ обогатилъ за это время новыми пьесами неутомимый и плодovitый Кавось. Остальныя русскія оперы, поставленныя при Александрѣ I, принадлежали слѣдующимъ композиторамъ: Кашину, Кауеру и Давыдову, Миллеру, Тевесу, А. Титову, Поморскому, Сапиенцѣ, Алябьеву и др. Самое большее число оперъ написалъ, послѣ Кавоса, А. Титовъ. Его перу принадлежитъ музыка въ десяти большихъ операхъ, не считая мелкихъ пьесъ и водевилей.

Либретто значительной части этихъ оперъ были написаны кн. Шаховскимъ. Кромѣ Шаховскаго, писали либретто. Бняжнинъ, И. А. Брыловъ („Илья Богатырь“), С. Глинка, Плещеевъ, И. Малиновскій, Губеръ, Н. Языковъ, Араповъ, Мухановъ и друг.

Разсмотримъ слегка наиболѣе капитальныя изъ тогдашнихъ оперъ и наиболѣе пользовавшіяся въ то время успѣхомъ. Объ операхъ Кавоса мы говорили ранѣе; скажемъ теперь объ операхъ другихъ композиторовъ.

Въ 1803 г. произвела необыкновенный фуроръ опера „Леста, днѣпровская русалка“, передѣланная съ нѣмецкаго на русскіе нравы Н. Краснопольскимъ. Музыку къ ней написали композиторы Кауеръ и Давыдовъ. Опера состояла изъ трехъ самостоятельныхъ частей, *) ставившихся отдѣльно одна отъ другой.

Постановка „Лесты“ была блестящая. Въ Петербургѣ роль русалки—героини оперы, превосходно исполняла молодая, даровитая пѣвица Болина (вскорѣ сошедшая со сцены), въ Москвѣ — неуваждаемая Лиза Сандунова.

Опера эта держалась очень долго на сценѣ и можетъ быть причислена къ самымъ удачнѣйшимъ и популярнѣйшимъ русскимъ операмъ описываемой эпохи. Многія аріи и хоры „Русалки“ сдѣлались общезвѣстными по всей Россіи, во всѣхъ слояхъ общества, и кое-гдѣ, въ захолустяхъ, распѣваются еще до сихъ поръ. Ихъ можно найти въ любомъ „пѣсенникѣ“ 20-хъ и 30-хъ годовъ. Упомянемъ здѣсь о нѣкоторыхъ изъ нихъ, какъ напр.:

„Приди въ чертогъ ко мнѣ златой,
Приди, о, князь, ты, мой драгой!“

Затѣмъ, весьма распространенная арія цыганки:

„Я цыганка молодая,
Я цыганка не простая,
Знаю ворожить“.

Потомъ арія Рѣшимы:

„Какъ вспомню я бывало,
Старушка что моя,
Такъ нѣжила, ласкала,
Лелѣяла меня“...

Но въ особенности популярна была слѣдующая арія:

*) Впослѣдствіи кн. Шаховской и Кавосъ написали еще четвертую часть „Русалки“, тоже поставленную на сценѣ; но она успѣха не имѣла.

„Мужчины на свѣтѣ,
Какъ мухи къ намъ льнутъ,
Имѣя въ предметѣ;
Чтобъ насъ обмануть“.

А также превосходно исполнявшаяся Сандуновой комическая пѣсенка:

„По метлы, по метлы!
Кому надо метель!
Еслибъ могъ я здѣсь сыскать,
Кому метлы всѣ продать,
Онъ бы васъ повыгналъ“...

Въ 1809 г. публика встрѣтила съ необыкновеннымъ радушіемъ оперу „Старинныя Святки“, музыка Титова, либретто Малиновскаго. Она была дана въ первый разъ въ Москвѣ, въ пріѣздъ туда государя, и когда Сандунова, въ роли боярышни Настасья, вышла на аванъ-сцену и запѣла:

„Слава нашему Царю, слава!“

всѣ зрители встали и, обратясь къ императорской ложѣ, въ тысячу голосовъ воскликнули: „Слава царю Александру!“ Тутъ, какъ рассказываетъ очевидецъ, музыки не было уже слышно: все слилось въ одно чувство, въ одинъ восторгъ. Пѣвицы Сандунова и Буденброкъ получили отъ государя за этотъ спектакль богатые подарки. („Вѣстн. Европы“, 1809 г., № 18).

Война 1812 г., какъ это мы будемъ еще говорить впоследствии, послужила сильнымъ толчкомъ для творчества нашихъ композиторовъ. Такъ, въ 1813 г. была поставлена съ большимъ успѣхомъ опера „Крестьяне или встрѣча незваныхъ“, въ которой была изображена патріотическая ненависть народа къ врагамъ-французамъ и готовность его умереть за вѣру и царя.

Извѣстный актеръ Зловъ превосходно исполнялъ на петербургской сценѣ роль деревенскаго старосты въ этой оперѣ. Его арія:

„Не бывало и не быть тому,
Чтобъ врагу мы покорились“,

производила въ публикѣ неописанный восторгъ. Почти всѣ аріи въ этой оперѣ скомпанованы на мотивы народныхъ пѣсень и от-

личаются, по содержанію, яримъ патріотизмомъ, въ такомъ, напр.,
вкусѣ: казанъ коршуномъ гарцуетъ межъ враговъ,

„Конь его удалой —
Вихоръ въ чистомъ полѣ,
Пролетитъ гдѣ стрѣлой,
Тамъ враговъ нѣтъ болѣ.

* * *

Ни въ горахъ, ни въ лѣсахъ
Нѣтъ злодѣйска слѣда,
Имъ вездѣ смерть и страхъ,
Намъ вездѣ побѣда“...

Патріотизма, вообще, много, но стихи большею частью очень плохи.

Въ 1805 г. поставлена была опера „Ямъ“, музыка Титова, либретто Княжнина. Опера эта очень нравилась и нѣкоторыя изъ ея арій казались необыкновенно удачными какъ по комизму, такъ и по своей „народности“. Чтобы составить о нихъ понятіе, приведемъ арію главнаго дѣйствующаго лица, Филатки:

„Таво воно, какъ оно,
Я на все, на все дѣтина:
Поплясать смышленъ давно.
Прямо, парень — не дубина!
Взглянь ты, взглянь на молодца,
Какъ пляшу я голубца“ (Пляшетъ).

Не дурна и слѣдующая арія героини—Параши:

„Грустно милаго забыть,
Грустно, грустно разставаться;
Съ нимъ бы рада все дѣлать,
Даже сердцемъ помѣняться...“ и т. д.

Опера „Ямъ“ имѣла продолженіе въ двухъ послѣдовавшихъ за нею операхъ тѣхъ же авторовъ: „Посидѣлки“ и „Дѣвишникъ или Филаткина свадьба“. Въ послѣдней оперѣ есть безподобныя въ своемъ родѣ сцены. Таковы, напр., дуэтъ комическихъ лицъ пьесы, Филатки и Федоры:

Филатка. Таво воно, какъ оно,
Мнѣ Федора не годится.

Федора. Нужды нѣтъ — мнѣ все равно.
Въ томъ прошу не прогнѣваться.
Филатка. Я вѣдь краше всѣмъ тебя,
А ты што — взглянь на себя:
Ну, не дать не взять—мартышеа.
Нѣтъ, Федорушка плоха,
Ха, ха, ха, ха, ха, ха!
(Смѣется дурацкимъ смѣхомъ изо-всей мочи).
Федора. Много-ль у тебя умишеа?
А пригожства нѣтъ совсѣмъ.
Или хвастаешься тѣмъ,
Что походишь на ворону.
Ха, ха, ха, ха, ха, ха!
(Смѣется дурацкимъ смѣхомъ изо-всей мочи).

Вообще такого сорта внѣшній, грубый комизмъ или, вѣрнѣе сказать, скоморошество составляло одинъ изъ главныхъ элементовъ въ легкихъ „комическихъ“ операхъ того времени. Чтобъ было посмѣшнѣе, авторы выводили на сцену дураковъ, косноязычныхъ и тому подобныхъ уродовъ, а рядомъ съ ними нѣмцевъ, поляковъ, хохловъ и евреевъ, которыхъ заставляли коверкать русскій языкъ. Такъ, въ оперѣ „Оборотни“, поставленной въ 1808 г., выведенъ нѣмецъ, который изливаетъ свои чувства такимъ, напр., языкомъ:

„Всякъ дѣвка, сударь, мнѣ кашись,
Есть птишка въ клеткѣ запертая,
Котора любитъ прешна жизнь
И прешна вѣташка родная.
Открой окно и—пафъ тотчасъ.
Гуль, гуль, прощай“ и т. д.

Въ оперѣ „Удача отъ неудачи“ выведены поляки и жида. Полякъ Дубницкій, одно изъ дѣйствующихъ лицъ, поетъ подъ музыку краковяка:

„Гей! гей! жебыси познали правого юнака,
Бендзе вамъ станцовалъ, спивалъ краковяка!
Гей! гей! милость не сонть збродни, лечь потрибно цнотю,
Же кохамъ коханко и мамъ тцериць ото то“... и т. под.

