



Ник. ФИНДЕЙЗЕН

О Ч Е Р К И  
ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ  
В Р О С С И И  
С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН  
ДО КОНЦА XVIII ВЕКА

ТОМ ПЕРВЫЙ  
С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН ДО НАЧАЛА  
XVIII ВЕКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1928 ЛЕНИНГРАД  
МУЗСЕКТОР

781-21p  
Ф 59

Ник. ФИНДЕЙЗЕН

О Ч Е Р К И  
ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ  
В Р О С С И И  
С ДРЕВНЕЙШИХ ВРЕМЕН  
ДО КОНЦА XVIII ВЕКА

ВЫПУСК I



Византийские скоморохи киевской фрески XI в.

РЕДКИЙ  
ФОНД  
КГК им. КУГМАНГАЗЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
МОСКВА 1928 ЛЕНИНГРАД  
МУЗСЕКТОР

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стран.
Предисловие автора . . . . .	1 — 4
I. Введение. — Предшественники славян . . . . .	5 — 25
II. Языческая Русь . . . . .	26 — 44
III. Киевская Русь . . . . .	45 — 103
<small>1. Киев—центр государственной жизни. Сношения с Византией. Фреска Киево-Софийского собора. — 2. Древнеславянские музыкальные инструменты по письменным, песенным и художественным памятникам. — 3. Древнее церковное пение на Руси, его нотация и письменные памятники.</small>	
Примечания к первому выпуску . . . . .	I — VIII

## ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА.

Эта книга написана в годы потрясений, еще не изжитых Россией со дня начала европейской войны. Она завершила начатое лет 40 назад собрание и исследование материалов для истории русской музыки. Она обработана и написана в два более или менее продолжительных периода времени. Первоначально автор ограничился двумя крупными историческими эпохами: завершением московского периода истории русской общественной жизни, начиная со Смутного времени, т.-е. XVII веком, когда в ней бесспорно стало обозначаться иностранное влияние, и первым столетием петербургского периода, т.-е. XVIII веком. В этих границах, обусловивших расцвет, а затем и начало упадка иностранного влияния и рождение у нас музыкальной культуры, я нашел возможным исследовать развитие музыкальной жизни в России с возможной полнотой и необходимыми подробностями. Таким образом в 1918 г. были закончены очерки по истории музыки в России XVII и XVIII веков.

В 1919 г., после приглашения на кафедру истории музыки в России в Археологическом институте в Петрограде, мне пришлось вскоре изменить программу на два самостоятельных курса: музыкальной археологии и музыкальной палеографии России, и предстояло собрать и изучить целый ряд новых памятников—письменных и материальной культуры. Обработав этот новый археологический и палеографический материал, оказалось возможным написать ряд очерков, предшествовавших московскому, более древнему периоду музы-

кальной жизни России, начав их с древнейших времен, связанных с языческой стариной.

Обстоятельства, сопровождавшие работу над этими очерками, отчасти обусловили ее задачи, вполне отличные от общепринятых в нашей еще только нарождающейся науке по истории русской музыки. Метод, положенный автором в основу настоящего, давно задуманного труда, — работа по возможности только над первоисточниками (рукописными, печатными и памятниками материальной культуры); за неимением или недоступностью таковых я прибегал к работам компилятивного характера только после тщательной проверки таковых. Вместе с тем, в противоположность большинству известных работ по истории музыки, выяснилась потребность обрисовать картины бытовых явлений музыкальной жизни России и связанные с развитием общества явления, обычно ускользавшие от внимания работавших в этой области.

Если иностранные историки, по недостатку материалов или предвзятому недоверию к русской музыке, отводили ее истории случайное место, в виде неизбежного придатка, едва ли не по образцу мало исследованной и мало интересной для культурной публики экзотической музыки, то, к сожалению, и наши писатели о музыке касались ее тоже в общих чертах, ограничиваясь преимущественно характеристикой двух соприкасающихся одна к другой эпох — дилеттантского романса и оперы и зарождения и развития русской национальной школы. Поверхностный обзор всего обширнейшего предшествовавшего периода, только и имевшего своих исследователей в области культового пения, обзор, основанный на компиляции порой совершенно непроверенных известий, перепечатавшихся ими на веру, до сих пор и был почти исключительным достоянием нашей литературы по музыке. В соответственных примечаниях этой книги подвергнуты анализу некоторые подобные работы.

В связи с этим, пользование подлинными рукописными материалами с сохранением, в большинстве, полного их текста — музыкального и литературного — было вызвано необходимостью дать возможно полную картину музыкальной жизни древней

России и, вместе с тем, провести само собою выяснившуюся аналогию с древнерусской живописью (главным образом — в миниатюрах, отчасти — в иконописи) и ее идеологическим значением в истории русской музыки.

При разработке этого нового для историка материала, заключающегося в дошедших до нас первоисточниках, — оказался, на первый взгляд, перевес материалов о „придворной музыке“ (начиная с завершения московского периода вплоть до второй половины XVIII в.); он объясняется значительностью и разнообразием дошедших до нас в этой области подлинных материалов. Но, вместе с тем, несмотря на то, что до сих пор история городской и крестьянской музыки (в том числе и народной песни) оставалась почти вовсе не исследованной, в некоторых главах настоящих „Очерков“ удалось собрать материалы, открывающие социальное положение старейших представителей народной музыки — скоморохов — и выяснить их музыкальный репертуар, а также — состав и краткую историю древнерусских народных музыкальных инструментов. Помимо того, в последней четверти XVIII в. обозначился несомненный интерес и возврат к народному песнотворчеству, выразившийся в составлении и даже появлении в печати ряда памятников, из которых некоторые остались неизвестными нашим исследователям, а сведения о других перепечатывались непроверенными.

Эти материалы, собранные и разработанные в русской литературе о музыке едва ли не впервые, подтверждают все более и более обозначившееся расхождение музыки народной и общественной музыкальной жизни с музыкальным творчеством придворного назначения. Этот разрыв проходит красной нитью в настоящих „Очерках“ в особенности во второй половине XVIII в., когда он обозначился вполне определенно, и когда начало зарождаться наше собственное художественное творчество.

Печатные материалы по истории музыки в России можно найти скорее в трудах ученых, вовсе непричастных к музыкальной литературе, как Ф. И. Буслаев, П. П. Пекарский, В. Н. Перетц, А. Н. Пыпин, И. П. Сахаров, И. И. Срезневский, В. М. Ундольский и т. д., и т. д. Только немногие из

наших музыкальных писателей (В. Ф. Одоевский, Д. В. Разумовский, С. В. Смоленский, В. В. Стасов, С. К. Булич, В. М. Металлов, А. С. Фаминцын, А. В. Преображенский, Н. И. Привалов и др.) действительно работали над первоисточниками и стали укреплять мысль о необходимости более кропотливой и сознательной работы над историческими материалами нашего музыкального прошлого.

Настоящая книга, вероятно, убедит, что таких выдающихся материалов накопилось не мало. Помочь отыскать, систематизировать и разобраться в них будущим научным работникам и является конечной целью автора.

*Ник. Финдейзен.*

## I. ВВЕДЕНИЕ.—ПРЕДШЕСТВЕННИКИ СЛАВЯН.

Об исторических или этнографических памятниках какого-либо народа, в том числе и памятниках музыкальной культуры, можно говорить лишь с тех пор, когда такой народ начинает выявлять свой национальный характер, когда в этом характере уже распознаются какие-либо особые, ему наиболее свойственные черты, — черты, отличающие его от индивидуальных признаков других — родственных или окружающих его — народов и племен. Это одинаково справедливо по отношению ко всяким вообще памятникам художественного творчества и культурного быта, в том числе и книжно-литературным, народно- и церковно-песенным и музыкально-инструментальным.

Признаки национального характера, в свою очередь, начинают проявляться, только когда у народа, вышедшего из колыбели своего первобытного, патриархального состояния, можно наблюдать первые проблески его собственной культуры, хотя бы привитой другими (обычно — соседними), более сильно выраженными или самобытными культурами. — Взаимоотношения (политические и торговые) с соседними областями, отличающимися такой самобытностью, несомненно, кладут весьма заметный отпечаток на всякой вновь вырастающей культуре. Таким образом, напр., сношения древней Руси с Грецией, Западом или монгольским Востоком не могли не отозваться и на складе общественной жизни древних славян и на художественных ее проявлениях. Только постепенно начинают складываться и выясняются признаки народного характера славян, с трудом различаемые на памятниках их первобытной культуры и более твердо обозначаемые в более поздние эпохи ее развития.

Поэтому первой задачей для исследователя истории музыки в России является выяснение памятников музыкальной культуры, сохранившихся от предшественников славян на их

русской территории; затем ему надлежит выяснить: что представляла собою древняя Русь, когда она начала жить государственной жизнью и стали проявляться ее национальные черты.

Наиболее древние поселения страны, занятой впоследствии славянами, не могут нас интересовать, — они принадлежат первобытным племенам, чуждым арийской расе, разветвления которой составили славяне. „Каменные орудия, находимые в Европе, — говорит археолог Шлейхер, — не могли принадлежать индо-европейцам, потому что они знали металл еще до переселения сюда, и нельзя себе представить, чтобы народ с течением времени забыл его употребление. Стало бы, каменные орудия надобно приписывать древнейшему слою населения в тех странах, которые были потом заняты индо-европейцами“. Другой археолог, проф. Антонович, находит, что наша страна, за исключением прибрежий Черного моря, не знала также бронзового века, который здесь смешался с общим употреблением каменных и железных изделий.<sup>1</sup>

Но, оставляя в стороне первобытных поселенцев страны, едва ли мы должны оставить без внимания жизнь дальнейших пришельцев, живших здесь задолго до образования собственно славянского племени, а затем Русского государства. История не должна игнорировать ближайших предшественников изучаемого населения, несомненно имевшего с ними не мало точек соприкосновения и унаследовавшего многое из их былого быта, а, во-вторых, если мы познакомимся хотя бы в общих чертах с памятниками (музыкальными) скифо-сарматскими, скифо-эллинскими и чисто эллинскими, сохранившимися в недрах земли средней полосы государства или в поселениях греческих колоний Черноморского побережья, мы убедимся в том, что то далекое прошлое предшественников славян на Руси не прошло бесследно и для жизни их наследников.

Мы оставим в стороне общеизвестные данные о скифо-сарматах и других народностях, сменявших друг друга в многовековой период, предшествовавший водворению славян на территории нынешней России, и выступающих здесь в дошедших до нас письменных памятниках других, более культурных государств под различными наименованиями, каковы массагеты, саки, сколоты, сарматы, вытеснившие около III в. нашей эры скифов и давшие стране название своего царства, в свою очередь, разрушенного готами, далее манты, аланы, роксоланы, языги и т. д., — нам важно только отметить, что эти доисторические времена предшественников славян

нашли отклик и живых свидетелей у писателей Греции и Рима в их вполне историческую и культурную эпоху.

Эти свидетельства, несмотря на всю их отрывочность и случайность, имеют несомненное историческое значение. Скифы были для греков варварским народом; отношение к ним было, конечно, презрительное, а представление о их стране нередко вполне произвольное. Знаменитый лирик Анакреонт, живший на рубеже VI и V вв. до начала нашей эры, в одной из своих вакхических песен говорит:

Ну, друзья, не будем больше  
С таким шумом и ораньем  
Подражать попойке скифской,  
За вином, а будем тихо  
Пить под звуки славных гимнов

Писатели классической Греции судили о современных им воинственных жителях бесплодной и холодной пустыни, какою они представляли себе далекую Скифию, не по одному ошибочному воображению. Они сталкивались со скифами не только на войне: в V и IV вв. (до нашей эры) скифские стрелки, вероятно, военнопленные или наемные, служили полицейскими стражниками в Афинах, а может быть и в других городах Греции. В комедии Аристофана, осмеивающей Еврипида, „Фесмофори“,<sup>2</sup> поставленной в 410 г. до нашей эры, выведен подобный комический персонаж — скиф, говорящий таким же ломаным и испорченным (греческим) языком, каким, напр., в русских пьесах ведутся диалоги комических персонажей из немцев, англичан и т. п. Следовательно, греческие писатели могли судить о скифах по личным с ними сношениям, и это, конечно, усиливает значение их показаний. Грамматик и софист Юлий Полидевк, живший значительно позже, при императоре Коммодe (II в. нашей эры), в своем „Словаре“, сообщая о музыкальных инструментах, изобретенных разными народами, дает весьма ценное для нас показание, что скифы явились изобретателями пятиструнного (пентахорда), т.-е. своего рода 5-струнной арфы или, вернее, кифары, струны которой навязывались из „сыромятных ремней“ (т.-е. были жильные), а плектром служили козьи копытца. Кроме того, тот же Полидевк сообщает, что скифы (и между ними, в особенности, людоеды, меланхлены и аримаспы) „дуют в кости орлов и коршунов на подобие флейт“. Оба эти известия доказывают, что скифы в эту эпоху отнюдь не были диким народом и давно вышли из номадного быта, так как изобретение многострунного музыкального инстру-

мента и употребление жильных струн указывают на известную степень культурности, незнакомой первобытным кочевым племенам.

Другое известие Полидевка, о скифских духовых инструментах, изготовленных из костей орлов и коршунов, также показывает, что скифы уже перешли от примитивных тростниковых дудок к более сложным флейтообразным инструментам. В „Правственных рассуждениях“ Плутарха (ум. 120 нашей



Рис. 1. Скиф, играющий на лирообразном инструменте..

Фрагмент золотой пластинки, „найденной“ в Сахновке Киевской губ.<sup>8</sup>

Abb. 1. Skythe, auf einer Art Lyra spielend.

эры) имеется известие о музыке соседних скифам ипербореев, т.-е. обитателей Кавказа: „Говорят, — пишет он, — что в древности святыни из страны ипербореев посылались на Дедос с флейтами, свирелями и кифарами“. Таким образом, уже в начале новой эры древнейшие предшественники славян имели, повидимому, усовершенствованные культурой типы музыкальных инструментов.

Весьма вероятно, что некоторые из них явились здесь под влиянием сношений с более культурными соседями, хотя, как мы видели, Полидевок и приписывает самим скифам изобретение пентахорда. В этом случае любопытно сказание о древнем, вполне образованном скифе — юном Анахарсиде, известие о котором нам сохранил ряд греческих писателей: тот же Плутарх, Геродот, Максим Тирский (философ II в. нашей эры) и др. Анахарсид

происходил из скифского царского рода и был будто бы современник Солона, так что мог жить в конце V и самом начале IV в. до нашей эры.<sup>4</sup> Для своего образования он предпринял путешествие по Греции, где настолько удивил всех своим умом и в то же время простотой своего нрава и образа жизни, что не только прослыл знаменитым, но был причислен к семи мудрецам, а классический грек едва ли мог придумать большую похвалу. Плутарх в „Пире семи мудрецов“ пишет, между прочим: „Ардал, обратившись к Анахарсиду, спросил: есть ли у скифов флейтистки? Тот сразу

сказал, что нет даже лоз. Ардал снова спросил: „Но боги, ведь, есть у скифов?“ — „Конечно, — ответил Анахарсид, — но (боги) понимающие человеческий язык: не так, как элины, думающие, что они говорят лучше скифов, и все-таки полагающие, что боги с большим удовольствием слушают костяные и деревянные инструменты“. Ответ Анахарсида, повидимому, показывает, что в его время игра на флейте еще не была распространена или не принята в высшем обществе в Скифии и особенно при богослужении, тогда как известно, что флейтисты и флейтистки постепенно приобрели в Греции большое значение как в религиозных обрядах, так и при общественных играх.<sup>5</sup>

Те же греческие источники сообщают нам, что в близком соседстве со скифами находилось полумифическое царство амазонок. По свидетельству Геродота и Страбона, амазонки жили на берегах Меотидского озера (нын. Таврический пролив) и в своей земле не терпели мужчин; но для продолжения своего племени вступали в сношение со своими соседями, жившими близ Кавказа. Латинский писатель первой половины V в. нашей эры Мартиан Капелла в своем трактате „О браке Филологии и Меркурия“, именно в главе, посвященной музыке, заявляет, что игра на кифаре привлекала иперборейских лебедей, что амазонки упражнялись в военном деле под звуки свирели, и рассказывает анекдот, что одна из них, явившаяся с желанием зачать к Александру (Македонскому), получила в дар флейтиста и, обрадовавшись ему, как великому дару, удалилась восвояси.<sup>6</sup>

Таковы отрывочные сведения древних писателей о музыкальных инструментах скифов и их ближайших соседей. Познакомимся теперь с памятниками музыкальной культуры Черноморского побережья или, по научной номенклатуре, Босфора Киммерийского.

Археологические раскопки прошлого века, в особенности второй его половины, показали, что побережье это едва ли не с VII в. до нашей эры представляло ряд богатых греческих колоний, общественную жизнь которых вполне можно назвать цветущей. Такими явились древние города Ольвия, Херсонес, Пантикапея и Фанагория. Раскопки в них и в курганах окружающих местностей доставили массу художественных памятников, доказывающих, как продолжительно и как далеко на юге России (до Киевской губ. и даже до бассейна Зап. Двины, а позднее и в более северных местностях) длилось и простиралось греческое влияние. Вряд ли можно сомневаться в том, что это влияние и вызванные им международные связи не обусловили



в дальнейшем взаимоотношения с Византией также осевших в этих местностях славянских племен.

Одним из наиболее любопытных для нас памятников музыкальной культуры южного побережья могут быть названы фрески пантикапейской катакомбы, открытой в 1841 г. одесским археологом А. Ашиком, описанной и иллюстрированной им в издании „Керченские древности“. <sup>7</sup> Для нас, как и для всякого археолога, издание Ашика тем более ценно, что оно сохранило нам память об исчезнувшем впоследствии памятнике византийской культуры на юге России. <sup>8</sup> До открытия этой керченской катакомбы археологи не подозревали, что в древней Пантикапее могли существовать исеченные в скале катакомбы. Фресковая живопись первой из найденных одинаково доказала, что жители Пантикапеи в своих погребальных обрядах следовали обычаям праматери Греции и что общественный быт их отличался блеском и утонченностью жизни других культурных народов древности.

Фреска (рис. 2) представляет погребальную процессию знатного пантикапейца и, повидимому, сцены домашнего быта, связанные с этим событием. Изображения на ней, как и на других фресках катакомбы, были писаны водяными красками по штукатурке бледно-серого цвета, в два ряда. Живопись была украшена, вверху стены, карнизом ионического стиля желтой и зеленой окраски, шириною в  $3\frac{1}{2}$  вершка. Внизу стены цоколь в  $5\frac{1}{2}$  вершков красного цвета. По середине стены — дверь с полукругом вверху, по обеим сторонам которой расположены, в два ряда, сцены погребального шествия (внизу) и несколько групп (вверху). Одежания всех фигур — греческие: мужчины в хламидах, женщины в хитонах, покрытых пеплумом; слуги — в коротких туниках. 1-я группа, с левой стороны, состоящая из трех фигур (двух женских и одной мужской), музыкального интереса не представляет. Напротив, 2-я группа, состоящая из трех мужчин, знакомит нас с инструменталистами древней Пантикапеи. Первая мужская фигура, нагая, с зеленым поясом на бедрах, — играет на трубе и обращена к другому музыканту, в безрукавном хитоне, стянутом у пояса, играющему на пятиствольной деревянной флейте Пана (Ашик называет ее свирелью). Третий музыкант, в хитоне без пояса, также играет на трубе. Его фигура обращена к дверям. Повидимому, три музыканта представляли стройный ансамбль. Оба трубача держат инструменты различно и представлены в различных позах: левый трубач держит его в левой руке, высоко подняв, на манер римских букцинеров; правый — несколько опустив раструб. Группы

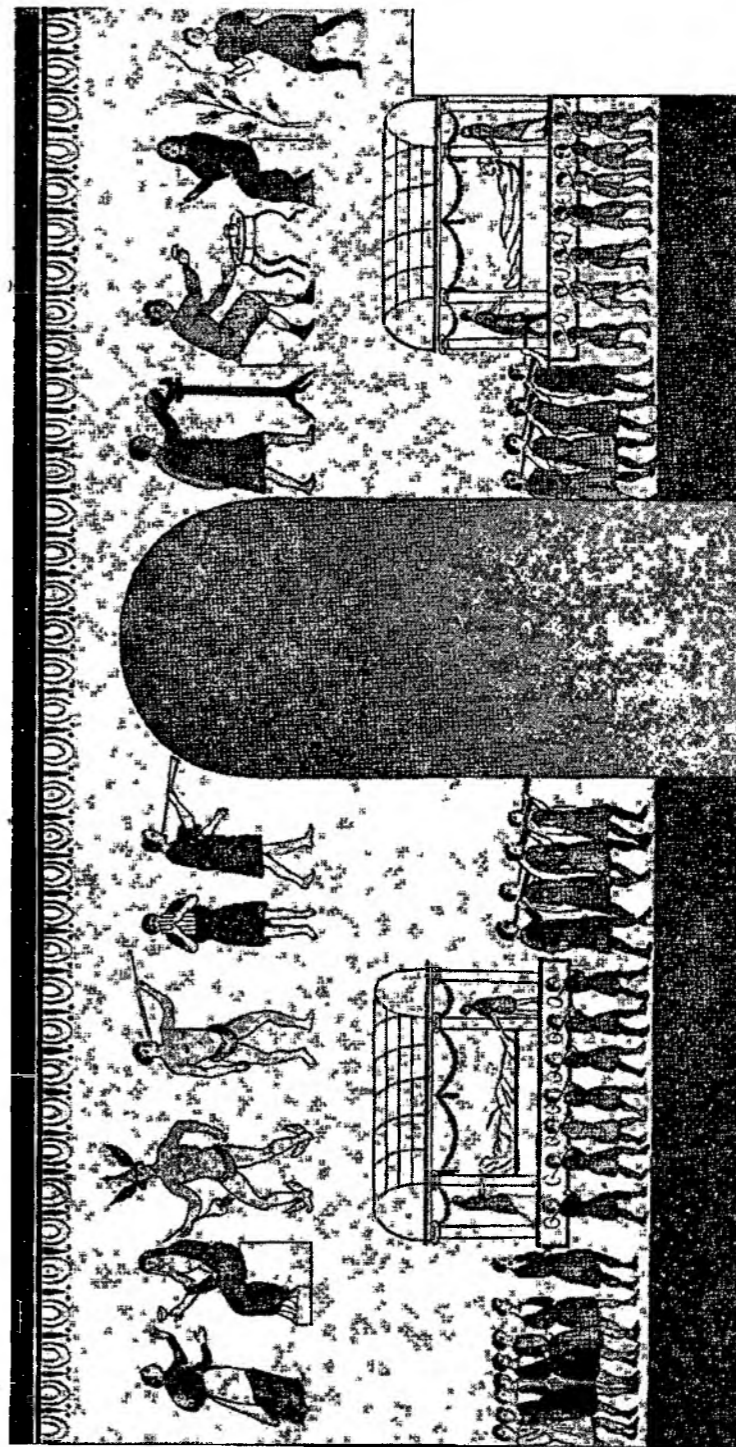


Рис. 2. Погребальное торжество при участии музыкантов. Пантикапейская фреска IV в. до нашей эры.  
Abb. 2. Leichenfeier unter Mitwirkung von Spielteuten. Freske aus Pantikapaion, vom IV Jhd. v. Chr.

правой стороны верхнего ряда также музыкального интереса не представляют.

В нижней части фрески изображены два момента похоронной процессии. По середине видим погребальное ложе с покойником под балдахином, украшенным колоннами и гирляндами. На ложе — мужская фигура, завернутая в белое покрывало; у изголовья стоит женщина в таком же одеянии, как и женщина с чашей в руках, представленная на первой группе верхнего ряда, справа. У ног покойника — юноша в желтом хитоне без рукавов. Катафалк с балдахином несут на плечах юноши в белых опоясанных хитонах. За гробом — кортеж, впереди его 4 музыканта, играющие на трубах. Обе группы одной и той же похоронной процессии в обоих случаях изображают хор трубачей в одинаковом составе. В левой половине фрески они предшествуют покойнику; в правой — стоят перед катафалком, повидимому, приблизившимся к катакомбе. Здесь они точно исполняют прощальную перед погребением фанфару. Одновременное выступление четырех музыкантов показывает, что у древних босфорцев существовал стройный ансамбль духовой музыки.

Остальная часть композиции керченской фрески достаточно подробно описана Ашиком, который, не определяя точно времени сооружения катакомбы, относит ее к эпохе правления архонта Левкона, т.-е. ко второй половине IV в. до нашей эры.

В другом исследовании того же археолога<sup>9</sup> описаны, между проч., более ранние находки в гробнице, открытой в 1830 г. в 6 верстах от Керчи; они оказались в центре каменного кургана. Здесь, кроме металлического колокольчика, археологи, просеивая через решето землю, нашли несколько кусков букowego дерева, сильно поврежденных, но все же давших возможность предположить в них остатки какого-то музыкального инструмента — духового, скорее всего — флейты. Многие из кусков были покрыты рисунками, сделанными резцом, удивительной работы; можно было узнать, что фигуры этих рисунков носили греческие одежды.

Среди древностей Киммерийского Босфора, хранящихся в Эрмитаже, московском Историческом музее, а также в музеях некоторых крупных южных городов (Одессы, Херсона, Киева), можно найти не мало художественных памятников древности, носящих изображения музыкальных инструментов или религиозных и бытовых сцен, в которых музыка также принимает обязательное участие. Некоторые из этих памятников были воспроизведены и подробно описаны в „Отчетах имп. археологической комиссии“, главным образом со стороны

их художественно-исторического и бытового значения. Между тем, эти памятники представляют богатейший, до сих пор вовсе не использованный материал для истории музыкального искусства древней Греции, отчасти и Рима (а также развития музыкальных инструментов вообще), являясь подлинными документами их общественной жизни, начиная от V века до нашей эры, заходя за пределы начала нашей эры, т.-е. за период позднего расцвета греческого искусства, совпавший с эпохой расцвета греческих колоний на Черноморском побережье. Нас



Рис. 3. Кифарист с семиструнной кифарой на вазе Эрмитажа V в. до нашей эры.

Abb. 3. Kitharöde mit einer 7-saitigen Kithara nach der Eremitagen - Vase des V Jhd. vor Chr.

эти памятники интересуют, конечно, именно как свидетели цветущей жизни местностей, населенных предшественниками славян.

Из многочисленных художественных памятников этого рода, найденных при раскопках древних могил побережья в начале второй половины прошлого века и хранящихся в Эрмитаже, возьмем только некоторые, представляющие историко-бытовой интерес. На двух вазах V в. до нашей эры представлены сцены музыкального состязания кифаристов (рис. 3 и 4). Оба рисунка расписаны красною краскою по черному полю. На верхнем рисунке виден бородатый кифарист с типичным семиструнным инструментом, который еще не приступил к исполнению. Держа в руках кифару, он точно смотрит на подбегающую к нему с левой стороны (для зрителя — с правой) богиню, держащую в каждой руке по чаше. По обычаю гре-

ческих музыкантов, кифарист собирается возлиянием умиловать богов, чтобы они даровали ему успех. С другой стороны к кифаристу подходит вторая Ника, держащая в руках тению. Присутствие богинь как бы предсказывает удачу при предстоящем испытании.

Нижний рисунок второй вазы иллюстрирует самое испытание такого кифареда. Здесь последний уже стоит на тимеле — небольшой эстраде, обычно служившей для музыкальных и



Рис. 4. Испытание кифариста (ваза Эрмитажа V в. до нашей эры).

Abb. 4. Prüfung eines Kitharöden, nach der Eremitagen-Vase des V Jhd. vor Chr.

ораторских исполнений.<sup>10</sup> Кифаред играет на большой семи-струнной кифаре, приподняв голову вверх, так как свою игру он сопровождает пением. Из-под кифары висит кусок широкой клетчатой материи, служившей, по видимому, крышкой (вместо футляра) для подобных инструментов. Кифариста окружают три мужские фигуры. Главной из них, конечно, является сидящий в креслах, рядом с исполнителем, бородатый и лысый мужчина с тощим венком на голове и коротким, изогнутым посохом в руке. Несомненно, это судья данного состязания; а стоящие по сторонам его юноша и бородатый мужчина в хитонах, с длинными тростями в руках — помощники судьи, так называемые рабдухи.<sup>11</sup>

С другими греческими музыкальными инструментами общественного обихода в древности на Крымском полуострове знакомят нас терракотовые статуэтки Эрмитажа. На одной из них (рис. 5), найденной на Митридатовой горе близ Керчи, изображена женщина, играющая на тригононе — многострунном треугольном инструменте, приближающемся к типу ручных египетских арф. Инструменты этого рода появились уже в более позднюю эпоху — эпоху упадка греческого искусства и были, несомненно, восточного происхождения. Женщина эрмитажной статуэтки, сохранившей еще местами следы прежней окраски, спустила одежду до пояса; на груди ее виден круглый амулет, на голове — низкая стифана. Она стоит возле колонки, на которой поставлен тригонон в виде треугольной рамы, полый с одной стороны, на которой протянуты поперечные струны. Способ игры на тригононе отчетливо передан босфорской статуэткой. Форма инструмента до известной степени напоминает будущие славянские треугольные гусли, хотя последние имели резонансовый корпус; конечно, о заимствовании или каком-либо влиянии здесь вряд ли может быть речь.

Другая терракотовая статуэтка (рис. 6) более грубой работы, найденная в Керчи в 1853 г., изображает рогатого уroda с оттопыренными ушами, играющего на флейте Пана; подобные типы назывались *vávo!* и играли, как известно, большую роль в богатых домах более поздней (римской) эпохи, отличаясь вообще уродливостью тела. Фигура эта, несомненно, вызвана влиянием обычного изображения бога Пана, а потому играет на его любимом инструменте.

Подобных произведений искусства с разнородными музыкальными инструментами, практиковавшимися древними колонизаторами нашего Черноморского побережья, находилось не мало при археологических раскопках. Не только в этих местах чисто греческих поселений открывались памятники классической эпохи Эллады: в Курской губ., напр.,



Рис. 5. Женщина с тригононом. Терракотовая статуэтка, найденная в Керчи.

Abb. 5. Die Frau mit dem Trigonon. Terrakottafigur, in Kertsch gefunden.

было найдено стеклянное блюдо, употреблявшееся при вакхических служениях.<sup>12</sup>

Другого рода музыкальное орудие, относящееся к более поздней эпохе, но также до нашей эры, было найдено в кургане в 7 верстах от Симферополя. Это древний, повидимому, охотничий или военный рог, с серебряной оправой (рис. 7<sup>13</sup>), принадлежавший, вероятно, знатному лицу или воину: в первом случае он мог служить атрибутом знатности или сана, на подобие средневековых оленевых. В могиле, при прахе, были найдены, кроме рога, железные дротики, топор, деревянная рукоятка которого была обвита золотой лентой; в правой руке золотое кольцо змейкою, на левой — серебряное с печатью. В гробнице были найдены также вазочка черного лаку, глиняные кувшины и амфора. Этот рог сходен с подобными же славянскими охотничьими рогами, найденными в Черниговском кургане и относящимися к гораздо более поздней эпохе (IX—X вв.). О последних будет речь в своем месте.

Таким образом, как письменные, так и вещественные памятники, добытые при археологических раскопках, убеждают нас в том, что древнейшее население предшественников славян на Черноморском

побережья в своей общественной практике имело разнородные музыкальные инструменты.

Среди них еще не были упомянуты различные металлические колокольчики, найденные в древних могилах и назначение которых до сих пор еще не вполне установлено. Их выкапывали повсеместно в России в виде колокольчиков и бубенчиков, одиночных, парных и по нескольку штук

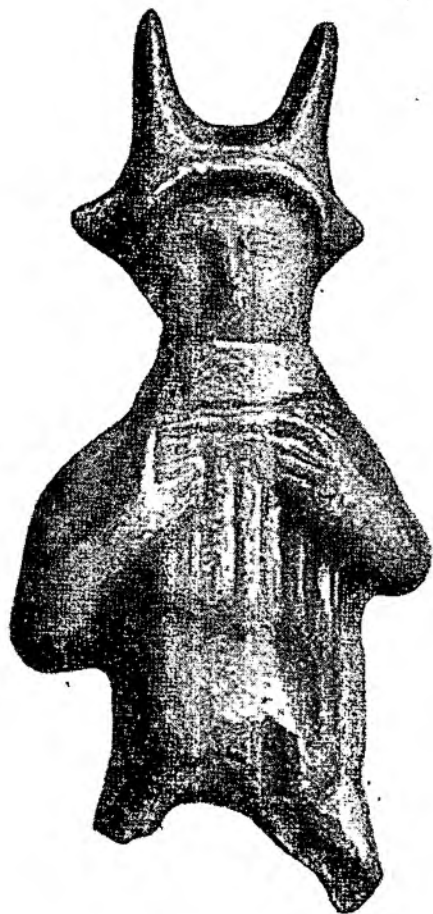


Рис. 6. Nanoi, играющий на флейте Пана.  
(Керченская статуэтка.)

Abb. 6. Nanoi auf der Panflöte spielend.  
(Statuette aus Kertschen.)

вместе, когда они прикреплялись, напр., к поясам, подобно тому, как это практикуется до настоящего времени у сибирских шаманов. Едва ли не наиболее интересные экземпляры их оказались на бронзовых украшениях, найденных в известном Александропольском кургане (Екатеринославского уезда), открытом в начале 1850-х годов.<sup>14</sup> Здесь были найдены, кроме колокольчиков и бронзовых блях, погремушки, бронзовые трезубец, грифоны и т. д. Первый из них оканчивается снизу трубкой, которая, очевидно, служила для насаждения трезубца на палку. На каждом конце трезубца помещено по птице, из них у крайних двух через клюв продето колечко, к которому при помощи двух других колечек привешен бронзовый колокольчик. Кроме трезубца и грифонов, были

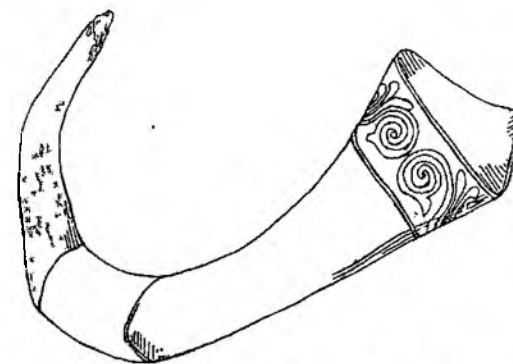


Рис. 7. Рог I—II в. до нашей эры, найденный около Симферополя.

Abb. 7. Horn aus dem I—II Jhd. vor Chr., bei Simferopol gefunden.

найденны на месте того же погребения 5 пластинок из листового серебра, в форме ветки дерева, служившие для прикрепления к другому предмету. На концах веток находились на колечках круглые привески (металлические бляшки), издававшие от сотрясения звон, подобно таким же привескам тамбурина. Вместе с тем были найдены металлические изображения (грудные) разных животных, с дырочками по краям, к которым, очевидно, также прикреплялись колокольчики и металлические привески или бляхи, издававшие шелестящий звон. Таких звериных изображений, отчасти поломанных, было найдено не менее 60-ти, а рядом с ними — 18 медных колокольчиков, 318 вогнутых медных, более 500 подобных же бронзовых блях с вытесненной на них розеткой, а также 244 бронзовых бубенчика. Большинство предметов этой археологической находки воспроизведены в указанном альбоме „Древностей Геродотовой Скифии“.

О назначении всех этих предметов — трезубца, грифонов, пластинок в виде веток и звериных голов с колокольчиками и бубенчиками — можно только догадываться. Повидимому, они составляли части богато украшенной по кузову и дышлу погребальной колесницы, разломанной на этом месте предвзрительно погребения, но первоначально могла также служить

аттрибутами богослужебного культа, на подобие волшебных колокольчиков современных шаманов.

Точно также, вслед за Александропольским курганом, в Чертомлыцкой могиле, в 20 верстах от Никополя, были

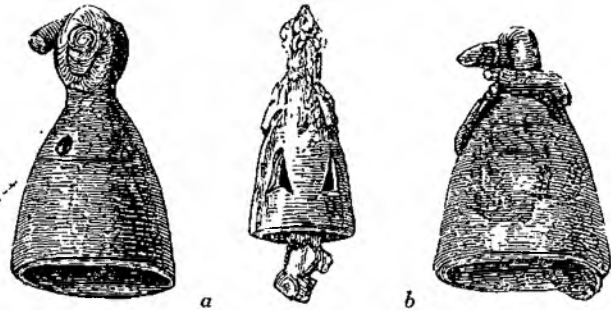


Рис. 8. Древние колокольчики, найденные в Чертомлыцкой могиле.

Abb. 8. Alte Glöckchen aus einem Grabe bei Tschertomlytzk.



Рис. 9. Сибирский колокольчик.

Abb. 9. Ein Sibirisches Glöckchen.

найлены 42 бронзовых колокольчика (с сохранившимися у некоторых остатками язычков и цепочек, на которых колокольчики подвешивались к бляхам) и еще два небольших колокольчика, прорезные (рис. 8; *a* — *b*<sup>16</sup>). Подобные и разномид-



Рис. 10. Древнеримский барельеф.<sup>15</sup>

Abb. 10. Altrömisches Basrelief.

ные колокольчики находились, как было сказано, повсеместно в России, начиная с южного побережья, кончая Сибирью (см. сибирский колокольчик, рис. 9<sup>17</sup>). Назначение их до сих пор также осталось недостаточно выясненным.

Между тем, древнейшие сказания и памятники древнего культа открывают нам символический смысл подобных находок

в могилах. Известно, что библейские первосвященники имели на концах своего палииума колокольчики. При освящении и очищении жертв, а также во время молитв жрецы Прозерпины в Афинах звонили в колокольчик. В глубокой древности романские народы воздвигали жертвенники рядом со священным деревом, на котором были повешены колокольчики (рис. 10). Точно также в старину для удаления злых духов из дома („очищение“) его окропляли очистительной водою при звоне колокольчиков. Таким образом, колокола и колокольчики уже в древнейшие времена являлись символом очищения, предохранения и заклинания против злых духов и обязательным атрибутом всевозможных молитв и религиозных обрядов, и это значение их сохраняло, конечно, свою силу при погребальных обрядах древности, также как пережиток их можно найти, напр., в тех же атрибутах и „действиях“ шаманов и других служителей религиозных культов многих современных нам нехристианских и полудиких племен.

Если от южных поселений предшественников славян мы перейдем к народам, жившим в более северных местностях нынешней России, мы найдем о них не менее любопытные письменные свидетельства в литературных памятниках арабских писателей<sup>18</sup>.

Наибольший интерес для нас из писаний арабских путешественников имеют известные „Записки“ Ибн-Фадлана, относящиеся к двадцатым годам X века. Несмотря на то, что обширные цитаты из этих записок приводились и комментировались едва ли не всеми исследователями древне-славянского быта, рассказ мусульманского писателя о погребальных обычаях волжских булгар имеет непосредственное значение и для выяснения песенного быта преемников этого древнего народа в данном крае.

Ахмед Ибн-Фадлан был послан халифом Мукдаширом в свите посольства к новообращенным в мусульманство волжским булгарам. Все рассказываемое им происходило летом 922 года и приводится здесь в сокращенном изложении.

Вскоре после приезда посольства умер знатный булгарин, и вот девушкам его гарема был предложен вопрос: кто желает умереть с ним? — на что одна из них ответила: я! — Поэтому назначили двух девушек, которые стерегли бы согласившуюся на самопожертвование и были с ней безотлучно. Принялись за шитье погребальных одежд. Девушка же пела каждый день и пела, веселясь и радуясь. Для погребения соорудили

судно, в котором надлежало сжечь тело покойника. В день погребения судно было вытаснено на берег, его окружали „деревянные изображения на подобие великанов“, — вероятно, идолы. Вместе с покойником в лодку были положены кувшин с крепким напитком, плоды и музыкальный инструмент. Некоторые французские и русские переводчики арабского писателя называют последний лютней, а академик А. Котляревский в своем исследовании „О погребальных обычаях языческих славян“ даже предполагает видеть в нем балалайку (?). Во всяком случае, это был струнный инструмент, напоминавший арабу его родную лютню с ее овальным корпусом. Далее Ибн-Фадлан подробно описывает всевозможные обряды, предшествовавшие поднятию девушки на судно, где обрекшая себя на сожжение поступила в распоряжение старухи, принимавшей деятельное участие в заключении обряда: старуха эта называлась ангелом смерти и в конце концов убивала девушку. Но еще до того несколько мужчин пришли к судну со щитами и палками и подали девушке кружку с горячим напитком. Она пела над ним и выпила его — этим она прощалась с подругами. Затем девушке дали другую кружку, над которой она снова запела, и на этот раз длинную песню.

Ибн-Фадлан приводит даже арабский перевод текста песни девушки, обрекшей себя на смерть; содержание ее, приблизительно, следующее: „Вон, я вижу моего отца и мать мою. Вон сидят все мои умершие родные. Вон и господин мой, — он сидит в раю, и рай так прекрасен, так зелен! Подле него вся дружина и дети. Он зовет меня, ведите меня к нему...“

Вероятно, это была заученная обрядовая песнь, а не предсмертная импровизация, под влиянием выпитого напитка и обстановки погребального торжества. Старуха (ангел смерти) торопила ее выпить напиток и войти в палатку, сооруженную на судне, в которой находился ее господин. Ибн-Фадлан видел девушку в нерешимости; она хотела войти в палатку и просунула голову; старуха схватила ее за голову, втянула в палатку и сама вошла туда. В это время мужчины начали стучать палками по щитам, чтобы заглушить крики жертвы и чтобы эти крики не удержали других девушек впоследствии также „умереть со своими господами“. Затем в палатку вошли шесть мужчин, которые, вместе со старухой, покончили с девушкой, задушив ее и вонзив между ребрами широко-клинный кинжал, после чего судно вместе с покойником и жертвой — девушкой — было сожжено.

Один из ближайших к Ибн-Фадлану арабских писателей, географ Омар ибн-Даста в своей „Книге драгоценных сокровищ“, которую также относят к первой половине X столетия, оставил более подробное описание многих племен, населявших в то время пространства России. Волжских булгар Ибн-Даста называет народом земледельческим и говорит, что большая часть их исповедует ислам „и есть в их селениях мечети и начальные училища с муэдзинами и имамами“.

Сопоставляя эти известия, можно сделать некоторые заключения о том, что и сюда, на восток древней Руси, начала проникать культура. Если обряд сожжения нужно признать еще обрядом языческой древности, то распространение ислама показывает переход к иным формам общественной жизни. Учреждение начальных училищ предполагает начала образованности — грамотности и письменности. Зная состояние арабской культуры в период раннего средневековья, — а в ней и инструментальная музыка (во главе с популярной у арабов лютней) и вокальная (стоит вспомнить украшенное мелизмами пение муэдзинов на минаретах) играли далеко не последнюю роль, — зная все это, нужно признать, что и заволжские страны в ту отдаленную эпоху вовсе не были населены первобытными дикарями. Народное песнотворчество их было, повидимому, достаточно разнообразно и богато, в данном случае в виде обрядовых песен, к которым принадлежали и песнопения — почти непрерывные и весьма продолжительные — девушки, обрекшей себя в жертву. Мы находим тому подтверждение в рассказе Ибн-Фадлана о том, что девушка во все время приготовления похоронного обряда (а это длилось несколько дней) каждый день пила и пела, якобы веселясь и радуясь: такого характера мог быть неизвестный нам контекст подобных песен. И уже в день сожжения она неоднократно пела — на самом погребальном судне, — в первый раз прощаясь с подругами, а вторично — затянув настолько длинную песню, что старуха — „ангел смерти“ — стала торопить ее кончить обрядовую песнь.

Мы не знаем, конечно, каково было это разнообразное по составу (песни радостная, прощальная, предсмертная) обрядовое песнотворчество в те отдаленные времена, но в известной части репертуара столь своеобразных народных песен наших заволжских инородцев-мусульман нельзя ли видеть остатки ритуальных песен, быть может, дошедших в отрывках от тех времен древности? <sup>19</sup>

Арабские писатели оставили известия не только о булгарах и других народах, населявших огромные пространства Руси, но и о славянах. Эти известия приводят нас к ближайшему центру государственной жизни славян — Киеву — и, вместе с тем, сообщают даже кое-что о музыкальных инструментах древней Руси. Ученый путешественник из Багдада Абуль Хасан ибн-Хусейн, известный в арабской литературе под именем Аль-Масуди, в одной из своих „повестей временных лет“, относящихся к первой половине X в., сообщает о славянах, что они „разделяются на многие народы; некоторые из них — христиане; между ними находятся также язычники-солнцепоклонники... Большая часть их племени — язычники, которые сжигают своих мертвецов и поклоняются им. Они имеют многие города, также церкви, где навешивают колокола, в которые ударяют молотком, подобно тому как у нас (т.е. в Аравии) христиане ударяют деревянной колодушкой по доске“.<sup>20</sup>

Упомянутый раньше писатель того же времени Ибн-Даста в своей „Книге драгоценных сокровищ“ пишет: „Между страной баджаков и страной славян расстояние 10 дней пути. В самом начале границы славян находится город по имени Куяб... Все они идолопоклонники. Более всего сеют они просо. Во время посева берут они просяные зерна в ковше, поднимают их к небу и говорят: „Господи, ты, который снабжал нас пищей (до сих пор), снабди и теперь нас ею в изобилии“... Есть у них разного рода лютни, гусли и свирели. Их свирели длиною в два локтя, лютня же их восьмиструнная“. Так перевел данную страницу арабского писателя Г. Гаркави (стр. 265). С показаниями о славянах других арабских писателей мы еще познакомимся в своем месте.

Разбираясь, покуда, в показаниях Аль-Масуди и Ибн-Даста, следует принять во внимание ошибочность музыкальной терминологии русских переводчиков их писаний, мало или вовсе незнакомых с устройством музыкальных инструментов вообще. Оба свидетельства относятся, приблизительно, к 925 г., т.е. за 60 слишком лет до официального крещения Руси. Славяне — язычники, но среди населения встречаются христиане. Имеются церкви или божницы с колоколами, вернее — билами, в которые ударяют молотками. Из показания арабского писателя не видно, относит ли он констатируемые им храмы (церкви) к христианам, или язычникам; вероятнее, божницы были у тех и других,<sup>21</sup> при чем, несомненно, языческие храмы, божницы и молельни были распространены всюду. Напр., западные славяне-язычники имели большие храмовые

сооружения. Главным городом славян в эту эпоху арабский писатель называет Куяб, т.е. Киев, находившийся близ границы владений восточных племен: хазар, печенегов, болгар и половцев, владевших тогда Крымом, устьями и большими протяжениями Днепра, Дона и Волги.

Из музыкальных инструментов эти славяне-язычники имели: свирель — приблизительно в аршин длиною, гусли и восьмиструнный инструмент, обозначенный русскими переводчиками лютней,<sup>22</sup> согласно арабскому контексту. У арабов, как известно, лютня была одним из любимейших музыкальных инструментов; у славян лютня не существовала, но мог быть инструмент, напомнивший арабскому писателю его родную лютню. Таким лютневидным инструментом мог быть древнерусский гудок, по форме действительно напоминавший небольшую лютню с ее овальным корпусом. Но гудок не мог иметь 8 струн и на нем играли смычком; старинные снимки гудков изображают этот инструмент с 3 струнами. Гораздо позднее, вероятно, из Польши, в Украину перешел лютневидный инструмент (с овальным, но плоским корпусом) бандура, о существовании которой в домашнем быту древних славян покуда нет известий. Можно допустить, что в данном случае неверно прочитан арабский подлинник (вообще допускающий разночтения) и что показание Ибн-Даста о количестве струн следует отнести к гусям, которые в ту эпоху вполне могли быть и восьмиструнные.

Кстати, Д. А. Хвольсон к цитате о славянских музыкальных инструментах, упоминаемых Ибн-Дастом, прибавляет такой комментарий: „О склонности древних славян к пляске, пению и вообще музыке свидетельствуют многие древние писатели. Более подробное известие об употребляемых ими инструментах находим мы... только у Ибн-Даста. Феофилакт и Ибн-Фадлан упоминают только о гусях. Было бы любопытно исследовать музыкальные инструменты западных не-славянских народов, чтобы узнать, были ли у них музыкальные инструменты, подобные славянским. Если не были, это указало бы на то (и, по мнению Д. А. Хвольсона, оно вероятно), что древние славяне сами делали их, из чего можно было вывести заключение о существовании некоторой степени искусства у древних славян“.

Предпосылка русского переводчика книги Ибн-Даста справедлива в той части, что у древних славян было искусство. Их музыкальные инструменты, конечно, не были привозными; гусли и, конечно, свирели были вполне природными музыкальными инструментами, хотя однородные им, вероятно,

можно было встретить у всех вообще современных им народов и племен, населявших тогдашнюю Европу. Если в северной части Европы уже в период бронзового века выделялись превосходные по отделке и звучности огромные металлические луры (19 экземпляров подобных труб хранятся в Копенгагенском музее); если не менее сложные арфообразные инструменты, хотя бы и самой примитивной и грубой выделки, встречаются даже у первобытных диких племен и представляют туземную работу, совершенно невозможно допустить, чтобы древние славяне, имевшие общинный

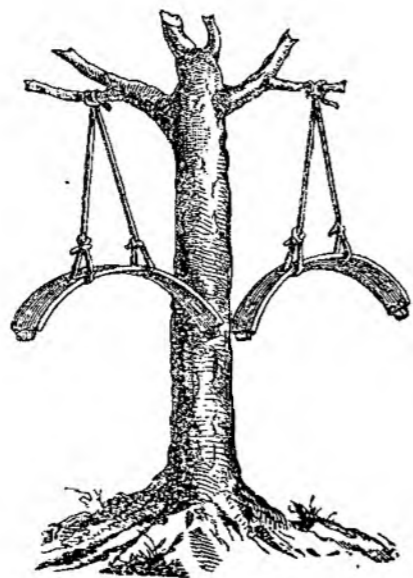


Рис. 11. Древние восточные била.<sup>22</sup>  
Abb. 11. Altorientalische Lämbretter  
(Klappern).

быт, религиозные обряды которых были чрезвычайно развиты, разнообразны и обставлялись с декоративной пышностью, не умели бы сами выделывать свои музыкальные инструменты, совершенно независимо от того, имелись ли аналогичные инструменты в соседних областях.

Весьма ценно и любопытно другое свидетельство Ибн-Даста — о жертвоприношении зёрен проса в ковше во время посева. Оно указывает на древнейший религиозно-бытовой обряд, несомненно, сопровождавшийся песнями, а может быть и плясками. Обращение к божеству, обитающему на небе, при подаче молещниками жертвенного проса, невольно вызывает в памяти известные еще не в столь давнюю старину

хороводы, имевшие значение пережитков еще более древних обрядовых игр, когда два стана участвовали в игре и выступали друг против друга с пением

А мы просо сеяли, сеяли!  
Ой, дид Ладю, сеяли, сеяли!

Напев, известный и до настоящего времени, дошел, как и самая песня, в более поздних вариантах, где и текст изменился согласно переменам условий общественного быта, и напев, вероятно, не сохранился в первобытной чистоте, и, тем не менее, основа этой песни, как обряда и обращения к божеству, и общее очертание напева, не потерявшего своей удивительной ясности, силы, выразительности и простоты, вряд ли не могут быть отнесены ко временам глубокой древности...



## II. ЯЗЫЧЕСКАЯ РУСЬ.

Языческая Русь оставила нам в наследство очень мало вещественных музыкальных памятников; гораздо больше — показаний о себе в древних письменных памятниках, а также живых отголосков в пережитках народного быта и песнотворчества, хотя памятники последнего рода в музыкальном отношении представляют покуда еще только сырой материал, не проверенный и не подвергнутый научному анализу, если не



Рис. 12. Турьий рог X в., найденный в Черниговском кургане.

Abb. 12. Steinbockshorn aus dem X Jhd., gefunden im Grabhügel von Tschernigow.

считать попыток теоретизировать мелодический и ритмический состав песен.

К памятникам первого рода нужно отнести не только колокольчики и бубенчики, постоянно и повсеместно находимые при раскопках древних могил и курганов в России. Смысл и значение этих находок, а также снимки с них были сообщены в предыдущей главе. Эти металлические изделия могли хорошо сохраняться в земле, в противоположность деревянным, истлевающим от времени и под влиянием процессов почвы. В виду этого особенную ценность имеет найденная в 1873 г.

Д. Самоквасовым в Черниговском кургане пара турьих рогов, громадных размеров и украшенных серебряной оправой (рис. 12<sup>23</sup>). Это, повидимому, княжеские охотничьи рога, соответствующие появившимся у нас впоследствии в московский период оленям — рогам из слоновой кости. Резьба одного из рогов изображает охоту северного варвара с луком на птицу, а также грифов, драконов, птиц и т. д.; другой рог украшен восточным орнаментом. К сожалению, оба экземпляра, найденные в известном черниговском кургане „Черная могила“, сохранились в изломанном и утраченном виде; ближе к мундштуку рог расщеплен, оправа также сохранилась не полностью. Устройство Черной могилы относят ко второй половине X в., так как уже в 992 г. в Чернигове был поставлен митрополит Неофит и, конечно, крещены все его жители, а потому возведение языческого кургана позднее нельзя допустить. В том же Чернигове в начале XIX в. (на расстоянии 400 шагов от Черной могилы) был разрыт курган, подобный по содержанию и форме Черной могиле, курган „княжны Чорны“ (Черной?), в котором между прочим была найдена серебряная (чистого серебра) отделка большого рога с резьбой и чернью гладкой и тонкой работы. Узкий конец рога (у мундштука) был отделан в виде орлиной головки.<sup>24</sup> Таким образом, подобные громадные турьи рога могли быть в употреблении у славян еще в IX и начале X вв. — в их языческую пору. Археологи признают их местной, киевской работой, одинаково показывающей и умение в древней Руси чеканить художественные изделия, хотя и копируя их с восточных оригиналов, и то, что подобные художественно украшенные и ценные сами по себе музыкальные орудия могли находиться в обиходе тогдашнего высшего славянского общества. Прототип их мы видели в охотничьем роге Симферопольского кургана (см. рис. 7). Подобные громадные трубы, издававшие громкий звук, служили для охоты и похода, являясь вместе с тем отличительным атрибутом владетельных князей и военачальников на Западе (таков именно знаменитый олененок Роланда, палатина Карла Великого; таковы и более поздние — рога слоновой кости прекрасной резьбы Алексея Михайловича<sup>25</sup> и еще более великолепные петровские экземпляры начала XVIII в. в Музыкально-историческом музее в Лгр.). Наличие их в столь отдаленную историческую эпоху славян доказывает, что вельможам тех времен не были чужды обычаи, практиковавшиеся на Западе и в культурной Греции, а вместе с тем, что в эту пору у славян существовали не только самодельные народные музыкаль-

ные инструменты, но также орудия более художественной работы.

Наличность музыкальных инструментов и несомненные культурные начала у древних славянских племен подтверждают нам и письменные памятники, рисующие нам религиозный и общественный быт этих племен. „Связь всех первых преданий нашей летописи о русской земле,—говорит И. Забелин в своей „Истории русской жизни с древнейших времен“ (ч. II, 18),—сводится к одному узлу, что жизнь Руси вообще поднялась от прихода северных людей. При этом предания указывают, что первое движение исторических дел началось в ильменской стороне, в ее главном городе, который прозывался уже новым городом, следовательно, был потомком какого-то старого города или старого периода жизни, совсем исчезнувшего из народной памяти. Об этом старом времени у летописца сохранилось одно известие, что славянское племя, пришедшее на Ильмень-озеро, прозывалось словенами, что оно построило тут город, назвавши его Нов-город“. Оставляя покуда в стороне новгородскую культуру, имеющую значение наиболее национально-выявившейся после разгрома Киевского великокняжества, нас сейчас интересует скудное летописное сказание, как подтверждающее начало государственной жизни в ильменской стороне и учреждение Новгорода на месте или вблизи прежнего города, существовавшего здесь в незапамятную старину. Этот Новый город был учрежден славянами, уже выступившими на историческом горизонте.

То, что осталось неизвестным русскому летописцу, мы находим в показаниях современников древних славян, как западных, так равно восточных и южных. Историческая критика все более выясняет значение колыбели славянского племени в центральной полосе Европы: на севере—в прибалтийском побережьи (прибалтийских и полабских славян), а на юге—в прикарпатском округе. Древние венды, вены, а за ними поморяне, лютичи и другие племена—все это кровные братья одного и того же славянского племени.

Еще в V веке мы находим любопытное свидетельство о приморских, вернее—прибалтийских славянах, общественный быт которых слагался совершенно отлично от окружающих их иноплеменных народов. Это свидетельство оставили нам греческие историки Феофилакт, Анастасий и Феофан. И хотя некоторые русские исследователи относятся к этому известию скептически, оно имеет несомненную историческую ценность, которую сознал и определил еще Карамзин. Вот что пока-

зывают названные греческие историки. Во время войны с хазарским ханом в конце VI в. „греки взяли в плен трех чужеземцев, имевших, вместо оружия, кифары (т.-е. гусли). Император спросил: кто они?—„Мы славяне,—ответствовали чужеземцы,—и живем на отдаленнейшем конце Западного океана (т.-е. Балтийского моря). Хан аварский прислал дары к нашим старейшинам и требовал войска, чтобы действовать против греков. Старейшины взяли дары, но отправили нас к хану с извинением, что не могут за великою отдаленностью дать ему помощи. Мы сами были 15 месяцев в пути. Хан, невзирая на святость посольского звания, не отпускал нас в отечество. Слыша о богатстве и дружелюбии греков, мы воспользовались случаем уйти во Фракию. С оружием обходиться не умеем и только играем на гуслях. Нет железа в стране нашей; не зная войны и любя музыку, ведем жизнь мирную и покойную“.—Император дивился тихому нраву сих людей, великому росту и крепости их; угостил послов и доставил им способ возвратиться в отечество“.

„Согласие византийских историков,—заключает эту цитату Карамзин,—в описании сего происшествия доказывает, кажется, его истину, утверждаемую и самими тогдашними обстоятельствами севера, где славяне могли наслаждаться тишиною, когда германцы (в конце VI века) удалились на юг и когда разрушилось владычество гуннов“.

Эта цитата, между прочим, вызвала неосновательный выпад С. Гедеонова, в его книге „Варяги и Русь“ презрительно отзывающегося о каком-то „идиллическом мире“, созданном некоторыми нашими учеными, „в котором волынка заступает место меча“. О волынке греческие историки вовсе не упоминают, а посылка трех безобидных гусляров к воинственному хану (она могла быть просто дипломатической уловкой) и речь их после бегства в Грецию вовсе не обозначают, что все племя тогдашних прибалтийских славян состояло из одних гусляров. Она указывает только на нежелание их подчиниться воинственным авантюрам далекого хана и то, что мирное, земледельческое по преимуществу население северных славян имело большую склонность к музыке вообще (несомненно, и к народной песне) и что гусли были природным музыкальным инструментом славян.

Как бы то ни было, свидетельства греческих источников о существовании определенных музыкальных инструментов у славян в отдаленную эпоху VI в. вполне совпадают с известными нам показаниями арабских писателей, более позд-

ней поры, о встреченных ими аналогичных инструментах у славян юго-западной части нынешней России.

Показания тех же современников о религиозном культе славян убеждают нас, что языческие храмы славян были известны в Гнезно, Вильне, Арконе, Новгороде, Киеве и др. местах. Наиболее точные сведения в этом отношении сохранились из быта прибалтийских славян. На возвышенной вершине выступающего в море мыса острова Рюгена лежал город Аркона, в котором находился храм бога солнца — Святoviда или Световида, — одного из главных богов славянской мифологии, носившего у разных племен различные наименования (Волос, Хорс, Дажьбог, Сварожич, Радегаст, Яровит и Ярило).<sup>26</sup> Арабский писатель X в. Аль-Масуди не даром называл славян — солнцепоклонниками. Подобно греческому богу солнца — Аполлону-кифареду, певец „Слова о полку Игореве“ называет Волоса — Велеса — дедом вещего певца Бояна: „Чили въспѣти было, въщій Бояне, Велесовъ внуче“. В прибалтийской Арконе находилось главное святилище этого бога, наиболее знаменитое, хотя храмы Святoviда существовали и в других местностях. Со всего славянского Поморья стекались к нему приношения; арконский храм получал подати, и треть военной добычи была ему посвящена; он имел даже собственную дружину. Таково было положение этого языческого святилища, его богатство, а вместе и связанное с ним великолепие. Годовой праздник Святoviда торжественно справлялся после жатвы богослужением, песнями и плясками и заканчивался общим пиром. На него стекалась масса народа со всех окрестных славянских земель. В арконском храме, украшенном огромным идолом Святoviда, хранились рога, употреблявшиеся для трубления при религиозных обрядах. Описание арконского храма оставил Саксон Грамматик (1208) в своей „Датской истории“.

После Святoviда — Ярилы — наиболее чтились славянами: Перун — бог грома и молнии — и Стрибог — бог ветра. Славянский Перун (= римскому Юпитеру, скандинавскому Тору, индусскому Adiwaraḡa Peruna — одно из видоизменений Вишны) точно также имел свои капища и воплощался в истуканах. При этом любопытно отметить, что идо́лы не считались простым изображением бога, но обиталищем его. При истреблении идолов, после введения христианства, летописцы приводят следующие сказания: „Совлекоща (в Новгороде) идола въ Волховъ, а въ Перунѣ бѣсъ, и начатъ кричати: охъ мнѣ, охъ! и пловя внизъ вверже па-

лицу на мость“. Упомянутый Саксон Грамматик, описывая разрушение святилища Святoviда в Арконе, показывает: „Когда идол упал на землю, дух его выбежал из храма в образе черного зверя“. В I томе „Древностей“<sup>27</sup> можно найти снимок истукана литовского Перкуна (или Перкунас = Перун), которому посвящались дубовые роши, особые капища и приносились жертвы. Изображение Перкуна носил на своих ризах верховный жрец Креве-Кревейте. Перкуну посвящалась пятница, когда приносились жертвы. Отголосок этого древнего верования сохранился в виде ильинской пятницы, в памяти народа слившейся со сказанием о библейском Илье-пророке.

Богу ветра — Стрибогу — славяне поклонялись также усердно. „В Слове о полку Игореве“, памятнике XII века, снова дошло до нас поэтическое уподобление, связанное с этим богом, идо́лы которого также находились в капищах: „Се ветри, Стрибожи внуци, вѣють съ моря стрѣлами на храбрые пѣлки Игоревы...“ На Украине долго хранилась в памяти народа молебная песня „Подуй же, подуй, господи, изъ духомъ святымъ по земли!“<sup>28</sup>

Точно также в народных песнях очень долго сохранялись имена древнеславянской богини любви Лады и ее сыновей Дида и Леля. При вступлении в брак язычник-славянин делал жертвоприношения этой богине. Ладу поминали в неделю троицына дня, когда завивали венки и по ним гадали о судьбе в замужестве девушек. Ее имя до последнего времени встречалось в народных песнях разных местностей, хотя народ, конечно, давно забыл о первопричине своих обращений к Ладе и Дидо-Ладо. Лель, в свою очередь, был славянским Амуром. Тацит утверждает, что у сарматов и вендов существовали идо́лы Леля. Аль-Масуди, сообщая о славянских языческих храмах и мольбищах, свидетельствует, что в одном из них против главного идо́ла стоял другой, изображавший женщину или деву.

Во всяком случае, идо́лы в религиозном культе древних славян являлись главным украшением храма и центральным местом молитвенных собраний. Летописи отмечают постановку (а впоследствии — и разрушение) идолов: „во время Игоря идо́ль стоя на холмѣ“, — „начаше княжити Володимѣрь въ Киевѣ единѣ, и постави кумиры внѣ двора теремнаго: Перуна древяны, а главу его сребряну, а оусъ златъ, и Хърса Дажьбога, и Стрибога, и Симерьгла, и Мокошь“ — это уже целая семья богов славянской мифологии.<sup>29</sup> — „И пришедъ Добрыня Новугороду, постави кумира надъ рѣкою Волховомъ“.

Идолы встречались у славян повсеместно, что подтверждают арабские и другие современные языческой Руси иностранные писатели (Гельмольд, Титмар, Адам Бременский, Саксон Грамматик и др.). В 990 г., по свидетельству Густинской летописи, Владимир разрушил идол Волоса в Ростове; но, несмотря на повсеместное крещение славян, во многих местностях продолжали поклоняться (вероятно, большей частью тайно) прежним идолам; по крайней мере известно о втором разрушении подобного же Велесова идола в том же Ростове св. Авраамием в XII веке.

Наряду с этими главными божествами славяне поклонялись Роду и Рожаницам, при том верование в них сохранили дольше и полнее, чем в других представителей своего языческого религиозного культа. Об этом свидетельствуют и „Домострой“, и Троицкий сборник, и другие письменные памятники XVI в.; в последнем в укор говорится: „А вы поете пѣснь бѣсовскую роду и рожаницам“. Н. И. Костомаров отождествляет Рода — с судьбой (участью, долей; греческое слово *Συμμετέω* перев. словом рождение), при том Род всегда употреблялся в единственном числе и, следовательно, по древнему верованию, существовал один род для всех; напротив, Рожаницы упоминаются всегда во множественном числе (бабы, воспринимавшие младенцев, варили кашу на собрание Рожаницам), и это показывает, что для каждого полагалась своя Рожаница.<sup>30</sup> Из „Слова Христолюбца“<sup>31</sup> можно заключить, что поклонение Роду и Рожаницам сопровождалось еще в XVI в. разными увеселениями: пляскою, музыкою, песнями и зажиганием огней: „Не подобаетъ крестьянамъ игоръ бѣсовскихъ играти: иже есть плясба, гудьба, пѣсни бѣсовскія, и жертвы идольскія, иже огневи молятся и вилами, и Мокоши и Симиреглу и Перуну и роду и рожаницамъ и всѣ тѣмъ, иже суть имъ подобна“.

Подобно установившимся в практике русской церкви, в пережитках языческих древних обрядов можно было наблюдать некоторые аналогичные первой установления. В „Вопрощаниях Кирика“ новгородскому епископу Нифонту — памятнике XII в.: „Аже се роду и рожаницѣмъ крають хлѣбы и сиры и медъ. Бороняше велми, нѣгдѣ, рече молвить: горе тьющимъ рожаницѣмъ“,<sup>32</sup> Ф. Буслаев видит намек на живые тропари Роду и Рожаницам, которые вводились в древности на пирах.<sup>33</sup> Последние, быть может, уподоблялись чаше богородицы — чин, установленный церковным уставом еще треп. Феодосием Печерским в XI в.<sup>34</sup> и состоявший в пении соответствующего тропаря во время трапезы, когда выпива-

лась чаша богородицы. Это подтверждает и Слово св. Григория: „изобрѣтено в толцѣхъ о томъ, какое первое погани суще языци кланялися ідоламъ і требы им клали. то і нынѣ творят“, помещенное в известном Паисиевском сборнике (памятнике XIV—XV вв.). — „Видите окаянную сию скверную службу, створяему от скверныхъ язык елени окаянии — жертвы ученьемъ дьяволимъ изобрѣтено потвореньемъ темнаго бѣса і кощюннаг. злымъ кладомыг. зловѣрніи мняще суету истинную. служаще і кланящес ідолом. нѣкое ухищренье творя... еленьскія любви. бубеннаго плесканья. свирѣльнаго звяка. плясанья сотонина... фружскія слонница?<sup>35</sup> і гуслеі мусикѣйскія... і рода почитанье... проклятого же осиріда рожень, матери бо его раженощи і того сотворища богомъ собѣ. і требы ему силны творяхут окаянии... також і до словѣн доіде се слово. і ти начаша требы класти. роду і рожаницамъ преж перуна бога іхъ... но і ноне по украинамъ молятся ему проклятому богу перуну. і хорсу. і мокоши. і вилу. і то творят отаі... с трапезы нареченія роду і рожаницамъ велику прелесть вѣрнымъ крестьяномъ. і на хулу святому крещенью, і на гнѣвъ богу“... В этом памятнике, свидетельствующем о том, как долго на окраинах государства сохранял славянин в своем домашнем быту древние языческие обряды, любопытна также вставка автора о мифологии славян и происхождении таковой от более древних народов (Озирида — Озириса). Это мнение литературное, конечно, а не исторический факт.<sup>36</sup>

На ряду с невидимыми божествами языческой мифологии, олицетворявшимися истуканами и каменными бабами, славянин поклонялся и видимым произведениям природы, ее элементам и стихиям: леса, роши и отдельные деревья; горы и камни; реки и озера и т. д. — все это были обиталища богов, и, быть может, следы верований в них наиболее сохранились в народных песнях, сказках, поговорках и некоторых бытовых обрядах. Бел-горюч камень упоминается во многих обрядах, сказках и заговорах, уцелевших в жизни народа до последнего времени. О Корочуновом камне говорит Карамзин.<sup>37</sup> На Конь-камне на острове Коневце (Ладожское озеро) еще в XV в. совершалось жертвоприношение коня. Другой Конь-камень находится в Ефремовском уезде Тульской губ., на берегу Красивой Мечи, и там еще в прошлом веке совершался песенный обряд опахиванья во время скотского падежа. Пережиток подобного языческого верования можно было еще недавно наблюдать в поволжских губерниях, в виде камня, повешенного в деревьях на жерди

Насколько своеобразна, насколько художественно прекрасна и в то же время многообразна была обрядовая и бытовая: песня славянина-язычника, можно судить по тем основным чертам, которые сохранились в народной памяти, несмотря на татарское иго, всевозможные иноземные влияния, несмотря на церковные и правительственные запреты и указы, революции, распространение фабрик и заводов и т. п. Все эти преграды и напасти народная песня — и именно славянская — вынесла и во многом сберегла, если и не в первобытной чистоте, то далеко не в изуродованном виде, свою богатую и прекрасную мелодику и своеобразную, часто столь замысловатую ритмику, столь отличную от ритмики других европейских народов праарийского корня.

Да эта песня и не могла не быть прекрасной и своеобразной. — Когда и при какой обстановке пелась эта песня? Прежде всего — на лоне природы, ибо сама природа и ее стихии обоготворялись народом. В долгий период язычества, как было уже сказано, народ находил весь мир населенным духами — добрыми и злыми. И в лесах, и в водах, и в камнях, и в огне, всюду — в природе и домашней обстановке — живут, оберегают человека или злобствуют, строят козни против него разнообразные духи. Поэтому и все эти пристанища обожествлявшихся народом волшебных сил вызывали свои молитвословия, заговоры и песни: память о них должна была сохранить и народная песня. И на самом деле, и Солнце - Ярило, — и река и озеро, — и гора и камни, — и заповедный лес и особые заповедные деревья, — и священный огонь, — все это, помимо официальных молелен и храмов, — какое разнообразие в выборе и назначении мест для поклонения и религиозного обряда суеверного язычника! Несомненно, помимо признанных жрецов и волхвов, помимо официальных, кастовых участников религиозного обряда,<sup>42</sup> сам народ принимал непосредственное участие в этом обряде, и участие его, кроме молитв и поклонений, выражалось и в различных песнопениях, быть может, не строго ритуальных; но религиозных.

И. Снегирев в своем исследовании о русских простонародных праздниках говорит: „Обращаясь к богу, молеельцы выражали свое благоговение, падая ниц, и били челом. В русской песне о жертвоприношении во время праздника Коляды — на скамьях вокруг огня сидели молеельцы, окружая старца жреца“.<sup>43</sup> Именно такую древнеэпическую картину сохранила приведенная им старинная колядная песня, впервые опубликованная И. Срезневским (в 1817 г. в „Украинском

Вестнике“), затем в более полном виде И. П. Сахаровым в I части его „Песен русского народа“ (Спб., 1838):

За рѣкою, за быстрою,  
Ой коліодка! ой коліодка!  
Лѣса стоять дремучіе,  
Во тѣхъ лѣсахъ огни горять,  
Огни горять великіе,  
Вокругъ огней скамьи стоять,  
Скамьи стоять дубовыя,  
На тѣхъ скамьяхъ добры молодцы,  
Добры молодцы, красны дѣвицы,  
Поютъ пѣсни коліодушки.  
Ой коліодка! ой коліодка!  
Въ срединѣ ихъ старикъ сидитъ,  
Онъ точитъ свой булатный ножъ.  
Котелъ кипитъ горючій,  
Возлѣ котла козель стоитъ;  
Хотятъ козла зарѣзати.  
Ой коліодка! ой коліодка!  
Ты, братецъ Иванушко,  
Ты выди, ты выпрыгни:  
Я радъ бы выпрыгнулъ,  
Горюч камень  
Къ котлу тянетъ,  
Желты пески  
Сердце высосали.  
Ой коліодка! ой коліодка!

Несмотря на неполноту и дефекты в тексте (напев ее, к сожалению, не был записан), песня воспроизводит, несомненно, обрядовую картину жертвоприношения, и при том картину чрезвычайно живописную!

Так же картинны и поэтичны были гаданья и обряды у воды. Византийский писатель X в. Лев Дьякон свидетельствует, что воины Святослава погружали в струи Дуная младенцев и петухов, по совершении погребения воинов в битве. Еще в XIX в. наблюдавшиеся в народном обиходе завивание венков и гаданье по ним накануне Иванова дня или хороводы в дни русалий, на троицын день, были отголосками такой же эпической и живописной старины. И. И. Срезневский в цитированном исследовании „Святылища и обряды“ установил факт служения богам, совершавшегося также под отдельным деревом (дубом, липой, орехом и т. п.), старым, дуплистым, при чем место святылища, вероятно, отгораживалось копиями, или было завешено тканями, брошенными на ветви; или совершалось около куста или в роще, куда никто не мог вступать, кроме жрецов, исполнявших моления, жертвоприношения или гадания. В окрестностях г. Шуи

или в скотских хлевах. Здесь диловатый камень считался „куриным богом“.

Вопрос, где и как совершались языческие религиозные обряды древней Руси, И. И. Срезневский в упомянутом своём исследовании разрешает так: „Богам земным поклонялись всюду, где сознавали их присутствие, где эти боги обитали. Богам небесным поклонялись в особенных храмах, перед идолами и под открытым небом, или под сенью ветвей, где находились простые жертвенники, что происходило до тех пор, покуда славяне не научились строить храмы“. Ещё до призыва варягов храмы, несомненно, имелись на Руси, притом не только языческие, но даже христианские; последние, по крайней мере, в Киеве. Сын Рюрика, князь Игорь, в 945 г. для подтверждения договора с греками клялся вместе с языческой частью своей дружины в храме Перуна — клялся оружием и золотом, полагая к ногам идола свои щиты, обручи (кольца) и обнаженные мечи. Христианская часть его дружины клялась крестом в церкви Илии на Подоле (в Киеве).

Точно также „святилищами служения водным богам были особенные места у берегов священных озер, рек, потоков и ключей, куда стекался народ для исполнения священных обрядов“.<sup>38</sup> В „Опыте русского простонародного словотолкователя“<sup>39</sup> находим любопытное указание на то, что во Пскове еще в XVIII в. помнили такую пословицу: „Дойди в И п а н и с, да в нем и топись! Бога забыл, в землю кланялся, а на воду лился“ (молитву творил). Известно, говорит автор „Опыта“, что нынешний Буг (Бог-река) прежде называлась Гипанисом, и что у древних славян она была в величайшем почёте, ибо к ее брегам приближались с священным трепетом и чрезвычайно осторожно черпали из нее воду, может быть, опасаясь, как бы не осквернить воды священной. Название „Бог-река“ сохранилось за Бугом по крайней мере до конца XVII в.<sup>40</sup>

Другая первородная стихия — огонь (татраские словаки веровали в то, что огонь породил и солнце, и луну, и звезды) — как предмет поклонения, заклинания и волшебной силы очень долго сохранял свое значение в песенном быте славян. Хороводы и песни в ночь на Ивана Купалу, с прыганьем через огонь (в виде разложенного костра), представлявшим символ очищения через огонь, — эти обряды, сопровождавшиеся различными купальскими песнями и хороводами, дожили в народном обиходе до позднейших времен христианства.

Неоднократно упоминавшийся мною арабский путешественник Аль-Масуди оставил нам следующее любопытное известие о религиозной практике славян-язычников: „Были в земле славянской священные здания. Одно находилось на высокой горе. Это здание славно по своей архитектуре — положению камней разного рода и цветов, — по звукам, раздающимся сверху здания, наконец по тому, что бывает с людьми, когда эти звуки поражают их слух“.

Таким образом, участие хора в молитвенных песнопениях языческих обрядов славян подтверждается одним из современников, помимо остатков последних — не всегда легко различимых в настоящее время — в народном песнотворчестве. И. И. Срезневский видел в показании арабского писателя подтверждение того, что „песни-молитвы раздавались во время богослужения в самых храмах — из-под купола, вероятно, с хор“.

Это уже говорит за вероятность существования в языческой Руси специальных, вполне рутинированных, под наблюдением кастовых жрецов, певцов, так как народный хор не помещался бы под куполом, да и впечатления подобного не произвел бы на молящихся. Между тем, Масуди именно отмечает этот особый эффект, который производило пение на толпу слушателей: „что было, — пишет он, — с людьми, когда эти звуки (с высоты храма) поражают слух“. Более того, автор исследования о „Святилищах и обрядах древних славян“ высказал еще следующее предположение: „Очень немудрено, что эти храмовые песни-молитвы сопровождалась звуками инструментов, как это было при богослужебных песнях вне храма. И это тем вероятнее, что между драгоценностями, хранившимися в храмах, были и музыкальные рога, как свидетельствует жизнеописание св. Оттона. Во всяком случае, пение было принадлежностью языческой религии славян“.<sup>41</sup>

Остатки таких молитвенных песен языческой Руси могли сохраняться в обрядовых песнях народа, записанных в XIX и начале нынешнего века. Народ, постепенно отстававший от понятий языческих, научившийся, в конце концов, бояться язычества, мог удержать в своей памяти, даже в своем повседневном обиходе многое из того далекого языческого прошлого, сам того не замечая и не сознавая. Это и дает возможность объединить дошедшие до нас, вернее, до недавнего (но уже записанного и нотированного) прошлого, остатки языческого песнотворчества и, современем, выяснить и установить более полную и цельную картину музыкального прошлого русского народа.

находится село Дунилово; название которого старожилы производили от слова дуб и называли свое село также „Дубниловым“. По местным преданиям, оно построено на месте, где рос дубовый лес (до последнего времени в реке Тезе находили много дубовых деревьев), в котором в древние времена стоял идол Дубнило. <sup>44</sup> У деревни Сажино, близ г. Ростова, еще недавно стояла священная береза, обвешенная пестрыми ленточками, лоскуточками и тесемками с крестами, на которую народ молился как на икону. Суеверия муромской мордвы старинные акты описывают так: „дуплинамъ деревяннымъ вѣтви убрисцемъ обвѣшивающе и симъ покладняющеся“. <sup>45</sup> Семицкая песня „Под липою стол стоит“, по указанию Срезневского, несомненно, намекает на какой-то жертвенный обряд. Эта песня, напев которой впервые был записан И. Прачем <sup>46</sup> и отлично разработан Римским-Корсаковым в его весенней сказке „Снегурочка“, и в тексте и в мотиве, вероятно, сохранил некоторые основные черты языческой древности.

Начальные стихи текста:

Ай, во поле липинька,  
Под липою бед шатер;  
В том шатре стол стоит,  
За тем столом девица...

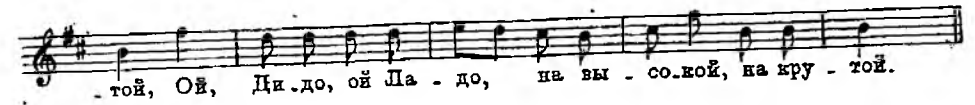
Духовный регламент еще при Петре запрещал перед дубом молитвы петь, но и в более поздние времена народ сохранял благоговение к старым деревьям и обычаи, едва ли не напоминавшие о языческом обряде на лоне природы. Можно допустить, что некоторые песни, во многом искаженные позднейшими наслоениями, все-таки сохранили намеки на свое языческое прошлое. Таковы, именно, некоторые песни цитированного сборника Прача, а также других, гораздо более поздних собирателей остатков песенного быта русского народа. К ним можно отнести песню

Ой на горе, горе, на высокой, на крутой,  
Ой Дидо, ой Ладо, на высокой, на крутой,  
На высокой, на крутой стоял зеленый дубок...

с дальнейшим любовным развитием текста, но обязательным припевом — обращением к „Диду-Ладу“ (Прач, стр. 26)



## II. ЯЗЫЧЕСКАЯ РУСЬ



и, быть может, менее искаженную следующую (Прач, стр. 27):



хотя, согласно записи Прача, обе песни превратились в его время уже в плясовые.

Текст первого стиха этой песни, совершенно не связанный со вторым („Как у старого мужа жена молодая“), быть может, сохранил следы более древней аналогичной песни:

Ай на горе дуб, дуб  
Что бела береза.

Между дуба и березы  
Река протекала.

Река глубокая,  
Вода студеная.

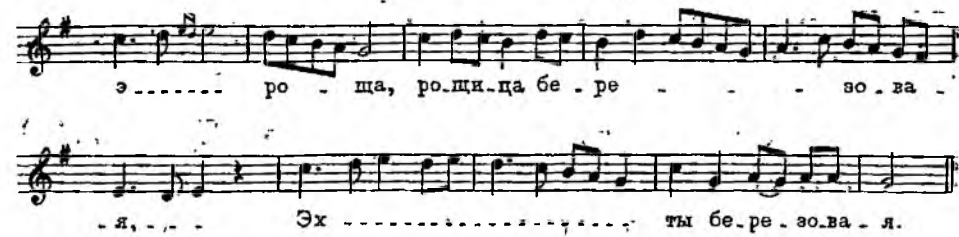
Нельзя воду пить,  
Нельзя почерпнуть...

Напев этой песни, представляющий ритмическое сложение из 2+2, 3+3 тактов, также, несомненно, носит черты более глубокой древности.

В следующих двух песнях Уфимской губ. в записях Н. Е. Пальчикова <sup>47</sup> точно также чувствуются позднейшие наслоения лирического характера в тексте; напевы их, плавные, торжественные, не вполне вяжутся с последним, кроме уцелевшего начала, и, возможно, сохранили черты той же далекой языческой старины:

Ой ты, роща (запись Пальчикова, № 52).





Ах да ничего-то в роще не родилось...

Ты, дубровушка (запись Пальчикова, № 69).



Али кустиком, али прутичком. Эх!  
Посередь дубравы есть поляночка,  
На поляне стоит сыр высокий дуб. Эх!  
На дубу сидит млад ясен сокол...

В другом ценном этнографическом сборнике, представляющем едва ли не первую попытку систематизировать напевы однородных песен и привести их параллельные напевы, „Русские народные лирические песни“ Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина (Москва, 1889) можно найти несколько старинных своеобразных песен, в которых поминаются и горы, и бел-горюч камень, также служившие, как мы знаем, предметами поклонения и суеверного культа. Необходимо при этом отметить, что, напр., песня „Горы“ приводится в сборнике в вариантах 1) Рязанской губ., Касимовского уезда, 2) Тамбовской губ., Моршанского у., 3) Новгородской губ., Валдайского у., 4) Тульской губ., Богородицкого у. и 5) Орловской губ., Елецкого у., т.е. различных, далеко отстоящих друг от друга местностей средней полосы России, но текст ее сохранился всюду почти одинаковым, с весьма незначительными отклонениями. Вместе с тем, этот же текст встречается в текстовых песенных сборниках Чулкова (1770-х годов), Сахарова (1830-х гг.), „Новейшем пол-

ном и всеобщем песеннике“ (1818) и, следовательно, сохранил в себе черты древние:

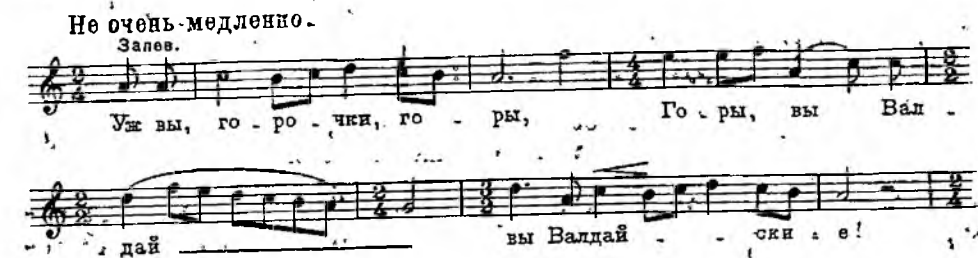
Ах вы, горы, горы мои, да горы крутые!  
Ничего вы, горы, не породили,  
Породили горы один част ракитов куст...

(или: „породили горы один бел-горюч камень“).

Горы, Рязанской губ., Касимовск. у. (запись В. Прокунина, № 1).



Горы, Новгородской губ., Валдайского у.  
(запись В. Прокунина, № 4).







Издатели сборника отмечают характеристическую особенность музыкального содержания этой песни: „Не только в пении, но и в чтении текста песни „Горы“, — говорят они,<sup>48</sup> — с сохранением всех повторений и расположения слов, как того требует напев, ярко выступает некоторая таинственность и спокойная строгость и торжественность, присущие стариннейшим нашим песням. Сколько мы ни слышали исполнения этой песни в народе, всегда такая торжественность и даже некоторая грозность придавалась певцами исполнению ее, отличавшемуся тем от исполнения всех других песен у тех же певцов“. Эту таинственную грозность, торжественную строгость напева и его исполнения едва ли не должно приписать молитвенному характеру подобной песни, объяснение которого следует искать в древних религиозных верованиях народа. Это подтверждает еще следующее замечание издателей сборника именно по поводу настоящей песни: „При сличении всех помещенных здесь вариантов напева „Гор“, записанных в разных местностях России, видно, что они почти везде поются одинаково, как остались почти одинаковыми в своем тексте. Различно в каждом варианте количество тактов, различны запевки, но характер песни и характер главных переходов везде сохраняются почти неизменно; во всех вариантах преобладает минорный тон, везде есть нисходящая гамма, характерная и присущая именно этой песне“.<sup>49</sup>

Иной, более светлый и радостный, но в то же время столь же торжественный характер должны были иметь песнимолитвы, обращенные к светлomu божеству — солнцу. Что-то ликующее, доверчивое, вселяющее надежду слышится в словах припева южнорусских колядок:

Славен есь, гей, славен есь,  
Нашь милый боже, на высокости!

Не говоря уже о наиболее популярной народной славянской песне, вероятно, одной из древнейших по происхожде-

нию, „Слава Богу на небе“,<sup>50</sup> две следующие песни из сборников Мельгунова и Филиппова-Римского-Корсакова<sup>51</sup>, по видимому, сохранили нам образцы подобных песенных обращений к Яриле — богу-солнцу. В первой из них к первоначальному тексту „Взойди, взойди, солнце“ хороводная песня прибавила целую игру лирико-бытового характера, с припевом „Ай лёшуньки, люли“, несомненно, очень давнего происхождения, также как и напев ее, который взят здесь в его основном виде, без фортепианного сопровождения, сделанного Н. С. Кленовским:

*Взойди, взойди, солнце* (запись Ю. Н. Мельгунова, № 6).



Однородную песню сохранил Т. И. Филиппов в записи и гармонизации Римского-Корсакова; по указанию собирателей, она пелась на Волге, но известна и во многих других местах. Несмотря на то, что главное содержание песни посвящено судьбе разбойников, — вероятно, это была одна из разбойничьих песен, — тем не менее, начало ее сохраняет намек на древний солнечный культ, также как и начало предыдущей хороводной песни (записанной Мельгуновым), не имеющей ничего общего с содержанием разбойничьей песни сборника Филиппова и Римского-Корсакова:

Ты взойди, взойди, солнце красное!  
Над горою ты взойди, над высокою,  
Над дубравою ты взойди, над зеленою...

*Ты взойди, взойди, солнце красное* (запись Т. Филиппова и Н. Римского-Корсакова, № 13).





Во многих подобных песнях, отличающихся своеобразной прелестью напева и оригинальным ритмическим складом, в связи с текстом их, вернее, с обрывками его, можно найти отголоски обрядовых и религиозных песен древнего славянского языческого культа. При этом, принимаясь за поиски древних черт в нашем народном песнотворчестве, нужно, конечно, помнить и о той обстановке, при которой воспевались молитвенные песнопения,<sup>52</sup> не только в храмах и капищах, но и на лоне прекрасной или грозной природы; эта самая обстановка способствовала с одной стороны, торжественности, нередко даже мрачности, а с другой — красоте и картинности музыкальных проявлений религиозного культа славянина-язычника.

### III. КИЕВСКАЯ РУСЬ.

#### 1. КИЕВ — ЦЕНТР ГОСУДАРСТВЕННОЙ ЖИЗНИ. — СНОШЕНИЯ С ВИЗАНТИЕЙ. — ФРЕСКА КИЕВО-СОФИЙСКОГО СОБОРА.

В наиболее ранний период своей государственной жизни славяне уже с давних времен занимали назначенные им историей местности Восточной Европы, имея здесь ряд городов. На севере в призвании варягов, кроме Новгорода, участвовали Псков, Ростов, Белоозеро, Смоленск и Муром; на юге мы встречаем, кроме Киева, города Чернигов, Переяславль, Любеч и др. Первый из призванных князей, Рюрик, построил гор. Ладогу. Самый факт призвания князей исключает мысль о первобытной дикости или младенческом быте этих древних славян. Существование городов, храмов, предметов музыкального обихода (как найденные в Чернигове турьи рога, художественной отделки) свидетельствует о том, что славянским племенам в IX в. вовсе не были чужды начала культурной жизни.

А несомненно признанная даже в чужих странах музыкальность славян доказывается тем, что последние находились на службе такого пышного в свое время двора, как византийский, в качестве профессиональных музыкантов. Император Константин Порфирородный (X в.) предписывал, чтобы в день народных игр должен был чиновник каждого наряжать к своему делу и приказывать славянам, которые употреблялись при инструментальной игре, чтобы, оставив входы, пошли на феатр.<sup>53</sup>

И в этом отношении быстрый рост и государственное значение Киева, вскоре признанного „матерью городов русских“, является лучшим доказательством, насколько славяне были подготовлены к новой, и ответственной государственной жизни.

Аскольд и Дир, странствующие варяжские рыцари, вероятно, прибывшие вместе с Рюриком (862), вскоре отделившиеся от него и его братьев, через два года овладели Киевом и, как известно, сами были убиты здесь (882) по приказанию князя Олега. С этих пор Киев и сделался местопребыванием русских князей, и во время княжений Игоря Рюриковича (ум. 945), его вдовы Ольги, во крещении Елены (ум. 969), Святослава (ум. 972), Владимира (ум. 1015) и Ярослава Мудрого (ум. 1054) процветал и расширялся постепенно.

При мысли об этих стародавних временах, связанных с именами первых киевских князей, память, обычно, рисует мрачные междоусобия, походы и гульбу княжеских дружин и безмолвную поработанность народа. Летописные сказания, поэтические предания и песни (былины) народа, свидетельства иноземных современников и другие письменные памятники, несмотря на их отрывочность, иногда туманность, требующую надлежащего освещения, рисуют более живые и разнообразные картины быта наших отделенных веками предков. И некоторые, наиболее торжественные картины этого быта, несомненно, были следствием сношений с более культурными народами Запада и Юга.

Ряд таких картин воспроизвел поэтический гений Пушкина в „Песни о вещем Олеге“. „Вещим“ — народ недаром прозвал князя: славянский князь был вместе жрецом и судьей своего народа. Лаврентьевская летопись упоминает, что Владимир-князь лично приносил жертвы богам. „Цареградская броня“ досталась Олегу в числе богатого выкупа во время похода на Царьград. Таким образом, связь древнего славянского мира с греческой культурой не прерывалась и после падения и разрушения греческих колоний черноморского побережья. В заключительном стихе пушкинской „Песни“ вполне оживает картина древнеславянского быта:

Ковши круговые, запенясь, шипят  
На тризне плачевной Олега:  
Князь Игорь и Ольга на холме сидят;  
Дружина пирует у берега;  
Бойцы поминают минувшие дни  
И битвы, где вместе рубились они.