Еще болѣе уродливо, этой якобы польской рѣчи, должна была звучать слѣдующая белиберда въ дуэтѣ двухъ евреевъ — Израиля и Хайла:

Израиль: Якъ прінхавъ жолниръ
До жида въ аренду...
Лядзиръ ду, шинце кравеъ, шинцеъ биръ,
Щине мине кинцеъ миръ!
Хайло. Заразъ ставъ тенъ жолниръ
Еврея питати...
Лядзиръ ду и проч.

Между тѣмъ, дуэтъ этотъ пріобрѣлъ огромную популярность; въ провинціи онъ и теперь еще кое-гдѣ въ ходу, какъ такая необыкновенно забавная штука, что „животки надорвешь“...

Опера „Казакъ-Стихотворецъ“, одна изъ популярнѣйшихъ, была составлена почти исключительно изъ малороссійскихъ мотивовъ, но и въ ней quasi-малороссійскій языкъ невозможенъ. Беремъ для образчика „буллеты“ Прудіуса—кровнаго хохла:

„Ея черны очѣ,
Ея била грудь,
Цылыя ночи
Спать не дають.

* * *

Мучить Маруся
Душу мою;
Имъ я безъ вкуса,
Вовсе не пью...“

Здѣсь, какъ говорится, ни складу, ни ладу и никакого подобія на чтонибудь истинно малороссійское.

Характеристично одно обстоятельство, что въ описываемое время русскіе композиторы не довольствовались одними великорусскими народными мотивами для своихъ оперъ, но зачастую обращались къ народнымъ мелодіямъ—малороссійскимъ, польскимъ и даже къ жидовскимъ. Какъ можно заключить изъ приведенныхъ выдержекъ, большинство тогдашнихъ русскихъ оперъ, особенно „комическихъ“, не отличалось хорошимъ вкусомъ и „приличнымъ тономъ“, а скорѣе приближалось къ балаганщинѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что ни одна изъ этихъ оперъ въ настоящее время положительно немислима была бы, напр., на маріинской сценѣ...

Да и въ тѣ времена избранная русская публика крайне брезгливо относилась къ этимъ произведеніямъ отечественной музы.

Одинъ изъ современныхъ театральныхъ критиковъ, патріотъ въ

душѣ, изливаль свои упреки тогдашнимъ свѣтскимъ меломанамъ за ихъ пристрастіе въ французской оперѣ:

„...Кто изъ нихъ, писалъ онъ, не согласится скорѣе видѣть дурную французскую оперу, нежели хорошую русскую трагедію? Кто изъ нихъ не замѣтитъ самой малой погрѣшности въ игрѣ русскаго актера и въ то же время не сдѣлаетъ никакого вниманія къ самому большому проступку въ игрѣ француза?“ ²⁹³⁾

По его словамъ, снисходительность публики къ французскимъ актерамъ простиралась до того, что она безропотно и даже одобрительно смотрѣла на сценѣ пятидесятилѣтнихъ актрисъ, наряженныхъ восемнадцатилѣтними дѣвушками... „Какое надо воображеніе!“ восклицаетъ онъ съ жалостной проницей.

Всѣ эти упреки, конечно, имѣли свое основаніе, такъ какъ, извѣстно, что тогдашняя русская интеллигенція рабски увлекалась всѣмъ французскимъ; но, при этомъ, слѣдуетъ замѣтить, что въ царствованіе Александра Павловича французскій театръ дѣйствительно процвѣталъ въ Петербургѣ и русской оперѣ тягаться съ нимъ было трудно.

Одна Фелись-Андріе, довольно долго украшавшая петербургскую французскую сцену, была такая пѣвица, что съ ней не могла соперничать ни одна изъ русскихъ оперныхъ пѣвицъ. Патриоты сравнивали ее съ Сандуновой и даже послѣднюю ставили выше, но это было преувеличеніе, тѣмъ болѣе, что Сандунова, во время пребыванія въ Россіи Фелись-Андріе, была уже далеко не первой молодости.

„Незабвенная Фелись! писалъ одинъ изъ поклонниковъ французской примадонны, спустя много лѣтъ послѣ того, какъ она пѣла въ Петербургѣ. Какими блаженными минутами я ей обязанъ! Девять лѣтъ сряду она меня восхищала... Она мнѣ казалась болѣе дурна, чѣмъ хороша собою. Она была уроженка изъ Бордо и 24 лѣтъ къ намъ пріѣхала... Въ ней все было плѣнительно, очаровательно и взглядъ ея, и поступь, и игра, и голосъ, когда она имъ говорила и умѣнье владѣть имъ, когда она пѣла“... *)

*) „Восп.“ *Виселя*, ч. II, 49.

Фелись-Андріе пользовалась европейской извѣстностью. Въ Парижѣ за ней сильно приволокнулся братъ Наполеона Іеронимъ, но, когда пѣвица, вѣрная мужу, отвергла исканія принца, онъ началъ ее преслѣдовать и вынудилъ бѣжать изъ Парижа—въ Россію.

Рядомъ съ Фелпсъ, въ Петербургѣ славились во французской оперѣ: Жоржъ, Дюкрюкс, Бертенъ, Монготье и друг. Были, конечно, и совершенно бездарные пѣвцы—такихъ даже было больше, чѣмъ порядочныхъ, именно: мужъ Андриэ, теноръ, который пѣлъ, однакожъ, какимъ-то „безъимяннымъ“ голосомъ, по замѣчанію современника, Буржуа, Шатофоръ и проч., о которыхъ не стоитъ упоминать.

Французская труппа вообще составляла тогда предметъ главнѣйшей заботы театральной дирекціи. Самъ директоръ театра, Ал. Льв. Нарышкинъ, въ началѣ царствованія Александра, лично ѣздилъ въ Парижъ, чтобъ на вербовать французскую труппу и вывезъ оттуда „два или три комплекта артистовъ всякаго рода“.

Что касается музыкальных вкусовъ александровскаго высшаго общества, то нечего и говорить, что тутъ царили одни французы. Были въ ходу, какъ рассказываетъ Вигель, „все лучшія произведенія французской школы отъ Монсиньи до Рамо“. Впрочемъ, Глюкъ и Пиччини „мирно встрѣчались у насъ на одной сценѣ“, говоритъ онъ, „пѣлись одними и тѣми же артистами и зрители одинаково имъ рукоплескали“. „Большая“ французская опера тогдашнихъ композиторовъ, съ ея „ревомъ и стономъ“, нравилась менѣе комической легкой. Поэтому, общимъ любимцемъ былъ тогда въ петербургской публикѣ Буальдье, творецъ достопамятнаго „Калифа Багдадскаго“, пріобрѣвшаго въ Россіи такую безграничную популярность.

VII.

Мода на концерты.—Замѣчательнѣйшіе концертисты.—Саловые концерты и зачатки кафе-штангановъ.—Пассія къ цыганамъ.—Патріотическія пѣсни.—Церковное пѣніе.—Музыкальная критика и музыкальное сословіе.

Въ царствованіе Александра I, въ столицахъ въ большомъ ходу были концерты. Въ тогдашнихъ журналахъ и газетахъ весьма часто попадаются объявленія и разборы происходившихъ музыкальныхъ концертовъ.

Привлекаемые звономъ золота въ Петербургъ и Москву, европейскія музыкальныя знаменитости постепенно развивали въ публикѣ вкусъ къ концертной музыкѣ. Кромѣ концертовъ, нѣкоторые изъ этихъ знаменитостей занимались у насъ еще уроками, композиціями, устраивали музыкальныя школы и проч. Такъ, въ 1804 г. въ Петербургъ прибыла славная пѣвица Мара, воспѣтая Гете въ одной пѣснѣ, гдѣ онъ говоритъ, что, когда у нее

„гармоническимъ ручьемъ
Изъ груди звуки вырывались—
Мой духъ былъ въ мірѣ неземномъ“...

Мара была встрѣчена на своихъ концертахъ столичной публикой „съ отличіемъ“. Ее слушали, между прочимъ, дворъ и отъ императрицы Маріи Ѳеодоровны она получила драгоцѣнный фермуаръ. Въ Москвѣ, кромѣ концертовъ, она давала уроки пѣнія; изъ ея ученицъ прославилась потомъ, въ 30-хъ годахъ, какъ пѣвица и музыкантша, баронеса Каульбарсъ.²⁹⁴⁾

Изъ другихъ концертистовъ тогда славились: скрипачи Миллеръ, директоръ музыки Шведскаго короля Герличке, Денглеръ, князь П. Н. Енгальчевъ, Пезаровіусъ и Фракманъ; віолончелистъ — Даллока; пьянистъ Кашинъ, Сапѣнца, Марини, Фильдъ, Каталани и друг. Въ концертахъ часто принимали участіе, какъ и теперь, оперные пѣвцы и пѣвицы.

Для характеристики тогдашнихъ концертовъ приводимъ изъ „Вѣстника Европы“ 1820 г. (ч. 112, стр. 74) объявленіе о концертѣ Каталани въ Москвѣ, 18 Іюля 1820 г. въ залѣ Бля-

городнаго собранія. Каталани пѣла: „Del fremite“, Гульельми, вариации Роде; „Mio bene“, Портогалло: „La placida campragna“, Пиччутти и русскую арію: „Ты возвратился благородный“...

Въ „Сынѣ Отечества“, за 1824 г., встрѣчаемъ описаніе концерта-монстра, даннаго музыкантами и пѣвчими гвардейскихъ полковъ, въ числѣ 550 человекъ. Въ томъ же журналѣ и за тотъ же годъ описаны концерты: петербургскаго Патріотическаго общества (участвовавшіе—супруги Бушъ, скрипачъ и піанистка Мауреръ и Шоберлехнеръ, учитель Даргомыжскаго), какого-то Червенки и „дитяти-виртуоза“ Бернара, который игралъ, будто бы, съ такимъ „огромнымъ успѣхомъ“, что напомнилъ слушателямъ Моцарта...

Концерты въ Петербургѣ давались иногда въ театрахъ, но чаще всего въ залѣ вновь основаннаго тогда филармоническаго общества. Въ 20-хъ годахъ пользовались для концертовъ также обширной залой въ домѣ Кусовникова, бывшемъ у Казанскаго моста. Мы упоминаемъ о публичныхъ концертахъ, дававшихся за плату для всѣхъ; но, кромѣ того, тогдашніе богатые люди нерѣдко устраивали частные концерты у себя въ домахъ, съ участіемъ любителей или наемныхъ артистовъ. Давались концерты и въ разныхъ учебныхъ заведеніяхъ ихъ воспитанниками. Особенно часты и хороши бывали концерты въ московскомъ университетѣ, описанію которыхъ посвящено даже нѣсколько статей въ тогдашнемъ „Вѣстникѣ Европы“.

Въ лѣтнее время въ окрестностяхъ Петербурга, на дачахъ нѣкоторыхъ вельможъ постоянно играла музыка по воскреснымъ днямъ для публики. Такъ, на Каменномъ островѣ играла великолѣпная роговая музыка Нарышкиныхъ; на Черной рѣчкѣ въ роскошномъ саду дачи Строгонова, въ саду кн. Салтыкова, у нарвской заставы, тоже играли оркестры владѣльцевъ. Съ ними соперничалъ въ этомъ отношеніи извѣстный купецъ Ганинъ, въ курьезномъ саду котораго, вмѣщавшемъ въ себѣ въ каррикатурной миниатюрѣ всѣ достопримѣчательности царскихъ загородныхъ резиденцій, тоже игрывала по воскресеньямъ наемная музыка.

Одновременно начинались первые зародыши загородныхъ общественныхъ кафе-шантановъ. Такъ, въ описаніи Петербурга 20-хъ годовъ читаемъ, что на Крестовскомъ островѣ „по воскреснымъ днямъ, а иногда и въ будни бывала музыка роговая и духовая, въ разныхъ мѣстахъ.“²⁹⁵⁾

Въ то время однимъ изъ любимѣйшихъ музыкальныхъ развлеченій свѣтской молодежи были цыганскіе хоры, съ ихъ пламенными Матрешами, Танями и проч.

Особенно славился тогда московскіе цыгане, таборы которыхъ посѣщались всей московской знатью и интеллигенціей, конечно, одного мужскаго пола.

„Новый годъ встрѣтилъ я съ цыганами“ и съ „настоящей Татьяной—пьяной“, писалъ А. С. Пушкинъ однажды гн. Вяземскому. Эта Татьяна встрѣчала гостей пѣсней, сложенной въ таборѣ:

„Пріѣхали сани:
Давыдовъ съ поздрами,
Вяземскій съ очками,
Гагаринъ съ усами,
Дѣвокъ испугали
И всѣхъ разогнали“...

Повидимому, это была та самая Таня, у ногъ которой „лежалъ“ влюбленный въ нее поэтъ Языковъ, воспѣвший ее въ такихъ пламенныхъ стихахъ:

„Гдѣ-же ты,
Какъ подѣлуй насильный и мятежный,
Разгульная и чудо красоты?
Приди! Тебя улыбкой задумевой,
Объятіями восторга встрѣчу я,
Желанная и добрая моя,
Мой лучшій сонъ, мой ангелъ сладкопѣвный,
Поззія московскаго житія!“

Разсказываютъ, что эта Таня доводила Пушкина своими пѣснями до истерическихъ рыданій... Озъ намѣревался даже писать „на нее“ поэму...

Свѣтская богатая молодежь заслушивалась пѣснями цыганокъ и напропалую влюблялась въ самихъ пѣвицъ, безумно соря на нихъ деньги. Были между цыганками и такія счастливицы, что потомъ стали княгинями...

„Романсовъ мы тогда не пѣли, разсказываетъ одна изъ цыганокъ въ своихъ воспоминаніяхъ, ²⁹⁵⁾ все больше русскія пѣсни и народныя. Одна изъ насъ, Стеша, какъ, бывало, запоетъ „Не буйте вы вѣтры буйные“ или „Ахъ, матушка, голова болитъ“,

безъ слезъ ее слушать никто не могъ, даже итальянская пѣвица, Каталани, такъ и та заплакала (директоръ театровъ былъ тогда Майковъ, такъ она у него Стешу слышала)... Однако, когда я уже пѣть стала, были въ модѣ сочиненные романсы. И главный у меня былъ: „Другъ милый, другъ милый, съ далека поспѣши“. Какъ я его разъ пропѣла при Пушкинѣ, онъ скокъ съ лежанки—онъ какъ пріѣхалъ, такъ и взобрался на лежанку—и ко мнѣ. И кричитъ: „Радость ты моя, радость моя“!...

Весьма сильнымъ толчкомъ для распространенія у насъ искусственной пѣсни и романа послужила, между прочимъ, война 1812 года. По поводу этого громадной важности событія была написана необъятная масса патріотическихъ, солдатскихъ, побѣдныхъ и хвалебныхъ пѣсень, изъ коихъ многія сдѣлались популярными. Кто не знаетъ, наприимѣръ, слѣдующихъ пѣсень, сочиненныхъ тогдашними нашими стихотворцами:

„Ѣздили, Ѣздили бѣлый Царь,
Православный Государь,
Изъ своей земли далеко“, и проч.

Или:

„За горами, за долами,
Бонапарте съ пиясунами,
Думалъ въ ровень стать“...

Или—солдатская:

„Мы тебя любимъ сердечно,
Будь начальникомъ намъ вѣчно“ и пр.

Или въ такомъ еще родѣ:

„Что пріятнѣ сраженья
Для солдата можетъ быть?
Всѣ его въ томъ утѣшенья,
Чтобъ враговъ своихъ побить“...

Соотвѣтственно торжественному настроенію общества, послѣ изгнанія французовъ и побѣды надъ Наполеономъ, вошли въ моду побѣдные гимны, ораторіи и симфоніи, изъ которыхъ особенно прославилась ораторія Дегтерева: „Освобожденіе Москвы или Мининъ и Пожарскій“. Дегтеревъ былъ ученикомъ знаменитаго Сарти, учился потомъ въ Италіи и подавалъ блестящія надежды, но, къ сожалѣнію, онъ очень рано умеръ отъ чахотки.

Со времянъ Павла Петровича церковное пѣніе было подчинено правительственному контролю. Императоръ Павелъ, какъ гласитъ высочайшій указъ отъ 18 мая 1797 г., „усмотрѣвъ, что въ нѣкоторыхъ церквахъ, вмѣсто концерта, пѣли стихи, сочиненные по произволенію, повелѣлъ никакихъ выдуманныхъ стиховъ въ церковномъ пѣніи не употреблять, и вмѣсто концертовъ пѣть или приличный псаломъ, или обыкновенный канонный“.

Съ своей стороны, Александръ I, „примѣтивъ неограниченную свободу итальянскаго пѣнія, водворившагося въ нашу церковь, что заводились вездѣ хоры, пѣли сочиненія Бортинянскаго, и при всемъ ихъ стараніи подражать придворному хору, пѣли дурно, и что старинное наше священное пѣніе оставалось, такъ сказать, безъ призрѣнія“, повелѣлъ отмѣнить концерты въ придворной церкви, и употреблять единственно простое древнее пѣніе. ²⁹⁷⁾

Въ это время, вообще, по отношенію къ иностраннымъ образцамъ въ области музыки у насъ начала просачиваться болѣе или менѣе строгая критика. Во многихъ журналахъ стали появляться музыкальныя критики, въ которыхъ нерѣдко встрѣчаются довольно смѣлыя и мѣткія сужденія объ итальянской и французской музыкахъ, а также и о своей—отечественной. Одновременно литература начинаетъ обогащаться переводами и оригинальными сочиненіями по теоріи музыки, въ числѣ которыхъ попадались, впрочемъ, довольно нерѣдко и чисто шарлатанскія книжонки, предлагавшія секретъ сочинять „легчайшимъ способомъ“ разнаго рода пьесы и т. п.

Указаніемъ степени музыкальнаго развитія описываемаго времени могутъ служить, наконецъ, и нижеприводимыя статистическія данныя.

Такъ, по спискамъ „Указателя“ Аллера, въ 1822 г. въ Петербургѣ было: музыкальныхъ магазиновъ—2, неизвѣстныхъ теперь фирмъ Пинкерта и Ганта; нотныхъ магазиновъ—3: Дальмаса, Пеца и Лиснера. Мастеровъ музыкальныхъ инструментовъ болѣе 30. Въ ихъ числѣ уже встрѣчаются имена Шредера, Бека, Тишнера и др. Всѣхъ музыкантовъ, состоявшихъ въ спискѣ театральной дирекціи, считалось до 130-ти. Въ этотъ счетъ не входила, разумѣется, разные „вольные“ музыканты, а также военные...

VIII.