Эта картина — поминальный пир. По описанию погребальных обрядов древних князей, тела их сжигались с особыми торжественными церемониями, песнями и плясками. У западных славян на могиле усопших совершалась особая обрядовая пляска — дыня (делать дыню), и это выражение — дыня и ть —

совершать пляску в честь усопших — перешло и к нам. И пиры, и пляска сопровождались, конечно, и пением, и инструментальными наигрышами.

О влиянии собственно Византии на придворный обиход киевских князей говорит нам один из любопытнейших исторических документов, описывающий церемонии, которые устраивались в Константинополе для иностранных послов и почетных приезжих гостей. В этих церемониях пришлось лично участвовать и княгине Ольге с ее свитой, посетившей Константинополь в сентябре 957 г. при императоре Константине Багрянородном, т.е. через 12 лет после смерти ее мужа Игоря и за 21 год до официального крещения Руси.

Чудеса Византии во время торжественных приемов в триклине Магнарвы — тронном зале императорского дворца в Константинополе — не даром поражали приезжих чужеземцев: они нашли отголосок даже в наших летописях. Так, Никонова летопись<sup>54</sup> упоминает о некоторых из этих хитростей, виденных русскими, на основании византийских источников: „Царь же Михаил (ум. 867) вся сокровища истоши съ игрецомъ своимъ, не токмо грипсоси<sup>55</sup> дасть на разореніе златыя, но доброкванную златую тополу, сирѣчь дерево, на немъ же съдяху много различны птицы златыя и пѣсни возглашаху, яко отъ жива языка, и слышашимъ ихъ удивленіе творяху, чюдящимся новой хитрости оной“.

Современник княгини Ольги, лангобардский историк Лиутпранд (ум. 972), дважды бывший посланником в Константинополе, в VI части своей „Истории“ подробно описывает церемониал царского приема, на который ссылаются и русские исследователи (Айналов, Забелин и др.):

„Посол, вошедший в круг (лиц), стоявших по сторонам трона, падал ниц, при звуках духовых органов, затем поднимался и, при звуках ударных органов, становился на указанное (ему) ранее место“. Так описывает Лиутпранд. По смыслу общего обряда, шествие княгини Ольги при приеме в императорском дворце также должно было сопровождаться звуками органов. Трон, на котором император принял Ольгу, был сооружен из чистого золота и усыпан драгоценными камнями. На разных частях сидища трона находились сидящие золотые птицы, которые в надлежащих случаях вдруг начинали гармонично петь. Точно также трон был украшен фигурами львов, которые могли рычать так же громко, как и цари пустыни. Наконец, близ трона находились два дерева (летописная — „топола“) из чистого золота, на ветвях которых сидели различные птицы, также сделанные из золота и пев-

шие в надлежащих случаях, каждая особенным голосом. Позади трона, за завесой, стояло несколько органов — один золотой, украшенный эмалью и драгоценными камнями, другой — тоже золотой, а третий — серебряный. Все эти диковинки искусства и механики были устроены имп. Феофилом, при участии ученого механика и ювелира Льва, еще в первой половине IX в.<sup>36</sup> Несомненно, звуки органов, пение птиц, рев львов, движения животных и самого трона, так как весь трон, благодаря особому механизму, мог подыматься почти до потолка вместе с сидевшим на нем императором, — все это имело целью не только поразить иностранца-варвара, но и утратить его. И в самом деле, Лиутпранд свидетельствует, что людям, незнакомым со всем и практиковавшимся во время приемов „хитростями“ императорского дворца, многое казалось чудесным и страшным. И еще более любопытно, что отголоски подобных „хитростей“ можно найти даже в наших былинах. Но об этом — в своем месте.

Вот что происходило во время приема русской великой княгини в константинопольском дворце. Когда логофет (должность, соответствовавшая имперскому канцлеру), согласно установленному церемониалу, предлагал свои обычные вопросы, львы начинали рычать, птицы как на сидалищах трона, так и на (золотых) деревьях начинали гармонично петь, а звери, находившиеся на ступенях трона, поднимались на своих подножиях. В то время, как все это происходило, протонотарий дрома вносил дары. Спустя немного времени, начинали играть органы, а львы успокаивались, птицы переставали петь, и звери садились на свои места. После осмотра даров чужеземец, по знаку логофета, кланялся и удалялся, и во время его следования к выходу его шествие снова сопровождалось звуками органов, ревом львов и пением птиц, а все звери опять-таки поднимались на своих ступеньках. Когда же чужеземец проследовал за завесу, органы переставали играть, птицы петь, а звери садились на свои места. Несомненно, это была странная и своеобразная картина приема чужеземца в великолепном дворце, которая могла своей неожиданностью и эффектностью вызвать у неподготовленного не только удивление, но и страх. Механизм устройства этих цареградских хитростей неизвестен, но вряд ли не все они приводились в движение особыми рычагами в виде регистров или выдвигающих кнопок, находившихся по сторонам трона; напоминая, повидимому, рычаги и регистры органов, также выдвигающих разнообразные и замысловатые по звуку тембры инструментов.

Проследовав, при звуках органов и т. д., обратно из зала Магнарвы в зал, где стоял камелавкий, затем в вестибул (портик) Августа, княгиня Ольга села здесь. Император после приема возвращался во внутренние покои дворца, и вслед за тем происходил второй прием у императрицы — следующим образом. В зале Юстиниана стояла эстрада, покрытая пурпурными тканями, на ней — большой трон царя Феофила, а сбоку — простое царское кресло. Два серебряных органа двух партий ипподрома стояли ниже за завесами, а духовые органы стояли перед завесами... В тот же день и в той же зале Юстиниана происходил торжественный званый обед. Во время пира присутствовали певчие апостолиды и апософиты (т. е. капеллы церквей Апостолов и Софии) и пели царские песни, а также происходили зрелища и игры шутов и мимов, между тем как в Золотой палате в то же время происходил почетный пир для послов.<sup>37</sup>

Сохранились также подробные известия об этой музыкально-театральной части приема княгини Ольги. Вот что происходило.

Как только царь и все прочие садились за стол, в палату вступали дружины актеров и танцовщики со своими распорядителями (режиссерами). Действие открывалось торжественным гимном, исполнявшимся хором, после которого префект стола подавал знак правою рукою, то распуская пальцы на подобие лучей, то сжимая их. Начиналась пляска и трижды обходила вокруг стола. Потом плясуны удалялись к нижнему отделению стола, где и становились в известном порядке. Тогда снова выступали певцы, сначала солисты, затем хор, трижды повторяя каждую фразу.

Это был торжественный гимн-многолетие, вошедший затем и в практику церковного и придворного обихода в древней Руси. С подобными песнями и представлениями продолжалась церемония столового кушанья до конца. Каждая перемена блюд сопровождалась новою пляскою или новою песней. Распорядители актеров и танцовщиков были одеты в цветное платье, зеленое, красное, с белыми короткими рукавами, которое они переменили при каждом новом действии... Перемена платья придворными во время всяких церемоний, и торжеств принадлежала вообще к обычным порядкам византийского двора.<sup>38</sup>

В играх, устраивавшихся во время царского пира, участвовали актеры-мимы, музыканты и акробаты. Ими распоряжались особые режиссеры, носившие титулы доместика зрелищ и архонта зрелищ. Некоторые из этих увеселений были описаны упомянутым выше историком Лиутпрандом,

посланником царя Беренгара II в 946 г., и, что для нас более любопытно, вполне напоминают сцены, изображенные на одной из фресок XI в., украшающих внутренние стены Киево-Софийского собора.

„Игры, которые я там видел,—пишет Лиутпранд,—было бы долго описывать, но не лишним считаю рассказать об одной из них, возбудившей мое удивление. Вошел человек, неся на лбу своем шест вышиной в 24, а то и более шагов, без всякой поддержки руками. Шест имел наверху кубок, а на лбу (находился) другой двойной кубок. Приведены были два обнаженных мальчика, но в обуви, которые полезли по шесту и так на нем сидели, как будто он впрямь был на земле. Затем, когда спустился первый, второй, который оставался внизу, один выделывал разные штуки, чем поверг меня в еще большее изумление... Оставшийся наверху шеста так удивительно сохранял равновесие, что, окончив представление, слез невредимо на землю... Мое изумление не укрылось от самого императора. Обратившись ко мне через переводчика, он спросил: „Кто более меня удивляет — мальчик ли, который так уверенно действовал, что шест оставался неподвижным, или тот, который с таким умением удерживал шест, что ни тяжесть мальчиков, ни их действия ничуть его не утомили?“ Так как я не знал, что именно меня более удивило, и сказал об этом, то он с большим смехом сказал, что и он не знает“.<sup>59</sup>

На упомянутой выше фреске Софийского собора (рис. 14) также представлен акробат, поддерживающий высокий шест, по которому взбирается вверх мальчик, и наверху которого находится сосуд. Подобные акробатические трюки, очевидно, были в то время в ходу. По указанию Д. В. Айналова, на одной из миниатюр Гелатского монастыря представлен столб, по которому взбираются вверх двое мальчиков. Впоследствии лазанье на столб явилось у нас также одной из народных забав.

Подобно Олегу, вернувшемуся с царьградского похода с награбленным и полученным им в виде богатой дани, княгиня Ольга также привезла с собой роскошные дары, а вместе с тем и обильный запас виденного и слышанного. „Такие поездки,—справедливо говорит Д. В. Айналов,—должны были иметь огромное значение для тогдашней Руси, в особенности по своим культурным последствиям. Великолепие Царьграда; его волшебные дворцы, различные статуи, стоявшие на площадях, его святыни и церкви, наконец различные хитрости Царьграда были хорошо известны тогдашней Руси“.

В одной из наших былин, описывающих похождения киевских богатырей Владимирова цикла, можно найти несомненный отголосок впечатлений царьградских хитростей, виденных княгиней Ольгой и ее спутниками, а также, конечно, и другими знатными славянами, посещавшими Константинополь в качестве послов или знатных иностранцев. Ведь греки вели войны и мирные переговоры и с Олегом, и с Игорем, и с другими славянскими князьями, а торговали с Византией русские купцы издавна и могли слышать там о тех же чудесах императорского дворца.

Это — былина о чужеземном богатыре Дюке Степановиче. В ней имеется эпизод, остающийся до сих пор темным и не разъясненным нашими исследователями. Когда Дюк Степанович вырядился в „одежи драгоценные“, присланные ему матерью, вдовой Мамельфой Тимофеевной, из родного славного Галича, испугался Владимир-князь стольно-киевский:

На плечах могучих шуба черных соболей,  
Черных соболей заморских,  
Под зеленым рытым бархатом,  
А во петельках шелковых вплетаны  
Все-то божьи птичущки певучие,  
А во пуговках злачёных вливаны  
Все-то люты змеи, зверюшки рыкучие:  
Стал он плёточкой по петелькам поваживать —  
Вдруг запели птичущки певучие,  
Затянули песенки небесные, —  
Удивлень весь честной народ взяло;  
Стал он плёточкой по пуговкам поваживать,  
Стал он пуговку о пуговку позванивать —  
Закричали зверюшки рыкучие,  
Люты змеи с пуговки плывут по пуговке,  
Зашипели во всю голову, —  
Все ужаснулись, во повал попадали,  
А ины — как пали о землю, так и обмерли...

Припомнив виденные и слышанные кн. Ольгой „хитрости“ царьградского дворца — играющие органы, поднимающиеся на своих местах и рычащих львов и других зверей или поющих на деревьях птиц, можно признать в этом эпизоде былины о Дюке Степановиче отголосок именно этих царьградских впечатлений. Здесь эти диковинки выползали и выскакивали из петелек и пуговиц волшебной шубы иностранного богатыря, и в них народная фантазия, повидному, остроумно претворила весь непонятный для непосвященного смысла механизма константинопольских хитростей. Петли заменили деревья с механическими птицами, а пуговицы могли

напоминать выдвигавшиеся регистры и нажимавшиеся кнопки, приводившие в движение весь сложный аппарат императорского дворца...

Знаменитая фресковая живопись Софийского собора представляет, как мы увидим, древнейший художественный памятник Киева, на котором не только сказалось византийское влияние, но который был создан византийскими мастерами или, во всяком случае, по византийским образцам, вскоре после крещения Руси, приблизительно в середине XI века.

История принятия греческой веры князем Владимиром известна. Любопытно, однако, что послов киевского князя, „испытывавших“ достоинства того или иного вероисповедания, наиболее прельстило церковное пение греков, так как, прослушав его, при вообще крайне благолепном церковном богослужении, они признались, что не знали, где они — на земле или на небе. Любопытно также, что вскоре после принятия христианской веры в Киеве был построен главный собор во имя св. Софии, подобно тому как и в Константинополе гордостью византийцев был великолепный Софийский собор.

Владимир, бывший до того рьяным язычником и ставивший в Киеве идольские изображения, крестившись, стал таким же рьяным христианином и начал, разумеется, с истребления языческих идолов. Уничтожались при этом, конечно, также музыкальные инструменты и вообще предметы языческого культа. Восточные славяне в этом отношении представляют своеобразное явление. Разрушая, разбивая и сжигая — по собственной инициативе или по предписанию — художественные и вообще культурные ценности, ненужные им лично в данный момент, они совершают это настолько старательно, что часто не оставляют в наследство потомству никакого вещественного следа своего прошлого величия. И вот почему, в то время как на Западе нередко находят ценные остатки древнего культурного быта, в том числе и музыкального, у нас эта старина пропала бесследно и может быть только отчасти восстановлена по отрывочным показаниям современников, письменных памятников и — по догадкам...

Сцены, сопровождавшие насильственное крещение народа и уничтожение близких и дорогих ему атрибутов языческого быта, несомненно, были полны жизни и картинности. Поверженных идолов разбивали и топили в Днепре. „Выдыбай (выплывай), наш господину боже, выдыбай!“ плача возглашал народ. Около 6 верст ниже Подола волны Днепра принесли идола к берегу, и место это, названное Выдыбичи,

было застроено впоследствии Выдубицким монастырем. Вообще для христианских храмов и монастырей нередко выбирались места прежних капищ и языческих молелен, и народ заменял в своем общественном быту языческие наименования схожими с ними христианскими. Вблизи нынешней церкви Введения Богородицы в древности находились пастбище и на нем капище Волосу, покровителю домашнего скота. После крещения здесь была выстроена церковь св. Власию (истребленная пожаром 1651), к которому народ прибегал во время скотских падежей. Илья Пророк перевоплотил в себе Перуна-громовика; Иоанн Предтеча отождествился с Купалой, и в ночь на Ивана Купалу народ долго сохранял в своем обиходе и священные огни купальские, и песни, и другие обряды.

В эпоху крещения Руси Киев был громадным торговым и укрепленным городом. Современник Владимира, межборский епископ Дитмар (ум. 1018) описывает Китаву (Киев) как чрезвычайно сильный город, составляющий столицу государства, при чем в нем находилось более 400 церквей и 8 торжищ. Если эта цифра и сильно преувеличена, то все же иностранцы согласно удивлялись величине и великолепию Киева. Бременский писатель XI в. Адам в своей „Церковной истории“<sup>60</sup> называет город Хиве (Киев) — спорящим с державою константинопольскою, знатнейшим украшением Греции.<sup>61</sup> По исследованиям русских историков, Киев в период княжения Ярослава I (1015—54) увеличился в три раза против прежней величины, а также в отношении богатства и великолепия. Владимир-князь построил Десятинную церковь и, вероятно, ряд других небольших церквей. Сын его кн. Ярослав построил Софийский собор (1034), княжеский дворец, монастыри и другие здания. XI век поистине может быть назван эпохой расцвета славянского Киева.

При Владимире, несомненно, был учрежден и правильно организованный церковно-певческий хор, вероятно, певший в главном в то время киевском храме — богородицы, в просторечии именовавшемся Десятинной церковью, так как на содержание ее великий князь определил десятую часть своих доходов.<sup>62</sup> По свидетельству Густинской летописи, Владимир привел с собою из Корсуня первого митрополита, епископа и священника, а вместе с ними и певцов, повидимому, болгарского происхождения. Помимо того, по летописному сказанию, вместе с христианской супругой кн. Владимира, греческой принцессой Анной, из Византии прибыл в Киев и весь клир греческий, состоявший при ней и называвшийся царицыным. Все эти прибывшие из Византии

и Корсуня музыкально образованные певцы-клирики, в свою очередь, могли заняться обучением новому пению местных, вновь окрещенных княжеских певчих, помимо которых в Киеве могли существовать и раньше певчие-христиане, так как среди княжеской дружины, иноземцев мастеров и торговцев в Киеве жило не мало христиан, производивших богослужение по христианским обрядам. Вскоре после постройки Киево-Софийского собора, в 1051 г., по вызову князя Ярослава Мудрого, в Киев приехали еще три греческих певца и, по свидетельству Нестора, научили славян демественному пению. А по указанию Лаврентьевской летописи, близ Теремного княжеского двора находился и двор доместиков, т.е. придворных певчих, в соседстве с Десятинною церковью: „И бѣ внѣ града другии, идѣже естъ дворъ Демьстиковъ за святою Богородицею“.

Возвратимся к Софийскому собору и его знаменитым фрескам. Фресковая роспись лестниц, ведущих ныне на хоры, а в старину, повидимому, соединявших собор с княжеским дворцом (иначе как такой служебной, проходной ролью лестниц трудно было бы объяснить слишком светские сюжеты росписи), представляет ряд сцен музыкально-театрального содержания.

Со времени открытия, затем опубликования этих фресок в „Христианских и русских древностях“ Б. А. Прохорова (СПб., 1871) было сделано не мало попыток разъяснить содержание их. Некоторые исследователи предполагали видеть в них даже воспроизведение русских скоморошских игр древнего великокняжеского периода. И только разбор их, сделанный позднейшими учеными, Д. В. Айналовым и Н. П. Кондаковым, установил несомненность не только их византийского происхождения, но и содержания представленных на них сцен. Проф. Айналов изучил эти изображения в связи с сохранившимися показаниями современных им литературных памятников, а Н. Кондаков дал анализ их художественного выполнения. „Эти изображения,— говорит Айналов,— исполнены, по всей вероятности, по княжескому заказу. Не подлежит, однако, сомнению, что художники, воспроизводившие эти сцены, были не русские, а византийцы, так как многие частности в их композициях указывают не на русскую, а совершенно иную жизнь и обстановку...“

Интересующая нас сцена фрески (рис. 14) „представляет целый ряд скоморошских игр; мы видим здесь двух силачей, собирающихся вступить в бой, плясунов, водящих хоровод (следовало бы добавить: и музыкантов, так как именно они образуют на фреске своего рода хоровод. Н. Ф.), музы-

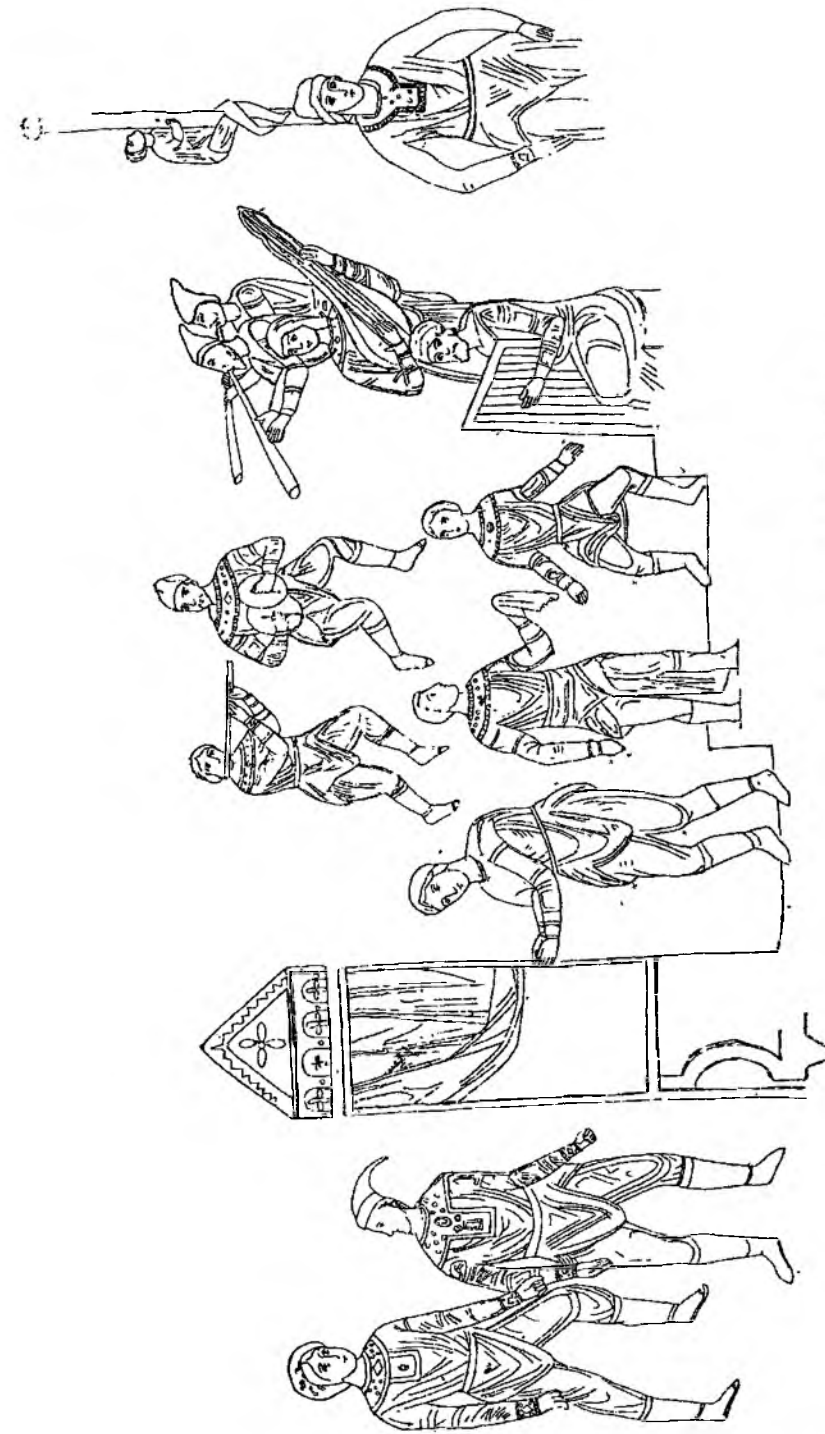


Рис. 14. Фрески на лестнице Киево-Софийского собора, XI в.  
Abb. 14. Fresken an der Treppe der Sophienkathedrale in Kiew, aus dem XI Jhd.

кантов, играющих на арфе, трубе, домбре и флейте, словом, увеселения, против которых так сильно восставало церковное поучение, и о котором говорится, напр., в житии преп. Нифонта: „овы гусельныя гласы испущающе, друзи же органыя гласы поюще, а тѣмъ замарная пискы гласяще“, или „овы бѣяху въ бубны, другіе въ козицы и въ сопѣли сопаху, иніи же возложиша на я скураты, дѣяху на глумленіе челоуѣком и нарѣкоша игры тѣ русалія“. Содержание росписи на лестнице Киево-Софийского собора, стиль этой живописи и характер орнаментации ставят ее византийское происхождение вне всякого сомнения. Отношение ее содержания к русскому быту — лишь косвенное и легко объясняется как заимствованием нашими предками культуры от Византии, так и общим сродством святочных обрядов почти у всех европейских народов. Охоты, веселые песни и танцы были излюбленным развлечением киевских князей. Владимир Мономах красноречиво описывает свои охотничьи подвиги, и в жизни Феодосия Печерского описываются увеселения внутри княжеского терема: „многие играюще предъ княземъ, другіе же органыя гласы поюще... и тако всѣмъ играющимъ и веселящимся яко же обычай есть предъ княземъ“.<sup>63</sup>

Еще более точно описывает киевские фрески Н. П. Кондаков в IV выпуске „Русских древностей“. „Сюжет фрескового фриза, — говорит он, — изображает сцену в собственном смысле слова; во дворце, на подмостках, специально для того устроенных (часть этой эстрады — на фреске срезана), ряженые музыканты, паяцы и акробаты дают представление. Все одеты как гистрионы, ибо в Византии и музыканты из них же набирались. Согласно с древним византийским обычаем, о котором говорит Константин в главе о готфских играх, музыканты образуют хоревод (надо думать, что хоревод составлялся из большего числа лиц, с трубами, сопелями, бубнами, бандурами; арфист-кифаред в нашей сцене сидит особо); внутри хоревода пляшут двое; один из них с платком в левой руке. Один из актеров тянет вверх завесу, которою был закрыт вход, чтобы впустить новую смену, паяца и арлекина. С правой стороны акробат на поясе поддерживает шест, по которому лезет мальчик...: сцена, которую, как известно, видел и упомянул из игрищ константинопольского дворца известный Лиутпранд. Ясно, что мы имеем перед собою обычные в этом дворце представления на праздники (преимущественно на святки), на торжестве венчания и его годовщины, при приемах послов, за пиром. Пока история этих театральнх форм не будет разъяснена в деталях, и не будут

собраны разнообразные свидетельства о странствующих труппах в эпоху после падения Рима и уничтожения игрищ в Сирии и Александрии, восточная окраска этого бытового отдела остается темною... Посему отметим только и в этой сцене восточную, поднятую на бедрах тунику и разнообразные турбаны“.<sup>64</sup>

Итак, композиция фрески византийская, но сцены скоморошских игр представлены пришлых в Грецию восточных гистрионов. С своей стороны, мы должны обратить внимание на то обстоятельство, что музыкальные инструменты, изображенные на фреске, вовсе не греческие. Фрески — византийского происхождения; сцены, представленные на них, также разыгрывались при византийском дворе — и в подражание им могли перейти в репертуар увеселений княжеского двора древнего Киева, но действующие в них лица и их музыкальные инструменты могли быть не византийскими, а представлять популярных в то время и разъезжавших по городам иноземных специалистов-гистрионов. В этом убеждают нас (помимо костюмов и самых „игр“) инструменты, находящиеся в руках у этих скоморохов. Д. Айналов называет их арфой, трубами, домброй и флейтой. Но, кроме флейт, действительно очень распространившихся в эпоху упадка Греции, хотя в то же время также постоянно встречавшихся в общественном быту на Востоке, — у греков не было арф, подобных труб и, конечно, домбр. Н. Кондаков определяет инструменты на фреске — сопелями (?), бандурой и называет арфиста — кифаредом. И это определение вполне произвольно. У греков не было сопелей, так как маленькие простонародные сопели или сопелки ничего общего с культурными греческими флейтами (αὐλός) не имели; бандуры в Греции также не встречались, а греческая кифара по форме и устройству своему представляет струнный инструмент вполне определенного и законченного типа.

Струнный щипковый инструмент с овальным корпусом и длинным грифом, на котором (на фреске) играет музыкант, находящийся над сидящим арфистом, определенно напоминает нам тип восточных танбуров. Знакомый нам арабский писатель Аль-Фараби (начала X в., живший, следовательно, за 100—125 лет до росписи Киево-Софийского собора) описывает танбуры двух родов: танбур хоросанский, употреблявшийся персами, и танбур багдадский, специально арабский. Оба типа вполне могли быть одного и того же происхождения, более древнего — сирийского, затем распространившегося среди южных народов, попав оттуда к бол-



гарам, а затем и славянам. Виллото<sup>65</sup> и Фетис<sup>66</sup> сообщают древние и более новые типы болгарских танбуров (рис. 15), вполне аналогичных и с данным струнным инструментом киевской фрески.<sup>67</sup> Из древнего Египта подобный лютневидный инструмент попал в Финикию и к ближайшим народам малоазийского побережья, среди которых сирийцы с их лите-



Рис. 15. Болгарский танбур.

Abb. 15. Tanbur, ein Saiteninstrument aus Bulgarien.

ратурой и искусством сыграли крупную историческую роль в первое тысячелетие нашей эры. Отсюда подобные инструменты перешли и в Персию, и к арабам, и на Кавказ, и к славянским народам Балканского полуострова, и в местности, прилегающие к Черному морю, т.-е. на юг России. Виллото, исследовавший древнеегипетские и восточные музыкальные инструменты (древнего мира и средневековья), отмечает любопытный факт отсутствия танбуров именно у греков и евреев. Эти инструменты были чужды их общественному быту и появлялись там только в руках приезжих иноземных гистрионов, восточных, национальность которых вполне верно определил Н. Кондаков по костюму музыкантов киевской фрески.

Арфа киевской фрески точно также не имеет ничего общего с греческими кифарами. Это — трапециевидная арфа-псалтирь, без резонансового ящика, каким снабжены, напр., наши гусли. Такого рода инструмент — опять-таки восточного происхождения, откуда он распространился и по средней Европе. Древнеегипетские и ассириовавилонские прямоугольные и трапециевидные арфы были переняты в измененном и уменьшенном виде (псалтирь) евреями, в переднюю Азию и отсюда занесены в Европу. Десятиструнная трапециевидная арфа киевской фрески встречается и на средневековых миниатюрах, изображавших Давида-псалмопевца, как, напр., среди миниатюр IX в. кодекса № 1118 Парижской национальной библиотеки.<sup>68</sup> Но в памятниках греческого искусства, изображающих местный быт, она не встречается. Повидимому, разбираемая арфа точно также являлась принадлежностью музыкально-театральной практики сирийских гистрионов, взявших ее из общественного быта народов семитического племени Малой Азии.

Остальные инструменты киевской фрески не вызывают недоумений. Среди действующих лиц верхнего ряда находятся

играющие на продольной флейте (Querflöte, flûte traversière), на металлических тарелках и два скомороха с прямыми трубами. Первый из этих музыкальных инструментов был распространен почти всюду и в древности и в средневековьи, т.-е. и на Востоке, и в Греции, и в Риме, а потому естественно его встретить и в руках искусных сирийских гистрионов. Металлические тарелки подобной величины в древности являлись едва ли не исключительно восточным инструментом, откуда они в позднее средневековье перешли и в европейский оркестр уже из так называемой „янычарской музыки“. Подобные прямые трубы, не совсем обычной формы, быть может, представляли цеховую принадлежность бродячих сирийских скоморохов-музыкантов. Таково именно изображение одетых в колпаки играющих трубачей на фреске Софийского собора.

На последней изображена еще одна любопытная сцена: род ширмы, рядом с которой стоит актер и, по указанию Н. Кондакова, „тянет вверх завесу, которою закрыт вход, чтобы впустить новую смену, паяца и арлекина“. Последние видны позади ширмы. Этот „вход“ едва ли не напоминает фасад ширмы, позднейшего скоморошьего кукольного театра (Петрушки). Если эта деталь фрески и не предполагает, повидимому, именно подобного назначения (хотя полный цикл тогдашних театральных развлечений Византии еще не исследован), все же допустимо предположение, что подобное сооружение с откидывающимся занавесом могло навести на мысль об устройстве такого примитивного кукольного театра.

Подводя итоги добытым и рассмотренным нами материалам древнейшего периода Киевского княжества, мы прежде всего убеждаемся в том, что в данную пору славяне вовсе не представлялись каким-то диким, некультурным народом. Напротив, культурные начала вполне обозначились хотя бы в быстром росте торговой и общественной деятельности „матери городов русских“ — Киева. Чрезвычайно любопытен имевший свой выработанный и заверченный круг языческий культ, музыкально-художественная сторона которого только недавно стала проясняться. В древнейшем языческом быту мы наблюдаем и жрецов-певцов,<sup>69</sup> и, повидимому, специальную храмовую музыку, несомненно, с участием обученного  хора (свидетельство Аль-Масуди), помимо которого в общественных молитвенных песнопениях принимал участие и народ. В языческих храмах, помимо колоколов и бил, находились также музыкальные инструменты (трубы, рога).

Придворная, вернее, княжеская жизнь (о ней будет еще речь) не ограничивалась охотами, для которых предназначались художественной отделки огромные рога (черниговские турьи рога), пирами и военной бранью. С музыкальными инструментами, употреблявшимися для этой цели, мы познакомимся по письменным памятникам и миниатюрам. В домашней княжеской жизни светские песни и музыкальные инструменты (гусли, сопели, бубны, трубы) встречаются постоянно. Славянские князья и их послы посещали Византию, наблюдали местную культурную жизнь, привозили предметы роскоши и культурного домашнего обихода на родину. — Христианство внесло новую струю в жизнь двора и народа. Киев стал застраиваться храмами. Строителями явились византийцы (Софийский собор, его фрески, раньше — Десятинная церковь). Оттуда и из славянского юга появилась новая церковно-певческая практика и музыкальная письменность. — В XII в., и раньше, Киев заселяется иностранцами, которые вводят свою, отличную от местной, культуру. Любопытно, что во время жестокого нападения на Киев 1 января 1204 г. половцев, в союзе с князем Рюриком Ростиславичем, наибольшее сопротивление врагам оказали именно иностранные купцы, так мужественно защищавшиеся в каменных храмах столицы, что половцы принуждены были довольствоваться только их товарами. Эти чужестранные купцы привносили, конечно, в местную общественную жизнь (на юге более восприимчивую, чем на угрюмом севере) и свои обычаи, и свои музыкальные инструменты. За 75 лет до того сильный пожар уничтожил, напр., всю Жидовскую улицу; в Киеве, где незадолго до того стали появляться евреи, были даже Жидовские врата, — значит, была и своя синагога и традиционные празднества. Таким образом, постоянно встречаемая в народных былинах музыкально-певческая (иногда и инструментальная — в виде наигрышей) деталь

Игры-сыгрыши ведёт от Царя-града,  
А другие ведёт от Ерусалима,  
И все малые припевки с за синя моря,  
С за синя моря Веденецкого,  
С за того лукоморья зеленого...

(Былина о Соловье Будимировиче)

становится понятной: богатыри и певцы княжеского двора могли слышать подобные напевы и от живших в Киеве или приезжавших туда евреев и других чужеземцев.

## 2. ДРЕВНЕСЛАВЯНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ПО ПИСЬМЕННЫМ, ПЕСЕННЫМ И ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПАМЯТНИКАМ.

Свидетельства главным образом письменных памятников и дошедшие до нас остатки народного песнотворчества сохранили нам некоторые указания и о музыкальной практике в домашнем быту этого начального периода государственной жизни Руси. Познакомимся сначала с данными, касающимися преимущественно музыкальных инструментов, а затем рассмотрим уцелевшие остатки церковно-музыкальной письменности.

В древнейших письменных памятниках, а также в иллюстрирующих их многочисленных миниатюрах мы одинаково находим данные, касающиеся военного и домашнего обихода древнего славянина. Таковы именно летописные сказания (Ипатьевская, Новгородская и др. летописи), Манасейна летопись (Ватиканская копия XIV в.), лицевая Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись (копия XV в.) и др., известная славянская Хлудовская псалтирь (XIII в.), богато иллюстрированная Книга глаголемая Козьма Индикоплов (дошедшая до нас в более позднем, новгородском списке XVI в.), известные литературные памятники „Слово о полку Игореве“ (дошедшее до нас в списке только конца XVIII в., но новейшими исследователями датированное XII в., т.-е. эпохой возвращения Игоря из половецкого плена), „Сказание о Мамаевом побоище“, также лицевая рукопись, дошедшая до нас в списке XVI в., и др. Помимо того, данные музыкально-археологического характера можно найти и в других художественных памятниках древней Руси, напр., на фресках и скульптурных изображениях в г. Дмитрове (XII в.), иконах (напр., Знамения в иконостасе Знаменского собора в Новгороде и др.) и т. д.

Летописец говорит о болгарском походе кн. Святослава Игоревича (960-е годы), что Святослав „повелъ во емъ оболочитесь... пойде полк по полцѣ бьюще въ бубны и въ трубы“. Ипатьевская летопись под 1151 г. отмечает: „Въ трубы въструбиша, полцы же начаша dospѣвати“. — Суздальская летопись, говоря о распре 1216 г. (Новгорода с г. Владимиром) отмечает, что у новгородцев было в поле 60 труб, „молвахут бо и про Ярослава: стяговъ у него 17, а трубъ и бубновъ 40“. Никоновская летопись под 1219 г. сообщает: „Князь же Святославъ Всеволодовичъ повелъ своимъ вооружитися и стяги наволочити и изряди полки въ насадѣхъ и удариша въ бубны

и въ трубы и въ сурны“. В „Сказании о Мамаевом побоище“ читаем: „Начаша гласы трубные отъ обоихъ странъ слышати. Татарскія же трубы аки онѣмѣша, русскія же паче утвердишася“. Таким образом звук труб обеих воюющих сторон как бы возвестил победу Дмитрия Донского над Мамаем. И, наконец, поэтическое „Слово о полку Игореве“ неоднократно упоминает трубы как принадлежность славянской военной рати:

Звънить слава въ Киевѣ,  
Трубы трубятъ въ Новѣгородѣ,

или буй-тур Всеволод обращается к своему старшему брату:

Сѣдай, брате, своя борзья комонѣ,  
а мои ти готовы,  
осѣдлани у Курьска напереди.  
А мои ти куряне  
сѣвѣдоми кѣмети (т.е. опытные воины)  
под трубами повити...

Таким образом, труба, бубны, а также сурны (деревянные дудки) составляли необходимую принадлежность русского войска еще в древние времена. Изображения некоторых из этих музыкальных инструментов мы находим в миниатюрах и в других художественных памятниках славян.

На одной из миниатюр „Манасеиной летописи“<sup>70</sup> Ватиканского списка (рис. 16) изображены две сцены похода Святослава на болгар, русское летописное сказание о котором было цитировано выше: верхняя часть миниатюры названа „Плѣнь рѣскы“, представляет, повидимому, фуражировку в окрестностях города; нижняя — „Идутъ въ Дръстрѣ“ — наступление на крепость Доростель; в обоих случаях среди вооруженных всадников мы видим трубачей на конях (см. рис. 16). Поза трубача второй группы несомненно показывает, что он как бы вызывает на бой.

В одном из древнейших русских письменных памятников, известной Хлудовской псалтири (славянской), на л. 270 об. рукописи миниатюра изображает переход израильтян чрез Чермное море (рис. 17): Моисей, ударяющий посохом по морю, вторично, когда погибло фараоново войско (видны головы потопленных воинов), Аарон стоит с воздетыми руками, подле него пророчица Мариам с кимвалами (бубны) в обеих руках; за ним трое, играющих в трубы: в две прямые трубы с широким раструбом и кривой рог, близко напоминающий священный еврейский шоффар. Выходящий из отверстия воздух почти всегда изображался и русскими миниатюристами,

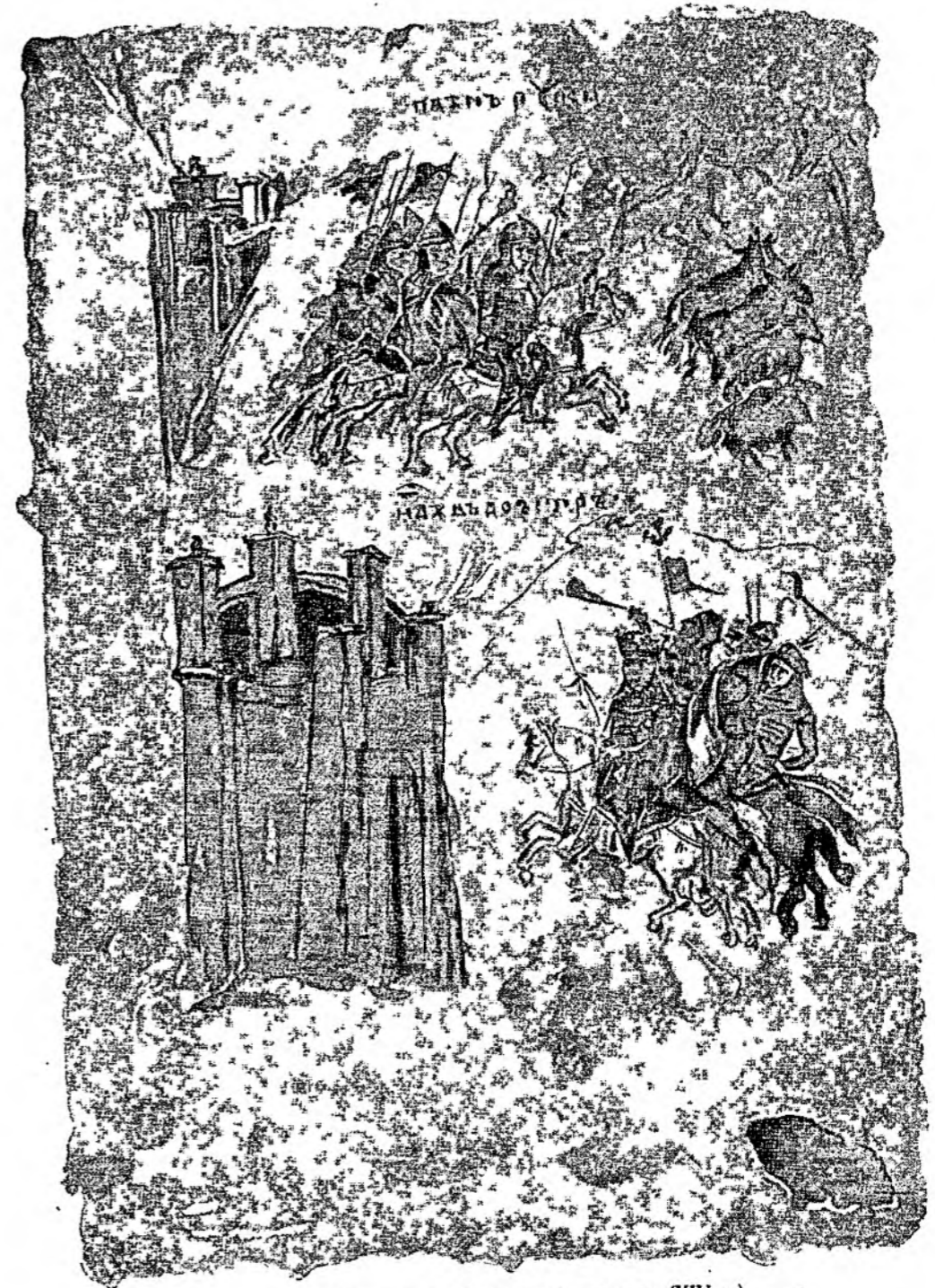


Рис. 16. Миниатюры Манасеиной летописи (XIV в.).  
Abb. 16. Miniaturen aus der Manassein-Chronik (XIV Jhd.).

подражавшими в данном случае западным (см. рис. 18). Надпись возле главной группы (неясно вышедшая в копии): „сы-



Рис. 17. Евреи переходят Черное море. Миниатюра Хлудовской псалтири XIII в.

Abb. 17. Die Hebräer schreiten durch das Rote Meer. Miniatur aus dem Chludowschen Psalter des XIII Jhd.

нове же израелеви проидоша по соуху“. Пояснением ее служат надписи подле ангела, простирающего как бы ткань над



Рис. 18. Миниатюра из ркп. Hortus deliciarum Страсбургской университетской библиотечной (XII в. 71).

Abb. 18. Miniatur aus der Handschrift Hortus deliciarum (Strassburger Univ.-Bibl.).

водой (море чермное): „Вожаше и въ день облакомъ“. Миниатюра эта, как и остальные миниатюры данного памятника, по описанию архим. Амфилохия,<sup>72</sup> были сделаны русским художником по греческим образцам. С однородными трубами с широким раструбом, а также более узкими, подобно Манасеиной летописи, знакомит нас литературный памятник о победе Дмитрия Донского над Мамаем (1380), дошедший до нас в лицевых списках только XVI в., „Сказание о Мамаевом побоище“, сохранивший нам целый ряд изображений военных металлических труб, хотя и значительно более позднего времени. В этом памятнике, изданном Обществом любителей древней письменности (Спб., 1907, с предисловием С. К. Шамбинаго) по списку В. М. Ундольского, воспроизведены и многие миниатюры, хотя общее количество последних

(в списках собраний гр. Уварова № 492 XVII в. Моск. Истор. музея № 2596 XVIII в. и Моск. Румянц. музея № 3123 XVII в.<sup>73</sup>) значительно их превышает. Миниатюры, воспроизведенные в издании Общества любителей древней письменности:

1) л. 21 (№ XXI). Наверху князь Дмитрий Иванович (Донской) и Владимир стоят на конях друг против друга „на высоком месте“. Дмитрий указывает на стоящую внизу рать; в двух отрядах ее находим 13 прямых труб; видны трое трубачей, играющих на них. По указанию С. К. Шамбинаго, подобные прямые трубы изображены и в Уваровском списке.

2) л. 40 об. (№ XLIV). Отряд Дмитрия Донского на конях, с князем во главе, со знаменем с нерукотворным спасом и 5 трубачами на конях.

3) л. 41 об. (№ XLV). Отряд татар-всадников, со знаменем (знаменем) и 8 трубами, из них одна кривая.

4) л. 53 (№ LIX). Отряд кн. Владимира на конях, с отнятыми двумя татарскими знаменами, знаменем нерукотворного спаса и большой, с широким раструбом, расписной трубой.

5) л. 57 об. (№ LXVI). Подобная же огромная расписная труба (прямая) в отряде всадников, сопровождающих обоих князей по побоищу. Дмитрий Иванович плачет при виде многих убитых (нижняя часть миниатюры утрачена).

6) л. 59 (№ LXVIII). Куликово поле по окончании Мамаева побоища. Внизу миниатюры — убитые русские богатыри Ослябя и Пересвет. На одном из курганов княжеский отряд, позади которого возвышаются три обычные прямые и одна огромная расписная труба и т. д.

Из этих миниатюр здесь воспроизведены две (1-я и 6-я, см. рис. 19 и 20), чтобы показать, во-1-х, значительное количество медных труб в русском войске, а также их нахождение в отрядах как пеших, так и конных, и, во-2-х, разнообразие в величине инструментов — простых и расписных, вероятно, в зависимости от важности назначения воинского отряда. Помимо перечисленных 6 миниатюр, С. И. Шамбинаго в своем описании миниатюр вообще данного памятника упоминает и другие миниатюры, изображающие музыкантов с трубами, не вошедшие в его печатное издание (напр., стр. 90, мин. 76: „Войско с князьями наезжает на Пересвета“ в Уваровском списке, где „Впереди войска трубачи трубят: великий князь повелел трубить на этом месте“).

Более ранние изображения труб можно найти на упомятой фреске Дмитровского собора во Владимире, построенного князем Всеволодом в XII в., и на новгородской иконе „Зна-

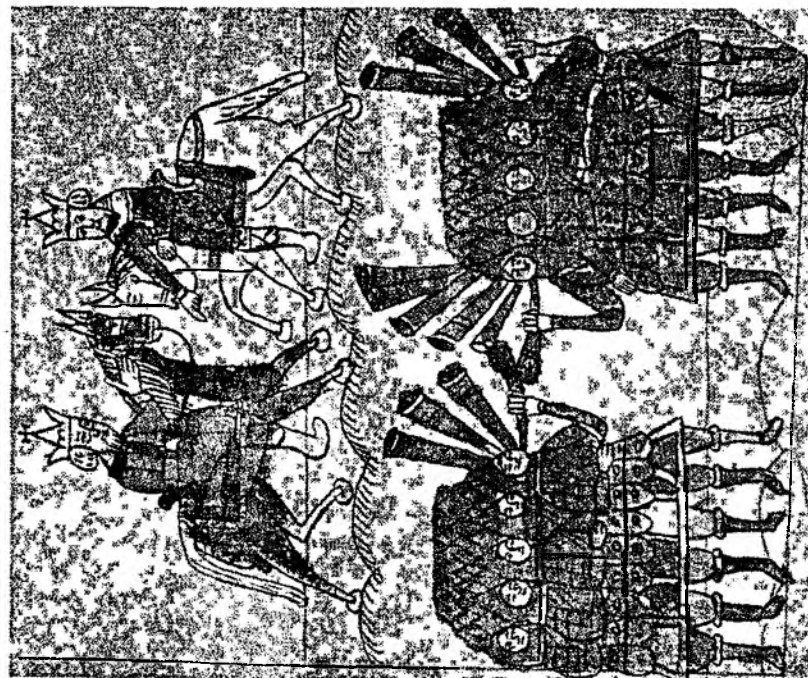


Рис. 19 и 20. Миниатюры «Сказания о Мамеевом побоище» (рск. XVI в., л. 21 и 51).  
Abb. 19 u. 20. Miniaturen aus der Sage von der Schlacht gegen Mamai (Mscr. d. XVI Jhd., pp. 21 u. 51).

меня», на которой представлена самая битва. Но о последней будет речь при обзоре памятников музыкальной культуры Новгорода Великого.

Лицевая Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись, которая представляет копию XV века с более раннего оригинала и, по мнению Н. П. Кондакова, могла быть суздальского происхождения, содержит не менее 10 миниатюр, изображающих военные и бытовые сцены XII—XIII вв., в которых участвуют трубачи. Полное фототипическое издание рукописи сделано Обществом любителей древней письменности (СПб., 1902, СХVIII), из которого здесь заимствованы лишь две миниатюры. Первая (л. 207 об.) является дополнением к предыдущей, иллюстрирующей возлияния или здравицы по случаю заключения Владимиром Глебовичем (Переяславским) мира с половцами (1185). Очевидно, по этому же случаю и оба трубача (рис. 21) изошряются на своих инструментах, имеющих уже иное очертание: вместо прямой трубы в руках обоих трубачей мы видим средневековые изогнутые (в виде корнета) трубы. Другого рода сцену — встречи кн. Всеволода Георгиевича, внука Владимира Мономаха (1200), гражданами Владимира — рисует нам миниатюра на л. 243 об. (рис. 22): горожане бьют челом, а на крепостной башне трубят встречу два трубача — из них один в прямую трубу, другой в рог. Остальные интересные для нас миниатюры Радзивилловской летописи изображают: пешего трубача, идущего за всадниками, направляющимися к Чернигову (л. 169); трубача, славящего кн. Всеволода, которому подносят чашу (л. 169 об.); трубача, дующего в прямую трубу (л. 196 об.); трубача, играющего при походе вятичей (л. 203); городской (повидимому) сторож на башне, дующий в прямую трубу во время наступления на Рязань (л. 227 об.); две миниатюры — с конными трубачами (один из них дует в кривой рог) во время и по окончании битвы с половцами (л. 234 об.).

Однородные с вышеописанными миниатюрами, изображающими военные музыкальные инструменты, можно найти, конечно, и в других памятниках. Мы рассмотрим теперь данные, касающиеся светских, вернее — народных музыкальных инструментов славян. Наибольшей популярностью и даже любовью пользовались гусли. Но отношение к ним было вполне двойственное. Уважением пользовалось самое название гуслей, как музыкального инструмента библейского царя-псалмопевца и гуслиста Давида, изображение которого, как мы увидим в своем месте, очень часто сопровождалось, в виде неизменного атрибута, гуслиями. Но те же гусли в руках

народа, вернее — их присяжных забавников скоморохов, отрицались и осуждались духовенством, которое допускало изображение гуслей в письменных памятниках своей церковной бытовой и обрядовой литературы. Название гусли может считаться общепринятым для данного многострунного инструмента с большим полым корпусом-резонатором. Гораздо реже в древней литературе употребляется его название в единственном числе: гдсль, гжсль. Нередко в древней литературе слово гусли употребляется не в виде названия данного музыкального инструмента, а для символического уподобления („Гжсли Божия ты явися строиль ржкою параклитовою“, Путятина минея XI в., л. 3, ркп. Публ. библ.).

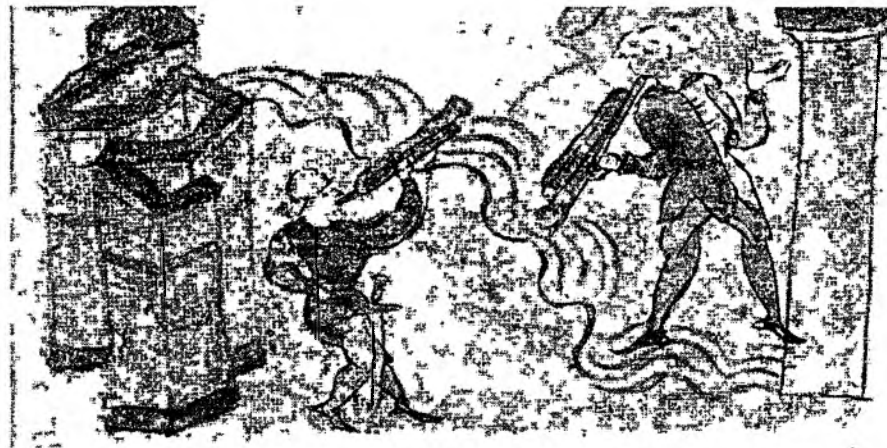


Рис. 21. Миниатюра Радзивилловской летописи, л. 207 об.

Abb. 21. Miniatur der Radziwill-Chronik, p. 207.

„Повесть временных лет“, под 1015 г., говорит о Святополке Окаянном, что „Князь оунъ, любяи вино пити съ гоусльми и съ младыми свѣтнѣкы“. Тот же летописец, описывая „почестен стол“ Святослава Ярославича (ум. 1076), свидетельствует о находившихся и игравших при нем музыкантах-скоморохах: „ѡвы гоусльныя гласы испоущающе, другья же оръганьныя гласы поюще, и инѣмъ замарьныя пискы гласящемъ, и тако всѣмъ играющемъ и веселящемъся, якоже обычаи есть прѣдъ князьмъ“. Это чрезвычайно любопытное указание, свидетельствующее не только о существовании в древности княжеских капелл (вроде московской потешной палаты XVII в.), но и об исполнении ими инструментальной и вокальной музыки, в том числе и иноземного происхождения, что, впрочем, подтверждается и нашими былинами.

Та же „Повесть“ сообщает нам еще несколько любопытных известий, кстати сказать, датированных. Под 1068 г. мы читаем: „Дьяволь... превабля ны отъ Бога трубами и скоморохы, гусльми и русальи“ — известие, документирующее наличие (и отверженность духовенством) скоморохов, гусельной игры и народных русальных песен и обычаев. Если в Библии духовенство чтит гусли царя Давида, то оно же влагало их в руки дьявола для прельщения людей. Говоря об искушении преп. Исаакия Печерского бесами, та же „Повесть“ под 1074 г. приводит почти весь арсенал тогдашних музыкальных



Рис. 22. Миниатюра Радзивилловской летописи, л. 243 об.

Abb. 22. Miniatur der Radziwill-Chronik, p. 243.

инструментов, которыми дьявол („старейший из бесов“) думал искусить печерского подвижника: „Възмѣте сопѣли, бубны и гусли и оударяите; ат ны Исакии спляшетъ. И оудариша в сопѣли, в гусли и в бубны, начаша ихъ играти“.

Таким образом, среди музыкальных инструментов, составлявших как бы принадлежность скоморошьего быта, мы находим, главным образом, гусли, сопели (деревянные дудки) и бубны. Последние были общи и тогдашней воинской рати, у которой, вместо сопелей, мы видели сурны. Кстати, игра на гусях нередко называлась тогда гудением, от глагола гудеть („в гусли гудуть“ — Поучение Кирилла Туровского, 95; „держаше гусли и гудяше“ — Житие Андрея Юрьевича, гл. XXXVI, 141 и др.) „Гусленое художество“ (выражение переводчика Козьмы Индикоплова) вполне отличалось от

народного песнотворчества, благодаря привнесению в него элементов, чуждых самой народности, но такова уже самая природа инструментальной игры, допускающая свободную импровизацию. Недаром в „Слове о Задонщине“ отмечалось, что „гусельныя словеса отличены отъ пѣсень“.

Дошедшие до нас остатки древних былин сохранили ряд описаний гусельной игры нашими богатырями, среди которых были даже специалисты по этой части. О знаменитейшем из былинных гусляров — новгородском купце Садке — будет речь впереди, теперь же познакомимся со сводной былиной — об одном из старших киевских богатырей Вольге Всеславьевиче, в которой живописно обрисован и княжеский пир (у Владимира-князя), и гусельная игра:

...Стал Добрынюшка в чисто поле поезживать,  
На почестен пир к Владимиру похаживать,  
На пиру да во гусельшкы поигрывать.  
А и будет день во половине дня,  
Княженецкий стол да во полу-столе,  
За столом все пьяны-веселы,  
Сам Владимир светел-радошен, —  
Во столовую во гридню княженецкую  
Входит тут Добрынюшка Никитич млад...

.....  
Не золотая трубочка вострубила,  
Не серебряна сапвовочка возыграла —  
Воспроговорил сам батюшка Владимир-князь,  
Воскричал да громким голосом:  
„Гой вы, слуги мои, слуги верные!  
Наливайте-ка вы чару зеленя вина,  
Наливайте чару пива пьяного,  
Наливайте чару меду сладкого,  
Слейте все три чары во единую,  
Поднесите чару добру молодцу,  
Молодцу Добрынюшке Никитичу

.....  
Принимал ее Добрыня единой рукой,  
Выпивал ее Никитич единым духом,  
Сам Владимира на том поздравствовал.  
И спроговорил Владимир стольно-киевский:  
„Ай же ты, Добрынюшка, Никитич млад!  
А бери-ка ты гусельшкы яровчатые,  
Поподёрни-ка во струнки золочёные,  
По уныльному сыграй нам, по умильному,  
Во другой сыграй да по весёлому“.  
Как берет Добрыня во белы руки  
Те звончатые гусельшкы яровчатые,  
Поподернет да во струнки золочёные,  
Заиграет стих еврейский по уныльному,  
По уныльному да по умильному —

Во пиру все призадумались,  
Призадумались да позаслушались.  
Заиграл Добрыня по весёлому,  
Игрище завел от Ерусалима  
Игрище другое от Царя-града,  
Третие от стольна града Киева —  
Во пиру привел всех на весельице.  
Как Владимиру игра та показала...<sup>71</sup>  
.....

И другой богатырь Владимиров цикла, молодой Соловей сын Будимирович был такой же мастер гусельной игры, как и старый Добрыня. Он —

Во гусельшкы играет во яровчатые,  
Струнку к струнке натягивает,  
Наигрыш по голосу налаживает,  
По звончатым струночкам поваживает,  
Игры-сыгрыши ведет от Царя-града,  
А другие ведет от Ерусалима,  
А все малые припевки с за-синя моря,  
С за-синя моря Веденецкого,  
С за того лукоморья зелёного, —  
Звеселяет родитель-матушку,  
Молодую Ульяну Васильевну,  
Спотешает дружину хоробрую...<sup>72</sup>

Обе былины, а с ними и их многочисленные варианты отмечают одинаковые приемы игры. Самое название гуслей — яровчатых или яворчатых — произошло из материала, из которого они делались в старину: явора, белого клена (*Acer pseudoplatanus*), белая древесина которого с нежными лучистыми жилками всегда ценилась и особенно была пригодна для резонансового корпуса гуслей; может быть, наименование яровчатый получилось от сильного, яркого звука их, благодаря металлическим струнам (звончатые, золоченые). Былина о Вольге Всеславьевиче воспроизводит ряд бытовых сцен: и почестен пир с традиционной чарой вина разного состава (прототип петровского кубка большого орла) и разнородные наигрыши гусляра и т. д. Не забыла былина ни металлической (золотой) трубы, ни сапвовочки из состава народных духовых инструментов, но для нас интереснее различные напевы, наигрываемые ими (а также Соловьем) на гуслях: „еврейский, по умильному“, веселое „игрище от Ерусалима“, „игрище другое от Царя-града“, „третье от стольна града Киева“; а Соловей Будимирович еще прибавляет к ним припевки „съ за-синя моря Веденецкого“ (Венецианского). Все эти детали говорят за то, что репертуар гусляров вовсе не был однообразен и вовсе

не ограничивался подыгрышами (аккомпанементом) исполняемой славильной песни (назовем ее хоть былинной), в духе славянского напева („третье от стольна Киева“), но что репертуар этот был достаточно разнообразен, и мы знаем, чему и как он мог подражать: и паломники по святым местам приносили новые чуждые и чудные напевы, и сношения с Византией, Востоком и Западом (политические и торговые, не говоря о службе и торговле в Киеве иностранцев), и личность в Киеве оседлого еврейского населения, все это, несомненно, могло оказывать сильное влияние на местную жизнь и перениматься специалистами музыкального дела — скоморохами. В одной из былин, описывающих многообразные похождения Добрыни, мы находим, например, подробности о том, что он попал ко двору киевского князя, только вырядившись скоморохом:

Говорил Добрыня сын Никитич:  
„Наказывал братец мне названный (приезжавший  
к нему Алеша Попович):  
Если лучится быть тебе на пиру во Киеве,  
Ты возьми мое платье скоморошское,  
И гусельки возьми мои яровчаты  
В новой горенке все на столике“... 76

И в этой былинке Добрыня, придя на княжеский пир,

Натягивал тетивочки шелковые  
На тые струночки золоченые,  
Учал по стрункам похаживать,  
Учал он голосом поваживать,  
Играет-то он в Царе-граде,  
А на выигрыш берет все в Киеве...

И здесь слышен отголосок различных наигрышей, практиковавшихся на гусельной игре.

Более реальное представление о самих гусях, их внешнем виде и количестве струн на них дают нам другие памятники. Древнейший из них, литературный, „Слово о полку Игореве“ (XII в.), который мы вскоре рассмотрим подробнее, сообщает нам, между прочим, такую деталь:

Боян же, братья, не десять соколов на стадо  
лебедей пускал,  
Он вещие персты свои на живые струны вскладывал,  
И сами они славу князьям рокотали...

Можно предполагать, что в эту эпоху (XII в.) 10-струнные гусли находились в музыкальном обиходе. К сожалению, более древние художественные памятники, не новгородского

происхождения, не дают никакого понятия о внешнем виде славянских гуслей. Или, по крайней мере, такие изображения мне неизвестны. На Покровской церкви г. Владимира имеется (или имелось) древнее скульптурное изображение (XII в.?) царя Давида, держащего в левой руке гуслеобразный струнный инструмент. Срисованное с него изображение (рис. 23) было напечатано в I томе „Трудов первого археологического съезда в Москве“ 1869 г. (М., 1871, стр. ХСVII) с указанием, что подобные же изображения (срисованное — находилось на северной стороне церкви) повторялись также на стенах западной и южной. Византийское одеяние Давида, традиционное изображение psalterium'a подтверждает, что изваяние было работой иноземного мастера и что искать в нем славянских гуслей — нечего. Еще менее их напоминают изображения струнных инструментов в миниатюрах уже упомянутой и цитированной славянской псалтири Хлудова XIII в. Красочная миниатюра ее (см. приложение) с изображением царя Давида, „составляющего“ Псалтирь, интересна именно полной отчужденностью представленных на ней музыкальных инструментов от славянских. В центре миниатюры в лист, названной „Давидъ царь съставляетъ псалтырь“, Давид держит в левой руке 3-струнный органиструм, в правой рукоятку инструмента, рядом с ним, по ниже, Соломон с 5—6-струнным псалтырем, по сторонам юноши (клир), играющие в рог, деревянный духовой инструмент, на круте и бьющие в тимпан и кимвалы. Внизу две группы юношей: во главе левой — играющие на таком же псалтыре и на смычковой круте, хотя очертания обоих инструментов (круты и псалтыря) аналогичны; в правой группе можно разглядеть ударяющего в бубны и держащего в руке рог. Подобно всей инсценировке и костюмам, изображенным на этой великолепной миниатюре, музыкальные инструменты ее также заимствованы с западных образцов и чужды славянским. Достаточно сравнить эту миниатюру: 1) с изображением



Рис. 23. Царь Давид. Скульптура Покровской церкви во Владимире (XII в.).

Abb. 23. Der heilige David. Skulptur aus der Marienkirche in Wladimir (XII Jhd.).



царя Давида, играющего на смычковой круте, — на миниатюре XI в. Парижской национальной библиотеки (ркп. № 1118 из аббатства St. Martial в Лиможе), 2) с современной ей барельефной группой Бошервильского аббатства близ Руана. Царь Давид, играющий на смычковой круте (рис. 24), аналогичной с той,

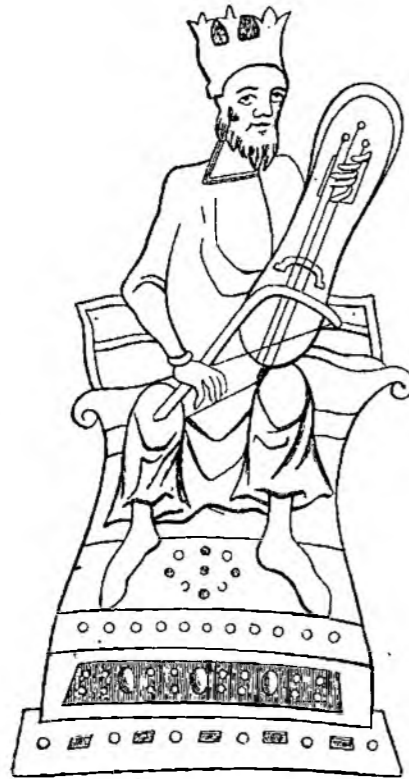


Рис. 24. Царь Давид, играющий на круте. (Миниатюра XI в. Парижской нац. библ.)

Abb. 24. König David spielt auf der Chrotta. (Miniatur des XI Jhd. aus der Pariser Nationalbibliothek.)

которую держит в руках юноша нижней левой группы миниатюры Хлудовской псалтири, встречается и на более поздних миниатюрах славянских рукописей. Давид Хлудовской псалтири держит в руках средневековой органиструм (прототип будущей европейской и украинской лиры), которая пред-



Рис. 25. Играющие на органиструме. Фрагмент барельефа в Бошервилле, XI в.

Abb. 25. Organistrumspielerinnen. Fragment eines Basreliefs der Kirche in Bocherville (XI Jhd.).

ставлена на приложенном здесь фрагменте Бошервильского барельефа 1160 г. (рис. 26<sup>71</sup>).

Изображение славянских гуслей можно искать только в более поздних письменных памятниках новгородского происхождения, так как именно в Новгороде развилась гусельная игра в связи с деятельностью местных скоморохов. Это отразилось и на художественных памятниках, в которых, одновременно с подражанием чужестранным образцам, встречаются изображения подлинных русских народных гуслей.

В Киевский период гусли находились, как мы уже видели из былин, в руках не одних скоморохов. Для нас гораздо более ценны остатки свидетельств в письменных памятниках о наличии при княжеских дворах более серьезных музыкантов и певцов-рапсонов. Одним из древнейших представителей последнего рода был Боян, которого неоднократно поминает певец-автор „Слова о полку Игореве“ и который жил, вероятно, еще в начале XII в., так как, согласно позднейшим памятникам, Боян поминал в своих песнях еще Всеслава Полоцкого (ум. 1101 г.). В отношении самого „Слова“ (его обозначение нужно понимать как поэма; то же значение имеет и „Слово о Задонщине“. Н. С. Тихонравов прямо называет „старые словеса“ — старинными песнями или богатырскими старинами) наши исследователи держатся двух противоположных друг другу взглядов: одни видят в нем исключительно литературный памятник, отрицая в его авторе певца-рапсода (князь П. П. Вяземский, А. И. Соболевский, В. Н. Перетц, а также А. И. Лященко и др.); другие видят в нем поэму, некогда распевавшуюся при княжеском дворе в Киеве и, вероятно, таким образом и создавшуюся. К приверженцам этой версии нужно причислить не только Карамзина, который переложил отрывки „Боянова песнопения“ дактилическою речью, как она существует и в подлиннике, но и таких чутких знатоков славянской старины, как Е. Барсов, Н. Бицын, Ф. И. Буслаев, Н. С. Тихонравов, академики И. И. Срезневский и Ф. Е. Корш, а также киевский ученый Юв. Тиховский. Ф. Е. Корш в своем издании текста „Слова“ (СПб., 1909) привел даже ряд мотивов, на которые укладывались бы некоторые стихи „Слова“ (!), к сожалению, не подтекстовав их, а потому оставив не вполне ясным, к каким отрывкам из них могли бы быть отнесены импровизированные им напевы (кстати сказать, вполне русского характера; при этом Ф. Е. Корш делает любопытное указание на то, что в „Слове“, „повидимому, везде“ соблюден такт  $\frac{1}{4}$ ).

Е. Барсов, приписывающий „Слово“ к памятникам Чернигова, в одном из своих исследований об этой поэме заявляет: „никто до сих пор (1878 г.) не сомневался в действительном существовании Бояна, как песнотворца времени Ярослава и Олега“, и далее указывает на то, что „существование „сказителей дружинных словес“ становится для нас очевидным. История не мало знает народов, в древнейшую их эпоху, у которых были призванные певцы, обладавшие дарованием поэтического повествования и воспевавшие геройские подвиги князей и их дружины... В нашу летопись занесен

даже гудей „Ор“, певший песни половецкие“<sup>78</sup>. Другой исследователь и переводчик „Слова“, Н. Бицын, также говорит, что „Слово о полку Игореве“ дает угадывать, что оно рассказывалось певцом в гриднице у князя пред многочисленными слушателями. Речь сказителя раздавалась то протяжно и с некоторой заученностью, где повысить и где понизить голос... Музыкальность отдельных выдающихся стихов даже сейчас, пройдя сквозь целый ряд веков, не утратила своего обаяния... Перелив тонов и слышен в стихах „Слова“...<sup>79</sup>.

Все это все более и более заставляет убеждаться в том, что „Слово“ представляет ценнейший памятник рапсодического искусства придворных гуслиаров-певцов, да и новейшие разыскания в его деталях (в особенности А. Лященко) вовсе не противоречат этому убеждению. И. И. Срезневский, сравнивая другой „рапсодический“ памятник „Задонщину“ с исследуемым памятником,<sup>80</sup> говорит, между прочим: „защитить чистую книжность „Слова о полку Игоря“ невозможно... Защищать, что „Слово о полку Игореве“ не произносилось, или не напевалось, как доселе напеваются, или голосятся притчи и стихи, думы и былины, сказки и баянки, — задача трудная“. В настоящей, дошедшей до нас редакции „Слова“, конечно, не представляет той поэмы целиком, которая могла распеваться в первоначальном виде. Поэмы нет, но это не значит, что ее не было: сохранились частицы ее, говорит Срезневский, доказывая остатками древних стихов, сохраненных и певцом „Слова“: „Пѣти было пѣснь Игореву того (Олга) внука“, и преобладают 4 парных стиха из песни:

Не буря соколы занесе  
черес поля широкая:  
галичи стады бѣжать  
къ Дону великому...

Вслед за тем он снова восклицает: „Чили вспѣти было вѣщей Бояне, Велесов внуче?“ и снова приводит песнь особенного склада:

Комони рѣжутъ за Сулою,  
звѣнить слава въ Киевѣ,  
трубы трубятъ въ Новѣгородѣ.  
Стоять стязи въ Путивли...

И в конце „Слова“ певец приводит еще два стиха Бояна:

(О) хоти тяжько ти, головѣ, кромѣ плечю,  
зъло ти, тѣлу, кромѣ головы...<sup>81</sup>

Не только в „Слове“ и „Задонщине“ можно найти остатки поэтических уподоблений, едва ли не заимствованных из репер-

туара древних рапсодов или хотя бы народного песнотворчества. Ф. Буслаев в своей „Исторической Хрестоматии“ (стр. 578) указывает на то, что составитель Волынской летописи (по Ипатьевскому списку) был знаком с народной поэзией; и действительно, под 1201 г., говоря о начале княжения Романа Галицкого, сравнивает его мудрость и силу, совершенно в духе наших песнотворцев:

Устремилъ бо ся баше на поганья (половцев) яко и левъ,  
сердитъ же бысть яко и рысь,  
и губяще яко и коркодиль,  
и прехожаше землю ихъ яко и орель,  
храборъ бо бѣ яко и турь.

Ведь, и „вещий Боян“, по словам певца „Слова“,

Аже кому хотяшеть пѣснь творити,  
то рѣстѣкашеться рысию (мыслию) по дереву,  
сѣрымъ вѣлкомъ по земли,  
сизымъ орельмъ подъ оболочы...

Разного рода уподобления были, повидимому, любимым приемом наших древних рапсодов и от них, несомненно, попали, с одной стороны, в произведения песенно-былинного характера, а с другой — и в старую книжную речь. „Солнце ему тьмою путь заступаше“, „Быти грому великому, итти дождю стрелами съ Дону великого“<sup>82</sup> и многие другие — все это высокопоэтические строфы, едва ли доступные сухому уму древнего русского книжника; или

Не было въ обидѣ порождено  
ни соколу, ни кречету,  
ни тебѣ чръный воронъ, поганый половчине!

Но и в былинах

Летаетъ невѣжа чрънымъ ворономъ...

Берегись ты (говорит мать Добрыни) отъ невѣжи, черна ворона!

А в позднейшем Сказании о великом князе Дмитрие Ивановиче („Задонщине“) можно найти отголосок тех же древних „припевов“ киевских рапсодов:

...Оле!  
Жаворонок, летняя птица,  
Красных день утеха,  
Возлети под синие небеса,  
Посмотри к сильному граду Москве,  
Воспой славу великому князю  
Дмитрею Ивановичу...

Можно ли после этого утверждать, что и „Слово о полку Игореве“, и „Задонщина“, и отрывки других наших древних литературных памятников явились созданием сухого книжного языка

отрицавшего в древности истинную поэзию и зачастую поражавшего своей схоластикой и нетерпимостью ко всякому художественному творчеству, переросшему определенные пределы...

В упомянутом выше исследовании академик Ф. Е. Корш справедливо отмечает былинный стих „Слова“, понятный главным образом при вокальной передаче поэмы. Но вместе с тем весьма знаменательны в этом тексте — излишние для былинного стиха стопы, встречающиеся во многих местах „Слова“, иногда по обоим концам такого стиха или только в начале и конце его; напр.:

О Бояне, соловію старого веремени!  
 абы ты съ пѣлки ущекъталъ,  
 скача, соловію, мыслию по дереву,  
 лѣтая умъмъ подь оболоки,  
 съвивая, соловію, оба полы сего веремени,  
 рища въ тропу Трояню  
 черес поля на горы (Кыевскыѣ),  
 пѣти было пѣснь Игореву того внуку...

Курсивом обозначены лишние стопы, наглядно выведенные в тексте „Слова“, опубликованном Ф. Е. Коршем.<sup>83</sup> Они объяснятся, если признать „Слово“ не чисто литературным памятником, а именно — песенным, былинным: в вокальном исполнении эти дополнительные стопы заполняются естественно фразами речитативного характера, как это мы видим даже в позднейших записях северных былин (Кирши Данилова, напр., в былине о Ваське Буслаеве) и южнорусских (украинских дум и исторических песен).

Славильные песни были в обычае, и Боян, воспетый „Словом“, был одним из их творцов и певцов. Слава о нем пережила века, и автор позднейшего памятника „Слова о Задонщине“, воспевающего победу над Мамаем (1380), не только подражает во многих частях своей поэмы „Слову о полку Игореве“, но во вступительной части своего произведения вспоминает древнего Бояна-гуслияра:

Оттоле взыдемъ на горы Кыевскыя,  
 Первѣе всѣхъ вшедь восхвалимъ  
 Вѣщаго Бояна въ городѣ въ Киевѣ  
 Гораздо гоудца.  
 Той бо вѣщій Боянъ,  
 Воскладая свои златыя персты на живыя струны  
 Пояше славою роусскимъ княземъ,  
 Первому князю Рюрику  
 Игорю Рюриковичю и Святославу Ярославичю.  
 Ярославу Володимировичю.  
 Восхваляя ихъ пѣснями и гоуслеными боуйными словесы.

И далее певец „Задонщины“ добавляет: „Азъ же восхваляю пѣснями гуслеными словесы — господина Русскаго, господина Дмитрія Ивановича“...<sup>84</sup>

Таким образом, вещей Боян, которого певец „Слова“ остроумно называет Велесовым внуком (Велес, подобно Аполлону, был, как известно, богом Солнца и, также как и последний — Аполлон-кифаред — являлся, в представлении автора „Слова“, покровителем музыкального искусства), вовсе не был мифическим лицом и наличность выдающихся великокняжеских певцов и гуслияров, помимо обширной фаланги второстепенных скоморохов (своего рода „потешная палата“), почти несомненна. Следы их и подтверждение их существования можно еще найти в некоторых древних письменных памятниках, не говоря о былинах. Под 1201 г. Ипатьевская летопись сообщает, что по смерти Владимира Мономаха брат его „оставшю у Сыръчана единому гудьцю же Орѣви посла и во Обезы, река: Володимеръ умерлъ есть, а воротился брате, поиде въ землю свою, молви же ему моя словеса, пой ему пѣсни Половѣцкия; оже ти не восхочеть, даи ему поухати зелья именемъ евѣакъ“.<sup>85</sup> Эта запись не только доказывает, что придворные гуслияры (гудьць) хорошо знали как славянские, так и иноземные (половецкие) песни, но что были иногда близки к князю и исполняли, по его поручению, даже дипломатические поручения. — В той же Ипатьевской летописи под 1243 г. упоминается знаменитый („словутный“) певец Митусъ, не пожелавший раньше служить князю Даниилу Волынскому. Во время междоусобия между рязанскими и волынскими князьями дворецкий волынского князя Андрей „не удоси его (т.-е. не захватив его, князя Константина Рязанского), но удоси владыку (перемышльского), и слуги его (Андрея)... словутнаго пѣвца Митусу, древле за гордость не въсхотѣвшу служити князю Данилу, раздраного (истерзанного) акы связаного приведоша“...<sup>86</sup>

Таких „соловьев старого времени“, вероятно, было не мало. Имена их забылись или еще покуда не открыты, но отрицать их существования нельзя. Назначение их было то же, что и позднейших украинских кобзарей и лирников — петь про старые времена, воспевать славу своим князьям и их предкам. Это назначение ясно проглядывает из приведенных выше цитат; и автор „Задонщины“, вспоминая о Бояне или заимствуя определенные певческие формулы (своего рода „попевки“), говорит, что „тот Боянъ воскладаша горазная своя персты на живыя струны, пояша Русскимъ княземъ славу“.

Даже в летописных текстах можно найти следы влияния таких поэм, вызвавших поэтические уподобления вроде приве-

денных составителем той же Ипатьевской летописи под 1201 г.: восхваляя память вел. кн. Романа, летописец характеризует его так: „устремилъ бо ся бяше на поганяя яко и левъ, сердить же бысть яко и рысь, и губяше яко и коркодилъ, и прихожаше на землю ихъ (поганых) яко и орель, храборъ бо бѣ яко и туръ“. Все это точно взято из славильной песни.

И если та же Ипатьевская летопись (под 1252 г.), говоря о войне с ятвягами, сообщает, что „князь Даниль приде ко Визьнѣ и преиде рѣкоу Наровъ и многи крестьяны (христианы) от пленения избави и пѣснь славноу пояхоу има“, мы понимаем, что Даниил заслужил, чтобы ему пели славильную песню. Точно также Воскресенская летопись под 1242 г. сообщает о пении славы князю Александру, приветствованному народом при возвращении после победы над немцами и чуждью во Псков, и даже приводит самую песнь: „Пособивый, Господи, кроткому Давыду побѣдить иноплеменника и вѣрному князю нашему оружіемъ крестнымъ, свободи градъ Псковъ отъ иноязычныхъ и отъ иноплеменикъ рукою великаго князя Александра Ярославича“ (Полное собр. русск. летоп., т. VII, стр. 151).

Даже в одном из позднейших памятников (ркп. XVI в. б. Волоколамского мон., затем Моск. дух. акад. № 157—521, л. 31) мы читаем: „накладая многоочитая персты на живыя струны а въспоемъ пѣснь тихія и веселыя дружина моя“. — Все это поэтические остатки тех времен, когда при княжеских дворах жили и пели выдающиеся певцы-поэты и гусляры, произведениям которых заслушивались и князья, и дружина, и княжеские гости, и остатки которых, кроме немногих, более или менее уцелевших памятников, можно уловить в том или ином поэтическом изречении сухого книжного изложения летописного сказания, или которые разбрелись по старинным былинам, сохранившимся еще в народной памяти в более целом виде в далеких, не тронутых человеческой культурой местностях.

### 3. ДРЕВНЕЕ ЦЕРКОВНОЕ ПЕНИЕ НА РУСИ, ЕГО НОТАЦИИ И ПИСЬМЕННЫЕ ПАМЯТНИКИ.

Вместе с крещением Русь приняла от Византии и церковно-певческую практику и музыкальную письменность, необходимую для богослужебного обихода. Мы уже знаем о первых прибывших в Киевскую Русь греческих и болгарских певцах-клириках, устроивших здесь певческий обиход и привез-

ших с собою, несомненно, также образцы церковно-певческих книг. Эти приезжие певцы явились, вместе с тем, первыми учителями и регентами (доместиками) славянских церковных хоров, хотя бы в Киеве и Ростове, — факт, отмеченный летописями и Степенной книгой: митрополит Михаил из Киева отправился в Ростовскую землю, где, по словам летописи: „крести людей безчисленное множество, и многія церкви воздвиже, и пресвитеры и диаконы постави; крыло с устроив, и уставы предложи“. Но вскоре стали выделяться и русские, местные знатоки певческого дела. Так, из киевских доместиков известен Стефан, ученик Феодосия Печерского (тоже хорошо знавшего певческую премудрость) и его заместитель в качестве игумна Киево-Печерской лавры (с 1047 г.); известен был и Кирик, доместик новгородского Антониева монастыря (1-й половины XII в.), и Лука, доместик во Владимире (XII в.), клир которого летописец остроумно называет „лицыною чадью“.

Своей, славяно-русской музыкальной письменности (т.-е. нотации), конечно, не существовало, и появившаяся теперь, с введением христианства, была, несомненно, греческого и греко-болгарского происхождения. Подтверждением этому служат древнейшие из сохранившихся славянских певческих памятников: евангелия с нотными знаками для чтения нараспев текста священного писания. Немногие уцелевшие из подобного рода памятников, по утверждению наших известных палеографов (А. И. Соболевского и Н. М. Каринского) были списаны с древнеболгарского или, что то же самое, древнего церковно-славянского оригинала. А нотные знаки, как мы увидим, были вполне аналогичны современной ему византийской церковно-певческой нотации.

#### Экфонетическая нотация.

Старейшими из подобных памятников считаются известное Остромирово евангелие и два пергаменных листа современного ему евангелия апракос, известных под названием Куприяновских листов. Оба памятника принадлежат Российской публичной библиотеке<sup>87</sup> и оба относятся к одному и тому же XI в., т.-е. были написаны в течение столетия со времени официального крещения Руси. Нотные знаки их принадлежат к одной и той же экфонетической нотации (т.-е. для чтения нараспев),<sup>88</sup> хотя в первом из них встречаются более или менее случайно или группами, а не в виде полной системы. При этом экфонетические знаки

<sup>87</sup> Очерки по истории музыки в России, I, 1.

Остромирова евангелия остались неизвестными нашим музыкологам, хотя на них еще в 1865 г. указал А. Ф. Бычков,<sup>89</sup> а позднее упомянул о них и Н. М. Каринский в своей „Хрестоматии по древне-церковно-славянскому и русскому языкам“. Этот знаменитый памятник остался не исследованным с музыкальной стороны, несмотря на то, что дважды был издан (И. К. Савиновым) фотолитографически (Спб., 1883 и 1889). Напротив, экфонетические знаки Куприяновских пергаменных листов начали интересовать исследователей уже с момента поступления рукописи в Публичную Библиотеку (1865 г., когда прот. Д. В. Разумовский дал попытку объяснить эти знаки), и они воспроизводились недостаточно полно и точно И. И. Срезневским в его „Древних памятниках юсового письма“ (Спб., 1865)<sup>90</sup> и совершенно неточно, неполно и без всяких разъяснений в новейшем исследовании этого памятника Ф. В. Каминского.<sup>91</sup>

Как было уже сказано, в обоих памятниках встречаются однородные знаки экфонетической нотации. Но знаки Куприяновских листов (рис. 26) представляют более или менее полную систему (около 12) нотных знаков, насколько можно судить по нынешнему состоянию этого ценного исторического документа, при том нотные знаки в нем распределены на протяжении всего отрывка, встречаясь на 92-х строках из 160 строк всей рукописи. В Остромировом же евангелии встречаются только два знака этой нотации.

Экфонетические знаки обоих евангелий XI в. представляют тем больший музыкально-исторический, а вместе с тем и палеографический интерес, что не ограничиваются только двумя названными древними памятниками, но встречаются и в более поздних евангелиях богослужебного назначения, хотя на подобные памятники почти вовсе не обращали до сих пор никакого внимания. В бывшем Синодском архиве имеется, между прочим, евангелие-тетр 1519 г., точно также снабженное экфонетическими знаками.<sup>92</sup> Таким образом, обозначение евангелий для богослужебной практики знаками для чтения на распев продолжалось, во всяком случае, не менее 500—600 лет (XI—XVI вв.), и если древнейшие памятники экфонетической нотации на Руси могли быть уничтожены силою исторических обстоятельств, вернее — несчастий, то вполне можно допустить, что в наших книгохранилищах впоследствии могут быть найдены памятники позднейших времен, снабженные такими знаками, на которые архивисты почему-либо не обращали должного внимания.

Знаки экфонетической нотации были трех родов: строчные, подстрочные и надстрочные. Эти русские знаки,

по новейшим исследованиям аббата Тибо и К. Попадопуло-Керамевса, указанным раньше, воспроизводят знамена, встречающиеся и в более ранних и в современных им (V—XII вв.) греческих экфонетических памятниках. Но для нас не менее ва-

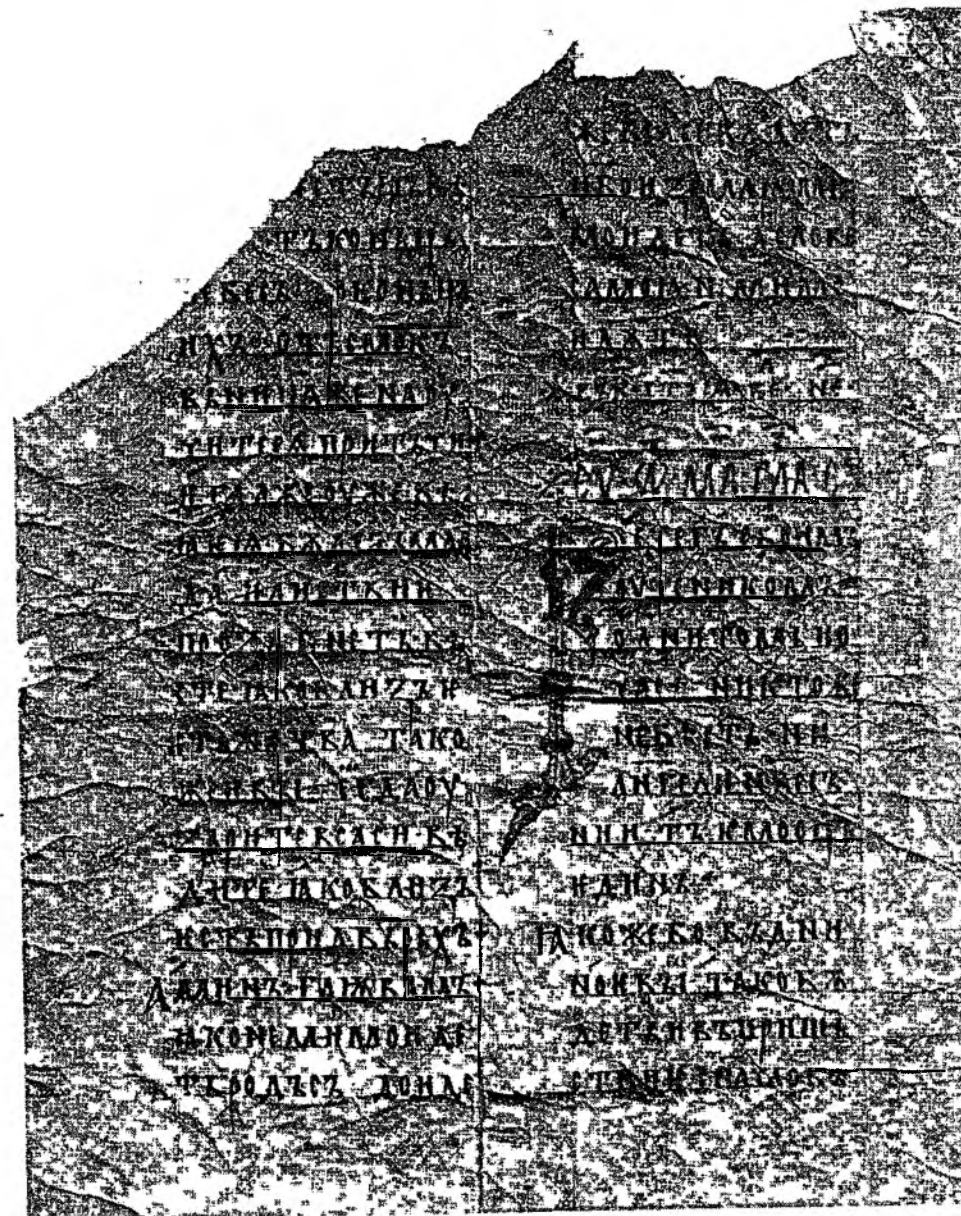


Рис. 26. Экфонетические знаки пергаменного евангелия XI в.  
Abb. 26. Ekphonetische Notenzeichen aus einem Pergamentevangelium des XI Jhd.



Рис. 27. Снимок с греческой пергаментной ркп. X в. с экфонетическими знаками, принадлежавшей московскому Успенскому собору (№ 1, л. 29).

Abb. 27. Aufnahme eines griechischen Pergamentmanuskriptes des X Jhd. mit ekphonetischen Notenzeichen aus der Moskauer Usnenski-Kathedrale.

жен другой факт: именно то, что часть этих знаков вошла затем в состав нашей древнейшей знаменной нотации. Приводимая таблица<sup>93</sup> дает сравнительное начертание русских экфонетических знаков (с их номенклатурой, впервые установленной прот. Д. В. Разумовским в упомянутой его статье 1865 г.) двух памятников XI в., евангелия 1519 г. и греческих певческих рукописей:

ЭКФОНЕТИЧЕСКИЕ ЗНАКИ.					
№	Наим. по Разумовскому.	Еванг. л. XI (рпк. Публ. 6 F. I. 57).	Слав. еванг. XVI в. (Арх. Синода, № 24).	Греческие евангелия XI — XII.	Наим. по J. Thibaut.
Строчные	1 Крест (Крым).	+	.	+	Téleia.
	2 Апостроф.	3	—	3 3	Hypocrit-sis.
Подстрочные	3 Скоба.	~ ~	~ ~ ~	~ ~	Kathisté.
	4 Подвысь	^ /	^	^	Apo-strophos.
	5 Паракант.	ε	ε	ε ε ε	Para-klétiké.
Надстрочные	6 Крюк.	✓	✓	✓	Kré-masté.
	7 Крюк светлый.	—	—	—	Не обозначен.
	8 Стрела.	—	—	—	Oxeia.
	9 Алл.	...	...	...	Kentmata (по Керемесу).
	10 Палка.				Bareia.
	11 Двойная палка.		—		Dipli bareia.
	12 Полу-статья.	≡	—	≡	Не отмечено.

Сравнив приложенный здесь (рис. 26) снимок страницы одного из Куприяновских листов (евангелия XI в.) с л. 29 греческого пергаментного евангелия X в., принадлежавшего московскому Успенскому собору (рис. 27), начало евангелия в неделю св. отец, с под- и надстрочными нотными знаками: Paraklitiké, Apostrophos, Kathisté, Krémasté и Bareia), можно судить о полном тождестве знаков русской и греческой экфонетической нотаций, т.е. о заимствовании первых по образцам греческих рукописей.

Знаки, представленные в этой таблице, имели следующее вокальное значение (вернее — для чтения нараспев):

Строчные 1) Крест (по номенклатуре знаменной нотации — крыж) — остановку в чтении текста. В виду этого и

в знаменной (крюковой) нотации крыж ставился в конце музыкального предложения или, прибавленный к другому знамени, обозначал остановку или замедление; продолжительность остановки в евангельском чтении зависела от усмотрения чтеца: нужно перевести дух и сообразоваться с общим ходом чтения.

2) Апостроф — связь и последовательность тонов, слога (или слова), предшествующего и последующего, между которыми этот знак поставлен, в нисходящем порядке.

*Подстрочные* знаки писались под одними или несколькими словами.

3) Скоба — обозначала, что слово, под которым находился этот тон, произносилось на один тон, но с расстановкой слогов.

4) Подвысь — знак требовал повышения голоса для данного слова.