Барскіе театры и артисты.—Театръ графа Каменскаго.—Курьозы на барскихъ сценахъ.—Наиболѣе извѣстныя помѣщичьи труппы.—Театры Познякова и гр. Ильинскаго.—Гаремъ изъ оперныхъ пѣвицъ.—Благодѣтельныя послѣдствія барской меломаніи.—Любительскіе благородные спектакли.

Закончимъ нашъ очеркъ музыкальнаго развитія въ Россіи въ александровскую эпоху, служившую преддверіемъ быстрого и могучаго роста самостоятельной русской національной музыки, обзоромъ еще одной, процвѣтавшей въ то-время, музыкально-сценической области. Мы разумѣемъ помѣщичьи и любительскіе театры и музыку.

Мы уже упоминали въ своемъ мѣстѣ, что въ описываемое время каждый богатый баринъ считалъ почти обязательнымъ для чести своего дома непремѣнно имѣть свой домашній театръ и оркестръ, набравшіеся изъ крѣпостныхъ. Возможность имѣть крѣпостныхъ актеровъ, пѣвцовъ и музыкантовъ внушила однажды извѣстному графу Растопчину мысль: „нельзя-ли завести и крѣпостныхъ зрителей, которые обязательно, какъ на барщину, ходили бы въ театры и „дѣлали“ тамъ публику?“ По крайней мѣрѣ, графу приписываютъ такой анекдотъ. Когда незадолго до 1812 г. въ Москвѣ былъ построенъ большой театръ, и публика, почему-то, крайне неохотно стала посѣщать его, Растопчинъ какъ-то сказалъ:

„Театръ построенъ—это хорошо, но недостаточно: нужно еще купить 2000 душъ, приписать ихъ къ театру и обязать подушной повинностью высылать по очереди каждый вечеръ народъ въ театральную залу: на одну публику надѣяться нельзя“.

Анекдотъ этотъ свидѣлствуетъ, что въ тѣ времена въ массѣ публики страсть къ театру не особенно еще сильно была развита. Тѣмъ не менѣе, представители высшаго класса, руководясь не столько любовью къ искусству, сколько барскимъ тщеславіемъ, тратили огромныя суммы на заведеніе у себя домашнихъ театровъ, оркестровъ, оперъ и т. под. Извѣстный Солнцевъ рассказываетъ въ своихъ воспоминаніяхъ, что въ 1824 г. онъ встрѣтилъ одного помѣщика-театрала, пѣкагого Кологривова, который, каждую зиму

наѣзжая въ Петербургъ, привозилъ съ собою изъ деревни свою музыку, свою театральную труппу, вмѣстѣ съ псарней. Въ общественные театры онъ никогда не являлся и по весьма основательной причинѣ.

„У меня на сценѣ, говорилъ онъ, когда я приду, всѣ актеры раскланиваются; еѣ вамъ же когда придешь въ театръ, никто тебя не замѣтитъ, никто не поклонится“...

„Такихъ чудаковъ, прибавляетъ г. Солнцевъ, было тогда не мало“... Фактъ этотъ рельефно характеризуетъ тѣ побужденія барской спѣси и самодурства, ради которыхъ тогдашніе вельможи обзаводились своими театрами, не щадя на это никакихъ средствъ. Чтобы судить о степени расточительности тогдашнихъ вельможъ на этотъ предметъ, приведемъ слѣдующій фактъ. Около 1816 г., въ Орлѣ, графъ С. Каменскій, прославившійся своими чудачествами, имѣлъ свой театръ изъ крѣпостныхъ. Въ этомъ театрѣ, дававшимъ свои спектакли весьма правильно, ставились комедіи, драмы, оперы и балеты. Пьесы безпрестанно мѣнялись и, съ каждой новой пьесой, какъ рассказываетъ Жиреевичъ,²⁹⁸) „являлись новые костюмы и великолѣпнѣйшія декораціи“. Такъ, напр., „въ „Калифъ Багдадскомъ“ шелку, бархату, вышитого золотомъ, ковровъ, страусовыхъ перьевъ и турецкихъ шалей было болѣе чѣмъ на тридцать тысячъ рублей“...

Тотъ же Каменскій не жалѣлъ никакихъ денегъ для покупки даровитыхъ актеровъ у другихъ помѣщиковъ. За актеровъ, мужа и жену Кравченковыхъ, съ шестилѣтнею дочерью, которая мастерски танцевала „качучу“ и „тампетъ“, графъ уступилъ Офросимову цѣлую деревню въ 250 душъ. Несмотря, однако, на такую высокую стоимость, Кравченковъ, по отзыву графа Бутурлина, былъ „чистый холопъ“, пѣлъ съ шивомъ, столько же носомъ, сколько горломъ, не разставаясь никогда съ носовымъ платкомъ, который онъ комкалъ въ рукахъ и въ „который поминутно плевалъ“...²⁹⁹) Таковъ былъ первый теноръ въ оперѣ Каменскаго!... У Каменскаго было два оркестра музыки, человѣкъ по сорока въ каждомъ, роговой и инструментальный. Музыка эта стоила ему, разумѣется, громадныхъ денегъ, но Каменскій былъ такъ ревнивъ въ этомъ отношеніи, что ни за какую плату не отпускалъ своихъ музыкантовъ въ частные дома, говоря, что они тамъ „избалуются и собьются съ табу“. А между тѣмъ, эти служители музъ ходили у

него босикомъ и въ лохмотьяхъ, точно какіе нибудь жалкіе нищіе. Никакого состоянія не хватило бы на самодурно-расточительную меломанію Каменскаго! Имѣя возможность получать съ своего театра доходъ, такъ какъ общественнаго театра въ Орлѣ тогда не было, а охотниковъ посѣщать спектакли было не мало, графъ обратилъ посѣщеніе своего театра въ особый родъ милости. Онъ посылалъ билеты только лицамъ, заслужившимъ его особое благоволеніе, а если кто заслуживалъ немилость его сіятельства, то никакими мольбами, никакими деньгами не могъ добиться чести быть въ графскомъ театрѣ. Иногда случалось, что въ самомъ театрѣ графъ не стѣснялся самымъ не позволительнымъ образомъ изъяслять уже приглашеннымъ, но чѣмъ нибудь не понравившимся ему зрителямъ, свое неблаговоленіе. Разъ, когда ему показалось, что сидѣвшіе въ театрѣ, вмѣстѣ съ своими дамами, генералы—бароны Корфъ, Уваровъ и друг. важныя особы подсмѣиваются надъ игрой актеровъ, Каменскій, не долго думая, приказалъ опустить занавѣсъ и потушить всѣ лампы въ театрѣ, оставивъ публичку въ темнотѣ и начавъ масломъ на всю залу.

Каменскій въ конецъ разорился на свой театръ и музыку. Меломанъ былъ онъ неистовый, но въ то же время совершенно безвкусный и безтолковый. Онъ требовалъ, напр., отъ своихъ актеровъ, чтобъ они заучивали роль слово въ слово и обходились безъ суфлера; сидя въ своей ложѣ, онъ собственноручно вписывалъ въ лежавшей передъ нимъ книжкѣ малѣйшую ошибку и упущеніе актеровъ въ этомъ отношеніи; затѣмъ, въ антрактѣ снималъ тутъ же сзади его висѣвшую за нимъ на стѣнѣ плеть, шелъ за буллы и рассчитывался съ виновнымъ собственноручно, такъ сказать, публично, потому что вопли наказуемыхъ отчетливо слышались всѣми зрителями. Несмотря, однако, на такую строгость, графъ нисколько не хлопоталъ объ игрѣ актеровъ, о развитіи ихъ сценическихъ дарованій... Мы уже знаемъ, каковъ былъ у него первый теноръ; не лучше были и другіе артисты: басъ въ его оперѣ „пѣлъ брюхомъ“, по словамъ Бутурлина, примадонна провзательно пищала...

Вообще барскіе театры того времени, въ большинствѣ, представляли собой нѣчто жалкое и нелѣпое, и служили нерѣдко предметомъ насмѣшекъ людей, обладавшихъ болѣе развитымъ вкусомъ. Въ тогдашнихъ журналахъ не мало находимъ комическихъ раз-

сказовъ и анекдотовъ объ этихъ театрахъ. Такъ, у одного барина на домашней сценѣ, во время представленія оперы „Кучеръ“, пѣвцы въ самомъ патетическомъ мѣстѣ передрались въ серьезъ и баринъ вынужденъ былъ лично отпразднать на сцену и разнять ихъ. У другого барина, во время представленія оперы „Два охотника“, вышелъ такой казусъ. Въ пьесѣ этой введенъ медвѣдь. Роль медвѣдя исполнялъ экономъ. Когда онъ вышелъ на сцену, вдругъ, откуда не возьмись датская собака барина. Увидѣвъ этого ненавистнаго ей звѣря, она бросается на него черезъ весь театръ, на сцену, и начинаетъ рвать съ оглушительнымъ лаемъ... Должно быть, экономъ былъ ужъ очень натурально загримированъ. Медвѣдь понимаетъ кошку, всѣ артисты бросаются къ нему на выручку; самъ баринъ изъ партера начинаетъ звать къ себѣ собаку, кричить и ругается... Кое-какъ медвѣдя выручили и собаку удалили. Актеры, однакожъ, были въ недоумѣніи: продолжать ли такъ скандально прерванную игру?

„Продолжайте, дураки!“ разрѣшаетъ ихъ недоумѣніе самъ баринъ изъ своего кресла. „Собаку повѣсить, а между тѣмъ мы посмотримъ чѣмъ кончится опера?“ ³⁰⁰⁾

Анекдотовъ въ такомъ родѣ можно было бы привести множество. У нѣкоторыхъ баръ были, впрочемъ, замѣчательныя труппы и превосходныя оркестры музыки изъ крѣпостныхъ. Такъ, въ 1820 гг. славилась въ Петербургѣ Рябовская труппа богача Всеволожскаго.

Около 1811 г. въ Москвѣ славился театръ П. А. Познякова, въ которомъ нерѣдко давались публичные спектакли. Спектакли эти, по отзыву очевидца, бывали „совершенные во всѣхъ частяхъ“. Крѣпостные актеры Познякова играли „несравненно лучше многихъ вольныхъ артистовъ“. У него были „двѣ актрисы и буфъ такіе, какихъ я не видывалъ на оперической сценѣ московскаго театра“, говоритъ современный театраль-рецензентъ. На сценѣ Познякова игрались итальянскія и русскія оперы. Артисты его учились у знаменитыхъ въ то время Сандуновыхъ, мужа и жены. Старожилъ „Русск. Архива“ утверждаетъ, что стихъ Грибоѣдова: „На лбу написано — „театръ и маскарадъ“, относились именно къ Познякову, домъ котораго кромѣ спектаклей, славился въ Москвѣ еще и маскарадами. На этихъ маскарадахъ, гдѣ самъ хозяинъ важно расхаживалъ въ бостюмѣ не то

китайца, не то персіянина, особенно курьезенъ былъ мужикъ-бродячъ, который шелкалъ соловьемъ въ тѣни померанцевыхъ деревьевъ. ³⁰¹⁾

Около того же времени случилось графу Комаровскому посѣтить близъ Житомира извѣстнаго въ то время богача и любителя искусствъ, графа Ильинскаго, въ его имѣніи Романово, владѣлецъ котораго перефразировалъ его на итальянскій ладъ: Романова. Въ этомъ Романова у Ильинскаго былъ громадный палатко со всѣми барскими затѣямъ, включительно до мебели Маріи Антуанеты изъ маленькаго Трианона. Любезный хозяинъ спросилъ гостей, что имъ угодно, чтобъ было ввечеру: театръ или музыка? Тѣ предоставили это его собственному выбору и, вотъ, ввечеру, въ большой залѣ дворца грянулъ оркестръ великолѣпной роговой музыки. „На другой день, рассказываетъ Комаровскій, мы были угощены оперою и балетомъ“. Оказалось, что Ильинскій, кромѣ собственныхъ крѣпостныхъ артистовъ, выписывалъ еще изъ Одессы итальянскихъ пѣвцовъ и балетмейстера. Одна изъ его пѣвицъ, по отзыву Комаровскаго, имѣла превосходный голосъ. Опера поставлена была великолѣпно. На артистахъ костюмы были „пребогатые“; но, добавляетъ рассказчикъ, мы видѣли этихъ несчастныхъ послѣ спектакля почти въ рубищахъ“... ³⁰²⁾

Вообще, мемуары и записки описываемой эпохи полны разсказами о барскихъ, плъ, такъ называвшихся, „панскихъ“ театрахъ, хорахъ и оркестрахъ. Надо замѣтить, что полуобразованный и часто развратный баринъ того времени, воспитанный на крѣпостномъ правѣ, нерѣдко заводилъ у себя труппы крѣпостныхъ артистовъ не ради одного только тщеславія и сценическаго наслажденія. Въ большинствѣ случаевъ, крѣпостныя пѣвицы, актрисы и танцовщицы одновременно комплектовали и домашній гаремъ своего владѣльца. Часто ихъ содержали совершенно по гаремному, взаперти, и ревнивый баринъ зорко слѣдилъ, чтобъ его дикое право надъ этими несчастными затворницами не было никѣмъ нарушено. Но бывали между этими русскими Саранпалами и такіе „добрые малы“, что содержали свои артистическіе гаремы не только для личной своей прихоти, но и къ удовольствію своихъ друзей. Однажды, въ 1800 г., Вигелю привелось воспользоваться такого сорта гостепріимствомъ въ домѣ одного богатаго казанскаго помѣщика, Е., содержавшаго въ Ка-

зани „пребольшущій“ деревянный театръ и имѣвшаго еще другой у себя въ деревнѣ (этотъ баринъ-театраль, скрытый Вигелемъ подъ птерой Е., былъ Есиповъ, какъ это объясняется записками Второва)...

Вигелю случилось, вмѣстѣ съ казанскимъ губернаторомъ и цѣлой компаніей, попасть въ деревню Е., въ гости. Когда они туда пріѣхали, помѣщичій домъ горѣлъ въ огнѣ, и радушный хозяинъ встрѣтилъ гостей на крыльцѣ музыкой и пѣніемъ. За ужиномъ говоритъ рассказчикъ, Е. „поподчивать насъ по своему“. Явилась цѣлая дюжина довольно нарядныхъ молодыхъ женщинъ, которыя размѣстились за столомъ между гостями. Ужинъ былъ отвратительный, но за то изобилловалъ питіями, которыя непрерывно подливались въ стаканы гостей любезными дамами“. Настойчивыя приглашенія, говоритъ Вигель, сопровождались горячими лобзаніями дѣвъ съ припѣвами:

„Обнимай сосѣдъ сосѣда!
Поцѣлуй сосѣдъ сосѣда!
Подливай сосѣдъ сосѣду!“

Всѣ эти „дѣвы“ оказались Фенями, Матрешами и проч. „крѣпостными артистками хозяйской труппы“... На другой день, онѣ вмѣстѣ съ артистами потѣшили гостей на домашней сценѣ Е. оперой „Рѣдкая вещь“ („Cosa rara“). „Играли и пѣли они, говоритъ рассказчикъ, какъ всѣ тогдашніе провинціальныя актеры—не хуже и не лучше“... ³⁰³⁾

Мы говорили, что всѣ эти барскія театральныя затѣи высмѣивались и тогда и послѣ, да и въ самомъ дѣлѣ, въ нихъ было много комичнаго, а еще болѣе грустнаго; но вотъ отзывъ одного современника, который смотритъ на это дѣло съ иной точки зрѣнія:

„Ужъ если есть законное крѣпостное состояніе, говоритъ онъ, то устройство изъ двораи своей пѣвческихъ хоровъ, инструментальныхъ оркестровъ и актеровъ — не есть еще худшее самовластное злоупотребленіе помѣщичьяго права. Эти затѣи призывали дворнѣ нѣкоторое просвѣщеніе и если не любовь къ искусствамъ, то по крайней мѣрѣ ознакомленіе съ ними. Это все-таки развивало въ простолюдинахъ человѣческія чувства и понятія“... ³⁰⁴⁾

Добавимъ къ этому основательному замѣчанію, что барскіе театры того времени, будучи почти единственнымъ разсадникомъ музыкально-сценическаго искусства въ Россіи, несомнѣнно оказали русскому театру и русской музыкѣ не малую услугу. Мы уже знаемъ, что изъ этихъ театровъ и пѣвческихъ хоровъ выходили многіе дѣятели оперы и драмы. Они же послужили и основаніемъ провинціальныхъ театровъ. Такъ, по замѣчанію Второва, Есипова должно считать „истиннымъ“ основателемъ казанскаго театра. Въ Симбирскѣ первые начатки театральнаго искусства положили помещики Татищевъ и Ермоловъ. Въ то же время на Поволжьи прославилась труппа Столыпина и друг. Образовавшіеся тогда „армарочныя“ труппы комплектовались исключительно почти изъ крѣпостныхъ актеровъ.

Имѣя свои театры и музыку изъ крѣпостныхъ, интеллигентные люди александровской эпохи любили и самолично фигурировать на сценѣ въ такъ называвшихся тогда „благородныхъ“ спектакляхъ, т. е. любительскихъ. Свѣтскіе молодые люди состязались передъ избраннымъ обществомъ въ сценическихъ талантахъ и въ пѣніи.

Особенно процвѣтала эта „благородная“ меломанія въ описываемое время въ Москвѣ. Зимой въ городѣ, лѣтомъ въ подмосковныхъ помѣстьяхъ вельможъ почасту устраивались любительскіе спектакли. Такъ, въ Маренинѣ, богатомъ помѣстьи графовъ Салтыковыхъ, благодаря любезности хозяекъ, графини Салтыковой и ея дочери, П. И. Мятлевой, а также и любви ихъ къ искусствамъ, постоянно собирались лѣтомъ литературно-артистическія сливки Москвы. „Мятлева, говорятъ Вигель, имѣла великую страсть являться на сценѣ въ домашнемъ театрѣ, разумѣется, во французскихъ пьесахъ“. Тогда свѣтскіе театралы не особенно еще благоволили къ отечественному репертуару...