*Надстрочные* знаки экфонетической нотации еще более приближались по своему начертанию к будущим крюковым знаменам.

5) Параклит, наиболее употреблявшийся знак в старой византийской нотации и в ее преемнице русской знаменной, всегда ставился в начале чтения или после остановки (†), а потому был начальной нотой и одним из основных знамен крюковой нотации; в чтении и пении параклит соответствовал длительности белой ноты (♩ = полутакту).<sup>94</sup>


6) Крюк (простой) соответствовал белой ноте (♩) и выражал ноту понижающуюся.

7) Крюк светлый — обозначал ноту повышающуюся; оба этих знака экфонетической нотации, встречающиеся также в латинских невмах (здесь они назывались — *rodatus* и *porrectus*), послужили для основных знамен будущей крюковой нотации.

8) Стрела — обозначала понижение голоса в рецитации.

9) Апли — обозначало более длительно выдержанную в чтении ноту.

10) Палка — обозначала полуноту.

11) Двойная палка — две четверти (  ).

12) Полустатья — требовала в чтении длительности, равной целой ноте.

Знаки стрелы, палки и статьи — также вошли в состав знамен крюковой нотации.

Из всех этих знаков, речитативное значение которых нам теперь известно, в Остромировом евангелии, как было сказано, встречаются только оба первых (строчных) знака (крест = крыж и апостроф). Ими нотированы в этой рукописи: 1) лл. 1—16, размеченные обоими знаками († встречается

не менее 250 раз; } 79 раз); обрывается на чтении евангелия от Иоанна гл. 8, не доводя его до конца; 1½ листа 17-го остались не нотированными. В дальнейших листах встречается лишь один строчной крыж (†); 2) лл. 54—55, еванг. от Иоанна; 3) л. 169 об. — два крыжа вписаны случайно и, вероятно, позднее; 4) лл. 176 об. — 179 — полное чтение главы рп̑ъ, от Иоанна († встречается 38 раз) и 5) лл. 211—211 об. — полное чтение гл. ѿ̑ (59) от Луки († встречается 13 раз).

Рецитация Евангелия в церковном обряде, в строгом смысле, не была певческим искусством, но знаки, сопровождавшие евангельский текст и предписывавшие определенные приемы передачи его голосом (повышения и понижения его, замедления и остановки, своего рода кадансирование известных периодов), по существу являются музыкальными и составляют особую нотацию — экфонетическую. Некоторые из них, как мы знаем, послужили прототипами для дальнейшего развития русских певческих знаков (знамен).

Каково же было древнейшее, исторически существовавшее и доказанное, церковное пение русских славян? Какова была нотация или каковы были нотации этого вокального искусства, и какие сохранились от него письменные памятники?

В „Степенной книге“ мы находим, между прочим, известие о прибытии в Русскую землю трех греческих певцов „с роды своими“ при Ярославе Мудром, в 1053 г., положивших якобы основу различным родам православного церковного пения. Эту справку, вызвавшую противоположные толкования наших исследователей, необходимо дополнить другим известием, сообщаемым Ипатьевской и Переяславской летописями под 6645 (1137) годом о том, что при князе Мстиславе „поставленъ бысть скопецъ Мануилъ епископомъ Смоленску, пѣвецъ гораздый, иже пришесть отъ грекъ самъ третій“. Мы знаем также, что еще раньше княгиня Анна привезла в 988 г. греческий „царицын хор“, а через 4—5 лет в Ростовской земле был устроен „крылос“ митрополитом Михаилом из болгар.

Итак, в новокрещенную Русь приходили неоднократно гораздые, богоподвигаемые певцы, вместе с семьями или сотрудниками-певчими („с роды своими“ и „сам третій“), и от них пошло наше церковное пение.

„Степенная книга“ (степень второй) в главе 6-й, озаглавленной: „Богогласное пѣніе отъ Грекъ“, сообщает о первом периоде русской церковно-певческой практики:

„Не токмо же глаголы единѣми благоволи богъ въ Руси славится имени его святому, но и богогласнымъ пѣніемъ

хотя украсить церковное исполнение. Вѣры же ради христолюбиваго Ярослава, придоша къ нему отъ Царяграда богоподвизаемы три пѣвцы гречестии съ роды своими. Отъ нихъ же начатъ быти въ Русѣй земли ангелоподобное пѣніе изрядное осмогласіе, наипаче же и трисоставное сладкогласование и самое красное демественное пѣніе, въ похвалу и славу богу“ etc.<sup>95</sup>

Этому „свидетельству“ Степенной книги наши музыкальные исследователи придавали значение едва ли не исторического документа, расходясь только в толкованиях допустимого различия его. Правда, С. В. Смоленский справедливо указывает на то, что „эта запись (Степенной книги) сделана 300 лет спустя... и сопоставление (ее) с несомненными документами не может не привести к выводу, также ослабляющему решительное, повидимому, значение свидетельства Степенной книги“,<sup>96</sup> но и он различает в тексте Степенной книги указание на два рода пения, по два вида в каждом, в том числе даже „пение на подобны“. Другие исследователи (Металлов, Преображенский и Керамевс) усматривают в указании Степенной книги наличность трех родов пения, будто бы установившихся в этот первый период — период зарождения у нас! — церковного пения: 1) ангелоподобного изрядного осмогласия, 2) трисоставного сладкогласования, подразумевая под ним кондакарное пение, объясняя его мнимым „трехстрочным“ изложением: а) текста, среди которого встречались так называемые мартирии,<sup>97</sup> б) напева, нотировавшегося над текстом, и в) верхней строки, содержавшей знаки экспрессивного характера, — и 3) демественного пения, имевшего свою отличную нотацию.

Между тем, показания Степенной книги, представляющей любопытный литературный памятник второй половины XVI в.,<sup>98</sup> уже вскоре после опубликования (1775 г.), вызвали очень серьезные нападки ученых на историческую достоверность ее показаний многих известий о древних временах.<sup>99</sup>

Однако, несмотря на отрицательное отношение ко многим „баснословным“ показаниям Степенной книги, через 100 лет после Щербатова, Шлецера, Калайдовича и др. ученых, наши музыкальные исследователи все-таки принимают на веру эти показания, касающиеся, между прочим, и первого периода русского церковно-певческого искусства, притом даже основываются на ее буквальном изложении!

Несомненно, наличие трех самостоятельных родов пения в ту отдаленную эпоху, при весьма невысокой тогда — сухой, схоластической, хотя и отвечавшей художественному уровню тогдашнего общества — музыкальной культуре в Европе вообще,

вызывает полное недоумение. Гораздо проще объяснить показание Степенной книги витиеватым изложением наличного (во время ее составления) состояния церковного пения, относя его зарождение в эпоху Ярослава Мудрого. Это не противоречило бы историческому факту. На самом деле, конечно, разногласие исследователей вызывает именно риторический термин „трисоставное сладкогласование“, непонятный в применении к древним малокультурным певцам и вполне объяснимый в конце XVI в., с его первыми попытками трехголосного пения, сохранившимися в старинных крюковых книгах. В этом отношении своеобразна попытка разъяснить происхождение термина „трисоставное сладкогласование“, сделанная В. В. Стасовым еще в 1865 г.,<sup>100</sup> оставленная без внимания позднейшими исследователями.

Опираясь на то, что ко времени написания Степенной книги (XVI в.) были потеряны следы первоначальной церковно-певческой практики давних веков (X, XI, XII), Стасов допускает возможность просто перевода латинского термина, существовавшего на Западе в эпоху составления Степенной книги. В музыкальном учебнике Фельстина, или Фельштейна, выдержавшем в Кракове в 1534 и 1539 гг. два издания (*Opusculum musices noviter congestum per honorandum Sebastianum Felstinen pro institutione adolescentium in cantu simplici seu Gregoriano*) и изложенном обычным в то время витиевато-схоластическим языком, автор, между прочим, называет вокальную музыку *tripartitum* — трисоставной, троечастной: „*Musica est scientia canendi modum indicans... Quam musicam tripartitam esse Boetius, libro primo ostendit, mundanam scilicet, instrumentalem ac humanam*“ (Музыка есть наука, указывающая правила пения... Эту музыку Боэций в первой книге<sup>101</sup> считает трисоставной, разумея мирскую, инструментальную и вокальную). Приданное здесь музыке прилагательное — *tripartita*, — замечает Стасов, — не соответствует ли вполне русскому — трисоставное? Не следует ли видеть в нем лишь перевод общераспространенного тогда в Европе выражения? Оно могло проникнуть к нам с Запада через Польшу, вместе с другими цветистыми и в то же время схоластическими выражениями, которые встречаются в тогдашней русской переводной литературе, иногда даже просто передававшей русскими буквами латинские, польские и т. п. слова, непонятные переводчикам. „Автор Степенной книги, имея надобность говорить о внесении музыки из Греции в Россию, конечно, нашел кстати отличить это важное событие своего рассказа особенными, цветистыми выражениями и придал музыке такой эпитет, который был тогда всего общераспространен-



нее и общеупотребительнее между более образованными народами".<sup>102</sup>

История русского церковного пения распадается на три главных периода:

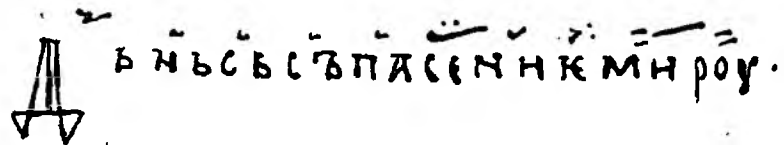
I — старого истинноречия или праворечия, обнимающего приблизительно четыре века, с XI по XIV,

II — раздельноречия, с XV до середины XVII в., и

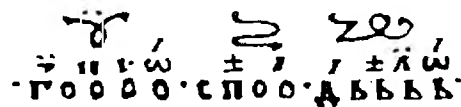
III — эпоху нового истинноречия, начинающуюся со второй половины XVII в.; она также может считаться завершённой в настоящее время.

Однако периоды развития русской музыкальной письменности не совпадают, как мы увидим, с этими разграниченными друг от друга эпохами.

В певческих книгах I периода, как и вообще в письменных (литературных) памятниках данной эпохи, текст их представляет истинную, правильную речь, т. е. писался так, как его тогда произносили. Находившиеся в тексте полугласные, как, напр., љ, њ, ѣ, нотировались отдельными знаками (знаменами) и пелись так, как в настоящее время поются гласные буквы. Напр., слово *дньсь* надписывалось тремя нотными знаками — над каждой полугласной *дньсь*; подобный пример имеем хотя бы на л. 165 постной триоди XII в., принадлежавшей библиотеке Моск. синод. типографии (р.кп. № 148).



В данном случае исследователи славянской речи видят несомненное доказательство тому, что в древности в русской речи, по крайней мере местами, слоги с глухими буквами протягивались в пении, повидимому, как замечает А. Потебня, „с графическим изображением того гагаканья, которое и теперь можно услышать в деревенских церквах“.<sup>103</sup> Так, напр., нотировались отмечаемые тем же ученым слова: „отъ зъѡльхъѡ“ (отъ зьльхъ), „дъѡьньсьѡ“ (дньсь). В нижегородском кондакаре XII в. (р.кп. Росс. публ. библ. Q. I. 32, л. 103) слово *Господь* нотировано кондакарными знаками так:



Один из стихирарей XIV — XV в. дал основание А. Востокову сказать, что „сии буквы в старину слышимы были в произношении, а в пении протягивались так же, какъ у французов e-muet“.<sup>104</sup>

В XV в. в славянском тексте богослужбных песнопений совершилась перемена, состоявшая в замене полугласных букв гласными *и*. Она была обусловлена тем, что оказалось затруднительным произношение полугласных букв. Точно также в певческой практике стало трудным исполнение нотного знака, стоявшего над такой полугласной буквой, которая стала заменяться гласной. В данном случае, несомненно, текстом песнопений стали жертвовать ради целостности напева и его нотной записи. На первых порах, повидимому, подобная замена одних звуков другими не изменяла произношения до неузнаваемости, и вторичные звуки *о* и *е*, заменившие *ѡ* и *ѣ*, отличались краткостью произношения, сравнительно с подлинными гласными *о* и *е*. В былинах, песнях и даже в обыденном народном говоре можно было недавно (а может быть и теперь) еще встретить подобное, свойственное древнему языку полногласие, не нарушающее общего характера произношения. „Древние глухие (звуки), — говорит по этому поводу Потебня, — вовсе не так далеко остались за нами, как думают некоторые. Никто меня не убедит, что я не слышал в нынешней песне явственных слогов *тѡ, зѡ* — за *рѡшо-тъ-ками*, за *желѡзь-ными*. Равно никому я не поверю, что теперь нельзя услышать *Курескъ* при односложном *Курск*. А между тем, нас отделяет от XIV в. полтысячелетия“.<sup>105</sup> В пении такая замена еще более допустима при условии совпадения ритмических ударений в напеве с ударениями в словах. При этом необходимо отметить, что в раздельноречном пении ритмические ударения напева почти не приходятся на звуки, связанные с текстом прежних полугласных букв.

В певческой практике, повидимому, довольно скоро сгладилась разница в произношении между гласными *о* и *е* и их же производными от полугласных букв. Текст певческих книг обезличился, получилась текучая гладь, составляющая характерный признак раздельноречного пения, которое и вызвало, в конце концов, полное искажение богослужебного текста:

Старое истинноречие.

Согрѣшихомъ, беззаконовахомъ, не оправдихомъ предъ тобою, ни съблудихомъ, ни сътворихомъ, якоже заповѣда намъ, но не предаждь насъ до коньца отъчьскый Боже.

Раздельноречие.

Согрѣшихомо и беззаконовахомо, не оправдихомо передо тобою, ни соблюдахомо, ни сотворихомо, якоже заповѣда намо, но не преда иже насо до конца отеческый Боже.

Постоянно встречавшиеся в раздельноречном пении слоги хомо дали ему еще другое название: хомового, сохранившееся до последнего времени для старообрядческого пения.

В конце этого II периода нестроение и искажение церковной службы, помимо хомового пения, увеличились еще оттого, что ради ускорения длинной службы, из которой нельзя было выпускать текста и делать какие-либо сокращения, служба разбивалась на части, совершавшиеся и распевавшиеся одновременно, многогласно, т.е. разом многими голосами, при чем один читал, другой в то же время пел, третий говорил ектении и возгласы.<sup>106</sup> Обнаружившееся таким образом „великое нестроение“ привело к пересмотру всей богослужбной обрядности, а также и церковно-певческих книг, так как в 1667 г. состоялось постановление Московского церковного собора: гласовое пение пети на речь, начавшее III период — нового истинноречия и вызвавшее, вместе с тем, отпадение от государственной церкви старообрядцев (раскольников). Последние, вместе с другими старинными обрядами, удержали в своей богослужбной практике и певческие книги раздельноречного периода с его хомонией.<sup>107</sup>

Можно привести следующий пример одного и того же текста богослужбного песнопения всех трех периодов:

I. Старое истинноречие.	II. Раздельноречие.	III. Новое истинноречие.
Четвероконьчый миръ дньсь освящяется четвероконьчюму възвышаемоу твожму кресту. <sup>108</sup>	Четверокопечный миръ днесе освящяется четвероконечену възвышаему твоему кресту.	Четверокопечный миръ днесъ освящяется четвероконечному възвышаему твоему кресту.

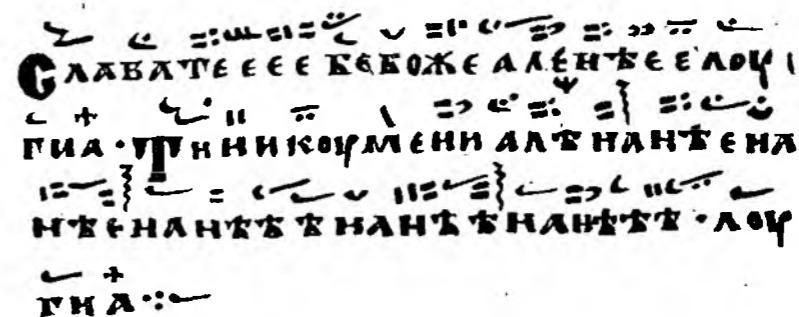
От первого периода русского церковного пения сохранилось около 32-х письменных памятников, не включая сюда упомянутых раньше Остромирова евангелия, двух евангельских пергаменных листов, так называемых Куприяновских, а также „Путятиной минеи“ XI в. (пергам. ркп. Росс. публ. библ., за май месяц), заключающей только на 135 л. „Стихеру на оусьпение св. владыч. нашаея богородица“, нотированную знаменами древнейшего типа; остальная часть рукописи не нотная. Среди этих памятников имеются: 5 кондакарей XI—XII вв., 14 стихирарей XII—XIV вв., 5 ирмологов XII—XIV вв., 6 триодей, постных и цветных XII—XIII вв. и 2 праздничные минеи XIII в.<sup>109</sup>

Большая часть дошедших до нас нотных рукописей I периода признается новгородскими по их происхождению. Объясняется это не только большей образованностью передовых классов новгородского населения, но и отдаленностью

Новгородской области от татарских погромов, уничтоживших едва ли не все культурные богатства городов южной и средней полосы древней Руси в эпоху своего владычества.

Новейшие исследователи этих певческих памятников подтверждают, что наша древняя музыкальная письменность обязана своим происхождением Византии и самые рукописи представляют главным образом копии греческих и южнославянских образцов. Исторически это вполне понятно: приняв из Византии веру, славяне приняли также ее обрядовую сторону, к которой нужно причислить и церковное пение (т.е. напевы и певческую практику) и его нотацию. Собственно русские напевы могли начать появляться тогда, когда они были вызваны обстоятельствами. Именно — при установлении служб и песнопений в память русских святых.<sup>110</sup> Последние создавались, вероятно, уже русскими распевщиками, но также, вероятно, по тем же византийским или болгарским образцам.

В некоторых памятниках старого знаменного письма (напр., в трех стихирарях XII в. Моск. син. библ. № 589, библ. Моск. синод. типогр. № 151 и Спб. дух. акад. № 384) встречаем строки, изложенные кондакарным знаменем, наиболее тесно связанным с византийской нотацией. В других памятниках этой же эпохи встречается двойной текст — русский (славянский) и греческий, как можно видеть из стихираря XII в., отрывок которого был воспроизведен Д. Разумовским:



Текст его: Слава тебе боже аелугия. Ти икоумени (= по всей земле) аелугия, не считая, конечно, повторяющихся, ради цельности напева, слогов и букв. Кроме параллельных текстов — славянского и греческого, — в древних нотных книгах встречаются часто, иногда очень продолжительные, мелизматические украшения или даже отрывки напева, выцевавшиеся на различные греческие певческие термины (напр., анеанес, ненагга, неанеъсь — впоследствии русифицированные в певческой практике под названием „ананек“,<sup>111</sup>

или: ипе, хавоуа, хивоуа и др., даже отдельные буквы их), смысл которых для русских певцов впоследствии был совершенно потерян, а может быть — непонятен и для современников.

Присутствие греческого текста и подобных певческих терминов в знаменных и кондакарных книгах объясняется тем, что, вероятно, в течение долгого первого периода после крещения Руси церковные песнопения исполнялись при богослужении и по-славянски и по-гречески. Этот обычай могли поддерживать и первые наши священники, греческого происхождения, вряд ли хорошо знакомые со славянским языком. Во всяком случае, письменные памятники сообщают нам, что еще в середине XIII в., напр., в Ростове Великом, при царевице Петре Ростовском в церкви Богородицы, из двух клиросов — левый пел по-гречески („лѣвый ликъ гречески пояху“), а правый — по-славянски. Это свидетельство нужно, вероятно, понимать так, что оба „лика“ исполняли один и тот же напев, но тексты пелись на разных языках.<sup>112</sup> В виде пережитков древности еще до настоящего времени в богослужбном пении сохранились греческие возгласы: Кирие елейсон (Господи помилуй), Ис полла эти деспота (на многие лета, владыко), Аксиос (достойн) и др.

В перечисленных выше памятниках древнейшего периода истинноречия наблюдаются две самостоятельные нотации: кондакарная и знаменная. Первая из них была затем совершенно оставлена, забыта, и даже ключ к ней, по мнению исследователей, потерян. Вторая имела гораздо большую жизненную силу и в развитии своем послужила основой для крюковой знаменной нотации, пережившей татарское иго и уступившей (и то только отчасти, ибо она сохраняется и поныне старообрядцами) место пятилинейной киевской нотации. Но известны также древние памятники, изложенные одновременно обеими нотациями. Едва ли не древнейший из русских певческих памятников Устав церковный с нотным кондакарем конца XI — начала XII в., принадлежавший библиотеке Моск. синод. типографии, изложен, одновременно, кондакарной и древнейшей знаменной нотациями.<sup>113</sup>

### Кондакарная нотация.

Лучшим памятником этой нотации признается принадлежащий Российской публичной библиотеке Нижегородский Благовещенский кондакарь XII в.,<sup>114</sup> содержащий преимущественно

кондаки<sup>115</sup> господним и богородичным праздникам и святым. Местами встречается греческий текст, написанный славянскими буквами и изобилующий греческими же вокальными вставками (ананейками, хи-хи и т. д.), как можно видеть из приложен-

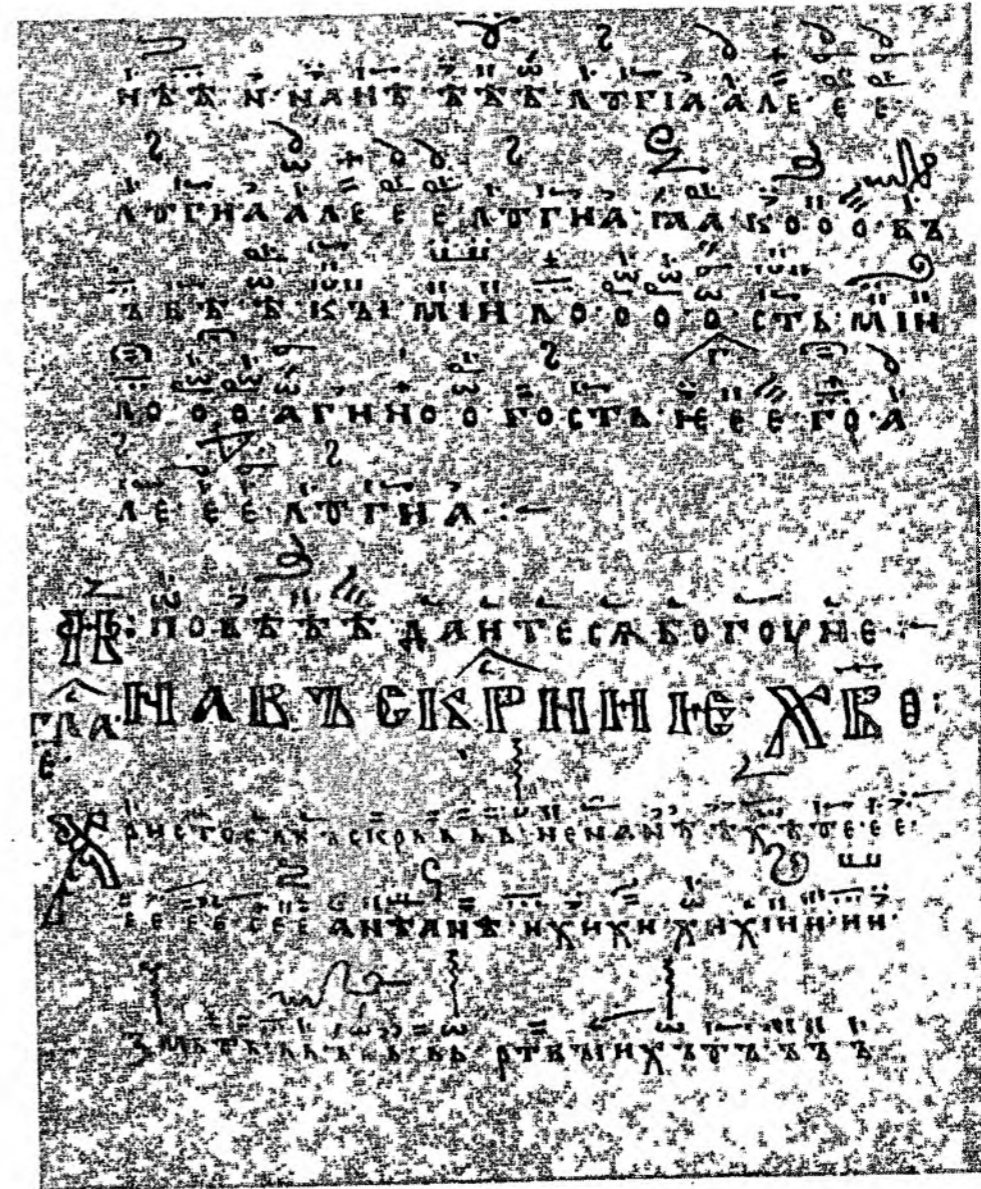


Рис. 28. Кондакарь XII в. бывш. Нижегородского Благовещенского монастыря (ркп. Публичной библиотеки, Q. I № 32 л. 113 об.).

Abb. 28. Kondakarion (Sammlung von Lobgesängen) des XII Jhd. aus dem ehemaligen Maria-Verkündigungs Kloster in Nishni-Nowgorod (Mscr. der Öff. Bibl. Q. I № 32, f. 113, Rückseite).

ного снимка л. 113 об. рукописи (рис. 28). Л. 113 об. рукописи представляет окончание аелуия с греческой ананейкой; далее строка „И повѣдайтеся богу“, нотированная также кондакарным знаменем, после чего следует начало кондака „На воскресение христово“, глас 5-й, прерывающееся упомянутыми певческими вставками. Из приложенного снимка видно, что нотный текст изложен над богослужебным в два ряда: в верхнем — большие, имевшие характер букв греческого алфавита и проставленные более редко, в нижнем — сплошной ряд знамен меньшего размера. Характер письма их, приближающийся к знакам знаменной нотации, и самое размещение их над текстом даже неопытному глазу показывают, что ими должен быть изложен напев богослужебного текста.

Точно также, подобно знакам экфонетической нотации, с которыми очертания некоторых кондакарных знамен имеют близкое родство, так как несомненно развились из них, — кондакарная нотация также была заимствована из певческой практики греческой церкви. До издания или, по крайней мере, исследования какого-либо цельного памятника кондакарной нотации, когда выяснился бы полный состав верхних и нижних знамен,<sup>116</sup> нельзя делать какое-либо решающее заключение об этой исчезнувшей нотации. Несомненно, имеются знамена, общие трем древнейшим нашим нотациям: экфонетической, кондакарной и древней знаменной, напр.:

+	...	крыж
у:	...	будущий голубчик борзый
=	...	двойная палка
┌	...	крюк
	...	стрела
∪	...	чашка в крюк. нотации
Σ	...	пαραклит.

Несомненно также, сравнив снимок л. 113 об. Нижегородского Благовещенского кондакаря (рис. 28) со снимком какого-либо памятника старознаменной нотации (см. рис. 29), что знаки нижней нотной строки кондакаря имеют много общего с древнейшими знаками знаменной нотации.

Во всяком случае, на основании опубликованных до сих пор отрывков кондакарных книг Смоленский<sup>117</sup> и др. исследователи предполагают, что 1) верхняя строка кондакарного знамени, повидимому, имела значение экспрессивное и служила пояснением для регента дать тот или иной оттенок

исполнения, — в таком смысле трактуются будто бы подобные верхние строки в греческих песнопениях; 2) нижняя строка изображала самый кондакарный распев.

Куда приведут дальнейшие разыскания в памятниках кондакарного знамени, сейчас покуда сказать трудно. Во всяком случае, предположения прежних исследователей о значении знамен верхних строк может оказаться не вполне исчерпывающим и точным. Если только пять страниц одного Благовещенского кондакаря могли дать свыше 60 различных знамен (в то же время знамен напева в нижних строках насчитывается всего до 40), можно ли говорить о только „экспрессивном“ значении этих знамен? С другой стороны, в этих верхних строках встречаются знаки, аналогичные нижним, иногда комбинированные (δ, γ), и среди нижних строк встречаются надписанные друг над другом знамена (ϰ, ϱ), заставляющие предполагать здесь наличие, быть может, двух-или трехголосного пения. Наконец, если внешнее начертание целого ряда кондакарных знамен вполне аналогично соответствующим знакам знаменной нотации, нельзя говорить о полной обособленности кондакарной нотации и ее полном забвении. Многие знаки древней знаменной нотации в XIV в. также вышли из употребления и также остаются до сих пор „непонятными“. Сложность двустрочных начертаний кондакарной нотации говорит лишь за то, что эта нотация была не только греческого происхождения, но и песнопения, нотированные ею, вероятно, исполнялись только вполне образованными и хорошо рутинированными певчими, быть может, также преимущественно греками. Повидимому, кондакарные напевы, после преобразования нашего церковного пения, в начале XIV в., были переложены обычными знаменами, тем более, что часть их была вполне тождественна со знаками упраздненной в певческой практике кондакарной системы. И также, повидимому, даже в настоящее время — по позднейшим крюковым книгам (у старообрядцев) и переложениям на киевскую квадратную нотацию — певцы исполняют древние кондакарные напевы, вовсе о том не подозревая.

### Знаменная нотация.

Едва ли не древнейшим из известных донныне славянских памятников, сохранивших нотированный знаменной нотацией напев богослужебного текста, является пергаменная минея месячная XI в., принадлежавшая новгородскому Софийскому собору, а в настоящее время находящаяся в рукописном отде-

лении Публ. библиотеки (пергам.). Она содержит богослужебный текст, и только на л. 135 находится Стихера на одисание сына клачица нашего бца, нотированная знаменем древнейшего типа.<sup>118</sup> Эти знамена вполне одинаковы с нотными знаками других письменных певческих памятников XII—XIV в., перечисленных выше. Образцом их может служить снимок с пергаменной служебной минеи XII в., принадлежащей Моск. синод. библиотеке (рмп. № 168, л. 13 об.), представляющий нотированную, изложенную старознаменным напевом стихирю преп. Роману (рис. 29).

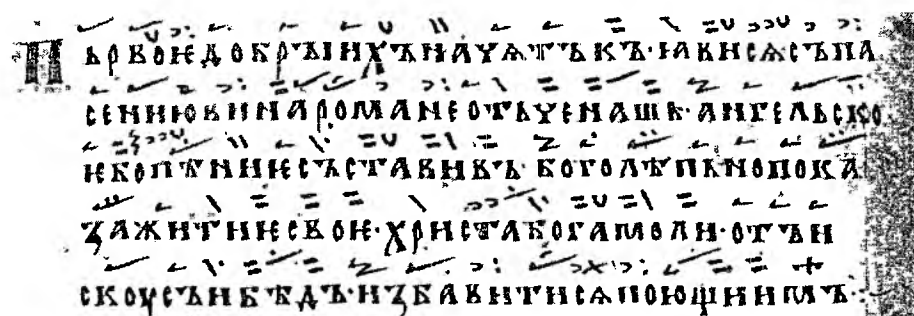


Рис. 29. Древнейший тип знамен из пергам. служебной минеи XII в. (Моск. синод. библ.)

Abb. 29. Älteste Art von sematischen Notenbezeichnungen. Aus einem pergam. Kirchengesangbuch des XII Jhd. (Moskauer Synodal Bibliothek).

Перечисленные письменные памятники сохранили нам начертания древнейших знамен, но не их музыкальное значение и наименования. С. В. Смоленский, описавший один из этих памятников, знаменный ирмолог XIII в., принадлежавший Воскресенскому монастырю, насчитал в нем более 90 различных знамен. Только часть их вполне тождественна с нотными знаками дальнейших веков, другая — остается для нас покуда не расшифрованной, так как эти знаки затем вышли из употребления в певческой практике и музыкальный их смысл затерялся.<sup>119</sup> Вместе с тем, до нас не дошло ни одного теоретического руководства знаменной нотации XI—XIV в., или, по крайней мере, таковое еще не найдено. Первыми по времени в этом отношении являются знаменные азбуки XV в., содержащие „Толкование надписанию знаменъ“, т. е. перечень названий знамен, вместе с их начертаниями. Не давая никакого технического и музыкального разъяснения этих знамен, повидимому, приобретаемого словесной передачей и постепенной практикой, эти „азбуки“ или „толкования“ все же устанавливают точную номенклатуру тогдаш-

них знамен. Одна из древнейших „азбук“ имеется в рукописном ирмологе середины XV в. библ. Троице-Сергиевой лавры (№ 408—1345, лл. 161—161 об.), воспроизведенная здесь

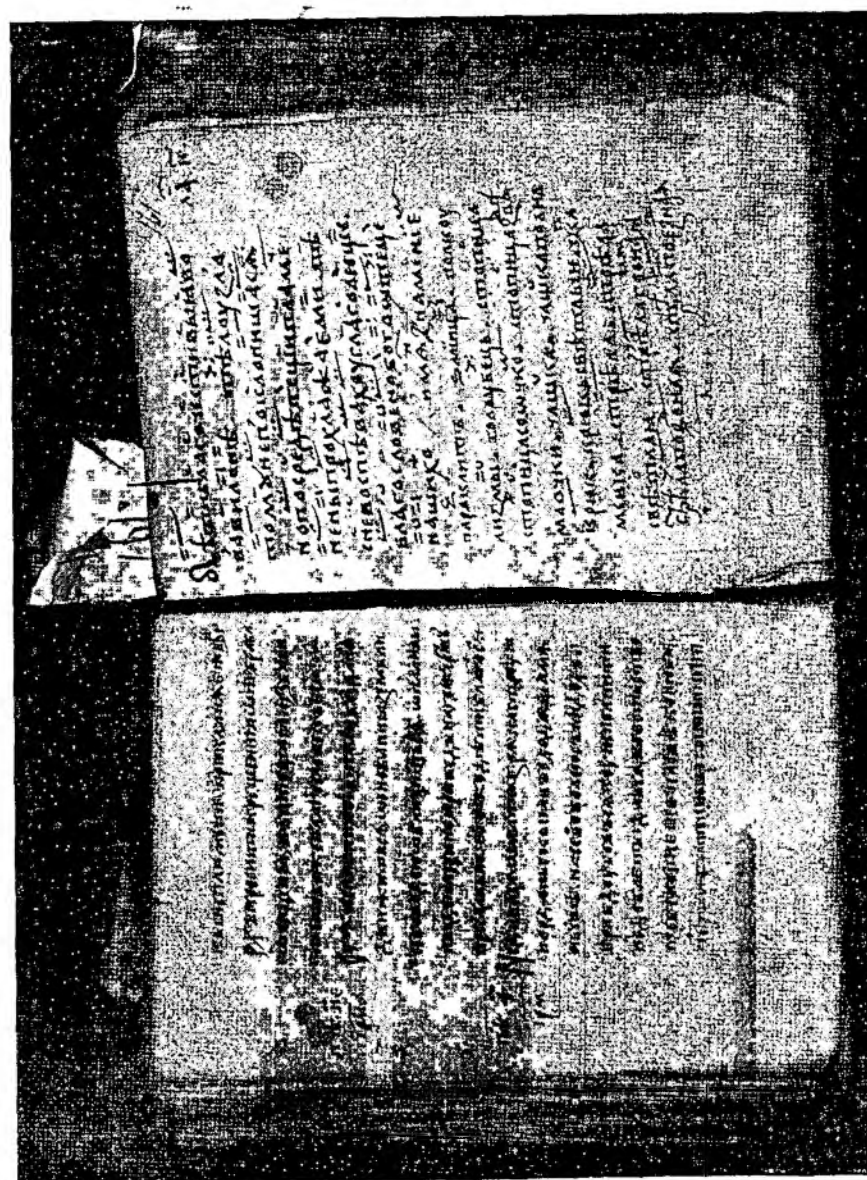


Рис. 30 а. „Имяна знаменіемъ“ (азбука) XV в. л. 161 рмп. ирмолога Троице-Сергиевой лавры (№ 408—1345).  
Abb. 30 а. Benennungen der Notenbezeichnungen XV Jhd. Aus dem Msc. eines Gesangbuches des Troitse-Sergius Klosters.

полностью (рис. 30 а, б). Сравнивая ее с приложенным снимком минеи XII в. (рис. 29), мы видим, что начертание знамен этих памятников (XII и XV вв.) одно и то же, только характер их несколько изменился: в „азбуке“ XV в. скоропись

знамен получила более удлиненный вид. Полный перечень знамен минейной „азбуки“ XV в., начинающейся с середины 161 л. ркп.:

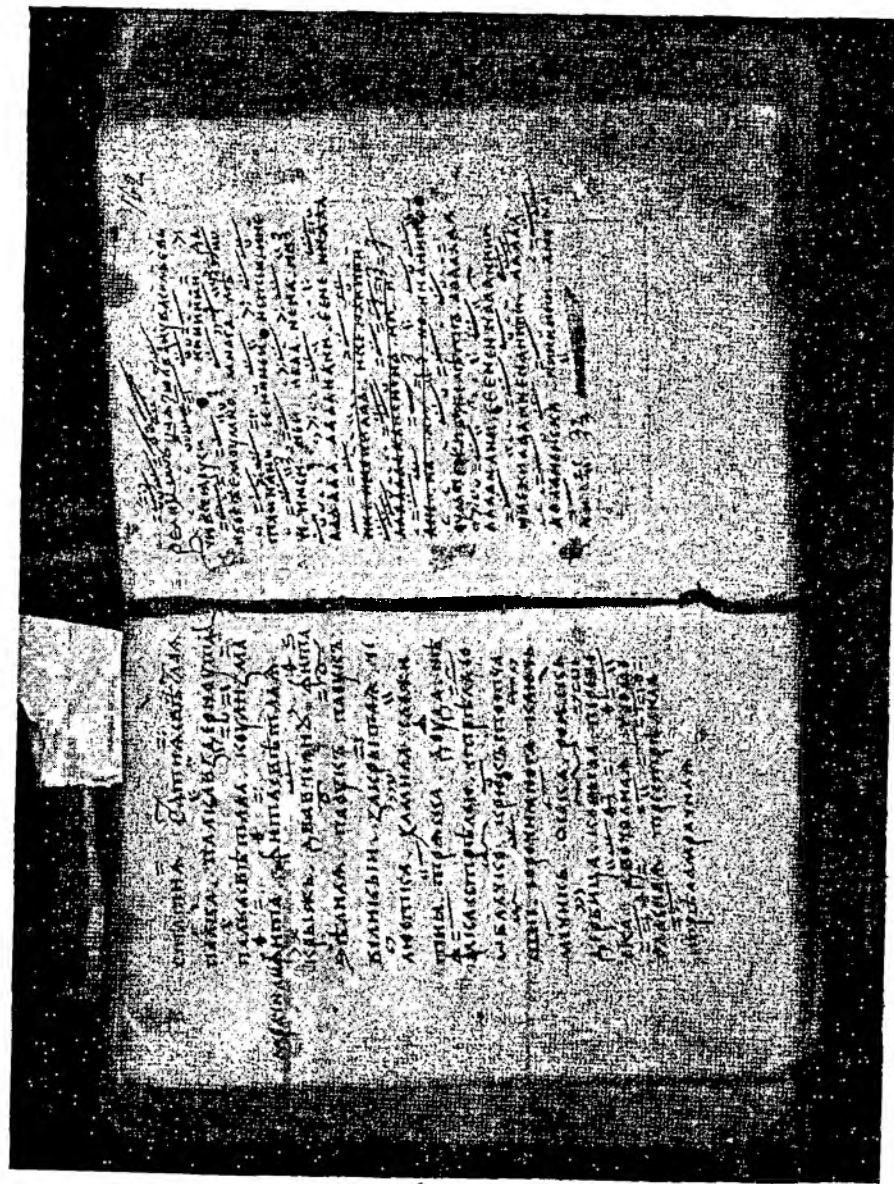


Рис. 30 б. Азбука знаменного пения (окончание) XV в. Л. 161 об. ркп. ирмолога Троице-Сергиевской лавры (№ 408—13:5).  
Abb. 30 b. Notenzeichnungen aus demselben Msc.

„Имяна знаменіем“ 1) паракит, 2) змійца, 3) полкулизы, 4) голубець, 5) стопица, 6) стопица со очком, 7) стопица с двѣма очка, 8) чашка, 9) чашка полная, 10) крюк, 11) крюкъ свѣтлый, 12) скаменка, 13) стрѣла, 14) стрѣла свѣтлая, 15) стрѣла громная, 16) стрѣла поводная, 17) стрѣла поездная, 18) статья, 19) статья свѣтлая, 20) палка, 21) палка вздернутая, 22) палка свѣтлая, 23) кулизма, 24) мрачная фита, 25) фита свѣтлая, 26) крыжь, 27) два в челну, 28) фита зѣльная, 29) паукъ, 30) паукъ великій, 31) закрытая (статья), 32) челюстка, 33) хамила, 34) сложития, 35) тряска,

36) дула, 37) нѣмка с стрѣлою, 38) стрѣла со облачком, 39) крюкъ с потчашием, 40) сорочи нога, 41) ключъ, 42) мечикъ, 43) осока, 44) рожекъ, 45) дербица, 46) кобыла, 47) перевеска, 48) двочолная (двучелная фита), 49) громогласная (фита), 50) трестрѣльная (фита), 51) стрела мрачная“.

В других, современных приведенной из ирмолога XV в., „азбуках“ встречаются различные по количеству знамена, основные начертания коих и наименования остаются одни и те же. В „Толковании надписанию знаменню“ (ркп. № 139 библ. Моск. синод. учил.)—63 знака,<sup>120</sup> в Кирилло-Белозерском сборнике XV в. (ркп. Росс. публ. библ., Кир. № 9—1086, л. 302) в главе „А се имена знаменіем“ перечислено всего 43 знака. Во всех этих „азбуках“ знамена не систематизированы. Систематизация явилась позже, едва ли не только в XVII в., в период завершения и полного развития знаменной нотации, к тому времени получившей иное, более рельефное и резко очерченное угольное (крюковое) начертание, вполне оправдавшее установившееся в певческой практике, едва ли не с конца XVI в., наименование крюков (крюковой нотации).

Музыкальный (звуковой) смысл знамен и наследовавших им крюков не имел строгой определенности и постигался едва ли не главным образом путем долголетней выучки и практики. Как высота звуков, так и продолжительность их обозначались знаменами лишь относительные. В отношении первой самое наименование знамен (простой, свѣтлый, мрачный) указывало на их высоту, вернее на „согласие“ в церковном звукоряде. Последний, переводя его на пятилинейную киевскую нотацию, сохранившуюся в церковной практике до новейшего времени, разделялся на следующие 4 „согласия“, по три звука в каждом:



Знамения нижнего согласия назывались простыми; мрачные определялись знаком, помещенным обычно наверху знамени; свѣтлые — двумя знаками; тресвѣтлые — тремя знаками; напр.

	простой	мрачный	свѣтлый	тресвѣтлый
крюк	—	—	—	—
стрела	—	—	—	—
статья	—	—	—	—
подчашие	—	—	—	—

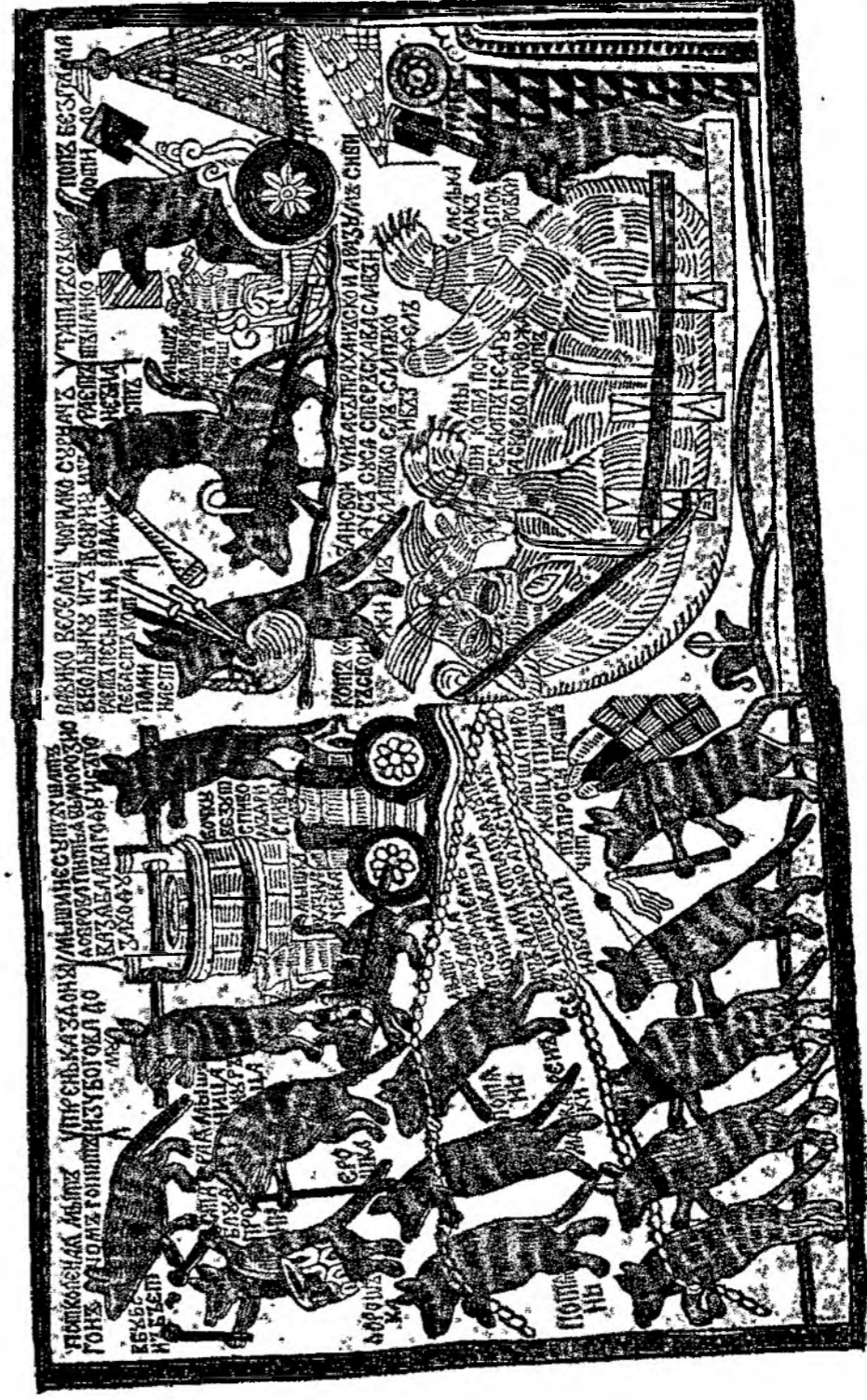
В основу православного церковного пения было положено заимствованное из Византии осмогласие — музыкальная система, распадающаяся на 8 гласов, из которых 4 считаются главными (автентическими) и 4 производными, или дополнительными (плагальными). Начало осмогласия в христианской церковной музыке, заимствовавшей эту систему от древнегреческих ладов, восходит к III или IV вв. Как известно, Иоанн Дамаскин (ум. 760 г.) привел церковное осмогласие в стройную систему и установил полный круг церковных песнопений. 8 кругов этих песнопений были расположены попарно (главный и дополнительный), при чем напевы парных гласов были родственны и часто имели одинаковое движение мелодических строк (I и V, II и VI, III и VII, IV и VIII гласы), а все вместе составляли осмогласник, или октоих (в певческой практике встречались еще сокращенные наименования: октай, охтай, октаик и т. д.), заключавший полный круг знаменного пения на все 8 гласов.

Теоретические основы осмогласия еще не выяснены вполне точно — именно в восточной церкви, тогда как на Западе они развились в законченную систему церковных ладов, законченную в XVI в. Глареаном. Звукоряды нашего осмогласия представлены в следующей таблице:<sup>121</sup>

Do Re Mi Fa Sol		Каждый глас имел свой господствующий и свой окончательный (заключительный) звук, а именно:	
	господствующий	заклучительный	
I глас	—	I глас	Mi Re
II "	—	II "	Sol Fa
III "	—	III "	Sol Mi (или Sol)
IV "	—	IV "	Fa Mi
V "	—	V "	Sol Do
VI "	—	VI "	Re Re
VII "	—	VII "	Mi Do
VIII "	—	VIII "	Re (или Do)

Настоящий вид построения осмогласия был выработан и остался не измененным только в XVIII в., на основании, конечно, более древнего построения, насколько последнее еще сохранилось в тогдашней певческой практике. В предшествующие два века (XVI и XVII), благодаря употреблению в одном гласе излюбленных напевов другого и прибавлению к ним попевок вновь сочиненных, стало заметно менее строгое соблюдение осмогласия, что и привело к ослаблению и постепенному заб-

вению его исконных теоретических основ. Путем параллельного анализа как самой гласовой системы древних распевов, так и их мелодий доказывается полная преемственность всего знаменного пения из Византии. Церковные песнопения, как известно, носят надписания гласов, в которых они исполняются. Сравнение древнейших и более поздних церковно-славянских певческих памятников с современными им греческими подтверждает, что песнопения первых сохраняют те же надписания гласов, что и византийские рукописи, а вместе с тем еще более подтверждает факт заимствования, вместе с греческими напевами, также их теории осмогласия.<sup>122</sup> Таким образом, знаменная нотация, в основе своей, была нотацией византийской, первоначально незначительно измененной, чтобы приспособить ее для распева славянского текста. Точно также, как доказывают новейшие изыскания А. В. Преображенского, она была заимствована для записи первоначально греческих церковных напевов, а не собственных славянских, которых в эту эпоху еще не существовало. Таковые, как мы знаем, появились только при канонизации первых русских святителей и составлялись, конечно, в певческой практике также по прежним образцам восточной церкви.



„Мыши kota погребают“. Лубочная картинка XVIII в.  
„Wie die Mäuse den Kater begraben“. Holzschnitt aus dem XVIII Jhd.



#### IV. ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД.

Новгородские былины.—Гусли и другие музыкальные инструменты в письменных и художественных памятниках.—Колокола и звоны.—Распевы и распевщики новгородские.

В древнем стольном Киеве, несмотря на гульбу княжеского двора и княжеской дружины, все же все более стали проповедываться аскетизм и воздержание от мирской песни, пляски и музыкальной игры. Достаточно припомнить летописные сказания или хотя бы поведания о жизни Феодосия Печерского... Не то наблюдалось в свободолюбивом Великом Нове-городе.

Новгород был одним из старейших городов древней Руси. Ему и принадлежала инициатива в деле призвания варяжских князей. Несмотря на то, что после перенесения великокняжеского стола в Киев взаимоотношения славянских племен значительно изменились, Лаврентьевская летопись за время суздальского княжения Всеволода Юрьевича (ум. в 1212), распространившего свое влияние и на Новгород и Псков, отмечает: „А Новъ-городъ Великий старѣйшинство имать княженью во всей Русьской земли“. Политическая и общественная жизнь Великого Новгорода до второй половины XV века, когда (в 1478 г.) Новгород был присоединен к Москве и окончательно было уничтожено его общинно-бытовое устройство, в течение очень долгого периода значительно разнилась от развития остальной великокняжеской и удельной Руси. С половины XII в. в нем устанавливается выборная власть, даже выборный духовный владыка, имеющий влияние на политические дела. Географические условия и исторические обстоятельства сохранили Новгороду древние основы народной жизни и дали возможность ее дальнейшего развития, в то время как низовая Русь страдала и рушилась от княжеских междоусобий, татарских и иных набегов и завершившего их ига монгольского. Новгород не по прозванью только, но и в действи-

тельности был Великим. С XII в., а может быть и раньше, Новгород завязывает деятельные торговые сношения с Западом; с XIII века — вступает членом в могучий Ганзейский союз; владения Новгорода достигают Северного Ледовитого океана и Урала. Основами его общественной и политической жизни были: торговля, давшая населению благосостояние, и вечевое (выборное) устройство, обеспечивавшее последнему более свободную, более привольную жизнь.

Эти основы обусловили и развитие художественного творчества Великого Новгорода, а вместе с тем должны были отозваться и на памятниках его музыкальной культуры. Древнейший отголосок его свободолобивой и торгово-предприимчивой общественной жизни мы находим в былевом творчестве Новгорода, совершенно отличном как от более его древнего — киевского, так и от более позднего — московского. Подвиги киевских богатырей неизвестны новгородским былинам; последние имеют своих местных героев, притом лиц исторической действительности, а не вымысла (хотя действия их и разукрашены народной фантазией). Новгороду принадлежит также честь создания и сохранения древнейших памятников славянской музыкальной письменности, в том числе и Остромирова евангелия и нотных книг с забытой кондакарной нотацией, не говоря уже о том, что новгородские иконы, фрески и в особенности миниатюры сохранили нам типы древнейших русских музыкальных инструментов.

Любопытно, что содержание новгородских былин совпадает с эпохой установления в Великом Новгороде вечевого устройства. События прежних лет проходят для них бесследно. Вместе с тем необходимо отметить свидетельство П. Бессонова о том, что сказания о Садке, новгородском богатом госте, не известны в средней полосе России, а только на Севере, в Сибири, Архангельской округе и Олонецкой, т. е. именно там, куда шли новгородские выходцы. Для нас интересен еще другой факт: тот, что героями и действующими лицами новгородских былин и старин являются лица или одаренные музыкальным талантом, или даже профессиональные скоморохи. Таковы, во-первых, Васька Буслаев и Садко-богатый купец, а в старине о Госте Терентьице — скоморохи. И в этом отношении можно сказать, что если киевские былины родили своих бродячих певцов — серьезных, угрюмых и таинственных калик перехожих, то новгородские — создали скоморохов, таких же профессиональных бродячих певцов, но вместе с тем инструменталистов и потешников — как на народных собраниях, так и в домашнем быту...

Как во славном, во Великом Нове-городе  
Жил Буслай да девяносто лет,  
Девяносто лет, да зуба во рту нет...

Уже от начала этой новгородской былины веет иным духом — смешком, скоморошьей ухваткой.

Живучи Буслай состарился,  
А состарившись, представился...

.....

Осталась матеря вдова,  
Матера Мамельфа Тимофеевна,  
Оставалось чадо милое,  
Чадо милое, дитя любимое,  
Молодой Василий сын Буслаевич.  
Будет Васенька семи годов,  
Отдавала матушка родимая...  
Обучать его во грамоте —  
Грамота ему в наук пошла;  
Присадила Васеньку пером писать —  
И письмо ему в наук пошло;  
Отдавала пеню учить церковному —  
Пение ему в наук пошло.  
А и нет таких певцов у нас  
В целом славном Нове-городе,  
Супротив Василия Буслаева...

добавляет певец былины. Дальнейший сказ о подвигах Буслаева не имеет прямого отношения к интересующим нас данным новгородских былин, но все же можно отметить, что пиры Василия, прием соратников в его вольницу, побоище, устроенное им на мосту через Волхов и закончившееся победой новгородского богатыря и вмешательством (весьма своеобразным, можно сказать, даже скоморошьего характера) его матери —

Прибежала старая к Василию,  
Наткочила сзади на Василия,  
Пала молодцу на могучи плечи...

все эти подробности носят чисто местный, бытовой характер, и в них, как и в более ранних сказаниях о свержении идола Перуна с моста в Волхов, мы видим отголоски древних новгородских игр (кулачного боя) и судебной расправы, совершавшейся на Волховском мосту. Но в повествовании о подвигах Буслаева мы встречаем еще следующий любопытный эпизод: когда „мужики новгородские“ во время побоища их с Васькой Буслаевым увидели, что „беда пришла им неминуемая“, побежали тут в монастырь во Кирилловский, подно-

силы богатые дары старчищу Андронищу — крестному отцу  
Василия, чтоб он унял свое чадо милое —

Как тут старчище Андронище  
Навалил на плечи на могучие  
Монастырский медный колокол,  
Не велик колокол — в девяносто пуд,  
Да идет на речку Волхов, на тот Волхов мост,  
Колокольным языком сам подпирается,  
Ин калинов мост да подгибается...

И в ответ на примирительную речь крестного —

Как ударит тут Василий в колокол  
Тем осищем да тележным...

а колотил Буслаев новгородцев тележной осью —

Загудела красна медь, потрескалась,  
А могучий старчище Андронище  
Присядает ко сырой земле,  
Не подаст уже и голоса.  
Заглянул Василий вниз под колокол,  
А у старого во лбу и глаз уж веку нет...

И это, украшенное народной фантазией участие в бою большого монастырского колокола имеет вполне местный колорит: Новгород настолько славился колоколами и своеобразными колокольными звонами, что певец подвигов Буслаевых нашел нужным привлечь и колокол к живому действию в народном сказе о борьбе богатыря с новгородцами.

Герой новгородской былины — лицо исторически существовавшее; хотя, быть может; и не совершавшее всех подвигов, о которых повествует воспевающая его былина. Никоновская летопись под 1171 г. сообщает: „Того же лета представися въ Новѣгородѣ посадникъ Васка Буслаевичъ“. Таким же уменьшительным именем называет Буслаева и народная былина; оно, по словам П. Бессонова, „так и идет к удалцу, проказнику, народному любимцу“. Если смерть его стоило занести в летопись, рядом с важными событиями, то понятно значение этого героя в Новгороде и объясняется также, почему, рядом с Садком, это любимейший герой уцелевших новгородских былин.<sup>123</sup>

Записан еще отрывок начала, очевидно, забытой или затерянной в полном объеме былины о „Смерти Василия Буслаева“, в которой поется, между прочим:

По синю морю корабличек бежит, таки бежит;  
К Нову-городу корабличек спешит, таки спешит;  
По кораблику, Васильюшка погулявает,

Он во звонкие гусельчики поигрывает:  
„Ах, вы, гусли, вы, гусли, гусельчики мои,  
Заиграйте вы, гусли, при мне, таки при мне...  
При Василье молодце, при купеческом сынке...“<sup>124</sup>

Отрывок этот дает новую деталь в биографии Василия Буслаева — умение играть на гусях. Не встречаясь в более распространенных вариантах этого цикла новгородских былин, эта деталь вовсе не противоречит общему характеру новгородской вольницы, в среде которой, также как и в жизни вольного Новгорода вообще, гусли действительно являлись любимым и популярным музыкальным инструментом. Эта деталь только дополняет общий облик Буслаева — прославленного певца, удалца, проказника, умевшего, конечно, играть и на гусях.

Другой герой былевого эпоса Новгорода — Садко — отмечен народным преданием именно как профессиональный гусяр и песенник.

Как во славном Нове-городе  
Был Садко, веселый молодец;  
Не имел он золотой казны,  
А имел лишь гусельки яровчаты;  
По пирам ходил-играл Садко,  
Спотешал купцов, людей посадских.  
Как тут над Садком случилось  
Целый день уж не зовут Садка да на почестен пир...

не зовут и на другой, и на третий день —

Как потом Садку соскучилось,  
И пошел Садко ко Ильмень-озеру,  
И садился да на бел-горюч камень,  
Стал играть во гусельки яровчаты,  
Да играл с утра до вечера...<sup>125</sup>

В другой былине, иной записи, после известных походов Садка в Новгороде, когда разбогатевший купец-гусяр должен был спуститься с своего корабля в поддонное царство, поется:

И скоро Садко наряжается,  
Берет он гусли звончаты  
Со хороши струны золоты,  
И берет он шахматницу дорогу  
Со золоты тавлеями...

и с ними спускается в море... Ставший богатым новгородским гостем (купцом) Садко был, как мы видим, профессиональным певцом и гусяром, и только своей профессией, талантом и

умом добился богатства и положения в Новгороде. Садко — также лицо историческое и современник Василия Буслаева. Неоднократно упоминается он в новгородских летописях, сбивчивые хронологические указания которых проверил и выяснил П. Бессонов в V вып. „Песен, собранных П. В. Киреевским“ (М. 1863). Летописи называют Садка — Съдко Сытиничь, Сотко Сытиничь и т. д. 3-я Новгородская и 1-я Псковская летописи одинаково показывают: „Въ лѣто 6.675 (1167) заложи церковь каменну святыхъ мученикъ Бориса и Глѣба въ Околоткѣ Сотко Сытиничь, въ каменномъ городѣ-дѣтинцѣ“. Былины приводят то же обстоятельство, но смешивают Борисоглебскую церковь с Софийским собором:

Шед Садко, божий храм соорудил  
А и во имя Софии Премудрые,

а некоторые варианты былин приписывают тому же Садку построение еще двух новгородских церквей: Стефана Архидиакона и Николы Можайского. Последняя объясняется явлением Николы Можайского новгородскому гуслиарю в поддонном царстве, как о том повествует былина.

Таким образом, время жизни и деятельности обоих героев народного новгородского былевого эпоса совпадает; они жили в середине XII в., так как в 1171 г. преставился „посадник Васка Буслаев“, а четырьмя годами раньше в Новгороде построил церковь во имя Бориса и Глеба переживший его Садко. Оба они были народные певцы и гуслиары, а Садко еще — скоморох, так как зарабатывал деньги своей профессией. Буслаев добился посадничества, Садка 2-я Новгородская летопись называет Сотником, — вероятно, только по созвучию с его собственным именем. Оба былинные героя добились славы и положения благодаря своему художественному дарованию, и оба, в сущности, были представителями новгородской вольтницы, на почве которой они и могли вырасти и развиваться.

Садко назван здесь профессиональным скоморохом. Былины (на этот раз киевского цикла), как было уже отмечено мною раньше, знают еще одного богатыря — притом лицо, исторически существовавшее, — который рядился скоморохом и выдавал себя за него, когда обстоятельства заставляли его брать в руки гусли и промышлять игрой на них. Любопытно при этом, что киевский богатырь, родившийся скоморохом, был новгородцем по происхождению: это Добрыня Никитич, родной дядя, богатырь и советник князя Владимира. Лаврентьевская летопись под 980 г. (6488) называет Добрыню Никитича посадником новгородским: „и пришедъ Добрыня Нау-

городу, постави кумира надъ рѣкою Волховомъ, и жряху ему (приносили ему жертвы) людьє Ноугородстїи аки богу“. После киевского крещения Добрыня вторично усердствовал в Новгороде, но уже в противоположном смысле: Степенная книга упоминает, что вместе с киевским митрополитом Михаилом и шестью епископами „и Добрыня дядя Владимировъ, пришедше въ великій Новъ-градъ, вся идолы сокруши и требища раззори... кумира, же Перуна посѣче, и верже на землю“ и т. д. Насмотрелся ли Добрыня новгородских обычаев, или познал потехи княжеского двора в Киеве, только былины, как мы видели, заставляют этого богатыря киевского цикла неоднократно переряживаться в платье скоморошье и играть на музыкальных инструментах. И, повидимому, он чувствовал себя в этой роли настолько свободно, что его даже „родима матушка“ не узнала.

В одной из былин о Добрыне, отрывок которой был уже цитирован выше, богатырь, придя на княжеский пир,

Натягивал тетивочки шелковые,  
На тые струночки золоченые,  
Учел по струночкам поаживать,  
Учел он голосом поваживать,  
Играет-то он в Цари-граде,  
А на выигрыши берет все в Киеве...<sup>126</sup>

Таким образом, и Добрыня был умелым гуслиаром и знал различные наигрыши подобно Садку и другим гуслиарам. В некоторых вариантах былины о Садко встречаем указание:

Играет-то Садко в Нове-городе,  
А выигрышь ведет от Царя-града...<sup>127</sup>

В былине о Соловье Будимировиче находим такую же деталь:

Тонцы он ведет от Нова-города,  
А другие ведет от Ерусалима,  
А все малые припевки за синя моря...<sup>128</sup>

или:

Игры играют Царя-града,  
Напевки выпевают Ерусалима...<sup>129</sup>

Эти былинные варианты показывают, что гуслиары вообще имели разнообразный репертуар: их напевы и наигрыши не ограничивались местным песнотворчеством, но заимствовались или создавались под влиянием слышанных ими (и в Киеве и в Новгороде) иноземных песен и инструментальной игры.

Постоянные торговые и политические сношения с южным Киевским великим княжеством, с Византией, с Востоком, с за-

падными славянскими и германскими племенами, проживание в новгородских землях иноземных гостей, служивых людей и мастеров разных цехов, наконец, паломничество русских богомольцев в Иерусалим и Бар-град, где погребены мощи чтимого на Руси Николая чудотворца, — все это не могло, конечно, не отражаться как на складе тогдашней городской и торговой жизни, так и на обогащавшем и украшавшем ее художественном производстве. И если наличие иноземных мастеров, западных, южных и восточных художественных влияний и образцов теперь положительно установлена в древнерусском, в том числе и новгородском, искусстве — зодчестве и живописи, — быть может, недалеко то время, когда подтвердится общая связь этих иноземных влияний и в области древнеславянского песнотворчества. Во всяком случае, некоторые детали наших былин, на которые до сих пор не обращалось должного внимания и которые почитались темными и неясными, дают возможность высказать подобное предположение.

Черты трех героев нашего былинного эпоса, рассмотренных нами со стороны наличия в их деятельности музыкального элемента: Добрыни Никитича, Васьки Буслаева и Садка — былины рисуют нам со стороны серьезной, — и тени насмешки над ними не наблюдается. В былинных песнях новгородского цикла следует отметить еще одну, действующими лицами которой выступают уже заурядные новгородские скоморохи. Это — старина о Госте Терентьище. Она также богата подробностями вполне местного характера, рисуя сцены домашнего уклада стародавней новгородской жизни, причем главными персонажами в ней являются — скоморохи. Мелкое, семейное содержание песни о госте Терентьище вызвало и соответствующий ему склад — более краткий и женский, именуемый в народе — старинною. Имя воспетого ею „героя“ — Терентьище — по свойству нашего языка, как метко определяет Бессонов, принадлежит всему или грозному, страшному, или старому, неловкому, неуклюжему, и, с этой точки зрения, идет к старому обманутому мужу.

В стольном Нове-городе,  
Было в улице во Юрьевской,  
В слободе было Терентьевской,  
А и жил был богатой гость,  
А по имени Терентьище...<sup>130</sup>

Песня подробно описывает богатый дом Терентия. Молодая жена, наскучивши мужем, под предлогом болезни, выпроводила его из дому: „ты поди — дожгуров добывай“. Старый

муж за дверь, а любимый молодец в горницу. Терентьище у церкви Воздвиженья, у моста, близ распутия, встретил скоморохов. Вежливые, знающие, кого и как почитать и уважить, пронырливые пройдохи, скоморохи знали Терентьища, но поживиться от него раньше ничем не могли. Терентий был скряга. Теперь он поведал скоморохам свое горе и обещал

Кто недуги бы прочь отгонил  
От моей молодой жены,  
От Авдотьи Ивановны,  
Тому дам денег сто рублей!..

Веселые молодцы догадались, в чем было дело. Накупили на деньги Терентьища нужных вещей и мешок, да в него посадили старика и пошли к его двору. Молодая жена сначала поопасилась впустить их, но, обрадованная их вестью, будто старик от кручины валяется у моста без задних ног, пригласила скоморохов в светлую гридню, чтобы повеселиться.

Садитесь на лавочки,  
Пригравте во гусельцы  
И пропойте-ко песенку  
Про гостя богатого,  
Про старого с..... сына,  
И по имени Терентьища!  
Во дому бы его век не видать!

#### Веселые скоморохи

Садился на лавочки,  
Заиграли в гусельцы  
Запели они песенку:  
„Слушай шелковой мех,  
Мехоноша за плечами,  
А слушай, Терентий гость,  
Что про тебя говорят!“...<sup>131</sup>

Развязка этого новгородского песенного анекдота известна. Разоблаченная скоморохами жена была наказана, а скоморохи „за правду великую“ получили от Терентьища „другие сто рублей“. Эта чисто скоморошья старина, несомненно, была создана и сложена самими скоморохами. Едва ли содержание ее было навеяно популярными и ходячими в средневековьи сюжетами итальянских или иных новелл, хотя бытовой анекдот, послуживший основой этой новгородской старины, конечно, мог бы иметь место у любого народа. Но, просмотрев не одну сотню новелл Бокаччио, Сакетти и других популярных в то время новеллистов, мне не удалось найти между ними ни

одного рассказа, по сюжету напоминающего новгородский песенный стих о госте Терентьище.

В последнем скоморохи выступают подлинными представителями своей профессии и в своем повествовании дают возможность судить о их скоморошьем быте. Если эта старина звучит как веселый пересмешливый сказ и шуточный, сатирический тон ее отличается от более серьезного повествовательного, былинного склада песен о Садке и Васке Буслаеве, то все же следует отметить одну общую черту этих эпических песен новгородских: их герои и действующие лица — скоморохи или причастные к этой профессии певцы; все они — гусяры; все они принадлежат к одной и той же новгородской вольнице.

Интересно познакомиться с музыкальной стороной этих песен, т. е. с сохранившимися вариантами их напевов. Несмотря на то, что последние дошли до нас в очень ограниченном числе и только в поздних записях (хотя первые из них и могут быть датированы серединой XVIII в.), они раскрывают некоторые весьма любопытные черты.

Первый, притом старейший и наиболее полный круг напевов новгородских былин дал известный сборник Кириши Данилова, вообще наиболее ранний из подобных сборников, содержащий вместе с текстами народных песен также и их напевы, хотя и в малоисправном, а главное — вовсе не песенном виде, т. е. не для вокального исполнения.<sup>132</sup> Он дает 4 „наигрыша“ (как правильнее было бы назвать их) новгородских старин: один — под названием Василья Буслаева, два разнородных отрывка былин о Садке и один — Гостя Терентьища. Кроме того, в этнографической литературе можно найти нотированные записи былин — о Буслаеве и Госте Терентьище — в I томе „Архангельских былин“, V собранных А. Григорьевым (изданных Академией Наук в 1904 г.) и еще одну песню о Садке в „Беломорских былинах“, записанных А. В. Марковым.<sup>133</sup> Из достаточно обширного цикла новгородских былин, тексты которых, помимо старейшей записи (у Кириши Данилова), опубликованы в сборниках Гильфердинга, Киреевского, Рыбникова и других собирателей, мы имеем всего семь до сих пор известных напевов, притом записанных не в самой Новгородской губернии, а или в далекой сибирской окраине (К. Данилов), или в столь же далеком Беломорском крае (Григорьев и Марков). Весьма любопытен также факт отсутствия каких бы то ни было былинных записей в специальном сборнике новгородских песен, сделанных на месте Е. Линевой и точно также изданных

Академией Наук.<sup>134</sup> Объясняется этот факт полным забвением своей родной старины в самом новгородском округе, коренные поселенцы которого еще в XV и XVI вв. едва ли не поголовно были выселены (а частью сбежали) и заменены пришлым элементом. Новгородские выходцы населяли новые места — на дальнем Севере или в сибирской глуши — и переносили туда свою заветную старину, свои были и песни. Скоморохи, как мы узнаем в своем месте, гонимые духовенством и администрацией и замиравшие в этих далеких от правительственного центра окраинах, передавали свой репертуар из рода в род устным преданием, и вот — остатки его вновь ожили в напевах более поздних и, вероятно, во многом искаженных, — вдали от былого величия Новгорода, потаенно сохраняясь в памяти народа на побережье Белого моря и в Сибири.

До нас дошли следующие напевы новгородских былин:

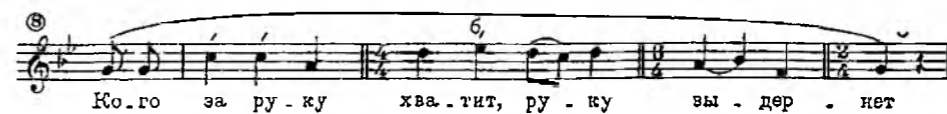
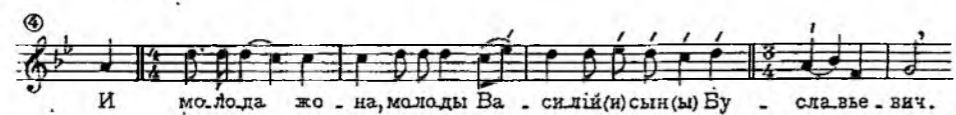
1) „Василья Буслаева“ (К. Данилова).<sup>135</sup> *середина XVIII в.*



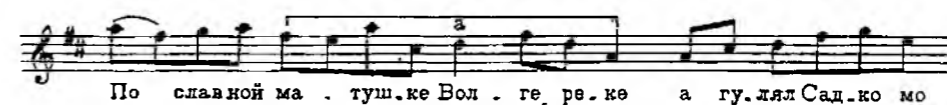
От большинства других мотивов сборника К. Данилова он отличается более своеобразной формой: склад его —  $a \times 2 + b + a + v$  (заключение), притом в отрывке  $b$  заметна речитация на одной ноте, уже чисто „сказительского“ характера, также почти не встречающаяся в других записях сборника.

2) Напев старины о *Василии Буслаевиче* („Архангельские былины“, т. I, стр. 655) был записан (фонографом) А. Григорьевым от старика, 80-летнего крестьянина Тимофея Шибанова, певшего, по сообщению этнографа, фальшиво. Поэтому переложенная с фонографа запись вряд ли также отличается достаточной правильностью; в виде пояснения к ней А. Григорьев сообщает, что дополнительные знаки над некоторыми

нотами обозначают: / — ноту немного выше приведенной, \ — ниже приведенной, ∪ — ноту более короткой длительности; повидимому, тот же знак ∪, поставленный над паузами в конце 6-й и 8-й строк напева, обозначает более короткую паузу. Все же при наличии данной записи можно усмотреть в напеве известную стройность: строфа *a* повторяется еще дважды (строки 2, 7 и 9), строфа *б* — также повторяется (строки 5 и 8). Текст и напев приводятся здесь точно по записи А. Григорьева.



### 3) Садко богатой гость (Кирша Данилов, стр. 111).



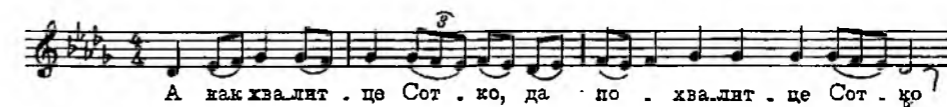
В бодром, вполне русском народном наигрыше следует отметить тройное повторение, каждый раз в несколько варьированном виде, мелодического отрывка, отмеченного буквой *a*.

### 4) Садков корабль стал на море (К. Данилов, стр. 144).



Склад этой песни, несмотря на чуждый русскому народу шестидольный (итальянский) ритм, своеобразен повторением своих мелодических деталей: отрывок *a* встречается дважды; мелодический каданс *б* — повторяется еще дважды.

5) Совершенно иной характер имеет напев былины о Садке, записанный на Севере, в Архангельской губ. (из „Беломорских былин“ Маркова).<sup>136</sup>



во - я - ни гра - дя то - ва - ры все по - вы - ку - пить

да на чер - ля - ны на ка - раб - ля по - вы - ста - вить

Да по - шол Сот - ко да на две - над - це - ти ко - раб - лей,

Да по пер - вой день то - ва - ры все по - вы - ку - нил

Да на чер - ля - ны на ка - раб - ли по - вы - ста - вил.

Напев былины состоит из четырех неизменно повторяющихся тактов, слегка варьированных певцом.

6) *Гостя Терентьица* (К. Данилова, стр. 6).

В стольком Ново - го - ро - де было в у - ля - це во Юрь - ев - ской

в сло - бо - де было Терентьев - ской

А и жил был бо - га - той гость

А по и - ме - ни Те - ре - нть - и - ще

У негодвор на це - лой версте А - кругом дво - ра же - лез - ный, тын.

На ты - ты - линке по ма - ков - ке.

7) *Терентий муж*, запись А. Григорьева („Архангельские былины“, т. I, стр. 656) приведена здесь с наглядным повторением (слегка варьированным) основного двутакта напева.

Жил был Те - ре - нть - ий муж.

У Те - ре - нть - я жо - на мо - ло - да

Пра - со - фья И - ва - нов - на

Да о - на су - тра боль - ня и труд - на,

Под ве - чер не - дуж - на вся:

Да на не - дуг по се - ред - ки роз - ли - ва - ет - це

Да вы - ше гру - ди под - ни - ма - иц - це.

Го - во - рил Те - ре - нть - ий муж

Да Пра - со - фья И - ва - нов - ны

„Да уж ты гой е - ся Те - ре - нть - ий муж!

„Да ты пой - да по Но - ву - го - ро - ду,



„Да ты кри - чи - тво всю го - ло - ву,  
 „На - жи - зай ся - бе ма - сте - ров  
 „Да хит - рых му - дры - их дох - ту - ров;  
 „Да не зна - ют ли мо - ей то жо - ны по - со - бить  
 „Да Про - ско - (фы и) ва - нов - ны?“  
 А на стрел - ла ско - мо - ро - хи, лю - ди веж - ли - вы - е,  
 Да ско - мо - ро - хи о - це - сли - вы - я,

Приведенные напевы новгородских былин и старин отличаются от более тягучих и важных мотивов калик переходных и народных певцов былин киевского цикла. В них основная часть напева постоянно повторяется, украшенная новыми деталями или слегка варьируемая. Таковы все приведенные напевы. Напевы старины о Госте Терентьище — короче более продолжительных и развитых мотивов былин о Садке и Ваське Буслаеве. Они как бы приближаются к позднейшим частушкам, представляя короткий, обычно двутактный мотив, с прибавлением вступления или заключения. Таковы напевы в записях и К. Данилова и А. Григорьева. И еще больше, чем напевы Садка и Буслаева, они требуют быстрого темпа, полны движения и жизни. Их очень легко и удобно было исполнять под простейший аккомпанемент — всего двух аккордов. Их можно признать типичными образцами — дошедшими до нас — остатков песенного репертуара старинных скоморохов. Любопытно, что сказитель старины о „Терентии муже“, записанной А. Григорьевым в Архангельской губ., старик-

\* Здесь А. Григорьев делает примечание, что сказитель „очевидно сбился“.

крестьянин Тимофей Шибанов старинами назвал спетые им две былины (в том числе и приведенную о В. Буслаеве), а „Терентия“ назвал только перегудкой и пел ее „более быстрым напевом“.<sup>137</sup>

Кроме приведенных напевов былин, в III т. архангельских былин и исторических песен, собранных А. Д. Григорьевым (изд. Академии Наук, Спб., 1910), имеются три нотированные записи былин о „Василье Буславьевиче“ Архангельского края (стр. 657, 677 и 678), менее интересные по напевам.

Рассмотренные нами былины о Садке, Василии Буслаеве и скоморошьем походе Добрыни Никитича, так же как специальная скоморошья старина о „Госте Терентьище“, — все

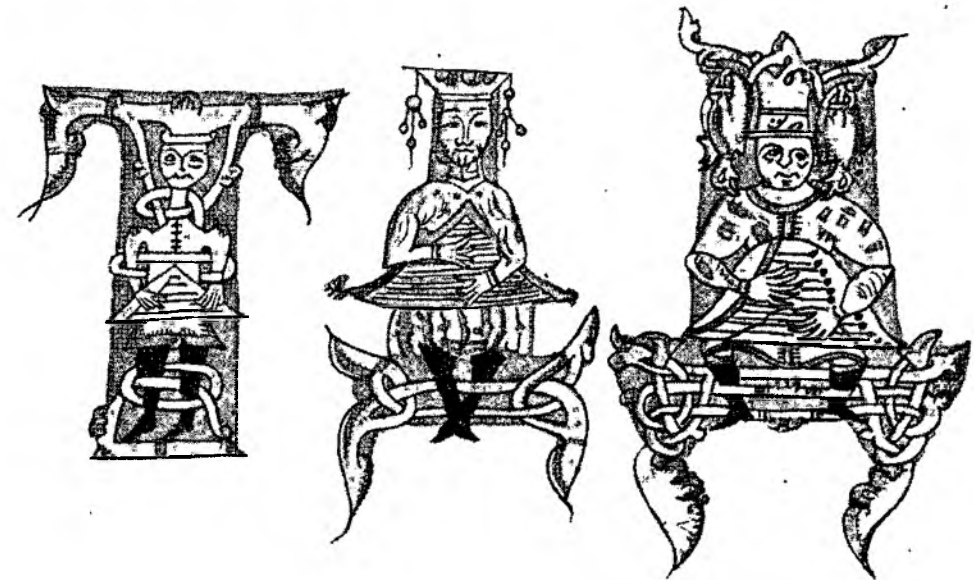


Рис. 31. Заставки новгородских рукописей XIV в.:

а) из псалтири Публ. библ. (собр. Толстого, № 1—409, л. 67 об.) б) из псалтири Публ. библ. (собр. Фролова, № 3, л. 14 об.) в) из служебника Публ. библ. (р.кп. № 7, л. 29 об.).

Abb. 31. Initialen aus Nowgorodschen schriftlichen Denkmälern des XIV Jhd. (Manuskripte der Staatl. Bibliothek.)

одинаково указывают на гусли, как на наиболее популярный и обязательный инструмент новгородских певцов и скоморохов. И память о новгородских гусях сохранила нам не только народное песнотворчество (в устной передаче), но и письменные памятники. Свидетельство последних можно рассматривать как имеющее документальную ценность.

В известном альбоме В. В. Стасова „Русский и восточный орнамент“ (Спб., 1887) из приблизительно 1170 разно-

родных русских орнаментов можно найти всего пять рисунков музыкального характера, и все они — новгородского происхождения, притом четыре из них рисуют нам именно новгородские гусли. Таким образом, старинные новгородские рукописи дают нам в нашем деле бесспорные документы.

Все это — заставки богослужебных книг, сделанные пером новгородских мастеров. В двух новгородских псалтирях, находящихся в Публичной библиотеке (в собраниях гр. Толстого и Фролова), служебнике (той же библиотеки) и евангелия-апракос 1358 г. (Московской синодальной библиотеки) в за-

руди гораздо



Рис. 32. Заставка новгородского евангелия-апракос 1358 (р.кп. Синод. Библ. № 25—69, л. 60). Abb. 32. Initiale aus einem Wochenevangelium von 1358 (Handschrift der Synodalbibliothek in Moskau, № 25—69, Bl. 60).

ставках букв Г и Д имеются изображения новгородских гуслей, притом двух типов: с треугольным корпусом—в обеих псалтирях (рис. 31 а-б) и овальным, более крупного размера, в служебнике XIV в. На заставках представлены также положения инструментов во время исполнения и самый прием игры на них, притом — обеими руками.

В этих трех случаях на гусях играют сидя, что обычно встречается на картинках, изображающих исполнение на этом инструменте. И если с этой стороны все три заставки дают документальное дополнение к описаниям наших былин, то следующая заставка, взятая Стасовым из евангелия-апракос 1358 г., представляет для нас особый интерес: на ней изображен гуслияр — приплясывающий во время своей игры, и впечатление от подобного исполнения должно было быть настолько

ощутительно, что художник сделал сверху киноварью надпись: гуди гораздо. Костюм (темносиний кафтан, красные сафьянные сапоги) и головной убор, приплясывание и дополнительная надпись едва ли не говорят за то, что в данном случае мы имеем пред собою изображение поющего, играющего и пляшущего скомороха! Возможно, впрочем, что и приведенные выше заставки (рис. 31, а, б, в) изображают аналогичных персонажей. Не упомянутую еще пятую заставку, имеющуюся в альбоме Стасова, мы рассмотрим в своем месте.

Миниатюры новгородских мастеров, находящиеся в различных памятниках, точно также дают нам изображения гуслей, а также других музыкальных инструментов. К таким памят-

никам принадлежит известная в истории русской литературы Книга, глаголемая Козма Индикоплов, существующая в нескольких списках.<sup>138</sup> Прилагаемые здесь снимки (рис. 33 и 34) взяты из рукописи Московской синодальной библиотеки (№ 997, XVI в.), вернее — из второго тома „Исторических очерков русской народной словесности и искусства“ Ф. Буслаева, где воспроизведены и более или менее подробно описаны

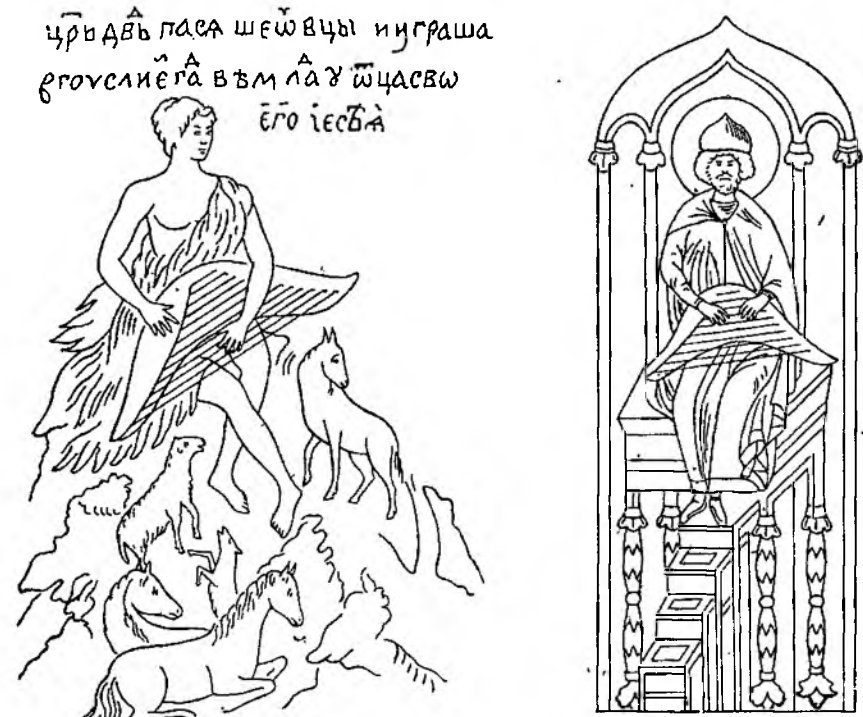


Рис. 33 и 34. Давид с гусями — фрагменты миниатюры р.кп. Козьмы Индикоплова в Макарьевских Четьи Минях 1542 г. (р.кп. Синод. библ. № 997).

Abb. 33 и 34. König David mit dem Psalter. Fragmente der Miniature im Makarjewschen Heiligenbuch 1542. (Handschrift der Synodalbibliothek № 997).

многие миниатюры этого ценного памятника старинного русского искусства.

На первой из них (рис. 33) царь Давид изображен „пасае овцы и играша в гоусли“ (л. 1248 р.кп.); наш снимок представляет фрагмент большой и сложной композиции „Постемь Давидъ побѣди дѣвола, и царство обрѣте имы въ здержаніемъ побѣди венчается, царь Давидъ бѣаше медвѣдя“. Царь Давид представлен с накинутой звериной шкурой, сидящим на пригорке и играющим на гусях овальной формы, причем нижняя часть корпуса имеет дугобразную форму, не встречавшуюся на более ранних иллюстрациях. У ног Давида пасутся овцы.

Фрагмент другой миниатюры (рис. 34<sup>139</sup>) представляет Давида-псалмопевца, окруженного клириками Иерусалимского

храма, снабженными разнородными музыкальными орудиями, упоминаемыми в „Псалмах“ и изображенными по понятиям и познаниям тогдашних художников, в том числе бубнами, органами (1) и „сопелями“. Для нас наиболее интересным является изображение самого Давида, сидящего на троне с такими же овальными гусли в руках, как и воспроизведенные на предыдущей миниатюре. Их только и взял мастер-



Рис. 35. Фрагмент образа „Знамения“ с планом Новгорода XV в., на котором изображена битва новгородцев с суздальцами, 1169 г.

Abb. 35. Fragment eines Heiligenbildes von Maria Erscheinung, mit einem Plan von Nowgorod des XV Jhd. auf dem die Schlacht der Nowgoroder mit den Susdalern abgebildet ist, vom J. 1169.

В некоторых других письменных и художественных памятниках Великого Новгорода мы находим изображения труб и колоколов, игравших известную роль в его общественной жизни. На известном образе Знамения (XV в.), изображающем спасение Новгорода от нападения суздальцев и находящемся в иконостасе Знаменского собора в Новгороде, среди нападающих воинов мы видим четырех пеших трубачей с прямыми трубами, имеющими расширяющийся раструб (рис. 35). Икона эта, несомненно, новгородского мастерства

миниатюрист из окружавшей его действительности, т.-е. представил подлинные новгородские гусли, а большинство остальных инструментов просто скопировал по имеющимся в его распоряжении иноземным образцам. Только этим и можно объяснить появление на новгородской миниатюре изображения музыкальных инструментов, чуждых славянам (рубобы, органы и др.), какие можно найти и в средневековых западных миниатюрах, а вслед за ними и в копировавших их русских письменных памятниках. Но подобные изображения мы рассмотрим в своем месте, в связи с миниатюрами Годуновской псалтири 1594 г. и других письменных памятников.

Заставки и миниатюры новгородских псалтирей и служебника XIV в., а также других рукописей знакомят нас с изображениями новгородских гуслей или музыкальных инструментов, употреблявшихся для иллюстрации деятельности библейского царя-псалмопевца, но не встречавшихся в обиходе русской жизни.

(на ней, между прочим, изображен план Новгорода XV в.), и вряд ли моделью художнику могли служить другие трубы, не новгородского происхождения.<sup>140</sup>



Рис. 36 а. Фрагмент новгородской иконы „Видение понамаря Тарасия“, XVI в.



Рис. 36 б. Фрагмент той же иконы.

Abb. 36 a. b. Fragmente des Heiligenbildes „Vision des Glöckners Tarassios“, aus dem XVI Jhd.

На упомянутой мною раньше, также известной новгородской иконе „Видение понамаря Тарасия“ (XVI в.),<sup>141</sup> находящейся в Спасо-Преображенском соборе Хутынского монастыря близ Новгорода, имеются два изображения местных сторожей, играющих на прямых трубах, форма которых аналогична той, которая представлена на образе „Знамения“. На первом из них (рис. 36 а) видны два сторожа; из них один, опираясь на свою алебарду, трубит, опустив трубу раструбом вниз, а другой, стоящий возле церкви, держит алебарду в левой руке и трубит, подняв инструмент раструбом вверх. Оба сторожа изображены на иконе стоящими около Кремля. На втором снимке (рис. 36 б) представлен сторож в Славянском конце Новгорода и, повидимому, дует в трубу, не взобравшись на



Рис. 37. Миниатюра новгородского евангелия-апракос XIV в. (пергам. ркп. библ. Акад. Наук № 3, л. 113 об.).

Abb. 37. Aus dem Nowgoroder Aprakos-Evangelium des XIV Jhd. Pergamenthandschrift der Bibliothek der Akademie der Wissenschaften, № 3, Bl. 113.

крышу, как предполагал исследователь этого памятника, а стоя на пригорке, находящемся за башней и не вполне ясно различаемом на скалькированном снимке с иконы. Поза этого сторожа не отличается от верхнего правого сторожа, но раструб прямой трубы его получил какую-то раздвоенную форму, вероятно, по вине копировщика. Подобные уличные сторожа ставились у решетки по всему городу по распоряжению дьяков кн. Василия Ивановича для прекращения или предупреждения грабежей и убийств; трубными фанфарами или звуками эти сторожа были обязаны, во время пожаров и других общественных бедствий, извещать граждан об опасности.

В более раннем памятнике — новгородском евангелии-апракос XIV в. (пергам. ркп. библ. Академии Наук, № 3, л. 113 об.) имеется заставка с изображением подобного же сторожа, приведенная Стасовым в его альбоме „Русский и восточный орнамент“<sup>142</sup> и упомянутая мною раньше. Новгородский сторож, опираясь левой рукой на бердыш (иной формы, нежели на иконе), держит в правой трубу, в которую трубит; инструмент прямой, более короткий, но с более широким раструбом и голосовыми отверстиями, так что можно предположить, что она деревянная (рис. 37). Не касаясь костюма и головного убора, мы видим, что поза и способ игры на трубе представлены одинаково как на новгородской иконе XVI в., так и на миниатюре XIV в.

Подобные стражи с трубами встречались, конечно, во

многих городах на Западе в средние века, и изображение их на новгородских памятниках только доказывает, что этот обычай существовал в свое время и в русских городах. На печати гор. Рочестера в Англии, середины XIV в., имеется изображение, подобно новгородскому, стража с трубой, стоящего на городской стене. В музыкальной драме „Нюрнбергские Мейстерзингеры“ Вагнера, сюжет и текст которой был разработан им на основании точных исторических данных быта средневекового Нюрнберга (XVI в.), точно также выведен ночной сторож, призывающий к спокойствию и трубящий в свою длинную прямую трубу. Помимо новгородских, из русских трубачей на башнях нам приходилось приводить уже более ранние миниатюры так называемой Кенигсбергской летописи (см. рис. 21 и 22).