Часть общества, участвовавшего въ „сюрпризахъ“ и представленіяхъ Маренина, жила въ немъ почти постоянно во время лѣтняго сезона. Это были музыканты, пѣвцы, дамы и дѣвицы, взявшіе роли. Между послѣдними особенно отличалась шестнадцатилѣтняя княжна Наталія Х., имѣвшая „удивительный“ голосъ. Особенно восхищала она зрителей въ оперѣ Паэзіелло „La servante maîtresse“. Она играла и пѣла, по замѣчанію Вигеля, „какъ записная артистка“. Сама хозяйка, Мятлева, тоже обладала сцени-

ческимъ дарованіемъ. За то остальные марѣнскіе артисты, по словамъ того же автора, были большею частью, плохи; „особенно мужичны съ своимъ нижегородско-французскимъ выговоромъ, со-вѣмъ не за свое дѣло взялись“.

Въ этихъ спектакляхъ принималъ участіе даже Карамзинъ, написавшій специально для театра Салтыковыхъ пьесу, подъ названіемъ „Только для Марѣнна“. Въ ней, между прочимъ, самъ Вигель игралъ роль бурмистра и, по своей роли, пѣлъ такого сорта арію:

„Будемъ жить, друзья, съ женами,
Какъ жила въ старину;
Худо быть намъ ихъ рабами,
Воля портить лишь жену“...

Случалось, что Карамзинъ бралъ и на свою долю ту или другую роль въ своей пьесѣ, причемъ училъ другихъ артистовъ играть и декламации. Въ марѣнскомъ театрѣ нерѣдко играли также извѣстный Василій Львовичъ Пушкинъ, особенно отличаясь въ роли Оросмана въ „Заирѣ“...

Г-жа Волкова, авторъ извѣстныхъ мемуаровъ, „Грибоѣдовская Москва“, тоже свидѣтельствуетъ, что въ 1810-хъ гг. въ средѣ московской знати любительскіе спектакли и музыкальныя развлеченія были въ большомъ обычаѣ, хотя и не отличались ни талантливостью, ни искусствомъ участвовавшихъ въ нихъ аристократическихъ „любителей“...

Въ Петербургѣ, хотя рѣже, но съ такой же пассивею велико-свѣтскія барыни устраивали въ своихъ салонахъ „благородные“ спектакли, о которыхъ, однакожъ, Растопчинъ говоритъ, что они давались „нерѣдко въ ущербъ благопрістойности“... На сценѣ, передъ элегантною публикой, изъ элегантныхъ устъ „пропозносились иногда вещи, едва-ли терпимыя на ярмаркахъ; но, говорятъ: утно повеселиться“.

.....



Указатель источниковъ.

- 1) Основаніе соціологін, *Спенсера*, т. I, 297.
- 2) Тамъ-же, т. I, 300.
- 3) Сказанія русск. народа, собран. *Н. Сазаровымъ*, т. II.
- 4) Стоглавъ. Вопросы царскіе, вопросъ 23.
- 5) Памятники старин. русской словесности, изд. гр. *Булгачевымъ-Безбородко*, т. III, 69.
- 6) Историч. очерки русской народной словесности и искусства, *Ө. Булаева*, т. I, 21, 22.
- 7) Поэтическія воззрѣнія славянъ на природу, *А. Афанасьева*, т. I, 322.
- 8) Народныя южнорусскія пѣсни, изд. *Метлинскимъ*, 443.
- 9) Полн. Собраніе русск. лѣтописей, т. I, 73.
- 10) Ист. Госуд. Русск., т. I.
- 11) Изъ „Die Etrusker“, *О. Миллер*, у *Скнирева*: „Русскіе праздники“, вып. I, 226.
- 12) О погребальныхъ обычаяхъ язычск. славянъ, *А. Ботляревскаго*, 66.
- 13) Примѣч. къ Ист. Госуд. Рос. т. I, 52.
- 14) Ист. Госуд. Рос., т. I, 15.
- 15) Записки о Южной Руси, изд. *П. Булишемъ*, т. I, 191.
- 16) Тамъ-же, т. I, 194.
- 17) Сказаніе Приска, перев. *Дестуниса*: См. Исторію русской жизни, *Забѣлина*.
- 18) Полн. Собр. русск. лѣтописей, т. I, 31.
- 19) Тамъ-же, т. II.
- 20) Украинск. народн. пѣсни, собр. *Максимовичемъ*, 22, 27.
- 21) Памятники стар. русск. словесности, т. III, 201.
- 22) Тамъ-же, т. IV, 203.
- 23) Лѣтописи русск. литер. и древн., изд. *Тихонравова*, т. IV.
- 24) Изъ „Цвѣтника“ синод., у *Булгачева* (Истор. русск. нар. слов.).
- 25) Полн. собр. русск. лѣт., т. I, 260.
- 26) Тамъ-же, т. I, 73.
- 27) Русск. Расколъ Старообрядч., *А. Щапова*.
- 28) *Ботомарова*, „Вѣстн. Евр.“ 1871 г.
- 29) Ист. Госуд. Рос., т. IV, примѣч. 154.

- 30) Архивъ историч. и юридич. свѣд. *Попова*, II, 37.
- 31) Стоглавъ, 266 и друг.
- 32) Акты Археограф. Экспедиціи, т. I, 86.
- 33) Тамъ-же, т. I, 181.
- 34) Тамъ-же, т. I, 232.
- 35) Тамъ-же, т. III, 264.
- 36) Акты историческ., т. IV, 36 и друг. Акты Арх. Эксп., т. IV, 59, 98 и друг.
- 37) О сост. Россіи въ XVII вѣкѣ, *Олеарія*. Арх. *Калачева*, кн. 3.
- 38) Полн. собр. русск. лѣтописей, т. I, 73.
- 39) Паисіев. Сборникъ, у *Буслаева*, т. II.
- 40) Стоглавъ, 261.
- 41) Памятн. стар. русск. слов., т. III, 201.
- 42) Истор. очеркъ русск. народн. слов., т. II, 68.
- 43) Примѣч. въ Ист. Госуд. Рос., т. IX.
- 44) Житіе протопопа Аввакума, 16, 19.
- 45) Сказанія о Дмитріѣ Самозванцѣ, т. I, 50.
- 46) Смутное время Моск. Государства, *Н. Костомарова*, I, 294.
- 47) Тамъ-же, т. I, 246.
- 48) Хронографъ *Погодина*: см. Смутное время, *Н. Костомарова*, т. I, 398.
- 49) Описаніе Россіи, *Горсея*.
- 50) Временникъ Истор. Общ., кн. 16-я.
- 51) Сказанія русск. народа, *Сахарова*, т. II.
- 52) Домашн. бытъ русскихъ царицъ, *И. Забѣлина*, 457.
- 53) Записки *Рейтенфельса*.
- 54) Лѣтописи русск. литер. *Тихомирова*, т. V.
- 55) Архивъ *Калачева*, кн. 3.
- 56) Домашн. бытъ русск. царей, *Забѣлина*.
- 57) О Россіи въ царств. Алексѣя Михайловича, *Г. Кошикина*, 41.
- 58) О состояніи Россіи въ XVII вѣкѣ, *Олеарія*. Арх. *Калачева*, 1859 г., кн. 3.
- 59) Кунцово и древній Сѣтунскій станъ, *И. Забѣлина*, 4.
- 60) О состояніи Россіи, *Кошикина*, 12, 41.
- 61) Дневникъ *Маскѣвича*: Сказанія о Дмитріѣ Самозванцѣ, т. II, 51, 52.
- 62) Ист. Госуд. Рос., IX, 89.
- 63) Московск. лѣтопись: Сказанія о Дмитріѣ Самозванцѣ, т. I, 72.
- 64) Памятники стар. русск. лит., т. I, 207, 209.
- 65) „Описаніе Шуй“, *Борисова*: (см. у *Афанасьева*: Поэтич. возрѣнія).
- 66) Стоглавъ, 137.
- 66) Сказанія русск. народа, *Сахарова*, т. I.
- 68) Русскіе граверы и ихъ произведенія, *Д. Ровинскаго*, 142.
- 69) Домашній бытъ русскихъ царицъ, *Забѣлина*.
- 70) Дневникъ *Маскѣвича*: Сказанія о Дмитріѣ Самозванцѣ, II, 51.
- 71) Записки о Южн. Руси, т. I.
- 72) Русскіе граверы и ихъ произвед., 141, 142.
- 73) См. снимокъ съ этого рисунка въ „Истор. очеркахъ рус. нар. словесн.“, *Буслаева*, II, 325.
- 74) Историч. описаніе одеждъ и вооруженій, ч. I, 106.
- 75) Записки *Маржерета*: Сказ. о Дм. Самозванцѣ, I, 278.
- 76) Дневникъ *Курба*, 248.
- 77) Полн. Собр. русск. лѣтописей (Никоновская лѣтопись), т. IX.
- 78) Степенная книга (придб. Кн. приана).