Трубы новгородской городской стражи, несомненно, были взяты из военной их практики. Как и повсеместно в древней Руси, такие же трубы издавна употреблялись и в новгородских войсках. Военные трубы изображены и на приведенном раньше фрагменте образа „Знамения“; 4-я Новгородская летопись под 1216 г., описывая распрю между Новгородом и гор. Владимиром, упоминает: „бѣше у Юрія стяговъ 17, а трубъ 40, толко же и бубновъ“. Но об употреблении трубы в боевой практике Руси была уже речь, и здесь достаточно только упомянуть о применении этого музыкального инструмента как в общественном (городском), так и военном быту Великого Новгорода и указать на памятники, в которых имеются его изображения.

Рассмотренные нами миниатюры и другие изображения музыкальных инструментов могут быть интересны еще в другом смысле, показывая своеобразное отношение к ним духовной и светской власти; на него следует указать в связи с своеобразным явлением в общественной жизни именно Великого Новгорода.

Уже раньше приходилось отмечать, придется указывать и в дальнейшем изложении, что духовенство русское со времен введения христианства относилось вполне враждебно ко всяким проявлениям народного песнотворчества и к музыкально-инструментальной практике. И „святители“ русские, и высшее духовенство всегда осуждали и „гусельные“ и „органные гласы“, и разные „заморные пiski“. „Держай сопельника, всласть любя гусли и пѣнья, плесканья и плясанья, чтить темного беса“, читаем мы в одном старинном поучении. Другие цитаты были также приведены. От духовенства эта ненависть к скоморохам и вообще всякой музыкальной практике перешла и к высшей администрации государства, что не мешало, конечно, отдельным представителям ее (включая и царей)

иметь среди своей дворни или придворного штата и скоморохов. Эта администрация в конце-концов, как мы узнаем в свое время, не только изгоняла и ссылала, по инициативе духовенства, профессиональных представителей народного песнотворчества, но и уничтожала решительными и в широком масштабе полицейскими мерами даже музыкальные инструменты. И вот, в то же время само духовенство в своих книгах допускало изображение всех этих ненавистных ему орудий эллинского беснования и сатанинской прелести!

В самом деле, мы видим в миниатюрах и заставках; украшающих церковные и душеполезные книги, — и целый сонм святых, играющих на гусях (см. рис. 43 — одна из миниатюр упомянутой Годуновской псалтири 1594 г.), и разнообразные органы, и трубы, и сопели, и бубны и смыки (даже западный рубаб!), т. е. все те инструменты, которые так строго осуждались духовенством. И все они показываются здесь не с отрицательной стороны, в руках грешников и служителей ада, а, напротив, служат для прославления бога и для украшения его псалмопевца. Но едва ли не наиболее противоречащими строгим заповедям духовенства являются приведенные выше три заставки с новгородскими гусярами и в особенности последняя из них — с играющим скоморохом (даже с надписью: „гуди гораздо“) в евангелии 1358 г., писанном при новгородском митрополите Алексее.

Эта последняя иллюстрация, вместе с рассмотренными нами деталями новгородской иконы „Видения понамаря Тарасия“ дает еще новый мотив для исследования подобных художественных произведений русских мастеров — с бытовой стороны. И действительно, вспомнив сугубое иконопочитание и значение церковных и душепоспасающих книг в старой Руси, не возбуждает ли интерес и размышление появление в них деталей самой будничной жизни и даже скоморохов, признававшихся отщепенцами церкви? Этот новый в истории русского искусства мотив едва ли не впервые прозвучал именно в Новгороде, городе вольном, более свободном от предвзятых условностей и традиций. И в этом отношении отмеченный здесь мотив едва ли не показателен, на наш взгляд.

Среди памятников музыкальной археологии Новгород славился не только гусями и скоморохами, — славился он и своим колокольным звоном и церковным пением, точнее — своими распевщиками, певчими, а вместе с ними и певческими книгами. Софийский звон, т. е. колокола Софийского собора, и звон юрьевских колоколов —

одного из древнейших (XI в.) новгородских монастырей — отмечается даже новейшими исследователями. Попутно славятся и новгородские колокольни, так же как и звонницы его „младшего брата“ — Пскова. Правда, большинство из сохранившихся колоколов принадлежит уже позднему времени, это заставляет предполагать, что старейшие экземпляры были перелиты вновь или, еще скорее, увезены из Новгорода после утраты им своей воли. Во всяком случае, исторический интерес сохранили наиболее старые и крупные колокола. Попутно следует упомянуть также о некоторых местных колокольнях.

Сохранился старинный набатный колокол Знаменского собора, отличающийся заунывным звуком: им новгородцы извещались о пожаре; он весит 120 пудов. Колокол помещен на отдельной колокольне у южной стены собора, представляющей восьмиугольную башню с шатровым верхом и покрытую листовым железом.

Один из старейших колоколов в Антониевом монастыре был вылит в 1573 г., по повелению царя Ивана Васильевича. Вес его 165 пудов.

На одном из колоколов Михайловской церкви имеется надпись XVI в.: „† и христоролюбиваго царя и государя вел. князя Феодора Ивановича всея Руси и благоверной царицы и вел. княгини Ирины“.

Спасо-Нередицкая церковь, с ее небольшой колокольней с тремя колоколами, имеет один с надписью 1609.

Восьмигранная колокольня Дмитровской церкви, с шестью пролетами и шатровым верхом, имеет девять колоколов, из коих три датированы 1627, 1667 и 1735 гг.

В старинных церквях Бориса и Глеба и Мечинской (бывш. Воскресенского женского монастыря) имеются два любопытных колокола: на одном из них латинская надпись *Gloria in excelsis Deo Anno 1636*, заставляющая предполагать, что этот колокол был заказан за границей или привезен оттуда, а на другом, датированном 1669 г., имеется надпись: *M. Kordt Kleiman me fecit*. Точно также на колокольне Георгиевской церкви находится небольшой колокол, вывезенный из Голландии и датированный 1671 г., а у одного из колоколов на колокольне Федоро-Стратилатовской церкви, около ушей колокола находится надпись: *Soli Deo Gloria. Anno 1680. Gloria in excelsis. Deo fundebat H. O. J. M. J. A. C.*

Таким образом, мы видим, что, помимо колоколов местного или вообще русского происхождения, новгородские храмы украшались также колоколами, привезенными из-за границы, а может быть и отлитыми здесь на месте иноземными масте-

рами, как, например, литейщиком Кордтом Клейманом в Воскресенском женском монастыре.

Наибольшей славой пользуются, как было сказано, колокола и перезвоны Софийского собора и Юрьева монастыря. Последний владеет в позднейшее время едва ли не крупнейшими из новгородских колоколов. Колокольная, построенная уже в середине XIX в. по проекту архитектора Росси, вышиной в 25 сажень, имеет 16 колоколов; из них самый большой называется Неопалимая купина, с изображением св. Феоктиста, весит 2100 пуд.; воскресный крестовый колокол весит 1140; полиелейный „Георгий“ — 523 п.; повседневный „Гавриил“ — 267 п.; затем идет ряд небольших колоколов.

Звонница Софийского собора была построена в 1436 г. и представляет пять арок, поставленных под ряд под общей крышей. Колокола повешены в арках. Самый большой из колоколов был вылит при Алексее Михайловиче и весит 1614 пудов; повседневный колокол был вылит при Федоре Алексеевиче. Софийским звоном новгородцы гордились еще в недавнее время. В „Чиновнике“ Софийского собора, памятнике более поздней эпохи (XVII в.), можно проследить весь „репертуар“ (если можно так выразиться) колокольных перезвонов знаменитого новгородского собора. Несомненно, „Чиновник“ XVII века сохранил многие постановления более старинной богослужбной практики, но и фиксация церковно-служебного устава в это время показывает, что новгородская богослужбная и музыкально-художественная практика и после утраты городом воли и автономии не только стояла высоко, но и признавалась образцовой в центре государственной жизни — Москве. Вот несколько выдержек постановлений, касающихся колокольного звона, по „Чиновнику“ второй половины XVII в. (1689 г.), изданному Ал. Голубцовым и принадлежавшему рязанскому архиепископскому дому<sup>143</sup>.

Мѣсяца сентября. Въ 1 день начало индикту, сїи рѣчь новому лѣту... Благовѣсть къ вечерни въ началѣ 9-го часа дня въ большой колоколъ, а трезвонъ во вся... Къ заутрени благовѣстятъ въ большой колоколъ за 4 часа дни, и послѣ утреди въ началѣ 1-го часа дни благовѣсть на соборъ въ большой колоколъ и въ средней и въ меньшей, перемѣняяся, якоже въ воскресной день звонъ къ молебному бываетъ. И въ то время звонцы строить святителю мѣсто противъ церкви Похвалы Богородицы, а ключари надъ звонцы назирають прилежно того. И въ полъ 3-я часа дни звонять во вся довольно, а въ то время ключари полагають на гробы покровы праздницкіе болшіе, а власти сѣзжаются ко святителю въ звонъ въ крестовую келью“...

В пояснение цитаты следует добавить, что 1 сентября, когда в старину праздновался день Нового года, происходил

чин „лѣтопроводства“, для совершения которого, как было сказано, „звонцы“ и строили митрополиту место. В „Чиновникѣ“ далее подробно излагается весь церемониал „лѣтопроводства“, обозначены все стихиры и другие песнопения, исполнявшиеся во время чина, паремии, читавшиеся новому лету, и т. д. Подробнее об этом чине — в своем месте, при рассмотрении других церковных „действ“, практиковавшихся в старой Руси. Обычно в праздники (13, 20 сентября и т. д.) чиновник предписывал „трзвонъ во вся безъ болшого“ или „трзвонъ во вся безъ болшихъ“. 25 сентября — „благовѣсть ко всеошному за 5 часовъ дни, а звонять на Софѣйской колоколни во вся по соборному пѣнію, а у праздника по праздничному пѣнію звонъ бываетъ и благовѣстятъ и звонять въ сѣнне колокола“...

24 декабря (после царских часов) — „святитель тогда исходить ис кели къ Софѣи въ соборъ со властьюми. И какъ будутъ противъ церкви Богоявленія, и въ то время престануть благовѣстити и звонять въ 5 колоколовъ единъ звонъ доволенъ“.

16 января — „Къ вечерни вседневной благовѣсть въ началѣ 9-го часа дни, а воскресной и полиелейной въ началѣ 8-го часа дни“.

Въ день Благовещенія (25 марта) — „Въ предпразнествѣ къ часомъ благовѣсть въ колоколъ Макарьевской въ началѣ 5-го часа дни, часы часятъ въ тотъ же колоколъ: Трезвонъ во вся“...<sup>144</sup>

Таких градаций в перезвонах Софийского собора чиновник приводит целый ряд. Из него мы узнаем самый состав (к сожалению, не поименный, так как большим колоколам всегда давалось известное прозвище): что в XVII в. собор имел большие, средние, малые, вседневный, полиелейный, сенные и др. колокола; к первым, несомненно, принадлежал и названный в день Благовещенія Макарьевский колокол и „благовестник“ в 250 пудов, отлитый в XVI в. при новгородском архиепископе Макарии, о котором, как мы увидим ниже, упоминает летописец.

Отголосок былой славы новгородских колоколов и звонов, как мы знаем, сохранился даже в народной былинѣ о Василии Буслаеве. Любопытно вместе с тем, что в Новгороде, на ряду и одновременно с колоколами в богослужбной практике сохранились также уже известные нам била и клепала, вообще употреблявшиеся в церквях до отливки колоколов. Подобно древнейшим славянским билам, новгородские представляют чугунную или железную прямую (при ручном клепале) или полусогнутую полосу, которую, при крупном раз-

мере, привешивали к особому столбу у храма и ударяли в нее железным или деревянным молотком. Иногда била делалась в виде очень длинной узкой доски закругленной формы, более двух сажен в длину<sup>145</sup>.

Новгородские колокола отливались как местными, так и псковскими, московскими (их иногда выписывали, о чем сохранились документальные данные) и иностранными мастерами. Из новгородских колокольных мастеров покуда удалось установить следующих литейщиков XVI и XVII вв., с указанием, при некоторых, отлитых ими колоколов:

- 1) Илья (Илейка), 1545.
- 2) Иван „с Городища“, 1554—66 (колокола Знаменского соб., церкви св. Филиппа и Вознесения).
- 3) Филипп „с Городища“, 1557 (отлил вместе с предыдущим в этот год колокола церкви св. Филиппа).
- 4) Митя, пасынок первого Ивана, 1566 (отлил с ним в этот год колокол церкви Вознесения).
- 5) Дмитрий Кононов, 1568 (колокола церквей Николая чудотворца и Петра и Павла).
- 6) Тимофей, „новгородец“, 1597 (колокол Спасо-Нередицкой церкви).
- 7) Ермолай Васильев („Софийской домовой мастер“, 1651—59, между прочим отлил колокол весом 1614 п. Софийского собора).
- 8) Яков Леонтьев, 1677.
- 9) Иван Матвеев, 1697 (три колокола Ильинской церкви); возможно, что он был из Пскова.

К ним следует добавить имена псковских литейщиков, также отливавших колокола для новгородских храмов:

- 1) Андреев, сын Михайлов, „псковитянин“, 1532 (вседневный колокол Хутынского монастыря).
- 2) Тихон Андреев, „псковитянин“, 1545 (красный колокол для Выжицкого монастыря).
- 3) Козьма Васильев, 1552.
- 4) Козьма Михайлов, сотрудник предыдущего, 1552.
- 5) Василий Иванов, 1599 (полиелейный колокол в 200 п. Хутынского монастыря).

Повидимому, к московским колокольным мастерам, работавшим в Новгороде, должны быть причислены:

- 1—2) Побережковы, „Власко да Юшко“, 1558 (колокол церкви сорока мучеников).
- 3) Ян Дьячков, 1558 (колокол церкви сорока мучеников).
- 4) Афанасий Панкратьев и Иакин Иванов, 1599 (полиелейный колокол Хутынского монастыря).
- 5) Дмитрий Матвеев, 1627 (большой колокол Выжицкого монастыря).
- 6—8) Василий, Яков и Федор Леонтьевы, 1677 (вседневный колокол Софийского собора).
- 9) Иван Матвеев, 1697 (три колокола Ильинской церкви)<sup>146</sup>.

В связи с новгородскими билами и колоколами и их литейными мастерами, следует упомянуть о двух миниатюрах, иллюстрирующих употребление бил и починку колокола. Обе миниатюры — новгородского происхождения, хотя вторая из них была сделана в Москве и по поводу одного московского события. Первая, взятая из лицевой рукописи жития св. Георгия, принадлежавшей Троице-Сергиевой лавре, изображает монахов, выходящих из монастыря; двое из них держат в руках прямые била. Надпись под миниатюрой: „Возвестиша же святому; блаженный же повелъ въ било ударити и брати же сшедшимъ“ (рис. 38)<sup>147</sup>.

Вторая миниатюра взята из так назыв. „Царственной книги“, памятника XVI в. (ркп. Моск. синод. библ., № 149, 296). Некоторые миниатюры этого исторического и ценного художественного памятника были опубликованы и исследованы Ф. Буслаевым в его „Историческом очерке русской народной словесности и искусства“ (том 2-й). „Царственная книга“ содержит в себе повествование о последних днях царствования Василия Ивановича и первой половине царствования Ивана Грозного. Миниатюры ее, по заключению Буслаева, принадлежат кисти новгородских мастеров, приглашавшихся для этой цели в Москву. В данном случае нас интересует покуда только миниатюра, рисующая сцену починки колокола и подвески его в исправленном виде.

Под 1547 г. (7055) мы читаем в упомянутом памятнике следующий абзац „О колоколѣ“: „Тоя же весны, мѣсяца Июня 3, начаша благовѣстити вечерню и отломишася уши у колокола у Благовѣстника, и паде 3 древяные колоколници, а не разбися. И повелѣ благовѣрный царь придѣлати ему уши желѣзные, и придѣлаша ему уши послѣ великого пожару и поставиша его древяной же колоколници, на томъ же мѣстѣ



Рис. 38. Миниатюра из лицевого жития св. Георгия (ркп. Троице-Сергиевой лавры, л. 173 об.)  
Abb. 38. Miniatur aus der Lebensbeschreibung des heiligen Georgs (Handschr. des Troize-Sergiewschen Klosters, Bl. 173).

у Ивана Святого подь колоколы; и глась звонкой по старому.“<sup>148</sup>

Миниатюра (рис. 39) иллюстрирует этот текст и рисует нам сцену починки колокола. На первом плане, у горнила с раздуваемыми мехами стоят мастера с молотками, занятые



Рис. 39. Миниатюра XVI в. из Царственной книги (ркп. Синод. библиот. № 149, л. 296) — приделка к колоколу отломившихся железных ушей и звон в него после подвески на деревянную колокольную у Ивана Святого. (Из Буслаева, Ист. оч. рус. слов. и ист. II, 311.)

Abb. 39. Miniatur aus dem „Königsbuch“ (Handschrift der Synodbibliothek № 149, Bl. 296), zeigt, wie die abgebrochenen eisernen Henkel wieder an der Glocke befestigt werden, und wie die Glocke, nachdem sie in einem hölzernen Glockenturm aufgehängt ist, bei der Kirche des heiligen Iwan geläutet wird. (Aus Busslajews Geschichtl. Darstellung der russischen Liter. II, 311.)

приделкой ушей колокола; на втором — колокол снова водвoren на „деревяную колокольную“ и звонит попрежнему. И в этих двух, как и в некоторых из прежних рассмотренных нами иллюстрациях, новгородские художники не всегда передавали скопированные или заученные, традиционные типы и узоры, но, как мы видели, нередко старались выразить подмеченное ими из окружающей их действительной жизни.

Древнейшие известия о новгородских колоколах относятся еще к XI в., т. е. уже в первое столетие после принятия христианства здесь существовали колокола. В летописи под 1066 г. читаем, что полоцкий князь Все-

слав, взяв Новгород, „колоколы съима у св. Софїѣ и понекадила съима“. В житии преп. Антония Римлянина повествуется, что когда он (в 1106 г.) чудесно прибыл ночью в Новгород, в это время начали звонить к заутрене и он услышал великий звон по городу. Имелись ли в то время литейщики колоколов на Руси, мы покуда не знаем. Сам Антоний, прибыв из Рима, привез оттуда ко-

локол в 1 п. 10 ф. весом. Мы знаем, что и среди колоколов позднейшего времени, донные сохранившихся в Новгороде, имеется несколько иноземного происхождения. Колоколами дорожили; недаром летописцы постоянно упоминали о литье новых колоколов, о переливке, починке или пропаже старых. Говоря о пожарах церквей, летописцы также отмечали расплавлявшиеся колокола: „и мѣдь отъ огня, яко смола, ползуще“.

Повидимому, первоначально в Новгороде не было своих местных литейщиков. По крайней мере еще в XIV в., под 1342 г., летописец упоминает о том, что „новгородский владыка Василий повелѣ сляти колоколъ великъ къ св. Софїи, и приведе мастера съ Москвы человека добра именемъ Бориса“. Позже, в XVI и XVII вв., мы встречаем имена некоторых местных колокольных мастеров, перечисленных выше.

В 1530 г., в ту самую ночь и даже в тот же час, когда родился Иван Васильевич (Грозный), окончательно разгромивший впоследствии Новгород, для того же знаменитого Софийского собора, по повелению архиепископа Макария, был отлит колокол в 250 пуд.— благовестник. Летописец под 1530 г. отмечает: „Слить бысть колоколъ вельми великъ, яко такова величествомъ не бывало въ великомъ Новѣградѣ и во всей Новгородской области, яко страшной трубѣ гласящемъ“. В следующее 12-летие, благословением того же архиепископа, будущего митрополита, было отлито еще несколько колоколов для Хутынского и других монастырей; на одном из них, сохранившемся донныне, показан мастер псковитянин Андреев, сын Михайлов. Из этой эпохи в Новгороде сохранилось четыре колокола. Из второй половины XVI в. сохранилось пять колоколов. Тогда же был вылит, архиепископом Пименом, большой новгородский колокол, новый благовестник для Софийского собора (в 1554 г.), „чтобы избавилъ Богъ и пречистая богородица православныхъ крестьянъ отъ смертоносныхъ язвы и отъ напрасныхъ смерти; лиль (колоколъ) мастеръ Иванъ“. Однако этот „благовестник“ услаждал слух новгородцев не долго: через 16 лет (1570) он был, по приказанию Грозного, перевезен в Александровскую слободу, а взамен его через два года колокольным мастером Иваном Афанасьевым был вылит в слободе Александровской другой колокол.

Еще раньше, в 1478 г., князь московский Иван Васильевич (дед Грозного), уничтожая вольность великого Новгорода, увез оттуда в Москву вечевой колокол, который, повидимому, позже (в 1673 г.) был перелит в московский набатный, или всполошный, колокол, а последний, в свою



очередь, через 8 лет (1681) был сослан царем Федором Алексеевичем в корельский Николаевский монастырь за то, что он однажды своим звоном в полночь испугал царя! — Псковский вечевой колокол был перевезен в Москву в 1510 г., по повелению вел. кн. Василия Ивановича — отца Грозного. Такова судьба некоторых исторических колоколов Новгорода и Пскова.<sup>149</sup>

В заключение обзора музыкально-культурных древностей Великого Новгорода необходимо также коснуться письменных памятников и деятелей его церковно-певческого искусства и познакомиться с остатками его, переданными в наследство захватившему его Московскому государству.

До сих пор вопрос о специально новгородских распевках и распевщиках остается совершенно неисследованным. За существование их говорят не только имена некоторых распевщиков и теоретиков новгородского происхождения, в том числе и знаменитого изобретателя киноварных помет И. А. Шайдунова, но также прямые указания на новгородский распев уже цитированного раньше чиновника Софийского собора. В последнем неоднократно (напр., 7 и 14 сентября, 4 октября, 27 июля) встречаются аналогичные указания: „объдню поють на правомъ клиросѣ демественную, а на лѣвомъ строчную новгородскую“. В особенности в дни, когда праздновалась память местных „чюдотворцев“ (1 октября — Саввы Вишерского, 5 ноября Ионы архиепископа, 27 октября — Палладия; „декемвриа“ 1-го — Иоанна архиепископа; 18 апреля — еп. Нифонта; 27 июля — юродивого Николы Кочанова) или местных икон (напр., 15 сентября — „Стрѣтенія“ иконы Владимирския божьей матери; 27 ноября — „еже о бозѣ бывшее знаменіе пресв. богородицы о великом Новѣ-градѣ“ и др.), чиновник предписывал: „поють пѣвцы обиходъ новгородской роспѣвъ“ или „вечерню и всенощное и заутреню и литургию поють пѣвцы, новгородской весь обиходъ... а на облаченіи и дѣйствѣ поють пѣвцы строчную новгородскую.“<sup>150</sup> Таким образом, к началу XVII в. местный новгородский распев существовал наравне с другими русскими распевками (московским, ростовским, киевским и др.) и им был изложен весь обиход, вернее — весь круг церковных песнопений.

Точно также письменные памятники сохранили нам ряд имен деятелей в области местного духовно-музыкального творчества или певческой практики. Одним из древнейших здесь мы знаем имя новгородского регента-доместика XII в. Кирика, монаха Антониевского монастыря. В „Трудах Общества Исто-

рии и Древностей Российских“<sup>151</sup> издано „Учение, имѣ же вѣдати чловѣку числа всѣхъ лѣтъ“, на котором имеется такая надпись 1136 г.: „Писахъ же Великомъ Новгородѣ азъ грѣшный и худый калугеръ (= монах) Антоновскій Кирикъ діаконъ, доместикъ церкви святыя богородицы“, свидетельствующая не только о том, что монах Кирик состоял регентом-распевщиком церкви Богородицы в Софии, но и то, что это был человек более всесторонне образованный.

Вообще из древнейших памятников церковно-певческой письменности более всего оставило нам таковых новгородское наследство, несмотря на частые и опустошительные пожары, когда из церквей, как констатировали летописцы, „иконъ и книгъ ничто же послѣща выносити“. И все же, не говоря уже об известном нам Остромировом евангелии XI в., из древнейшей эпохи до XV в. сохранилось не менее девяти знаменитых книг и два кондакаря — новгородского происхождения. В самом Новгороде почти не осталось старых памятников церковного песнотворчества, кроме, повидимому, только двух, более поздних крюковых рукописей (XVII в.) в Михайловской и Федоро-Стратилатовской церкви при Софийском соборе, так как в половине XVII в. московскими духовными властями из монастырей и церквей всей России были вытребованы многие древние рукописи в Москву для исправления книг при патриархе Никоне. Не отосланные обратно, они образовали богатые собрания древнерусских памятников в московских Синодальной (прежде Патриаршей) и Типографской библиотеках.<sup>152</sup>

Все эти памятники древнерусского церковно-певческого искусства остались, конечно, неподписанными, и имена их распевщиков и переписчиков до нас не дошли. Только начиная с конца XVI в. история русского церковного пения сохранила нам имена нескольких выдающихся деятелей-новгородцев этой области.

Прежде всего нужно упомянуть известных братьев Василия и Савву Роговых. Они были родом корелы. Первый из них, Василий Рогов, в иночестве Варлаам, считается одним из творцов троестрочного (трехголосного) пения. В 1587 г. он был хиротонисан ростовским архиепископом, а через два года, при учреждении московского патриаршего престола, был назначен ростовским же митрополитом.<sup>153</sup> Оба брата были знаменитейшими певцами и распевщиками и, повидимому, служили (Василий Рогов только некоторое время, конечно) в Москве и Александровской слободе при Иване Грозном. В

предисловии одного из крюковых стихирарей XVII в. сохранились любопытные и ценные сведения об этих и современных им новгородских певческих деятелях:

„Мы грѣшніи въ нынѣшнихъ лѣтахъ осмыа тысящи родихомся и воспитахомся, и въ возрастъ начахомъ приходити, и сами учитися, и слухи своими отъ нѣкоихъ слышахомъ про старыхъ мастеровъ, глаголю же про Ѳедора попа, прозвище Христіянинъ, что былъ здѣ въ царствующемъ градѣ Москвѣ славенъ и пѣти гораздъ Знаменному пѣнію, и мнози отъ него научишася и знамя его и доднесъ славно. И отъ его ученикъ слышали которіи съ нами знахуся, что-де онъ Христіянинъ сказывалъ своимъ ученикомъ, что в Велицѣмъ Новѣ-градѣ были старые мастера: Сава Роговъ да братъ ево Василей, въ иноцѣхъ Варлаамъ; родомъ Корѣляне — и послѣ-де тово тотъ Варлаамъ Митрополитомъ во градъ Ростовѣ былъ, мужъ благоговѣинъ и мудръ, зѣло пѣти гораздъ Знаменному и Троестрочному и Демественному пѣнію былъ распѣвщикъ и творецъ. И у того брата его у Савы былъ ученикъ, вышереченный попь Христіянинъ, да Иванъ Носъ, да Стефанъ — слылъ Голышъ. И тотъ Иван Носъ, да Христіянинъ были во царство благочестивого Царя и Великаго Князя Ивана Васильевича всеа Русіи. И были у него съ нимъ въ любимомъ его селѣ, въ слободѣ Александровѣ; а Стефанъ Голышъ тутъ не былъ, ходилъ по градомъ и училъ Усольскую страну и у Строгановыхъ училъ Ивана по прозвищу Лукошко, а во иноцѣхъ былъ Исаія, и мастеръ его Стефанъ Голышъ много знаменнаго пѣнія распѣлъ. А послѣ его ученикъ его Исаія, тотъ вельми знаменнаго пѣнія распространилъ и наполнилъ. И отъ тѣхъ же Христіановыхъ учениковъ слышахомъ, что-де онъ имъ сказывалъ про стихѣры Евангельскія, нѣкто-де во Твери діаконъ зѣло былъ мудръ и благоговѣинъ, тотъ де распѣлъ стихѣры Евангельскія; а Псалтирь распѣта въ Великомъ Новѣ-градѣ, нѣкто былъ инокъ именитъ Маркель, слылъ Безбородой, онъ-де ея распѣлъ. Да онъ же сложилъ канонъ Никитѣ архіепископу Новгородскому, вельми изященъ. А Трїоди распѣлъ и изъяснилъ Иванъ Носъ, будучи въ слободѣ у Царя-Ивана Васильевича, и святымъ многимъ стихѣры и славники распѣлъ онъ же: Да тотъ же Иванъ распѣлъ Кресто-Богородичны и Богородичны минейныя“.<sup>154</sup>

Таким образом создалась целая школа более поздних новгородских распевщиков, отчасти уже перенесших свою деятельность в Москву и принадлежавшие ей области. Покуда можно проследить только три поколения этой школы:

## (Новгородцы XVI—XVII вв.)

I. Савва и Василий (митр. Варлаам) Роговы.		
его ученики:		
II. Маркел Безбородый 1) (в Новгороде, неизвестно чей ученик).	Федор Христіанин. 2) Иван Нос. 3) Стефан Голыш. (в Москве и Александр. слободе).	(в Усолье).
III. И. А. Шайдуров (в Москве, неизвестно чей ученик).	(многие ученики — не поименованы автором „предисловия“).	Иван Лукошко. и Фаддей Никитин.

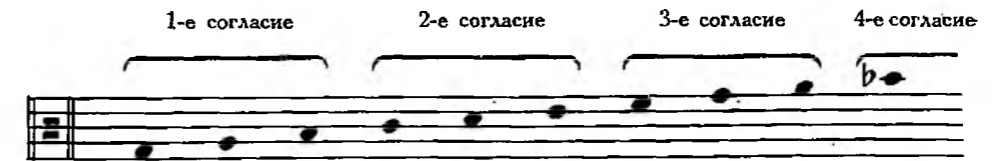
Из цитированного старинного документа, автор которого был, повидимому, современником третьего поколения новгородских распевщиков, мы видим, что братья Роговы — новгородские мастера и распевщики середины XVI в. (Василий Р. мог быть хиротонисан ростовским архиепископом в 1587 г. — уже в весьма пожилом возрасте) — образовали затем в Москве целую школу духовных композиторов (распевщиков) и что, следовательно, раньше в Новгороде певческое дело и мастерство распева стояли очень высоко. К выписанным выше именам таких мастеров можно добавить еще несколько, и тогда деятельность второго и третьего поколения таковых предстанет в следующем виде.

В период приблизительно последней четверти XVI и начала XVII в., кроме трех приведенных учеников С. Рогова — Федора Христіанина, Ивана Носа (оба были действительными сотрудниками Ивана Грозного в Александровской слободе, а первый затем сделался авторитетным певческим педагогом в Москве) и Стефана Голыша (привившего школу Роговых в Усолье у Строгановых, где выработался собственный „усольский распев“), — к новгородским распевщикам нужно причислить еще двух деятелей, может быть, также не чуждых роговской школе. Из них Маркел Безбородый, известный распевщик, новгородский монах, затем игумен местного Хутынского монастыря, положил на крюковые ноты „Псалтырь и въ нашей рустѣй землѣ просіявшимъ бесчисленными чудесы мужемъ же и женамъ, иже именуются новые чудотворцы, и инымъ же славники, а инымъ съ литіями съ хвалитными стихеры и съ величании полные праздника отъ Сентября до конца Августа“ (т. е. на весь церковный год). В крюковых книгах XVII в. встречается особая „Аллилуя“ Радилова, повидимому, новгородского распевщика конца XVI — начала XVII в., ежегодно исполнявшаяся на литургии в неделю св. отец.<sup>155</sup> — К деятелям третьего поколения, действовавшим уже во второй половине и конце

XVII в. и в самом Новгороде, принадлежит еще славившийся своим искусством распевов певчий дьяк новгородского владыки Семен Федоров Бабин. В принадлежащем мне крюковом „октае“ 1672 г. помещено песнопение „Святый Боже“, обозначенное Опекалова, которого, повидимому, также можно причислить к новгородским (или московским, но новгородского происхождения) распевщикам XVII в.

На ряду с обоими Роговыми следует отметить также музыкальную деятельность еще одного новгородского мастера, вероятно, более младшего их современника, Ивана Акимовича Шайдурова, выдающегося теоретика конца XVI в., автора „Сказанія о подмѣтахъ, еже пишутся въ пѣніи подъ знаменемъ“. При постепенном увеличении числа знамен, появлявшихся в певческой практике, существовавшие в ней указания на высоту звука оказались слишком несовершенными, а для молодых певцов — непонятными или неясными. Во второй половине XVI в. старые опытные головщики и руководители певческих школ стали вводить в употребление, при обычных тушевых знаменах, еще киноварные пометки, оказавшиеся более удобными как в деле преподавания, так и в певческой практике, так как ими можно было более точно и определенно обозначить высоту певческого нотного знака (знамени, крюка). Подобные буквенные пометки были издавна известны в западной нотации невм. Еще в XI в. вергенский монах Герман Контрактус установил буквенные пометки, обозначавшие: *e* — *aquat* — однозвучие, *s* — *semitonus* — полутон, *t* — *tonus* — целый тон, *ts* — *tonus cum semitonus* — малая терция и т. д. Вопрос о знакомстве русских распевщиков с западной певческой практикой еще вовсе не разработан. Правда, западные пометы обозначали длительность нотных знаков, а русские — высоту и характер исполнения знамени, но принцип применения буквенного обозначения несомненно один и тот же. — Разнородность и разновидность подобных попыток, при возраставшем количестве и усложненном составе крюков, потребовала и в этих новых опытах известной реформы и приведения в ясную систему. Это и удалось сделать новгородскому мастеру И. А. Шайдурову, который привел киноварные пометы в ясную и наглядную систему и окончательно ввел их в практику крюковой нотации. Его пометы оказались наиболее совершенными, получили повсеместное употребление и им было присвоено наименование шайдуровских.<sup>156</sup> Шайдуровские „пометы“ состояли из букв славянской азбуки и составляли начало или первые буквы полных слов, употреблявшихся в певческой педагогической

практике. Они указывали на высоту отдельных знамен. Пометы, как сказано, были красные, так как писались киноварью при тушевых знаменах. Вот изображение помет, их музыкальное значение и буквенный смысл:



или Г Н Ц Г Н С М П Ц М и т. д.

эти буквенные обозначения образовались

Г или ГН	— гораздо низко (пой)	} 1-е согласие.
Н	— низко (чаще писались без крыжика)	
Ц	— обозначало 3-й звук в низком согласии	
те же буквы (без крыжика)		
С	— средним гласом (в скорописи затем заменилась точкой .)	} 2-е согласие.
М	— мрачно	} 3-е согласие.
П	— повыше мрачно	
Ц (так в старину писалась буква в)	— высоко	
те же буквы с точками обозначали ноты — 4-е согласие.		

При каждом знамени писалось не более одной пометы. В дальнейшей певческой практике эти пометы стали называться степенными, так как они указывали на высоту (= степень) знамени, т. е. определяли его место в певческом согласии. В дополнение к ним были еще изобретены пометы указательные (указывавшие способ исполнения знамени) и осмогласные или гласовые, которые показывали, на какой глас надлежало исполнять данное пение. Последние понятны

сами по себе, а указательные пометки, также писавшиеся киноварью, были следующие:

- горизонтальная черта — верхняя часть буквы Т, } обозначало тихо (медленно петь).
- или реже встречавшееся усеченное Т }
- извращенная начальная буква слова *бoрзо* (т.е. скоро петь) — обозначало ускорение исполнения.
- звук (исполнить гласом закинути) — от начальной буквы этого слова, ставилась с правой стороны некоторых знамен и обозначала, что к их обычному значению добавлялись две черные ноты ( $\frac{1}{4}$ ) в восходящем порядке. Отсюда и термин — гласом закинути.
- ломати, от слова лом, обозначало интервал терции.
- старинное скорописное начертание буквы к, в словах качати (голосом) и купно (вместе); отсюда помета называлась качкою или купною, первая ставилась при многих знаменах, „купная“ только при сложных.
- от слова равно, обычно изображалось вертикальной чертой | и обозначало, что следующее за ней знамя по степени равнялось предыдущему.
- ударка — начальная буква этого слова (ударяю) обозначала более быстрый ход с верхней степени на нижнюю.

Киноварные пометки встречаются в большинстве крюковых рукописей XVII в., особенно его второй половины, когда они были, так сказать, узаконены особой комиссией дидакалов, созданной в Москве, во главе с известным старцем Александром Мезенцем, бывшим справщиком московской синодальной типографии, имени которого присваивается столь же известный теоретический трактат „Извѣщеніе о согласнѣйших помѣтахъ, изданный под названием „Азбуки знаменного пения“. — Весьма знаменателен тот факт, что и этот московский певческий теоретик одно время жил в Новгороде и, может быть, там прошел свою певческую школу.

Рассмотренные нами памятники и дошедшие до нас исторические документы дают возможность утвердительно сказать, что Великий Новгород, один из немногих русских городов, проявил, сохранил и развил свою самобытность, свои особые национальные черты. Последние сказываются и в былинном эпосе; и в развитии деятельности новгородских скоморохов, и в распространении чисто славянского народного музыкаль-

ного инструмента — гуслей. Общий тон этого характера — жизнерадостность, веселье, свобода и жажда приключений. Этот основной тон отразился и на миниатюрах местных мастеров и на песнотворчестве новгородцев. В Киеве — греческие и болгарские учителя, строгий устав Феодосия Печерского. Здесь — в Новгороде — развивается постепенно своя русская знаменная нотация, развивается своя школа церковного пения...

Но как Киевское княжество было разгромлено татарами (а им еще раньше помогали в том свои русские князья!), так и новгородская вольность и самобытность постепенно разрушились под натиском Москвы. Как известно, Иван Грозный, особенно после разгрома 1570 г., решительно выселял новгородцев из их родной земли, заменяя их новыми, чуждыми новгородскому духу насельниками. Разгром города начался, конечно, гораздо раньше, при деде Грозного, который пировал у новгородцев и обирал их. Любопытные данные читаем мы о походе вел. князя Ивана III Васильевича к „Нову городу Великому миромъ“ в 1476 г. в Софийской летописи, где приведены даты всех его пиров и полученные им щедрые подарки от местных властей: в течение менее чем 6 недель Иван III пировал 17 раз, причем каждый раз ему подносились богатые дары золотом, серебром и т. д.<sup>156а</sup> Эта запись свидетельствует не только о постоянном „пированьи“ московского князя у новгородцев и богатстве обязательно подносившихся ему даров, но вместе с тем заставляет предполагать и о несомненном участии в них новгородских гусляров и скоморохов, не упоминавшихся, конечно, в исторических документах, но несомненно развлекавших пирующих. Ведь, не даром в другой летописи (2-й Новгородской) под 1571 г. читаем о своеобразной реквизиции, произведенной внуком Ивана III — Грозным: „въ тѣ поры въ Новгородѣ, и по всѣмъ городамъ и волостямъ, на Государя брали веселыхъ людей“, и далее (21 сентября 1571 г.): „поѣхалъ изъ Новгорода на подводахъ, къ Москвѣ, Суббота [дьяк] и со скоморохами, и медвѣдей повезли съ собою на подводахъ къ Москвѣ“.<sup>157</sup>

Но писцовые книги Новгорода 80-х годов XVI в. свидетельствуют о том, что из Новгорода исчезли не только скоморохи с их товарищами — „веселыми“, в этих документах часто отмечается „мѣсто пусто, что былъ дворъ Софійского пѣвчегу дьяка“ или „владычня пѣвчегу дьяка“.<sup>158</sup> Писцовые книги не отмечают причин опустошения именно их местожительства, но также не говорят и о их смерти или „безвестномъ сшествіи“, как в других случаях. Вполне допустимо предположение о реквизиции, переводе или просто переселении их

из Новгорода. Мало того, то же можно сказать и про лучших, повидимому, новгородских звонарей: „мѣсто пусто Софийского звонца Мосорги Леонтьева — на Островку у рекѣ у Волхова“, „мѣсто пусто... Софийского звонца Троеимка — х Каменному

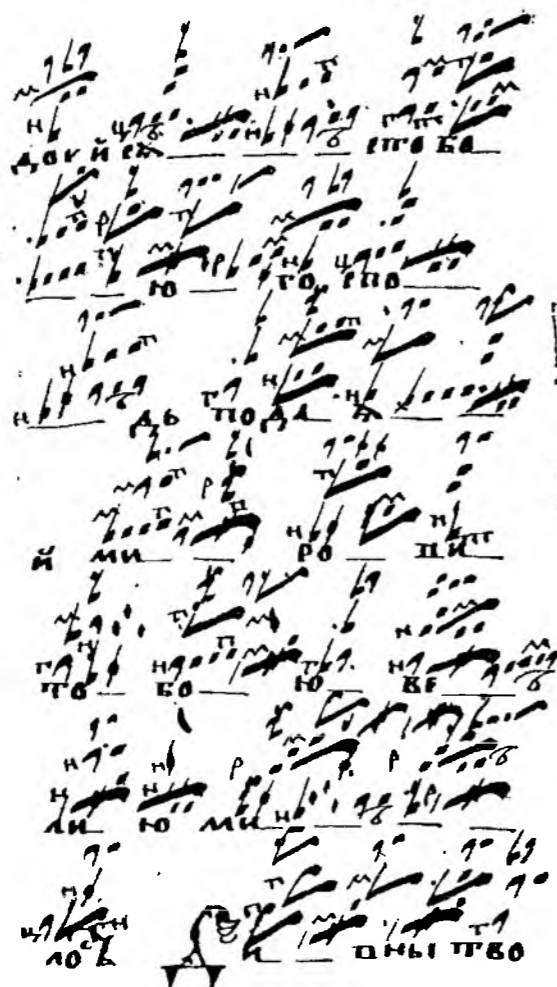


Рис. 40. Трехголосная крюковая партитура.

Abb. 40. Dreistimmige Hakenpartitur.

городу идучи к мосту“ и т. д. отмечают те же писцовые книги, не выясняющие причин исчезновения „звонцов“ наиболее славившейся в Новгороде Софийской соборной колокольни.

Мы видим, что как раньше Новгород лишился своего коренного вольнолюбивого населения, так были „забраны“ в Москву не только скоморохи, но, вероятно, и звонари, и певчие. В Москве и в Александровской слободе оказались, при Грозном, выдающиеся новгородские распевщики (Федор Христианинов и Иван Нос), а вслед за ними — вольно или невольно — потянулись в Москву, как сильный государственный центр, и другие распевщики и теоретики новгородской школы, во главе с Иваном Шайдуровым, не говоря о певчих. О реквизированных

и даже сосланных колоколах, а также вытребованных в Москву письменных (знаменных) памятниках также нечего говорить. Таким образом, старая новгородская песня рассеялась по окраинам; туда же в конце концов, как мы увидим, сбежали и „веселые люди“, а новгородская школа пения перешла в Москву и образовала здесь новую, самостоятельную школу.

## V. СКОМОРОШЬЕ ДЕЛО НА РУСИ.

Из пройденных нами обзоров памятников музыкальной культуры (в особенности былин и заставок древних новгородских рукописей) Киевской и Новгородской Руси мы видели, что уже в древние времена представителями музыкальной профессии являлись скоморохи.<sup>159</sup> Одно из первых упоминаний самого наименования скоморох мы находим у летописца Нестора под 1068 г.: „Но сими дьяволъ лстить, и другими нравы, всячьскими лэстями превабля ны от бога, трубами и скоморохы, гусльми и русальи. Видимъ бо игрища утолчена и людеи много множество, яко упихати начнутъ другъ друга, позоры дѣюще отъ бѣса замышленнаго дѣла, а церкви стоять“ (пусты).<sup>160</sup>

Любопытно сопоставить и дальнейшие данные древних письменных памятников, дополняющих несторово поучение XI в., в котором объединены скоморохи, трубы и народные песни и игры (русальные) в качестве пособников дьявола прельщать и отклонять славянина-обывателя от церкви. Из XII в. мы имеем уже свидетельство об употреблении масок, составлявших одну из принадлежностей скоморошества: „Москолоудство вамъ, братіе, нелѣпо имѣти, ни молвити срамна слова“, писал русский архиепископ Лука.<sup>161</sup> Летописец Переяславля Суздальского<sup>162</sup> в XIII в. сообщает об употреблении особого скоморошьего платья, о котором мы знаем из одной из былин о Добрыне и из заставки новгородского евангелия 1358 г., — говоря, что латины употребляют короткое платье и узкие штаны с нашивкой на межиножья, как и наши скоморохи, он добавляет: „И начаша пристроати собѣ кошули, а не срачици и межиножіе показывати и кротополіе носити, и аки гворъ [= мѣшокъ] в ногавици створше образъ килы имоуще и нестыдящесе отынуд, аки скомраси“. Что народные гулянья и праздничные песенные игры в то время совершались при участии скоморохов, можно видеть из соборных по-

становлений митрополита Кирилла 1274 г., который говорит в них: „пакы же увѣдохомъ бесовская еще држаще обычая треклятыихъ Еллинъ, въ божественныя праздники позоры некакы бесовскыя творити съ свистаніемъ и съ воплемъ, сзывающе нѣкы скаредныя пьяница...“<sup>163</sup>

Рязанская кормчая 1284 г.<sup>164</sup> открывает нам в своих осуждениях и репертуар скоморохов и музыкальные инструменты, составлявшие принадлежность их профессии. „На колесницахъ оурисканиі [=ристаніе] творя, или самоборець, или пѣснь оурискание творя на позорищахъ... или свирецъ, или гоудецъ, или смычекъ, или плясець, или корчемник... да отвергуться“ (от церкви); и далее она осуждает: „скомрашское дѣло творити... скоморохъ или гоудецъ или свирѣльникъ или инъ глаумець“. В этом памятнике мы встречаем указание на духовые („свирецъ, свирѣльникъ“), струнные („гоудецъ“) и смычковые („смычекъ“ = музыкант, играющий на инструменте смычком) инструменты; к последним, почти несомненно, принадлежал гудок — древний славянский смычковый инструмент, затем почти исчезнувший из народного обихода.

Также как в поучениях Рязанской кормчей 1284 г. или несколько более ранних поучениях митр. Кирилла (1274 г.), в одной из назидательных статей сборника 1300 г.<sup>165</sup> мы читаем: „А иже дома сѣддиши, егда играютъ роусалия, ли скомороси, ли пьяницѣ кличють..., или како сборище идольскихъ игръ, ты же въ тѣ часъ пребоуди дома“. Наконец, в двух памятниках XIV и XV вв. мы находим перечисления всего репертуара „греховныхъ развлечений“ древнерусского мирянина: В „книге глаголемой „Златая чепь“ Троице-Сергиевой лавры (рукопись до 1400 г., по удостоверению Ф. Буслаева<sup>166</sup> представляющая самостоятельный русский сборник, а не перевод с греческого оригинала, где также существовали „Златые цепи“) дается длинный список „злыхъ дел“, которых истинный христианин должен избегать и в котором читаем: „Се же суть злая и скверная дѣла: ... наоузъношеніе кощюны (ношение кощунственныхъ амулетов), бѣсовскыя пѣснь, плясанье, бубны, сопѣли, гусли, пискове, игранья негодныя, русалья“. А в осуждениях хронографа Иоанна Малалы сказано: „Творити игры скомрашскыя и скоукальныя и всѣхъ боріи сноузныхъ и пѣшихъ-оуристаніе“.<sup>167</sup>

Таким образом, в свидетельствах древнерусских письменных памятников мы находим и установление в XI в. наименования скоморох, как лицедея, музыканта-профессионала, увеселителя и участника в народных играх и песенном обиходе (русалиях), а в дальнейшем — не только описание его

костюма, повидимому, вполне сходственного с костюмировкой его западных собратьев, и участие в нем маскирования (москолоудство), но и полный круг его деятельности. В последнем отношении отметим, покуда, весьма ценное для нас указание хронографа XV в. (И. Малалы) на игры „скомрашскыя и скоукальныя“, сообщающее о появлении в эту эпоху нового фактора в разнообразной деятельности скоморошества и народных развлечений — кукольного театра, воплотившегося в конце концов в популярного „Петрушку“.<sup>168</sup>

Если в древнейших документах, а также в дошедших до нас былинах скоморохи выступают преимущественно с гусями, то постепенно в круг их профессиональной деятельности входит игра на различных инструментах (бубнах, сопелях, трубах, гудках и т. д.), пляска сольная, а затем и в совокупности с переряженными лицедеями или живыми медведями и, наконец, представления кукольного театра.

Об этом свидетельствуют более поздние памятники XVI — XVII вв., когда профессиональное старинное скоморошество и завершало свой долгий и веселый век, уступая свое место с одной стороны заправскому театру (с его шутовскими — скоморошскими интермедиями), а с другой — кукольному театру с более серьезным репертуаром и „Петрушке“, в конце концов повторявшему свою тривиальную программу и заменившему старинные народные музыкальные инструменты итальянской шарманкой.

Не то представляли древние русские скоморохи. Прежде всего они являлись профессиональными представителями народного песнотворчества. И в таком смысле мы должны принимать скоморошество Добрыни, гусярство и похождения Василия Буслаева и Садка. Затем, их участие в домашнем и религиозном быту народа заставляет предполагать в скоморохах пережиток участников более древних (забытых и не зафиксированных памятниками) языческих обрядов. Скоморохи участвуют в поминальных и свадебных обрядах,<sup>169</sup> в троицких („русалиях“), купальских и других народных празднествах. На это намекают приведенные выше цитаты исторических документов, и многие отрывки народных песен, приведенных у названных выше исследователей (И. Беляева, Ал. Фаминцына и др.). Памятник XVI в. Стоглав (1551) констатирует соблюдение сохранившегося в народе до сей поры (т. е. в течение 600 лет!) обычая: „Въ Троицкую субботу до селомъ и погостомъ сходятся мужи и жены на жальникахъ и плачуться по гробомъ съ великимъ кричаніемъ, и егда начнутъ играть скоморохи, гудницы и прегудницы, они же, отъ плача преставше

начнутъ скакати и плескати и въ долони бити и пѣсни сатанинския пѣти“. И соборъ постановилъ, чтобы священники запрещали и возбраняли „скоморохамъ и гудцамъ и всякимъ глумамаъ“ — бесовские игры во время поминок.

И даже через 100 лет, в XVII в., по государеву указу, была послана в Сибирь (а вероятно и в другие местности) „память“, в которой, во-первых, констатировалось: „Вѣдомо де Государю учинилось, что въ Сибири, въ Тоболску и въ иныхъ Сибирскихъ городѣхъ и въ уѣздѣхъ, мірскіе всякихъ чиновъ люди, и жены ихъ, и дѣти, въ воскресеніе и в Господьскіе дни и великихъ Святыхъ, во время святаго пѣнія къ церквямъ божіимъ не ходятъ, и умножилось въ людехъ во всякихъ пьянство и всякое мятежное бѣсовское дѣйство, глумленіе и скоморошество со всякими бѣсовскими играми...; да въ городѣхъ же и въ уѣздѣхъ... сходятся многіе люди... по зорямъ и въ ночи чародѣйствуютъ... и медвѣди водятъ и съ собачками пляшутъ... и чинятъ безчинное скаканіе и плясаніе, и поютъ бѣсовскіе пѣсни... Да... у многихъ бываютъ на свадьбахъ всякіе безчинники и сквернословцы и скоморохи, со всякими бѣсовскими играми“... и указывалось, чтобы „всякихъ чиновъ люди“ — „отъ безмѣрнаго пьянаго питья уклонились... и скомороховъ съ домрами и съ гуслими и съ волынками и со всякими играми... не призывали“. И, во-вторых, для более решительнаго воздействия приказано было: „гдѣ объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякіе гудебные сосуды, и тебѣ бѣ то все велѣть выимать, и изломать тѣ бѣсовскія игры велѣть жечь; а которые люди отъ того ото всего богомерзкаго дела не отстанутъ... ты бѣ тѣхъ людей велѣль бити батоги“...<sup>170</sup>

Весьма любопытную аналогию более древних скоморошескихъ действий на поминкахъ приводит И. Беляев в упомянутомъ выше исследовании; она подтверждаетъ высказанную мысль, что эти „действия“ нужно признать пережитками более древних, уже забытыхъ народомъ языческихъ обрядов. И. Беляевъ указываетъ, что в данномъ случаѣ „скоморохи осмѣливались являться на грустныя жальники по старой памяти о какомъ-то нѣкогда всѣмъ понятномъ обрядѣ поминокъ съ плясками и играми. Нѣтъ сомнѣнія, что и народъ допускалъ ихъ на могилы и не считалъ неприличнымъ увлекаться ихъ пѣснями и играми по той же старой памяти. Дѣйствительно, изъ словъ Козьмы Пращскаго мы знаемъ, что славяне, именно чешскіе поселяне, еще въ 1092 году въ третье и четвертое воскресеніе послѣ Пасхи приносили жертвы богамъ въ рощахъ, надъ источниками, также въ лѣсахъ, именно въ

тѣхъ мѣстахъ, гдѣ обыкновенно они хоронили мертвыхъ. Послѣ похоронъ они уходили на распутія и отправляли странныя игры, чтобы этимъ успокоить тѣнь умершаго: они жалобно пѣли и, надѣвши маски, бѣгали по разнымъ мѣстамъ. Этотъ-то поминальный обрядъ, болѣе степенный въ XI столѣтіи, пока язычество имѣло для народа болѣе близкое и серьезное значеніе, совершался въ XVI стол. уже съ болѣе комическимъ характеромъ, когда и сознание о серьезномъ значеніи язычества утратилось и скоморохи образовались въ личности комическія“.<sup>171</sup>

Несомненно также, что неумолчная проповѣдь высшей духовной иерархии, в связи с вызванными ею чисто полицейскими мероприятиями светской администрации, повлиять сначала на постепенное нравственное пониженье понятия о скоморохахъ; как лицъ, действующихъ в антиправославныхъ обрядахъ, затем на измельчание самого типа скомороха и, наконецъ, на полное уничтоженіе его. И если народъ, вспоминая иногда подлинныхъ скомороховъ, еще в прошломъ веке говорилъ, напр.: „всякій спляшетъ, да не какъ скоморохъ“,<sup>172</sup> то в этой поговорке роль скомороха далеко не та, что в былинѣ о новгородскомъ гусяре-скоморохе Садко...

В документахъ XV — XVI вв. можно найти любопытныя и достаточно полныя свѣдѣнія о распространеніи и оседлости скомороховъ в прежней Новгородской области и тогдашней Московской Руси. Материалъ этотъ, к сожаленію, остающійся до сих поръ не собраннымъ и не исследованнымъ, за малымъ исключеніемъ,<sup>173</sup> заключается в старинныхъ писцовыхъ и переписныхъ книгахъ. В позднейшихъ актахъ названіе скомороховъ и лицъ, причастныхъ къ этой профессіи, встречается болѣе случайно, все реже и реже, отчасти лишь в указахъ, направленныхъ противъ скоморошества, и во второй половинѣ XVII в. совершенно исчезаетъ.

Приложенная здѣсь карта распространенія и расселенія скомороховъ в XVI — XVII в., составленная мною на основаніи писцовыхъ и переписныхъ книгъ и другихъ историческихъ документовъ,<sup>174</sup> даетъ возможность судить о положеніи скоморошьяго дела в Новгородской и Московской Руси. В эту эпоху Новгородъ и Москва как бы представляли два центра средоточія скоморошьяго дела, причемъ первый — уже вымиралъ, а второй — расширялся. Писцовыя книги Новгородской области конца XV и первой половины XVI вв. — свидѣтельствуютъ о положеніи здѣсь скоморошьяго дела.

В самомъ Новгороде, по писцовымъ книгамъ 1580-х годов, оставалось сравнительно уже мало скомороховъ: часть ихъ пере-



мерла в „поветрия“ 1560-х и др. годов, другая обнищала или пропала после разгрома Новгорода Грозным в 1570 г. (Росткина ул.: „мѣсто пусто тяглое Михалки скорняка да Воробья скомороха: и Михалко умерь въ 79-мъ году, а Воробей ходить по дворамъ“... „Третьятко-скоморох и Гриша обнищавъ сошли безвѣстно въ 80-мъ (1572) году“) или была взята на государя (на Варяжской ул. — „дворъ пусть тяглою Лобановской веселого: и Лобанко взять въ государевы веселье въ 77-мъ году“ (1569). По данным писцовым книгам, остатки скоморохов (а с ними и веселых, и медведников, и струнников) доживали свой век преимущественно в Загородном и Горончарском концах Новгорода, именно в Росткиной и Яневой улицах, Легощинском Заполье, Добрыне и Варяжской ул. с закоулком.<sup>175</sup> Другие документы сохранили нам данные о расселении скоморохов в большинстве новгородских пятин.

В 12 погостах Деревской пятины можно насчитать не менее 6 деревень, носивших наименование Скоморохов или Скоморохово и не менее 13 деревень, в которых жили отдельные оседлые скоморохи.<sup>176</sup> В Деманьском присуде (в самом городке „Дѣмонъ“ и двух других погостах) находились две деревни Скоморохов и в трех других жили отдельные скоморохи.<sup>177</sup> В двух погостах (Налючском и Устьянском) Курского присуда существовали: дер. Рога, где жил скоморох,<sup>178</sup> и дер. Скоморохово. В двух десятках (Жабенском и Бродском) Моревской волости жили скоморохи.<sup>179</sup> В волости Буец — в дер. „на Каменом“ был двор Васко Скомороха.<sup>180</sup>

На пог. Холмском был двор Левоника Скомороха.<sup>181</sup>

На пог. Дмитревском-Городенском — двор Ваулка Скомороха да брата его Логоника.<sup>182</sup>

В Вотской пятине в гор. и уезде Копорья были дворы Микитки Скомороха, Боброка Скомороха и Юрки Скомороха.<sup>183</sup> В г. Орешке — двор Марко Палкина Скомороха.<sup>183a</sup>

На пог. Егорьевском Радшинском были дворы Осташа Скомороха и Прибытки Скомороха.<sup>184</sup>

В Куйвошском погосте была дер. Рямеево-Скоморохово, в ней двор Селиванка Борисова; „сѣть ржи 4 коробы, а сѣна косить 30 копень, обжа; а дохода полъ бочки пива, а изъ хлѣба треть“.<sup>185</sup>

В Шелонской пятине в погостах Ручайском (Ручеевском?) и Воскресенском были деревни и починки „Скоморохово“; в пог. Которьском и Пажеровитском (3 дер.) — в 4-х деревнях были дворы отдельных скоморохов. В Вышгороде была дер. „Скоморохово“.<sup>186</sup>

В Бежецкой пятине — пог. „Скоморохов“; в слоб. Мирогожска Дуброва — дер. Скоморошиха.<sup>187</sup>

Эти сведения дают писцовые книги 1495, 1498, 1500, 1539, 1545, 1552 — 53 и 1576 гг. В них мы находим многочисленных представителей профессии, носящих общее наименование скоморохов. Начиная с середины XVI в. скоморошье дело дает уже новые разновидности этой профессии, особенно в городах. Если по описям 1500 г. в 4-х городах Корелии значатся 19 скоморохов (7 в Ладозе, 6 в Кореле, 5 в Яме и 1 в Копорье), то в конце XVI в. новгородские переписные книги, кроме скоморохов, дают еще других представителей той же профессии — гусельников, домерников и песенников, живших в разных городах.<sup>188</sup> Таким образом, приведенное выше свидетельство 2-й Новгородской летописи о том, что в сентябре 1571 г. „брали на государя“ веселых людей „по всем городам и волостям“ и отвезли их на многих подводах в Москву, объясняется статистическими данными новгородских переписных книг. Эти забранные скоморохи были, несомненно, более или менее свободными представителями своей профессии, т. е. вольными скоморохами, жившими оседло в городах и по деревням, где обрабатывали землю наравне с прочими тяглыми людьми и были обложены оброком наравне с другими (напр., в Семеновском погосте Деревской пятины, в дер. Ставцово находились: дв. Васко Скомороха и дв. Фатьянко Зиновов — „сѣютъ ржи 3 коробы, а сѣна косятъ 20 копень, обжа“), или отмечалось: „не пашютъ“ или „не пашеть“.

Скоморохов Московского государства вполне ясно можно разделить на две группы: к первой относились вольные и также тяглые представители профессии, а ко второй — дворовые скоморохи знатных бояр и помещиков. К последним принадлежат не только скоморохи князей И. И. Шуйского и Д. М. Пожарского в г. Шуе, подавшие в 1633 г. челобитную царю Михаилу Федоровичу, но, повидимому, и вообще зарегистрированные, как жившие на дворах знатных бар (напр., у Арсеньевых и кн. Андрея Голицына в Туле). Может быть, в третью, отдельную группу следует отнести представителей скоморошьяго дела, имевших в больших торговых городах лавки и, вероятно, продававших там народные музыкальные инструменты; в Серпухове, напр., домерник Федка Василев имел лавку; другой скоморох, Плохой Труфанов — пол-лавки.

Рассмотрим статистические данные скоморошьяго дела в городах Московского царства. По сотной книге 1552 г. в г. Серпухове жили: 5 скоморохов (Бориско, Митка Иванов,

живший в компании с другими скоморохами — Ивашкой Михалевым и Федкой Ивановым, Плохой Труфанов); 2 гусельника (Степанко Василев и Васко Сергеев); 1 домерник (Федка Василев).

По переписной книге г. Торонца 1540—41 гг., здесь значатся: 1 гусельник, 6 скоморохов.<sup>189</sup>

Сотная книга г. Устюжны 1597 г. среди ремесленников называет 1 скомороха. В летописях упоминается под 1490 г. „Скоморошья мовница“ в Устюге.<sup>190</sup>

Писцовая книга г. Коломны 1577 г. упоминает 9 скоморохов и 1 рожечника.

Писцовая книга г. Можайска 1595—98 гг. упоминает 2-х дудников и 1 струнника.

В „приправочных книгах“ г. Тулы 1588 г. значатся: 3 скомороха, 1 гудочник, 1 струнник.

Писцовая книга г. Казани XVI в. упоминает среди ремесленников посадских людей — смычника, 2 домрачеев, 4 рожечников и 1 песельника.

Писцовая книга г. Свияжска упоминает 2 гусельников.

Писцовые книги Твери, ее уездов и старинных волостей сообщают более или менее подробные данные о поселениях в этом крае (бывшем Тверском княжестве) скоморохов и их социальном положении.

В уезде города, в селе Щербинине писцовые книги называют слободку Скоморошино, „а в ней 13 дворов; 3 дв., живутъ въ нихъ скоморохи (в одном из них — вдова, в другом — медведник), пашут его тѣ же слобожане“. В Кушалинской волости, „въ Дорогобужской отчинѣ, великого князя“, точно также имелась дер. Скоморохово, в 2 двора.

Повидимому, наиболее частые поселения представителей скоморошья дела встречались в Микулинской четверти и волости (в бывших владениях князей Микулинских; затем ставших дворцовыми селами и деревнями) Тверского уезда: За кн. Микулинским, между прочим, осталась дер. Скоморохово (1 дв. — 2 чел.), за Ал. Спячевым — селцо Чюдово с 6 крестьянскими дворами: в одном из них жил Палка скоморох, без пашни; в той же четверти находились еще 2 деревни Скоморохово. В Микулинском у., в селе Городище, на реке Шоше, во дворе жил непашенный смычник; в погосте на р. Жидовине — дер. Скоморохово, где жил непашенный кустарь, вероятно, выделявавший музыкальные инструменты своей профессии, и там же находилась пустошь Селище Скоморохово.

В Щеском уезде бывш. Тверского княжества, близ Савватьевского монастыря находились дер. Гусельниково и пог. Домерников (пуст.). — В Шезском стану, на Волге, в с. Сухарино, между непашенными дворами находился дв. домерников. — В вол. Узкой-Угол, где поместья принадлежали детям „боярских тверич“, имелись две дер. Скоморохово.

В Полоцком повете, в вол. Неведерской имелся пог. Скоморохов, что был раньше пустошь Скоморохов (1 двор), и в той же

волости на речке Свиблице — пустошь Скоморохова-Векшина. В Вяземском уезде, в стане Серая Строна, находились дер. Дудково, Скоморохово тож (2 двора) и еще одна пустошь, „что была дер. Скоморошкова“<sup>191</sup>.

По писцовым книгам г. Тулы 1587—89 в самом городе „на Большой ул. налѣвъ въ переулкѣ отъ Орхангела дворъ кн. Ондрѣя Голицына, на немъ дворникъ скоморохъ; ... дворъ вдовы Овдотьи Григорьевой жены Карпова, да сына еѣ Богдана, а на немъ дворникъ скоморохъ“... Отъ Воденыхъ воротъ подле стены налево находился двор вдовы Марьи Фед. жены Арсеньева... а на нем дворник скоморох... Далее, от Одоевских ворот церк. Преображенъе Спасово, на Ржевце, ... а у церкви: „дв. попъ, дв. проскурница, въ кельѣ масленникъ (= торгующий маслом), въ кельѣ гудочникъ, въ кельѣ струнникъ, да 7 келей, а въ нихъ живутъ нищіе“. Таким образом воле церкви, очевидно, в сдававшихся в наем кельях жили 2 представителя скоморошья профессией.

В Колоденском стане Тульск. у. в Ивановском поместьи Бибикова находилась пуст. Меншкое Скоморошино на реке Мошине (6 мест дворовых)<sup>192</sup>.

В писцовых книгах XVII в. по Нижнему Новгороду (1621—29 гг.) значатся:

„Слободка Стрѣлецкая... избенко Ондрюшки скомороха на церковной землѣ, сказали: бѣдень; избенко Ондрюшки Веселого на церк. землѣ; избенко Веселого Серешки Девятого на церк. же землѣ, сказали бѣдень... У Пятницы на монастырѣ на монастырской же землѣ... избенко Веселого Смирки Иванова... По берегу жъ Волги реки вверхъ... изба стрелца Захарка скомороха не тяглое“. В тех же писцовых книгах близ Благовещенского монастыря „на Петушкове“ упомянута „поварня мыльная Ивана домерщика, четырех сажень, оброку рубль“, на Большой ул., къ Зачатейскому монастырю „дворишко Веселого Автамонка Борисова Трески, съ полушки, худъ“, и, наконец, около Ильинской улицы имелся Домрачеев переулоч, несомненно, получивший свое наименование по населявшим его прежде домрачеем<sup>193</sup>.

В документах 1617, 1655, 1658 и 1668 гг. упоминаются: Скоморошцы варницы в Холмогорской епархии<sup>194</sup>, пустошь Скомороховъ в Новоторжском уезде, починок и деревня Скомороховы в Старорусском уезде<sup>195</sup>. В Ярославской губ. и уезде имеется деревня, доныне сохранившая старинное название Скоморохово<sup>196</sup>.

Старинная народная поговорка „Скоморох с Пресни рассказывает песни“ (Даль, Толковый словарь, IV, 207), повидимому, указывает на черту оседлости московских скоморохов, а вместе с тем и на манеру интерпретации ими своего песенного репертуара.

Из этих случайных, отрывочных и, конечно, далеко не полных сведений выясняются новые бытовые черты в жизни скоморохов старой Руси, их повсеместное расселение и, вместе с тем, измельчание их профессии. Оседлые скоморохи имели лавки (Серпухов), мыльню, с которой платился оброк (Н.-Новгород), даже, повидимому, солеварню (Холмогоры). Были

скоморохи тяглые, „худые“ (вероятно, не платившие оброка) и дворовые знатных бар. Прежние скоморохи стали называться не только веселыми (Н.-Новгород), но подразделились на разные специальности: медведники — дававшие представление с медведем (Тверь; из Новгорода, как мы знаем, Грозный реквизировал и медведников), гусельники, домрачеи (домерники), гудочки, смычки, струнники, пельники, рожечники и т. д. Повидимому, под струнниками следует подразумевать тех же домрачеев или гудочников, а под смычками — гудочников, так как гудок был смычковым инструментом. Среди перечисленных категорий скоморошества не находится еще „театральная секция“ скоморошья дела — кукольный театр или „петрушка“, существование которого было отмечено еще письменными памятниками XV в., а изображение представления такого петрушки в XVII в. сохранила нам одна из иллюстраций известного „Путешествия“ Адама Олеария.

Несмотря на эскизность и неточность зарисовок, понятных при беглом наброске, да еще иностранца, которому были чужды и природа, и явления русской жизни, иллюстрации „Путешествия“ Адама Олеария<sup>197</sup> имеют несомненную историческую ценность, сохранив многие факты и сцены старинного русского быта. Две из них представляют сцены, вернее, даже почти полный репертуар тогдашних скоморошских действий, тем более, что сопровождаются описанием виденного и слышанного. А подобных описаний тщетно было бы искать в каких-либо русских документах того времени. На первой из этих картинок, зарисованной Олеарием в Ладозе (здесь еще по писцовым книгам 1500 г. было зарегистрировано 7 скоморохов) представлено увеселение голштинских послов, которым и сопутствовал Олеарий, местными скоморохами, из которых двое пляшут, а двое играют на музыкальных инструментах (рис. 41). Описывая свое пребывание в Ладозе, Олеарий сообщает:

„Здѣсь мы услышали первую русскую музыку, а именно въ полдень 23-го с. м. [июля 1634], когда мы сидѣли за столомъ, явились двое русскихъ съ лютнею и скрипкою, чтобы позабавить господъ [пословъ]. Они пѣли и играли про великаго государя и царя Михаила Феодоровича; замѣтивъ, что намъ это понравилось, они сюда прибавили еще увеселеніе танцами, показывая разные способы танцевъ, употребительные какъ у женщинъ, такъ и у мужчинъ. Вѣдь русскіе въ танцахъ не ведутъ другъ друга за руку, какъ это принято у нѣмцевъ, но каждый танцуетъ за себя и отдѣльно. А состоятъ ихъ танцы больше въ движеніи руками, ногами и бедрами. У нихъ, особенно у женщинъ, въ рукахъ пестро вышитые носовые платки, которыми они размахиваютъ при танцахъ, оставаясь, однако, почти все время на одномъ мѣстѣ“<sup>198</sup>.

Следовательно, ладожские скоморохи пели славление царю под инструментальный аккомпанемент. Один из них играл на смычковом гудке, который Олеарий назвал скрипкою; другой инструмент, названный им лютнею (Laute), благодаря неясности его очертания трудно определить. Русские не знали лютни — многострунного инструмента, бывшего в то время в моде на Западе; большой размер корпуса его не позволяет признать его за домру, как предполагал Фаминцын. Быть может, это был особый вид овальных гуслей, на которых могли играть местные скоморохи — гусяры. Сцена пляски, зарисованная Олеарием, несомненно, представляет подражание русской женской пляске, но общее замечание его о русских плясках касается и их других видов, напр., трепака.

Другая картинка, приложенная к „Путешествию“, к главе, описывающей русские нравы, изображает сцену представления скоморохов. На первом плане в центре — представлен петрушка (по мнению Д. А. Ровинского — как петрушка покупал лошадей у цыгана: справа высунулся цыган, в середине длинноносый петрушка поднял лошадке хвост, слева, вероятно, петрушкина невеста<sup>199</sup>); справа два скомороха — один с гудком, другой играет на больших гусях; слева на втором плане — скоморох с пляшущим медведем (см. рис. 42). Олеарий, описывая подробно, как русские преданы плотским удовольствиям и разврату, говорит:

„Подобныя гнусныя вещи распѣваются кабацкими музыкантами на открытыхъ улицахъ, или же показываются молодежи и дѣтямъ въ кукольныхъ театрахъ за деньги. Ихъ плясуны-вожаки медвѣдей имѣютъ при себѣ и такихъ комедіантовъ, которые, между прочимъ, при помощи куколь, устраиваютъ представленіе (у голландцевъ оно называется Klucht). Эти комедіанты завязываютъ вокругъ тѣла одѣяло и расправляютъ его вверхъ вокругъ себя, изображая такимъ образомъ переносный театръ, съ которымъ они могутъ бѣгать по улицамъ и на которомъ въ то же время могутъ происходить кукольныя игры“<sup>200</sup>.

Скоморохи („кабацкіе музыканты“) снова являются у Олеария певцами народных песен (на этот раз — бесстыжих) и дают представления с медведями или кукольным театром. Впоследствии примитивная сцена из одеяла, как известно, превратилась в ширмы, на которых и давал свои представления уличный „петрушка“. Олеарий в своем описании говорит и о „бесстыдных танцах“ русских скоморохов, которыми в свое время увеселяли датского посла Якова<sup>201</sup>.

Несколько новых черт скоморошьяго быта дают немногие документы XV — XVII вв., дошедшие до нас и касающиеся их дел.

В жалованной грамоте дмитровского князя Юрія Васильевича Троице-Сергиеву монастырю 14 янв. 1470 г. предписывалось, чтобы в Инобож-

ских селах монастыря... „также и скоморохи у нихъ въ тѣхъ селѣхъ не играютъ. А черезъ сию мою грамоту кто что на нихъ возьметъ... быти ему отъ меня въ казни“<sup>202</sup>.

В уставной грамоте вел. князя Василия Ивановича 9 апр. 1506 г., пожалованной Марининской трети Артемоновскому стану крестьян, между прочим объявлялось: „А скоморохомъ у нихъ въ волости играти не освобождаетъ“<sup>203</sup>.

В уставной грамоте дмитровского князя Юрия Ивановича 29 июля 1509 бобровникам (крестьянам бобровских деревень) Каменского стана предписывалось: „А скоморохомъ у нихъ ловчей и его тиунъ по деревнямъ силно (=насилно) играти не освобождаетъ: кто ихъ пустить на дворъ

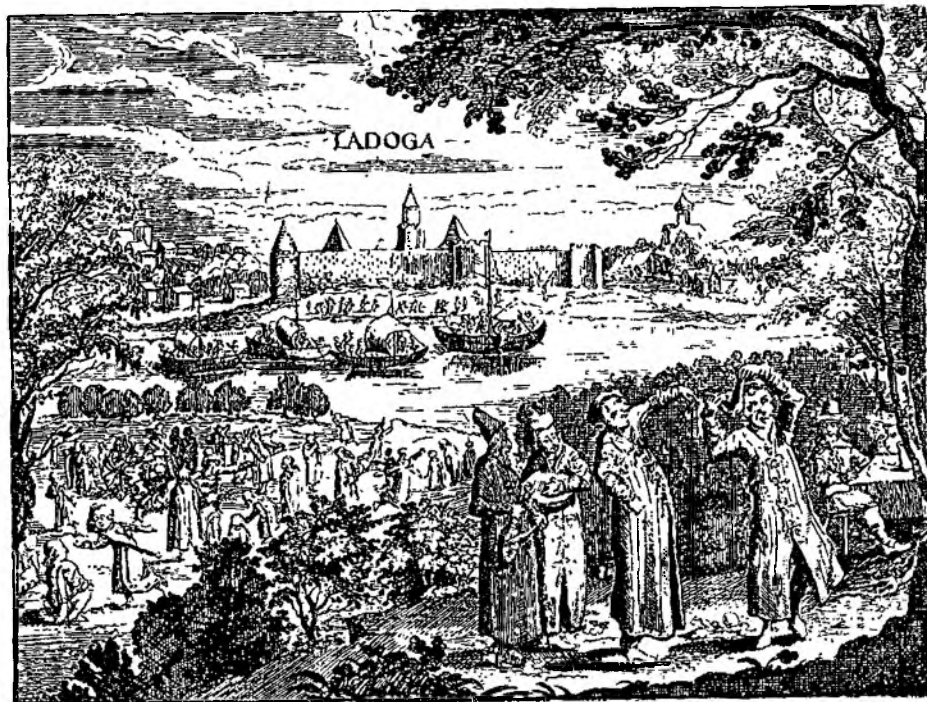


Рис. 41. Скоморохи в гор. Ладоге, рисунок из „Путешествия Адама Олеария“ (XVII в.).  
Abb. 41. Gaukler in Ladoga. Abbildung aus der „Reise nach Moskowien“ des Adam Olearius (XVII Jhd.).

добровольно, и они тутъ играютъ; а учнуть у нихъ скоморохи по деревнямъ играти силно, и они ихъ изъ волости вышлютъ вонъ безпенно“<sup>204</sup>.

Жалованная грамота вел. кн. Василия Ивановича Касьяно-Учемскому монастырю 1 июля 1522 г. об освобождении от пошлин монастыря и деревень в Углицком уезде также запрещала: „А попрошатаемъ у нихъ въ тѣхъ деревняхъ, ѣзда, не просить и скоморохамъ не играти; а учнуть у нихъ попрошатаи, ѣзда, просить и скоморохи играти, и язъ тѣхъ велѣль имати и давати на поруки, и ставити передъ собою передъ Великимъ княземъ“<sup>205</sup>.

Уставная Онежская грамота вел. князя Ивана Васильевича 4 июня 1536 г. запрещала, между прочим: „А тиуну и инымъ намѣстничимъ лю-

демъ на пирь и на братчины незваннымъ къ нимъ не ѣздити... А скоморохомъ у нихъ (Онежанъ) въ волости силно не играти; а кто у нихъ учнетъ въ волости играти силно, и старосты и волостные люди вышлютъ ихъ изъ волости вонъ, а пени имъ въ томъ нѣтъ“<sup>206</sup>.

То же предписывала и уставная грамота того же московского вел. князя 20 апр. 1544 крестьянам дворцового Андреевского села Звенигородского уезда: „А скоморохомъ у нихъ въ томъ селѣ и въ деревняхъ силно не играти... а кто учнетъ по моему селу и по деревнямъ того села силно скоморохи играти... и язъ тѣхъ людей велѣль поселскому того села давати на поруку да ставити передъ своимъ дворецкимъ Дмитровскимъ, у кого будетъ Дмитровъ въ приказе“<sup>207</sup>.



Рис. 42. Представления скоморохов (кукольный театр, пляска медведя, игра на гусях и гудке). Рисунок из „Путешествия Адама Олеария“ (XVII в.).  
Abb. 42. Gauklervorstellungen in der Mitte des XVII Jhd. Nach einem Kupferstich aus der Reisebeschreibung des Olearius.

„И скоморохомъ у нихъ силно не играти“, — читаем мы в жалованной грамоте Старицкого князя Владимира Андреевича Троицкому Сергиеву монастырю 1 янв. 1548 г.<sup>208</sup>.

„А скоморохомъ у нихъ поселской въ тѣхъ селѣхъ и въ деревняхъ играти не освобождаетъ“, писал Иван Грозный в уставной грамоте 28 февр. 1554 г., выданной крестьянам дворцовых Афанасьевского и Васильевского сел (Московской волости)<sup>209</sup>.

Все эти грамоты, интересные как показатели распространения скоморошества в XVI в. в Московском государстве, запрещали скоморохам играть насильно, но, повидимому, все

разрешали им играть по приглашению. Нарушение запрещения или оставалось безнаказанным („а пени им в том нет“), ограничиваясь высылкой скоморохов из волости, или вызывало арест их и представление „перед великим князем“, т. е. наказывалось, вероятно, строже. В них скоморохи приравнивались к „попрашатаям“. Гораздо строже относилась к скоморохам духовная власть, приравнивая их к разбойникам, татям и волхвам, как видно из приговорной грамоты Троице-Сергиевского монастырского собора 31 окт. 1555 г., о недопущении вредных людей иметь пристанище в Присецкой волости: „Не велѣли есмя имъ (крестьянам присецким) въ волости держати скомороховъ, ни волхвей, ни бабъ ворожей, ни татей, ни разбойниковъ, а учнуть держати и у которого сотского въ его сотной выйдуть скомороха... взяти пени десять рублевъ, а скомороха, или волхва, или бабу ворожею, бивъ да ограбивъ да выбити изъ волости вонъ; а прохожихъ скомороховъ въ волость не пущать...“<sup>209а</sup>.

Описанное выше отношение администрации к представителям скоморошьяго дела подтверждает еще один из документов первой половины XVII в., исходящий от лица самих скоморохов, едва ли не единственный документ в этом смысле: челобитная скоморохов-дворовых князей Шуйского и Пожарского 1633 г.

Вот этот любопытный документ:

„Царю государю и великому князю Михаилу Феодоровичу всея Русии, бьютъ челомъ и являютъ твоего государева боярина, князя Шуйскаго скоморохи: Павлушка, Кондратьевъ сынъ, Зарубинъ, да Вторышка Михайловъ, да Конашка Доментіевъ, да боярина-жъ, князя Дмитрея Михайловича Пожарскаго, Федыка, Степановъ сынъ, Чечотка, твоего жъ Государева дворцоваго села Дунилова, на приказнова на Ондreja, Михайлова сына, Крюкова, да на ево людей. Въ нынѣшнемъ, государь, во 141 (1633) году мая въ 25 день, пришли мы, государь, въ твое дворцовое село Дунилово для своего промыслишку и съ ходьбы къ нему Ондрею явились и тогожъ, государь, числа, онъ Ондрей насъ сиротъ зазвалъ къ себѣ на дворъ, и зазавъ заперъ насъ въ банѣ, а заперши вымучилъ у насъ сиротъ, у Павлушки семь рублевъ, а у Федыки двадцать-пять рублевъ, да Артюшкиныхъ денегъ пять рублевъ. Милосердый государь, царь и вел. князь Михайло Феодоровичъ всея Русии, пожалуй насъ сиротъ, вели государь нашу челобитную явку записать. Царь Государь смилуся, пожалуй“<sup>210</sup>.

Челобитная скоморохов свидетельствует не только о задержании, битье и ограблении их, но и о том, что они были люди денежные: у Павлушки Зарубина было взято 7 руб., а у Федыки Чечотка — целых 25 руб. — деньги не малые по тому времени („артюшкины“ 5 руб. могли принадлежать не поименованному члену их скоморошьяго компании Артемону,

не пошедшему с ними в Дунилово). Вероятно, эта была небольшая спевшаяся труппа.

Таких „трупп“ развелось в то время не мало на Руси. Тип древнего скомороха, певца и гусяра, выродился. При Грозном он вполне превратился в шутовского лицедея и развелся в Московском государстве в обширных размерах. Недаром в эту эпоху новгородские скоморохи увозились на подводах в Москву. Даже глумления творца опричины над лицами высшей духовной иерархии приняли в это время чисто скомороший характер. Недаром Курбский обвинял московского царя, что он собирает „скомороховъ с дударями и богоненавистными пѣснями“. Оргии Грозного в Александровской слободе сопровождалась скоморошьями играми и происходили нередко в масках. Несколько сдержавшаяся при Феодоре и Годунове удаля московских скоморохов проявилась вовсю с началом смутного времени на Руси. Среди повсеместно бродивших, грабивших и убивавших народ шаек под названием казаков, конечно, пристроились также ватаги бродячих скоморохов.<sup>211</sup> Смутное время — время их раздолья, а вместе с тем и нового значительного понижения их нравственного уровня, за которым последовало запрещение скоморошества и выселение (частью, вероятно, и принудительное) на окраины государства, где и доживали свой век остатки и представители скоморошьяго дела.

Современник Стоглавого собора, митрополит Иоасаф, возмущенный усилением скоморошества даже при дворе, молил царя: „бога ради, государь, вели ихъ извести, кое бы ихъ не было въ твоемъ царствѣ.“ Грозный двучино соглашался с претензиями духовенства, продолжая в то же время свои скоморошьяго действия. Но после водворения минимального порядка в государстве власть принялась за них более серьезно. И если теперь московский патриарх в наказной памяти 1636 г. констатировал: „Все противно творимъ и ругательно праздникомъ Господнимъ, ... вмѣсто духовнаго торжества и веселія воспримше игры и кощуны бѣсовскія, повелѣвающе медвѣдчикомъ и скоморохомъ на улицахъ и на торжищахъ и на распутьяхъ сатанинскія игры творити, и въ бубны бити, и въ сурны ревѣти, и руками плескати и плясати, и иная неподобная дѣяти“, <sup>212</sup> то одновременно и Михаил Федорович стал накрепко запрещать, под страхом „духовнаго наказания“, „бѣсовскія кощуны, медвѣдчиковъ и скомороховъ на улицахъ и торжищахъ“, а сын первого Романова „тишайший царь“ Алексей Михайлович уже решительно приказывал покончить со скоморохами всех типов (исключая, конечно, придворных). Выше

был цитирован указ Алексея Михайловича верхотурскому воеводе 1649 г., упоминающий о „богомерзких скоморохах с домрами и гусями“ и приказывающий скоморохов присылать на расправу к воеводе, гдѣ на них налагали „заповедь“ (штраф) и били батогами, „а гдѣ объявятся домры и сурны, и гудки, и хари, и всякіе гудебные сосуды, и тебѣ бѣ то все велѣть выимать, и изломавъ тѣ бѣсовскіе игры велѣть жечь.“ Сопоставляя этот акт с современным ему (вероятно, того же 1649 г.) повальным обыском и административным уничтожением народных музыкальных инструментов в Москве, о чем нам оставил свидетельство голштинец Адам Олеарий, можно указанную дату (1649—50 гг.) считать предельной для более или менее свободного, вернее — административно допущенного, пребывания в государстве представителей скоморошьего дела. После того они уже изгонялись и уничтожались решительными мерами. И если в ближайшие десятилетия встречаются еще документы, свидетельствующие о мероприятиях против скоморохов, т. е. о существовании их, то наименование „скоморох“ в писцовых и переписных книгах в этот период уже совершенно исчезает. Одним из последних актов, связанных с преследованием и полным запрещением скоморошьего дела, является память ростовского митрополита Ионы 1657 г. о запрещении скоморохам и медвежьим поводчикам промышлять играми в Устюжском и Сольвычегодском уездах. Документ этот, весьма любопытный и с чисто бытовой стороны, показывающий, как решительно действовали для искоренения скоморошества, приводится здесь почти целиком, как единственный из ряда других вызванных той же „памятью“ и, вероятно, уже не сохранившихся в архивах:

„Лѣта 7166 [1657] Октября въ 23 день, по благословенію и по указу великого господина преосвященнаго Ионы, Митрополита Ростовского и Ярославского, память митрополичихъ дѣлъ приставу Матвѣю Лобанову, ѣхати ему въ Устюжской уѣздъ въ Двинскіе во всѣ станы и волости, и къ Солѣ Вычегодской на посадѣ и въ Усолской уѣздъ по всѣмъ волостемъ и по погостомъ, къ попомъ и дьякономъ, для того: въ нынѣшнемъ во 166 году Октября в 21 день въ грамотѣ вел. госп. пресв. Ионы, Митрополита Ростовского и Ярославского, писано на Устюгъ Великій соборныя церкви къ протопопу Владимиру съ братъею, а велѣно на Устюгъ на посадѣ и въ Устюжскомъ уѣздѣ учинить заказъ крѣпкой, чтобъ отнюдь скомраховъ и медвѣжьихъ поводчиковъ не было, и въ гусли бѣ и въ домры и въ сурны и въ волынки и во всякія бѣсовскія игры не играли,

и пѣсней сатанинскихъ не пѣли, и мірскихъ людей не соблажняли; а буде такіе люди впредь объявятся и указу сего святителского не послушаютъ, поводчики съ медвѣди учнутъ ходити и скомрахи въ гусли и въ домры и въ сурны и въ волынки и во всякія бѣсовскія игры играть, и сатанинскія пѣсни пѣть, и мірскихъ людей соблажнять, или мірскіе люди тѣхъ скомраховъ и медвѣжьихъ поводчиковъ съ медвѣдми въ дома своя пускати, а ему великому святителю про то вѣдомо учинится, и тѣмъ людемъ и скомрахомъ и медвѣжьимъ поводчикамъ быть отъ него святителя въ великомъ смиреніи и наказаніи безъ пощады и во отлученіи отъ церкви Божіи; а на Устюгъ на посадѣ и къ Солѣ Вычегодской, и въ Устюжской и на Усольской уѣздъ, по всѣмъ по селамъ и по погостамъ къ попамъ и къ дьякономъ велѣно о томъ разослать память и про скомраховъ и про медвѣжьихъ поводчиковъ велѣно заказъ учинить накрѣпко жъ, какъ писано выше сего, чтобъ такихъ людей впредь отнюдь не объявилось: и та святительская грамота на Устюгъ на посадѣ, на соборѣ, попомъ и дьякономъ чтена, и бирючь кликаль о томъ по многие дни“...<sup>213</sup>

Так решительно, в связи с правительственными указами 1649—50 гг. уничтожалось скоморошество в Московской Руси. „Память“, угрожавшая строгим наказанием и отлучением от церкви, списывалась, рассылалась повсеместно в церквях не только на посаде, но во всех станах, волостях и погостах данного (весьма отдаленного) края, куда, вероятно, перебрались скоморохи во время преследования их в центре государства.<sup>214</sup>

Судьба и видоизменения пережитков скоморошьего дела выходят за пределы намеченных мною границ исследования. Интересовать нас может только другой вопрос: не сохранилось ли следов и остатков музыкальной стороны наследства скоморохов? И если они сохранились, то в каком размере и где их должно искать? Конечно, на эти вопросы покуда (до дальнейших, более специальных исследований) можно отвечать только предположительно. Но начало изысканиям в этом направлении нужно положить.

Уже из приведенных в своем месте мотивов новгородских скоморошских старин мы видели, что подобные напевы, в противоположность мотивам былин богатырского эпоса и обрядовым народным песням, отличаются краткостью и подвижностью, присущими позднейшим частушкам. Это были двутакты, реже — четырехтакты с варьированным напевом, ино-

гда замедлявшимся, вероятно, сообразно с мимикой, жестикуляцией и движениями исполнителя. Кроме этих записей, сохранившихся в памяти певцов-сказителей былины, остатки репертуара скоморохов нужно искать, конечно, в старинных народных песнях, где они могут встретиться даже среди бытовых песен, никакой связи со скоморошьям делом не имеющих.

В нотированных записях архангельских былин А. Григорьева сохранился следующий ряд песен несомненно скоморошьяго репертуара:<sup>215</sup>

1) *Небылица*, записанная в Почезёрьи от крестьянки Екатерины Пашковой („Арх. был.“ Григорьева, стр. 672.)

$\text{♩} = 142-180.$

Ле да цю - до ле да не цю - до - ле?  
 Да на пець - нём стол - бу да тут пе - вун си - дят,  
 Да тут пе вун си - дят да ку - ка - ре : ка - ёт,  
 Ку - ка - ре ка - ёт да ста - ри - ну по - ёт,  
 Да ста - ри - ну по - ёт: „да ста - ри - ка све - жу,  
 „Да ста - ри - ка све - жу со ста - ру - хо - ю“

2) *Другая Небылица в лицах*, записанная в Шотогорке от крестьянки Марьи Кривополеновой

$\text{♩} = 180.$

Не - бы - ли - дя в ли - цях, не - бы - валь - шен - ка,  
 Не - бы - валь - шен - ка да не - слы - халь - шен - ка:

Иш - ша сын на ма - те - ри сно - пы во - зил,  
 Как сно - пы во - зил да фсе ко - ло - пля - ны;  
 Как ста - ра ма - ти да в ко - ре - нью бы - ла;  
 Ма - ла - да жо - на да в при - стя - жи бы - ла...

(Я позволил себе обозначить ритм смешанным  $\frac{3}{8}$  и  $\frac{2}{8}$ , как он на самом деле и звучит в передаче напева, вместо сложных и не всегда правильно укладываемых ритмов  $\frac{3}{8}$  и  $\frac{7}{8}$ , обозначенных в сборнике А. Григорьева, вероятно, согласно указаниям перелагавшего напев с фонографической записи на ноты И. С. Тезавровского).

3) *Вдова и три дочери*, записано в Почезёрьи от крестьянки Екатерины Пашковой (А. Григорьев, стр. 673.)

ⓐ ( $\text{♩} = 62-68.$ )

Тпрун - ды тпрун - дай, Зду - най най - най!  
 ⓑ  
 Що у те - тушки, що бы - ло у вдо - вуш - ки,  
 ⓓ  
 Тут бы - ло три до - че - ри  
 ⓔ  
 Тпрун - ды тпрун - дай, Зду - най най - най!  
 ⓖ  
 Две то до - че - ри, две бы - ли лю - би - мы - е.  
 ⓗ  
 Тпрун - ды тпрун - дай, Зду - най най - най!

Ритмический склад песни более сложный, напев по форме складывается из варьированных периодов  $a + b$  (вторая часть его повторяется =  $v$ )  $+ a + b + a$ , причем период  $a$  представляет вступление и припев, а период  $b$  — самую песню; мелодически оба периода очень схожи. Припев „Здунай-най“ встречается вообще в русских народных песнях (одна из них — скоморошья — будет приведена ниже), а рифмующий его возглас „Тпрунды-тпрундай“ — едва ли не следует признать звукоподражанием наигрыша — балалайки, домры или другого струнного инструмента.

4) *Путешествие Вавилы со скоморохами*, записано в Шотогорке от Марьи Кривополеновой (А. Григорьев, стр. 686.)

(♩ = 104.)

У чес - ной вдо - вы да у Не - ни - лы

А у ей бы - ло ця - до Ва - ви - ло

А по - е - хал Ва - ви - луш - ко на ни - ву

Он веть ни - вуш - ки сво - ей о - ра - ти,

Иш - ша бе - ла - ю пше - ни - цы за - се - ва - ти....

При окончании песни, по указанию собирателя, последние два такта замедлялись. Напев песни — неизменный двутакт, даже не варьированный, только сообразно требованиям текста несколько расширяемый — в заключительной строфе  $\frac{1}{4}$  вместо  $\frac{3}{4}$ .

5) *Кострюк*,<sup>216</sup> записано в Шотогорке от М. Кривополеновой (А. Григорьев, стр. 682.)

(♩ = 134-138.)

Во Та - у - ли - и во го - ро - де,

Да во Та - у - ли - и в хо - ро - шом - е

Да по - из - во - лил наш цар (и) го - су - дарь

Да царь И - ва - н(ы) Ва - силь - е - вич,

По - из - во - лил жа - ни - те - се

Не у нас (ы), не у нас на Ру - си

Да не у на - с(ы) в ка - мен - ной Мос - кве,

У ца - ря в(ы) Ба - л(и) - шой ор - де...

Корень

„А... да не де - тям бы, не вну - чя - там

„Да не вну - чя - там, не па - вну - чя - там!“



б) Усища грабят богатого крестьянина, записано в Шотогорке от М. Кривополеновой (А. Григорьев, стр. 687.)

(♩=120)

И\_ще за ре\_кой ре\_кой, бы\_ло че\_ты\_ре дво\_ра,  
 Да че\_ты\_ре дво\_ра да из во\_рот(ы) в во\_ро\_та,  
 Иш\_та жвл та\_кой крес\_тья\_нин: он  
 со\_ло\_ду\_ке ро\_стил, за все\_гда пи\_во ва\_риш;  
 Он и де\_нех не ку\_ёт, да де\_ньги вса\_в\_мы да\_ёт...  
 на\_гор\_мил да жи\_во\_том нас на\_де\_лил.  
 Конец  
 Постепенно замедляя  
 „Уш мы дво\_р(ы) тво\_(я) зна\_ём, о\_пять зай\_дём.“

Все приведенные до сих пор скоморошьи песни были записаны или в Сибири, или на далеком Севере. Можно привести еще несколько подобных напевов, найденных мною в песенных сборниках Великороссии. „Сборник русских народных песен“ Н. Абрамьчева (Спб., 1879) содержит, между прочим, под № 36 такую же скоморошью „небылицу“ известную и, кажется, довольно распространенную в народе, как и „небылицы“ Архангельской губ. Это старинная песенка о Фоме и Ереме, вполне скоморошьего типа. „Герои“ ее нашли свое отражение также в народных (лубочных) картинках и сказках. Песня была записана в г. Елабуге. Сохранив гармонию, данную Н. Абрамьчевым, здесь фортепьянный аккомпанемент

упрощен до степени простых синкопирующих аккордов, передающих такие аккомпанирующие аккорды pizzicato на каком-либо народном струнном инструменте:

Allegro.

А Е\_ре\_ма жи\_л на гор\_ке. А Фо\_ма то под го\_рой  
 А Е\_ре\_ма но\_сил лап\_ти, А Фо\_ма то са\_по\_ги.

Ерема пошел в город,  
 Фома-то на базар.  
 Ерема купил лошадь,  
 Фома-то соловка.  
 Ерема купил соху,  
 Фома-то борону.  
 Ерема запрягать,  
 Фома песню затягать,  
 Еремина не тянет,  
 Фомина-то не везет.  
 „Ах, ты, брат ли мой Фома,  
 Неудача нам была.  
 Не лучше ли, Фома,  
 По дорогам нам стоять  
 Да обозы разбивать?“  
 Ерема сел на горку,

Фома-то за пенёк,  
 За Еремушку задела,  
 Фому вытащили.  
 „Ох, ты, брат ли мой Фома,  
 Неудача нам была.  
 Ах не лучше ли, Фома,  
 По озерам нам ходить,  
 Белу рыбицу ловить?  
 Ерема да Фома  
 Купили лодку безо дна.  
 Ерема утонул  
 И Фому потянул,  
 Ерема сел на дно,  
 И Фома с ним заодно.  
 Ерему схоронили,  
 А Фому-то погребли.

Похождения Фомы и Еремки не нуждались, конечно, в более ярком напеве: аудитория, перед которой, исполнялась подобная песня, была примитивная. Самый напев представляет тот же двутакт, исполняемый дважды в первом периоде и, слегка варьированный и на терцию ниже, снова дважды повторяемый, во втором. И мотив, и текст песни могли быть более поздней формации, но все же имена героев взяты с народного лубка отдаленной старины и самый склад напева — несомненно скомороший.

Весьма любопытную песню, среди хороводных, дает известный сборник „40 народных песен,“ собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым,<sup>217</sup> под № 31.

У ворот, ворот батюшкиных.

Allegretto.

У во - рот, во - рот, во - рот, во - рот ба -

т - юш - ки - ных

припев

Ай, Ду - най, мой Ду - най, ве - се - лый Ду - най.

У ворот, ворот, ворот, ворот батюшкиных.  
 Ай, Дунай, мой Дунай, веселый Дунай<sup>218</sup>  
 Ворот батюшкиных, новых матушкиных,  
 Разыгрались ребята, распотешились;  
 Одному ли молодцу худо можется,  
 Худо можется, нездоровится,  
 Нездоровится, гулять хочется,—  
 Я украдуся, нагуляюся,  
 Я сапожки на ножки, смур кафтанчик на плечо,  
 Смур кафтанчик на плечо, черну шляпу на ухо,  
 Я гудочик под полу, под правую сторону  
 Я ударю во струну, струну серебряную;  
 Вы послушайте, ребята, что струна-то говорит.  
 Что струна-то говорит, нам жениться велит,  
 Нам жениться велит, стару бабу взять;  
 Стару бабу взять, на печи в углу держать,  
 Киселем ее кормить, молоком ее поить;  
 С киселя-то весела, с молока-то мелода.

Какая же это бытовая хороводная песня? Все элементы скоморошества в ней налицо: и короткий, четырехтактный развеселый напев с припевом „Ай, Дунай, мой Дунай“, так напоминающий приведенную выше скоморошью старину Архангельской губ. о „Вдове и трех дочерях“ (стр. 163), и содержание песни — шутливое, чисто скоморошье, тем более, что рассказ ведется от своего лица. Быть может, народ и перенял песню и исполнял ее в хороводе, благодаря ее яркому мотиву и бодрому, веселому припеву, но также возможно, что Т. И. Филиппов, вспоминая (при записи их Римским-Корсаковым) слышанные и воспринятые, а затем распевавшиеся им, еще в 40-х годах в Москве, песни, легко мог забыть и

детали исполнения (он сделался государственным человеком, хотя и продолжал любить народные песни), тем более, что в сборнике его нельзя найти даже точных указаний местности и обстановки исполнения каждой песни — обстоятельство, совершенно не заботившее большинство наших прежних музыкальных этнографов. Едва ли нельзя эту песню причислить к старинным народным песням и, может быть, к лучшим пережиткам скоморошьего репертуара. — Записанная Н. Пальчиковым в Уфимской губ. песня „Бычок“, вероятно, принадлежит к песням более поздней „балалаечной“ формации и, несомненно, должна быть причислена к таким же невзыскательным скоморошьим „небылицам“, как и приведенные выше — в записях Архангельской и Вятской губ.

Бычок, запись Н. Пальчикова, № 125.<sup>219</sup>

Е - ще где - же э - то ви - да - но

Е - ще где - же э - то слы - ха - но. (оконч.)

Чтобы курочка бычка родила,  
 Поросеночек яичко снес.  
 Чтобы в среду то масленица,  
 А в четверг уж разговленье.  
 Чтоб безрукий-то клеть обокрал,  
 Голопузому за пазуху наклал,  
 А слепой-то подсматривал,  
 А глухой-то подслушивал,  
 Безъязыкий караул закричал,  
 А безногий в погонь побежал.

Несомненно только, что приведенные напевы скоморошьих песен — не подлинный репертуар их XVI—XVII вв., а только перепевы и варианты, пережившие целый ряд поколений, в свою очередь, переживших значительный ряд событий и фактов, имевших сильное влияние на изменение бытовых условий жизни этих поколений и, конечно, на забвение и видоизменение их прошлого музыкального наследия. Но как бы то ни было, сопоставляя все эти приведенные мотивы, приходится убедиться в полной схожести их музыкального склада. Все они представляют краткий, быстрый, очень простой по ритму напев (двухтакт — трехтакт, очень редко че-

тырехтакт), повторяющийся с очень незначительными вариантами, а то и вовсе без них. Это вполне понятно: слушателю нужно было дать простой, сразу воспринимаемый мотив (обычно — плясового типа), занять его вызывавшим смех текстом (всегда анекдотического, даже бессмысленного содержания) и продолжать его увеселять, поддерживая внимание — жестиком, мимикой, порой, вероятно, и вполне бесцеремонной („бесчинной“) и вульгарной. Акомпанемент для подобного рода скоморошских песен требовался самый примитивный — тренькающие аккорды на каком-либо струнном инструменте или гнусавые переборки (вернее — гудение в виде так называемой педали) на смычковом гудке.

Географически эти остатки, преимущественно новгородских, скоморошских старин и песен оказались главным образом в репертуаре и памяти певцов далеких окраин: Беломорского края (записи А. Григорьева и А. В. Маркова) и Сибири (К. Данилов). Мы знаем причины подобного явления. Благодаря правительственным репрессиям, часть скоморохов, несомненно, ушла в далекие от центра государства окраины, где могла более безвозбранно допевать и доигрывать (а вместе с тем и передать потомству) свои скоморошские песни. Другая часть своевременно „легализировалась“, подчиняясь влиянию и духу времени, и, вероятно, смешалась со скоморошествовавшей и пьяной братией „всешутейшего собора“ царя Петра. Ведь, один из московских предшественников его за полтора десятка лет совершал подобные же скоморошские действия.

## VI. МУЗЫКА И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В РУССКИХ МИНИАТЮРАХ, ЛУБОЧНЫХ КАРТИНАХ И В ТОЛКОВАНИЯХ АЗБУКОВНИКОВ.

### 1.

До сих пор мы не только не имеем истории развития славянских народных музыкальных инструментов, но даже не знаем полного состава таковых, существовавших в древней и Московской Руси. Хотя многие памятники и письменные свидетельства, касающиеся музыкальных инструментов, приведены в известность, но им нередко ошибочно придавалась вера исторического документа. Этим можно объяснить шаткость и разнообразие в описаниях или документированиях того или иного инструмента.

Из предыдущих очерков мы видели, что во многих письменных и художественных памятниках можно найти упоминания и даже изображения всевозможных музыкальных инструментов. Достаточно здесь припомнить пройденные нами Хлудовскую псалтирь XII—XIII в., новгородские псалтири, евангелие и служебник XIV в., иконы „Знамения“ и „Видения понамаря Тарасия“ XV—XVI вв., книги Козьмы Индикоплова и Царственную XVI в., или, наконец, Манассейну XIV и Радзивилловскую летописи XV в., а также Сказание о Мамаевом побоище XVI в. Все они содержат иллюстрации и заставки музыкального характера или изображения разнородных музыкальных инструментов. Точно также во многих других летописях, исторических актах и литературных памятниках можно найти некоторые данные, освещающие интересующий нас вопрос. К последнего рода памятникам нужно еще добавить значительную литературу старинных азбуконников (XV—XVII вв.) — своего рода „толковых словарей“, оставшихся совершенно не исследованными со стороны их музыкально-исто-



Рис. 43. „Радуйтесь праведни о Господѣ“ (л. 128 об.). В центре на троне ГВ Саваоф, внизу пророк ликовствует и к трону по сторонам сидят „праведники“, все играющие на гусях. Миниатюра Годуновской Псалтири 1594.

Abb. 43. „Freuet euch des Herrn, ihr Gerechten“. Oben in der Mitte auf dem Throne der Herr Zebaoth, unten die Propheten; zu beiden Seiten des Thrones sitzen die Gerechten; alle spielen auf den Gussli. Miniatur aus dem Godunowschen Psalter 1594.

рического содержания, и наконец, уже специально иллюстрационные памятники подобного рода — лубочные картины.

Одним из наиболее ценных и богатых по своему составу памятников этого рода является Годуновская псалтирь 1594 г. Костромского Ипатьевского монастыря, пожалованная туда царем Борисом, с которой в 1897 г. были сделаны снимки для Музыкального музея бывшего придворного оркестра в С.-Петербурге. Заимствуем из этого художественного памятника конца XVI в. две следующие миниатюры, оригиналы которых сделаны красками:

Из них первая (рис. 43) изображает небесное сонмище, в виде целого ансамбля играющих на овальных гусях.

Вторая миниатюра (рис. 44) представляет сложную композицию — аналогичную сюжетам и составу миниатюр Козьмы Индикоплова и Макарьевской четьи-минеи: Царь Давид составляет псалтирь. Ниже трона — большой в 20 труб орган с сидящим перед клавиатурой органистом и, с другой стороны, двумя мехами, которые раздувает служитель.

Не менее, если не более сложную и аналогичную предыдущей композицию представляет упоминавшаяся раньше новгородская миниатюра по рукописи Козьмы Индикоплова в Макарьевской четьи-минеи XVI в. (р.кп. Моск. синод. библ. № 997, л. 1248 об.), повторяющаяся в других вариантах, в других рукописях этого памятника (рис. 45 и 46). Более тщательная и четкая редакция этой миниатюры, изображающей „Лик Давыдов“, вернее, тот же сюжет „составления псалтири“, была издана Ф. Буслаевым во II т. „Истории народного искусства“ (стр. 325). В центре верхней половины миниатюры Давид играет на славянских гусях, по сторонам его „лики“ Моисея и Соломона со свитками в руках; у подножия трона: слева музыканты, играющие на трубах, справа — бьющие в бубен. В центре нижней части миниатюры два органа, с сидящими перед ними и играющими органистами и служителями, раздувающими мехи („и органы и сопѣлми пояху по немъ“), хотя над первым органом надписано „дымбалы“, а над вторым органом — „кимвалы“. Повидимому, мастер-миниатюрист не имел точного представления о каждом из этих инструментов. По сторонам центральных фигур изображены „лики“ библейских заведующих инструментальными капеллами Иерусалимского храма: Кореовъ, Асафовъ, Афамовъ, Иильта, Идуфимля и др. Почти все они играют на прямых или изогнутых небольших рогах („сопѣлми пояху“) или бьют в бубны.

Любопытно сравнить эту миниатюру с ее вариантом по упомянутому изданию „Козьмы Индикоплова“ Общества древней



Рис. 44. „Царь Давид составляет псалтирь“ (л. 590). Миниатюра Годуновской псалтири 1594 г.

В центре Давид на троне, играющий на гуслях; слева и справа лики: держащих свитки с цитатами из Псалтири, под ним две группы трубачей; ниже: слева бьющие в бубны, справа — музыканты, играющие на смычковом инструменте (вроде круты), лютие и гуслях.

Abb. 44. König David „verfasst“ den Psalter.  
Miniatur aus dem Godunowschen Psalter, 1594.



Миниатюра из „Книги глаголемой Козмы Индикоплова“, по ркп. Моск. Главного Архива Мин. Иностр. дел, XVI в. (собр. Оболенского № 159) — ср. однородные миниатюры на рис. 44 и 46.

Abb. 45. Miniatur des XVI Jhd. nach der Hschr. des Cosmas Indicopleustes in Moskau.  
Vrgl. Abb. 44 u. 46.

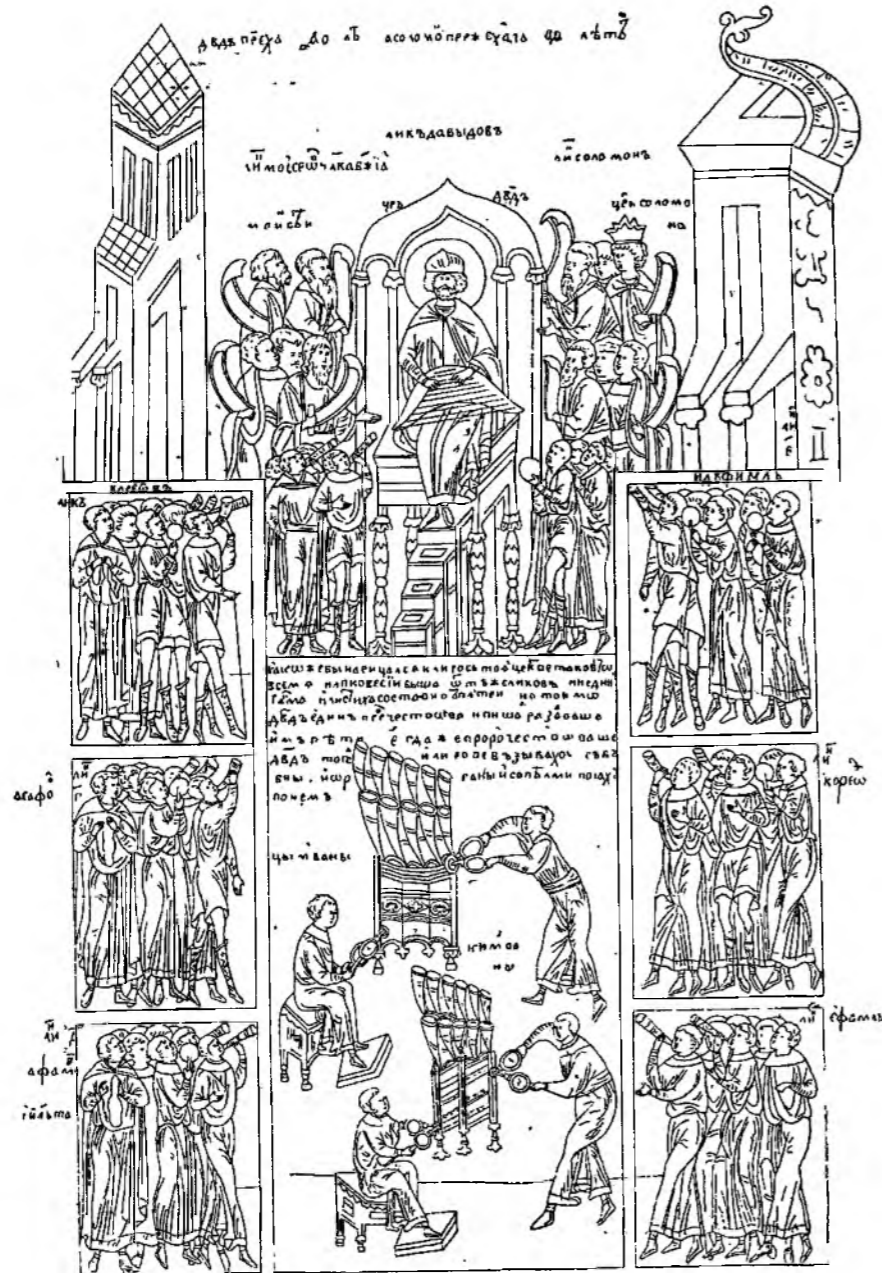


Рис. 46. Царь Давид составляет псалтирь. Новгородская миниатюра XVI в. (по ркп. Козмы Индикоплова в Макарьевских Четьи-Минеех, Синод. Библи. № 997 л. 1248 об.).

Abb. 46. König David verfasst den Psalter. Nowgoroder Miniatur des XVI Jhd. nach einer Handschrift des Kosmus Indicoopleustes (Synodal. Bibl., Hschr. № 999, Bl. 1248).

письменности. Сюжет тот же и надписи те же; вполне сохранился и общий рисунок композиции. Но не только упрощены его детали, но в них и музыкальные инструменты в руках некоторых „ликов“. По сторонам подножия трона вместо „ликов“ — два отдельных музыканта: один играет на рубее, но в правой руке недостает смычка, инструмент другого музыканта духовой, волынкаобразный, с круглым корпусом-пузырем. Такой инструмент в XIII в. назывался Platerspiel; усовершенствованный прототип его имеется среди миниатюр рукописи библиотеки St. Blasien.<sup>220</sup> „Лик Кореовъ“ имеет одного трубящего в рог и другого держащего в руках бильце. У „лика Асафова“, вместо рогов — большой бубен и смычко-



Рис. 47. Фрагмент миниатюры ркп. Монаст. библиотеки в с. Блазиен, XIII в. (музыкант на Platerspiel).

Abb. 47. Fragment einer Miniatur aus einer Handschrift der Stiftsbibliothek in St. Blasien, des XIII Jhd.: ein Platerspieler.



Рис. 48. Миниатюра XIII в. ркп. 17403 Мюнхенской госуд. библи. (справа служитель раздувает мехи, слева видны руки органиста у регалов).

Abb. 48. Miniatur vom XIII Jhd. aus einem Manuskript der Münchener Staatsbibliothek: rechts drückt ein Diener den Blasebalg, links sieht man die Hände des Organisten an den Registern.



Рис. 49. Миниатюра XIII в. ркп. молитвенника св. Елисаветы. Музей г. Цвидаде. (Органист держит в руках регалы органа.)

Abb. 49. Miniatur des XIII Jhd. aus einer Handschrift des Gebetbuchs der heil. Elisabeth: der Organist hält die Orgelregale mit den Händen.

вый рубееб. Органы с их органистами и служителями напоминают предыдущую миниатюру, но при этом следует отметить, что рисунок голосовых труб верхнего органа точно также по своему характеру напоминает трубы миниатюр „Сказания о Мамаевом побоище“.

Все приведенные здесь миниатюры Годуновской псалтири и двух редакций „Книги“ Козьмы Индикоплова вполне подтверждают мысль, уже высказанную мною раньше, а именно, что только гусли во всевозможных вариантах изображений Давида псалмопевца или в руках „ликовствующих“ святых и пророков брались миниатюристами из действительной жизни (Новгорода, Москвы), а остальные инструменты, струнные — рубеебы, круты, Platerspiel, органы и даже трубы — писались по заграничным трафаретным образцам, так как их подлин-

ников ни новгородские, ни московские мастера видеть не могли. Как для миниатюры Хлудовской псалтири можно найти аналогичные ее инструментам в миниатюрных и скульптурных памятниках Парижской национальной библиотеки и Бошervilleского собора, точно также сохранившиеся в подобных же памятниках изображения рубеба, круты и органа, несомненно, были известны и служили образцами для русских миниатюристов даже позднейших эпох.

Стоит сравнить хотя бы русские изображения органов и органистов с изображениями их (рис. 48 и 49) в рукописи 17403 Мюнхенской государственной библиотеки или молитвенника св. Елизаветы в музее г. Цивидале (оба памятника — XIII в.<sup>221</sup>), чтобы убедиться в аналогии их с русскими миниатюрами.

Таким образом, в миниатюрах письменных и в других художественных памятниках древней и старой Руси большинство изображений музыкальных инструментов заимствовано с западных образцов, так как ни арфы, ни псалтири, ни лютни, ни рубебы, ни круты, ни органы в практике русского народа никогда не встречались. Даже духовые инструменты, часто называемые в них свирелями и сопелями, не имеют с последними ничего общего. Это западные трубы, рога и рожки.

Природно русским или славянским инструментом остаются покуда одни гусли, если не считать случайно встретившейся в более позднем и уже не существующем памятнике — балалайки. Ни гудка, ни домры, ни волынки, ни подлинно народных дудок, сопелей и свирелей мы не встречали. Вопросы, каким образом в иллюстрациях памятников духовной литературы могли появиться музыкальные инструменты, вообще отвергавшиеся и осуждавшиеся тем же духовенством, мы коснемся в своем месте.

## 2.

Не менее любопытный материал для исследователя русских народных музыкальных инструментов и отношения к ним, а также к самой музыке, как искусству, можно найти в старинных азбуковниках, представляющих своего рода толковые словари. Эти памятники были чрезвычайно распространены в старину и давали посильные толкования (иногда, впрочем, вполне бестолковые) терминам и предметам, встречающимся в тогдашних литературных или богослужебных памятниках, большей частью заимствованных и переведенных с

греческого, восточных и западных языков. Непонятные для такого переводчика слова нередко просто писались русскими буквами, причем чтение какого-либо слова не всегда было даже правильно. Во всяком случае, старинные азбуковники, часто называвшиеся „Сказаниями о неудобь познаваемыхъ рѣчахъ“<sup>222</sup> следует признать ценными и единственно известными покуда словарями, содержащими и старинную русскую музыкальную терминологию. Чтобы составить возможно полное представление о последней, я предлагаю здесь сводный и параллельный текст выдержек, имеющих музыкальное значение, из четырех азбуковников XVI—XVII вв.:

1) рукописи 1596 г. Погодинского собрания, № 1642 (Публ. библ.) Книга глаголема Алфавитъ иностранныхъ речей,

2) Азбуковника, изданного И. Сахаровым во 2-м томе его „Сказаний Русского народа“, по рукописи конца XVI в.,

3) Лексикона славено-росского, составленного Кир Памвою Берындою, изданного в 1627 г. в Киеве, переизданного И. Сахаровым в тех же „Сказаниях“ и

4) рукописи конца XVII в. собрания Соловьева, № 18 (Публ. библ.) Алфавитъ рѣчей иностранныхъ.

Большинство приведенных ниже толкований понятно само по себе, но некоторые из них требуют пояснений и могут быть дополнены по другим рукописным памятникам. Прежде чем перейти к ним, можно все-таки установить, что, судя по некоторым толкованиям, составители азбуковников, подобно миниатюристам, не всегда понимали, что на самом деле представляли объясняемые ими музыкальные инструменты. Таковы особенно толкования киевлянина Памвы Берынды, хотя последний и мог бы иметь более точные сведения, благодаря сношениям Киева с более культурной Польшей, и, вероятно, пользовался источниками последней.

Некоторые из приводимых толкований, не имея прямого отношения к музыкальным инструментам, все же могут быть полезны для разъяснения терминологии старинных русских нотаций или певческих книг (напр., акафисмат, аллилуия, воѣ, деместник, кафиси, крикела, охтайкъ, просодія — толкование этого слова содержит многие знаки экфонетической нотации, которыми в древности знаменовались евангельские чтения на распев, пѣснь степенная, ставрость — греческое наименование, затем перешедшее в ославяненное латинское — крыж в крюковой нотации, типокаръ, тріодъ и др.).

## СВОДНЫЙ ТЕКСТ ВЫДЕРЖЕК ИЗ АЗБУКОВНИКОВ XVI—XVII ВВ.

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (рпк. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по рпк. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровым).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ рпк. конца XVII в., (собр. Соловьева, № 18).
<p>Акартѣри, тонъ, по жди его (л. 8).</p> <p>Акафисматъ, несѣдален храм. Акафисто, несѣдално (л. 4 об.).</p> <p>Акомиѡалѡм, еще пою (л. 18 об.).</p> <p>Аллілѡїя, хвала Богу, в грамматичѣ же толкует аалъ прииде, иалъ Богъ, оуія поспѣвайте, пойте (л. 11).</p> <p>Арѡалютія, гусли, или скребенькѣ (л. 6 об.).</p>	<p>Акафисматъ, несѣдальный.</p> <p>Акафистъ, несѣдальный (с. 142).</p>		<p>Арѡалютія, гѡсли, или скрипка (л. 51).</p> <p>Бѣло, молоток, которымъ струны натягивают, или пиорко, которымъ на струнахъ бряцают (л. 93 об.).</p>
<p>Бѡски нарѡм, труба ратная. Бѡскини труба (л. 26).</p> <p>Весело, свадьба. Свеселю, на свадьбѣ (л. 29).</p> <p>Виканіе, вищаніе в пѣніихъ церковныхъ (л. 31).</p> <p>Волоцуга, шпынь, скитающійся повсюду (л. 32 об.).</p> <p>Возъ, гласъ (л. 33 об.).</p> <p>Возом, гласом (л. 34).</p> <p>Врѡтка, трубочка всякая (л. 34).</p>	<p>Бускинарумъ, трубный. — Бускине, труба ратная (с. 148).</p>	<p>Бряцало, бряцальце, тое что бряцать, яко клепало; цитра, фистула у органовъ, цимбаль, арфа (с. 21).</p>	

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (рпк. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по рпк. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровым).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (рпк. конца XVII в., собр. Соловьева, № 18).
<p>Гимны, пѣсни бѣсовскія (л. 38).</p> <p>Гуденіе, игра в гусли, или в домру или в лырѣ, и подобная сим (л. 41).</p> <p>Гудецъ, игрецъ в гусли и домру (л. 40 об.).</p> <p>Деместникъ, роспѣщикъ стиховъ (л. 42 об.).</p> <p>Доместникъ, церковнаго пѣнія роспѣщикъ (л. 46).</p> <p>Жартъ, кощунство (л. 59).</p> <p>Звѣняю, бряцаю (л. 62).</p>	<p>Гимны, чмны, съ стихи пѣснословія (с. 31).</p> <p>Гуденіе, писканье, гуденье, пищанье, гудецъ, арфиста, цытариста (с. 31).</p> <p>Гусли, скрипица (с. 31).</p> <p>Гусль, гарфа, цитра (с. 31).</p> <p>Деместикъ, протопсалтъ, начальникъ предвождя, наставникъ пѣснемъ (с. 32).</p> <p>Дифеонгъ, двогласный (с. 33).</p> <p>Епиникіонъ, пѣсни звѣтяжества (с. 36).</p> <p>Жартъ, кощунство (с. 158).</p> <p>Звонецъ, двонокъ (с. 40).</p>	<p>Гимны, чмны, съ стихи пѣснословія (с. 31).</p> <p>Гуденіе, писканье, гуденье, пищанье, гудецъ, арфиста, цытариста (с. 31).</p> <p>Гудение, писканье, гуденье, пищанье (л. 153 об.).</p> <p>Гудецъ, игрецъ в гусли, и в гудокъ, і в домру, то есть образующе мысль толкуется. Преображение (л. 153).</p> <p>Гудецъ, арфиста, цытариста.</p> <p>Гусль, гарфа, цитра.</p> <p>Деместикъ, латински. (Елински) протопсалтъ; сирѣчь, первый пѣвецъ. Елински: начальникъ, предвождь, или наставникъ пѣснемъ, сирѣчь, роспѣщикъ стиховъ.</p> <p>Доместикъ, тол(к.) церковнаго пѣнія роспѣщикъ (л. 164).</p>	<p>Гафра, гѡсли, скрипица, стих ангельскій.</p> <p>Гуденіе, тол. (кованіе:) играніе в гусли, і в домру, и в гудокъ, и в цимбалы.</p> <p>Гудение, писканье, гуденье, пищанье (л. 153 об.).</p> <p>Гудецъ, игрецъ в гусли, и в гудокъ, і в домру, то есть образующе мысль толкуется. Преображение (л. 153).</p> <p>Гудецъ, арфиста, цытариста.</p> <p>Гусль, гарфа, цитра.</p> <p>Деместикъ, латински. (Елински) протопсалтъ; сирѣчь, первый пѣвецъ. Елински: начальникъ, предвождь, или наставникъ пѣснемъ, сирѣчь, роспѣщикъ стиховъ.</p> <p>Доместикъ, тол(к.) церковнаго пѣнія роспѣщикъ (л. 164).</p>



Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (ркп. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по ркп. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровым).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (ркп. конца XVII в., собр. Соловьева, № 18).
Знакъ, знамя. Значил. Знаменовал. (л. 60 об.).		Звукъ, голосъ трубный, двѣянкъ (= звякъ), брянкъ, бръменье, брязкъ, голось (с. 40).  Игралище, игриско мѣсце гдѣ гонитвы бывають и поединки и комедіи (с. 42). Ирмолый, Еллинск. книга маючая въ собѣ Ирмосы (с. 45). Ирмосъ; кштатъ (польск. pakszalt = = наподобіе) ряду въспоенію и злученію тропаревъ, або вершовъ (= стиховъ) (с. 45).	
Камбанія, колоколница (л. 74 об.). Каѣбан, колоколь (л. 74 об.). Кармонія (= гармонія), пѣсни бѣсовскія (л. 75 об.). Кафиси, сяди, Каѣисмо, сѣдално (л. 75 об.). Келеоума, пѣснь поема вънегда виноградъ объемяют (л. 77 об.). Кинѣры, лыри (л. 81 об.).	Камбаны, колоколы (с. 163).  Кармонія, гармонія, пѣсни безумнїи (с. 163).  Келеума, пѣснь егда виноградъ емлютъ, тогда поють пѣснь (с. 164). Кимвалъ, гласъ (с. 164).  Кинира, цитара, гарфа, въ киниры шумяще, на гарфакъ брянкаючи (с. 49).		
			Кодони, колокольцы, иже Еврейскїи іереи имѣху на подолки ризъ (с. 165).

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (ркп. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по ркп. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровым).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (ркп. конца XVII в., собр. Соловьева, № 18).
Комедія, игрища, в них же несмысленїи еллинїи по мертвыхъ пиры творяху безчинно пляшуще и играюще и сквернящеса блудно (л. 85 об.).  Корпусъ, рогъ (л. 85 об.). Крикела, кольцо (л. 80). Крыжъ (лат.), крестъ.	Комедія, по бѣды (?!, с. 165).	Контроверсія зри пѣніе. (с. 51).  Ликъ, вестье згромаженье спѣваокъ, любь грачовъ, или танецъ (с. 53). Ликованіе, танцованіе, танецъ, ногорого (sic) грають (с. 53). Ликовствую, танецъ справую (с. 53). Ликовствованіе, танцованье или танца справованье (с. 53). Ликую, танцую (с. 53). Лчра, скрипица (с. 56).	Лира, скрипица (л. 280 об.).  Муза, сопѣль, (л. 306).
Мими, скомрахи (л. 97 об.). Мимъ, скоморох (л. 97 об.). Мѣза, сопѣль (л. 100).	Мимъ, скоморохъ (с. 171). Муза, сопѣль (с. 171).	Маѣматїйскїя книги, отреченныя книги, ихъ же есть четыре: ариѣметикїя, мусикїя, геометрїя, астрономїя (с. 170). Мига, сопѣль (с. 171).	

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (ркп. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по ркп. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровым).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (ркп. конца XVII в., собр. Соловьева, № 18).
<p>Музыка́йскимъ органомъ гудебнымъ сосуда́мъ (л. 100).</p> <p>Му́зика, гуде́ние в гусли в домры в лыри, и в цыбалы, и прочая струны имущая, вся та му́зика наричются і органы му́зика́йскія (л. 100).</p>	<p>Музыка́йскій органъ, краснопѣсневый органъ (с. 172).</p> <p>Му́зика, гуде́ние, рекше игра гусельная и кинаровъ, рекше лырей и домря (очев. опеч. видомъ), всякаго рода устройенія гудебнаго. Родъ же му́зика́йскіи: трубы, свирѣли еже и пеголами наричутся, пѣсневецъ, рекше псалтырь, самбикія, еже есть цѣвница, киниры, свирѣчь лыри, тимпаны, кимвалы (с. 172).</p> <p>Му́зика, въ ней пишется пѣсни и кошуны бѣсовскія, ихъ же латини припѣваютъ къ му́зика́йскіи органъ согласію, свирѣчь гудебныхъ сосудовъ свирянію (с. 172).</p> <p>Му́зика́йскій органъ, краснопѣсневый органъ (с. 172).</p>	<p>Му́зика, спѣваки, або играчѣ на голосы спѣваючи, або граючи; отъ седми вызволенныхъ четвертая наука (с. 59).</p> <p>Му́зика́й, спѣвачь, играчъ (с. 59).</p>	<p>Му́зика, пѣвцы, или играчѣ на голосы поющіи или играющіи, из седми изволенныхъ 7-а наука книга философская).</p> <p>Му́зика́й, пѣвецъ или играчъ.</p> <p>Му́зика́й, Данил. 3 апос. сл. 18, тол. (к): игра́ние в гусли, 163; Максим Грек, сл. 12: и в лыри, и в цыбалы, і в домры. Вся сия нарицаются род му́зика́йскіи, еже есть сосуда́ гудебнаго строенія, к сему же роду му́зика́йскіи нарицаются трубы, і свирѣли, Данил. 3, і цѣвница ѱлз. хгг. сия же нарицаются органы, свирѣчь сосуда́, глас из себе испускающая тѣ (л. 306).</p>
<p>Охгаикъ, осмогласник (л. 107 об.).</p> <p>Органъ, сосудъ нарицается и тѣло человѣческое орган, душа бо в тѣле яко в сосудѣ живет (л. 108).</p>	<p>Органъ, въ писаніи нарицается сосудъ гудебный еже суть сія: труба, свирѣль, рогъ, тимпаны, кимвалы (с. 175).</p> <p>Органъ, тѣло человѣческое; сосудъ души бо тѣло есть (с. 175).</p>	<p>Охгаикъ, осмогласникъ, Еллинск. Параклитики; книга (с. 69).</p> <p>Органъ, инструментъ, орудіе, гусли; зри лира (с. 70).</p>	

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (ркп. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по ркп. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровым).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (ркп. конца XVII в., собр. Соловьева, № 18).
<p>Орфеи, бѣ гудецъ в гусли, родом фракиянин (л. 108).</p> <p>Пайаопез, играю (л. 115 об.).</p> <p>Пайвопезо, звяграю (л. 115 об.).</p> <p>ѱалин, поють.</p> <p>ѱалмосъ, пѣснь (л. 115 об.).</p> <p>ѱалтырь (т) во евреех бѣ сосудъ подобенъ во избраженному на странѣ сей аки домра, на немъ же десять струн; простерты свыше и нарицаху сосудъ той псалтыремъ, еже есть пѣсневецъ, кой грѣбо в него припѣваху пѣсни. Давидъ же царь и пророкъ состави послѣде книгу, святымъ духомъ подвижаемъ, и нарече имя ей ѱалтырь (л. 113—113 об.).</p> <p>Пиголы, свирѣли (л. 119 об.).</p> <p>Пипелы, суренки малыя (л. 119 об.).</p> <p>Писка́нїе, игра́нїе в трубы, и свирѣли (л. 121).</p> <p>Пискахо́мъ, свиряхо́мъ (л. 120).</p>	<p>Орфеовытребы. Орфей бѣ играецъ въ гусли, родомъ фракиянинъ. Сей преда фракияномъ мнимыя тайны [= мистеріи], рекше праадники и требы (л. 175).</p> <p>Псалмо, пою (с. 180).</p> <p>Псалмосъ, пѣніе, пѣснь (с. 180).</p> <p>Псалтирь, во Евреехъ бѣ сотворенъ сосудъ древянъ, на немъ же бяху десять струнъ, и нарицашеся той сосудъ по Гречески псалтирь, а по Словенски пѣсневецъ (с. 180).</p>	<p>Параклитъ, утѣшитель, призванный (с. 73).</p> <p>Псаломъ, пѣніе, пѣснь, игра́нїе на инструментѣ, або спѣванаапѣснь (с. 85).</p> <p>Псалтирь, умъ, разумъ, доблесть, или пѣсница, арфа (с. 85).</p>	

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (рпк. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по рпк. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровымъ).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (рпк. конца XVII в., собр. Соловьева, № 18).
<p>Протофалтъ, первый певецъ (л. 121 об.).</p> <p>Просодіа, просодіями именуется силу книжнаго верхняго писма, яже суть сія оубо острая, лицеа окружено, варіа, камура, кроткая, кракая, апострое ш, звательная ш, титла, покрытие, ертица, ерець, от се раздѣленіе рѣчей; пробѣл, запятая, точка, слогна; точка болш(ая) - конецъ стиха.</p>	<p>Пищаль, свирѣль (с. 177).</p> <p>Протопсалтъ, первый пѣвецъ (180).</p> <p>Пѣсница цѣвница (с. 181).</p>	<p>Пищаль, флетня, пицалка, писка, пицки (с. 74).</p> <p>Плясалище, игралище, игриско, бѣсилище (с. 74).</p> <p>Позорище, пляцъ, шранки; гдѣ ся игрискомъ при-сматрують (с. 76).</p> <p>Позорище подвиговъ, мѣсце, гдѣ бывають... танцевъ и заводовъ (с. 76).</p> <p>Пѣніе, гуннъ, спѣванье (с. 86).</p> <p>Пѣснопѣніе, спѣванье Богу належачее, спѣванье пѣсней (с. 86).</p> <p>Пѣснь, пѣснька, такъ спѣваная якъ граная; умнѣ, пѣснь на честь богови, которю бога хвалять (с. 86).</p>	<p>Пищаль, свирѣль (с. 177).</p> <p>Песнивица, Данил, 3. тол. гусли, и домры (л. 375 об.).</p>

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (рпк. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по рпк. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровымъ).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (рпк. конца XVI в., собр. Соловьева, № 18).
<p>Пѣснь степенная, пѣснь высокихъ, добродѣтельными аки нѣкою лѣствицею восходящихъ к богу (л. 126 об.).</p> <p>Родъ мѣсикинъ, оустроение гудебное (л. 129 об.).</p> <p>Русалія, яже на игрицахъ бываемая, безчинныя игры и скаредства (л. 129 об.).</p> <p>Самбикія, цѣвница (л. 133).</p> <p>Сопцы, скомрахи (л. 137).</p>	<p>Русалія, игрица, игры скоморощкія (с. 182).</p> <p>Скриница, гусли (с. 184).</p>	<p>Пѣснь степенная, пѣніе высокое, к ихъ ли вѣрховныхъ (с. 86).</p> <p>Свирѣль, пицалка, музыка невеличкая, нахштальтъ (польск. pakszalt = наподобіе) лютиѣ, Московская и тыжъ Грецкая, обще: свѣстѣлка пастырская, зри сопль (с. 92).</p> <p>Свѣрляю, свѣщу граю у свистѣлку (с. 92).</p> <p>Сопль, сопѣль, пицалка, флетня, фуяра, дуда, сурма, жоломѣйка, фѣстула у органовъ, або у регаловъ (с. 96).</p> <p>Сопль пастырскій, фуяра (с польскаго—fuяга=дудка, свистелка) пастушская (с. 96).</p> <p>Сопецъ, играчь, пицалникъ, сурмачъ, корнетиста (с. 96).</p>	<p>Пѣснь степенная, тол. пѣснь лѣстичная, еже есть аки лѣствицею поющихъ ю, на небеса возводящая (л. 375 об.).</p> <p>Свирѣль, пицалка, музыка невеличкая а нахштальтъ лютиѣ, московскаа, тож и грецкаа, обще свистѣлка пастырская, зри сопль (л. 375 об.).</p> <p>Свѣрляю, свѣщу, играю въ свистѣлку (л. 421 об.).</p> <p>Скрипица, гусли или лира (л. 421).</p> <p>Сопль, сопѣль, пицалка, флетня, фуяра, дуда, сурма, жоломѣйка, фѣстула у органовъ или ригаловъ (л. 413 об.).</p> <p>Сопль пастырскій, фуяра пастушская (л. 413 об.).</p> <p>Сопецъ, играчь, пицалникъ, сурмачъ, корнетиста (л. 409 об.).</p> <p>Сопцы, тол. скомрахи или свиряющей (л. 409 об.).</p>

Книга глаголемая Алфавитъ иностранныхъ речей (рхп. 1596 г., собр. Погодина, № 1642).	Азбуковникъ, изд. Сахаровым по рхп. конца XVI в.	Лексиконъ славеноросскій, составл. Бериндою (1-е изд. 1627, переизд. Сахаровым).	Алфавитъ рѣчей иностранныхъ (рхп. конца XVII в., собр. Соловьева, № 18).
<p>Сосвири, посвири (л. 138).</p> <p>Ставроць, крестъ (л. 130).</p> <p>Танецъ, ликъ (л. 141).</p> <p>Танцованіе, ликованіе (л. 141).</p> <p>Театрумъ, повороще (л. 143).</p> <p>Тимпанъ, глас (л. 144 об.).</p> <p>Типокаръ, оуставщикъ (л. 143 об.).</p> <p>Трагедія, игрища, или печаль и жалость (л. 142).</p> <p>Триодъ, трипѣсная книга; или трипѣснецъ (л. 143 об.).</p> <p>Фамилія, игрища еллинская (л. 151 об.).</p> <p>Филомпія, пѣсни пѣсней (л. 152 об.).</p> <p>Фимилическая пѣнія, на игрищахъ творимыя еллинскія бѣсовскія игры (л. 152 об.).</p> <p>Халмбни (=гармонія!), гуденіе (л. 156 об.).</p> <p>Хоросъ, ликъ (л. 158).</p>	<p>Тимпанъ, гласъ (с. 187).</p>	<p>Тумпанъ, бубень (с. 103).</p> <p>Триодионъ, трипѣснецъ; триа, три; оди, пѣснь (с. 106).</p> <p>Цѣвница, свистѣлка, флетня, шаламан (с. 114).</p>	<p>Сосвиръ, посвиръ въ свирѣли (л. 409 об.).</p>

Объяснений или дополнений требуют следующие толкования:

Арфалютня — ни одним из памятников не передана точно. Это не гусли, ни скрипка, ни скребенки. Вероятнее всего, здесь нужно подразумевать распространенную в XVI—XVII вв. в. Зап. Европе и в Польше басовую лютню — архилютню.

Било — совершенно опущено объяснение била как кляпала и, вместо того, повидимому, этот термин разъясняется как 1) ключ для настройки и 2) плектр.

Бускинарум, бускини — неумело прочитанное, но правильно разъясненное название древнеримской бужины (Buccina).

Волоцуга — чрезвычайно меткое определение бродячего скомороха. К такой же старинной народной (певческой и инструментальной) терминологии нужно отнести и толкование слов: весело, жартъ, лиголы, пипелы, писканіе, пишаль, русалія, сопецъ и др.

Врутка — „всякая трубочка“ — взята согласно надстрочной пометке с польского.

Гафра (вместо гарфа) „Алфавит“ соловьевской рукописи дает, помимо музыкально-инструментального, еще идейное толкование: „стих ангельский“.

Гимны — различно разъяснены в погодинском азбуковнике в качестве „пѣсень бѣсовскихъ“, у Беринды в виде стихотворных „пѣснословій“, а под словом „пѣснь“ даже „умн, пѣснь на честь богови, которою бога хвалят“ (с. 86). В этом отношении, первый памятник вообще относится сурово ко всяким „эллиским“ музыкально-театральным проявлениям: кармония (вм. гармония) также — „песни бесовские“; комедия — „игрища, в них же несмысленіи еллиніи по мертвых пиры творяху, безчинно пляшуще и играюще и скверныя блудно“; еимилическая пѣнія — „на игрищахъ творимыя еллинскія бѣсовскія игры“. В той же рукописи можно встретить не менее любопытные толкования (не приведенные в сводном тексте азбуковников) имен некоторых греческих богов:

Артемида — жонка была во елинех тако нарицаема, волхва и чародѣйка и блудница несмтая. Ея же несмысленіи еллиніи богиною имяху... (л. 10 об.).

Афродита — была жонка во елинех, несмтая блудница и чародѣйка и волхва. Ея же несмысленіи еллиніи богиною сбѣ имяху, того ради глаголются аеродитская дѣла блудническая дѣла (л. 18 об.).

Діонисъ — мнѣмы богъ еллинов, блудник бѣ и пѣяница, послѣ да закланъ бысть отъ преисподнихъ (л. 45 об.).

Зевесъ — есть звѣзда... Еллинны же нѣкоего челоуѣка бывша волхва и чародѣя нарицаема зевеса нарицаху богомъ, иже мечтаніемъ предлагашес (т. е. преобразовывался) во звѣри и гады, яко да скверно сблудитъ и с мертвыми женами. Роди же он діониса, і ираклія, і аполона, і артемиду, и ины, от них же нарече плясца, и гудца, их же вся несмыслени еллиніи боги себѣ нарекоша (л. 61 об.).

Гуденіе — помимо понятного объяснения всякого звука, всякого звучанія, толкование свидетельствует о существова-

нии в музыкальном обиходе домр и лир (XVI в.), домр, гудка и цимбал (XVII в.).

Гудецъ — помимо инструменталиста, Соловьевская рукопись XVII в. толкует это слово „образующе мысль, Преображеніе“:

Гусли, гусли — в двух памятниках толкуются в качестве вообще струнного (гарфа, скрипка, цитра) инструмента, а не специально славянского и русского, известного нам и по миниатюрам.

Кинира — объясняется также в качестве вообще струнного звучащего инструмента, а в рукописи 1596 г. даже в виде „лыри“, но вряд ли под ней подразумевалась малороссийская лира (рыля), происшедшая от западноевропейских *Leuer*, не имеющих ничего общего с классическими греческими лирами.

Мусикія (и мусика) — термин, вызвавший наиболее разногласные и даже противоположные друг другу толкования. 1) Термин, отвечающий нашему понятию о музыке вообще, — во всех четырех памятниках; 2) термин (мусика), обозначающий 4-ю книгу наук „философских“ (в азбуковниках XVII в.). В „Сказаніи о 7 свободных мудростях“ (ркп. Чудова мон. № 298, конец XVII в.) названа „четвертая мудрость — мусика“;<sup>223</sup> 3) „пѣсни и кощуны бѣсовскія, ихъ же латины припѣвають къ мусійскихъ органъ согласію“, т. е., другими словами, специально гимны, хоралы и т. п. западной церкви, сопровождаемые органом или инструментальной музыкой (азбуковник XVI в., изд. Сахаровым). В „Алфавите“ 1654 г. (ркп. Моск. синод. библ. № 353) дается следующее подробное толкование этому же термину:

„О еже что есть мусикія. Мусикія, т(олк.) гудение, рекше игра гуселная и кинировъ, рекше лырей, и домръ, и подобныхъ сихъ. Всякого рода мусикиина, т(олк.) всякого устройства гудебнаго. Родъ же мусикиинъ сей есть ко предъписаннымъ, трубы, свирѣли, еже и пипѣлами наричются, и пипѣлами. К сему же пѣсневещъ рекше ѳалтырь, и самбикія, еже есть цѣвница, и киниры сирѣчь лыри, и прочая подобная симъ, яко же пишетъ въ рѣ (108) мъ псалмѣ, тимпаны, строуны, кимвалы, но всѣми тѣми жидове мнятся жертву богу приносити. Мы же православное христіанское множество новыи израиль и сынове соуше свѣта не тако, но мы не по оустроение мусикиино пріяхомъ. Понеже та бяху образъ нынѣшній новѣй благодати, они оубо приношаху Богу службу чувственнымъ ѳсалтыремъ, мы же мысленнымъ еже возглашается умомъ очищеномъ. Они гуслими, мы же мысли блага, и прочая якоже пишетъ во рѣ (108) ѳалмѣ“.<sup>224</sup>

В этом толковании ясно вырисовывается художественное значение деталей большинства старинных миниатюр Хлудовской псалтири и вариантов Козьмы Индикоплова, представляющие Давида, „составляющим“ псалтырь и окруженном музицирую-

щими ликами „начальников хора“ Иерусалимского храма — „всѣми тѣми жидове мнятся жертву приносити“. Эти детали синодальный „Алфавит“ называет „чувственнымъ псалтыремъ“, которому он противопоставляет „мысленный, умом очищенный“.

Орган, помимо своего инструментального значения, символизирует еще „тело человеческое, душа бо в теле яко в сосуде живет“ (Азбук. 1596 г.). Такое же, только еще более распространенное значение имеет

Псалтырь — не только музыкальный инструмент, в него „во евреи... припѣваху пѣсни“ (азб. 1596 г.), но вместе с тем символизирует „ум, разум, доблесть“ (Берында): Азбуковники 1596 г. и конца XVII в. дают его подробное описание („древян, на нем же 10 струн“), но первый из них прилагает даже его изображение, что вообще не встречается в азбуковниках обрядного типа.

Свирель и сопль в обоих азбуковниках XVII в. объяснены на основании одного и того же польского источника, из которого, вероятно, заимствованы и многие другие толкования старинных русских азбуковников. Если составители последних не всегда имели ясное представление о разъясняемых ими „неудобъ сказуемых“ и „познаваемых“ речах, то находка таких польских первоисточников, несомненно, выяснила бы многие подобные недоразумения. Кажущееся страным уподобление свирели и сопля инструмента, ничего общего с ними не имеющему, — струнной люгте — объясняется просто неумело или неточно прочитанным и переданным по-русски словом *fletnia*, т. е. флейта, так как оба инструмента (свирель и сопль) и представляют типы однородного с флейтой духового инструмента.

Скрипка в азбуковниках XVI и XVII вв. одинаково показывает, что толкователи не имели о ней никакого понятия. Инструмент не был еще известен в домашнем и общественном быту (повидимому, первые скрипки в Москве появились лишь в начале XVIII в.), а из первоисточников составители, очевидно, поняли только, что это должен быть струнный инструмент, отсюда уподобление его гуслиам и лире (малороссийской).

Халмония в памятнике 1596 г. объясняется только как музыкальное звучание (гудение); повидимому, заимствуя его из какого-либо иноземного источника, составитель азбуковника сохранил его надписание *Harmonie*, но описался в букве *p*, заменив ее буквой *л*.

Некоторые из приведенных толкований, как мы видели, выясняют иносказательный смысл музыкальных инструментов.

Напр., гудецъ по Соловьевской рукописи конца XVII в. „игрецъ в гусли и в гудок, і в домру, то есть образуяще мысль, толкуется преображение“. Также и орган. Один из наиболее любопытных этого рода азбуковников представляет рукопись Соловецкой библ. № 276, содержащая уже упомянутое раньше „Толкованіе о неразумныхъ словесѣхъ первое начнется Ѩалтырь красенъ с гусльмы.“ Этот памятник дает такие иносказательные толкования: „Ѩалтырь — умъ, гусли — мысли, струны — персты, органъ — дума добрая еже к богу, тимпанъ — гласть, труба — горло, степенна — пѣснь высокая к богу“ (л. 464 об.)

Подобные толкования вполне уясняют нам смысл появления в иллюстрациях духовной литературы изображений разнородных музыкальных инструментов, отрицавшихся и даже проклинавшихся духовной властью. Едва ли не в большинстве эти изображения нужно понимать иносказательно, как символ того или иного понятия. И тогда, несомненно, появление в русских евангелиях и псалтырях иноземных органов, тимпанов, труб и струнных крут, рубегов и, конечно, гуслей становится понятным. Они были необходимы для выражения известной мысли, понятия, связанного с религиозным культом. И, конечно, мастера-миниатюристы избирали для этой цели лучшие западные образцы. Таким образом и в Годуновской псалтири появились западные органы и придворные менестрели с совершенно чуждыми нам лютями и крутами. Их изображения нельзя было принимать в буквальном смысле... Символизация музыкальных предметов и самого понятия „музыка“ была, конечно, также свойственна высшим культурным слоям русского общества, в особенности — духовенства, как это наблюдалось и в глубокой древности, и в Средние века на Западе. В Костромском церковно-историческом обществе (под № 710) имелась аллегорическая картина (на холсте) уже позднейшего времени — XIX в. — в виде крестообразного изображения с надписью: „Нужная для всѣхъ христіанъ музыка.“ Сверху ее былъ изображенъ орелъ с надписью: „альтъ;“ внизу рука, держащая крест, с надписью: „басъ“; справа — две кисти руки и два светильника с надписью: „дышкантъ“, и слева — лицо человека в сиянии, в котором изображены 4 руки и 4 ноги, с надписью: „теноръ“.<sup>225</sup>

Помимо азбуковников, упоминающих о различных музыкальных инструментах, в большинстве иноземного происхождения, известный исторический материал, при том иллюстрированный, дает лицевой „Букварь“ Каріона Истомина конца XVII в.<sup>226</sup> Он был составлен московским мастером иеромо-

нахом Каріоном Истоминым<sup>227</sup> для сына Петра, царевича Алексея, в 1692 г., и через два года награвирован Леонтием Бунинным, мастером Серебряной палаты. „Букварь“ состоял из 43 листов награвированных славянских, греческих и латинских букв с изображением лиц, сцен и различных предметов домашнего обихода или общественного быта, названия которых начинались с данной буквы; заглавная картинка пояснялась соответствующими виршами. Некоторые иллюстрации „Букваря“ Истомина могут служить дополнением к пройденным нами „толкованиям“ азбуковников, притом часть этих иллю-



Рис. 50. Из „Букваря“ Каріона Истомина (1692).  
Abb. 50. Aus dem ABC-buch des Karion Istomin (1692).

страций, повидимому, представляет типы современных русских музыкальных инструментов.

Наиболее любопытной в этом отношении иллюстрацией является символическое изображение псалтири в виде целого инструментального ансамбля (рис. 50). Оно находится на 33 листе „Букваря“, иллюстрируя славянскую букву Ѩ и два главных наименования, начинающихся с нее: Ѩалтырь и Ѩалмы. Слово „псалмы“ иллюстрируется нотной тетрадью (даже двумя — вторая между скрипачом и гусяром, повидимому, в виде партии какого-то голоса), при том киевской линейной нотацией, в то время уже заменившей в богослужбной практике крюковую. Инструментальный ансамбль возглавляется гусями; юноша, играющий на них, сидит на кресле на подобие трона, с подножием, т. е. именно так, как

изображается на миниатюрах псалмопевец царь Давид. Рядом с ним стоит играющий на прямой трубе, повидимому, деревянной.

По сторонам сидят музыканты, играющие на скрипке и на малороссийской бандуре (кобзе). Несмотря на при-



Рис. 51. Жених (с прямой трубой).

Рис. 51а. Звезды (трубят на кривом роге).

Из букваря Карiona Истомина.

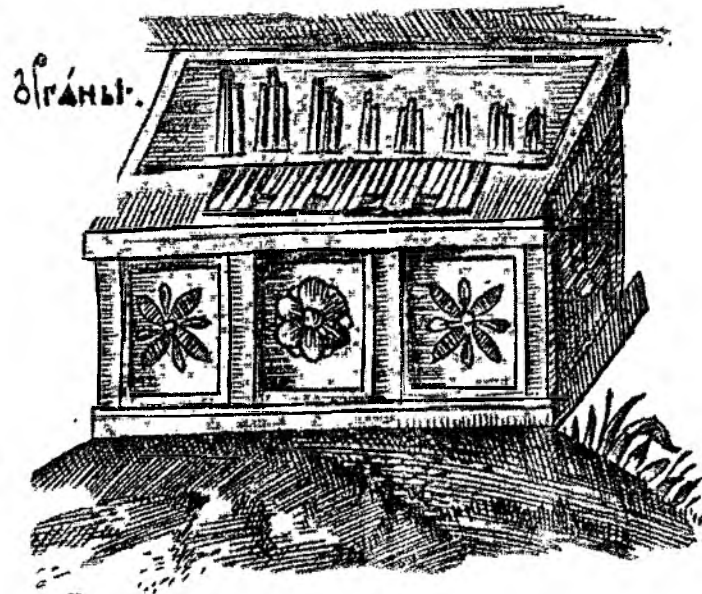


Рис. 52. Органы. Из „Букваря“ Карiona Истомина 1692.  
Abb. 50—52. Aus dem ABC-buch des Karion Istomin (1692).

митивность рисунка, зависящую от плохой гравировки Бунина, национальность последней, а также скрипача — малоросса — едва ли подлежит сомнению. Над этим ансамблем — надпись, однородная толкованиям азбуковников: псалтырь, т. е. мусика, пѣніе сладкое.

Из остальных иллюстраций „Букваря“ достаточно ограничиться рисунками на буквы Ж, Э и О. На первом изображен „жених“ с трубой (с большим раструбом) между ног. На втором — коленопреклоненный трубач на змеевике, кривом роге, напоминающем средневековой серпент; тот же инструмент повторяется на буквах А и К. На третьем представлен орган (с надписью „органы“) в виде большого 4-угольного ящика с клавиатурой и рядом труб над ней. Два последних изображения могли быть скопированы с образцов, уже имевшихся в то время в Москве.

## 3.

На ряду с этими иллюстрациями более полный набор музыкальных инструментов дают старинные лубочные народные картинки. В известном издании их Д. Ровинского можно найти

целый ряд сцен, преимущественно юмористического характера, в которых фигурируют различные музыкальные инструменты. Некоторые из них — несомненно народного происхождения, но большинство взято с иностранных оригиналов. К последним принадлежит целый ряд лубочных картинок XVII—XVIII вв., вошедших в печатное собрание Д. Ровинского.<sup>228</sup> Во 2-м томе посмертного издания „Русских народных картин“ (стр. 392, № 280) находится, между прочим, композиция XVIII в., представляющая пение и пляски, причем пляшущие шуты скопированы с полишинелей знаменитого французского гравера Ж. Калло (ум. 1635); среди пляшущих представлен полишинель с лютней, пляшущая и играющая на лире (Leyer) женщина (перед ней кланяющийся панталон,



Рис. 53. Лубочная картинка XVIII в.  
Abb. 53. Ein Holzschnitt aus dem XVIII Jhd.

обращающийся к ней с просьбой: „Пожалуй заиграй в рылее“); левая сторона лубочной картины занята группой пляшущих крестьян перед сидящим музыкантом на дудочке („сперва вам гаспода танец заиграю“). Картинка представляет грубую композицию, скопированную с нескольких иностранных оригиналов.

Более тщательную копию представляет народная картинка, изображающая целый вокально-инструментальный ансамбль во главе с пляшущим шутом (рис. 53). Здесь точно также изображена иноземная Leuer и дудочник; стоящая рядом девица держит в руках нотную тетрадь. Костюмы, лица, инструменты и вся постановка указывают на иноземный оригинал, к которому награвирован следующий текст:

- А. Держи книгу в руках ниже:  
чтоб видеть можно ближе:  
буду в рыле играть:  
а по книге стану припевать.
- Б. Я по моей науке держу книгу в руке:  
могу то разуместь:  
и стану с тобою петь:
- Г. Ты по своей матка охоте:  
в рыле играешь по ноте,  
а я от тебя не отстану,  
в дудочку играть стану  
и надеюсь что будет согласна  
наша музыка громогласна.
- Д. Сколько в компаниях не танцевала  
а такой музыки не видала,  
ах та меня утешаеть  
что хорошо в рыле играеть.  
Не хочу отстать  
радъ всегда плясать.

Проникшая с Запада в Малороссию и Белоруссию лира (Drehleier, Vielle, англ. Hurdygurdy) получила здесь название рыля или рыле; мы встретимся с ней при описании народных русских инструментов.

Иноземные шуты, полишинели и гансвурсты, руссифицированные в скоморохов Фому и Ерему, Вавилу и Данилу, Савоську и Парамошку и других аналогичных веселых персонажей, почти все не только снабжены иностранными музыкальными инструментами, но просто также скопированы с тех же оригиналов, и лишь немногие из них (как музыканты в „Притче о богатом и убогом Лазаре“) грубо руссифицированы. На картинке, изображающей Фому и Ерему, где „воз-

говорит Ерема да Фоме (: ) заиграй ка старинную песн“, — у Фомы небольшой лютневидный инструмент (рис. 54), и самая картинка, несомненно, скопирована с иностранного образца. Такого же происхождения и лубок, изображающий Савоську и Парамошку (рис. 55); первый из них играет на 4-струнном гудке-рубее под аккомпанемент погремушек в виде кастаньет, несколько напоминающих русские ложки, на которых играет сидящий на козле Парамошка. Ни того, ни другого нельзя, конечно, признать за русских шутов, также как и персонажей, изображенных на рис. 57 и 58.

Точно также музыканты, играющие на виолах в назидательной лубочной картинке: „Притча о богатом и убогом Лазаре“ (рис. 56), несмотря на некоторую руссификацию рисунка и действующих лиц, взяты, конечно, с иностранных лубков. Здесь изображены два музыканта, которые забавляют блудного сына в дни его веселия игрой на виолах несколько фантастического вида и устройства. Ближе к действительности сложная лубочная композиция, в 24-х картинках изображающая Сказание о честном Семике и о честной Масленице. На одной из этих картинок представлены скоморохи, которые „передь нею (Масленицей) скачутъ на свиньях верхами с разными музыки и гудками“ (рис. 59). Идущий впереди скоморох, играющий на гудке, близком к типу простонародного гудка (на верхней деке нет вырезов F'ов по западным образцам), и остальная компания, играющая на дудках и на волынке, — все персонажи данного фрагмента имеют в руках инструменты, напоминающие скорее русские народные инструменты, чем иноземные. Самая манера игры на гудке первого скомороха, держащего гудок на отвесе, напоминает зарисованную в Ладого Адамом Олеарием сцену игры и пляски скоморохов (см. рис. 42).



Рис. 54. Фома и Ерема. Лубочная картинка XVIII в.

Abb. 54. Ein Volksbild aus dem XVIII Jhd.





Рис. 55. Шуты Савоська и Парамощка. Лубочная картинка XVIII в.

Abb. 55. Die Hanswurste Sawosska und Paramoschka. Holzschnitt des XVIII Jhd.



Рис. 56. Музыканты на виолах. Лубочная картинка: „Притча о богатом и убогом Лазаре“.

Abb. 56. Auf Violen spielende Musikanten (aus dem Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus). Holzschnitt des XVIII Jhd.



Рис. 57. Фрагмент лубка „Трагедия благочестивых и нечестивых“.

Abb. 57 и 58. Fragmente aus Volksbildern des XVIII Jhd.



Рис. 58. Фрагмент лубка „Старенький старичек в гудочек играет“.

Вполне простонародные инструменты находятся в руках пляшущих медведя и козы — дудка и ложка — на лубочной картинке XVIII в. (рис. 60) с таким текстом:

„Медведь сказкою проклажаются на музыке своей забавляются. И медведь шляпу вздель сделав дутку игралъ, а коза сива всарафане синемъ с рошками и с колоколчиками и с лошками скачетъ и вприсядку пляшетъ“.

Эта сцена интересна и по своему сюжету, как иллюстрация одного из действий скоморошских представлений.



ПЕРГА БНЕМ СКАУТЬ Н СВИ  
НЬ АХЪ ВЕРХАМИ СРАЗНЫМ  
«Музыка и гудка ми

Рис. 59. Скоморохи-музыканты на лубочной картинке „Семик и Масленица“ XVIII в.

Abb. 59. Musizierende Gaukler auf einem Holzschnitt des Karnevals, aus dem XVIII Jhd.



Рис. 60. Медведь сказкою проклажаются. Лубочная картинка XVIII в.

Abb. 60. Der Bär vergnügt sich mit der Ziege. Holzschnitt des XVIII Jhd.

Вполне русской по сюжету и композиции является одна из наиболее остроумных лубочных картинок, приложенная к настоящему очерку — известная в различных редакциях-переводах: Мыши кота погребают. По справедливой догадке Д. Ровинского, давшего чрезвычайно интересное исследование ее в своих „Русских народных картинках“ и в атласах к ним переиздавшего несколько переводов ее (более полных и более сокращенных), эта картинка XVIII в., перепечатывавшаяся в лубочных картинках до конца XIX в., была сочинена старообрядцами на кончину ненавистного им императора Петра Великого (надпись над трупом кота: „Кот Казанский,

ум Астраханский и разум Сибирский" — подражание императорскому титулу „царь казанский, царь астраханский“ и т. д.). Погребение кота сопровождают мыши, из них некоторые на радости бьют и играют в разные инструменты: в верхнем ряду 1) „Вавилко веселой вволынку игъраеть пёсёни напеваеть, кота поминаеть“; 2) „Чюрилко сурначъ в сурну игъраеть а ладу незнаеть“; во втором ряду первая мышь „вбубень бьеть“ — в большой барабан. Те же инструменты фигурируют и в других редакциях настоящей картины.

Подводя итоги рассмотренным нами старинным миниатюрам, толкованиям азбуковников и лубочным картинкам, мы убеждаемся в том, что, во-первых, лишь немногие музыкальные инструменты, изображенные или истолкованные в них, можно признать вполне русскими народными инструментами (гусли, гудок, сурна, дудка, барабан-бубен, ложки); большинство их скопированы с западных образцов и на самом деле остались неизвестными народному быту, и, во-вторых, что многие изображения их имели только символическое значение.

## VII. ОБЗОР СТАРИННЫХ РУССКИХ НАРОДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.

Свидетельства древнейших письменных памятников убеждают нас в наличии уже в те времена музыкальных инструментов различных типов, включая и довольно сложных по конструкции. В таком случае, при существовании, напр., десятиструнных гуслей (упоминание в памятнике XII в. „Слова о полку Игореве“), вполне понятно, что одновременно в общественном быту должны были находиться также инструменты простейших типов. Во избежание повторений, в настоящем очерке я буду только ссылаться на пройденные уже памятники и сделанные из них цитаты (или приведенные из них снимки), не возобновляя их; вместе с тем, я оставляю в стороне вопрос о происхождении и заимствовании откуда-либо русских народных инструментов, в подробностях, — вопрос, выходящий из границ намеченного очерка. Для нас важен самый факт доказанности чрезвычайной музыкальности славян и наличия у них во времена глубокой древности как духовых, так и струнных музыкальных инструментов, не говоря уже об ударных, наименее сложных по своему устройству.

Самые понятия о музыкальном исполнении и музыкалте вообще обозначались различно. Бряздати, брязнути, бряцати („Церкви глаголетъ дѣвы яко и юны соуца, вороя тоум пальница же яко въ тѣхъ бряздающамъ гоуслемъ духовнемъ“, читаем мы в толковой псалтири XI в.; „Да въ гусли моя брязнетъ глаголешъ“ — поучение Ефрема Сирина по ркп. Акад. Наук 1377 г.), ударяти („Играи оударяи въ бряцало“ — минея 1096 г.; „Възмѣте сопѣли, бубны и гоусли и оударяйте, ат ны Исакии спляшетъ“ — „Повесть врем. лет“, 1074 г.) — это древнейшие и общие обозначения музыкального исполнения. Одновременно наименование музыканта (игреца) было: игръникъ, игръць, игръць („Игрьници еретици же или Елини“ — кормчая книга Ефремовская XI в.;

„И поставлю юношу князя ихъ, и игрьци господствоуютъ имъ глаголетъ Господь“ — сборник 1073 г.; „Обличья игрьць и ликъственикъ“ — Новгород. кормчая 1280 г.). Одновременно также существует и другое обозначение музыки, музыканта и музыкального исполнения, сохранившееся в церковно-славянской литературе дольше других — гудение (гужение), гудец и гудьба — уже специально на струнных инструментах („Гудение ихъ слыша“ — 13 слов Григория Назианзина, спис. XI в.; „Отрицаюся... семъха, гуженья, свирълии“ — поуч. Ефрема Сирина ркп. 1288 г.; „Не подобает христіаном игр бѣсовских играти, иже есть плясаніе, гудба, пѣсни мирскыя“ — Слово XVI в.; „Пищаемое или гудимое“ — посл. к Кор. по сп. XIV в.; „Не повелѣно есть христіаномъ густити и плескати“ — Паисиевский сборн. XV в.; „Восхвалимъ вѣщаго Бояна въ городе Кіевѣ, горазда гудца“ — Слово о Задонщинѣ; „Но аще плясци іли гудци, іли инъ кто игрецъ позоветь на игрище ідольская то вси тамо текут радуяся“ — Паис. сборн. XV в.)<sup>229</sup> Итак, в глубокую старину музыкант назывался игрецом и гудцом, а игра на музыкальных инструментах вообще, но преимущественно на струнных инструментах — бряцанием, ударянием, гудением и гудьбой. Параллельно этому игра на духовых инструментах имела свои обозначения в тех же древних памятниках: пипеловать значило играть на пипеле (свирели), также как и пискать обозначало игру на свирели („Рцы ми, о чудесьны, добро лі есть плясати или пиполовати?“ — 13 слов Григ. Назианзина по списку XI в. Публ. библ.; „Оуслышите глас трубы, сиринин же и гусльнъ, пипелы и пѣсньница. Съ пиполами, гусльми“ — ркп. Упыря Лихого 1047 г., библ. Акад. наук; „Глас троубы, пищалии же и гусліи, цѣвница же и прѣгудница и пискъ“ — там же; „Аще епископ... обрящется на брацѣ, а в нем же боудут пискове, а сего не лшиится, да изврѣжется сана“ — Дубенский сборн. правил XVI в.).

Эти обозначения раскрывают нам и древнейшие наименования народных музыкальных инструментов, хотя и не вполне определенные по существу. Один и тот же инструмент имеет разные наименования, которые впоследствии были закреплены за определенными видами музыкальных орудий; впрочем, столь же сбивчивые и неясные названия наблюдаются и в средневековой западной инструментологии. Несомненно, во времена глубокой древности существовали дудки, рожки и свирели — в современном понятии, разнородные духовые инструменты, в древности же объединенные обозначениями: пипела, пищаль и сопель, встречающимися в письменных памятниках

в XI—XVI вв. и разъясняемыми И. И. Срезневским и другими учеными в большинстве — как свирель.

Простейший тип духового инструмента представляла деревянная или тростниковая дудка-свистелка, в глубокую старину называвшаяся также посвистѣль („Они же отъ Орѣшка въ полдни поѣхаша, ударивъ въ трубы, бубны, въ посвистѣли“, говорит о псковской рати 4-я Новгород. летопись под 1343 г.; и под тем же годом Никоновская: „Въструбиша въ трубы и бивше въ бубны и въ сопѣли и въ посвистѣли“). Таким образом, Никоновская летопись еще в середине XIV в. различает дудки-посвистели от сопелей. Но откуда трудно установить разницу между этими двумя видами. Вероятно, одна из них была прямая дудка, другая — поперечная, флейто-



Рис. 61. Олонецкий деревянный рог.

Abb. 61. Ein hölzernes Horn aus dem Gouvernement Olonetz.

образная. Наряду с древними дудками в общественной практике существовали рога. Сначала они, согласно своему названию, делались из натуральных рогов животных (мы знаем, что в древности существовал турий рог, сделанный из длинного рога тура-быка); затем, в особенности когда вывелась порода туров, стали подражать ему, изготавливая рога из дерева, но сохраняя их древнюю форму. Даже в настоящее время встречаются в глухих углах Олонецкого края пастушьи деревянные трубы, обвитые берестой, имеющие древнюю форму натуральных рогов. Н. И. Привалов в своем исследовании „Музыкальные духовые инструменты русского народа“ (Спб., 1907, стр. 58) дает снимок подобного рога Олонецкой губ., принадлежащего этнографическому отделу Русского музея (рис. 61), а также приводит его строй:

Последний совершенно совпадает с древним строем финно-корельских напевов эпических песен (так наз. „Калевалы“), а также с природным строем их пятиструнного кантеле. Таким образом, позднейшие пережитки данного народного инструмента сохранили строй глубокой древности.

В позднейшие времена форма старинных рогов и уменьшенных производных их — рожков стала, конечно, варьироваться. Вместе с тем, эти деревянные инструменты полу-

чили повсеместное распространение. Гютри в своей книге „Dissertations sur les antiquités de Russie“<sup>230</sup> дает рисунок деревянного, обвитого берестой сибирского рога конца XVIII в. (рис. 62), напоминающего собой изогнутую трубу „Букваря“ Истомина (см. рис. 51а). По описанию Гютри, этот рог, без голосовых отверстий, употреблявшийся местными пастухами, состоял из двух частей дерева, обвитых березовой корой. Несомненно, на эту форму деревянного пастушьего рога повлияли

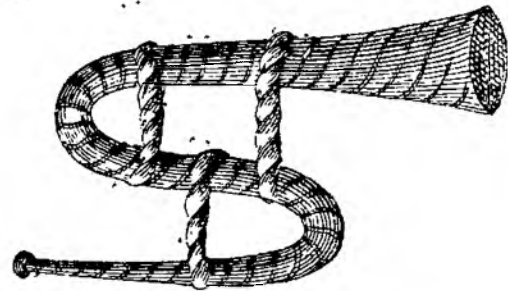


Рис. 62. Сибирский рог.  
Abb. 62. Ein sibirisches Horn.

позднейшие (с XVII в.) металлические трубы, встречавшиеся в практике русского войска. На это указывают разнообразные экземпляры народных деревянных труб, заменявшие прямые

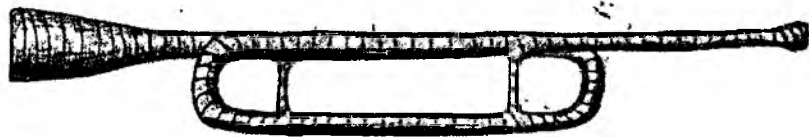
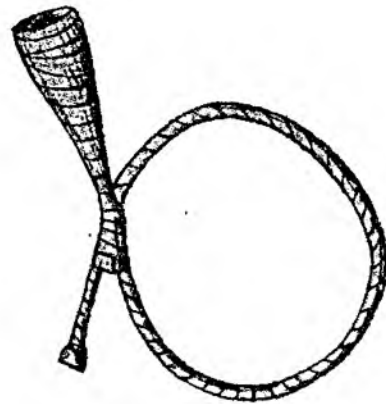


Рис. 63. Корельская труба конца XIX в.  
Abb. 63. Eine korelische Trompete (Ende des XIX Jhd.).

пастушьи рога. Образцы их приводит Н. И. Привалов в упомянутом выше исследовании своем („Музыкальные духовые инструменты русского народа“); подлинные экземпляры их находятся в этнографическом отделе Русского музея, в Музыкально-Историческом музее в Лгр. и в частных коллекциях. Они были распространены в Корельском крае (Олонецкая губ.), а также в средней полосе России, напр., в Нижегородской губ., откуда подобный рог был привезен мне в 1925 г. Этот валторнообразный деревянный рог Нижегородской губ. имеет следующий натуральный строй:



Рис. 64. Корельская труба конца XIX в.  
Abb. 64. Eine Trompete aus Korelien (Ende des XIX Jhd.).



Деревянные рожки с голосовыми отверстиями имеют различный диапазон — диатонически до  $1\frac{1}{2}$  — 2 октав, начиная с нот малой октавы; более крупные инструменты дают звуки на октаву ниже.<sup>231</sup>

Таким образом, покуда можно только определенно признать существование трех видов рогов:

1) натуральные рога (к ним принадлежал также турий рог X в. Черниговского кургана);<sup>232</sup>

2) деревянные рога (так назыв. пастушеские) без голосовых отверстий;

3) деревянные рожки с голосовыми отверстиями.

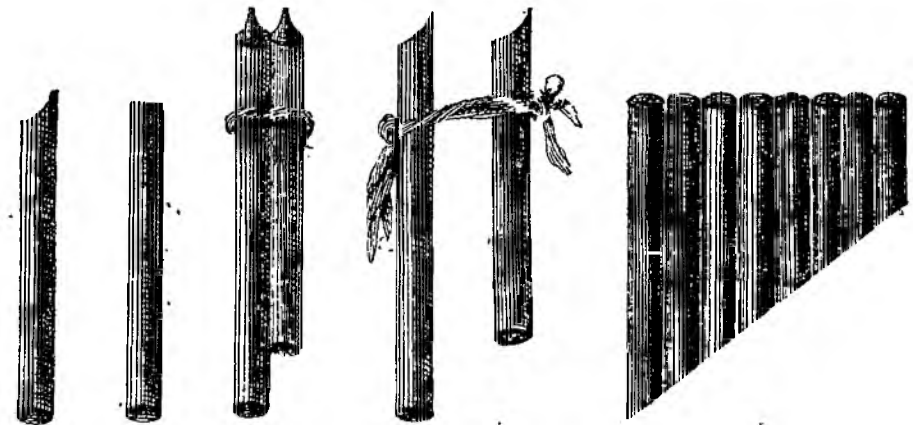


Рис. 65. Дудка.

Рис. 66. Жалейка.

Рис. 67. Свирелка.

Народные музыкальные инструменты по Гютри (XVIII в.).  
Abb. 65. Rohrpfife. Abb. 66. Hirtenflöte. Abb. 67. Schalmei.

В названиях других деревянных духовых народных музыкальных инструментов, как в древней письменной, так и в новой печатной литературе, наблюдается неясность. Мы встречаем названия: пищаль, свирель, сопель, саповка (саповочка), цевница — и, по толкованию некоторых исследователей, все они отвечают понятию древнегреческой флейты-пана, т. е. многоствольной флейты.

М. Гютри дает им следующее определение: однородный духовой инструмент он называет (правильно) дудкой, двойную дудку — жалейкой, многоствольную — свирелкой. Более правильное наименование двух последних инструментов установил Н. И. Привалов:<sup>233</sup> двойную дудку (парную флейту) он называет свирелью, а многоствольную дудку цевницей. Жалейка — самостоятельный деревянный язычковый духовой инструмент, который делался и делается еще, вероятно, в Тамбовской, Смоленской и Орловской губерниях из

бузины или ивовой коры. Благодаря язычку, звук получался жалобный, отсюда, повидимому, и название инструмента: по мнению других, название „жалейка“ произошло от того, что ива, из которой она изготавливается, растет обычно на жальниках, как народ в старину называл могилы и погосты. В Орловской и Рязанской губ., по указанию Н. И. Привалова, распространены двойные язычковые жалейки.

Возвращаясь к свирели (двойной флейте), сохранившейся почти повсеместно в России в народном обиходе до последнего времени и введенной в конце XIX в. в состав великорусского оркестра

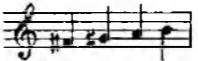


Рис. 68. Игрок на жалейке (двойной дудке).  
По Гютри.  
Abb. 68. Spieler auf der doppelten Hirtenflöte.

В. В. Андреева, ее название можно встретить в древнейших письменных памятниках. Играющие на них назывались: свирець (свирьць), свирельник; самая игра — свирять, свиревать („Или свирець, или гоудець, или смычекъ, или плясець... да отвергнется“ — Рязанская кормчая 1284 г.; „Гудця и свирця не оуведи оу домъ свой глума ради“ — Поучение черноризца Георгия, ркп. XIII в.; „Свирця поемъ, въ домъ ведеть по вечеръ, да свирюють оу него“ — Хронограф Иоанна Малалы, ркп. XV в.). Более ранний памятник, рукопись Златоструя XII в., сообщает нам и материал, из которого изготавливались свирели: „Тъ нъ кою тръстьцею свиримъ“, т. е. играем на свирели из тонкой трости. Дошедшие до нас свирели показывают, что строй их получался в зависимости от размера инструмента, количества и расположения голосовых отверстий. Свирели Гютри (названные им жалейками) имели по три дырочки; экземпляры Смоленской губ., по которым впоследствии стал выделяться более культурный тип этих двойных дудок, имеют по три голосовых отверстия, но расположенных по двум сторонам дудки (2+1). В моей коллекции имеется пара деревянных дудок, без мундштуков, из которых — длинная дудка имеет 4 голосовых отверстия, короткая — 2. Вероятно, встречаются и другие варианты. Во всяком случае, при игре на свирели левая рука держит длинную, правая — короткую дудку;

В. В. Андреева, ее название можно встретить в древнейших письменных памятниках. Играющие на них назывались: свирець (свирьць), свирельник; самая игра — свирять, свиревать („Или свирець, или гоудець, или смычекъ, или плясець... да отвергнется“ — Рязанская кормчая 1284 г.; „Гудця и свирця не оуведи оу домъ свой глума ради“ — Поучение черноризца Георгия, ркп. XIII в.; „Свирця поемъ, въ домъ ведеть по вечеръ, да свирюють оу него“ — Хронограф Иоанна Малалы, ркп.

обе издают по 4 тона в объеме кварты, причем при усилении дутья звук получается на октаву выше; напр., в смоленских свирелях:

длинная дудка  или на 1 октаву выше

короткая дудка  или на 1 октаву выше.

Н. И. Привалов приводит следующий пример исполнения свирелью культурного типа народной песни „Научить ли те, Ванюша“:



Наименование цевницы встречается уже в древнейших письменных памятниках.<sup>234</sup> Из старославянского названия цевница превратилась в русскую цевку, или цавку (польская — кавка), малороссийскую кувичу и, наконец, в кувичку Курской губ. Эту цепь этимологических преобразований выяснил Н. И. Привалов. В последней четверти XIX в. потомок старославянской цевницы оказался в народном обиходе Курской губ., где встречался в ансамбле двух духовых инструментов. Курская кувичка представляет пятиствольную цевницу (рис. 69). Тростниковые дудки ее, одна короче другой, в нижней части плотно заделаны. Они ничем не связаны между собой; играющий подбирает их по тону (каждая из них тоном выше другой), держа в руке перед губами и придувает в нее и прикрикивает, быстро передвигая кувичку от одного угла рта к другому, в такт плясовой песне, наигрывает



Рис. 69. Дуэт дудки и кувички Курской губ. (1860-х гг.).

Abb. 69. Duett einer Rohrpfefe und einer Schalmei, Gouvernement Kursk, 1860—70.

мой на нескольких дудках. Тот же ансамбль сопровождал в Курской губ. и весенним хороводам, где музыканты помещались в середине последнего.<sup>235</sup>

К отряду деревянных духовых инструментов, практиковавшихся в народном обиходе не только в старину, но и в новейшее время, принадлежит волынка, уже встречавшаяся нам в народных (лубочных) картинках. В последних мы находим ее в руках профессионалов-музыкантов лубка „Трапеза



Рис. 70. Русская народная волынка XVIII в. (по Гютри).  
Abb. 70. Russischer Volksdudelsack des XVIII Jhd. (nach Guthrie).

благочестивых и нечестивых“, увеселяющих пир нечестивых, у одного из скоморохов „Семика и масленицы“ (рис. 59 и 71) и у мыши Чурилки-веселого в приложенном лубке „Погребение кота“. Несомненно, в этих картинах показывался уже современный рисовальщикам лубков народный инструмент. Инструмент родственен волынке, но более примитивного устройства в виде двух дудок с пузырем мы видели в более ранней миниатюре XVI в. среди иллюстраций рукописи Козьмы Индикоплова (рис. 45), где воспроизведен с западных образцов примитивный немецкий Platerspiel XIII в. Другие, более ранние русские изображения волынки мне неизвестны. Время появления у нас волынки пока не выяснено. Судя по письменным свидетельствам, а также по лубочным картинкам, некоторым народным поговоркам и пословицам („Ножки что дудки, брюшко что волыночка“, „Корову пропьем, а теленка на волынку повернем“, „Надул что козий мех; поиграл что на волынке“, т. е. обманул), можно думать, что волынка была популярна в народном обиходе в руках скоморохов и их наследников еще в XVI, весь XVII и в XVIII вв. Она также встречается как в Великороссии, так и в Белоруссии (местные поговорки: „Соха да борода растеряли наши дома; волынка да гудок, собери наш домек!“), на Волыни (по указанию Словаря русского языка, сост. II отд. Академии Наук,<sup>236</sup> Волынь — родина русской волынки), в Молдавии (наз. „коза“), на Кавказе („блиадзествири“; — Блиадзе — местный „изобретатель“ волынки),<sup>237</sup> у чувашей („чувашский пузырь“ первобытный тип волынки) и, конечно, в Польше.

Старейшие образцы польской волынки, для которой употреблялся козий мех, причем сохранялась даже голова с рогами (именно тип Platerspiel),<sup>238</sup> узаконили в старину в Германии даже название волынки — „польским козлом“ (polnischer Bock).<sup>239</sup> Играющие на этом инструменте называются волыночниками, волынщиками. Самый инструмент представлял телячий или козий мех, снятый дудкой (целиком), бурдюком, зашитый наглухо и снабженный сверху надувной трубой (ее брали в рот), а снизу одною или двумя



Рис. 71. Скоморохи, играющие на гудке и на волынке (с лубочной картинке XVIII в. „Семика и масленица“).  
Abb. 71. Gaukler, auf der Fiedel und auf der Sackpfeife spielend. (Aus einem Holzschnitt des XVIII Jhd.).

игральными, по которым волынщик перебирает пальцами<sup>240</sup>. Вернее, при игре одна или две из трубок издавали постоянный сопровождающий бас в виде педали или органного пункта, а на трубке с голосовыми отверстиями волынщик играл свой напев. Это и составляло особенность волынки, дававшей многозвучие. И на таком же принципе сопровождающего баса построен другой народный инструмент — струнная лира или реля. Строй волынки в разных местностях и странах — различный. Словарь Менделя приводит следующие строи волынообразных инструментов в Средние века в Германии; они могут, по видимому, служить образцами звучания и русских волынок, или, по крайней мере, показывают, приблизительно, музыкальное значение и соотношение трубок инструмента:<sup>241</sup>



К духовым инструментам, употреблявшимся со времен древности в войсках, принадлежат трубы и сурны, хотя последние встречались также нередко в руках скоморохов, как мы знаем из лубочных картин. Сурна (или, реже, сурьма, в множественном числе иногда суренки), еще в древности пришедшая к нам с Востока (персидская „зурна“ вошла в состав кавказских народных оркестров), — деревянный духовой инструмент, имеющий резкий, гнусавый звук; делалась обычно из карагача (*Ulmus ramila*). Тростниковый мунштук вставлен в медную трубочку, проходящую сквозь медный круг и вставленную уже в деревянную трубку сурны; последняя имеет 7 голосовых отверстий с одной стороны корпуса и одно — с другой. Сурны более крупного размера имеют раструб колоколовидный, но встречались сурны меньшего размера с яйцевидным раструбом. Музыканты на сурне назывались сурначами, или суренщиками. Одно из первых упоминаний сурны в качестве войскового музыкального инструмента встречается уже в начале XIII в., так что сурна, несомненно, употреблялась у нас в военном деле еще раньше („Изряди полки в наседехъ и удариша въ бубны и въ трубы и въ сурны“ — читаем мы в Никон. летоп. под 6727 г. (1219); „Самъ же государь отъ великия радости повелѣ въ сурны играти въ ратныя и въ трубы трубити“ — Софийский врем. 7060 г.—1551). Но уже в середине XVII в. на ряду с „ратными“ сурнами мы встречаем при московском дворе сурну в придворном обиходе на ряду с другими инструментами (трубами и литаврами). В это время московский двор, заразившись западным обычаем, ввел в свой обиход фанфары и вообще музыкальные встречи с целью увеличить помпу официальных церемоний. Поэтому заведен был и значительный штат подобных придворных музыкантов, так как Котошихин в своем трактате „О России“ сообщает: „На царском дворѣ играютъ въ трубки и въ суренки и бьютъ въ литавры... А будетъ трубниковъ и литаврщиковъ и суренщиковъ въ царскомъ дому всѣхъ чело-вѣкъ со-сто“. Летописи сообщают за то же время: „А дано государеву жалованье трубачемъ и сурначемъ по новгородкѣ золотой“.<sup>242</sup>

Многочисленные изображения труб встречались нам на миниатюрах многих древних письменных памятников, иконах, фресках, лубочных картинах и т. д. Трубы находились в руках воинской рати, городских стражей (Радзивиловская летопись и новгородская икона видения понамаря Тарасия) и скоморохов. Подобно сурнам, трубы были придворным музыкальным инструментом, как можно видеть из только что приведенной

цитаты из книги Котошихина. В памятнике XI в. мы находим объяснение трубы в руках крепостных и, вероятно, городских сторожей: „Аще оубо видить стражь орѣжье грядущѣ и въстроубить“<sup>243</sup>. Цитаты из летописей и других памятников, приведенные выше, показывают, что трубы были обязательным музыкальным инструментом русской воинской рати; количеством их летописцами определялась и сила рати („Молвяхуть бо и про Ярослава: стяговъ у него 17, а трубъ и бубновъ 40“ — Суздальская летоп. 1216 г.). В старинных актах трубач назывался также трубачей<sup>244</sup> и трубьник (прилагательное от него трубьничий), хотя уже в XVII в. смысл слова „трубник“ двоился: иногда в казенных документах им обозначался водопроводчик и рабочий при пожарных трубах, а не музыкант, играющий на трубе<sup>245</sup>. В придворном ведомстве, однако, не только под трубником подразумевался трубач, но этим словом обозначалась иногда и музыкальная профессия и все принадлежавшее к ней. Напр., в описании оружия царя Бориса Годунова (1589) набаты, литавры, накры и трубы обозначены „трубничей рухлядью“.<sup>246</sup> Общеизвестный духовой инструмент труба состоит из полого цилиндрического или конического корпуса с двумя отверстиями на концах: узким — мунштучным и широким — раструбом. Труба не имеет голосовых отверстий, но сама производит ряд натуральных тонов, доходящих до 16-ти, включая и некоторые хроматические тоны; уменьше брать их зависит от длины инструмента и умения трубача.