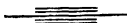
- 79) Азты Археогр. Комис. т. III, 264.
- 80) Книга глаголемая мусикія (сборникъ общ. др. русск. исх. на 1873 г.).
- 81) Государевы пѣвчіе дѣяніи ХVІІ вѣка, Д. Разумовскаго: Сборникъ общ. древн. русск. искусства, 1873 года.
- 82) Древн. рос. Вивліоѳека, часть II, 437 (изд. 1773 г.).
- 83) Домаш. бытъ рус. царей, Забелина, 331.
- 84) Государевы пѣвч. дѣяніи, Д. Разумовскаго.
- 85) Домаш. бытъ рус. царей, Забелина.
- 86) Сказ. рус. народа, т. I, свадебныя пѣсни.
- 87) Примѣч. въ Ист. Гос. Рос., IV, 302.
- 88) Исторія русской Церкви, Макария, II, 255.
- 89) Полн.: собр. рус. Лѣт. (Ипатьев.) 27, 100.
- 90) Промышленность древ. Руси, Н. Аристовъ, 118.
- 91) Стоглавъ, 62, 63 и 64.
- 92) Домаш. бытъ рус. царей, Забелина, 90 и друг.
- 93) Духовный Регламентъ: см. Полн. Собр. Зак.
- 94) Сочиненія Ломоносова (изд. Смирдина), I, 587.
- 95) Рукопись акад. наукъ: см. „Науку и литер. въ Россіи“, П. Пекарскаго, т. I, 492.
- 96) Тамъ-же. т. I, 486.
- 97) Записки графа Бассевича: „Рус. Арх.“ 1865 г.
- 98) Исторія Петра В., Устрялова, т. III, 58.
- 99) Записки Вебера: „Рус. Архивъ“, 1873 г., стр. 1424.
- 100) Петръ В. въ Дрезденѣ: „Рус. Старина“, 1874 г. кн. XII.
- 101) Дѣянія Петра В., Голикова, т. I, 636.
- 102) Записки Вебера: „Рус. Арх.“ 1873 г., 1425.
- 103) Наставленіе политич., Е. См. „Дѣян. Петра В.“, т. I.
- 104) Дневникъ Георгія Корба, 102.
- 105) Наука и литер. въ Россіи при Петрѣ Великомъ, П. Пекарскаго, I, 66.
- 106) Дневникъ, Г. Корба, 188.
- 107) Братское извѣстіе о театральн. въ Россіи представленіяхъ, Стеллима: „С.-Петербургскій Вѣстникъ“ 1779 г.
- 108) Дневникъ, Г. Корба.
- 109) Наука и Литер. въ Россіи, П. Пекарскаго, I, 424.
- 110) Дневникъ Г. Корба, 133.
- 111) Наука и литер. въ Россіи, П. Пекарскаго, I, 424.
- 112) Исторія Россіи, Соловьева.
- 113) Записки Вебера. „Рус. Арх.“, 1873, стр. 1425.
- 114) Дневникъ камеръ - юнгера Берггольца, ч. II, 312.
- 115) Записки Вебера: „Рус. Арх.“ 1873 г. 1076.
- 116) Записки гр. Бассевича: „Рус. Арх.“, 1865 г., 239.
- 117) Дневникъ Берггольца: ч. I 162 и сл.
- 118) Дѣянія Петра В., Голикова, т. VI, 280.
- 119) Тамъ-же, т. I, 98.
- 120) Описаніе славяно-рус. книгъ П. Пекарскаго, 532.
- 121) Дневникъ Берггольца, ч. I, 243.
- 122) Дѣянія П. В., Голикова, III, 58.
- 123) Исторія Петра В., Устрялова, IV.
- 124) Приходо-расходная книжка императрицы Екатерины I: „Рус. Арх.“ 1874 г.
- 125) Дневникъ Берггольца, III и IV.
- 126) Дѣянія П. В., Голикова, II, 512.

- 127) Дневникъ *Корба*, 127.
- 128) Древняя и Новая Россія, 1877 г. кн. I.
- 129) Дневн. *Берггольца*, I, 57.
- 130) Наука и литер. въ Рос. при П. В., *Пекарскаго*, II, 39.
- 131) Тамъ-же: „Ирмолай“ *Сколькова*, 1700 г.
- 132) Дѣянія П. В., *Голыкова*, IX, 516.
- 133) Дневн. *Берггольца*, II, 309.
- 134) „Рус. Архивъ“, 1874 г.
- 135) Дневн. *Берггольца*. II. 49.
- 136) Анекдоты о Петрѣ В., *Штелина*.
- 137) Обзоръ главн. происшествій въ Россіи, *А. Вейдемейера*, ч. I, 93.
- 138) Записки иностранцевъ о Россіи, II, 261.
- 139) Записки *Дюка Лирийскаго* (изд. 1845 г.).
- 140) Записки *Миниха сына*.
- 141) О поврежденіи нравовъ въ Россіи, кн. *Щербатова*.
- 142) Тамъ-же ст. 54.
- 143) Императрица Анна Иоанновна, придворный бытъ и забава, „Рус. Старина“, 1874 г.
- 144) Записки, *В. Нащокина*, 65.
- 145) Историч. очерки, *С. Шубинскаго*, 24.
- 146) Исторія Россіи, *Соловьева*, т. XX, 232.
- 147) Лопухинское дѣло: „Рус. Стар.“ 1874 г., 31.
- 148) Тайная канцелярія въ цар. Елизаветы Петровны: „Рус. Стар.“, 1875 г. стр. 522—539.
- 149) О поврежд. нравовъ, кн. *М. М. Щербатова*, „Р. Ст.“, 1870 г. стр. 102.
- 150) Краткое извѣстіе о театральн. въ Россіи представленіяхъ отъ начала ихъ до 1768 г., *Я. Я. Стелина*: „С.-Петербургскій Вѣстникъ“, 1779 г., августъ.
- 151) Тамъ-же. Смотри также: Восемнадцатый Вѣкъ, сборникъ *П. Бартенева*, кн. II, 223.
- 152) Восемнадцатый вѣкъ: Семейство Разумовскихъ, *А. Васильчикова*, кн. II.
- 153) Тамъ-же, кн. II, 228.
- 154) Записки *Нащокина*, 103.
- 155) Статсъ дамы и фрейлины русскаго двора: „Рус. Стар.“ 1870 г., 472.
- 156) Тайн. канц. въ царств. Елизаветы Петр.: „Рус. Стар.“, 1875 г., 524—538.
- 157) Рус. Архивъ, 1865 г.
- 158) Лопухинское дѣло: „Рус. Старина“, 1874 г. стр. 6.
- 159) Краткое извѣстіе о театральн. въ Россіи представленіяхъ отъ начала ихъ до 1768 г., *Я. Я. Стелина*: „С.-Петербургскій Вѣстникъ“, 1779 г., августъ, 86.
- 160) Обзоръ главн. происшествій въ Россіи *А. Вейдемейера*, ч. II, 151.
- 161) Исторія музыки въ Россіи со времени Петра В.: „Художественная Газета“ за 1840 г.
- 162) Кратк. извѣст. о театр. представленіяхъ: „С.-Петербургскій Вѣстникъ“, 1779 г., авг., 89.
- 163) Историческій очеркъ русской оперы, *В. Моркова*, 149.
- 164) Кратк. извѣст. о театр. представленіяхъ: „С.-Петер. Вѣст.“; 1779 г. авг., 90.
- 165) Историч. розысканіе о русскихъ повремен. изданіяхъ, *А. Н. Неустрова*, 59.
- 166) „С.-Петер. Ученныя Вѣдомости“, 1777 г. стр. 12.
- 167) Сочиненія *Г. Державина*, изд. 1845 г., 127.

- 168) Сочиненія *Княжнина*, т. II, 504.
- 169) Драматическій Словарь, 1787 года.
- 170) *Oeuvres complètes de Voltaire*, Т. X, 395.
- 171) Записки *графа Сенора*, 15.
- 172) „Утренній Свѣтъ“, журналъ 1777 г., ч. VII.
- 173) О поврежд. нравовъ: „Рус. Стар.“ 1877 г., 680.
- 174) „Кошелевъ“, журн. 1774 г., 51.
- 175) Дневникъ *Храповицкаго*, 347.
- 176) Сочиненія *фонъ-Визина*: придворная грамматика, 551.
- 177) „СПбурскій Журналъ“, 1798 г., ч. III, 54.
- 178) Записки *гр. Сенора*, 132.
- 179) Сочиненія *Карамзина* (изд. 1848 г.), т. I, 364.
- 180) *Княгиня Е. Р. Дашкова*: „Разсвѣтъ“, 1860 г., т. V.
- 181) Черты *Екатерины Великой*, „Рус. Арх.“ 1870 г.
- 182) Записки *Державина*, 32.
- 183) О поврежденіи нравовъ, *кн. Щербатова*: „Рус. Стар.“, 1871 г., 679.
- 184) Записки *Мессельера*: „Рус. Архивъ“, 1874 г., 971.
- 185) Письмо въ Москву *Т. Киріака* (о праздникѣ *Потемкина*): „Рус. Арх.“, 1867 г.
- 186) Записки *Л. Н. Энгельгардта*, 50.
- 187) Письма *гр. Растопчина* къ *Воронцову*: „Рус. Арх.“ 1876 г., кн. 1.
- 188) Кратк. извѣст. о театр. предст.: „СПб. Вѣстникъ“, 1779 г. окт.
- 189) Записки *Энгельгардта*, 49.
- 190) Жизнь и приключенія *А. Болотова*, т. II, 170.
- 191) Письма *гр. Растопчина*, „Рус. Арх.“, 1876 г., кн. 4.
- 192) Записки *Грибовскаго*, 13.
- 193) Записки *Энгельгардта*, 49.
- 194) Записки *Гарновскаго*: „Рус. Стар.“. 1876 г., кн. 2.
- 195) Истор. очерки *С. Шубинскаго*.
- 196) Записки *Г. Державина*, 272.
- 197) *Екатерина II и Потемкинъ*: „Рус. Стар.“, 1876 г., кн. 2.
- 198) Собраніе анекдотовъ о кн. *Потемкинѣ*, 23.
- 199) Сборникъ всемірной исторіи музыки (въ переводѣ *Бесселя*).
- 200) Художественная Газета, 1840 г. № 22.
- 201) Русская и такъ называемая общая музыка, кн. *В. Оболенскаго*.
- 202) Краткое извѣстіе о театральной Россіи представл. *Я. Я. Стеліна*, „СПб. Вѣстникъ“, 1779 г., сент., 168.
- 203) *Dictionnaire encyclopédique*, *C. Saint-Laurent*.
- 204) Кратк. извѣст. о театр. въ Рос. предст., „СПб. Вѣстникъ“, окт. 258.
- 205) Записки *Энгельгардта*, 105.
- 206) *Dictionnaire encyclop.*, *C. Saint-Laurent*.
- 207) Зап. *Энгельгардта*, 47.
- 208) Письма *Екатерины II*: „Рус. Арх.“, 1872 г.
- 209) „Всякая Всячина“, журналъ 1769 г.
- 210) „Вечера“, журналъ 1770 г.
- 211) Изъ записной книжки *А. М. Павловой*: „Рус. Арх.“, 1874 г.
- 212) Полн. Собр. Законовъ, книга штатовъ, № 12,759.
- 213) Дневникъ *Храповицкаго*, 251.
- 214) Осьмнадцатый Вѣкъ, т. II, 478.
- 215) Лѣтопись русскаго театра, *Арапова*.
- 216) Художественная Газета, 1840 года.
- 217) Тамъ-же, № 5: Матеріалы для ист. рус. театра.