Отдел струнных инструментов в обиходе русского народа ограничивается гусями, гудком, домрой и бала-лайкой; в Малороссии, вместо них, мы встречаем бандуру (кобзу), лиру (рыля), цимбалы и скрипки; у белоруссов — те же инструменты, кроме, повидимому, бандуры. Из музыкальных инструментов великороссов гусли, встречающиеся в древнейших письменных памятниках, признаются более серьезным, даже богоугодным инструментом (недаром псалмопевец царь Давид обычно изображался средневековым миниатюристом с гусями в руках), между тем как остальные струнные инструменты являлись атрибутами скоморохов и служили предметами осуждения со стороны церковников. Конечно, в руках скоморохов гусли также подвергались осуждению. Струны были известны в древности („Боянъ бо вѣщій своя вѣщія прѣсты на живыя струны вѣскладаше“ — „Слово о полку Игореве“; ркп. Златоструй XII в. упоминает „гусельныя струны“), иногда ими вообще называлась игра на струнном

инструменте („Стучать бубны и гласъ сопѣли и гудуть струны“ — Послание игум. Памфила псковскому наместнику 1505 г., см. Доп. к Акт. Ист., I, № 22). Одновременно струнный инструмент (вероятно, гудок и его варианты) назывался смыком, а музыкант, на нем играющий, — смычек („смычькъ“) <sup>247</sup>.

Простейшие типы народных струнных инструментов представляют, конечно, гудок и домра.

Первый из них — гудок — древнерусский трехструнный смычковый инструмент, обычно с овальным, грушевидным деревянным корпусом; однако Олеарий на одной из своих иллю-

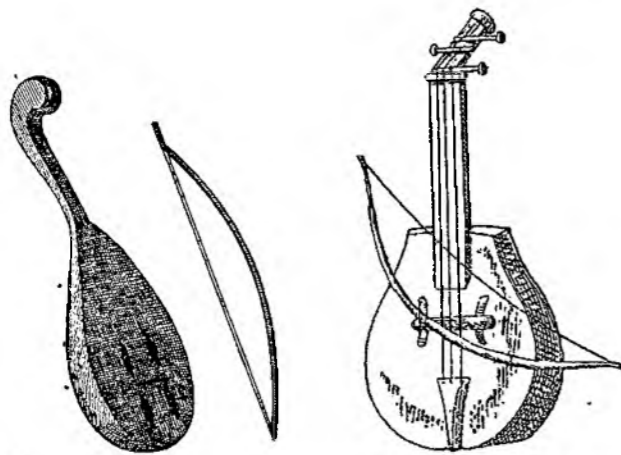


Рис. 72. Псковский гудок (XIX в.).

Abb. 72. Fiedel aus dem Pskowschen Gouvernement (XIX Jhd.).

Рис. 73. Гудок XVIII в. (по Фетису).

Abb. 73. Fiedel (nach Fetis).



Рис. 74. Фрагмент миниатюры XVIII в. (из лицевого сборника П. А. Овчинникова).

Abb. 74. Fragment einer Miniatur des XVIII Jhd. (Sammlung von P. A. Owtschinnikow).

страций дает гудок скрипичной формы и даже с боковыми выемками, а Н. Привалов, в своем исследовании о гудке <sup>248</sup> сообщает миниатюру XVIII в. с круглым корпусом гудка. Разнообразные формы гудка сохранили нам некоторые лубочные картины (рис. 55, 57 — 59), большую часть копирующие иностранные образцы; повидимому, счастливое исключение представляет гудок в руках скомороха на картине „Семика и масленица“ (см. рис. 71), а также иллюстрации в „Путешествии“ Адама Олеария, дающие наиболее старинные изображения русского гудка в руках скоморохов середины XVII в. На сводной таблице этих снимков (рис. 72 — 74) представлены еще изображения гудка по Гютри (конца XVIII в.), миниатюра в рукописном сборнике П. Овчинникова и по портрету одного из последних наших гудочников, псковского крестьянина Степана, зарисованного Н. И. Приваловым в упомянутом им исследо-

вании о гудке. Из всех этих изображений устанавливается примитивность устройства гудка, преимущественно овальная форма его корпуса, обязательность игры на нем смычком. Строй инструмента остался не исследованным. Время появления на Руси гудка также неизвестно. Н. И. Привалов предполагает его в XIV — XV вв., когда проникли к нам восточные инструменты — домра, сурна и смыки. <sup>249</sup> В письменных памятниках гудок упоминается, начиная с XVII в., но глагол гудеть и производные от него гудец, прегудник, прегудница в смысле музыканта-скомороха („начнуть играти скоморохи, гудцы и прегудники“ — Стоглав, XVI в.) и даже самого инструмента — существовали и раньше. Из памятников XIV — XV вв. И. И. Срезневский приводит следующие цитаты: „С гуслими бо и прегудницами вино пиюще, и дѣль Господнихъ не вѣдятъ“, „Се бѣ сказая гусли и прегудница пѣсни“, „Оуслышитъ гласъ трубы, пищади же и гуслин, цѣвница же и прегудница“. <sup>250</sup> Гудочники входили в старину в штат придворной потешной палаты. В этом смысле последние упоминания о них встречаются еще в документах последних лет царствования Петра I. <sup>251</sup> В народном быту гудок сохранился до XIX в. включительно и распространился в это время также в Малороссии и в низовых губерниях. Здесь он, наравне с волейкой, балалайкой и дудкой, аккомпанировал хороводным песням и пляскам. По свидетельству проф. Д. В. Разумовского, на крайней высокой струне гудка разыгрывался мотив народной песни, а две остальные струны, настроенные квинтою вниз, служили басом для сопровождения мелодии (подобно игре на волейке). <sup>252</sup>

Название гудка почти не встречается в старинных азбуковниках, что, конечно, не может служить доказательством отсутствия в народном обиходе этого примитивного музыкального инструмента. Проще допустить мысль, что писатели и художники-миниатюристы не считали его достойным упоминания и воспроизведения.

Более сложный вид народного струнного инструмента — домра, — напротив, упоминается в старых письменных памятниках, как, напр., в „Алфавите“ (т.-е. азбуковнике) Моск. синод. библиотеки 1654 г. „ѿ еже что есть мусикия. Мусикия, т. (е.) гудение рекше игра гуселная и киноровъ рекше лырей, и домръ, и подобныхъ сихъ“... По мнению А. С. Фаминцына, <sup>253</sup> домра была заимствована нами от азиатских народов и является руссифицированным видоизменением арабского танбура (танбуровидные инструменты: домбур — дунбуре — думбра — домбра — домр — домра). Известна была уже в XVI в., судя по описанию лютневидной пандуры, сделанному



для веронца Александра Гвагнаина (ум. 1614), бывшего польским воеводой в Витебске. По крайней мере, Ад. Олеарий, описывая издевательства Ивана Грозного над Пименом, архиепископом новгородским (1570), сообщает, между прочим, что он приказал повесить низверженному архиепископу волюнку и другие музыкальные инструменты в качестве атрибутов скоморошества. Более или менее точных изображений домры до нас не дошло. Принимаемый Фаминцыным и другими исследователями за домру музыкальный инструмент (едва ли не бубен) в руках одного из ладожских скоморохов в 1634 г., зарисованных Ад. Олеарием в его „Путешествии“, ни по размеру своему (слишком крупному), ни по форме (отсутствием грифа), ни по способу игры на нем — не напоминает простонародную домру, сохранившуюся в народном обиходе еще в XIX веке, а может быть доживающую там свой век и донныне. Гораздо ближе к понятию о домре подходит изображение двуструнной



Рис. 75. 2-х струнная балалайка формы домры конца XVIII в. (по Гютри).  
Abb. 75. Form einer Domra: zweiseitige Balalaika aus dem Ende des XVIII Jhd. (nach Guthrie).



Рис. 76. 3-х струнная домра Вятской губ. XIX в.  
Abb. 76. Dreiseitige Domra aus dem Gouvernement Wjätka, vom XIX Jhd.

балалайки с круглым кузовом, помещенное в книге Гютри 1795 г. (рис. 75). На грифе инструмента видны 6 парных ладов, вероятно, навязанных из струн. На верхней деке, кроме кобылки, видны 12 круглых голосовых отверстий. В пояснительном тексте Гютри говорит, что эта балалайка — очень древнее подобие русской двухструнной гитары. Сохранившиеся до конца минувшего XIX в. в народном обиходе Вятской губ. домры (рис. 76) трехструнные, имеют несколько продолговатый корпус — круг, усеченный внизу; на шейке, снизу перпендикулярно, проделаны 3 деревянных, весьма примитивных колка; на верхней деке 7 голосовых отверстий; более крупное в середине, 6 меньших вокруг; на грифе навязаны 6 ладов из жильных струн; у инструмента струны также жильные. Принадлежащий

мне экземпляр вятской домры имеет строй: *Si* — малой октавы, *Mi* и *La* — одночертной октавы. Этот же строй принят в основу домры, усовершенствованной В. В. Андреевым для его великорусского оркестра.

Балалайка представляет, повидимому, видоизменение своей родоначальницы — домры, причем вместо плектра („пиорко“ по номенклатуре „Алфавита“ XVIII в., см. слово „било“), большей частью употребляемого для игры на последней, — на балалайке тренькают пальцем (ногтем). Треугольная форма балалайки устанавливается, повидимому, в XVIII в., хотя одновременно существовал и круглый или овальный тип этого инструмента, судя по снимку в книге М. Гютри. Подобная разновидность формы, родственной балалайке — инородческой думбры — наблю-



Рис. 77. 2-струнная балалайка. (Лубок XVIII в. „Знай себя, указывая в своем доме“).  
Abb. 77. Zweiseitige Balalaika (aus einem Holzschnitt des XVIII Jhd).



Рис. 78. Мышь, играющая на 2-струнной балалайке. (Лубок XVIII в. „Мыши кога погребают“).  
Abb. 78. Eine Maus spielt auf einer zweiseitigen Balalaika (aus dem Holzschnitt des XVIII Jhd. „Wie die Mäuse den Kater begraben“).

дается, напр., у киргизов, имеющих как овальную, так и треугольную думбры).<sup>254</sup> Однородные балалайке треугольные типы „домр“ встречаются у бурят и калмыков.<sup>255</sup> В XVIII в. балалайка, повидимому, вытесняет из народного и общественного обихода домру. Она делается принадлежностью бродячих, дворовых, трактирных музыкантов — наследников скоморохов. В этом смысле она стала изображаться даже на иконах, как, напр., в церкви арх. Михаила в г. Корсуне Симбирской губ. находилась икона середины XVIII в. Иоанна Крестителя с деяниями, с изображением реальной обстановки пира, на которой был представлен музыкант с балалайкой, олицетворявший соблазн.<sup>256</sup> На народных картинках изображается уже с начала XVIII в., как,

напр., на одном из вариантов известного лубка „Мыши кота погребают“ или на лубке, изображающем любовную сцену в присутствии парня, держащего под мышкою балалайку.<sup>237</sup> В это время название балалайка фигурирует уже в исторических документах; так, при праздновании шуточной свадьбы князя-папы в 1715 г., устроенной по мысли Петра I, упоминается и балалайка в руках участников шуточно-торжественной церемонии.<sup>238</sup>

Балалайка, несмотря на то, что встречались виртуозы на ней, в народной практике не пользовалась тем уважением, как

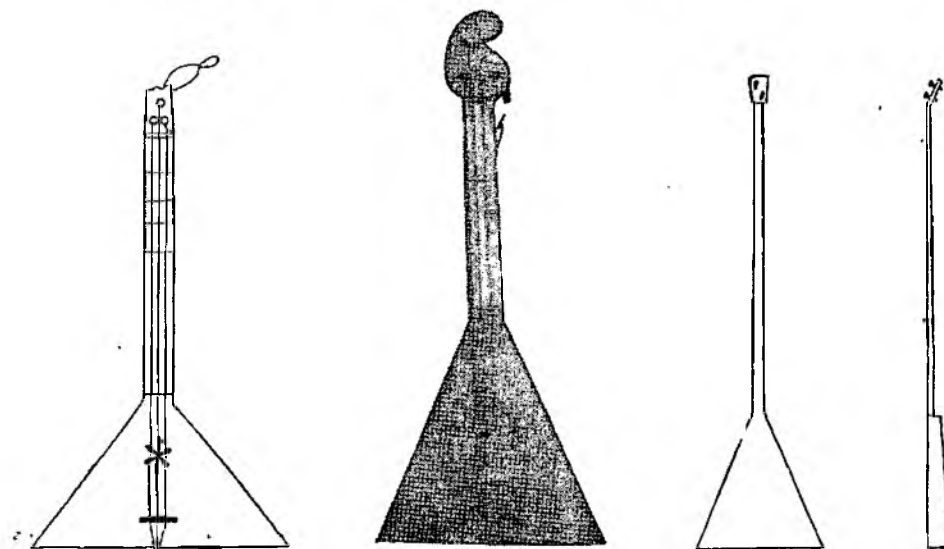


Рис. 79. Обычный тип народной 3-струнной балалайки.

Abb. 79: Gewöhnlicher Typ einer dreisaitigen Balalaika.

Рис. 79 а. 4-струнная балалайка Полтавской губ. и уезда (собр. Н. Финдейзена).

Abb. 79 a. Viersaitige Balalaika aus dem Poltawschen Gouvernement (Samml. N. Findeisen).

Рис. 79 б. 2-струнная балалайка Арханг. губ. (Дашков. этн. музей в Москве).  
Abb. 79 b. Zweisaitige Balalaika aus dem Archangelschen Gouvernement (Ethnographisches Museum in Moskau).

гусли у великоруссов или бандура у малороссов, хотя и сохранилась в народном обиходе до позднейшего времени. Из поговорок: „на словах — что на гусях, а на деле — что на балалайке“, видно, что народ, сравнивая последнюю с гусями, насмешливо считает балалайку своего рода антитезой более серьезного и изящного инструмента. Тем не менее балалайка в виду простоты своей конструкции получила широкое распространение даже на юге России, в Малороссии. Народная балалайка конца XIX в. имеет свои разновидности в отношении формы, строя и количества струн. Установился обычный треугольный тип балалайки, но в некоторых местностях (напр.,

в Воронежской губ.) встречались инструменты с овальным кузовом.<sup>239</sup> Обычный строй трехструнной балалайки: две первые струны — в унисон, 3-я на кварту или квинту выше; напр.:



„Разлад“ строится различно (кварта и квинта или 2 кварты), напр.:



4-струнная балалайка Полтавской губ. в исполнении местного игрока Антона Кокарь (конца XIX в.) имела строй:

Неизвестен строй 2-струнной балалайки

Архангельской губ. с плоской задней

декой и узкими бочками, находящейся

в московском Дашковском этнографиче-

ском музее; повидимому, две струны строились в кварту или

квинту. На большинстве экземпляров на грифе имеются (или,

по крайней мере, видны следы) навязки струн для обозна-

чения ладов. Балалайка делается из простого дерева (какого —

исследователи не указывают; Ровинский в IV т. (стр. 262

прим.) „Русских народных картин“ говорит, что „балалайка

самая простая склеена из четырех треугольных дощечек, с при-

деланным к ним грифом и ладами“; архангельские балалайки

представляют две параллельные треугольные дощечки со

склеенными боками). Гоголь в „Мертвых душах“ сохранил

известие о том, что балалайки делаются из так называемых

горлянок — молдавских тыкв.<sup>260</sup> Рассмотрение позднейшей,

усовершенствованной В. В. Андреевым балалайки выходит из

рамок настоящего очерка.<sup>261</sup>

Наиболее уважаемым в старину музыкальным инстру-

ментом были гусли — наиболее сложный и культурный ин-

струмент русского народа. Правда, в духовной литературе

он также осуждался, наравне с другими музыкальными ору-

диями („Преваблае ны отъ Бога... гусльми, сапѣлами и вся-

кими играми“ — соч. Феодосия Печерского XI в.; „Рекут не-

разумнии: кую пакость гусли творять“ — Паисиевский сборн.

XV в.), но в подобных случаях слышится голос крайнего ас-

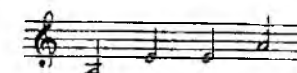
кетизма, а вместе с тем название гуслей и производные от

корня густ и гѣсти — гудеть) чаще могли обозначать не гусли

собственно, а вообще музыкальный инструмент и инструмен-

тальную игру, сосредоточенную в руках скоморохов — отще-

пенцев церкви. Из рассмотренных нами миниатюр и заставок



мы видим, что, несмотря на отрицательное отношение духовенства к гуслиям, то же духовенство допускало этот музыкальный инструмент в качестве иллюстраций в книгах духовного содержания; царь Давид-псалмопевец почти немислим без гуслей, которые, как было отмечено в своем месте, единственно брались из инструментов тогдашнего быта, тогда как остальные инструменты копировались или фантазировались по иностранным образцам. Если в большинстве миниатюр гусли символизировали известное религиозное понятие, то изображение их в новгородских заставках XIV в. (в псалтирях, служебниках и евангелиях), притом в бытовой обстановке, едва ли имело какую-либо символическую подкладку, точно также, как, напр., изображение сторожа с трубой в заставке евангелия апракос XIV в. (см. рис. № 37). Все это были книги вполне богослужебного назначения, все это убеждает нас в том, что гусли как музыкальный инструмент действительно не только пользовались популярностью, но и уважением в старину. Их значение в общественном быту можно приравнять к современному фортепиано. На гусли играли при дворе (певец „Слова о полку Игореве“ при киевском великом князе) — обычай, сохранившийся со времен глубокой древности до последнего гуслиста Федора Трутовского при Екатерине II: повидимому, и в домашнем быту высшего общества гусли играли ту же роль. Упоминание о гуслиях мы встречаем не только в народных песнях и былинах. Одно из древнейших русских литературных произведений, известное Девгенисво деяние, представляющее перевод и обработку греческого подлинника, в первоначальной своей русской редакции, относимой новейшими исследователями к XII — XIII в., в пору киевской Руси, и отразившее вкусы этой эпохи, показывает, что гусли были любимым музыкальным инструментом в данной среде. Герой повести, Девгений, отправляясь к своей возлюбленной Стратиговне, одевается в роскошное платье, берет гусли и едет ко двору Стратига; там в честь своей возлюбленной играет на гуслиях и поет песни.<sup>262</sup> Вероятно, тому и другому юноши того времени обучались во время своего домашнего воспитания.

Родство древнерусских гуслей с финским кантеле подробно рассмотрено А. С. Фаминцыным в его историческом очерке „Гусли, русский народный музыкальный инструмент“, хотя этот исследователь говорит о заимствовании финнами своего инструмента от новгородских гуслей, а не наоборот. Корелия, сохранившая доныне свой любимый природный инструмент — кантеле, издревле входила в состав Новгородской

области. Пятиструнный кантеле (древнейший тип, зафиксированный в финских народных былинах „Калевалы“), несомненно, был однороден новгородским гуслиям, также первоначально пятиструнным, соответствовавшим древнему пятитоновому строю (ладу) исконной русской песни.<sup>263</sup> Из Новгорода гусли проникли в великое княжество Киевское, а вместе с тем распространились и в других русских землях. Первобытный тип новгородских гуслей, вполне аналогичных финно-корельскому кантеле, сохранился до позднейшего времени.

М. Гютри в своих „Dissertations“ приводит рисунок таких пятиструнных гуслей, находившихся в народной практике еще в конце XVIII в. Повидимому, строй этих гуслей совпадал со строем гуслей, сообщенным Боальдьё французскому ученому Фетису в начале XIX в. И форма этих великорусских гуслей и строй их совпадают с формой и строем корело-финского кантеле.

В старинных финских былевых напевах, сопровождавшихся кантеле, наблюдается чрезвычайно любопытное единение с последним: пятидюймовый размер этих эпических песен с преобладающей в ней пятитоновой (пятиструнной) мелодикой совпадает с пятиструнным кантеле, имеющим тот же пятиструнный строй.<sup>264</sup>

Можно допустить, что та же аналогия соблюдалась и древними гуслиями, так как 1) старейшим русским народным песням свойствен именно строй пятиступенной гаммы, и 2) пятидюймовый размер является одним из характерных признаков этих песен.<sup>265</sup>

Из приведенных в предыдущих очерках миниатюр и цитат письменных памятников мы видели, что количество струн на гуслиях постепенно увеличивалось и, соответственно этому, конечно, изменялся и строй инструментов. В памятнике XII в. („Слова о полку Игореве“) вещий Боян оперирует с десятиструнным инструментом; на более поздних новгород-

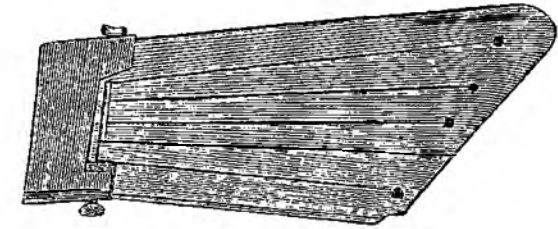
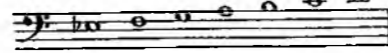


Рис. 80. Пятиструнные гусли XVIII в. (по Гютри).  
Abb. 80. Fünfsaitiges Gussli aus dem XVIII Jhd. (nach Guthrie).



Рис. 81. Пятиструнное кантеле Северного музея в Стокгольме.  
Abb. 81. Fünfsaitiges Kantele des Nordischen Museums in Stockholm.

ских (XIV в.) миниатюрах представлены (см. рис. 31) пяти- и 11-струнные гусли. Впоследствии не удержался один какой-либо тип гуслей (как в отношении формы, так и количества струн). А. С. Фаминцын в упомянутом выше труде описывает один из древних типов этого инструмента — семиструнные гусли, принадлежащие Консерватории, датируя этот инструмент серединой, даже первой половиной XVIII в.; его происхождение — Лужский уезд древней Новгородской области. По его образцу были заказаны новые семиструнные гусли бывшему владельцу древнего экземпляра — 95-летнему крестьянину Трофиму Ананьеву. Строй последних, имевших семь металлических струн:



Исполнение старого гусяра было описано проф. Мареничем и дано Фаминцыным: пальцами левой руки игрок закрывает ненужные в данный момент струны, а правой рукой, вернее плектром (древнее бильце, пиорко азбуковников), проводит по остальным струнам. У Трофима Ананьева, конечно, уже на старости лет, когда он разучился играть, получилась приблизительно такая игра:



Вместо плектра, Т. Ананьев складывал один на другой большой, указательный и средний пальцы правой руки и водил ими по струнам взад и вперед у головки инструмента, бряцая по струнам ногтями, издавая один из приведенных в примере аккордов. Иногда он ударял по струнам и мягкой стороной пальцев. Нижней струны — mi-bem. (педали, по выражению гусяра — „подголоска“) он не всегда касался, но этот тон звучал все время, „смягчая резкую, на наш слух, последовательность чистых квинт и сообщая ей своеобразную гармоническую неопределенность“. Ананьев играл свои аккорды очень нежно.

Форма гуслей различна. Кроме 1) древнейших четырехугольных гуслей (типа Гютри и до известной степени аналогичных им, но более сложной конструкции гуслей типа Ананьева), в новгородских миниатюрах встречались формы 2) треугольные и 3) овальные. Треугольный инструмент ясно представлен на новгородских заставках XIV в. букв Д и Т (см. рис. 32), а овальные, встречающиеся в служебнике XII в., в Макарьевских четых-минях XVI в. и на одной из картинок „Путешествия“ Олеария (см. рис. 43), сохрани-

лись в многострунных (26-струнных) чувашских гусях, встречающиеся до последнего времени в Нижегородской губ. Треугольный тип гуслей получил в народе название гуслей звончатых — от металлических, звенящих струн. Последними представителями их были псковичи Федор Артамонов и Осип Устин. Смоленский (оба ум. в 1918 г.); гусли звончатые вошли в состав великорусского оркестра.

Постепенно гусли сделались любимейшим инструментом русского общества. Этому способствовало, конечно, усовершенствование гуслей, повидимому, уже с первой половины XVIII в., в виде большого четырехугольного ящика на ножках. Звучность их была сильнее и привлекательнее небольших старинных клавикордов (еще не снабженных молоточками и педалью), а потому они получили в России большое распространение, сделавшись модным инструментом, по примеру петербургского двора. Академик Яков фон-Штелин описывает так назыв. столбовые гусли (на ножках): „Гусли, или лежащая арфа, — по устройству, виду и величине сходны с обычным клавикордом, с тою лишь разницею, что они не снабжены тангентами (заменившими в свое время молоточки). На медных струнах, натянутых в гусях как у обыкновенного клавикорда и прикрепленных к железным колкам, иногда настроенных и в полутонах, играют пальцами обеих рук: пальцы касаются струн или рвут их... Звук гуслей бывает весьма приятный, полный и издали сходный с регистром закрытых труб органа. Вследствие этого гусли употребляются во многих знатных домах для застольной музыки и производят такой же эффект, как ансамбль (совокупность) 3-х и 4-х инструментов; они превосходят лучший клавесин, издавая более продолжительный и шире раздающийся тон“.<sup>266</sup> Таким образом, настольные или стоячие гусли переняли манеру игры на арфе — удара и перебирания струн пальцами, а не удара плектром и одновременного заглушения не звучащих струн. Настольные гусли сделались любимым инструментом русского духовенства и нередко стали называться „поповскими гусями“. В книге

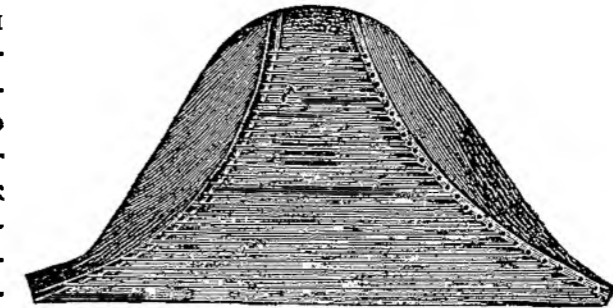


Рис. 82. 26-струнные гусли нижегородские.  
Abb. 82. 26-saitiges Gusli aus dem Gouvernement Nischni-Nowgorod.

А. С. Фаминцына (стр. 115) имеется снимок таких гуслей на ножках „под руками игрока из духовного звания“. С усовершенствованием и распространением клавикордов и роялей этот тип гуслей также был оставлен. Одним из последних виртуозов-гуслистов был покойный А. М. Водовозов (ум. 1910), игравший на инструменте 1821 г.<sup>267</sup> В дальнейшем изложении мы познакомимся с некоторыми струнными инструментами, встречающимися в музыкальном обиходе Украины и Белоруссии.

Переходя к группе ударных инструментов великоруссов, необходимо прежде всего остановиться на бубне или бубнах, являющихся одним из древнейших русских народных инструментов этого типа и едва ли не предшественником более позднего барабана, установившегося в практике русских (вернее — московских) войск, повидимому, только около конца XVI или начала XVII вв., в период реформирования военных полков Московского царства по западным образцам и усиления кадра их иноземных инструкторов. Во всяком случае, в древности бубен одинаково встречается и в руках скомоороха, и в славянском войске, и даже является отличительной принадлежностью лиц начальствующих. Нужно, поэтому, допустить, что и самая форма и конструкция бубна в древности не были однообразны, но представляли различные типы ударных инструментов. Современный нам бубен, употребляющийся в симфонических и военных оркестрах или в руках песельников и в цыганских хорах, представляет круглый деревянный или металлический обруч (обод) в несколько дюймов ширины, с натянутой на одной стороне телячьей или ослиной кожей; другая сторона его — голая. По окружности обруча прорезаны отверстия, в которые продеты на железных стержнях металлические пластинки, от сотрясения гремящие; иногда по краям обруча (внутри) прикреплены бубенчики. Этот тип бубен выработался, повидимому, в более позднее время (вероятно, не ранее XVIII в.). В древности бубен представлял, повидимому, небольшие медные чаши с обтянутой в полую части кожей („на нем кровля телятинная“ — описание оружия ц. Бориса Годунова), по которой били кожаной плетью или короткой палкой с прикрепленным к ней на толстом ремне деревянным или кожаным шаром, называвшимся во щагой. В конских полках бубны привязывались к седлу всадников. Начальники малых отрядов имели такие бубны при себе и приказывали бить в них во время нападения на неприятеля. Подобного же рода небольшие бубны в древности назывались также бряцалами: „играй, ударяй въ бряцало“,

читаем мы в сентябрьской минее 1096 г. Кроме обычных бубен, в русских войсках в то время имелись и бубны необычайной величины, повидимому, называвшиеся набатами и представлявшие громадную литавру. Их возили на четырех вместе запряженных лошадях и били в них по 8 человек. Коль скоро „начинали бить в эти большие и малые бубны и играть на трубах, а одновременно воины поднимали сильный крик, — происходил столь необычайный шум, что неприятель легко приходил в замешательство“.<sup>268</sup> Набаты (у арабов наубет = барабанный бой к сдаче), по замечанию Висковатого, перешли к нам от татар.<sup>269</sup> Набаты имелись в княжеском войске и в старину каждый имел свой набат. „Князь же великий повелѣ въ стану своемъ въ набаты бити, да соберутся людіе“, читаем мы в Софийском временнике под 1553 г. Набаты царя Бориса Годунова описаны так: „Набат Турской, писанъ красками; набатъ кадной писанъ клинцы; на немъ кровля телятинная“.<sup>270</sup> Что малые бубны заменяли в древности в русских войсках позднейшие барабаны, видно из следующих летописных указаний, сообщающих и количество этих инструментов в тогдашних войсковых частях. Троицкая летопись под 1216 г. упоминает: „Бяше бо у князя Юрья стягов 13, а трубов и бубнов 60; моляхуть бо и про Ярослава стяговъ у него 17, а трубъ и бубновъ 40“. Слово о Задонщине (памятник XV в.) еще упоминает о бубнах как об ударном музыкальном инструменте в войске: „боубны бьють на Коломнѣ“. Но, повидимому, в дальнейшей военной практике название этого ударного инструмента указанного выше типа (ручной, в виде медной чаши с обтянутой кожей) снова меняется; древнейшее бряцало, превратившееся в бубен, стало называться тулумбасом; в таком смысле упоминается он в описи конца XVI в. конского прибора царя Бориса Годунова: „Тулумбазъ большой Турской булатень, золочень, травы рѣзаны на проемъ“. Новое название бубна также пришло с Востока.

Каков был бубен в руках придворных и частных скомоорохов и других представителей свободной профессии, куда трудно сказать. Возможно, что в их практике он не изменял своего названия и вида, оставаясь обручем, обтянутым кожей и украшенным звонкими погремушками. Этот тип приближался к круглому обрядовому шаманскому бубну, конечно, без заклинательных рисунков последнего. В этом виде можно предполагать бубен и в руках нечистой силы, искушающей преп. Феодосия Печерского в XI в. и Исаакія („Рече единъ отъ бѣсовъ... възмѣте сопѣли, бубны и гусли и оударяите, от ны Исакии: спляшетъ...“ — „Пов. врем. лет.“, 1074 г.), и в

играх скоморохов и женщин легкого поведения в средние века („Горе... чающе вечера съ гусльми і сопльми і бубны и плясаньемъ“ — Паисиевский сб. XIV в.; „въ сельхъ возбъ- сятся въ бубны и въ сопльи“ — Псковская I летоп. под 1505 г.; о девицах-бубенницах [бубеньницы, бубьница] упоминают Чудовская псалтирь XI в.: „возриша князи за пять поюшти ихъ посредъ дѣвиць бубьницъ“ и более позднее (XVI в.) Толкование на псалтирь Максима Грека: „Посредъ молодежи бубенницъ“ и т. д.). Однако, на позднейших лубочных картинах, как, напр., на лубке первой половины XVIII в. „Как мыши кота хоронили“ иногда бубном называется барабан.

Последний в это время уже вполне вошел в обиход воинских частей и, может быть, по старой памяти в качестве ударного инструмента народом назывался бубном. Однороден с последним древний тип народных литавр — накров, тоже полученных нами с Востока (персидский „накаре“). Это то же древнее бряцало, но парное, по которому ударяли палочками. Оно упоминается в письменных памятниках с XV в., когда, повидимому, и вошло в обиход, преимущественно придворной жизни. В войске — трубы и бубны (в XVII в. гобои и барабаны), при дворе — накры и сурны (в XVII в. к ним еще прибавились трубы, заимствованные с западного придворного обихода). Никоновская летопись едва ли не впервые упоминает о накрах под 1453 г. „Турки откликнувшю свою сквърную молитву, начаша сурны играти и в варганы и в накры бити“; почти в современном этой дате памятнике („Хождение за три моря Афанасия Никитина“ в 1466—72 гг.)<sup>271</sup> читаем в описании развлечений персидского двора: „Верблюдовъ сто съ нагарами; да трубниковъ 300, да плясцовъ 300... Да всякую ночь дворъ его стерегутъ 100 человекъ въ доспѣсехъ, да 20 трубниковъ, да 10 нагаръ, да по 10 бубновъ великихъ<sup>272</sup> по два человекъ бьютъ“. Восточный обычай находит подражание в обиходе московского двора. Софийский временник под 1553 г. упоминает: „повелъ въ набаты бити, и въ накры многи и въ сурны играти“, и в описании оружия Бориса Годунова упоминаются „Семеры накры большихъ и малыхъ“ и еще в 1700 г., в расходных книгах царского двора значится „Списокъ приказу Большого дворца трубникомъ и накрачѣямъ и сурначѣямъ“.<sup>273</sup>

Как было сказано, в XVII в. бубны, набаты, тулумбасы и накры сменились барабанами и литаврами. Последние водворились в войсковых частях, а затем и в придворном оркестре; один из старейших экземпляров военных литавр находится в Музыкально-историческом музее в Ленинграде,

датируемый приблизительно 1720 г.<sup>274</sup> Барабанщики одновременно появились и в русских войсках, и в общественной практике. В полках их было приблизительно по 20 человек, как в драгунском Олонецком в 1713 г.<sup>275</sup> В монастырях, повидимому, они исполняли роль сторожей: один из них Ивашка Трофимов был послан в Москву валдайским Иверским монастырем в 1669 г.<sup>276</sup> От скоморохов барабаны перешли и в народный музыкальный быт: еще в XIX в. в деревнях Казанской губ. встречался любопытный проотонародный инструментальный ансамбль в виде пары странствующих музыкантов, из которых один играл на глиняном духовом инструменте; другой на примитивном деревянном барабане, обтянутом сверху кожей, по которой бил деревянными же грубой работы палками. Музыканты эти известны были под названием „кокшайских“ (из села Кокшайска Царевококшайского у. Казанской губ.) и были популярны.<sup>277</sup>

Каков был вид другого старинного ударного русского музыкального инструмента — варгана, — куда не выяснено. Вряд ли, однако, он был вполне однороден с известным в настоящее время (или до последнего времени) в народном обиходе небольшим металлическим инструментом, носящим в разных местностях различное наименование (у великоруссов дырда или дрда, у украинцев и в Бессарабии — дрыба; у якутов — комос или хомуз; у черемисов и чувашей — кабаш или кабас), но однородных по типу и своему устройству. Это — небольшая металлическая подковка, влагаемая в рот играющего или приставляемая к зубам; посередине ее проходит металлический же плоский стержень (пластинка), — при ударе о последнюю получается дребезжащий звук, высота которого изменяется от положения рта, который в данном случае служит резонатором.<sup>278</sup> Едва ли этот инструмент походил на старинный варган, упоминаемый летописями и письменными памятниками, начиная, повидимому, с XV в., так как летописный варган предполагает шумный ударный инструмент, устрашавший неприятеля, подобно древнеегипетским и римским систрам; современный варган имеет весьма слабый звук. „Громко въ варганы бьют“, свидетельствует старинная русская повесть о Мамаевом побоище;<sup>279</sup> Никонова летопись под 1453 г. упоминает: „начаша сурны играти и в варганы и в накры бити“, и позже под 1536 г.: „многих литовских людей побиха, и знамены и варганы у них поимаша“.



Рис. 83. Варган.  
Abb. 83. Ein Wargan (Brumm-eisen).

Все эти свидетельства заставляют предполагать неизвестный нам покуда тип воинского ударного музыкального орудия.

К ударным музыкальным инструментам более позднего происхождения принадлежат ложки, заменяющие в инструментальной игре испано-итальянские кастаньеты. Изображение ложек встречается впервые на лубочных картинках XVIII в. („Шуты Савоська и Парамошка“, „Медведь и коза“, см. рис. 55 и 60), а также в книге М. Гютри. Это простонародные деревянные ложки с удлиненной рукояткой, к которой приделаны несколько рядов бубенчиков. В них били друг о друга выпуклостями или встряхивали бубенчики, держа ложки над головой. Позднейшие ложки стали употребляться без бубенчиков и были введены в состав великорусского (так называемого андреевского) оркестра. В этом виде ложки употребляются в виде двух пар (на подобие кастаньет), причем иногда рукоятки пары более крупного размера всовываются в голенища, а ложечник ударяет по ним и по имеющимся в одной руке ложкам. Некотор-

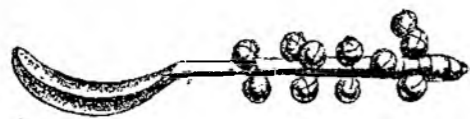


Рис. 84. Ложки с бубенчиками XVIII в. (по Гютри).

Abb. 84. Hölzerne Löffel mit Schellen, XVIII Jhd (nach Guthrie).

ые виртуозы добиваются любопытного эффекта: приставляя полый конец ложки ко рту, служащему резонатором, они умелым управлением языка, при ударе пустой ложкой, достигают различной высоты тонов. Употреблялись и употребляются для усиления и украшения, чрезвычайно подбадривающего, даже увлекающего слушателя инструментальной игры.<sup>280</sup>

Обособленную группу представляют народные музыкальные инструменты Украины и Белоруссии. Они не вошли, или почти не вошли в народный обиход великоруссов, исключая усовершенствованную бандуру, бывшую одно время (в XVIII в.) модным инструментом даже при русском дворе, а затем, в виде окултуренного торбана, в руках умелых виртуозов развлекали посетителей ресторанов и трактиров до середины прошлого века.

Простейшим типом украинской бандуры была кобза; музыканты на ней назывались кобзарями и сохранили это свое название и позднее, когда кобза, под влиянием польской пандуры (Pandura), усовершенствовалась и стала также назы-

ваться бандурой. По утверждению Д. И. Эварницкого и других украинских исследователей, кобза была заимствована казаками из Средней Азии и сохранила близкое к восточному название (по-тюркски кабыз, кобыз, кобоз; татарское слово „кобыз“ обозначает музыкальный инструмент вообще). Какова была украинская кобза глубокой древности, мы не знаем; упомянутый украинский археолог описывает кобзу как „известный музыкальный инструмент, кругленький, пузатенький, около полутора аршина длины, с кружочком по середине, со множеством металлических струн, с дорожкой ручкою, украшенною перламутром“.<sup>281</sup> Это описание совершенно не вяжется с тем кобызом, который доныне сохранился у среднеазиатских и заволжских тюркских племен. Их кобыз — доныне примитивный, весьма грубой работы и отделки смычковый инструмент, обычно даже только двухструнный, струны из конского волоса; форма его (выдолбленный в виде ковша с длинной ручкой-грифом корпус) также мало напоминает лютневидную кобзу (наиболее простые типы ее — с вполне круглым корпусом),<sup>282</sup> представляющую щипковый инструмент. Казаки могли вывезти из своих набегов название кобзы как вообще обозначение „музыкального инструмента“, а форма и устройство его вряд ли не были заимствованы ими от соседней, более культурной Польши, под влиянием которой, уже несомненно, кобза-бандура скоро усовершенствовалась.

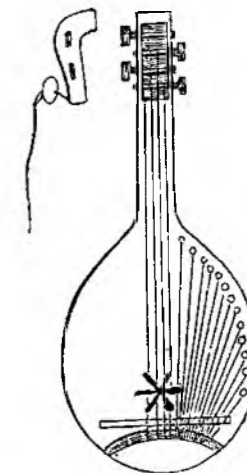


Рис. 85. Украинская бандура.

Abb. 85. Die ukrainische Bandura.

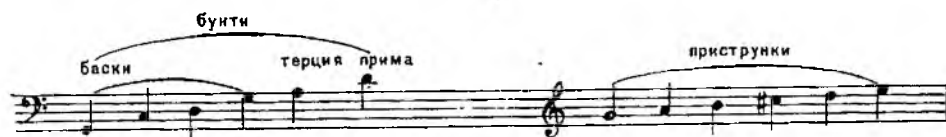
Как бы то ни было, кобза была с давних пор наиболее любимым и распространенным у запорожских казаков музыкальным инструментом. Под звуки ее, по словам Эварницкого, запорожцы любили плясать и плясали так, что против них никто на целом свете не вытанцовывал, когда, бывало, весь день играла у них музыка:

„Грай, грай! От закъну зъраз ноги аж за спину,  
Щобъ свить здывуався, якый козакъ вдъвся“...

как поется в одной казачьей песни.<sup>283</sup>

Бандуру новейшего типа описал известный украинский композитор и собиратель народных песен Н. В. Лисенко. По его словам, бандура делается из цельного липового дерева; плоский корпус ее имеет овальную форму; на верхней деке

(вовсе отсутствующей у кобыза), называемой верхняк, — находятся голосовые отверстия в виде звезды или круга (голосник); между голосниками и овальной, обычно металлической полоской, к которой прикрепляются струны (приструнник), находится деревянный порог (кобилка), через который лежат струны. Широкий гриф (ручка) оканчивается головкой, в которой ввинчиваются колки (кілочки). Верхний овал называется спідняком. Бандура имеет различное количество струн — 4 или 6 длинных (бунти), протянутых вдоль грифа к колкам, и от 6 до 13 или даже больше — малых приструнков. Строй бандуры в свое время известного украинского кобзаря Остапа Вересая (ум. 1890 г.), по описанию Лисенки,<sup>284</sup> был следующий:



Кобзарь играет на бандуре сидя, перебирая струны правой рукой, на втором пальце которой надет металлический наперсток.

Название бандуры этот лютневидный инструмент сохранил в Украине и в дальнейшем своем развитии, также воспринятом с Запада. К головке его приделывалась удлинявшая гриф

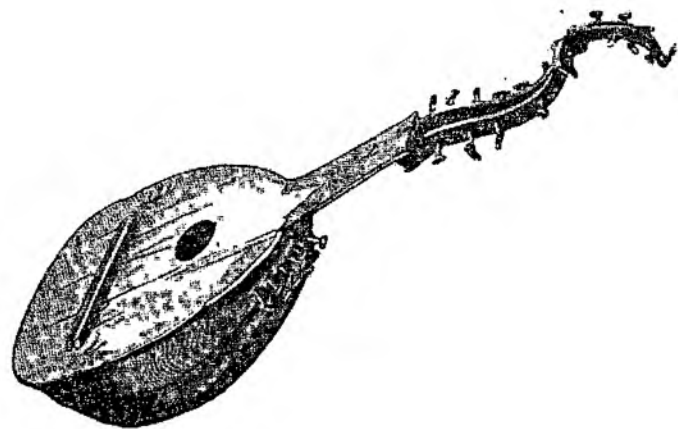


Рис. 86. Панская бандура.

Abb. 86. Eine „herrschaftliche“ Bandura-Theorbe (polnische).

вторая головка (малая). Таким образом получался инструмент, вполне однородный с западной архилютней (вспомним „арфалютню“ старинных азбуковников) или теорбой, которая в Польше называлась пандурой (а в Украине панской бандурой) и в Великороссию перешла под на-

званием торбана. Схема ее конструкции (с удлиненным, яйцевидным корпусом) видна из прилагаемого рисунка (рис. 86). Строй развитого городского торбана был следующий:<sup>285</sup>



Количество струн и строй их, несомненно, варьировался и зависел от умения исполнителя, который перестраивал их в другие мажорные и минорные строи.

История развития кобзы-бандуры, как и вообще украинских народных музыкальных инструментов, еще не выяснена достаточно подробно. Едва ли не наиболее певучий и музыкальный, в чисто итальянском смысле, народ из славянского племени, малороссы, несмотря на свою почти постоянную политическую подчиненность, сохранили и свое свободолюбие, и сильно развитую любовь к родине — притом родине в широком смысле слова, а не замкнутой границами своего уезда или губернии. В этом смысле они превосходят великоруссов и белоруссов, и в этом же отношении сохранился известный индивидуальный отпечаток на их музыкальном творчестве, в противоположность их западным и северным сородичам — белоруссам и великоруссам. Один из историков Малороссии XVIII в. А. Ригельман, несмотря на свою отчужденность духу Украины, справедливо отметил музыкальность и разнообразие ее проявления в народном быту. „Сей народъ, — пишет он, — любить музыку и прочія веселости. Они почти всѣ плясать по Польски, а паче по своему Черкаскому умѣюци. Изъ нихъ весьма много музыкантовъ хорошихъ бываютъ. Игра ихъ болѣе на скрипкахъ, на скрипичномъ басѣ, на цымбалахъ, на гусяхъ, на бандурѣ и на лютне, при томъ и на трубахъ. А сельские по деревнямъ такъ-же на скрипкахъ, на кобзѣ (родъ бандуры) и на дудкахъ, а Литвяны на волынкахъ. Сіи и медвѣдей ученыхъ по городамъ водятъ и на трубахъ при томъ и играютъ. Они всѣ пѣвцы хорошіе и весьма склонны къ разнымъ наукамъ“.<sup>286</sup>

Тот же автор рисует нам картину бесшабашного разгула сечевых казаков, по возвращении их с добычей. „Козаки... собравшись шайкою, грабили все, что имъ попадалось... По



удачѣ возвращались. Прибывъ въ Сѣчу, всю добычу дуванили (т.-е. делили), а по раздѣлѣ ужъ праздновали, какъ побѣдители, съ не малымъ веселіемъ, ходя по улицамъ, кричали, объявляли свою храбрость, а за ними носили въ ведрахъ и котлахъ медъ, вино и взварное съ медомъ. За которыми слѣдовала преогромная музыка и школьники съ пѣніемъ...



Рис. 87. Типичный образец украинского „Козака Мамай“ с кобзой.  
Abb. 87. Typisches Muster des ukrainischen Kosaken Mamai mit der Kobsa (Laute).

Иные такъ пропивались, что впадали въ великіе долги за напитки, музыкѣ и пѣвчимъ“. <sup>287</sup> — Картина, знакомая намъ по „Тарасу Бульбе“ Гоголя.

Среди музыкальных инструментов сечевых казаков первое место принадлежало кобзе-бандуре. Насколько она, как и горилка, играла существенную роль в их общественном быту, показывают чрезвычайно популярное еще в недавнее время картины „Казак Мамай“, писанные масляными красками, которые можно было встретить и в усадьбе помещика, и в хате крестьянина. В настоящее время многие экземпляры таких картин „Мамаев“ собраны в музеях Киева, Екатеринослава,

Одессы, Херсона и т. д. И все это копии или варианты одного и того подлинника, но достаточно виртуозно и остроумно сочиненные и выписанные картины на тему о похождениях любимого народнаго героя — разбойника „казака Мамай“.

На подобных картинах изображается казак Мамай в качестве излюбленного типа украинцев. Первый Мамай, исторически существовавший, был запорожец первой половины XVIII в., разбойничавший в эту эпоху и около 1750 г. казненный. После его казни некий казак Андрей Харченко также назвался Мамаем, также истреблял природных врагов казачества и, повидимому, также был казнен около 1758 г. Название Мамай не есть фамилия, а прозвище: „Мамай“ по-украински значит бродник (бродяга), вольный сын степи, который не подчинял своей казацкой вольности. Украинское выражение: „идти або ихати на Мамай“ значит: куда глаза глядят. Ближайшие друзья Мамаи (всегда изображаемые на картинах, как и недруги, казненные им) — конь, люлька и бандура; он называет их „дружиною вірною“, т.-е. женой. Перед смертью Мамай думает, как распорядиться своей любимой бандурой:

Бандура моя золотая, мальованая,  
Дружино ж моя вірная,  
Куди ж мені тебе діти:  
А чи тебе на могилі положити,  
А чи тебе істопити,  
А попелець по вітру пустити,  
Буде вітер твої золоті струни торкати,  
Буде ти добре грати й співати,  
Будуть бідного козака споминати...

(Сообщено Д. И. Эварницким).

Один из старейших „Мамаев“ хранится в Киевском музее. Существенную часть картины составляет надпись, подробно толкующая значение данного „Мамаи“ и изображенных на нем атрибутов. В виду того, что вопрос о Мамаях еще почти вовсе не исследован и все многочисленные картины-композиции на его тему не описаны, здесь приводится надпись на одном из больших „Мамаев“, хранящихся в Херсонском музее (с соблюдением орфографии подлинника):

„Гей бандура моя золотая колібі до тебе жінка молодая скакалібі и плясалибі до ліха що не одінь бы чумаць цурався грошей мѣха бо якъ заграю то ні одінь поскаче а пождавші стого висилья ні одінь не заплаче козакъ душа правдивая сорочки не мае коли ні пѣ такъ воши бѣе а все ни гуляе. Хоть дивись ни дивись да ба невгадаишь... Всякъ хоче прозвища мое знати да ніхто ни може витгадати тилко одна дивчина отгадала, що лошака мині доброга подарувала да хоть якъ хочъ называйте все позволяю а якъ назвешъ крамаремъ то за те

полаю. Гай гай якъ я молодъ бувавъ що то у мене була за сила ляхивъ борючи и рука не млила а теперъ силна вошь одолила. Не жаль мени буде въ степу умирати тилки жаль що никому мене поховати жидъ цурається а ляхъ не пристуити хйба яка звирина у байракъ поцушити".<sup>288</sup>

Насколько ценилась бандура и вольными казаками, и их баянами, кобзарями-пьеваками, складывавшими песни и думы исторического и лирического характера, показывает любопытный экземпляр подобного инструмента, сохранившийся с XVIII в. и находящийся в настоящее время в Музыкально-истор. музее в Ленинграде. Это старинная бандура (инвент. № 1127), принадлежавшая известному полтавскому бандуристу Мих. Кравченке, выступавшему на XII археологическом съезде в Харькове (1902). Его бандура — с резной головкой, изображающей голову казака с чубом, обычного типа Мамаю; на задней деке выжжена надпись: „Зъроблина бандура 1740 годы Маркомъ Гарасымовычемъ Ныдбайлом а пырычыня въ онукъ его Павло Пытровичъ Ныдбайло 1805 года 1 октября, а досталась Михайлу Стыпановичу Кравченку кобзарю“. Этот экземпляр — вообще один из старейших дошедших до нас русских народных музыкальных инструментов.

Выяснить подробно развитие бандуры в украинском народном песнотворчестве не входит в рамки настоящего очерка. Для нас важно отметить появление ее в Москве, а затем в Петербурге в конце XVII и начале XVIII в. при дворе и высшем русском обществе. Знакомая нам картинка „букваря Кариона Истомина“, гравированная в 1694 г. для царевича Алексея Петровича (см. рис. 50), интересна тем, что показывает нам ансамбль музыкальных инструментов, несомненно практиковавшихся в последней четверти XVII в. в Украине и в то же время известных и в Московии. На Малороссию указывает одеяние и самый тип игроков, а также наличие бандуры-кобзы простейшего типа (еще без приструнков) и скрипки, еще не вошедшей вполне в обиход московского общества. Знакомство последнего с бандуристами доказывается свидетельствами современников. Секретарь голштинского посольства Берхгольд рассказывает в своем „Дневнике“ о бандуристах князя Кантемира Валахского, княгини Черкасской и герцогини Мекленбургской. О первом из них он сообщает (под 1721 г.) „пока дѣлали приготоуленія къ ужину (в доме кн. Кантемира), мы слушали какоу-то слѣпаго козака, игравшаго на бандурѣ (Pandur), инструментѣ, который похожъ на лютню, съ тою только разницею, что не такъ великъ и имѣеть меньше струнъ. Онъ пѣлъ множество пѣсень, не со-

всѣмъ, кажется, пристойнаго содержанія, аккомпанируя себѣ на этомъ инструментѣ, и выходило недурно“.<sup>289</sup>

С дневником камер-юнкера Берхгольда и с придворными бандуристами XVIII в. мы познакомимся подробнее в своем месте. Бандура служила казакам, малорусским певцам и слепцам нищим-рапсодам главным образом для сопровождения, а весьма часто (при условии виртуозности исполнителей и умения их импровизировать) и для инструментального наигрыша программного характера их дум и исторических песен.<sup>290</sup>

В последние годы, с развитием утилитарной стороны жизни, уменьшением, даже исчезновением поэтического элемента в житейском быту, бандура уступила место более прозаическому по звучности инструменту — малорусской лире, исполнение на которой не требует каких-либо виртуозных данных. Это вполне инструмент профессиональных нищих слепых певцов. П. Кулиш в „Записках о южной Руси“ (1856 г.) говорит об одном профессионале-певце, что он оставил кобзу для лиры, так как последняя громче голосит и на ней удобнее играть на свадьбах, где постоянно бывает шумно. Украинская лира [ліра, в старину называвшаяся лыря, а также рыля, рыле, иногда рель; в последних случаях возможно, что инструмент получил второе название от своей перекладчины-рель (рѣль)] также западного происхождения, где он уже в позднее средневековье существовал под тем же названием (Leyer; в IX в. был известен под наименованием органиструма, имевшего тот же механизм). Наличие лиры в старой Москве подтверждается показаниями дневника поляка Маскевича, рассказывавшего об игре на лире в Москве в 1605—6 гг., в царствование т. наз. Ажедимитрия I, а также описанных выше азбуковников, где лиры (лыри) обозначают библейский кинар. Старинные народные лубки также познакомили нас с изображениями этого инструмента. Устройство его следующее. Большой деревянный кузов, с широкими боками, имеет форму скрипки и на верхней деке голосовые отверстия (т. н. f'ы). На деке приделана коробка с крышкой; через коробку проходят 3 (иногда больше) толстые кишечные струны, намотанные на колки. Две боковые струны звучат непрерывно, в виде педали к напеву; средняя струна служит для наигрыша напева: в верхней коробке, через которую проходит средняя струна, устроены около 11 клавишей (нажи-

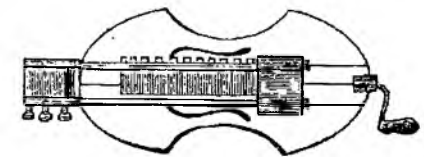


Рис. 88. Украинская лира.  
Abb. 88. Eine ukrainische Drehleiter.

мателей), укорачивающие струну на желаемую ступень. Звук получается от трения колеса под релькой (иногда и без рельки), имеющего рукоятку сбоку кузова. Таково же устройство и западноевропейской лиры, где она большей частью также являлась инструментом бродячих нищих и детей, просивших милостыню. На Украине и Белоруссии профессионалы-лирники, сопровождавшие игрой песни и думы, образовали самостоятельные артели и имели даже свои школы, обучавшие этому искусству.<sup>291</sup>

Наиболее сложным по конструкции музыкальным инструментом Украины являются цимбалы, несомненно, также ино-



Рис. 89. Украинский слепец-лирик.  
Abb. 89. Ein blinder Leierspieler aus der Ukraine.

земного происхождения.<sup>292</sup>

Цимбалы представляют деревянный ящик (корпус) с целым рядом металлических струн, по которым ударяют двумя палочками. Экземпляры их находятся в этнографических музеях в Ленинграде. Эти инструменты — древнего, восточного происхождения, занесенные в Европу, повидимому, цыганами и от них перешедшие к евреям, малороссам, белоруссам и другим славянским племенам. Строй русских цимбал — не установлен; в народном быту они появились, повидимому, в более позднее время и в Украине и Белоруссии сохранились до ныне.<sup>292</sup>

Остальные инструменты Украины — скрипка и гусли — не требуют пояснения. Скрипка пришла сюда из Польши и здесь скорее опростела, так как стала выделяться из более простого и непрочного материала и приняла более вульгарные очертания (с ними знакомят нас и букварь К. Истомина, и народные картинки). Гусли, напротив, едва ли не получены были здесь из Великороссии и, главным образом, в период усовершенствования их и создавшейся на них моды. Этими инструментами и восполнялся ансамбль „музыки“, развлекавшей казаков в описании историка Ригельмана и других украинских писателей.

Народные музыкальные инструменты белоруссов — лиры, скрипки, цимбалы, волынки и т. д. — исследованы еще менее

украинских, которым они вполне родственны по конструкции. Интереснее всего, конечно, выяснить их значение в общественном быту. В отношении белорусской лиры, мы уже знаем, что она составляет принадлежность профессиональных слепцов-нищих, распевавших под аккомпанемент и образующих свои артели. Снимок с гравюры Матэ, представляющей такого нищего певца Холмского края, дает понятие о примитивности устройства белорусской лиры и способе игры на ней (рис. 90).

О других профессиональных белорусских музыкантах сообщает известный этнограф П. В. Шейн.<sup>294</sup> По его свидетельству, в старину в Белоруссии для танцев больше всего были в ходу дуда (волынка) и скрипка и преимущественно первая. Без дуды — и веселье было не в веселье, и ноги не так двигались:

Ой без дуды, без дуды, —  
поется в одной белорусской песне, —  
Ходзюць ножкі ня туды,  
А як дудку поцуюць  
Сами ногі танцуюць...

Дударя в старину пользовались большим почетом в народе. Их было много и в некоторых местах (напр., в Минской губ.), по свидетельству местных старожилов, они составляли целые сплоченные артели, также как и лирники. Но уже в 80-х годах прошлого века, по словам Шейна, встретить в Белоруссии дударей было такой же редкостью, как в Малороссии — кобзаря. Они уступили место скрипачам, которые в местном крае назывались „скоморохами“. Без последних также не стало обходиться ни одно народное увеселительное собрание. Названный исследователь издал также тексты трех дударских песен (Минска, Новогрудка и Слонимского уезда Гродненской губ.), а также напев одной старинной дударской

Белорусский слепец-лирик.<sup>293</sup>



Рис. 90. Белорусский слепец-лирик.<sup>293</sup>  
Abb. 90. Ein Bettler-Sänger aus dem Cholmschen Kreis, mit der weissrussischen Drehleier.

песни, записанной Н. А. Римским-Корсаковым с голоса Шейна: <sup>295</sup>

Allegro. хор:

Вы - ли у баць-ки три сы - ны, ух- я!  
У - се о - ны да Ба - си - ли, ух- я!

Белорусские народные музыканты — „скоморохи“ называются в общежитии музыкой и в последние 40—50 лет считают своим природным инструментом скрипку, заменив ею прежнюю дуду. Такой скрипач-скоморох по первому зову и без всякого предварительного уговора о вознаграждении являлся на всякое увеселительное сборище, т. к. был уверен в достаточной награде за свое искусство. Играя для плясок, белорусские „скоморохи“ новейшей формации припевали в лад небольшие песенки, состоявшие часто из одного только четырехстишия, даже двустишия, нередко далеко не скромного содержания, но отличающиеся юмором и не лишенные бытового интереса. Такие песенки белоруссы называют припевками, а собравшаяся публика, увлекаясь воодушевлением скрипача и общим веселым настроением, беззастенчиво повторяла за „музыкой“ понравившуюся ей припевку. П. В. Шейн в своем сборнике привел целый ряд подобных скоморошьих припевок белоруссов. <sup>296</sup>

Возвращаясь к рассмотренным нами выше великорусским народным музыкальным инструментам, необходимо отметить факт, что причины исчезновения большинства их из народного быта, вызванные гонением на них духовной и светской администрации, подтверждаются чисто полицейскими мерами последней в середине XVII в. По свидетельству Адама Олеария, около 1649 г. все „гудебные сосуды“ были отобраны по домам в Москве, нагружены на пяти возах, свезены за Москву-реку и там сожжены. Это было в Москве, а в провинцию следовали строгие царские указы Алексея Михайловича, в роде следующего, посланного в том же 1649 г. приказчику Верхотурского уезда в Сибири: „А гдѣ объявятся домры и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякіе гудебные бѣсовскіе сосуды, тебѣ бѣ то все велѣть выимать и изломавъ тѣ бѣсовскія игры, велѣть сжечь“. — При таких мероприятиях немудрено, что до нас не дошло даже народных музыкальных инструментов XVII века.

## VIII. МУЗЫКА В ДРЕВНЕЙ МОСКВЕ (XV—XVI вв.).

За весь начальный период, когда стало слагаться и постепенно укрепилось Московское государство, поглотившее в конце концов и удельные княжества, и прежние вольные города, — мы имеем слишком мало выясненных фактов и памятников, открывающих положение музыкального дела при дворе и в древнейшем московском обществе. Исключение, до известной степени, составляют рассмотренные нами письменные памятники церковно-певческой практики. Памятники другого рода, как, например, „Задонщина“, воспевающая „подвиги“ Дмитрия Донского, иллюстрированные, между прочим, в пройденных нами миниатюрах, — еще не достаточно исследованы, чтобы говорить о назначении их зачаточной редакции. Дошедшие до нас списки последней свидетельствуют о несомненном влиянии на этот памятник „Слова о полку Игореве“ и даже заимствовании из него („Задонщина“ и сохранила память о „вещанном боярине горазном гудце в Киеве“, т. е. о певце „Слова“), и, в общем, являясь несомненным литературным памятником, все-таки „Задонщина“ в некоторых своих деталях сохранила черты народно-песенного склада, как, например:

Оле! жаворонокъ, лѣтняя птица,  
красныхъ дней утѣха,  
возлети надъ синіе небеса,  
посмотри къ сильному граду Москвѣ,  
воспой славу великому князю  
Дмитрею Ивановичу  
и брату его князю  
Володимеру Андреевичу!..

или

О! соловей, лѣтняя птица,  
что бы ты, соловей,  
пощекоталъ славу великому князю...

или, наконец, заимствованное от певца „Слово о полку Игореве“:

Что шумить и что гремитъ  
рано передъ зорями!  
Князь Володимерь Андреевичъ  
полки перебираетъ...

Эти детали дают возможность предположить, что „Задонщина“, представляющая похвальную оду победителю Мамаю и воспевающая времена первых князей московских, в первоначальном своем виде, до своей книжной обработки рязанским „старцем Софонием“, могла исполняться и при княжеском дворе, подобно киевскому „Слову“, которому она, несомненно, подражала.<sup>297</sup>

Старейший список этой поэмы датируется 1470 г. — эпохой княжения Ивана III, вообще чреватой событиями, обозначившими новый уклон в придворной и общественной жизни уже укрепившегося Московского государства. Здесь разумеется не один факт вызова в Москву в 1490 г., в числе других иноземных умельцев, органного игрока — каплана белых чернецов, т. е. монаха Августинова ордена Иогана Сальватора, переименованного здесь Иваном Спасителем. Хотя и этот факт, сам по себе, чрезвычайно показателен: значит, несмотря на все поучения духовенства, в великокняжеские палаты уже издавна проникла заморская хитрость. Появление в Москве органиста совпало с другими, крупными по значению, событиями: московский двор начинает обновлять свой древний уклад новыми, более пышными, формами, заимствуя их даже с заграничных образцов. К таким фактам, например, относится учреждение особой великокняжеской капеллы, давшей в будущем организацию государевых певчих дьяков.

Новые иноземные веяния, обозначившиеся при великом князе Иване III, были вызваны обстоятельствами, сыгравшими крупную роль в жизни древней Москвы. Сношения с иноземными государствами, как западными, так и восточными, — как политического характера, так и торгового и даже как результат паломничества, — эти обстоятельства находили довольно скорый отклик в государственной жизни Москвы. Нужно заметить, что в эту эпоху начались сношения с Италией, тогдашей Германской империей (вернее — с Австрией), Данией, на юге и востоке — с Хивой, Бухарой и Турцией; даже иверский (грузинский) царь Александр просил у Ивана III покровительства. В 1470-х годах тверитин Афанасий Никитин совершил свое известное путешествие в Индию; оно также, как мы увидим, не прошло бесследно для жизни московского

двора. В эту эпоху Москва стала также обстраиваться великолепными зданиями: строителем их (в том числе и Успенского собора) явился знаменитый болонец Аристотель Фиораванти, которого привез московский посол в Венецию Семен Толбузин, первый русский посол за границу.

Ближайшим следствием этих сношений с Западом явился брак Ивана III Васильевича с греческой царевной Софьей Палеолог, жившей в Венеции и считавшейся наследницей византийских императоров. София прибыла в Москву в ноябре 1472 г., и тогда же было совершено бракосочетание великого князя. Тогда же в старой Москве укоренилась мысль, что Византия, после порабощения ее турками, должна возродиться и воплотиться в Руси. Но, вместе с тем, в сознании старых московских людей укрепилось убеждение, что с этих пор началось изменение старозаветного уклада русской жизни. При сыне Софии, московском великом князе Василии, русский человек Берсень сказал греку Максиму: „Как пришла сюда мати великого государя, то наша земля замешалась“. И далее заметил своему собеседнику: „У нас князь великий обычай переменял“...

Несомненно, известная обрядность и pompa, существовавшие в придворной жизни византийских императоров, в той или иной мере были восприняты московским двором. В великокняжеских палатах появился, например, трон из слоновой кости, украшенный резьбой греческого образца. На деталях этого трона можно видеть и Аполлона, играющего на лире, и мальчика с небольшим рогом из слоновой кости, и охотничью сцену, где один из охотников трубит в рог, и сцену изгнания копьем музыканта, имеющего в руках опять-таки греческую лиру.<sup>298</sup> Вслед затем для московского двора были исполнены бармы, одна из деталей которых представляет целую сцену музыкального содержания — царя Давида, играющего на арфе, и нескольких музыкантов с инструментами вполне западно-европейского происхождения: цитрой, лютней, смычковым ребабом, тремя разнородными трубами, маленькими литаврами и тамбурином.<sup>299</sup> Но наибольший интерес для нас представляет появление в Москве органиста Иогана Сальватора, прибывшего сюда, как было указано, в 1490 г. Его привез из Рима брат великой княгини Софии в числе других иноземных умельцев.<sup>300</sup> Что появление западного музыкального инструмента не было единичным фактом в Москве, доказывают „Записки о Московии“ англичанина Джерома Горсея, посланного в Москву с подарками английской королевой Елисаветой в 1586 г., почти через 100 лет, при сыне

Грозного Федоре Ивановиче: „Царицу, — пишет Горсей, <sup>301</sup> — также пригласили смотреть вещи; она особенно удивлялась органам и клавикордам, позолоченным и украшенным финифтью, чего она никогда прежде не видывала; она дивилась их громкому и музыкальному звуку. Народ (будто бы) тысячами толпился около дворца; ему также хотелось послушать музыки. Мои люди, — добавляет Горсей, — которые умели играть на инструментах, допускались часто в такое общество, куда я сам не мог входить“... <sup>302</sup> В царствование Елисаветы, как известно, музыка процветала в Англии, и мы знаем ряд выдающихся композиторов, создавших местную школу и вскоре затем (1625 г.) составивших известный в истории музыки нотный сборник Fitzwilliam Virginal-Book, ошибочно приписываемый инициативе самой королевы Елисаветы. Этот сборник содержит 416 пьес для виргиналя (небольшого спинета с перышками) Джона Булля, Вильяма Бёрда, Томаса Морлея, Т. Филиппса, Дж. Даулена и др.; некоторые пьесы этих композиторов, повидимому, и исполнялись при дворе Федора Ивановича в Москве.

Заметим также, что появление при московском дворе заграничных органов (а мы знаем, что таковые входили и в обиход дворцовых церемоний византийских императоров), вскоре отозвалось на художественной практике русских миниатюристов. В пройденных нами миниатюрах новгородских мастеров — и в Макарьевских четых минеях, и в Годуновской псалтири 1594 г. можно встретить целый ряд подобных изображений, появление которых теперь для нас объясняется.

Не лишены интереса для нас записки о путешествии Афанасия Никитина в Индию, совершенном им вскоре после переселения греческой царевны в Москву, именно во второй половине XV в. Афанасий был родом тверитин и описал свое „грешное хождение за три моря“ во время княжения Михаила Борисовича, последнего великого князя тверского (1461—1485). Он ехал по Волге, и побывал за Дербентским, Индийским и Черным морями, по тогдашней номенклатуре. Вот как он описывает свое пребывание на Востоке:

„Въ Бедери ихъ столъ (престол) Гундустану Бесерменьскому, а градъ есть великъ... А земля людна велми, а сельскыя люди голы велми, а бояре силны добръ и пышны велми; а все ихъ носятъ на кроватѣхъ своихъ на серебряныхъ, да предъ ними водятъ кони въ снастехъ золотыхъ до 20, а на конѣхъ за ними 300 человекъ, а пѣшихъ 500 человекъ, да трубниковъ 10, да нагарниковъ 10 человекъ, да свирѣльниковъ 10 человекъ. Султанъ же выѣзжаетъ на потѣху съ матерью да съ женою, ино съ нимъ человекъ на конѣхъ 10 тысящъ,

а пѣшихъ 50 тысящъ, а слоновъ водятъ 200 наряженныхъ въ доспѣсѣхъ золоченыхъ, да предъ нимъ 100 человекъ трубниковъ, да пляцовъ 100 человекъ“...

Рассказывая о детях, плененных „гиндустанцами“, Афанасий сообщает, что „оныхъ учать базы миканеть“, т. е. играть и танцевать. Об охране какого-то военачальника Меликтучара Афанасий говорит, между прочим: „да на всякую ночь дворъ его стерегутъ 100 человекъ въ доспѣсѣхъ, да 20 трубниковъ, да 10 нагаръ, да по 10 бубновъ великихъ по два человекъ бьютъ“... <sup>303</sup>

Пышность и многолюдность выходов и охраны восточных владык, описанная Афанасием Никитиным, также могла оказать влияние на установление придворных церемоний московского великого князя, при дворе которого появились (и количество их, как мы знаем, постоянно увеличивалось) и трубники, и нагарники (литавристы), и набатники, бившие в громадные барабаны („бубны великие“). Это усиление декоративной пышности сказалось в обиходе московского двора еще в другом отношении: в учреждении особой придворной капеллы, члены которой назывались государевыми певчими дьяками.

Время учреждения великокняжеской капеллы не установлено точно. Исследовавший прошлое государевых певчих дьяков, Д. В. Разумовский о первом периоде их говорит глухо, — что первоначально дьяки представляли небольшой хор, около 35 человек, постепенно увеличивавшийся и к концу XVII в. достигший 70 человек. Летописи отмечают собственную великокняжескую капеллу при Василии III Ивановиче (1505—1533), разделяющуюся — как и впоследствии — на станицы. Но едва ли не временем учреждения корпорации государевых певчих дьяков, хотя бы в виде капеллы в 30—35 человек (цифра немалая для своего времени, могущая показаться незначительной только с точки зрения слушателя XIX—XX вв.), следует признать эпоху великого князя Ивана III (1462—1505), правнука Дмитрия Донского, заслужившего у некоторых историков титул „великого“ и действительно повернувшего придворную и общественную жизнь древней Москвы на новый путь. Мысль о возрождении Византии с ее придворной пышностью не могла не привлекать этого правителя. Вслед за женитьбой на цареградской принцессе, вызывается в Москву знаменитый зодчий Фиораванти, сыгравший здесь в XV в. роль едва ли не аналогичную Растрелли в новой столице Петра в XVIII в. 12 августа 1479 г. был освящен вновь построенный им грандиозный Успенский собор в Кремле, имев-

ший в высоту 55 аршин до купола большой главы. „Бысть же та церковь чудна велии величествомъ, и высотой, и свѣтлостію, и пространствомъ; такова же прежде того не бывала въ Руси, опричь Владимірскія церкви“, <sup>304</sup> — констатирует летописец. Мог ли великий князь при таком новом, колоссальном для своего времени, памятнике церковного зодчества ограничиться исполнением в нем незначительного хора, как прежде? И не должна ли была, в связи с подобным фактом, зародиться мысль об учреждении при дворе соответствующей певческой капеллы?

В старинных актах покуда удалось найти лишь одно имя государева певчего дьяка Ивашки Костица, командированного в качестве пристава на обыск в Медынский уезд по делу об убийстве там зимой 1538—39 гг. <sup>305</sup> Это наиболее раннее упоминание в документах государева певчего. Оно, правда, относится к первым годам царствования Ивана IV, в то время еще опекаемого мальчика, но, несомненно, это известие указывает на то, что Ивашка Костица был старый, заслуженный дьяк и в качестве такового, вероятно, в начале 1530-х годов был награжден приставством. Таким образом, он должен был начать свою карьеру певчего дьяка еще при Иване III (ум. в 1505 г.). Это известие показывает также, что к тому времени в практике великокняжеской капеллы установился уже обычай награждать приставством певчих дьяков за какие-либо особые заслуги или за выслугу лет. Молодой Иван IV в 1551 г. пожаловал „приставством“ своих певчих дьяков Гаврилку Афонасьева, Матюшку Адамова и Митку Царева, а после смерти последнего — Третьяка Зверинцева. Опять-таки подобный обычай мог установиться лишь постепенно, и приставство Костицы в 1530-х годах едва ли не подтверждает наше предположение, покуда не подкрепленное историческими документами, об учреждении государевой капеллы в последней четверти XV в. при Иване III.

Певчие дьяки обязаны были участвовать при богослужениях в дворцовых церквях и сопутствовать государю в его походах. Известно, например, что Грозного его певчие сопровождали и в Новгород, и в Казань, и, как мы видели, постоянно находились при нем в Александровской слободе. Сопровождали они, конечно, и деда Грозного, князя Ивана III во время его посещений, а затем разгрома Новгорода. <sup>306</sup> Дьяки разделялись на станицы; каждая из них заключала обычно пять певчих. Станицы являлись последовательными ступенями в служебной иерархии певчих. Старшими станицами считались первые две; во время богослужения при госу-

даревом дворе первая станица становилась на правый клирос, вторая — на левый. Во главе капеллы находился уставщик; каждый клирос имел своего головщика. К низшим станицам причисляли молодых, неопытных певчих, проходивших в них курс певческой премудрости. Кроме приведенных выше певчих XVI в., пожалованных приставством, имена которых случайно сохранились в документах того времени, мы не знаем других певчих дьяков начального периода государевой капеллы. Только с XVII в., уже после Смутного времени, можно установить более точные данные о персональном составе царской капеллы.

Сын Ивана III, князь Василий III Иванович, в управлении Московским государством явился подражателем и продолжателем своего отца. Его период государствования не оставил следа в интересующей нас области, если не считать продолжавшейся укрепляться связи с Западом и, в частности, с Польшей. В этом отношении следует отметить, что московский посланец в Италию Дмитрий Герасимов, в сопровождении возвращавшегося в Рим „торгового человека“ Павла из Венга, в сентябре 1525 г. посетил Рим, где восторгался итальянской музыкой, о чем, конечно, рассказывал и вернувшись на родину. <sup>307</sup> А в Риме в это время славился не кто иной, как гениальный Палестрина! Мы увидим вскоре, что многоголосное пение, восхищавшее западно-европейскую и польскую публику, почти через 25 лет заставило певчих Ивана Грозного также сделать попытку создать в Москве свой, покуда двухголосный, вокальный ансамбль.

Царствование внука Ивана III, — Ивана IV Васильевича (1533—1584), напротив, оставило заметный след в истории русской музыки. Грозный первый московский царь „всёа Руси“ — был едва ли не одинаковым любителем и народной песни, и скоморошества, и церковного пения. Из Новгорода, покончив с его былой вольностью кровавыми погромами, он одинаково выписывал в Москву и знатоков церковного пения, и скоморохов с медведями. Из истории скоморошества мы знаем, что в 1571 г. из всех окраин новгородских забрали и свезли в Москву веселых людей, <sup>308</sup> и центром их деятельности стала новая столица государства. Недаром Курбский упрекал Ивана в том, что царь собирал „скоморохов с дудами и богоненавистными песнями“. Недаром другой современник и очевидец, иностранец Кельх, свидетельствует, что в Новгороде, на свадьбе своей племянницы, княжны Марии Владимировны Старицкой, с датским принцем Магнусом (1570), царь лично развлекал немцев непристойными песнями и плясками соло и хором,

Іны-стры Глатши.

Увореніє цр҃ка і ѿаи на десто  
таросіисаго. Кымипо.  
хвалеными і вѣнцы оуша  
земоспа тпѣла иже  
плотью проуенс оуца. и да  
ходно стѣмъ до стпѣ заюца  
иже чнстѣмъ полюбѣще  
шѣрнымо предстѣтелѣ  
и за стпоупеннѣа. иже до стѣ  
мо стпорѣнымо оутѣши  
тѣла. Благочестнѣа рѣшоу  
землю оуессоуто деслащѣ  
печени и. петра тѣла  
го предстѣтелѣа нашѣго  
и хранитѣла.

Рис. 91. Начало Стихирь Ивана Грозного на день преставления Петра Митрополита Московского, положенной крюками конца XVI в.

Abb. 91. Stichirion (Lobgesang) des Zaren Iwan des Grausamen auf den Todestag des Moskauer Metropolitens Peter (Hschr. Ende des XVI Jhd.).

Кы - ми по - хва - ле - ны - ми ве - не - цы  
оу - вя - зе - мо свя - ти - те - ля  
и - же плотью в' Ру - ся су - ша и ду -  
хо - вно всем до - сти - за - ю - ша и - же чн - сте.  
то - го лю - бя - ще вер - ны - ма  
предста - те - ля и за - сту - пе - ни - ка. И - же  
все - мо. скорб - ны - мо оу - те - ши - те - ля. Бла -  
го - че - сти. ре - ку зе - млю Ру - ску - ю  
ве - се - ля - шу те - че - н - и, Пет - ра  
те - пла - го пред - ста - те -  
ля на - ше - го и хра - ни - те - ля.

Перевод стихирь Ивана Грозного на современную нотацию.



которым дирижировал тростью, причем колотил ею своих певчих, когда они сбивались с такта.

Скоморохи вообще играли заметную роль при царе Иване и, несомненно, принимали участие в увеселениях и предприятиях царя. История сохранила нам ряд фактов, любопытных в этом отношении и раскрывающих психику этого безумного и злого во многих его действиях деспота. После жестокой расправы с Новгородом (1570) местный архиепископ Пимен, которого Иван считал своим личным врагом, был схвачен и привезен в Москву. Современники иностранцы сообщают, что Иван предавал новгородского владыку позорному поруганию: сажал на белую кобылу и приказывал водить окруженного скоморохами, игравшими на своих инструментах. „Тебе пляшущих медведей водить, а не сидеть владыкою“, — приговаривал при этом московский царь. На своих пирах в Александровской слободе, вслед за покаянием и молитвой, Грозный нередко не только пел с своей опричиной „срамные“ песни, но иногда и сам рядился в „богомерзкие хари“, т. е. в скоморошьи маски. И такие бесшабашные оргии, зачастую заканчивавшиеся новыми казнями или, наоборот, новым покаянием, были заурядным явлением в тогдашней Москве...

В минуты трезвости и покаяния Грозный, вероятно, возмущался своим скоморошеством и с большим увлечением предавался другой своей страсти — церковному пению, которой он был знатоком и ценителем. Несомненно, с детства царь Иван обучался церковному пению, входившему в программу воспитания русских великокняжеских детей; этот обычай сохранился еще во времена Петра, и им можно объяснить большую склонность к церковному пению его отца, царя Алексея. Повидимому, к лучшей поре царя Ивана относится сочинение стихир на преставление Петра митрополита — „Кыми похваленными вѣнецы оувяземо“ и другой — богородице — „О великое милосердіе грѣшнымъ еси богородице пречистая“, сохранившихся в одной из старинных беспометных крюковых книг библиотеки Троице-Сергиевой лавры (№ 428) с надписаниями: „Творение царя Иоанна деспота російскаго“ и „Творение царево“. Обе стихир, или, по крайней мере, первая из них, могли быть сочинены в 1547 г. Этот год был одинаково памятен и в жизни Ивана, и в жизни города Москвы. В этом году состоялось постановление собора в Москве о повсеместном праздновании памяти Петра, митрополита московского и всея России. В этом же году царь Иван, в цветущую юношескую пору (он родился в 1530 г.) женился на Анастасии Захарьиной-Юрьевой,

и вскоре после того случился пожар, истребивший почти половину Москвы. Народное бедствие могло вызвать песнопения, вызывающие к „заступничеству“ канонизованного московского святого, а также и к всепетой заступнице, богородице, так как вторая стихира сочинена на сретение иконы Владимирской божией матери (23 июня). Явился ли царь Иван автором одного текста стихир, или, вместе с тем, он распел их сам (может быть, поручив позднее переложение на крюки одному из своих близких головщиков-распевщиков попу Федору Христианину или Ивану Носу, переселившимся сюда из Новгорода), покуда установить трудно. Подобные надписания в крюковых книгах, в роде „творение Льва Деспота“ и др. обычно относятся к сочинению данного литературного текста. Но царь Иван, несомненно, был грамотный и музыкально образованный знаток церковного пения. Во всяком случае, опубликованные архимандритом Леонидом обе стихир царя Ивана<sup>309</sup> обличают незаурядное дарование их автора. Происхождение их не допускает сомнения. Обе композиции сохранились в рукописи (озаглавленной „Книга глаголемая Стихирарь мѣсячный, иже есть Око дьячье“), принадлежавшей клирику Чудова монастыря Лонгину начала XVII в., т. е. близкого современника эпохи Грозного. Крюковая нотация, в которой изложены песнопения — беспометная, и даже текст — раздельноречный („вѣнецы“, „оувяземо“, „заступника“). Для ознакомления с композицией прилагаются параллельные нотные тексты: крюкового изложения (рис. 91) и перевода на современную нотацию.

Сохранился еще другой памятник, доказывающий, что царь Иван был знатоком церковного пения. В Никольском соборе г. Переяславля Владимирской губ., освященном в 1564 г. в присутствии всего царского семейства и синклита, на южной стороне паперти собора в стену вделана большая плита из белого камня с надписью, в которой, между прочим, указано: „Благочестивый государь... всенощное бдѣние слушалъ, и первую статию самъ царь чель, и божественную литургию слушалъ, и краснымъ пѣніемъ съ своею станицею самъ же государь пѣлъ на заутрени и на литурги“. <sup>310</sup> Таким образом, у Ивана была, повидимому, своя отдельная станция в общей капелле государевых певчих дьяков, с которой он и распевал у себя во дворце и в церквях.

Современник и духовник царя в дни более светлой юности Ивана, протопоп Сильвестр, новгородец родом, в своем известном „Домострое“ (1547 — 1550) сохранил нам любопытное известие о том, что церковное пение входило в программу вос-

питания того времени. Сильвестр имел у себя в Москве, как раньше в Новгороде, школу, в которой, обучали также пению. „Видѣль еси, чадо мое, — писал он в 1550 г. сыну, — сколько пустошныхъ сиротъ, и работныхъ, и убогихъ мужеска полу и женска, и въ Новгородѣ и здѣ на Москвѣ, вскормихъ и вспоихъ до совершенна возраста, изучивъ кто чего достоинъ, многихъ грамотѣ, и писати и пѣти“. Школа Сильвестра Медведева вряд ли была единственной в Москве, иначе трудно объяснить значительное развитие церковного пения и искусства распева, которое стало наблюдаться в Москве особенно в последней четверти XVI века. Новгородские распевщики также вызывались в Москву Грозным и жили у него в Александровской слободе. Они отличались настолько, что имена их сохранились в записках современников и следующих поколений. Из цитированной раньше статьи о происхождении „въ нашей Русѣй земли осмогласнаго пѣнія“, сохранившейся в различных списках XVII в., мы знаем ряд мастеров эпохи Грозного и его наследников, отчасти знаем и их произведения. Из новгородских распевщиков в „любимом селе“ царя Ивана — слободе Александровской — жили Иван Нос, да поп Федор Христианин. Первый из них распел, в Александровской слободе, триодь, крестобогородичны и богородичны минейныя. В Новгороде в это же время жил не менее известный распевщик Маркел, „прослутием Безбородый“ (в 1555 г. игумен Хутынского монастыря), распевший псалтирь, а вскоре затем, с 1557 г. живя на покое в Антониевом монастыре, сложивший канон Никите, архиепископу новгородскому. Старшими современниками и учителями этих мастеров были знаменитые распевщики кореляне Савва и Василий Роговы. Из них Савва был учителем И. Носа и Ф. Христианина, а Василий (в иночестве Варлаам, скончавшийся ростовским митрополитом в 1603 г.) — „вельми былъ мужъ благоговѣенъ, пѣти былъ гораздъ знаменному и троестрочному и демественному пѣнью, былъ распѣвщикъ и творецъ“. <sup>311</sup> Третий ученик Саввы Рогова, Стефан Голыш, также был известным мастером, „много знаменного пения распел“ и ходил по градам учить искусству пения в Усольскую страну и к Строгановым, колонизовавшим в эту эпоху Пермский край; у Строгановых в Усолье, с которыми во второй половине XVII в. имел сношения Н. П. Дилецкий, С. Голыш, вероятно, и устроил их капеллу.

К этим именам нужно прибавить еще распевщика конца XVI в. Радилова, происхождением, повидимому, также новгородца, особая аллилуйя которого исполнялась на литур-

гиях в нед. св. отец: в „Чиновникѣ“ новгородского Софийского собора под 17 декабря, по окончании пещного действия, указано: „на амбонѣ поютъ подіаки... кѣпанды и Честнѣйшу разная и аллилуйя Радилу“.<sup>312</sup>

Таким образом вторая половина XVI в. обозначает значительный подъем в развитии знаменного пения. В эту эпоху, несомненно, было создано и двух- и трехголосное пение, одним из творцов которого письменные памятники называют Василия Рогова, будущего митрополита Варлаама Ростовского. И если, как мы знаем, государевы певчие дьяки в особую награду назначались приставами в крупные или доходные монастыри — выше были поименованы четыре таких ставленника Грозного, — нужно думать, что заслуги Василия Рогова были ценимы особенно, начиная с Грозного, если он постепенно достиг почти наивысшего в России чина духовной иерархии (в 1689 г., когда было установлено патриаршество Федором Ивановичем, В. Рогов был одновременно назначен митрополитом). Едва ли не сам В. Рогов и, во всяком случае, названные выше ученики его брата Саввы, жившие с Грозным в Александровской слободе, явились изобретателями так называемого Казанского знамени и двухголосного церковного пения.<sup>313</sup> Это изобретение было вызвано завоеванием Иваном Казанского царства (1552) и было ему посвящено в память этого события. К прежнему уставному одноголосному распеву мастера-творцы сочинили второй сопровождающий голос и таким образом составили новую нотацию для двух-, затем и трехголосного пения. Для уразумения ее была составлена ими целая „Книга, глаголемая Кокизы, сирѣчь ключъ къ Казанскому знамени“, заключающая собрание 240 мелодических напевов и 67 фит. В основу нотации Казанского знамени были положены, в большинстве, начертания крюковой (знаменной) системы, в иных комбинациях и в ином значении. Партитура писалась в два цвета: нижняя строка — черная, средняя — красная, верхняя — также черная.

Представленные на снимке (рис. 92) три страницы кокизника из рукописи библиотеки Академии наук изображают две страницы литературного вступления или объяснения „Ключа“<sup>314</sup> и страницу нотных знаков самого ключа. Изобретатели „Казанского знамени“ использовали, конечно, основные типы крюковой нотации (знамен); сохранили ли они также их музыкальное значение, покуда неизвестно, так как казанское знамя остается до сих пор неисследованным. Оно сохранило деление на гласы. Быть может, изобретение его свелось главным образом к комбинациям различных отдельных знамен

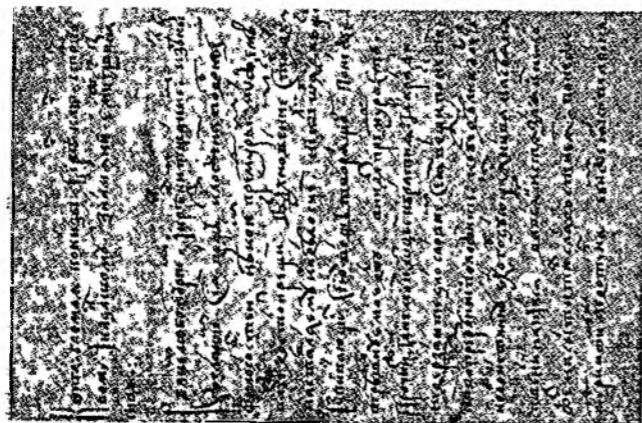
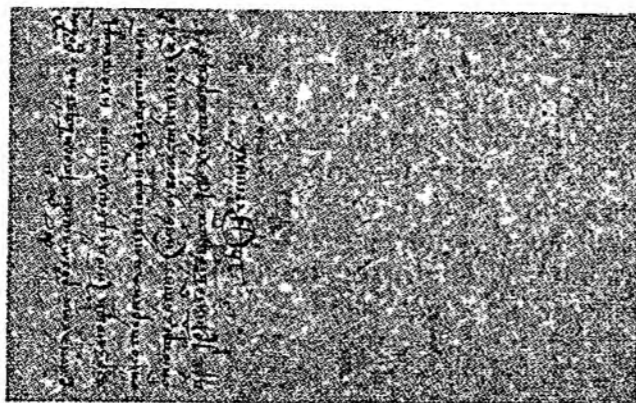
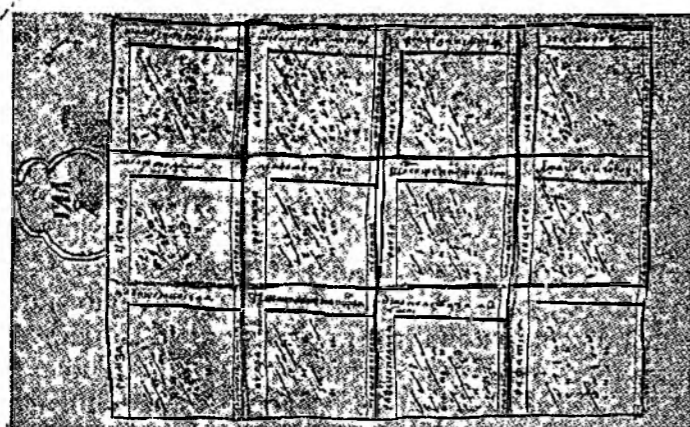


Рис. 92. Снимки Коклизника XVIII в. по ркп. Библиотеки Акад. наук (32. 16. 18), лл. 313 — 314.  
Abb. 92. Abbildungen aus dem sogen. „Kokisnik“ (Lehrbuch der sematischen Notenschrift) des XVIII Jhd., in einem Manuscript der Akademie der Wissenschaft.

(крюков) для начертания разных звуковых интервалов и мелодических последований. Для своих звуковых двухголосных формул дьяки сохранили встречавшиеся и раньше в певческой практике обозначения: напр., на I таблице (глас А) коклиз нашего снимка мы читаем: рымза, цагоша, оудра, ... рафатка и др.

Почти одновременно с покорением Казанского царства, в 1551 г. в Москве был собран знаменитый Стоглавый собор: „во исправление церковнаго благочиния, государственнаго управления и всякаго земскаго строения“. Собор этот в своих решениях коснулся также немало вопросов церковно-певческой практики, народно-песенного быта, в том числе и скоморошества. В эпоху Ивана Грозного все эти вопросы требовали серьезного внимания и решения. Церковно-певческое дело стояло на высокой степени развития, и знаменное пение переживало в эту пору свой расцвет. С постановлениями Стоглавого собора в отношении народно-песенных обрядов и скоморохов мы уже познакомились подробно; они разъясняют нам отношение духовенства и высшей администрации к народному песнотворчеству. Русская общественная жизнь в это время требовала коренных реформ, предъявляя новые требования. Взамен этого Стоглавый собор явился, на самом деле, исходным пунктом нашего раскола, а в историческом своем явлении оказался попыткой осилить брожения тех элементов общественной жизни, которые задолго служили предвестниками грядущего Смутного времени.

Преемники Ивана Васильевича Грозного не оставили заметного следа в интересующей нас области русского искусства. Более ярким в этом отношении оказалось мимолетное царствование так называемого Лжедмитрия I, открывшего собою эпоху смутной години Руси, хотя и при Федоре Ивановиче и при Борисе Годунове следует отметить, во-первых, постепенное укрепление сношений с Западом (орган, привезенный английским послом Джеромом Горсеем в 1586 г.) и усиление пышности этикета московского двора, отчасти заимствованного от восточных владык, и, во-вторых, завершение развития крюковой нотации, достигнутое изобретением новгородским мастером Иваном Шайдуровым уже известных нам киноварных помет. Несомненно, связь и влияние Запада, хотя бы со стороны Польши, особенно обозначились, начиная со времен так называемого Лжедмитрия I.

Лжедмитрий вовсе не был и не мог быть грубым казаком, каким его представляют некоторые новейшие историки. Современники, даже сомневавшиеся в его царственном происхождении, знали его за человека, умело обходившегося в высшем польском обществе, где он, как известно, вращался в наиболее утонченных кругах местной знати: в его прошлом не наблюдалось никаких черт „грубого казака“. Гревенбрух, современный Лжедмитрию автор кельнской брошюры „*Tragedia Moscovitica*“ (1608), представляющей весьма дельную и интересную компиляцию всех циркулировавших в то время в Европе слухов о московских делах, сообщает, что убитый царь „был юноша преданный науке и в особенности чтению исторических сочинений, и что он знал также музыку и этим служил патриарху“. Несомненно, речь идет здесь о церковном пении. Эта склонность так называемого Лжедмитрия к музыке, а вместе с нею удивительная беспечность и легкомыслие и были одной из причин его гибели, и, во всяком случае, объясняют зверскую расправу с ним и дикое глумление над его трупом.

Но значение этих обстоятельств выяснилось лишь после его кратковременного царствования, а в течение последнего происходили факты, небывалые в Москве и весьма любопытные с нашей точки зрения. Въезд царевича был обставлен с такой чисто московской помпой и драматическими деталями, что народ зарыдал от умиления. Иначе устроили въезд невесты царя — Марины Мнишек. В проходе дворцовых ворот соорудили помост, на котором находился духовой оркестр из трубачей и горнистов, повидимому, прибывших в Москву с Дмитрием из Польши и сыгравших, по отзыву современников, „чудный концерт“. Такая „встреча“, вполне в духе фестивалей подобного рода на Западе, была, конечно, невиданной раньше в Москве. А затем музыкальные развлечения при дворе молодого царя не только продолжались, но шли *crescendo* и все более смущали московских бояр.

Свадьбу царя и коронацию Марины сопровождали ряд балов и маскарадов по образцу устраивавшихся при польском дворе. Кремлевские палаты огласились звуками музыки, совершенно неслышанной до того в Москве. Эти празднества и пиры продолжались даже 9 мая — в день Николая чудотворца, особенно чтившегося тогдашними москвичами. Наконец, во время пребывания Марины — невесты царя, по обычаю, в Вознесенском монастыре, Дмитрий забавлял ее плясками и пением скоморохов. Все эти факты были выставлены в обвинительном акте, объявленном вновь избранным царем —

двуличным Василием Шуйским — после дикой расправы с Дмитрием.

В кратковременном царствовании последнего следует разъяснить еще один факт. Известие некоторых хронографов „о сотворении ада в Москве Растригою“, П. О. Морозов<sup>315</sup> относит к устройству театрального представления, задуманного Лжедмитрием, и предполагает, что этот „ад“ составлял часть декорации для духовной пьесы школьного типа, приготовленной иезуитами (сопровождаящими так называемого Лжедмитрия, из Польши) для парадного аллегорического спектакля. На самом деле, „ад“ был крепостью, сооруженной Лжедмитрием для маневров. Точно и подробно описывает его голландский купец Исаак Масса, живший в Москве в 1601 — 1609 гг., записки которого были изданы Археографической комиссией в 1874 г. Мы читаем в них: „Однажды он (Дмитрий) велел сделать для образца крепость, двигающуюся на колесах, с несколькими небольшими пушками и разного рода огнестрельными снарядами. Он хотел употребить эту подвижную крепость против татар и этим испугать как их самих, так и их лошадей. И действительно, это изобретение было очень остроумно. Зимой Дмитрий приказал для пробы выставить на льду реки Москвы эту крепость, и рота польских всадников должна была ее осаждать и брать приступом. Это зрелище царь мог отлично видеть сверху из своего дворца, и ему казалось, что крепость вполне удовлетворяет его желанию. Она была прекрасно сделана и вся раскрашена; на дверях были изображены слоны, на окнах вход в ад, извергавший пламя, в нижней части, на небольших окнах, имевших вид чортовых голов, были поставлены маленькие орудия“. . . Однако москвитяне, — добавляет Масса, — назвали эту крепость „адским чудовищем“ и обвиняли Дмитрия в том, что он был чародей, имевший сношения с дьяволом, доказывая это тем, что Дмитрий велел изобразить ад. После убийства так называемого Лжедмитрия, на лицо его надели уродливую маску, вставив в рот или в руки дудку и рядом положили монету, сделав надпись: это тебе плата как скомороху. Но и этим не ограничились: его изуродованное тело сожгли вместе с крепостью, представлявшею ад, а пепел выстрелом из пушки был развеян по ветру. Мнимое колдовство так называемого Лжедмитрия долго служило темой для разговоров: „благочестивые люди слышали, въ полунощное время, даже до куроглашения, надъ окаяннымъ трупомъ его великій плищъ и бубны, и свирѣли, и прочая бѣсовскія игралица: радуеть бо ся сатана о прише-

ствия своего угодника". Зато, с другой стороны, обстоятельства, сопровождавшие убийство Димитрия, отлично подготовили грядущие события. Не даром скептики рассуждали, что маска положена на труп, вероятно, не проста: убили-де не царя Димитрия Ивановича, а кого-то другого, а что настоящий царь еще раз спасся и — явится...

На самом деле так называемый Лжедимитрий предупредил события в Москве на целое столетие. Он мечтал завоевать Азов и сделать Россию империей, хотел основать в Москве академию, собирался послать молодых москвичей учиться за границу, лично хотел обучать их разному делу и устраивал маневры и примерные потешные бои, заводил маскарады и светские танцы в Кремле. И за все это был убит и над трупом его зверски надругались... Все это — решительно все — осуществилось приблизительно через 100 лет, и даже декоративная азовская крепость была завоевана на самом деле, и взятие ее было отпраздновано и воспето особыми кантами. До чего было темно московское общество того времени видно из того, что и Петр, еще при жизни, был провозглашен антихристом и угодником сатаны за то же стремление — на этот раз осуществившееся — сделать свою столицу подобной культурному центру, о чем мечтал и несчастный так называемый Самозванец.

## IX. МУЗЫКА В МОНАСТЫРЕ. — ЧАШИ. — КОЛОКОЛЬНЫЙ ЗВОН. — ДУХОВНЫЕ ДЕЙСТВА (XVI — XVII вв.).

Красной нитью через все средневековье в русской общественной жизни проходит борьба духовенства со всяким проявлением народного песнотворчества, в особенности же с остатками языческой обрядности и инструментальной игрой скomorошества. Взамен того церковь должна была, конечно, восполнить, до известной степени, потребность в эстетических развлечениях паствы, только придавая последним исключительно „душеспасительный“ или нравственно-воспитательный характер. Вместе с тем, проповедуя „спасение души“ в единении с церковью и стремление к воздержной монашеской жизни, высшая иерархия должна была позаботиться сделать эту последнюю привлекательнее и скрасить монастырский быт и вообще быт духовенства. И на самом деле, церковь скрашивала достаточно серый и принужденно-скучный обиход монастыря более радостными и светлыми эпизодами, приобщая к некоторым из них и мирян, а последним, кроме того, предлагала известные художественные развлечения, так или иначе тесно связанные с религиозным бытом.

К сожалению, покуда нет возможности нарисовать более или менее полную картину музыкальных проявлений монастырской жизни в старину: не установлены и не собраны многие факты, совершенно не выяснен хотя бы состав многих крюковых книг, раскрывающих музыкальную сущность тех или иных обрядов старой русской церкви и старого русского монастыря. Приходится ограничиться только немногим и случайным, сделавшимся доступным, и скорее — набросать некоторую путеводную нить для будущих исследователей.

Старинные крюковые книги и другие (литературные) памятники древней письменности (обиходники, чиновники и

отдельные акты) содержат немало любопытных подробностей о тех или иных явлениях и обычаях, установившихся в монастырской, церковной или общественной практике. Большинство их осталось невыясненным и несобранным, и только некоторые явления подобного рода (как чины разного рода публичных действий или так называемые „чаши государевы“) останавливали на себе внимание исследователей. Нас интересует, в данном случае, музыкальная сторона таких именно бытовых подробностей, ставших историческим прошлым, а не богослужбная музыка русской церкви, имевшая своих исследователей, и продолжающая жить в музыкально-литургических памятниках и печатных нотных книгах.

Одно из таких забытых явлений монастырской жизни представляет исполнение покаянного стиха, известного под названием „Плач Адама“. Ряд текстов его едва ли не впервые опубликовал П. Бессонов в VI выпуске своих „Калик переходящих“, извлекая их из рукописей XV—XVIII вв., в том числе хомовых (раздельноречных) крюковых; часть текстов — более позднего, книжного юго-западного происхождения, когда они перешли в сборники кантов и псалм<sup>316</sup>. Напевы этих многочисленных вариантов „Плача“ издатель оставил без внимания. Широкое распространение стихов „Плача“, встречающегося в рукописях и устной передаче различных местностей как в книгах богослужбной практики, так и сборниках духовных стихов домашнего назначения, притом за долгий, по крайней мере 500-летний, период<sup>317</sup> показывает, насколько популярен был этот покаянный стих во всех слоях русского общества.

Один из древнейших списков находится в известном монастырском сборнике XV в. Кирилло-Белозерского монастыря, заключающем целый ряд важных литературных памятников.<sup>318</sup> Он помещен среди стихир сыропустной недели и носит любопытное название:

Сти старина за пивомъ.

П. К. Симони сообщает текст его в следующей удобной для чтения стихотворной форме:

Плакася Адамъ  
предъ раемо съдя:  
„раю мой, раю,  
прекрасный мой раю,  
мене бо ради  
сътворенъ еси  
и Евгы ради  
затворено бысте.

Ужь язъ не вижю  
райскыя пища,  
ужъ язъ не слышю  
гласа архангильскаго.  
Увы мнѣ грѣшному  
и безаконному!  
Господи, господи не отоверзи  
мене погибошааго.“

Полноречный текст „стиха“, повидимому может считаться старейшим, если не первоначальным образцом его, из которого развивались и распространялись, с различными дополнениями, дальнейшие варианты его. Музыкальное переложение

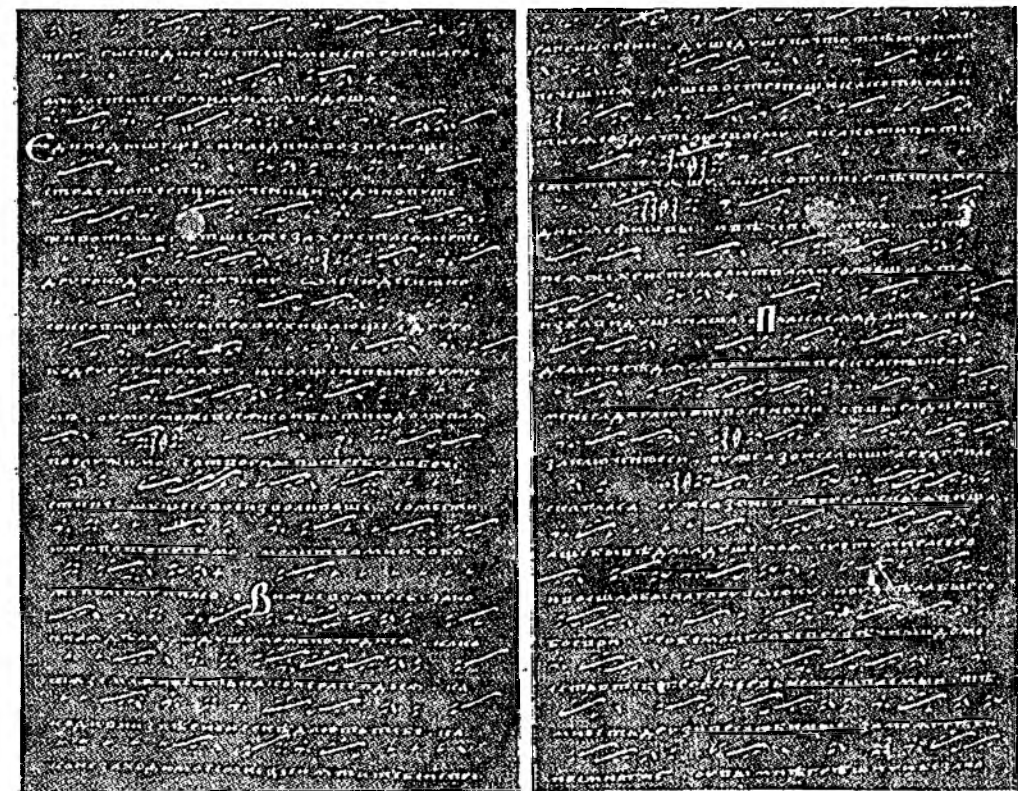


Рис. 93. Плач Адама, изложенный крюками по рукописи начала XVI в.  
Abb. 93. Adams Klage, mit der Hakennotenschrift, nach einer Handschrift des XVI Jhd.

(крюками) его мы находим в рукописном нотном сборнике первой половины XVI в., принадлежащем в настоящее время Московскому историческому музею (Увар. 4°, 694, лл. 285—285 об.).

Пла-ка-ся А-дам пред ра-ем се-дя— Ра-ю мо-и,  
 ра-ю, прек-ра-сны-и ра-ю. Ме-не ра-ди ра-ю  
 со-тво-ре-но е-си—. Ев-вы ра-ди ра-ю, за-клю-  
 чен е-си—. У  
 же А-зо не слы  
 шу а-хан-ги-ле-ска гла-са. У  
 же  
 А-зо не ви-жу рай-скы-я ни-ща— А-ще бы  
 ве-да-ла ду-ше мо-я су-е-ту ми-ра се-

Перевод „Плача Адама“ с данной крюковой записи (рис. 93)  
 на современную нотацию.

го И во-шла бы на го-ру вы— со-ку и  
 уз-ре-ла бы гро— бо сво-и—. Гро-бе мо-и гро-  
 бе пре-ве-чны и до-ме ес-те в те-бе гро-бе  
 червь— не у-сы-па-е-мый— те—  
 ми ес-те дру-зи пре-лю-би-мы-е за-мо-я гре-  
 хи пре-мно-гы-е—. У-вы мне греш-ну  
 и без-за-ко-не-чу— Го-спо-ди на  
 о-ста-ви ме-не по-гыб— ша-го. Ми-лос-  
 ти-ве по-ми-луй-мя па— до— ша—

Бытовое значение этого древнего „Плача“ раскрывает нам рукописный обиходник времен Федора Ивановича, представляющий сводный устав Троице-Сергиева и Кирилло-Белозерского монастырей. В нем подробно описывается обряд прощания монастырской братии, после вечерни, в неделю сыропустную (обычно в четверг на масленице):

„Отпустя вечерню, крылошане (певчие) на правомъ крылосѣ запоютъ: Приидѣте трисоставному божеству, а на лѣвомъ поютъ: Посланъ бысть. В тѣ поры положить образъ пречистые богородицы со млад[енцем], что ставятъ по праздникомъ, архимарить пойдетъ съ священникомъ прикладываются ко образомъ и къ чудотворцоу, и ко образу ижъ на нолое. Потомъ прощается по крылосомъ. Потомъ пойдутъ ко образомъ священницы по два. Тажъ братія вся по дважъ. Тажъ приходятъ священницы и братія ко архимаритоу, прощатися, а архимарить благословляетъ ихъ рукою, а отъ архимарита прощаются по крылосомъ, а къ образомъ прикладываются, а не целуютъ (!). А отъ архимарита ходятъ къ келарю, и казначею и другъ со другомъ, а крылошаня поютъ стихи и дондежъ перейдутся вся братія“... После того как вся монастырская братия спокойно продефилировала парами под пение стихов, на вечерней трапезе архимандрит угощал медом (а где и пивом) всю братию, певчих и служебников: „Какъ роздаютъ медъ на братію, такъ востанетъ архимарить і дѣконъ болшеи со свѣщею з болшею, и крылошаня станутъ во своемъ мѣстѣ въ трапезѣ, а братія сядятъ. Архимарить ходитъ прежь къ священникомъ, тажъ къ крылошаномъ, а даетъ по два ковша медоу, о барновъ ковшъ, да паточново ковшъ. Также и ко всеи братѣе. А крылошаня стоя поютъ стихи, и егда братію обойдетъ, сядетъ противъ варсаноеѣева мѣста посланоу ковроу на скамьѣ и раздаетъ по ковшу слоугамъ всѣм и слоужебникомъ“.<sup>319</sup>

Этот покаянный стих принадлежал к периоду служб постной триоди, и нотированная запись его встречалась впоследствии в некоторых нотных книгах великопостных служб. Таким образом, обозначение „Плач Адама“ в Кирилло-белозерском сборнике в качестве „стиха-старини за пивом“ понятно: этот стих (на 6-й глас) певчие исполняли в старину в монастырях во время раздачи братии пива или меда (как в Новгороде, откуда этот обычай перешел и в подмосковную Троице-Сергиеву лавру). Из бытовой монастырской практики этот „покаянный стих“ распространился и в домашний обиход как духовенства, так и мирян. Он встречается, как мы видели, во многих сборниках духовных стихов еще в XIX в., а, может быть, в глухих местах поется и по сие время. Из

старых богослужебных книг можно убедиться, что тема „Плача Адама“ послужила основой для разработки песнопений не одной службы великого поста. В одной из певческих книг XVIII в. моего собрания, принадлежавшей ставропигиальному Саввину-Сторожевскому монастырю („Триодіон сі есть трипѣснедь, съ богомъ святымъ, обдержай подобающее ему послѣдованіе“), имеется служба „недѣли мясопустной“ (л. 9 об. рукописи), содержащая между прочим стихирю „Плачу и рыдаю егда въ чювство приму, огонь вѣчный, тму кромѣшную и тартар лютый червь скреже...“, отвечающую программе приведенного выше „Плача Адама“, а целая серия других стихир недели сыропустной (л. 14 об. — 19 об.) носит общее заглавие „Изгнаніе адамово“ и одна из них („Сѣде Адам прямо рая“), страницы которой закапаны воском, несомненно исполнялась в данном монастыре нередко. Вот эта стихира, переведенная на скрипичный ключ и, для удобства чтения, с длительностью, уменьшенной в половину против подлинника:

Се - де А - дам пря - мо ра - я и сво - ю на - го -  
ту рыда - я пла - ка - ше У - вы -  
- мне -  
пре - лести - ю лу - ка - во - ю у - ве - щан - ну быв - шу  
и о - кра - де - ну,  
Мне про - сто - то - ю на -



гу ны - не же не до - у - мек - ну но от - ра - ю

кто - му тво - е - я сла - до - сти не наслажду - ся кто -

му не у - зрю Го - спо - да и Бо - га мо - е - го и

со - зда - те - ля в зе - млю бо пой - ду от не - я - же и

взят бых - Ми - ло - сти ве ще -

дры

во п - ю - ти по ми - дуи мя пад - ша - го.

Одна из стихир „Изгнания Адамова“ „Триодиона“ XVIII в.

Ein geistliches Lied „Adams Verbannung“. aus d. Handschrift  
„Triodium“ aus d. XVIII Jhd.

Пение соответствующих стихир или тропарей во время трапезы, раздачи и питья меду или пива было обычным явлением в монастырской жизни. Здесь исстари повелось сопровождать пением тропарей так называемую „чашу богородицы“, а также „чашу государю“, и этот обычай впоследствии вызвал музыкальное сопровождение других „чаш“, особенно во время каких-либо торжеств. Едва ли не в 1068 г. преп. Феодосием Печерским было произнесено поучение о крещении обеда и питии тропарных чаш, т. е. чаш во славу

богородицы и в честь государя (великого князя), во время которых исполнялись соответствующие тропари или песнопения.<sup>320</sup> Установление чаш богородице и великому князю в древности подтверждается другим поучением того же Феодосия, сохранившимся в рукописи XV в. „Матица злата“. Мы читаем в ней: „трепарем же не молвити чашамъ в пиру лише три поставивше обѣд. Славится Христос бог нашъ. и състи пити лѣпо есть и честно егда же кончается обѣд, прославится двѣица Марія, третье осподарю, а лише не велимъ“ (т. е. тропарями или пением сопровождали лишь 3 чаши).<sup>321</sup> Таким образом, уже в XI в. в конце трапезы последняя чаша предписывалась — „осподарю“.

Вопрос о монастырских чашах, сопровождавшихся песнопениями, более интересен с историко-бытовой точки зрения, чем это кажется с первого взгляда. Установлению их едва ли не предшествовал подобный же обряд более глубокой — языческой древности, и в таком случае он был заменен соответствующим новым, причем роль чествуемого языческого божества была передана богородице. Мы знаем, что подобные замены практиковались в древности для искоренения языческих обрядов. В известном литературном памятнике XII в. — „вопросаниях“ Кирика новгородскому епископу Нифонту — читаем предостережение: „горе пиющимъ роженицѣ“,<sup>322</sup> в котором нельзя не видеть сохранившийся до того времени (а вероятно и позже) намек на тропари Роду и Рожанице — славянским языческим божествам, — которые распевались на пирах и которые уже в эту эпоху в православной церкви были заменены чашами Христу („Славится Христос бог наш“ — в поучении Феодосия) и богородице. — Конечно, это вопрос, требующий еще исследования и подтверждения... Неизвестно покуда, когда была отменена „Чаша Христа“, не встречающаяся в литературных и знаменных памятниках XVI и более поздних веков.

Насколько, со временем, „распространился“ обычай пить чаши, под аккомпанемент тропарей и избранных стихов, видно из того, что в конце XVI в. при поставлении патриарха Иова (в январе 1589 г.), после стола „у государя царя была чаша пречистые богородицы столовая, да чаша Петра чудотворца, да чаша государя царя и великого князя Феодора Ивановича всеа Русии, да чаша государыни царицы и великие княгини Ирины Феодоровны, да чаша новопоставленного Иова, патриарха Московскаго и всеа Русии“. <sup>323</sup> Конечно, это происходило при дворе, а не в монастыре, но и в последних обязательны были чаши богородичные, патриаршие, митрополичьи, государевы,

а может быть и местных настоятелей или властей. Во время подобных „чаш“ пелись тропари в честь богородицы („Владычице, прими“), многолетие духовному иерарху, а также государю, согласно установленному „чину за приливку“.

Этот последний чин в старину состоял из возглашения о здравии царя в конце обеда, причем пелась особая „чаша государева“, а самый чин был как светский (гражданский), так и духовный. Первоначально, кроме заздравного возглашения, пелся тропарь первого гласа „Спаси, господи, люди твоя“ и в заключение — многолетие. Один из старейших указов „О чашѣ за здравіе царя“ дошел до нас со времен Ивана Грозного; он находится в одной из рукописей собрания Толстого в Российской публичной библиотеке, написанный мельчайшим почерком, причем заключительное многолетие его нотировано крюками.<sup>324</sup> Повидимому, в разное время вокальное сопровождение этого чина изменялось и даже расширялось.<sup>325</sup> Так, в рукописном ирмологе и октоихе XVII в. собрания Титова (№ 353, Гос. публ. библ.) после тропаря кресту („Спаси, господи“) пелись: кондак „Вознесыйся на крест волею“ и богородичен „Предстательница страшная и непостыдная“, с многолетием царю Михаилу Федоровичу. В одной из крюковых рукописей собрания кн. Вяземского XVII в. (О. LXXX, в библ. Общества древней письменности) в многолетии царю Алексею Михайловичу в чине о заздравной чаше имеется указание об исполнении многолетия демеством.<sup>326</sup> В более поздней крюковой рукописи XVII в. новгородского монастыря Антония Римлянина, л. 64, указано: „егда бываетъ заздравная чаша, поемъ тропарь кресту, Спаси господи, Слава... Спаси благовѣрнаго царя нашего Θεодора... По семь клирицы поють гласъ 8 иже неизреченнаго мудростію составившій“.<sup>327</sup> И, наконец, наиболее оригинальный и распространенный (по музыкальному составу) чин за приливку практиковался при Петре Великом, вообще любившем всякого рода церемонии, а потому, вероятно, и допустившем, а может быть и предписавшем подобную распространенную редакцию этого чина. Он состоял из упомянутого тропаря 1-го гласа („Спаси, господи“), из кондака 4-го гласа („Вознесыйся на крест“), из богородична („Предстательство страшное и непостыдное“); затем хор „многолетствовал“ царю, в новой и любопытной редакции, причем, повидимому, многолетие пелось попеременно на двух клиросах, как можно судить по надписи „инъ путь“ на втором варианте многолетия „неизреченною мудростію“; и в заключение хор „выкликал“ похвальную стихиру 8-го гласа, предста-

влявшую собою звучный петровский кант „Днесъ возгремѣ труба доброгласна“...<sup>328</sup> Настоящий чин характерен для петровской эпохи и вряд ли не был составлен в связи с основанием С.-Петербурга.

Из всех явлений монастырской жизни едва ли не наиболее суетливым был проезд на богомолье государя. Конечно, монастырей, приветствовавших посещение таких „высочайших особ“, было немного, но и остальные имели своих покровителей среди знати, особенно в эпоху уделов. А в Москве, где жизнь билась чрезвычайно интенсивно, приезды из-за границы восточных иерархов вносили, конечно, несравненное разнообразие, даже со стороны музыкальной. Данные об этих случаях более отдаленных времен до нас не дошли; сохранились материалы более поздние, XVI — XVII вв., когда Московское государство уже было устроено, соответствующие обычаи были выявлены и переживали свою наиболее цветущую пору. Это имело место уже при „тишайшем“ царе Алексее Михайловиче, большом и заботливом любителе и знатоке церковного благолепия. Но, конечно, тогдашние традиции и в этой области были отражением более старых монастырских, церковных и общественных обычаев. Торжественные выезды государей и патриаршие выходы описывались и даже зарисовывались приезжими иностранцами, а многие любопытные подробности их сохранились в современных документах, опубликованных в „Актах исторических“ и в дополнениях к ним.

Как готовились и устраивались подобные „встречи“ монастырской братией, можно видеть из следующей грамоты патриарха Никона в 1657 г. в валдайский Иверский монастырь, возвещавшей о приезде туда Алексея Михайловича и его самого, патриарха, и о распоряжениях владыки по этому поводу, не забывшего ни о вокальной части, ни обо всей обстановке торжества. Возвещая проезд высоких гостей после Рождества, Никон приказывал заранее „убрать образы и всякую утварь стройно и чинно, а за правымъ крылосомъ, у столба, сдѣлать, къ царскому пришествію, царское мѣсто деревянное и велѣть вырѣзать и вызолотить, чтобъ было гораздо стройно и дивно“. В то время при московском дворе да и сам Никон увлекались новым киевским многоголосным „партесным“ пением, и вот патриарх наказывает: „Да выбрати бѣ вамъ изъ брати по партесу пѣвцовъ добрыхъ и красногласныхъ, чтобъ во всѣ строки набрать хотя и слишкомъ“, т. е. чтобы все партии хора были замещены полностью. Предписывая далее спешно построить новую шатровую колоколь-

ницу и поднять на нее к приезду все колокола — колокольный звон в таких случаях играл выдающуюся роль, — Никон заботился не только, чтобы сторожевой наряд по городу к монастырским башням был поставлен — „и стрѣльцов и пушкарей убрать и устроить хорошо и пушкарни бѣ умѣли стрѣлять“, но и о заготовке угощения: „квасовъ малиновыхъ и черемховыхъ и вишневыхъ, — и яблокъ въ патоку, и всякихъ запасовъ и столовыхъ обиходовъ изобилно“. Не забыл патриарх придать особый (также модный в то время) характер торжеству встречи приветственными виршами, — новшество, перешедшее затем к петровским церемониям, практиковавшееся и далее в XVIII в., до последней его четверти; здесь мы видим его начало. „Да вамъ же бы, — писал Никон, — Иверскаго монастыря изъ братии убрать 12 братовъ, предъ царемъ и предъ нами орацію говорить, краткую и богословную и похвалную; да убрать младенцовъ двенадцать же, или и множае, колко обрящется, и выучить тако жъ къ царскому и нашему пришествію орацію говорить, краткую и богословную и похвалную; тако жъ изготовить бы вамъ орацію и къ царскому и нашему изъ Иверскаго монастыря отшествію и убрать тѣхъ младенцевъ также хорошенько, по обычаю, какъ у Епископовъ свѣщеносцы бывають, золотными или иными какими платны мочно, что бѣ было велми дивно; и свѣчь бы вамъ, съ чѣмъ государя и насъ встрѣчать велѣтъ сдѣлать со сто и болши, что бѣ свѣтаѣ того сдѣлать, какъ вы насъ, великаго государя встрѣчали“. <sup>329</sup>

Из этого предписания можно себе представить, какой торжественностью были обставлены государевы походы в монастыри и как они оживляли монастырскую жизнь. Отсюда от „орационных“ виршей, вероятно, распевавшихся или говорившихся нараспев, и взяли свое начало будущие торжественные петровские канты, а затем приветственные канты времен Анны Ивановны, Елизаветы Петровны и Екатерины II. Все обставлялось с необычайной пышностью, освещалось множеством свечей, привлекало слух многогласным пением и возбуждало его малиновым звоном монастырских колоколов. В последнем случае колокольный звон был строго регламентирован особыми предписаниями: когда и как звонить. Царя или духовного „владыку“ ожидали на определенных расстояниях соответствующие власти и представители монастырской братии; с приближением к такому посту скакали вершники с предупреждением о местонахождении гостей, и начинался соответствующий перезвон колоколов. Торжество встречи шло все crescendo; наружной декоративной пышности сопутство-

вало и благолепное пение братии на фоне ликующего перезвона монастырских колоколов. А далее следовали богослужебные обряды в переливавшем блеске сотен свечей храма, обильные трапезы с чашами и т. д., и т. д.

Встречи и пребывания в Москве восточных иерархов также сопровождались очень пышными и картинными церемониями. В „выходах патриарших“ можно найти подробное и весьма любопытное, в музыкально-бытовом отношении, описание встречи в Москве в ту же эпоху (1666) патриархов — греческого Паисия и александрийского Макария, вызванных царем для разрешения его спора с прежним любимцем Никоном и для участия в великом соборе. Из многочисленных и многословных, но весьма интересных в бытовом отношении деталей можно привести, главным образом, некоторые, касающиеся участия в церемониях государевых и патриарших певчих дьяков и самой программы пения. Но вот внушительная и пышная картина первой встречи:

„Въ соборной церкви (очевидно, одной из главных кремлевских) былъ благовѣсть валовой (общий, всех колоколов), встрѣча была со кресты; за Землянымъ градомъ встрѣчалъ Павелъ, митроп. Сарскій и Подолскій, со властями и со священники. Патриархи сошлись во амфорахъ, да въ патрахляхъ, да въ митрахъ, посохи въ рукахъ. Павелъ митрополитъ рѣчь говорилъ, толмачилъ по статьямъ Діонисій архимаритъ... Послѣ того оба патриархи взяли крестъ животворящій, каждо ихъ, и благословляли на всѣ 4 страны, и потомъ цѣловали иконы, съ которыми ихъ встрѣтили; а потомъ Павелъ митр. и всѣ власти у нихъ благословлялися, и поидоша во градъ. Паисія подъ руки вели архимандриты... (также и Макария). Черезъ день патриархи „были въ Верху, у великаго государя съ дары; и у стола были въ тотъ же день; столъ былъ по Грановитой. Съ подворья (где остановились оба иерарха) ѣхали въ саняхъ оба вмѣстѣ, передъ ними шли старцы ихъ, да государевы пѣвчіе дьяки пѣли передъ ними; подъ дарами было челоуѣкъ съ 200. А какъ пошли съ Верху... передъ ними шли въ стихарахъ и пѣли подьяки Новгородскаго митрополита... Потомъ литургію служили архимандриты и игумены... пѣли обѣдню пѣвчіе, на правомъ Новгородскіе, на лѣвомъ Крутицкіе“... После обѣдни поехали снова в Грановитую палату „въ Верхъ, за столъ“. „Послѣ стола были чаши, богородицына и государева; государеву чашу роздавали оба патриархи, а ихъ обоихъ чаши роздавалъ государь царь...; а въ столъ пѣли и чаши патриархи пѣвчіе и подьяки“...

Во время дальнейшего пребывания патриархов, уже в великом посту следующего года, летописец „патриарших выходов“ отмечает, что „въ великую субботу у заутрени были государь царь и патриарси всѣ (к этому времени был избран и заместитель отверженного Никона): на величании гробъ господень ставили среди церкви и пѣвцы по обѣимъ ликомъ стояли среди церкви, на правомъ пѣли Гречане иноки Мелетій да Діонисій архимандритъ съ прочими, а на лѣвомъ пѣвчіе дьяки и подьяки патриарши“ (московские). В июле, при посещении патриархами села Преображенского у государя — „обѣдную пѣли пѣвчіе патриарховы, а на другомъ крылосѣ по-гречески“. 1 сентября при освящении нового образа всемилостивейшего спаса в Москве „дьяки пѣвчіе патриарховы пѣли тропарь „пречистому твоему образу поклоняемся благій“ и пѣли бодро, и потомъ пѣли входъ многа лѣта царю“. Точно также за месяц перед тем было „хождение крестное“ на Иордань иноземных патриархов вместе с царем. „Въ соборѣ по началѣ пѣли дьяки пѣвчіе патриарховы тропари, что поются на освященіи воды „Радуйся яже отъ ангела радость приѣмшая“, по пути и до иордана тья тропари пѣли, послѣдніе тропари на иорданѣ попы допѣли; евангеліе чли оба патриарси, погружали крестъ оба патриархи, по-греческии пѣли „Спаси господи люди твоя“ дважды, въ третіе по-русскии; идучи со иордана пѣли пѣвчіе дьяки согласіе (т. е. многоголосно) „Яко щедръ господь“, патриарси идучи кропили народъ святою водою“.<sup>330</sup>

Таким образом, и с музыкальной стороны подобные торжества обставлялись чрезвычайно разнообразно и пышно: пели в разных случаях государевы, патриаршие и приезжие провинциальные (новгородские и крутицкие, а может быть и другие) певчие дьяки, а также певцы иноземных иерархов во главе с греками Мелетием и Дионисием; их певчие монахи назывались „старцами“.

Вообще выступления певчих во всех обрядах богослужбной и церковно-бытовой практики было строго регламентировано духовными властями. В этом отношении существовали особые уставы — „чиновники“, заключающие полный и подробный обиход церковных церемоний за весь год, с указанием соответствующих песнопений и распевок, подлежащих исполнению во всех случаях. Образцом такого рода литературного памятника может служить чиновник Новгородского Софийского собора, изданный А. Голубцовым.<sup>331</sup> Кроме того, сохранились аналогичные памятники Ростовского Успен-

ского, рязанского архиерейского дома и один из московских, принадлежащий московской синодальной библиотеке. Все это памятники XVII в. — эпохи расцвета церковного строительства Московского государства.

„Чиновники“ раскрывают подробный ритуал церковной и отчасти монастырской богослужбной практики, в том числе и участие в ней певчих и песнопений, а также разнообразные применения колокольного перезвона. Все регламентировано до точности по дням, и исследующий музыкальное прошлое монастырской и общественной жизни Руси найдет здесь богатый материал, раскрывающий смысл порядка следования напевов старых крюковых книг.

Основными, главными напевами (или распевами) XVI—XVII вв. русской церкви были, конечно, московский и новгородский; в книгах уцелел также болгарский, изредка упоминаемый в рукописях и, вероятно, перенятый и забытый в других распевах. Существовали, конечно, и местные (ростовский, ярославский и др.), совершенно еще не выясненные. С приездами восточных патриархов в Москве переняли некоторые напевы греческих (грецкие, малогрецкие), иерусалимских и антиохійских распевок. В эту же эпоху насаждается в Москве украинскими приезжими спевками — киевский напев, иногда называемый согласіем (т. е. как гармоническое, многоголосное пение). Вряд ли можно сомневаться в том, что напевы и песнопения, даже манера исполнения, ставшие модными в Москве, перенимались и в провинциальных церковных центрах, в особенности в тех монастырях, куда наезжали из Москвы государь, патриарх и высшие светские и духовные власти.

Как было только-что указано, чиновники регламентировали употребление тех или иных распевок и песнопений. Вот применение различных распевок в новгородском Софийском соборе XVI—XVII веков:

7 сент. (праздн. „Рожд. Богородицы“) „... обѣдную поють на правомъ клиросѣ демественную, а на лѣвомъ строчную новгородскую, а подьяки на амбонѣ все демественное поють“.

14 сент. („Воздвиженіе“) „... обѣдную поють пѣвцы на правомъ клиросѣ демественную, а на лѣвомъ строчную новгородскую“.

Тоже и 15 сент. в „Стрѣтеніе иконы Владимірской“.

25 сент. „На дѣйствѣ подьяки поють стихи преподобническія, а обѣдную поють на оба лика строчную московскую“.

1 окт. („Покровъ Богор.“) „... на литургіи поють пѣвцы обиходъ новгородской роспѣвъ“.

4 окт. („сего числа явленіе иже во святыхъ отца нашего Іоанна архіепископа, новгородскаго чудотворца... И его святителя Іоанна, повелѣніемъ сотворяются панахиды на всякой годъ по благовѣрныхъ царѣхъ и царицахъ... всеа Русіи в великомъ Новѣ градѣ и во всѣхъ окрестныхъ селѣхъ“) ...„обѣдню пѣвцы поють на оба лика строчную московскую, а подяки на амбонѣ не поють ничего“. ...„На облаченіи и на дѣйствѣ... обѣдню поють строчную новгородскую“.<sup>332</sup>

Таким образом, повидимому, на праздниках местных святых исполнялись песнопения и обиход местного распева, а в дни и празднества, имевшие общегосударственное значение, употреблялся московский напев. Были ли тот и другой вполне самостоятельными по напевам и каковы они были, покуда определить вряд ли возможно. В софійском чиновникѣ упоминаются, собственно, не самые напевы, а обработка их — притом неодногоголосная, а так называемая строчная, получившая свое название от того, что представляла переложение напева для двух-, трех- и даже четырехголосного хора, партии которых излагались в виде строк крюковых нот над текстом песнопения. Это один из первобытных и, вероятно, теоретически не строго обоснованных видов партесного пения, зародившийся в XVI в. в юго-западной церкви и вскоре перешедший, как мы видели, в Новгород и Москву. Нижняя строка такого переложения писалась тушью и называлась демественником; 2-я — киноварная — называлась низ; 3-я — тушевая — путь; 4-я — киноварная — верх. Примером строчных рукописей подобных попыток гармонического переложения старинных напевов русской церкви может служить приложенный на стр. 143 образец трехголосной крюковой партитуры (рис. 40).

Во многих случаях монастырской и церковной жизни певчие принимали деятельное участие и, нужно заметить, кстати, что в монастырском быту они вовсе не были безгласными, в гражданском смысле, существами. Уставщик Гурий и „крылошане“ Кирилло-Белозерского монастыря подписывают, вместе с игуменом и другими представителями монастыря, челобитную Ивану Грозному в 1583 г. на своевольства старца Александра.<sup>333</sup> В истории русской церкви известна некрасивая роль знаменитого головщика Троицкой лавры Логина в его борьбе с своим же настоятелем. Выдающиеся певчие могли рассчитывать поступить рано или поздно в капеллу патриарших, а то и государевых певчих; во всяком случае многие певчие были известны и в Москве. Таким образом, поддержка их и влияние в Москве обеспечивались до известной степени. А государевы певчие, имевшие, конечно, связи

с своей провинциальной братией, нередко назначались приставами при монастырях. Документально известны такие случаи, начиная со времен Грозного (1551) до царя Федора Алексеевича (1680).<sup>334</sup>

Наряду с песнопениями, небезынтересны также указания новгородского чиновника, касающиеся колокольного звона. В своем месте было уже указано, что новгородские колокола и перезвоны долго пользовались заслуженной славой. Вот некоторые предписания различных звонов, встречающиеся в чиновникѣ:

1 сент. („Начало индикту, сіи рѣчь новому лѣту“ — в эту эпоху на этот день приходилось начало Нового года). „Къ заутрени благовѣстятъ въ большой колоколъ за 4 часа дни, и послѣ утрени въ началѣ 1-го часа дни благовѣстятъ на соборъ въ большой колоколъ и въ средней и въ меньшей, перемѣняяся, якоже въ воскресной день звонъ къ молебномъ бываетъ. И въ то время звонцы строятъ святителю мѣсто противъ церкви Похвалы богородицы, а ключари надъ звонцы назирають прилежно того“.

13 сент. („Обновленіе храма Воскресенія“). „Трезвонъ во вся безъ болшего“.

15 сент. („Празднуемъ стрѣтенію... чудотворной иконы Владимірской“). „Трезвонъ во вся... Въ началѣ перваго часа дни благовѣстятъ на соборъ въ большой колоколъ и въ средней и въ меньшей; въ началѣ 3-го часа дне звонъ во вся и собираются власти ко святителю въ крестовую келью“...

2 янв. („Предпразднество Просвѣщенія“) „Звонъ въ 4 колокола и до царскихъ часовъ бываетъ во вся дни“.

5 янв. „Благовѣстятъ къ часомъ царскимъ въ началѣ 2-го часа дни; звонъ въ пять колоколовъ“.

В субботу мясопустную. „Къ вечерни благовѣстятъ во все время; трезвонъ въ 5 колоколовъ“.

„Въ четвертокъ вечеръ и въ пятокъ къ заутрени (сырной недели) и къ часомъ благовѣстятъ въ Макарьевскій колоколъ, а къ часомъ благовѣстятъ въ началѣ 4-го часа дни, а къ вечерни въ 5 колоколовъ“.

В „пятокъ“ 6-й недели Вел. поста „къ часомъ благовѣстятъ во свое время въ Макарьевской колоколъ; трезвонъ къ вечерни во вся безъ большихъ... Къ павечерни благовѣстятъ во свое время въ Макарьевской колоколъ; звонъ единъ въ два колокола“...

„Въ великую же субботу благовѣстятъ къ павечерни въ началѣ 14-го часа дни, или какъ дневные отдасть часы, въ Макарьевской колоколъ, а другой звонъ въ два колокола одинъ“.

В тот же день: „Благовѣстятъ къ утрени за 4 часа дни въ большой камбанъ довольно“.

В заутреню „Свѣтлаго Христова Воскресенія“, при окончании литургии, „...протодіаконъ чтетъ евангеліе на востокъ лицомъ и возгласитъ тѣ же строки, которые святитель возглашаетъ. И на всякомъ возгласѣ протодіаконъ евангелія ударяють въ кутейникъ поединощи въ кандѣю и въ вѣстовой колоколецъ, а на

колоколнн отъ меншаго завоннаго колокола даже и до великаго канбана ударяють во вся колокола порознь по единости... Когда протоіакоп „дочтаетъ евангелія конецъ, и по возгласѣ пѣвцы поють: Слава тебѣ господи, и ударяють въ кандѣю 3-жды и въ вѣстовой колоколець 3-жды и на колоколнн единъ звонъ звонятъ во вся ясно...<sup>335</sup>

~~Таким образом, каждая служба, каждый праздник имели свой определенный звон и употребление тех или иных колоколов.~~

~~Из приведенных здесь выписок новгородского чиновника, аналогичного с подобными же памятниками других городов, видно, что в церковной практике до XVII в. еще сохранилось древнее название колокола — канбан, обычно относящееся к ручным (большому — великому и малому) билам. Упоминаемая в последней цитате кандея (кандия) — небольшая настольная металлическая чаша на ножке, в которую ударяли молоточком.~~

Из данных того же чиновника обрисовывается и служебная деятельность звонарей („звонцов“), о которой можно упомянуть кстати. Из установления на 1-е сентября мы видели, что звонцы были подчинены надзору ключарей. На их обязанности лежало в этот день „строить место“ святителю для предстоявшего действия „летоководства“ (о нем — в своем месте). Точно также, на обязанности звонцов лежало и приготовление так называемого Иордана ко дню Крещения (6 января): „Иерданъ дѣлають звонцы, а запасъ возятъ, бревна и доски, на Софѣйскихъ лошадейхъ, а доски и бревна государевы“... („Чиновник“, стр. 82). Звонцы, читаем мы далее, оберегали святительское место „накрепко“ „до святителява приходу и блюдутъ со всякимъ опасениемъ“ (ibid., 150). Точно также звонцы принимали близкое участие и в приготовлениях к другим церковным и монастырским торжествам и действиям — в Вербное Воскресенье и т. д. Звонцами чиновник называет не главных ответственных звонарей, а их помощников или учеников.

Все рассмотренные нами подробности только отчасти раскрывают нам повседневный быт монастырской и церковной жизни в старину. Общую картину этой жизни и участие в ней тех или иных элементов музыкального характера могут раскрыть более детальные разыскания в этой области как литературных памятников, так и старинных крюковых книг, музыкально-обиходный состав которых еще далеко не выяснен даже по экземплярам наиболее крупных книгохранилищ.

Посмотрим теперь, что предлагала церковь богобоязненным мирянам, взамен отрицавшихся и даже проклинавшихся ею светских музыкальных „глумов“.

В старинных крюковых книгах в достаточном количестве встречаются разные стихи духовные, стихи покаянные и стихи умиленные, изложенные прозою на церковно-славянском языке и одногласным знаменным напевом. Эти „стихи“, образовавшие репертуар домашнего — демественного — пения, имели внебогослужебное назначение. В XVII в. они постепенно стали уступать место кантам и псалмам, принесенным в Москву с Юга, в южно-русских и польских изложениях. Прежние стихи стали достоянием старообрядчества и ушли, в свою очередь, подобно скоморохам и светской песне, в провинциальную глушь.

Новое для своего времени демественное пение имеет свой любопытный памятник в виде богогласника и выросших из него только-что упомянутых кантов и псалм. Богогласник представляет регулированный и признанный церковью сборник песнопений „духовно-нравственного“ содержания. В 1631 г. появилось его первое издание в Кракове, затем, с конца XVIII в., повторявшееся в разных редакциях базилианами — иноками „чина Василия Великого“ — в Почаевской лавре.<sup>336</sup> Эти канты, постепенно проникшие в Москву, были усвоены практикою южно-русских братств, которые развили их в трехголосные песнопения, духовно-нравственного характера, иногда же представлявшие просто поздравительные и благодарственные стихи. Первые образцы их развили внушительную по количеству литературу кантов и псалм, уже вполне местного, московского творчества. Так, известный писатель иеромонах Симеон Полоцкий (1629—1680), учитель детей царя Алексея Михайловича и проповедник в Заиконоспасском монастыре, получивший свое образование в Киевской академии, ввел в общественную практику наши первые канты и псалмы. В своей „Стихотворной псалтири“ (1680 г.) он заявляет, что москвичи „возлюбше сладкое и согласное пѣніе польскія псалтири, стиховно преложенныя, обыкоша тыя псалмы пѣти, рѣчей убо мало, ибо ничто же знающе, и точію осладити увеселяющесе духовне“.

Распространение кантов в качестве домашнего „духовного увеселения“ вызвало и обильное переложение их на музыку. Одним из талантливейших творцов их, как мы увидим ниже, явился певчий дьяк Василий Титов. Сохранилось значительное количество таких кантов и псалм, относящихся к концу XVII и началу XVIII вв. Впоследствии к ним присоеди-

лись еще переложения на музыку стихотворных псалмов Ломоносова, Сумарокова и Хераскова. Но в это время самая форма кантов, как музыкального произведения, устарела; „домашней музыкой“ наших прадедов, следовавших уже веяниям западных мод, сделались более легко воспринимаемые романсы и инструментальные пьески, наплодившиеся благодаря новому иностранному влиянию, а вместо прежних „умиленных кантов“ появились новые песнопения, уже всецело богослужебного назначения.

Регулируя домашнее, мало доступное надзору и контролю художественное развлечение мирян, церковь озаботилась создать также ряд духовно-нравственных, драматических действий, дополнявших богослужение и представлявших общественные „духовно-надзирательные зрелища“. Таковыми в церковной практике являлись — шествие на ослати, церковно-обрядные „действия“ в неделю ваий и страшного суда, а также пещное действие.

Шествие на ослати не было „действием“ в прямом смысле. Но зрелище оно, во всяком случае, представляло торжественное, и музыкальная часть его тому способствовала. Оно совершалось в России с давних времен при посаждении архиерея на престол и называлось „настолованием“. О таком упоминает еще в XI веке митрополит Илларион. Чин посаждения совершался в храме. Согласно указанию чина 1652 года, по совершении богослужения, на котором рукополагался епископ, патриарх и все власти снимали с себя священные ризы, новопоставленный же ожидал в ризах. Ключари приготавливали у левого клироса место, покрытое ковром; протопоп и протодиакон приводили новопоставленного на место и сажали его; потом поднимали под руки и снова сажали, совершая это трижды и трижды же возглашая: „Исполла эти деспота“, после чего певчие пели новопоставленному многолетие... Окончание этой церковной церемонии совершалось уже вне храма, где предварительно новый архиерей благословлял молящихся. Следовало затем шествие его на осле (или на коне), по городу, вне храма, благословение городу и чтение молитвы у городских ворот. Посаждение архиерея на престол и торжественное шествие по городу были связаны между собою.<sup>337</sup>

Подобно ему, шествие на ослати, в еще более импонирующей обстановке, совершалось также при поставлении митрополита. Во время шествия митрополита Иоасафа (1539) осла под ним вел конюший великого князя и боярин его. — Впереди шли четыре „огненника“ („чиновные люди“, присут-

ствовавшие при поставлениях в архиереи, в красных одеждах) с пальмами в руках; за ними шли певчие дьяки великого князя и митрополита и пели стихи. Митрополит среди народа направлялся к великому князю и таким же порядком возвращался обратно в свой двор.

Особую торжественностью отличалось шествие патриарха Иоасафа II (1667), так как в нем приняли участие гостившие в Москве иноземные иерархи: патриархи александрийский и антиохийский, а также митрополиты газский и грузинский.

Действо в неделю ваий являлось повторением шествия на ослати и совершалось в определенный период календарного года. Если шествие имело значение духовно-административного акта, сопровождавшего торжество вступления на кафедру нового святителя, то действо, во всяком случае, являлось зрелищем, имевшим целью известное нравственно-эстетическое воздействие на народ: оно должно было внушить ему представление о важности и высоте архиерейского служения. Притом оно сопровождалось еще более торжественной обстановкой. Это „действо“ совершалось в вербное воскресенье, в воспоминание и изображение шествия на ослати господина Иисуса Христа в Иерусалим. Первое документальное известие о нем находим в расходных книгах Софийского (новгородского) архиерейского дома за 1548 г. Но, несомненно, это „действо“ было в обычае и устраивалось также в Московском государстве. Насколько оно было популярно и любимо народом, видно из показания автора „Московитской хроники“ лютеранского пастора Мартина Бера, посетившего Россию в 1600—1612 гг.<sup>338</sup> Когда в 1611 г., по случаю Смутного времени, полководцы отменили в Москве торжественный выход в вербное воскресенье „чернь изъявила сильный ропот и лучше хотела погибнуть, чем стерпеть такое насилие. Волю народа надлежало исполнить: узду ослати держал, вместо царя, знатнейший из московских вельмож, Андрей Гундуков“. „Действо“ совершалось не только в Москве, но и в других церковноадминистративных центрах; сохранились известия о совершении его, в разные периоды, в Новгороде, Рязани, Ростове, Астрахани, Тобольске и других городах.

Цитированный выше новгородский софийский чиновник подробно описывал „действо“ чина: „Пѣвцы, предъ святителемъ идучи, правый ликъ, поютъ стихъ: Имѣяй престоль небо... святитель, сѣдя на ослатѣ, осѣняетъ честнымъ крестомъ народъ по странамъ себя;.. по нихъ же идутъ свя-

щенницы и потомъ верба [разукрашенная, везомая на повозке и окруженная певчими]; на вербѣ же поютъ подѣйки стихи: Днесъ благодать и Имѣяй престоль небо. И за вербою идутъ пѣвцы и по нихъ подѣйки со свѣчами, таже дѣякони идутъ съ кадилы и кадятъ крестъ и евангелие и святителя, около ходя осяте, а власти идутъ за осятемъ по обычаю".<sup>339</sup> Это была внушительная, очень живописная и трогательная картина.

Не один Мартин Бер оставил нам описание шествия „действия ваий“, но и другие иностранцы, посетившие Московское государство в XVII веке, как, напр., принц Иоганн Датский (1603), Жак Маржерет (Margeret), служивший при царях Борисе и Лжедмитрии (1606), Самуил Маскевич (1611), Петр Петрей (1613), Адам Олеарий (1636) и барон Мейерберг (1661). Оба последних автора в приложении к своим путешествиям дали рисунки, изображающие „шествие на осяти“ и дающие наглядное представление о декоративной пышности последнего. Изображение Мейерберга 1662 г. дано на рис. 94.

По наброску А. Олеария шествие также совершалось в Кремле. Оно направлялось из Спасских ворот (позднее — с Лобного места) при звоне всех колоколов. Впереди везли колесницу с красивым деревом, сучья и ветки которого были украшены яблоками, смоквами или финиками. Под ветками дерева стояли шесть маленьких певчих в белых ризах, с непокрытыми головами; они пели „Осанна в вышних“. Перед колесницей народ расстилал сукно; за ней шествовало множество белого и черного духовенства с вербами и пальмами, хоругвями, крестом и иконами, за которыми ехал патриарх на осле, покрытом попоной, которого вел царь. Царя, шедшего в богатой одежде, в свою очередь, вели под руки два знатнейших боярина. Перед царем и патриархом бежали дворянские дети в красных одеждах, постилавшие им дорогу. В соборе патриарх благословлял народ, читались, в форме диалога, соответствующие отрывки евангелия, и шествие направлялось обратно. В позднейших редакциях „действия“ существовали еще другие драматические детали, как, напр., особый обряд посылки архиереем двух лиц и разговор их с теми, которые находились у привязанного осла.

В последние годы патриаршества (1697—1700) настоящее „действие“ уже не совершалось, и Петр I с отменой патриаршества прекратил и самый чин его, видя в нем известное унижение царского достоинства перед иерархами.

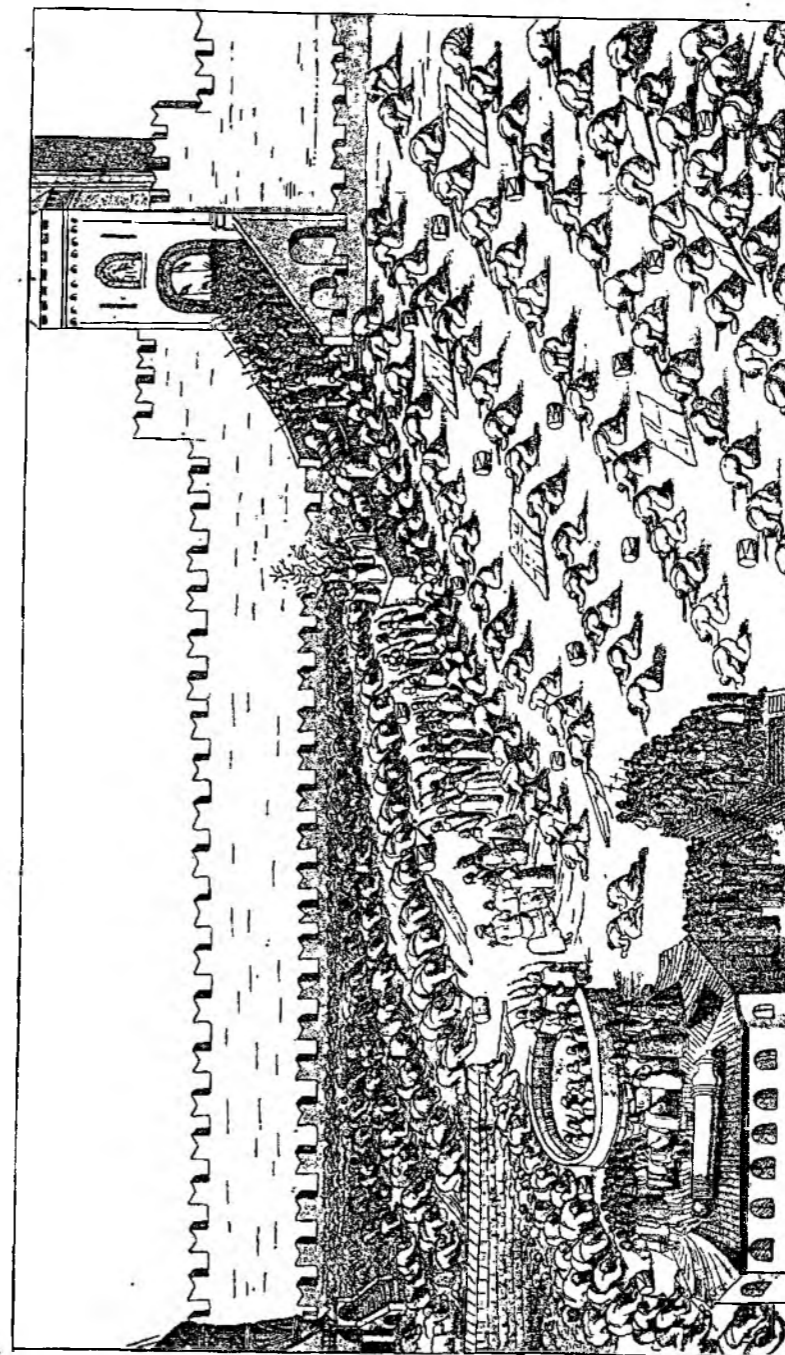


Рис. 94. Шествие на осяти в неделю Ваий в Москве в 1662 г. по рисунку Мейерберга.  
Abb. 94. Palmeseprozession am Palmsonntag in Moskau im J. 1662, nach Meyerbergs Abbildung.



Существовавший в старину чин летопродства также принадлежал к числу церковно-общественных торжеств. Он совершался преимущественно в день тогдашнего Нового года (1 сентября) и происходил на площади, когда не было дождя. Он состоял из молебного пения со стихирами и анти-

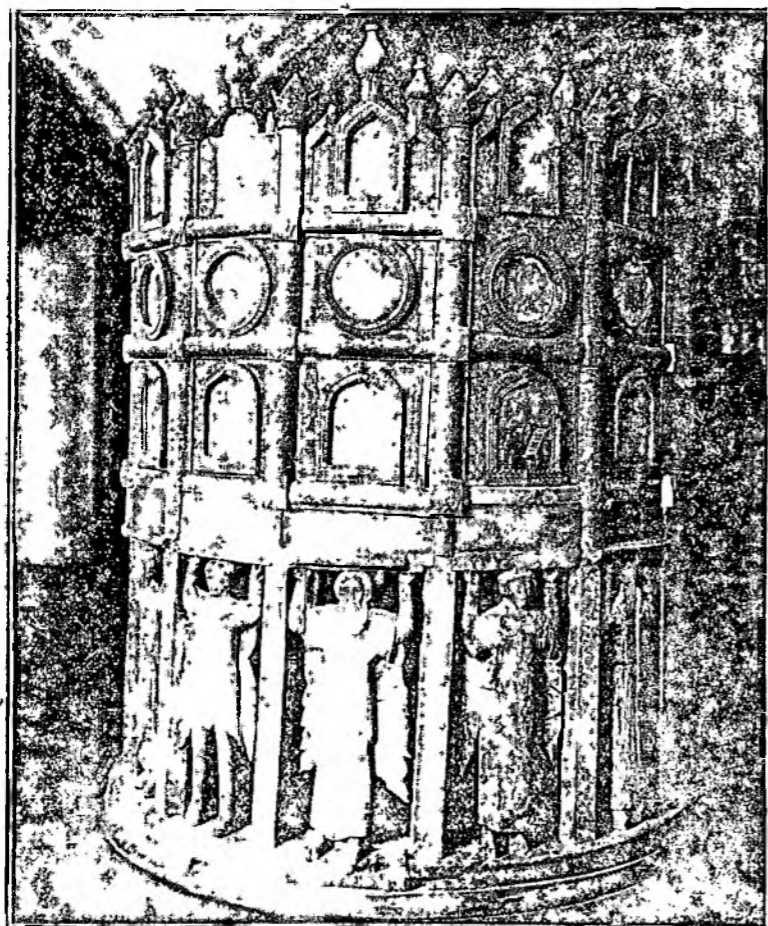


Рис. 95. „Печь“, употреблявшаяся для печного действа (XVII в.), ныне находящаяся в Русском музее в Ленинграде.

Abb. 95. Ofenpavillion für die sogen. Ofenzeremonie (XVII Jhd.) im Russischen Museum in Leningrad befindlich.

фонами. Для него устраивалось у Архангельского и Благовещенского соборов (в Москве) место, покрытое персидскими коврами, с возвышениями для царя и патриарха. В 1670-х годах подобное место было даже отгорожено точеными решетками, расписанными разными красками, а нарядное место царя, вернее трон—в виде пятиглавого собора, с главами из слюды

и золочеными орлами. Документальные данные об этом чине сохранились с конца XIV в. Оно, как и другие „действия“, совершавшиеся при участии патриарха, прекратилось в последнее десятилетие XVII века.

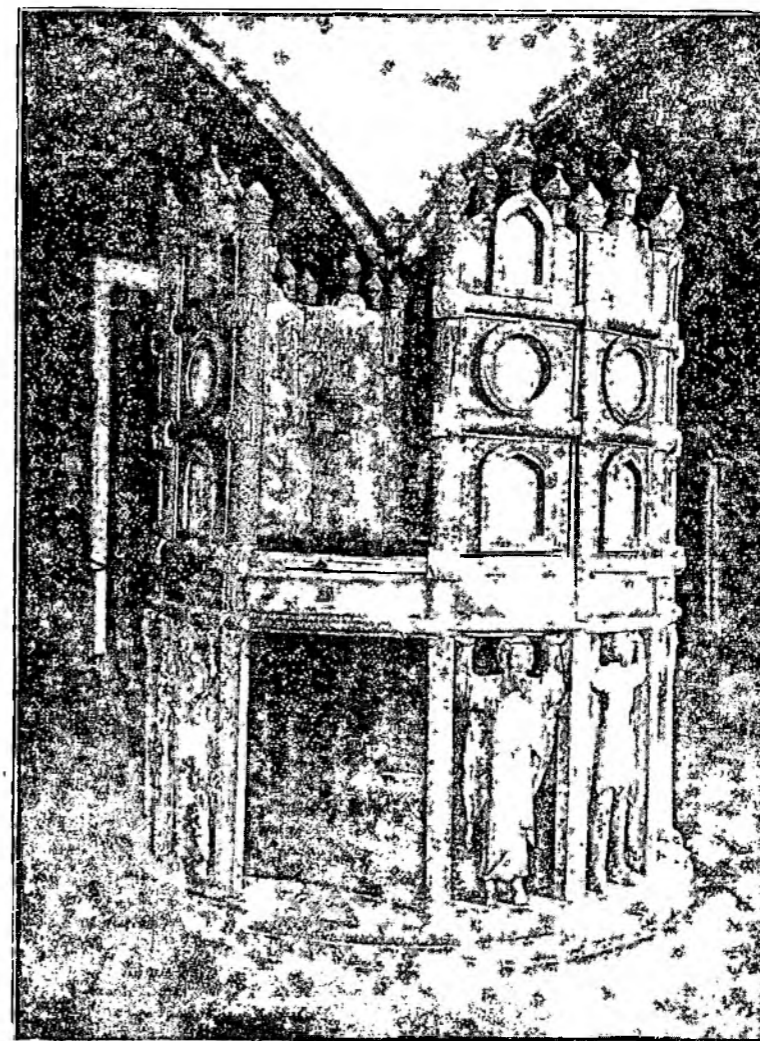


Рис. 96. Та же „печь“ со стороны открытого входа в нее.

Abb. 96. Derselbe Ofenpavillion mit der Eintrittsöffnung.

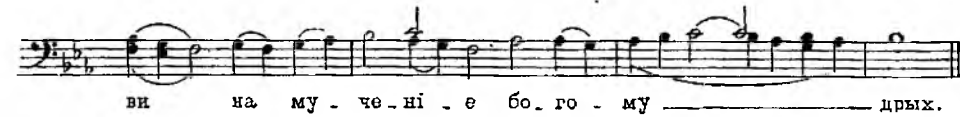
Действо страшного суда совершалось в воскресенье мясопустной недели (перед масленицей) и должно было напоминать о будущем страшном суде. Оно также, в большинстве, совершалось вне храма (в Москве — за алтарем Успенского собора); для него также устраивались патриаршее и

царское места, покрытые бархатом и коврами и отгороженные решетками. Посредине ставился аналой, на который приносили образ страшного суда и подсвечник. Чин „действия“ состоял, главным образом, в чтении патриархом и протодиаконом соответствующих глав Евангелия о страшном суде, а музыкальная часть — в пении стихир.

В несравненно более драматизированной форме и театральной обстановке совершалось пещное действие, которое вполне отвечало смыслу нравственно-поучительного представления. Оно совершалось в неделю святых отец — 17 декабря или в воскресенье перед Рождеством, и должно было напоминать и драматически изображать спасение ветхозаветных еврейских отроков Анания, Азария и Мисаила, вверженных в огненную печь за отказ поклониться вавилонскому идолу. В Новгороде приготовления к „действию“ делались уже в среду, а в субботу и во время воскресной обедни происходило самое „действие“. В московском Успенском соборе оно совершалось более быстрым темпом. В соборе, на месте амвона устанавливалась громадного размера печь, образец которой хранится в Русском музее в Ленинграде<sup>340</sup> (рис. 95 — 96).

Действующими лицами являлись: три отрока, в стихирарях и венцах, со свечами в руках; они сопровождались учителем отроческим, являвшимся вместе с тем и режиссером, и подьяками с лампадою и свечами; за ними шли халдеи, в соответствующем одеянии, с железными трубками, наполненными плакун-травой. Печь освещалась 150 свечами; на „действие“ шло полтора пуда свечей и около пуда плакун-травы (*Licorodium*), имевшей свойство вспыхивать ярким пламенем.<sup>341</sup>

Участники „действия“, собравшись в Крестовой палате, вместе с духовенством и святителем во главе, после возглашения последним: „Буди имя господне благословенно отныне и до века“, начинали шествие в Успенский собор при пении отроков „Благословен еси, господи, боже отец наших“. Тот же выход повторялся перед утреней, когда собственно и происходил самый чин действия. После 6-й песни ирмосов, священнослужители пели 7-ю песнь столповым распевом:



В это время учитель обвязывал отроков шелковым полотенцем (убрусцем), за концы которого халдеи вели отроков из алтаря и ставили их перед пещью. Далее следовал диалог:

1-й халдей. Дѣти царевы?

2-й халдей. Царевы.

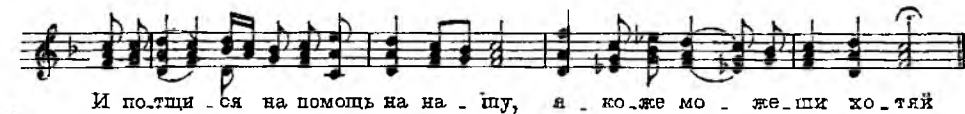
1-й халдей (отрокам). Видите ли сію печь огнемъ горящу и вельми распялаему?

2-й халдей. А сія печь уготовася вамъ на мученіе.

Ананія. Видимъ мы печь сію, но не ужааемся ея, есть бо богъ нашъ на небеси, ему же мы служимъ; той силенъ изъяти насъ отъ печи сія. Азарія. И отъ рукъ вашихъ избавитъ насъ.

Мисаиль. А сія печь будетъ не намъ на мученіе, но намъ на обличеніе.

После этого отроков приводили пред святительское место; они кланялись святителю и пели стих:



Протодиакон зажигал в алтаре три отроческие свечи; каждый из отроков подходил к благословию святителя, получал свечу и становился на свое место. Далее происходил следующий диалог:

1-й халдей. Товарищъ!

2-й халдей. Чево?

1-й халдей. Это дѣти царевы?

2-й халдей. Царевы.

1-й халдей. Нашего царя повелѣнія не слушаютъ?

2-й халдей. Не слушаютъ.

1-й халдей. А златому тельцу не поклоняются?

2-й халдей. Не поклоняются.

1-й халдей. И мы вкинемъ ихъ въ пещь.

2-й халдей. И начнемъ ихъ жечь.

Учитель передавал отроков „по одному“ халдеям, которые и вели их в печь „честно и тихо“. Начиналось чередование возглашений протодиакона: „Благословен еси“, с пением отроков в печи и пением дьяков на клиросах. Халдеи распяляли печь (посредством безвредной плакун-травы). Во время возглашения „ангел господень сниде купно с сущими“..., ключари спускали сверху в печь ангела. Флетчер, бывший в Москве в 1588 — 1589 гг. рассказывает о необычайном эффекте,

какой производил ангел, когда он слетал с церковной крыши в пещь к трем отрокам, при множестве пылающих огней. Повидимому именно этот эпизод „действия“ появления ангела на амвоне среди 3-х отроков и представлен на одной из миниатюр Годуновской псалтири 1594 г. (л. 568 „Молитва трех отроков“), изображенной на приложенной цветной иллюстрации. — Затем между халдеями происходил диалог:

1-й халдей. Товарищ!  
 2-й халдей. Чего?  
 1-й халдей. Видишь ли?  
 2-й халдей. Вижу.  
 1-й халдей. Было три, а стало четыре и четвертый грозень и страшень зъло, образомъ уподобился сыну божию.  
 2-й халдей. Какъ онъ прилетѣлъ да и насъ побѣдилъ.

После того продолжались священные песни, халдеи выпускали, поочередно, из пещи отроков при следующем диалоге:

1-й халдей. Ананія! гряди вонъ изъ пещи.  
 2-й халдей. Чего сталь? Не поворачивайся; не иметь васъ ни огонь, ни смола, ни сѣра.  
 1-й халдей. Мы чаяли васъ сожгли, а сами сгорѣли.

Отроки выходили и пели святителю „Исполла ети деспота“. „Действо“ совершалось во время заутрени; учителю, отрокам, халдеям и певчим дякам устраивался „стол ранний в клетки“, а ко времени литургии „пещь“ убиралась.<sup>342</sup>

„Пещное действо“, подробно изложенное здесь, может служить образцом драматической формы богослужбного чина назидательного характера. Время появления его в России не установлено. Оно прекратилось во второй половине XVII в. Олеарий в своем „Путешествии в Московию“ утверждает, что с окончанием представления „действия“ роль некоторых его лицедеев не кончалась. В своих „шутовских“ костюмах халдеи, с разрешения духовенства, разгуливали, в широком смысле слова, по Москве в течение всех святок, а потому, считаясь как бы язычниками, должны были в день Крещения, 6 января, очищаться наравне с ряжеными и окрутниками.

„Пещное действо“, подобно „действию ваий“, было одним из любимейших в Московском государстве. Своей драматической формой (диалогами и диалогизированным пением), театральной обстановкой и эффектами (пылающая пещь, летающий ангел) оно настолько интересовало всех, что даже царь Алексей Михайлович ежегодно присутствовал на нем вместе с царицей. Несомненно, что „театральность“ настоящего действия во многом разожгла любопытство придворного обще-

ства царя и подготовила появление светского театра, тем более, что первоначальный репертуар его, как мы увидим, своей примитивной литературной формой не слишком отличался от приведенных диалогов „пещного действия“.

Приведенные здесь разного рода „действия“ с их чтениями, диалогами и музыкальными нумерами (обычные песнопения; речитативы и вставные ансамбли в „пещном действе“) составляли показную внецерковную сторону богослужбной практики. Они остановились на первоначальной стадии своего драматического развития. Постепенный переворот, совершавшийся в общественной жизни Московского государства под давлением польского и западного влияний, вызванных Смутным временем и связанных с последним, все усиливавшиеся сношения с иноземными элементами, а также борьба светской власти с высшей духовной иерархией повлияли на постепенное вымирание этих наиболее красивых и своеобразных проявлений церковно-музыкального быта.

Церковное пение, несомненно, также переживало свои модные увлечения, как то наблюдалось и в других отраслях общественной жизни. XVII век в этом отношении явился поворотным пунктом. Непонятные для нашего времени, но существовавшие сотни лет всевозможные вокальные украшения напева, требовавшие удлинения и расчленения богослужбного текста, — разные фафаки и ананейки с хабувами, употреблявшиеся, в конце концов, без всякого разбора в путевом знамени, — вдруг стали изгоняться из обихода. Против них, как мы увидим, ополчились и певцы и теоретики. И взамен прежнего все более модным делалось новое партесное пение, также пережившее увлечение им и свои крайности, когда взамен серьезного церковного пения в храме раздались легкомысленные, чуть ли не театральные напевы, занесенные сюда состоявшими на русской придворной службе иностранными маэстро.

XVII век, положивший почин изгнанию светской музыки из народного обихода в более отдаленные концы Московского государства, оказался суровым не только в отношении к народному песнотворчеству. Он сделался поворотным пунктом и в истории старинного крюкового пения. Дефекты последнего стали вызывать самовольное и часто излишне поспешное исправление богослужбных текстов. Эти дефекты были: ананейки — приставка, особенно часто встречающаяся среди добавочных слогов и слов, распевавшихся в раздельноречном пении;<sup>343</sup> х о м о н и я — пение раздельной речи, когда окончание х о м пелось х о м о (напр., вместо согрешихом — согреси х о м о,

не оправдахом — не оправдахом о) или произношения гласных букв ъ, ѵ, ѣ — в виде полугласных, когда нарушалась целостность мелодического напева (напр., съпась = спась — исполнялось сопась; пожьру — пожеру; въ мѣнѣ = во мнѣ — во монѣ и т. д.). Наконец, влияние западно-польского „музыкального искусства“ выяснило необходимость пересмотра певческих книг, с одной стороны, а с другой — введение хорошего пения, более отвечающего новым вкусам тогдашнего русского общества.

Избранные церковные певчие (государевы и патриаршие певчие дьяки и подьяки) были, вместе с тем, композиторами и учителями нового рода пения. Они получали достаточно серьезную школьную подготовку, а затем певческая практика дополняла их образование. Таким образом объясняется, что первые опыты двухголосного пения были введены у нас самими певчими уже в половине XVI в. Второй голос явился сопровождающим, т. е. до известной степени контрапунктирующим основному, уставному, одноголосному напеву. Образцом его может служить двухголосное изложение песнопения „На реке вавилонстей“ XVI в., опубликованное Смоленским,<sup>344</sup> в котором нижний, басовой голос держит уставный напев (путь, *cantus firmus*), а верх — контрапунктировал ему.

Дошедший до нас ряд теоретических трактатов по церковному пению показывает, что регенты и высшие представители певческого сословия того времени получали надлежащую подготовку. В одном из экземпляров „Музыкальной Грамматики“ Дилецкого сохранилось даже изображение певческой школы XVII века (рис. 97). Под руководством регента-учителя (возможно, что на его месте изображен один из авторов трактата — известный дьякон И. Корнев) занимаются в певческом классе старшие певчие (сидящие за столом) и мальчики.<sup>345</sup>

Помимо Николая Дилецкого, XVII век дал нам целый ряд более или менее известных теоретиков. Еще за 100 лет перед тем, по указанию Стоглавого собора, в Москве были открыты у священников и дьяконов училища, в которых преподавались грамота и учение книжного письма, церковное пение, „пѣтіе псалтырное и чтеніе налойное“. Каждый выдающийся церковный или монастырский хор был, вместе с тем, и школой церковного пения, в особенности для младших певчих. Здесь славились многие мастера и учителя церковного пения, имена которых, сохранившиеся в истории нашего церковного пения, нам известны (Стефан Голыш, братья Савва и Василий Роговы, Иван Лукошков, Иван Нос и др.)

В этом отношении чрезвычайно любопытно, что наиболее выдающиеся теоретики нашего церковного пения действовали одновременно — в одну и ту же эпоху царя Алексея Михайловича (1645—1676). К ним принадлежат уже упомянутые —



Рис. 97. Русская певческая школа XVII в.

Abb. 97. Russische Sängerschule im XVII Jhd. Abbildung aus einer Handschrift von J. 1681.

регент Ник. Павл. Дилецкий и дьякон Иоанн Троф. Корнев, далее старец Александр Мезенец и монах Тихон Макарьевский; к ним можно причислить и более раннего теоретика новгородца Ивана Аким. Шайдурова. Все они работали почти одновременно, но, несмотря на общий предмет — церковное пение, каждый из них работал в отдель-

ной области, и результаты деятельности их были во многом противоположны один другому.

В 1655 г. в Москве была создана комиссия из 14 знатоков церковного пения (дидаскалов) с поручением исправить церковное пение, сделав его истинноречным, равночинным и доброгласным. Военные события и разразившаяся в Москве эпидемия чумы лишили эту комиссию возможности закончить свои работы, и даже результаты ее деятельности остались неизвестными. В 1668 г. была создана вторая подобная комиссия из 6 мастеров „добра вѣдающихъ знаменное пѣніе“, в числе коих был вызван и старец-монах Саввина Звенигородского монастыря Александр Мезенец.<sup>346</sup> Целью этой комиссии также явилось исправление текста нотных книг на речь и введение единообразного пения. Письменным памятником этой комиссии и явился теоретический учебник — *Извѣщеніе о согласнѣйшихъ помѣтахъ*, известный под названием „Азбуки знаменнаго пѣнія“ — Александра Мезенца. Текст его вместе с объяснениями и весьма ценными таблицами параллельных начертаний церковных напевов XI—XVII вв., был издан С. В. Смоленским (Казань, 1888 г.). Несмотря на краткость изложения, „Азбука“ Мезенца, не потерявшая своего значения и до сих пор, должна быть признана едва ли не лучшим учебником для усвоения знаменной (крюковой) нотации. А. Мезенец был назначен затем справщиком Московского печатного двора. Проектировавшаяся комиссией издание нотных книг не состоялось.

Результаты деятельности этой второй комиссии ограничались исправлением текста ирмолога и составлением „Извещения“, законченного 11 июня 1668 г. и являющегося коллективной работой комиссии во главе с Ал. Мезенцем. Об этом свидетельствует заключительный акrostих „Конецъ и богу славу“ — „Тщаніе убо с прилежаніемъ пріятно“, начальные буквы каждой строки которого открывают нам, что в составлении „Извещения“ — „Трудился Александр Мезенец и прочи“. Несомненно, А. Мезенцу принадлежала главная редакционная работа настоящего „Извещения“.

Биографические данные дидаскала А. Мезенца можно отыскать в некоторых рукописях библиотеки бывш. Синодального училища, находящейся в настоящее время в Московском историческом музее. Так, в одном из певческих сборников, датированном 1666 г. (№ 728) на л. 1 об. можно найти подпись „monach Alexander Stremmouchow“ под вступительными виршами:

В знамени едином точію, и впомѣтах:  
свершен оучительских согласных примѣтах.  
Александра монаха родом иноземца:  
клиросским прозваніем властнаго мезенца.  
Старожителством, отца имуща белоросца:  
сѣверскія страны бывшаго новгородца...

В другой рукописи той же библиотеки (№ 98, Миняя общая 1677 г.) на л. 1, заключающем такое же стихотворное „Предмовление“, отец Мезенца назван Иоанном Малоросцем. Во всяком случае можно не без основания предположить, что Александр (мирское имя его покуда неизвестно) Иоаннович (в свете Стремоухов), прозванный Мезенцем по месту монастыря, в котором он принял монашество, был родом белорус или малорус из Новгорода-Северского.

Деятельность более старшего теоретика и единомышленника А. Мезенца — Шайдунова также была направлена к улучшению старинного знаменного пения. Новгородский уроженец и мастер церковного пения Иван Акимович Шайдунов, как мы знаем, является автором „Сказанія о помѣткахъ еже пишутся въ пѣніи подъ знаменемъ“, появившегося в последней четверти XVI века. В своем сочинении согласно показанию „Азбуки“ Мезенца, Шайдунов дал грамматику знаменного пения и объяснил употребление изобретенных им и впоследствии вошедших во всеобщее употребление киноварных знаков (помет), указывающих на способ исполнения знамен. Неизвестно покуда, оставил ли Шайдунов письменное разъяснение своего теоретического изобретения или усовершенствования, или таковое растворилось в различных теоретических (большей частью, более позднего времени) певческих руководствах, к которым принадлежит и указанная „Азбука“ Мезенца и К<sup>0</sup>. До сих пор руководства, принадлежащего собственно самому Шайдунову, среди письменных памятников крюковой нотации — не найдено.

Современник обоих предшествующих теоретиков, монах-казначей патриарший Тихон Макарьевский,<sup>347</sup> в своем „Ключѣ или правилахъ мусикійскаго пѣнія, согласно и чинно сочиненного“, дал учебник партесного пения.

Значение и подлинность теоретических трактатов Тихона Макарьевского до сих пор точно не установлены. Автором изданного в 1877 г. Обществом любителей древней письменности „Перваго ученія мусикійскихъ согласій“, составляющего (по Разумовскому) вторую часть „Ключа“, по

мнению одного из исследователей церковного пения, протоиерея В. М. Металлова, должен быть признан Ник. Павл. Дилецкий, на том основании, что последний в своей „Музикии“ (в параграфе о тонах) упоминает: „якоже рекохъ въ Тихоновской музикии“. Между тем, авторство Тихона Макарьевского доказывается акростихом, традиционным в то время, украшающим первые страницы „Сказания“.<sup>348</sup> Этот акростих приведен В. Ундольским в его „Замечаниях для истории русского церковного пения“ (Москва, 1846, с. 15); из начальных букв вирш акростиха явствует, что в составлении Ключа „трудился о сем монах Тихон Макариевскій“.<sup>349</sup> „Ключ“ его, появившийся, повидимому, одновременно с „Азбукой“ Мезенца, заставляет предположить, что автор был знаком с „Грамматикой“ Дилецкого и в своем изложении воспользовался одной из первых редакций учебника Дилецкого, что и могло дать повод последнему сослаться на „Тихоновскую музикию“.

Наиболее авторитетным и популярным теоретиком второй половины XVII в. явился Николай Дилецкий. Одна из редакций теоретического трактата его — „Музикия“ была издана в 1910 г., под редакцией С. В. Смоленского, Обществом древней письменности. Сочинение Дилецкого явилось в разгар борьбы новых веяний многоголосных композиций со старинными устоями знаменного пения. Один из любопытных памятников этой полемической литературы вошел в состав позднейшей редакции трактата Дилецкого — в „Музикию“ дьякона Иоанна Коренева.

Еще задолго до появления в Москве партесного пения, привезенного киевскими всепеваками и нашедшего увлеченных им поклонников в лице царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, в певческом мире началось заметное брожение, вызванное сознанием несовершенства старого знаменного пения, державшегося в господствующей церкви.

В этом отношении весьма показательны „Послание“ к патриарху Гермогену неизвестного автора, относящееся к Смутному времени, когда, казалось бы, некогда было задумываться над вопросом об улучшении церковного пения. Этот документ является одним из первых полемических трактатов в певческой практике, хотя он и выразился в виде прошения „пречестному величеству и великоименитому святительству“ дать соответствующее разъяснение. В датированном приблизительно 1608 годом „Послании“<sup>350</sup> так описываются обнаружившиеся уже в то время недостатки церковного пения:

„Есть убо, государь, отъ певцовъ і розпѣвщиковъ, отъ старыхъ и новыхъ, положено в пѣнии столповомъ и въ трисугубомъ въ стихаралехъ во многихъ мѣстехъ иже глаголется „хабува“, а инде говорится „іне іне хебува“, и сія рѣчь „іне іне хабуре“ мимо конархистныхъ книгъ введена въ стихарали въ строки и знамя положено (т. е. распеты, назнаменованы самые слова „іне іне хабуре“!), а „хабува“ то ѿтою поставлена, а поючи говорятъ „хабува“, а есть и та, инде не во многихъ мѣстахъ также введена в строки і знамя по ней положено, и называютъ государь, ту рѣчь не одинако: первии глаголетъ гдѣ рѣчется хебуве — тутъ Христе боже, а гдѣ рѣчется хабуре — тутъ Христа бога, а гдѣ рѣчется хабурву, то Христу богу<sup>351</sup> Друзіи глаголють хвала де богу приносится, а инии мнятъ красоты ради положено, инии мнятъ ничто же, но токмо ѿта толко молвится, і мы обузии тому же послѣдуемъ; и мнится, государь, яко всѣ во тмѣ шатаемся, а истинны никто же не вѣсть, і невѣдомо то, откуда взято и которымъ языкомъ положено“.

Автор „Послания“ обращался к находившимся в Москве знатокам-грекам —

„и они, государь, сказали, что мы де не слышали і не вѣдаемъ, что у васъ зоветца та хабуре, і не іне хебуве, у насъ де отнюдь в нашемъ языке греческомъ того нѣсть ни в которыхъ книгахъ, ни в конархистныхъ, ни в пѣвчихъ, і инымъ некоторымъ языкомъ, ихъ же умѣемъ не слышали такой речи ни в пѣнье, ни ѿтахъ...“

Неизвестно, какой ответ был дан патриархом на настоящее послание. Во всяком случае, оно не было единственным в деле сознания несовершенств тогдашней певческой практики. Известен следующий эпизод, разыгравшийся с знаменитым троицким головщиком Логгином (прозванным современниками „Коровою“) и относящийся к той же бурной эпохе (1610 г.). Однажды после чересчур свободного исполнения песнопения „Величит душа моя, господа“ архимандрит Дионисий разбил регента: „На семени-то, ведь, статья стоит, а ты чего орешь?“ — возмутился Дионисий излишне свободной фигурации вместо одной протяжной ноты (статья — певческое знамя, крюк). Когда вполне обнаружилось все недостатки раздельноречного пения, искажавшего текст богослужебных книг независимо от указанных выше нелепых приставок (хабур, ананек и т. д.), и нестроение церковной службы еще более увеличилось от единовременного исполнения различных отрывков службы для сокращения времени, — ряды оппонентов прежней певческой практики, связанной с знаменным пением, увеличились. Среди них выдаются имена двух современников Дилецкого — инока Евфросина и диакона Василия Коренева. Первый из них был автором полемического трактата „Сказаніе о различныхъ ересѣхъ и хуленіяхъ на господу бога и пречистую богородицу,

многочисленные держимых отъ невѣденія въ знаменныхъ книгахъ". Он сохранился в нескольких списках.<sup>352</sup> Из предисловия автора мы узнаем, что трактат был им написан в 1651 г. (т. е. предшествовал первой комиссии дидакалов 1655 г.). Автор его был человеком для своего времени образованным и хорошо знал церковное пение, с которым познакомился во время своего паломничества в Иерусалим: он указывает на слышанное им в Киеве и у греков — „азъ же грѣшнѣйшій слышахъ своимъ оушамъ: оу Грекъ при патриархѣ Иерусалимскомъ и во святыхъ церквахъ Киевскихъ, поютъ тыя псалмы („Господи воззвахъ тебѣ“) безъ припѣлъ даже до стихѣрь“. В своем трактате Евфросин справедливо заявляет: „В пѣніи бо нашемъ точію гласъ не украшаемъ и знаменныя крюки бережемъ, а священныя рѣчи и паче же высокая и страшная богословія до конца развращены противу печатныхъ и письменныхъ и древнихъ и новыхъ книгъ“. На вопрос, откуда „прозябе злыи сей тернь“, Евфросин перечисляет недостатки церковного пения своего времени и указывает на виновника их — „плевелосѣятеля врага — дьявола“, который „тайно привсѣя в пшеницу плевель, во мнѣщихъ намъ благихъ свою душглатительную на бога хулу, въ красногласномъ пѣніи несогласіе, паче же раздоръ священнымъ писаніямъ и догматъ благочестивыхъ превращеніе“. В подтверждение своих обвинений, Евфросин более подробно указывает на „пребеззаконную“ манеру исполнения некоторых песнопений, а потому значительная часть его „Сказания“ наполнена очень резкими выходками против приверженцев знаменного пения. „Да и межъ собою, — пишет Евфросин, — тые краснопѣвцы, укоряещеся другъ друга поносятъ, себя кійждо величаютъ и хваляся глаголетъ: азъ есмь Шайдуровъ ученикъ, а инъ хвалится Лукошковымъ ученіемъ“. Ученики головщика Логгина, по его словам, „гдѣ ни сойдутся, тутъ и бранятся“. И далее Евфросин срамит еще регентов: „Знаменному пѣнію и въ немъ развращенію рѣчей начало никто же никакого нигдѣ же можетъ обрѣсти. Мнози бо отъ сихъ учителей славни во дни наши на кабакахъ валяются померши странными смертми и память ихъ погибла съ шумомъ. Не точію же они церкви божіей мало вѣдомы, но ниже именъ нареченныя отъ іерея въ молитвахъ вѣдоми. Во истину о сихъ учителяхъ нѣкто рече: отъ васъ самихъ возстанутъ мужіе глаголющіе развращенная и паки вѣдите, яко придутъ въ послѣдняя дни ругатели по своимъ похотехъ ходящии, иже внесутъ ереси, и мнози пойдутъ вслѣдъ ихъ нелѣпаго ученія, ими же слово божіе истинное похудится“

Таков полемический характер выступления инока Евфросина.

Не менее решительным противником старого церковного пения явился упомянутый раньше Иоанн Трофимов Коренев, дьякон придворного собора Сретения Господня на сених в Москве. Его „Муסיкия“ вошла в состав учебника Дилецкого, и это заставляет предполагать о совместном со-трудничестве обоих авторов. При этом Коренев; по своему положению принадлежавший к придворному духовенству, высказываясь защитником нового рода богослужебного пения, изложенного „черезъ композицію“, мог явиться авторитетным проводником теоретических новшеств Дилецкого; совершенно отошедших от прежнего незыблемого фундамента знаменного распева. Повидимому, также, ко времени последней русской редакции „Муסיкии“ Дилецкого (1681 г.) Коренев уже скончался, так как о службе его упоминается здесь в прошедшем времени. Кореневу принадлежит, вероятно, не только вся вступительная часть книги, основанная на писаниях „древнихъ доброписцевъ“, но и общая редакция русского текста трактата Дилецкого.

Основной тон рассуждения Коренева, как мы знаем, — полемический. „То от дьявола, се ино“, — заявляет он, наблюдая со стороны приверженцев старины „завидѣніе [зависть], клевету и симъ подобная“. — „О неразуміе, паче всякого безумія сицевыхъ глаголь! — восклицает он. — Не смѣху, но плача достойна суть, еже дѣло святое и праведное еретичествомъ вмѣняти и бѣсовскими ключами именовать“ (т. е. называть еретичеством и бесовскими ключами новое партесное пение, партии которого писались в разныхъ ключах, как на это указывали приверженцы знаменной старины). Свое рассуждение о музыке, подкрепляемое ссылками на отцов церкви и священную исторію, дьякон Коренев излагает в виде катехизиса, т. е. в форме вопросов и ответов, вероятно, в свое время и заучивавшихся в певческих школах и тем самым внедрявших в учащихъ убеждение о правильности нового музикайскаго искусства. Однако, несмотря на полемический тон „рассуждения“, допуская также, что оно, по утверждению некоторых исследователей церковного пения, явилось одной из косвенныхъ причинъ гибели древнего крюкового пения (Смоленский), хотя с введеніем партесного пения эта „гибель“, вернее — потребность в более точно и ясно изложенной нотации, естественно обозначилась, — все же „Муסיкия“ Коренева должна быть признана едва ли не первым, по времени появления, у нас сочинением, принадлежащим притом

перу духовного лица, которое признало широкое значение музыки, не ограниченное рамками церковно-богослужебного назначения. При этом следует заметить, что сочинение Коренева носило именно название „Мустикии“; теоретическая часть Ник. Дилецкого была — специально учебная: грамматика или „Идея грамматики музикийской“, как она называлась в редакции 1679 года. Мустика, по разъяснению Коренева, есть „согласное художество и преизящное гласовымъ раздѣленіе... Мустика есть вторая философія и грамматика“. Наконец, на вопрос: какова бывает музыка, автор отвечает — „Сугуба: едина гласомъ, вторая же бряцаніемъ“, т. е. признает вокальную (гласом) и инструментальную (бряцанием) музыку. Для XVII в., отрицавшего всякие „гудебные сосуды“, изгонявшего скоморохов и народную песню, признание за музыкой права науки философской и грамматической уже представляет значительный шаг вперед. Возможно, что этот взгляд, высказанный Кореневым, вообще отличавшимся нетерпимостью и резкостью по отношению к противникам,<sup>353</sup> в лучшей своей части был им воспринят от Дилецкого, с которым его связывала известная художественная близость, в которого Коренев несомненно глубоко верил и искренно им восхищался, но этот взгляд был выражен, проведен и объяснен им, Кореневым, и этой важной заслуги от него отнять нельзя. Он, во всяком случае, облегчил путь распространению „Грамматики“ Дилецкого, заслуги которого, как выдающегося и влиятельного в области русской духовной композиции теоретика, признаются всеми исследователями нашего церковного пения.