- 218) Автобіографія *Шлецера*: Сборникъ II отд. Ав. наукъ, т. XIII, 161.
- 219) Записки *Вижс-Лебрэнъ*: „Древн. и Нов. Россія“, 1877 г.
- 220) О позорищахъ: „Спб. Вѣстникъ“, 1779 г., июнь, 15.
- 221) Осьмнадцатый Вѣкъ, кн. I, стр. 345.
- 222) Тамъ-же, 349.
- 223) Дидро и его отношенія къ Екатеринѣ II, *М. Шугурова* (Сборн. *Бартенева*, кн. I).
- 224) Судьбы оперы въ Россіи, *Сърова*.
- 225) Художеств. Газета, 1840 г.
- 226) Драматическій Словарь, 1787 г. (Онъ цѣликомъ напечатанъ въ „Репертуарѣ“ за 1841 г., т. I, откуда мы имъ и пользовались).
- 227) Матеріалы для Исторіи рус. театра: „Рус. Сцена“, журн., 1864 г., кн. 6.
- 228) Историч. очеркъ русской оперы, *В. Моркова*, 3.
- 229) Тамъ-же, 9.
- 230) „Всякая Всячина“, журн.
- 231) Драматическія сочиненія Екaтерины II, *М. Лонгинова*.
- 232) Драматическій Словарь 1787 г.
- 233) Лѣтопись русской литературы, кн. 2.
- 234) Сочиненія *Лукина*.
- 235) „Вѣстникъ Европы“, 1802 г., ч. 4.
- 236) Изъ записной книжки *А. М. Павловой*: „Рус. Архивъ“, 1874 г.
- 237) „С.-Петербургскій Журналъ“, 1798 г., ч. II, 127.
- 238) Сочиненія *Державина* (изд. 1845 г.), стр. 373.
- 239) Драматич. Словарь.
- 240) Историч. очеркъ рус. оперы, *В. Моркова*.
- 241) Матеріалы для Исторіи рус. театра: „Репертуаръ“, журн., 1841 г.
- 242) Письма *Ликара* къ кн. А. Б. Куракину: „Рус. Старина“, 1870 г. 311.
- 243) Воспоминанія Ф. Ф. *Виселя*, ч. I, 164.
- 244) Драматическій Словарь.
- 245) Письма *Ликара*: „Рус. Стар.“, 1870 г., 317.
- 246) Драматическій Словарь.
- 247) Воспоминанія *Виселя*, ч. II, 56.
- 248) Драматич. Словарь.
- 249) Тамъ-же.
- 250) Москов. Вѣдомости, 1787 г.
- 251) О поврежденіи нравовъ, кн. *Щербатова*: „Рус. Стар.“, 1870 г., 31.
- 252) Черты Екaтерины Великой, *П. И. Сумарокова*: „Рус. Арх.“, 1870 г., 2076.
- 253) Сочиненія *Державина*.
- 254) Словарь достопамятныхъ людей *Бантыши-Каменскаго*, т. IV, 18.
- 255) Воспоминанія *Θ. Бумарина*, ч. I, 234.
- 256) Воспоминанія *Виселя*, ч. 1, 63.
- 257) Словарь достопамятныхъ людей, т. I, 195.
- 258) И. И. Бецкій, *А. Пятковскаго*: „Дѣло“, 1867 г., кн. 5.
- 259) Дидро и его отношенія къ Екатеринѣ II: „Осьмнадцатый Вѣкъ“, кн. I, 285.
- 260) Записки *Павла Порошина*, изд. 1841 г.
- 261) Физическія примѣчанія о воспитаніи дѣтей, *И Бецкаго*.
- 262) Письма *Ликара*: „Русская Стар.“, 1870 г., 310.
- 263) С.-Петербургскія Вѣдомости, 1773 г., № 93.
- 264) С.-Петербургскій Воспитательный Домъ, *А. П. Пятковскаго*.
- 265) Путешествіе *У. Кокса*: „Рус. Стар.“, 1877 г. кн. 2.
- 266) „Спб. Вѣд.“, 1781 г., № 75, прилож.

- 267) Воспоминанія *Θ. Бумарина*, ч. II.
- 268) Воспоминанія *Второва*, изд. *Де-Пуле*: „Рус. Вѣстникъ“, 1875 г., кн. 4.
- 269) Воспоминанія *Вигеля*, ч. I, 79.
- 270) Записки *Болотова*.
- 271) „Рус. Архивъ“, 1871 г., кн. 5.
- 272) Дѣянія и анекдоты императора Павла, *А. Т. Болотова*: „Рус. Арх.“ 1864 г., 775.
- 273) „Рус. Старина“, 1873 г.
- 274) „Рус. Архивъ“, 1876 г., кн. 1.
- 275) *Lettres sur Pavlofsky*: см. *Павловскъ и его исторія*, изд. 1877 г.
- 276) Воспоминанія *Вигеля*, ч. I, 189.
- 277) Воспоминанія *Θ. Бумарина*, ч. II, 5.
- 278) *Грибоѣдовская Москва*: „Вѣстникъ Европы“, 1874 г., кн. 6.
- ✓ 279) Записки *Второва*.
- 280) Записки *И. С. Жиркевича*: „Русск. Стар.“, 1874 г., кн. 6.
- 281) Воспоминанія *А. П. Глушковскаго*: „Литературн. Библиотека“, 1867 г., кн. 3.
- 282) Письмо кн. *Вяземскаго* къ *М. Н. Лонгинову*: „Русск. Арх.“, 1874 г.
- 283) Записки *Екатерины II*, 117.
- 284) Словарь достопамятныхъ людей, т. II.
- 285) Воспомин. *Бумарина*, ч. II.
- 286) „Рус. Архивъ“, 1869 г., 150.
- 287) Истор. очеркъ рус. оперы, *В. Мсркова*, 60.
- 288) „Рус. Архивъ“, 1874 г., 537.
- 289) Воспоминанія *П. Баратынина*.
- 290) „Рус. Архивъ“, 1873 г., 477.
- 291) Записки *Жиркевича*.
- 292) Матеріалы для исторіи русск. театра: „Репертуаръ“, журн.
- 293) „Журналъ драматическій“, 1811 г., ч. I, 71.
- 294) „Русск. Сцена“ 1864 г., кн. I.
- 295) Указатель С.-Петербурга, *С. Аллера*, 1822 г.
- 296) *Цыганка Тая*, *В. П.*, „Спб. Вѣд.“, 1875 г.
- 297) О пѣніи въ Россіи, изд. 1834 года, 27.
- 298) Записки *Жиркевича*: „Русск. Стар.“, т. XIII, 567.
- 299) „Русск. Арх.“, 1869 г., 1708.
- 300) „Журн. Драматич.“, 1811 г., ч. II, 235.
- 301) „Русск. Арх.“, 1875 г., 1984.
- 302) Записки *гр. Комаровскаго*, „Русск. Арх.“, 1867 г.
- 303) Воспоминанія *Вигеля*, ч. II, 136.
- 304) Изъ Старой записной книжки, „Русск. Арх.“, 1873 г.



ВАЖНѢЙШІЯ ОПЕЧАТКИ.

<i>Стран.:</i>	<i>Строка сверху:</i>	<i>Напечатано:</i>	<i>Слѣдуетъ читать:</i>
5	27	первая пѣсня	первая <i>обрядовая</i> пѣсня
37	3	постепенно	<i>постоянно.</i>
44	6	ему	<i>ей.</i>
86	15	1542 г.	1342.
91	18	при Ярославѣ	при <i>Ярославѣ.</i>
94	19	сладкосныхъ	<i>сладкомасныхъ.</i>
229	3	въ словесно-латинской	въ <i>славяно-латинской.</i>