„Мустика“ Коренева явилась, как мы видим, вступительным полемико-назидательным разъяснением достоинств другой, главной части сочинения, Грамматики Н. П. Дилецкого. В истории богослужебного пения XVII—XVIII вв. эта последняя сыграла выдающуюся роль: на ней воспиталось не одно поколение наших духовных композиторов. Если „Азбука“ Мезенца и его товарищей явилась заключительным теоретическим венцом знаменного пения, уже *à posteriori* разъяснившим художественную ценность и практическое значение знаменной нотации, сыгравшей к тому времени свою историческую роль и обреченной теперь на упразднение в богослужебной практике главенствующей церкви, то „Мустикийская Грамматика“ Дилецкого оказалась необходимым пособием для уразумения технических мудростей завоевавшего себе права гражданства свободного духовно-музыкального творчества.

Николай Павлович Дилецкий, родом киевлянин, только последние годы своей деятельности посвятил царствующему граду, найдя в нем надежного покровителя, в лице именитого Григория Дмитриевича Строганова (ум. 1715 г.). Его биографические даты можно установить лишь с приблизительной точностью. Фетис, со слов бывшего инспектора придворной капеллы Беликова, сообщает, что Дилецкий родился в 1630 г. Год смерти его можно определить в период последнего десятилетия XVII в. (около 1690 г.), так как последняя редакция его „Грамматики“ датирована 1681 г. и нет основания предполагать, чтобы он не возобновил ее „издания“ через известный промежуток времени, так как до сих пор, кроме недошедшей до нас первой виленской редакции его „Мустикийской Грамматики“, на польском языке, известны рукописи его трактата, датированные 1677 г. — в Смоленске, 1679 и 1681 гг. — в Москве. Дилецкий получил образование в Польше, вероятно, не в одной Вильне, но и в Варшаве, так как в своем учебнике, в виде образцов нового концертного стиля, приводит отрывки „преискранных польских художников“ — Ивана Зюски, регента Станислава Рожицкого (нач. XVII в.), Николая Замаревича и Мартина Мильчевского. Вероятно, только последние двое были учителями Дилецкого, так как Зюски он называет „старым художником“. Мартин Мильчевский, которого Дилецкий цитирует наиболее часто, около 1643 г. служил в придворной капелле в Варшаве.<sup>354</sup> Дошедшие до нас произведения его датированы 1651—59 гг., совпадающими с временем учения у него Дилецкого. В качестве регента и учителя церковного пения Дилецкий последовательно жил в Вильне, Смоленске (около 1677 г.) и, наконец, в Москве, где нашел богатого мецената, в лице упомянутого Г. Д. Строганова. Усольская капелла последнего в свое время славилась; из нее вышел известный распевщик знаменного пения Иван Лукошков, ученик Саввы Гольша. Несомненно, Дилецкий состоял регентом московского хора именитого Г. Д. Строганова, так как московскую редакцию своей „Мустикийской Грамматики“ он посвятил „во благородных благородному, во именитых именитому господину своему Григ. Дмитр. Строганову“.<sup>355</sup> Менее известен Дилецкий как композитор. Его Херувимская имеется в рукописном сборнике церковных линейных нот, 1690—96 гг., принадлежащем Тверскому музею.<sup>356</sup> Известно также, что духовно-музыкальные произведения Дилецкого были написаны на так называемые иосифовские тексты (т. е. тексты, исправленные при патриархе Иосифе, ум. 1652). Смоленский признает Дилецкого



основателем новой музыкальной школы певческого искусства западного направления в России. В качестве теоретика и педагога Дилецкий создал целую школу, из которой вышел ряд русских композиторов конца XVII и начала XVIII вв., во главе с даровитым дьяком Василием Титовым. В качестве теоретика Дилецкий был известен и в Польше, где, именно в Вильне, в 1675 г. была издана книга *Toga złata w powej świata metamorphosi, szlachetnemu magistratowi Wilenskiemu, przez Mikolaja Dileckiego, akademika Wilenskiego. W Wilni, 1675*, послужившая затем, повидимому, для обработки и перевода ее русских „изданий“.<sup>337</sup>

Сравнительно с прежними крюковыми „толкованиями знамен“, кроме голого перечня знамен и фит по гласам (понятных лишь при устном разъяснении и усвояемых путем долгой певческой практики), никаких теоретических правил не содержащих, — „Музыкальная грамматика“ Дилецкого для своего времени и для Московской Руси должна быть признана целым теоретическим трактатом, подробно изъяснявшим грамматическую и техническую сущность линейной нотной системы, партесного пения и партесной композиции.

В основу своего учебника Дилецкий кладет старинную систему гексахордов, в то время уже доживавшую свой век на Западе, но для России явившуюся новшеством. Дилецкий вводит у нас музыкальную терминологию, жесткую для современного слуха (бемолярная, диезисовая и дуральная мусикии; чвартки = четверти тона; четверогубовязные = четырехвязные,  $\frac{1}{64}$ -ые ноты; клявиши = ключи, различаемые им трех родов: це, еф, ге и т. д.), но тем не менее дающую точные обозначения. Не зная еще учения о мажоре и миноре, хотя правильное понятие о мажорных и минорных трезвучиях в то время было установлено венецианским теоретиком Джозеффе Царлино (1517 — 1590), Дилецкий говорит о согласовании (гармонии), дающем веселое пение (мажорное) и жалостное пение (минорное). Его учение о фуге (в главе о противоточии = контрапункте) сводится к простой имитации голосов. Главную целью Дилецкого было дать руководство к сочинению произведений концертного стиля, который с тех пор и получил широкое распространение в практике богослужебного пения. Как представитель технических приемов, выработанных западной певческой практикой, Дилецкий смотрит на наши осмогласные церковные напевы только как на материал, пригодный для обработки в симметричном и размеренном темпе. „Ирмологіонъ, — пишет он, — ноты и пѣніе ирмолойные, еже не

имать такту совершеннаго, можно ти на совершенный тактъ привести“. В этом отношении любопытны и приемы его обращений с текстом церковных песнопений. В главе о „диспозиции“ он говорит: „Стихъ кій любо вземше ко творенію, имати разсуждати и разлагати, гдѣ будетъ концерта, сирѣчь гласа со словомъ бореніе, такожде гдѣ всѣ вкупѣ“ (т. е. tutti).<sup>338</sup> В главе об „атексалисе“ (безречном пении) он советует сначала составить музыку, а затем уже подбирать к ней подходящий текст. Из приведенных здесь цитат из „Грамматики“ Дилецкого видно, что она не была им составлена на русском языке, но была, несомненно, переведена с польского и, также, несомненно, лицом духовным (И. Кореневым). Установленная ими терминология, тяжелая по языку, затем надолго сохранилась в теоретической и педагогической практике наших певчих и композиторов.

Помимо указанных здесь теоретических руководств, до нас дошел еще ряд других рукописных работ теоретического характера, авторы которых остались неизвестными, как напр., „Книга, глаголемая Мусикия, изданная прежде въ Москвѣ о пѣніи божественномъ ради благочинія церковнаго отъ любомудрыхъ художниковъ“, 1671 года (ркп. гр. Толстого № 116, в Публичной библиотеке), или „Наука всея мусикии, аще хощеша разумѣти Кіевское знамя и пѣніе, согласно и чинно сочиненное“ (ркп. библ. Горского № 267, принадлежавшая Моск. духовной академии) и др. Но большинство их осталось неисследованными и, во всяком случае, они не имели того значения, какое приобрели размноженные в рукописных списках руководства Ал. Мезенца — для приверженцев старого знаменного пения, и Ник. Дилецкого — для последователей концертного стиля.

„Мусикийская грамматика“ последнего имела громадное практическое значение, результатом которого явилась весьма плодотворная деятельность многих московских певцов и регентов второй половины XVII века. До нас дошел достаточно обширный ряд произведений такого „концертного стиля“, чтобы убедиться, насколько партесное и концертное пение пустило обильные ростки в московском певческом мире. Кроме самого Дилецкого, наиболее известными являются в этой области произведения Николая Бавыкина, Федора Редрикова, Василия Титова, Михаила Сифова и других московских композиторов, хотя, повидимому, еще далеко не все они открыты, так как сохранилось немало рукописей неизвестных авторов.

Из всех старинных первых русских мастеров особого внимания заслуживает даровитый дьяк Василий Титов, творческая деятельность которого обнимает последнюю четверть XVII и первое десятилетие XVIII в. Государев певчий дьяк Василий Поликарпович Титов<sup>359</sup> является одним из наиболее даровитых и плодотворных русских композиторов своего времени. Из произведений его вполне народным нужно признать



Рис. 98. Титул подносного экземпляра 1687 г. Стихотворной псалтырь В. Титова. (Библиотека Академии наук).

Abb. 98. Titelblatt aus dem versifizierten Psalter von W. Titow, entnommen dem Exemplar das im J. 1687 der Prinzessin Sofia Alexejewna überreicht worden war (Handschr. der Bibliothek Akad. d. Wissensch.).

известное многолетие, представляющее выкристаллизовавшийся в народной памяти остов более развитого по форме „Большого многолетия“ Титова, в свое время имевшего богослужбное значение. Последующие поколения отбросили в нем многие интересные мелкие детали, сохранив только главное предложение, в виде тройного его повторения. Эта часть музыки Титова, прожившая более 225 лет, стала вполне народной.<sup>360</sup> Даровитый дьяк умел варьировать в разных голосах

основную фразу чрезвычайно остроумно; в особенности характерен повторяемый им прием септимы, образуемой проходящей нотой в басу, которая впоследствии была введена Глинкой в нашу светскую музыку, как один из признаков гармонизации народного характера. Столь плавное и остроумное по комбинациям течение голосов нельзя не признать вполне оригинальным и мастерским для своего времени вообще и к тому же безусловно сохранившим народный характер. Конечно, не изобретением этой популярной мелодии обуславливается историческое значение В. П. Титова. Он вообще должен быть признан одним из наиболее крупных и разносторонних композиторов своей эпохи. Об удивительно

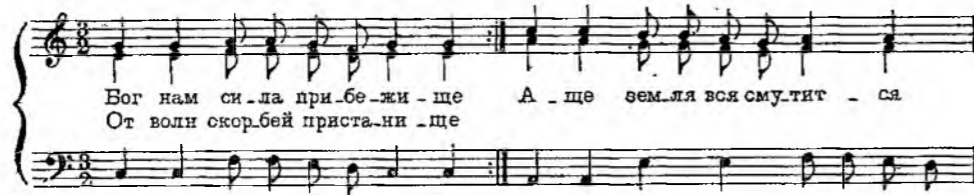


Рис. 99. Первая псалма ркп. „Стихотворной псалтыри“, В. Титова.

Abb. 99. Erster Psalm aus der Handschrift des versifizierten Psalter von W. Titow.

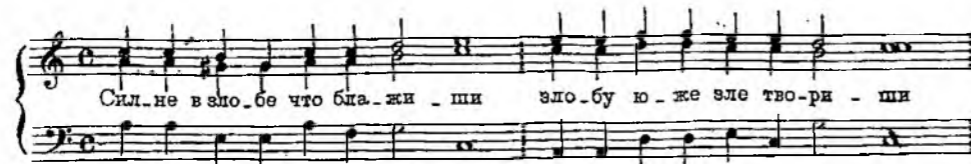
свободном мастерстве его говорит и простота вокального склада „Многолетия“, и в то же время умение распоряжаться многоголосным хором. У Титова насчитывается до 30 концертов и службы на 12 голосов; он написал также немало произведений на 8, 16 и 24 голоса. В качестве непосредственного ученика Дилецкого (что весьма возможно) или воспитавшегося на его „Музыкальной грамматике“, Титов все-таки не порывает связи с историческим прошлым, — у него имеется (вероятно, не единственная) восьмиголосная служба знаменного распева. Его службное положение в качестве певчего дьяка, а также полученное им специально певческое музыкальное образование, конечно, наложили известный отпечаток на его творчество, но Титов старался выбиться из однообразной колеи специально духовного композитора. Это показывают его произведения в другом роде. Титов может считаться творцом нового в Москве вида музыкальной компози-

ции — упомянутых раньше кантов и псалмов, которые имели назначение служить домашней, комнатной музыкой, т. е. до известной степени светской, хотя и писавшейся на духовные и душеспасительные тексты. Иного рода светскую музыку церковь не допускала. В архиве б. Синода сохранился рукописный экземпляр, поднесенный В. П. Титовым царю Федору Алексеевичу в 1680 г., распетой им „Стихотворной Псалтири“ Симеона Полоцкого.<sup>361</sup> Другой рукописный экземпляр, поднесенный в 1687 г. царевне Софье Алексеевне, находится в библиотеке Академии наук.<sup>362</sup> Обширная композиция дьяка Титова включает 165 номеров музыки к отдельным псалмам Сим. Полоцкого, положившим начало увлечению этого рода певческим творчеством, как домашней музыкой. В своих „псалмах“ Титов сумел быть своеобразным и разнообразным мастером и в мелодическом, и в ритмическом отношении. Если в указанном раньше „Большом многолетии“ Титов уже пользуется приемом будущей русской септимы, то

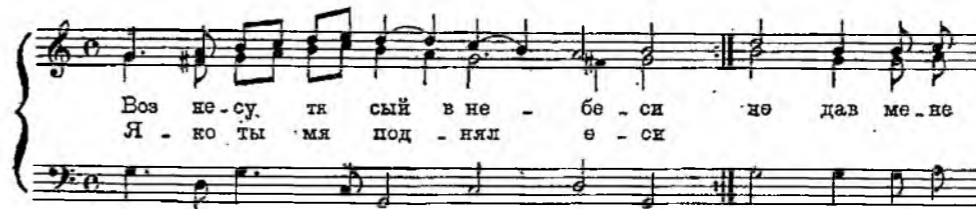


и в своих „псалмах“ он нередко вставлял ритмические и гармонические (реже — мелодические) обороты, свойственные народной песне. В 45-м псалме „бог нам сила прибежище“ он показывает прием оригинальной народной ритмики — с ударением на предпоследней четверти такта, — аналогичный тому, какой употреблен Чайковским в хоре „Уж как по мосту, мосточку“ в „Евгении Онегине“.<sup>363</sup>

В музыке 51-го псалма „Силне въ злобѣ что блажиши“ (совершенно модернизированной С. В. Смоленским) — Титов одинаково ритмованными, сходными мелодически окончаниями предложений, по справедливому замечанию Смоленского, угадал секрет нашего народного ритмования.



В народном духе выдержан и 29-й псалом „Вознесутя сый въ небеси“, полный радостного ликующего настроения и требующий оживленного исполнения:



Совершенно иначе звучит прекрасный 9-й псалом „Господи, тебѣ ся азъ всѣмъ сердцемъ“, — более суровый и строгий по колориту:



Интересен прием имитации в заключительном 150-м псалме „Хвалите бога въ святыхъ рабахъ его“:



В отношении формального строения своих псалмов Титов весьма разнообразит их состав. Обычно канты и псалмы писались в виде простого предложения из двух периодов (А+В). Титов значительно видоизменяет эту основную формулу. Он употребляет часто А+А+В (т. е. дважды повторенное А+новый период, напр., в 29 и 45 псалмах), или составляет свой период из 3, 4 или 5 предложений. Очень интересна формула IX песни („Величит душа моя господу всех бога“), приложенной к его „Псалтири“. Она распадается на два самостоятельных предложения, распадающихся в свою очередь на следующие периоды:

- I. Величит... (А) — повтор. 2 раза,  
Духу моему... (В) — 1 раз.
  - II. „Припев“, обозначенный так самим композитором, составлен след. образом:  
Честнейшую (В) — 1 раз,  
И славнейшую (Г) — 2 раза,  
Богородицу величаем (Д) — 1 раз.
- В целом получается формула:

$$A + A | B | + B | Г + Г | Д.$$

Таким образом, в пределах одной композиции „Стихотворной Псалтири“ Титов мастерски проявил свою технику, сумел быть разнообразным в ритмическом отношении и сохранить до известной степени народный характер в музыке, хотя и написанной на однообразные вирши. В 45-м псалме, — режущее современный слух несовпадение ритмического ударения с ударением syllабического стиха —

Богъ намъ сила прибѣжище,  
Отъ волнь скорбей пристанище

обычное явление в вокальной практике того времени — и не только на Руси, но и едва ли не во всей Европе. Если у наших певцов часто встречались такие курьезные ударения, как по́клон от ангѣл, Иорданá (вместо Иордана), прибе́жище, славя́щихся и т. п., то и песни хотя бы западных мастерзингеров (вполне аналогичные нашим кантам и псалмам) полны таких же неестественных ударений в ритмике музыкальных иллюстраций их стихотворных текстов. Однако, в защиту дьяка Титова следует пояснить, что он в своей музыке 45-го псалма вполне верно угадал основной ритм стиха Полоцкого, который, по своей стихотворной бездарности, не сумел удержать его именно в первых двух строках своего переложения:

Богъ намъ сила прибѣжище,  
Отъ волнь скорбей пристанище;  
Аще земля вся смутится  
Наше сердце не боится.  
Аще горы преложатся  
Въ сердце морско обратятся,  
Душа наша не смутится,  
Въ бозѣ сильномъ утвердится.

Из этого текста можно убедиться, что композитор вполне правильно нашел оригинальное ритмическое толкование стихосложения „псалма“, в котором неправильные ударения должны быть отнесены на счет ритмической нечуткости автора стихотворного текста. Но, конечно, на такие тонкости в XVII веке не обращали никакого внимания. В русских романах гораздо более позднего времени (даже начала XIX в.) встречаются не менее неестественные ударения в музыкальной передаче стиха и литературного текста вообще.

Другой крупной по объему композицией Титова является „Песнь святым“ — стихотворное изложение церковного календаря на весь год. Текст этого календаря также принадлежит перу Симеона Полоцкого, замечившего им более старую редакцию такой же „Песни святым“, для которой музыка была подобрана из разных популярных кантов. Титов написал такой музыкальный календарь святым заново. Последний, судя по известным до сих пор образцам, значительно уступает музыкальному переложению „Стихотворной Псалтири“. Правда, литературный текст „календаря“ уж слишком незначителен и однообразен: он сводится к виршам такого рода (из „Песни святым“ — на май):

Пафнутія Боровска днешь же ублажаемъ,  
Да молитъ бога о насъ, мольбы возсылаемъ.<sup>364</sup>

Композитору здесь нельзя было вдохновиться; он должен был расписать свою музыку на регулярно повторяющиеся в однообразных виршах рифмы — прославляем, ублажаем (таких-то святых), воссылаем, совершаем (молитвы). Музыка Титова оказалась столь же бесхитростной.<sup>365</sup> Может быть, она была написана по поручению или просьбе Сим. Полоцкого.

Из многочисленных других композиций дьяка Титова в певческой практике до нас дошло только указанное раньше „Большое многолетие“. Любопытным образцом его духовно-музыкального стиля может служить также песнопение „Благослови душе моя господи“ из шестиголосной службы.<sup>366</sup> Оно столь же характерно русское, бодрое и энергичное, как и его „многолетие“.

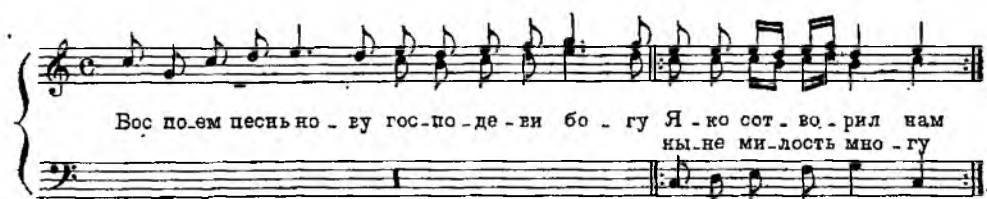
Современники дьяка В. П. Титова, вышедшие из школы Дилецкого или воспитавшиеся на его „Музыкальной грамматике“, также оставили значительный ряд певческих композиций, приближающихся по стилю к произведениям этого мастера. 12-голосный концерт „Небеса убо-достоинно да веселится“ Николая Бавыкина, автора 12-голосной преждеосвященной литургии (рукопись находится в библиотеке б. Синодального училища, ныне в Московском историческом музее) свидетельствует о значительном техническом мастерстве этого композитора; Василий Виноградов — автор 12-голосного концерта „Гласом моим к господу воззвах“ и 12-голосной службы божией; государев певчий дьяк Дьяковский (о нем упоминают разные источники, без указания его произведений); Николай Калачников, автор 23 концертов на 12 голосов, четырех „херувимских“ и 24-голосной службы; Колпенский, написавший 4 концерта, две 12-голосные службы и задостойники; Иван Леонтьев (упоминаемый С. В. Смоленским); Петр Наричин, автор 4-голосных задостойников греческого распева и „Блаженны“; государев певчий дьяк и уставщик Иван Мих. Протопопов, один из творцов партесного пения (гармонизации его имеются в б. архиве мин. двора); московский регент Федор Редриков, автор 2-х концертов и 8 служб на 12 голосов; государев певчий дьяк Михаил Сифов, один из творцов партесного пения (Д. В. Разумовский не указывает его произведений); дьякон Симеон Яковлев — автор 12-голосного концерта, — вот куда возможно полный список первых русских мастеров партесного пения. Несомненно, современем откроется новый ряд вокальных композиторов конца XVII и начала XVIII вв., так как, по указанию С. В. Смоленского, собранного ценную би-

блиотеку церковно-певческих рукописей в московском синодальном училище церковного пения, в последней имеется значительное количество духовно-музыкальных произведений именно за этот период времени, положенных на 3, 4, 5, 6, 8, 12, 16, 24 и даже 48 голосов; при этом одних 12-голосных концертов (для тройного хора) в библиотеке имеется до 500 номеров.<sup>367</sup>

Произведения этих композиторов, несомненно, были распространены в тогдашнем певческом мире. Это доказывает истрепанный вид многих рукописных тетрадей. Они удержались в певческой практике вплоть до появления у нас нового итальянского стиля, обусловленного влиянием итальянских мастеров, приглашавшихся на придворную службу в России, начиная с середины XVIII века.

Таким образом, новая хоровая певческая литература, изгнавшая из официальной церковной певческой практики старинное одноголосное пение, восприняла формы и технические приемы, выработанные западными мастерами и переданные уже в готовом виде русскому певческому миру. В этой обширной вокальной литературе впервые появилась форма многоголосных кантов в общественной жизни, псалм, предназначенных для домашнего обихода, и более сложная форма концертов — в церковной практике. Основой тех и других явился в сущности простейшей формы западный мотет, очень быстро воспринятый и развитый русскими вокальными мастерами. Звучность и разнообразие состава хоров, а главное красота вокального ансамбля, не потерявшая еще связи с народным песнотворчеством, передавшим сюда отчасти свою ритмику и мелодику, а затем вырабатывавшиеся практикой все новые затейливые вокальные эффекты, — все это, несомненно, послужило причиной быстрого распространения партесного пения и удаления в провинциальную глушь прежнего одноголосного (унисонного) знаменного и других распевов. Этому способствовали, конечно, и тогдашние внутренние политические обстоятельства, в особенности начавшееся гонение старообрядцев. Появились разные занимательные, в певческом смысле, приемы сочинения, на что указывают характерные названия самих произведений, вроде „Умилительная с выходками“, „Херувимская веселого распева с выходками“; разные аллилуйя — „птица“, „скок“, „труба“, „с чердака“, „волынка зовома“ и др. Увлечение в придворной жизни инструментальной музыкой западного образца, обозначившееся с приглашением на царскую службу разных валторнистов и трубачей, отозвалось сейчас и на певческой практике разными „валтор-

ными началами“, в роде относящегося уже к XVIII веку канта „Воспоем песнь нову“<sup>308</sup>

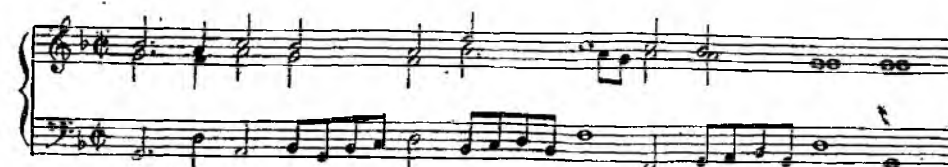


вступительные такты которого действительно подражают наигрышу валторны. Очень любопытный образец современной певческой композиции вполне инструментального характера дает также следующий кант: „Воздвигни нас лежащих и спящих от одра болезни“



Последний может также служить примером обработки вокальной композиции в концертном стиле: в нем встречается и указанное Дилецким „борение гласов непротивоположное“ (т. е. концертное пение, соло) и следующее за ним „тутти“ — пение полного хора. Несомненно, в таких приемах, в которых изоощрялось остроумие певческой изобретательности, русский народный характер стал теряться. Необходимо упомянуть еще об одном весьма популярном вокальном приеме тогдашнего времени, западного происхождения, — эксцеллентовании, сохранившемся в певческой практике почти до нашего времени. Эксцеллентование (excellente canere) заключалось в руладной разработке басовой партии. Образец этого приема дает следующий кант, взятый из сборника XVII—XVIII вв. (Публ. библиотека. О. XIV. № 25):

Вседержителю Христе божий сыне  
Слово отчее велико всесилне  
Просвьти душу мою помраченну  
Въ безднѣ грѣховнѣй въ страстьхъ погруженну.



Руладная обработка басовой партии в этом канте вполне показательна.

В таком виде представляется нам певческое творчество к началу XVIII века. Оно все более стало приобретать характер гармонического пения, потеряв только-что начавшиеся в конце XVI в. попытки создания русского контрапункта, с свободно движущимися голосами. В новом партесном пении, при общем движении их, голоса были связаны между собою вертикально и составляли гармоническое созвучие, т. е. аккорд. А певческий контрапункт не шел дальше приема имитации. Вокальная практика могла, конечно, легче развиваться в этом направлении. Да своим лютеранским складом она вполне отвечала новым западным веяниям, все более проникавшим

в государственную и общественную жизнь московской Руси. Певчие дьяки только подчинились веянию времени и, насколько то было в их даровании и умении, старались не разрывать связи с мелодическим и ритмическим достоянием, выработанным песенным обиходом русского народа. Лучшие из них, в роде высокродаренного дьяка В. П. Титова, осилили эту задачу; другие, как более слабые, могли только держаться на поверхности общего течения.

## Х. МУЗЫКА В ПРИДВОРНОЙ ЖИЗНИ XVII ВЕКА.

Государевы певчие дьяки. — Иностранцы на русской службе. — Начало театральных представлений на Руси.

Придворная жизнь в царских теремах задавала тон настроениям и вкусам верхних слоев современного московского общества. В эту дворцовую жизнь, на ряду с укоренившимися традициями, унаследованными от старых времен и обособленными от всего внешнего, а главное — иноземного, постепенно стали проникать новые веяния. Несомненно, эти новые веяния находили в огромном большинстве тогдашнего русского общества самое строгое и решительное осуждение, основанное на полном суеверии приверженцев темной старозаветной старины. Немчин доктор Елисей Бомелий, приехавший в Москву в 1570 г. и получавший звание царского врача, псковским летописцем признается „лютым волхвом“, отведшим царя (Ивана Грозного) от веры. Даже гораздо позже, в то время, когда сношения с иноземцами стали налаживаться, наши предки не могли отрешиться от суеверного взгляда на иностранцев. Так, иноземец органный мастер царя Михаила Федоровича, Федор Завальский, в 1638 г. был приведен к кресту, „что ему быть у государевой органной потъхи и никакия бь хитрости ему надъ государевымъ органы не учинить“. Незадолго до того в Москве случилось происшествие, показывающее, насколько народ относился суеверно и предубежденно к иностранцам. Около 1630 г. в Москве жил голландский доктор Квиринус Брембурх,<sup>369</sup> любитель-лютнист. Однажды он играл у себя в горнице при открытом окне. В это время подул сильный ветер, зашевеливший кости висевшего на стене скелета. Проходившие мимо стрельцы увидели это и разгласили, что доктор заставляет плясать мертвецов под лютню! Квиринуса обвинили в колдовстве, и только заступничеством князя И. Б. Черкасского он был спасен от сожжения на костре. Этой казни

подвергся только скелет, а доктор был выслан из Московского государства.

Конечно, чем чаще стали появляться иноземцы, тем больше к ним присматривались и привыкали. Для них за городом, в Кокуе, была отведена отдельная слобода (Немецкая, основанная в 1649 г.; нынешнее Лефортово), жившая своею обособленною жизнью; но постепенно оказывавшая воздействие и на московское общество.

Насколько дошедшие до нас документы и известия позволяют судить о художественных проявлениях в царских палатах и придворной жизни вообще, музыка здесь, в известных случаях, играла обязательную роль. На царской службе состоял штат придворных певчих (государевы певчие дьяки), а также представители скоморошества и игроки на разных музыкальных инструментах, но постепенно к последним стали присоединяться также иноземные заправские музыканты.

Государевы певчие дьяки, подобно патриаршим певчим дьякам (последние выродились с учреждением Синода в форму московского Синодального хора, так же как первые — в Придворную певческую капеллу), имели назначение быть домашней капеллой государя и исполнять богослужбное пение. Первоначально, как мы знаем, дьяки представляли небольшой хор, около 35 человек, постепенно увеличивавшийся и к концу XVII века достигший 70 человек, благодаря увеличению числа придворных храмов и развитию партесного пения, требовавшего полнозвучного хора. Дьяки разделялись на станицы, заключающие обычно по 5 певчих и являвшиеся последовательными ступенями в служебной иерархии певчих. Старшими станицами считались первые две; во время богослужения при царском дворе первая станица становилась на правый клирос, вторая — на левый. Во главе хора находился уставщик; известны имена уставщиков государевых певчих дьяков последней четверти XVII в. — Павла Михайлова, Петра Покровца и Федота Ухтомского; при Петре уставщиком его капеллы состоял его любимец певчий дьяк Степан Беляев. К низшим станицам причислялись молодые, неопытные певчие, проходившие в них курс певческой премудрости. Выше было выяснено, какую выдающуюся роль сыграли государевы певчие дьяки в разработке певческой литературы, в особенности в XVII веке.<sup>370</sup> В смысле певческой практики государевы певчие дьяки также являлись наиболее передовыми. Когда в Москву проникли слухи об успехах киевского церковного ансамбля в партесном пении, Алексей Михайлович выписал учителей и певчих из Киева.<sup>371</sup> Государевы певчие очень быстро переняли

искусство последних и тем, конечно, способствовали распространению нового рода пения. Певчие дьяки славились также искусной перепиской нот, как знаменных, так и линейных, партесных. Известно, напр., что певчий дьяк Иван Конюховский с необычайною отчетливостью, несмотря на мелкий почерк, написал (ок. 1640 г.) безлинейный двустрочный обиход на 600 листах; другой певчий дьяк Потап Максимов (ум. 1632 г.) славился в качестве писца „наречного пения“. Дворцовые приказы сохранили нам имена дальнейших „писцов наречного пения“ (до 1682 г.) — Семена Денисова, Богдана Златоустовского, Федора Константинова, Ивана Никифорова, стольника князя Мих. Ник. Одоевского, Михаила Осипова и Григория Херуговского; последние двое принадлежали к клиру крутицкого митрополита, но их рукописные ноты имелись в царской библиотеке в Москве. Несомненно, что многие и лучшие рукописи крюкового и линейного письма, дошедшие до нас, были выписаны именно государевыми певчими дьяками. Как искусные переписчики нот, они исполняли, вероятно, и частные заказы. Наконец, насколько звание государева певчего дьяка в известных случаях пользовалось почетом, показывает назначение дьяка Никифора Кондратовича Вяземского учителем церковного пения к царевичу Алексею Петровичу.<sup>372</sup>

По примеру царской и патриаршей капелл, в Москве существовали певческие хоры не только при церквях, но, вероятно, и у богатых бояр и бар, как, напр., хор Строганова, регентом которого состоял Дилецкий.

Ограниченнее и незначительнее была роль придворных инструменталистов. Некоторые музыканты при дворе царя Михаила Федоровича уже были упомянуты (цымбальники Андрей Андреев — 1613 г., Томило Мих. Бесов — 1613 — 14 г., Мелентий Степанов — 1626 — 32 г.). Все они были причислены к „потешной палате“, сведения о деятельности которой еще очень скудны. Тем не менее, из документов расходных книг государевой денежной казны 1616 — 20-х гг.<sup>373</sup> видно, что „потешная хоромы“ в данную эпоху имела 7 окон и 4 двери; в 1613 г. „цымбальнику“ Томиле Михайлову (Бесову) было выдано 5 аршин „покромей червчатых“, а в 1614 г. на опушку окон и дверей „потешной палаты“ пошло 10 аршин сукна. Таким образом устанавливаются довольно обширные размеры „потешной палаты“, в которой происходила „государева потеха“, не исключавшая и участия иноземных музыкантов. Позднее, к „потешной палате“ были приписаны, между прочим, и придворные органисты. Из немногих подобных фактов дошло



до нас известие о праздновании свадьбы царя Михаила Федоровича, в начале февраля 1626 г. Второй день свадьбы начался музыкой. Когда царь вышел из сенника в мыльню, начали „играть в сурны и в трубы и бить по накрам“, а в Грановитой палате во время стола играли на цимбалах и били по накрам — „в государеву радость“. — Олеарий сообщает также, что в тереме Михаила Федоровича видел девушку, плясавшую под арфу и скрипку. Вероятно, под музыку совершались при дворе и другие незамысловатые потехи.<sup>374</sup>

Но в царствование Михаила Федоровича (1613 — 1645) эти домашние музыкальные развлечения народного характера постепенно стали перемешиваться с музыкой, которую производили приезжие иностранцы. Представители музыкальной профессии последних, как мы знаем, появлялись даже в старой Руси, задолго до Смутного времени. При Михаиле Федоровиче сближение Московского государства с иностранцами стало интенсивнее, в особенности по окончании войны с Польшей (1635). Иностранцев стали приглашать и выписывать для разных полезных учреждений; обновилась ими и государева „потешная палата“. В 1630 г. из Голландии были выписаны органного дела мастера братья Ганс и Мельхарт Лун с подмастерьями Адаменом и Бурманом. Они привезли с собой в Москву „стремент на органное дело“ и доделали свой орган весьма искусно: разукрасили резьбой, расцветили золотом и красками, а наверху поместили изображения соловья и кукушки, и „какъ заиграють тѣ органы и обѣ птицы поють собою безъ человеческихъ рукъ.“ За это мудрое дело государь пожаловал мастерам 2676 рублей. Братья Лун прожили в Москве восемь лет и выучили своему мастерству нескольких русских учеников. Один из органов, сделанных в Москве русскими мастерами, был подарен царем вместе с „варганистом“ персидскому шаху. На смену братьям Лун, около 1638 г. в „органной потехе“ состоял другой иностранец — поляк Федор Завальский, а помощником его был также поляк Юрий Проскуровский. Первый из них был уже упомянут; Юшка Проскуров состоял на службе еще раньше, так как заведывал органной потехой во время второй свадьбы царя Михаила Федоровича (1626 г.).

Несомненно, вместе с двором, заводили органы и некоторые ближние бояре, но потребность в этих инструментах вскоре явилась и вследствие увеличивавшегося населения иностранцев в Москве. Адам Олеарий, приехавший туда с голштинским посольством в 1634 г., сообщает, что в это время в Москве жило уже много иностранцев, в том числе около тысячи

протестантских семейств. Они селились сначала невозбранно в Москве, строили на своих дворах кирки, которые затем были сломаны, так как главное иноземное население было водворено в Немецкой слободе, где также было несколько церквей. Последние обязательно требовали органов, которые появились и в зажиточных частных домах. В начале семидесятых годов в кирках Немецкой слободы служили канторами и органистами: Юстус Мертц из Мюльгаузена (род. 1648 г., умер в 1702 г.; жил в Москве в 1668 — 71 гг., в качестве кантора Саксонской церкви, получая ежегодно 100 талеров жалованья, на всем готовом), а затем некий Симон Гутовский, принимавший, между прочим, участие в первых театральных представлениях в Москве. Оба они были современниками польского органиста Казимира Василевского (Казимерко Леонтьев Василевский), родом из Смоленска, „шляхетской породы“, состоявшего в „государевой потехе“ в 1670-х годах.<sup>375</sup> В XVIII веке органное дело в Москве вполне упрочилось, и московские органисты, которые одновременно стали выделывать клавесины и клавикорды, распродавали свои инструменты и в новой столице и в провинции.

Царствование Алексея Михайловича (1645 — 1676) было одним из наиболее любопытных и богатых событиями в истории художественной культуры России. При нем разного рода церковные торжества, включая отмеченные раньше „действия“, праздновали свой последний, но зато и наиболее пышный расцвет. Созвание двух комиссий дидакалов в 1655 и 1668 гг. для исправления певческих книг; быстрое развитие партесного пения; расширение института государевых певчих дьяков и появление среди них или в связи с церковными реформами Алексея Михайловича целого ряда вокальных композиторов, теоретиков и писателей о музыке; сближение с Западом и усиление в Москве кадра иноземных мастеров, в том числе и музыкантов; наконец, устройство первых театральных представлений и даже специальной театральной школы в Москве, — все эти явления были тесно связаны с личностью и вкусами самого царя. Недаром иностранцы, приезжавшие в Москву, поражались великолепием и величию двора. Неоднократно посещавший Москву при Алексее Михайловиче посланник английского короля Карла II, граф Карлейль, сообщает: „Двор московского государя так красив и держится в таком порядке, что между всеми монархами едва ли найдется один, который превосходил бы в этом московский“. В ноябре 1655 г. царь возвратился из похода на Швецию. Его въезд был обставлен

чрезвычайно торжественно. Патриарх Никон, в сопровождении гостивших в Москве патриархов александрийского и антиохийского, с собором духовенства, со множеством образов встречал царя, который шел пешком по городу в собольей шубе, без шапки, сопровождаемый сибирским царевичем и ближним боярином. Ему предшествовали множество юношей, которые держали в руках ноты и пели. При колокольном звоне и выстрелах из пушек, отнятых у неприятеля, царь достиг лобного места и приказал спросить весь мир о здоровье. Вся густая толпа народа закричала „многие лета“ государю и поверглась на землю (Костомаров).

Эта картина дает наглядное представление о той пышности, которая окружала царя Алексея Михайловича. Правда, в этом отношении, собственно московский двор пережил в его царствование противоположные один другому периоды: первый, если можно назвать, — никоновский — со времени вступления на престол и затем сближения с Никоном, отличавшийся крайним проявлением благочестия, и второй — уже после разлада царя со всемогущим патриархом (1660), когда собственно и стали изменяться художественные вкусы царя. В этом отношении любопытны и показательны внешние обстоятельства, сопровождавшие празднование обеих свадеб Алексея Михайловича. Когда, в январе 1648 г., царь справлял свадьбу со своей первой женой, Марией Ильиничной Милославской, во время свадебного пира государевы певчие дьяки распевали стихиры из праздников и триоди, и допускавшаяся на прежних царских свадьбах игра на трубах, органах и накрах была отменена. Совершенно иначе была обставлена вторая свадьба царя, в 1671 г., с Наталией Алексеевной Нарышкиной. „Послѣ кушанья (сообщают „Дворцовые разряды“) изволилъ великій государь себя тѣшить игры; и его великаго государя тѣшили и въ органы играли, а игралъ въ органы нѣмчинъ,<sup>376</sup> и въ сурны и въ трубы трубили, и въ суренки играли, и по накрамѣ и по литаврамъ били во всю“. Точно также через четыре года, в сентябре 1674 г., празднуя объявление своего сына, Федора Алексеевича, наследником престола, царь задал пир, сопровождавшийся музыкой и закончившийся только в 6 часов утра. Такова была разница вкусов и развлечений Алексея Михайловича в начале и конце его царствования. И если в первом его периоде церковная администрация с неукоснительной решительностью преследовала скоморохов и всякое проявление народного — светского — творчества, то в последние годы Алексей Михайлович снизошел даже до устройства театральных представлений при дворе. Одному он остался неизменно верным

приверженцем — церковной службе и пению, заботясь до конца своего царствования об их великолепии. Это вполне понятно, так как Алексей Михайлович был не только любителем, но и знатоком церковного пения. Последнее входило, как мы знаем, в число учебных предметов, преподававшихся царским детям; в царе Алексее этот предмет встретил самого прилежного ученика. В нотной библиотеке сына его, Федора Алексеевича, сохранилось несколько крюковых рукописей, переписанных Алексеем, вероятно, в дни его юности.<sup>377</sup> В эпоху, когда начали разыгрываться страсти защитников нового хорого пения и их противников, стоявших за знаменное — доиконовских текстов, несомненно, по желанию царя, в 1668 году было получено от восточных патриархов благословение на употребление в церкви партесного пения. Патриархи были приняты в Москве с подобающим им почетом и радушием.

При Алексее Михайловиче сношения с Западом приняли более прогрессивный характер, и послы его за границей наблюдали не только за одним исполнением этикета и внешних формальностей, отчетом о которых полны все „статейные списки“ (донесения) тогдашних посольств к иностранным дворам. В статейный список дворянина Василия Лихачева о посольстве его во Флоренцию (1659 г.) занесены известия и о питье про государево многолетнее здравие, во время которого „играли по музыкѣ въ кимвалы и въ органы, и два трубача и восемь гудцовъ“ (очевидно, лютнистов), и о блестящем бале, на котором было собрано „большихъ Думныхъ людей съ ихъ женами съ 400 человекъ, а ночь всю танцовали; самъ Князь (Тосканский герцог Фердинанд Медичи) и сынъ и братья и Княгиня“. А главное, дается отчет о „комидіяхъ“, несомненно, представленных в честь московского посольства. Вот любопытный отчет Вас. Лихачева:

„Князь приказалъ играть: объявились палаты, и бывъ палата и внизъ уйдетъ, и того было шесть перемѣнъ; да въ тѣхъ же палатахъ объявилось море колеблемо волнами, а въ морѣ рыбы, а на рыбахъ люди ѣздить; а въ верху палаты небо, а на облакахъ сидятъ люди: и почали облака и съ людьми на низъ опущаться, и подхвата съ земли человекъ подъ руки, опять въ верхъ же пошли; а тѣ люди, которые сидѣли на рыбахъ, туда же поднялись въ верхъ, за тѣми на небо. Да спушался съ неба же на облакъ, съѣдъ человекъ въ коретѣ, да противъ его въ другой коретѣ прекрасная дѣвица, а аргамачки подъ коретами какъ быть живы, ногами подрагиваютъ: а Князь сказалъ, что одно солнце, а другое мѣсяць.

„А въ иной перемѣнѣ, въ палатѣ объявилось поле, полно костей человеческихъ, и враны прилетѣли и почали клевать кости; да море же объявилось въ палатѣ, а на морѣ корабли небольшие и люди въ нихъ плаваютъ.

„А въ иной перемѣнѣ, объявилось человекъ съ 50 въ латахъ и почали саблями и шпагами рубиться, и изъ пищалей стрѣляти, и человекъ съ три какъ будто и убили; и многіе предивные молодцы и дѣвицы выходятъ изъ занавѣса въ золотѣ и танцуютъ; и многія диковинки дѣлали; да вышедъ малый и почаль прошатъ ѣсть, и много ему хлѣбовъ пшеничныхъ опрѣсночныхъ давали, а накормить его не могли.

„А та игра дѣлана до Посланниковъ за 8 недѣль, а стала де она въ 8000 ефимковъ. Такова же комидія послана въ даръ къ Испанскому Королю, какъ сынъ у него родился. А комидій было при насъ во Флоренскѣ три игры разныхъ“.<sup>378</sup>

В настоящее время трудно утверждать, какие именно пьесы видели московские послы во Флоренции в январе или феврале 1660 г. Насколько мне удалось установить репертуар итальянских театров за XVII—XVIII вв., можно предположить, что поставленная во Флоренции в 1660 г. опера „Возвращение Улисса“ Мелани была одной из трех „комидій“, данных в честь московского посольства. По своему сюжету она также подходит к описанию, сделанному Вас. Лихачевым в его статейном списке.<sup>379</sup> Несомненно также, что вышедший в одной из „церемон“ малый разыграл одну из обычных итальянских интермедий, которые позднее привились и на русской сцене.

Через несколько лет другой московский посол, стольник Петр Потемкин, был отправлен в Испанию и Францію. В сентябре 1668 г. в Париже он и его свита также присутствовали на нескольких придворных спектаклях. 16 сентября труппой Дюмаре была представлена комедия „Coups de l'Amour et de la Fortune“, с переменами декораций и балетом, который им будто бы очень понравился. На следующий день труппа Мольера сыграла „Амфитриона“. Однако об этих спектаклях современный „статейный список“ посольства Потемкина вовсе не упоминает („Древняя Росс. Вивл.“, т. IV), и известие о них сохранилось только в записках церемониймейстера Saintot.<sup>380</sup>

Вряд ли, однако, стольник Потемкин не рассказывал в Москве о виденных им в Сен-Жермене театральные диковинки, среди которых он видел блестящий балет и слышал стройную оркестровую музыку („Pas de ballet et symphonie, sans aucupe casarphonie“, согласно заключению стихотворного обозрения „Gaselle rimée“). Во всяком случае, известия московских послов должны были интересовать любознательного царя и были им приняты к сведению. Точно также доходили до Алексея Михайловича слухи и о любительских спектаклях, происходивших в Немецкой слободе. Так, упомянутый раньше граф Карлейль сообщает, что в 1664 г. была представлена в посольском доме комедия, „доставившая зрителям несколько

приятных часов.“ Повидимому, театральные развлечения в тогдашней Немецкой слободе не были исключительными явлениями.

Недолгое время спустя, сам царь пожелал испытать удовольствие от подобных театральных зрелищ у себя при дворе. Обстоятельства этому благоприятствовали. Кончина первой супруги Алексея Михайловича, царицы Марии Ильиничны, совпавшая со смертью только-что рожденной дочери, а через несколько месяцев еще двух царевичей — Симеона и Алексея, вызвали сближение царя, искавшего дружеского утешения, с боярином Артамоном Сергеевичем Матвеевым. Последний был одним из наиболее передовых и просвещенных русских людей тогдашней Москвы. Он служил в иноземных полках, был полковником рейтарского; хорошо знал иноземные обычаи. Он был женат на иностранке из Немецкой слободы — шотландке Гамильтон, принявшей, при переходе в православие, имя Авдотьи Григорьевны. В его доме, устроенном на европейский лад (у Матвеева был свой домашний театр, на котором играли немцы и его дворовые люди),<sup>381</sup> воспитывалась Наталья Нарышкина, с которою Алексей Михайлович вступил в брак в 1671 г. Царь невольно подчинился влиянию молодой супруги и Матвеева. Когда 30 мая 1672 г. родился царевич Петр, царица получила еще большее влияние на царя. Радостные события в царской семье — рождение Петра, объявление, вскоре за тем, царевича Федора наследником престола — вызвали желание отпраздновать их на западный образец. Алексей Михайлович был к этому вполне подготовлен. Еще за две недели до рождения Петра он приказал полковнику Николаю фон Стадену „ѣхать къ курляндскому Якобусу князю и, будучи въ курляндской землѣ, приговаривать великаго государя въ службу рудознатныхъ всякихъ добрыхъ дѣлъ мастеровъ, которые бѣ руды всякія знали и плавить ихъ умѣли, да трубачей самыхъ добрыхъ и ученыхъ, да которые бѣ умѣли всякія комедіи строить“. Миссия фон Стадена окончилась далеко неудачно. Первоначально, правда, ему удалось пригласить „для потехи царского величества“ знаменитого актера Фельтена, а в числе остальной труппы — не менее знаменитую копенгагенскую певицу Паульсен. В конце концов, однако, дело расстроилось: и рудознатцы, и актеры отказались ехать в далекую Московію, отчасти по дальности пути, отчасти из боязни, в виду дошедших до них нелепых слухов, что иностранцев оттуда обратно не выпускают, грозя им кнутом и Сибирью.<sup>382</sup> Фон Стаден привез в Москву (в декабре 1672 г.) только трубача да четырех музыкантов. — Согласно докладу

Посольского приказа, опубликованному С. К. Богоявленским, —

„въ нынѣшнемъ во 181 [1672] году декабря въ 3 день къ великому государю (титул) приѣхалъ изъ Свѣи полковникъ Николай ѳанъ Стаденъ, а въ Посольскомъ приказѣ объявилъ.

„По указу де великого государя, будучи онъ въ Стекольне [Стокгольме] и въ Курлянской землѣ, въ службу великого государя приговорилъ и привелъ съ собою къ Москве одного человѣка трубача Цесарскіе земли Яна Валдона да 4 человѣкъ музыкантовъ: Прускіе земли Фредрика Платшлейна, Курлянскіе земли Якова Филиппова, Гданчанина Гоперида Бегена, Саксончина Христофора Бакамера, а съ ними есть розныхъ 7 страментовъ. Да для трубача вывезъ брата его порутчика Меллера для того, что тому трубачю безъ него ѣхать было немочно. А великаго государя жалованья договорился онъ, Николай, давать имъ помѣсячно кормъ з сентября нынѣшняго 181 году: трубачю 8 рублевъ на мѣсяць, музыкантамъ по 6 рублевъ на мѣсяць человѣку, а на годъ будетъ всѣмъ дать 384 рубля, а порутчику быть и служить с — ыноземцы изъ указного жалованья...“<sup>383</sup>

Музыканты, привезенные Стаденом, прожили здесь приблизительно до середины 1674 г., когда часть их была отпущена из Москвы, а другая — просто бежала. Взамен их на службу государя поступила другая партия иноземных музыкантов: Янус Брантен, Максимильтян Маркус, Францишек Аннибал, Яган Терингерен, Янус Кральцон и Максимильтян Крейкенау. Из них первые двое „остались въ Москвѣ послѣ цесарскихъ посланниковъ“, а остальные, вероятно, оказались среди иноземцев Немецкой слободы. Во всяком случае, обе партии музыкантов принимали участие в „государевомъ комедійномъ дѣйствѣ“,<sup>384</sup> хотя первая партия (Вальдон и К<sup>о</sup>) и запоздала к началу спектаклей.

В отсутствие фон Стадена „комидійное действо“ было уже устроено в Москве. Через три дня после рождения цесаревича Петра, первенца молодой супруги, Алексей Михайлович приказал пастору Саксонской церкви в Немецкой слободе, магистру Ягану Готфриду Грегори „учинити комедію, а на комедіи дѣйствовать изъ Библии книгу Эсфирь и для того дѣйства устроить хоромину вновь“ — в селе Преображенском. Несомненно, на Иог. Грегори царю указал А. С. Матвеев. Но прежде чем приказать устроить такую небывалую в Москве „театральную потеху“, Алексей Михайлович запросил об этом своего духовника, протопопа Андрея Савинова, который сослался на пример прочих христианских государей, в особенности на императоров православной Византии, устраивавших театральные зрелища в своих театрах. И вот, через четыре с половиной месяца воля царя была исполнена: 17 октября 1672 г. состоялось представление „Артаксерксова действа“.<sup>385</sup>

В истории постановки первых театральных представлений

в Москве нас может интересовать главным образом их музыкальная часть. На самом деле, первые пьесы, данные при дворе Алексея Михайловича, сопровождались музыкальными номерами — для пения, иногда с инструментальным аккомпанементом. До нас дошли, вернее покуда только найдены, два небольших отрывка, но самый репертуар драматических произведений, собранный и опубликованный в наибольшей полноте Н. С. Тихонравовым („Русские драматические произведения 1672—1725 годов“. 2 тома, Спб., 1874), говорит за то, что в этих пьесах музыкальные номера играли не последнюю роль, хотя и появлялись в них эпизодически.

В этот первый период московского придворного театра (1672—76) были поставлены<sup>386</sup> следующие пьесы: в 1672 г. 17 октября „Артаксерксово действо“, соч. Грегори.

В 1673 г. около 2 февраля „Иудифъ“, соч. Грегори; около 9 февраля балет „Орфей и Эвридика“, музыка Шютца; в октябре<sup>387</sup> „Алексѣй, божій человѣкъ“, соч. Симеона Полоцкого.

2 ноября Товій младшій, соч. Грегори.

В 1674—75.<sup>388</sup> 1) „О Навуходоносорѣ царѣ, о тѣлѣ златѣ и тріехъ отроцѣхъ, в печи не сожженныхъ“. 2) „Комедія притчи о блудном сынѣ“, соч. Симеона Полоцкого. 3) „Жалостная комедія объ Адамѣ и Евѣ“, 4) „Малая прохладная комедія объ Іосифѣ“ и 5) „Малая комедія Баязетъ и Тамерланъ“; соч. Грегори.

Первые пьесы Грегори, несомненно, исполнялись на немецком языке, так как участвующие в них были исключительно жители Немецкой слободы и при громадном персонаже „комедии“ (64 действующих лица) не было бы возможности разучить пьесу в короткий срок с природными москвичами. Сделанный для царя перевод „Артаксерксова действа“, также как и других пьес Грегори, мог служить для лучшего понимания комедий, подобно печатным переводным либретто позднейших иностранных опер.

Любопытно, что наибольшее впечатление на зрителей производили следующие моменты в первых двух пьесах Грегори — „какъ Артаксерксъ велѣлъ повѣсить Амана по царицыну челобитью и Мардохеину наученю и какъ Олоферну царица голову отсѣкла“; эти сцены и дали названия обеим пьесам в современных документах. Обе они были неоднократно возобновляемы и, следовательно, пользовались популярностью, так же как „Комедія притчи о блудном сынѣ“, выдержавшая в свое время несколько печатных изданий с иллюстрациями Пикара.

В этих первых русских комедиях, заимствованных (Грегори) или просто переведенных (Симеон Полоцкий) с западных образцов, „действие“ их разнообразилось вставными эпизодами грубо-комического характера,<sup>389</sup> а также вокальными номерами. Так, между 3-м и 4-м актами „Иудифи“ вставлено музыкальное „междусъніе“ (интермедия), в котором плененные Олоферном цари жалуются на свою горькую судьбу, и, в заключение, каждый из них поет особый стих „зѣло жалбно“. 4-й стих Амарфала, несомненно аналогичный пению остальных трех царей (Салманасара, Адера и Агага), дошел до нас в нотной записи и приведен И. А. Шляпкиным.<sup>390</sup> Этим, конечно, не ограничивалось участие музыки в начальном репертуаре русского театра. В пьесах встречались отдельные вокальные номера, как, напр., песня Эсфири из „Артаксерксова действия“ и только-что указанная песнь 4-х царей из „Иудифи“; в той же комедии 3 солдата поют застольную песню: „Воспойте богу въ тимпанѣхъ“, а в заключение поет хор иудеев, переложенный из библейской песни. В комедии „Баязет и Тамерлан“ имеется комическая песня Калиста. В „жалостной комедіи объ Адамѣ и Евѣ“, в заключение 1-го действия 3 ангела поют хвалу богу, а в конце 2-го — песню (повидимому, хором):

Черезъ адамово паденіе  
Вси роды погублены.

В заключение каждого действия комедии о блудном сыне исполнялось пение, „ему же послѣдуетъ intermedium“; последнее слово в рукописи вписано самим автором, Симеоном Полоцким, установившим и в нашем старинном театре этот иностранный термин.

В комедии о Навуходоносоре, представляющей обработку популярного у нас „пещного действия“, отроки, после снисшествия ангела в пещь, поют то же славословие, что и в духовном „действе“:

„Благословенъ еси господи боже отецъ нашихъ,  
и хвалень, и превозносимъ во вѣки“ и пр.

Точно также в ремарках тогдашних пьес, изданных Н. Тихонравовым, встречаются такого рода указания: „здѣ вострубят“ (Навуходоносор в „Иудифи“ после этого говорит: „Ужь трубятъ къ столу. Возстаните, совѣтники, и во слѣдъ мене идите“...); после того как Юдифь отсекла голову Олоферну — „здѣ сполохъ чинится со трубы и тимпаны, главу вывѣшиваютъ на стѣну, а Ваная тутъ кличѣ

кличеть“ (т. е. поет песню); в комедии о Блудном сыне ремарки отмечают, кроме указанных выше интермедий и пения, застольную музыку на пиру у блудного сына и появление „сладкоигрателей“, которые играют и поют в утешение уже обнищавшего сына; в заключение этой же пьесы „ту вси, изшедше поклонятся, а мусикия запоетъ и тако разыдутся гости“; наконец, в комедии о Навуходоносоре последний заявляет боярам (!) в начале действия:

„Вы днесъ печали намъ не поминайте,  
О мусикии сладцѣй помышляйте“,—

после чего и приходят „мусикии“, т. е. музыканты.

Очень мало дошло до нас отрывков самой музыки этих первых русских театральных пьес. Покуда известны только две песни из „Артаксерксова действия“ и „Иудифи“, опубликованные И. А. Шляпкиным.

Из первой комедии сохранилась песнь Эсфири, как она названа в сборнике Шляпкина, хотя и в позднейшей рукописной копии — конца XVIII в. Она изложена здесь двухголосно, причем голоса почти неизменно движутся параллельными терциями:<sup>391</sup>



Драма „Эсфирь“ исполнялась в Москве и в первой четверти XVIII в.;<sup>392</sup> „плач Эсфири“ мог быть достаточно популярным, чтобы войти и удержаться в репертуаре невзыскательных кантов, с которыми его музыка имеет немало общего. Здесь он принял двухголосный вид, но возможно, что и в самой комедии он исполнялся точно также в заключение какого-либо действия. Еще интереснее песнь Амарфала из „Иудифи“. И. А. Шляпкин приводит ее в переложении, сделанном проф. Л. А. Саккетти. Я опускаю в нем только обозначение размера и диез (#) в ключе, случайно, повидимому, попавший в

одну из печатных строк „песни“, сохраняя ее, как в подлиннике, без деления на такты:

О про-гне-ван-ный бо-же ест-ля Ба-фу-ли-и.  
 ко-е е-ще спа-се-ни-е то Гди налп по-мо-ан  
 (господи)  
 а-ще ли ны то на(с)воз-мв от се-я жиз-ни.

И этот мотив, несомненно, имеет много общего с русскими псалмами конца XVII века. Замечательно, что начальная фраза его [а] вполне тождественна с известным мотивом, характеризующим Ивана Грозного в опере „Псковитянка“ Римского-Корсакова; это случайное совпадение только подтверждает, насколько оба мотива — чисто русские.

Для вокальных номеров комедии о Навуходоносоре, именно для пения отроков, повидимому, музыка была прямо заимствована из „пещного действия“.

Выяснив степень участия музыки в первых наших театральных представлениях, не менее интересными являются вопросы: кто были исполнители музыканты на этих спектаклях, а еще более, кто были авторы этих вставных музыкальных номеров. Известно, что в первых спектаклях участвовали органист Симон Гутовский и игрец (вероятно, скрипач или лютнист) Тимофей Гасенкрух; возможно, что участвовал и Лавр. Ринхубер, а также упомянутый раньше органист из „Государевой потехи“ Казимир Василевский. Кроме них, в инструментальном ансамбле участвовали музыканты домашней капеллы Матвеева, а затем, начиная с „Лудифи“, к ним прибавились и музыканты, привезенные в 1672 г. фон Стаденом из-за границы, перечисленные выше.

В дальнейшем, театральная школа пастора Грегори и его церковная школа могли подготовить необходимый кадр музыкантов. А играли музыканты на „органахъ, виолахъ (рыль) и въ страменты“.<sup>393</sup>

На вопрос о композиторах музыки к этим драматическим пьесам можно покуда ответить только предположи-

тельно, что, судя по двум отрывкам из сборника Шляпкина, это не были произведения, заимствованные с Запада, на что, повидимому, намекает издатель сборника. Мелодический склад обеих песен, сходный с русскими кантами той же эпохи, дает возможность предположить, что и эту первую русскую театральную музыку сочиняли (быть может, по приказанию А. С. Матвеева) государевы певчие дьяки. Такая музыка и могла быть понятна Алексею Михайловичу и его двору. Во всяком случае, с большой вероятностью можно допустить, что музыкальным сотрудником Симеона Полоцкого в его сценическом творчестве был дьяк В. П. Титов, который переложил на музыку его же „Стихотворную Псалтирь“ и сборник „Пѣсенъ святымъ“. Это могло касаться, конечно, только вокальных номеров; можно надеяться, что с опубликованием современных кантов и псалм отыщутся и некоторые театральные пьесы, которые могли затем перейти в репертуар первых. Инструментальная музыка игралась, повидимому, умельцами Немецкой слободы — по заграничным образцам; да она и была несложной, так как требовала преимущественно трубных фанфар.

Но в этот первый период русского театра при дворе Алексея Михайловича была исполнена и целая музыкальная пьеса иноземного мастера — именно балет „Орфей и Эвридика“, представленный в Москве в конце масляной недели 1773 г. (повидимому, 9 февраля). Курляндец Яков Рейтенфельс в своих записках о Московии („De rebus Moscovitis“, Падуа, 1680) рассказывает по этому поводу: „Узнав, что при дворах других европейских государей в употреблении разные игры, танцы и прочие удовольствия для приятного препровождения времени, царь нечаянно приказал, чтобы все это было представлено при какой-нибудь французской пляске. По краткости назначенного семидневного срока, сладили дело как могли. В другом месте, прежде представления следовало бы извиниться, что не все в должном порядке; но тут это было совершенно лишнее: костюмы, новость сцены, величественное слово иностранное (?) и стройность музыки, весьма естественно, сделали самое счастливое для актеров впечатление на русских, доставив им полное удовольствие и заслужив удивление. Сначала царь не хотел, чтобы тут была музыка, как вещь новая и, некоторым образом, языческая. Но когда ему сказали, что без музыки точно так же невозможно танцевать, как без ног, то он предоставил все на волю самих артистов“.<sup>394</sup>

„Орфей“, представленный в Москве, не мог быть итальянской оперой на текст Ринучини (впервые поставленной во Флоренции в 1600 г.), как предполагают некоторые исследователи. Это был, повидимому балет немецкого композитора Гейнриха Шютца, текст к которому был сочинен виттенбергским профессором Авг. Бухнером. Этот балет был впервые дан в 1638 г. в Дрездене и пользовался там успехом. Очевидно, московская по-



Рис. 100. Две сцены из постановки „Комедии притчи о блудном сыне“ Симеона Полоцкого (по московскому изданию 1685 г.).

Abb. 100. Zwei Auftritte aus der Aufführung des Spiels „Das Gleichnis vom verlorenen Sohn“, von Simeon Polotzki (nach der Moskauer Ausgabe von 1685 г.).

становка его была наскоро скопирована именно с дрезденской, так как и пастор Грегори и жители Немецкой слободы в то время имели со столицей Саксонии наибольшую связь. Также как в древне-греческом мифе пение Орфея заставляет двигаться даже деревья и скалы, в московской постановке балета под музыку Орфея плясали пирамиды. Сначала

Орфей приветствовал царя Алексея Михайловича, воспевая его мудрость и прекрасные свойства души; по обе стороны древне-греческого бога стояли пирамиды, украшенные транспарантами и освещенные огнями. Орфей, в заключение своего пения, обратился к пирамидам, приглашая их танцевать. Затем начался балет.<sup>395</sup>

Некоторое представление о постановке первых сценических спектаклей в Москве при Алексее Михайловиче могут дать два рисунка из современного московского издания (1685) Комедии притчи о блудном сыне Сим. Полоцкого (рис. 100), иллюстрированного гравюрами голландца Пикара, затем служившего в Оружейной палате в Москве.<sup>396</sup> Постановки пьес пастора Грегори и Симеона Полоцкого, несомненно, копировались по тогдашним заграничным образцам. Поэтому по данным гравюрам можно судить и об устройстве сцены и рампы, а также о костюмах и движениях тогдашних московских лицедеев.

С кончиной царя Алексея Михайловича (ум. 29 января 1676 г.) и вступлением на престол Федора Алексеевича (1676—1682) комедийные действия прекратились при дворе. Инициатор и покровитель их С. А. Матвеев подвергся опале и вскоре был сослан в Пустозерск. Новой боярской партии, окружившей молодого царя, были противны заморские потехи Матвеева. Велено было палаты, занятые „комидией“, очистить, и все театральное имущество „свести на двор“, принадлежавший прежде Никите Ивановичу Романову. Одновременно была закрыта и театральная школа, а вместе с тем прекратились иноземные „музыкальные“ развлечения. Известия о них не сохранились. Возможно, что Заиконоспасская школа в Москве продолжала разыгрывать комедии Симеона Полоцкого, но представления эти носили более замкнутый характер, чем прежние придворные спектакли.

При Федоре Алексеевиче продолжалась творческая деятельность государевых певчих дьяков,<sup>397</sup> вызвавшая известную полемическую борьбу между защитниками старого знаменного пения и творцами нового партесного и концертного стиля (именно к 1681 г. относится трактат дьякона И. Коренева), и доживали свой век, вместе с последними московскими патриархами, священные „действия“, с которыми мы познакомились в предыдущем очерке. Независимо от воли молодого царя, недолго правившего государством, многое было утеряно из прежнего, и государству должны были открыться новые перспективы, благодаря усилившимся раньше сношениям с Западом.

С воцарением Петра I, младшего брата Федора Алексеевича, повернувшего кормило Московского государства на совершенно новый путь, возродились и театральные действия, обновилась композиторская деятельность певчих дьяков и очень сильно стала проявляться иноземная музыка, вскоре и надолго погасившая в русском музыкальном творчестве его основной, народный отпечаток. Григорий Котошихин в своем известном трактате: „О Россіи въ царствованіе Алексѣя Михайловича“ недаром проводит мысль о невежестве древней Руси вследствие отчужденности ее от „иных государств“. Царь Петр Алексеевич как бы всосал это убеждение вместе с молоком своей матери и резко порвал со всеми прошлыми традициями наследованного им государства.

## XI. КРАТКИЙ ОБЗОР ПЕВЧИХ ДЬЯКОВ, КОМПОЗИТОРОВ И ТЕОРЕТИКОВ XVI—XVII вв.<sup>398</sup>

*Адамов* Матюша, государев певчий дьяк, пожалованный в 1551 г. Иваном Грозным приставством по Троице-Сергиеву монастырю.

*Ананьин* Иван, певчий дьяк и, повидимому, уставщик хора Симона, архиепископа вологодского и белозерского (1666); „показания“ его об учении церковных певчих напечатаны в „Древностях“, Труд. Моск. арх. общ. I, 23.

*Андреев* Григорий, патриарший певчий дьяк (1613—14 г.), разучивший с певчими „пещное действо“ в Москве. Документы о нем напечатаны А. Викторовым: „Описание записных книг“. М. 1877.

*Афанасьев* Гаврилка, государев певчий дьяк, пожалованный Иваном Грозным приставством по Троице-Сергиеву монастырю в 1551 г.

*Афанасьев* Максим, государев певчий дьяк, из Сибири, где принадлежал к хору сибирского архиепископа. В 1691 г. подал государю челобитную.

*Бабин* Семен Федоров, певчий дьяк новгородского владыки, славившийся своим искусством распева, в конце XVII в.

*Бавыкин* Николай, регент и композитор московский. В библиотеке б. Синод. учил. церк. пения в Москве имеется его „Преждеосвященная литургия“ на 12 голосов.

*Барышевский* Андрей, государев певчий дьяк (1683).

*Баскаков* Петрушка, певчий дьяк архиепископа рязанского и муромского (1596—98). Не ему ли принадлежит известный в истории крюкового пения „баскаков перевод“ (распев, переложение)?

*Безбородый* Маркелл, известный певец, новгородский монах, в 1555 г. игумен Новгородского Хутынского монастыря; распел „Псалтырь и въ нашей рустѣй землѣ просіявшимъ



безчисленными чудеса мужемъ же и женамъ, иже именуются новые чудотворцы, овымъ стихеры, и инымъ же славники, а инымъ съ литіями съ хвалитными стихеры и съ величани полные празднества, отъ Сентября до конца Августа". (В то время Новый год считался с 1 сентября. *Н. Ф.*) С 1557 г. жил на покое в Антониевом мон., когда сложил канон Никите, архиепископу Новгородскому.

*Беляев Стефан Иванович*, государев певчий дьяк в Москве, ученик южно-русских певцов; один из творцов партесного пения во второй половине XVII в., с 1699 г. уставщик царского хора. В библиотеке б. Синод. учил. в Москве имеются его произведения: октоих, праздники на 4 голоса и др. Беляев был одним из любимцев Петра I. О его близости к последнему см. исследование академика С. Ф. Платонова „Из бытовой истории петровской эпохи“ („Известия Академии наук“, 1926, стр. 673 и сл.).

*Беляй Иван Терентьев*, государев певчий дьяк (1699 — 1701 и далее).

*Бережанский Петр Иванов*, „новобыезжий иноземец киевлянин“, затем государев певчий дьяк. В 1652 г. подавал с „братией“ прошение государю о прибавке жалованья (см. Быковский).

*Богданов Ефим*, царский певчий, крестовый дьяк, ум. в 1678 г. в Москве.

*Борзаковские Андрей и Яков Федоровичи*, государевы певчие дьяки в Москве (1682 — 1689).

*Бурмистров Ларион (Лаврентий)*, государев певчий дьяк (1679 — 1683).

*Быковский Михаил Осипов*, „нововыезжий иноземец киевлянин“, затем государев певчий дьяк. В мае 1652 г. просил о прибавке поденного жалованья. Государь пожаловал давать по 8 денег в день.

*Васильев Александр*, „иноземец“, киевский певчий, прибывший в Москву в 1651 г. В июне 1652 г. просил государя об отпуске его вместе с другими певчими обратно в Киев. Неизвестно, была ли челобитная уважена.

*Васильев Михайла*, государев певчий дьяк, 1614 — путник большой станицы.

*Виноградов Василий*, регент и композитор московский конца XVII в. В библ. б. Син. учил. имеются его сочинения: служба божия на 12 гол., концерт „Гласомъ моимъ ко господу воззвахъ“ на 12 гол.

*Вяземский Никифор Кондратович*, государев певчий дьяк, учитель пения царевича Алексея Петровича и при-

ближенный его; привлеченный к делу царевича „пострадал“ в 1718 г. Положил на ноты стих на литии „Враг креста Христова“. О нем см., между прочим, ст. акад. С. Ф. Платонова „Из бытовой истории петровской эпохи“ („Известия Акад. наук“, 1926, стр. 672).

*Голутвин Владимир Сергеевич*, государев певчий дьяк, 1669 — 81 гг. Воскресенского соб. и Предтеченской церкви в Москве; 1683 г. — Верхо-Спасского собора. В 1701 г. сопровождал Петра I в Воронеж.

*Голыш Стефан*, певец, учитель церковного пения и распевщик XVI — XVII вв. Голыш ходил по градам и учил Усольскую страну и у Строгановых. Распел много книг знаменного пения. Из учеников его известен Ив. Лукошков, в иночестве архимандрит Исая.

*Грабовский Илья*, государев певчий дьяк, около 1682 г.

*Денисов Семен*, государев писец наречного пения, 2-й половины XVII в.

*Дилецкий Николай Павлович*, известный теоретик второй половины XVII в. (род. около 1630 г., ум. около 1690). Родом киевлянин, ученик польских теоретиков Мильчевского, Замаревича и Зюски. Жил в Киеве, Вильне, Смоленске и Москве, где состоял регентом хора Г. Д. Строганова. Известная „Музыкійская грамматика“ его была „издана“, т. е. излагалась в разных рукописных редакциях сначала на польском языке в Вильне, затем в русском переводе в Смоленске („Грамматика пвнія музыкійскаго или извѣстныхъ правила въ союзѣ музыкійскомъ, въ нихъ обрѣтаются 6 частей. Издадеся Смоленску Николаемъ Дилецкимъ въ лѣто отъ Рождѣства Христова 1677“; этот экз. принадлежит Моск. арх. м-ва иностр. дел), а также в Москве (1679). Списки ее: 1) Румянц. музей, № 994; 2) Ундольского, в библ. Имп. Моск. Общ. ист. и древн. росс., № 177; 3) в Моск. архиве м-ва иностр. дел, № 532; 4) в библ. Синод. учил. церк. пения.

*Дмитрий*, монах, певчий греческого патриарха, бывший в Москве 1589 г.

*Дьяковский*, родом поляк, государев певчий дьяк в Москве, ученик южно-русских певцов, один из творцов партесного пения (конца XVII и начала XVIII вв.).

*Евфросин*, инок, написавший в 1651 г. полемический трактат „Сказаніе о различныхъ ересѣхъ и хуленіяхъ на господа бога и пречистую богородицу, содержимыхъ отъ невѣдвнія въ знаменныхъ книгахъ“. Рукоп. имеются: 1) Публ. библ., Погодина № 1559; 2) Хлудовской библ. № 91; 3) б. Синод. учил. в Москве № 74.

*Загвойский* Иосиф, старец Братского монастыря в Киеве, учивший петь по партесам. Несмотря на настоятельный вызов его в Москву в царскую капеллу, Загвойский выехал к Выговскому в Чигирин и „стоял в монастыре его строенья на крылосе“. Указная грамота „об отпуске“ Загвойского из Киева и отписка Киевского воеводы Ф. Ф. Волконского о неудачном розыске старца напечатаны Ундольским.

*Зверинцев* Третьяк, государев певчий дьяк, Иваном Грозным пожалованный (около 1560 г.) приставством.

*Златоустовский* Богдан, государев писец наречного пения 2-й половины XVII в.

*Иванов* Богдан, патриарший певчий дьяк 1-й станицы при Филарете (1619—51); в 1652 г. поступил в государевы певчие дьяки.

*Иванов* Григорий, киевский певчий, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г.; служил государевым певчим дьяком еще в 1677 г.

*Иванов* Даниил, патриарший певчий дьяк 2-й станицы при Филарете (1619—51).

*Иванов* Петр, киевский певчий, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г.

*Иларионов* Кондратий, ярославский дьякон, член 2-й комиссии (1668) по исправлению нотных богослужбных книг в Москве.

*Ильин* Якушко (Яков), „нововыезжий киевский спевак“, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г. и поступивший в государевы певчие дьяки. В том же году подал прошение о выдаче ему поденного корму.

*Иосифов* Тит, патриарший певчий дьяк 2-й станицы при патриархе Филарете (1619—33).

*Калачников* Николай, плодовитый духовный композитор конца XVII и начала XVIII в. В библ. б. Синод. учил. церк. пения в Москве имеются рукописи его произведений: 1) служба божия — на 24 гол.; 2) концерт „Иже заповеди“ — на 24 гол.; 3) служба божия — на 12 гол.; 4) всенощное бдение — на 12 гол.; 5) 23 концерта — на 12 гол.

*Карсаков* Игнатий, иеромонах Соловецкого монастыря (около 1678 г.). По приказу архимандрита Макария написал „свидетельствованных переводов царствующего града Москвы“ знаменный „Ирмологий“, церковный „Обиход“, „Дванадесятую службу господских великих праздников“ и проч.

*Коленда* Иоанн (Ян), польского происхождения певчий из Киева, затем регент в царской капелле (1666 г.) и композитор. Произведения его цитирует Дилецкий в своей „Муси-

кийской грамматике“. Он сочинил ряд концертов 12-, 24- и 32-голосных.

*Колленский*, церковный композитор конца XVII в. в Москве. В библ. б. Синод. учил. церк. пения имеются его произведения: все задостойники и 2 службы божии — на 12 гол.; 4 концерта.

*Коновский* Клим, государев певчий дьяк в Москве, в 1655 г. посланный вместе с Ал. Лешковским в Киев за старцем Иос. Загвойским, для обучения партесному пению. Отчет о неудачной командировке и отписка о заезде на обратном пути, в феврале 1656 г., в Путивль напечатаны Ундольским.

*Константинов* Федор, патриарший певчий дьяк. Служил уже в 1640-х годах. В 1652 г. перешел на службу государевым певчим дьяком, но затем снова вернулся на службу к патриарху. В 1667 г. ходил за патриархом на богомолье. Вел записи выходов патриарших. В 1668 г. состоял членом 2-й комиссии по исправлению нотных богослужбных книг в Москве. К. был также искусным писцом наречного пения.

*Конюховский* Иван, государев певчий дьяк; в 1640 г. написал двустрочный обиход на 600 листах. Костомаров („Русская История“, вып. IV) рассказывает, что некий Конюховский убежал в 1650 г. из Москвы в Литву, затем в Константинополь и Стокгольм, вместе с самозванным дьяком Тимошкой Анкудиновым. Возможно, что этот Конюховский — бывший государев певчий дьяк.

*Корнев* Иоанн Трофимов, дьякон придворного собора Сретения господня на сенях в Москве, автор полемического трактата „Мусикия“ в защиту партесного пения, приложенного к последней московской (1681) редакции „Мусикийской грамматики“ Дилецкого.

*Корсаков* Григорий Леонтьев, государев певчий дьяк, в 1691 г. посланный в сибирский приказ.

*Костица* Ивашка, государев певчий дьяк Василия III. В 1538—39 г. пожалован приставством.

*Крюк* Юрий, государев писец наречного пения 2-й половины XVII в.

*Кузьмин* Андрей, патриарший певчий дьяк 1-й станицы при патриархе Филарете (1619—33).

*Леонтьев* Иван, духовный композитор в Москве конца XVII в.

*Лешковский* Александр, государев певчий дьяк в Москве, в 1655 г. посланный с Кл. Коновским за старцем Иос. Загвойским (см. Коновский).

*Литвинов* Паисий, головщик правого клироса Троице-Сергиевой лавры (1609).

*Лошин*, головщик и распевщик Троице-Сергиевой лавры (ум. 1635 г.), сочинявший на один и тот же текст 5, 6, 10 и даже 17 переводов знаменного пения. Архимандрит Дионисий Троице-Сергиевой лавры говорил уставщику Филарету: „Твое мудрование, да Логгиново пѣніе, яко знамя пѣнію полагаеть какъ хочеть“ (см. брошюру „О хомовом пении“. Псков, 1879, стр. 113). Биограф. данные, а также о распрях грубого Логгина с архим. Дионисием см. Н. Костомаров. „Русская история в жизнеописаниях“, т. I, 4-е изд. Спб. 1896, стр. 701, и П. Знаменский, „Руководство к русской церковной истории“, стр. 229.

*Лукошков* Иван, известный распевщик знаменного пения из Усолья, где, вероятно, состоял певчим или регентом в капелле Строгановых. Здесь он и обучался у Ст. Гольша. Известны „Лукошков“ и „большой Лукошков“ переводы знаменного распева. В ркп. № 32. 16. 18 библ. Акад. наук (крюковый стихирарь начала XVII в.), л. 205, имеется стихира на сошествие св. духа, надписанная: „роspѣвъ Лукошковъ“.

*Макарьевский* Тихон, монах и казначей патриаршего дома в Москве, в царствование Федора Алексеевича (1676—82). Написал „Ключъ или правила музикайскаго пѣнія, согласно и чинно сочиненнаго“.<sup>398a</sup>

*Максимов* Потап, государев певчий дьяк, писец „наречного пения“, ум. в 1682 г. в Москве.

*Мартемьян Шестак* (т. е. шестой сын Мартемьяна), справщик Московского печатного двора; в 1652 г. написал „слово о единогласии“ (церковной службы), сокращенное изложение которого напечатал А. В. Преображенский в книге „Вопрос о единогласном пении в русской церкви XVII в.“ (Спб. 1904). М. ум. в 1653 г. В певчих дьяках меньшей станицы в 1652—53 гг. служил Кирыак Мартемьянов, вероятно, младший брат М.

*Матвеев* Иван, патриарший певчий дьяк 1-й станицы в Москве (1649—50).

*Мезенец* Александр, старец монах Саввина Звенигородского монастыря, затем справщик Московского печатного двора, назначенный во 2-ю комиссию для исправления церковно-певческих книг на речь в Москве (1668) и редактировавший „Извещение о согласнейших пометах“ (Азбука знаменного пения), изданное С. В. Смоленским в 1888 г. Рукописные экземпляры его находятся: 1) Публ. библ. в сборнике, Q. XII, № 1 (ркп. Толстого, отд. II, № 116); 2—3) Румянц.

музей, ркп. Ундольского, №№ 176 и 1218. Мезенец проектировал также печатание крюковых певческих книг (см. П. А. Бессонов, „Судьба нотных певческих книг“, журн. „Правосл. Обозрение“, 1864 г., т. XIV). В собрании И. Бессонова находилась рукопись стихов, распетая на крюках с пометами Ал. Мезенцем (И. Бессонов, „К вопросу о собирании и издании памятников народного песнотворчества“, „Моск. Вед.“, 1896, № 302). В библиотеке б. Моск. Синод. училища имеется крюковая книга (рукоп. № 98), подаренная Мезенцем ямского приказа подьячему Павлу Черницыну и снабженная его автобиографическим стихотворением, из которого видно, что Ал. Мезенец происходил из малороссов, из гор. Черкас; отца его звали Иоанном (Стремоуховым?); жил некоторое время в Новгороде. См. Смоленский, „О древнерусских певческих нотациях“ (Спб. 1901 г., стр. 35—36). Тот же автор приводит другое стихотворение Мезенца, подписанное „Monach Alexander Stremouchow“, но сомневается, что оно написано собственноручно Мезенцем (ibid., 36—37).

*Мелетий*, дьякон, греческий певец, приглашенный царем Алексеем Михайловичем для обучения своих певчих греческому пению. Он же обучал и патриарших певчих в период 1656—59 гг. Был также искусным писцом наречного пения.

*Михайлов* Андрей, государев певчий дьяк, писец наречного пения, 1678—82.

*Михайлов* Леонтий, патриарший певчий дьяк 2-й станицы при патриархе Филарете (1619—33).

*Михайлов* Павел, уставщик государевых певчих дьяков, сопровождавший государя в 1680 г. на богомолье.

*Михайлов* Савин, патриарший певчий дьяк 2-й станицы при патриархе Филарете (1619—33).

*Михайлов* Семен, патриарший певчий дьяк 1-й станицы в Москве (1649—50).

*Нарицын* Петр, духовный композитор конца XVII в. В библ. б. Синод. учил. церк. пения в Москве, имеются его соч.: „Блаженны“ на 4 гол., задостойники на 4 гол., „съ древнихъ греческихъ большихъ“. В рукописном сборнике на линейных нотах № 3933, XVIII в. в Синод. архиве находятся задостойники Нарницына, обозначенные „достойны знаменные восьми гласов, знаменна нарицына“ и „греческа нарицына“ (Опис. ркп. Синод. арх., т. II, стр. 812).

*Нектарьев* Иван, киевский певчий, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г. и поступивший в число государевых певчих дьяков.

*Нижегородец* Андрей Васильев, государев певчий дьяк (родом из Н.-Новгорода) при Петре I. На рукописной нотной псалтири (композиции Вас. Титова), находящейся в рукоп. отд. библиотеки Академии наук (ркп. № 16. 15. 9) имеется собственноручная надпись Нижегородца: „Сия книга певчева Дьяка Андрея Нижегородца, что у великаго государя царя великаго князя Петра Алексѣевича великія и малыя и бѣлыя Россіи Самодержца“.

*Никитин* Иван, патриарший певчий дьяк 1-й станицы (1619—50).

*Никитин* Прокофій, государев певчий дьяк 3-й станицы, состоял в „путниках“, т. е. исполнял среднюю строку в хоре (1671).

*Никитин* Фаддей, церковный дьячок из Усоля, член 2-й комиссии (1668) по исправлению нотных богослужбных книг в Москве.

*Никифоров* Иван, государев певчий дьяк, в 1659 г. поднесший царю икону св. муч. Софии, Веры, Надежды и Любви. Н. был также искусным писцом наречного пения.

*Нос* Григорій, церковный дьячок, член 2-й комиссии (1668) по исправлению нотных богослужбных книг в Москве.

*Нос* Иван, государев певчий дьяк (XVI—XVII вв.), ученик Саввы Рогова. Жил в Александровской слободе при Иоанне Грозном и распел „Трїодь постную и цвѣтную, многимъ святымъ стихиры славники, богородичны и крестобогородичны линейныя“.

*Опекалов*, московский или новгородский распевщик XVII в. На л. 100 принадлежащего мне рукописного крюкового октава 1672 г. помещено песнопение „Святый боже, святый крепкий“, обозначенное — „Опекалова“.

*Осипов* Михайло, киевский певчий, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г.; был также государевым писцом наречного пения.

*Павлов* Роман, киевский певчий, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г. и поступивший в число государевых певчих дьяков.

*Панфилов* Григорій, государев писец наречного пения 2-й половины XVII в.

*Печерский* Александр, старец Чудова монастыря, член 2-й комиссии (1668) по исправлению нотных богослужбных книг в Москве.

*Пикулинский* Василий, певчий и регент киевского митрополита Сильвестра Коссова (1656) знавший „начальство“ (регентирование) и партесное пение. В ответ на вызов его

в Москву, в царскую капеллу, митрополит заявил, что „безъ Васьки вспѣвака въ монастырѣ быти нельзя и отпустить его не мочно“.

*Покровец* Петр Васильев, государев певчий дьяк (ок. 1671 г.), затем уставщик. В 1671 г. жил на Тверской ул. („Переписные книги Москвы, 1665—76“. М. 1886 г., стр. 163). По указу Петра I, 21 ноября 1682 г. ему были сданы в 4 ящиках и 7 коробьях нотные книги etc. „наречного пенья“, „знаменные и трехстрочные и божественные всякие переводы“, после смерти царя Федора Алексеевича.

*Полянинов* Матвей, стремянной конюх, пожалованный в 1679 г. в государевы певчие дьяки.

*Поповский* Иван, государев певчий дьяк, регент капеллы императрицы Екатерины I. В 1725 г. переписал в лист нотный ирмологій, находящийся в рукописном отд. Публ. библиотеки в Спб. (Ф. I № 863), на котором сделана следующая надпись: „Сия книга ирмологій за божією помощію списавая в царствующемъ градѣ Санктпетербурхе еи величества всепресвѣтлѣйшія государыни императриці Екатерины Алексѣевны пѣвчимъ Иваномъ Поповскимъ, застаючому на тотъ часъ при капеллѣ регентомъ, рогу 1725 генваря 16“.

*Протопопов* Иван Михайлов, государев певчий дьяк, затем уставщик хора, ученик южнорусских певцов. Один из творцов партесного пения (XVII в.). Его гармонизации имеются в архиве б. мин. двора (связки №№ 37, 53, 56).

*Радилов* регент и композитор, повидимому, новгородский, конца XVI—начала XVII вв. Распетое им аллилуия (с надп. „Аллилуія радилова“) встречается в безлинейных нотных рукописях времен царя Михаила Федоровича и патриарха Иосифа. Современные свидетельства сообщают, что пред Рождеством Христовым в неделю святых отец на литургии новгородские подьяки всегда исполняли аллилуия Радилова („Росс. Вивліюф“, изд. 2-е, М. 1788 г. IV, стр. 387).

*Редриков* Федор, регент и композитор московский. Соч. 8 служб божіих, 2 концерта (в библ. б. Синод. учил. церк. пения в Москве). В 1795 г. муз. маг. Христ. Гене в Москве объявлял о продаже его стихир на 12 праздников, на 2 хора (8 гол.), см. „Моск. Вед.“ 1795, № 98. Повидимому, отец или родственник Ф. Редрикова — Боголеп Редриков, соборный старец (ум. в 1636 г.), погребен в Троице-Сергиевой лавре („Моск. Некрополь“, I, стр. 117).

*Резвицкий* Яков, малорос, в Холмогорах, написал в июне 1723 г. 8-голосную службу божію и задостойники на 12 праздников (Пермский сборник).

*Рогов* Василий, в иночестве Варлаам, родом корел; один из творцов троестрочного пения (XVI—XVII вв.). В 1587 г. хиротонисован ростовским архиепископом, а в 1589 г. пожалован митрополитом ростовским. По словам автора предисловия к старинному крюковому стихирарю, Варлаам (Рогов) был „мужъ благоговѣнъ и мудръ, зѣло пѣти былъ гораздъ. Знаменному и троестрочному и демественному пѣнію былъ распѣвщикомъ и творецъ“.

*Рогов* Савва, брат предыдущего; житель новгородский, родом корел; знаменитый певец и учитель пения (конца XVI—начала XVII вв.). Ученики его: Стефан Голыш, Иван Нос и Федор Христианин.

*Седой* Осип, государев певчий дьяк, в 1686 г. сопровождавший царя на богомолье.

*Селиверстов* Иван, киевский певчий, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г. и поступивший в число государевых певчих дьяков.

*Симоновский* Тимофей, патриарший певчий дьяк, 1677 г.

*Симонов* Никифор, государев певчий дьяк, 1678 г.

*Сифов* Михаил, государев певчий дьяк, ученик южно-русских певцов, один из творцов партесного пения (конца XVII в.).

*Софья Алексеевна*, царевна (1657—1704), в иночестве Сусанна, переписала октоих нотного пения, полууставом, золотом и красками, хранившийся в церкви села Новоспасского Московской губ. (П. Казанский, „Село Новоспасское и родословная Головиных“. М. 1847, стр. 57).

*Тернопольский* Федор, большой киевский певчий; прибывший в Москву в феврале 1652 г. вместе с другими певчими и поступивший государевым певчим дьяком. Тернопольский — один из творцов строчного пения:

*Тимофеев* Степан, киевский певчий, прибывший в Москву „на вечное житье“ в апреле 1652 г. и поступивший государевым певчим дьяком.

*Титов* Василий Поликарпович; государев певчий дьяк, высокодаровитый композитор в Москве. Действовал в период 1680—1710 гг. Положил „через композицію“ 1) „Стихотворную Псалтырь“ Симеона Полоцкого (1680 г.), 2) „Песнь святым“ — изложенный стихами календарь на весь год, Симеона Полоцкого. Из композиций его наиболее популярно „Большое многолѣтіе“; другие сочинения — службы божии на 24, 16 и 8 гол., одна из них (8-голосная) — знаменного распева, богородичны на 8 и 6 гол., переводная служба на 12 гол.,

28 концертов на 12 гол., Догматики на 8 гол., концерты на 12 праздников (1709). Многие сочинения его в рукописи имеются в библ. бывш. Синод. учил. церк. пения в Москве. Два экземпляра рукописного „Псалтыря нотнаго“ В. Титова, заключающего 150 псалмов, музыкальный месяцеслов (Песни святым) и др. композиции находятся в рукоп. отд. библиотеки Акад. наук (№ 16. 15. 11 и № 16. 15. 9). В Арх. Синода имеется рукописная „Псалтырь рифмотворная Симеона Полоцкого, положенная на линейные ноты пѣвчимъ дьякомъ Вас. Титовымъ“, поднесенная царю Федору Алексеевичу („Описание ркп. Синода“, т. II, в. II, Спб. 1910, № 3973). Там же („Описание“, т. I, Спб. 1904) имеются рукописные произведения Т. — Единородный сыне, херувимская и задостойник (ркп. № 1200).

*Трофимов* Иван, патриарший певчий дьяк 1-й станицы в Москве (1649—50).

*Ухтомский* Федот, уставщик государевых певчих дьяков (1697).

*Фалалеев* Димитрий, патриарший певчий дьяк 1-й станицы при патриархе Филарете (1619—33).

*Херуговский* Григорий, государев писец наречного пения 2-й половины XVII в.

*Хрисанф* греческий монах, распевщик в Москве конца XVII в. в ркп. № 3983 Синод. архива имеются „Достойные знаменные 8 гласов... Хрисанфовы, 4-х греческих распевов и демественного“ („Описание“, т. II, в. II, стр. 812).

*Христианин* Федор, московский священник, распевщик знаменного пения. Ученик Саввы Рогова и в свою очередь образовал многих певцов. Жил при царе Иоанне Грозном в Александровской слободе. Известен „перевод Христианинов“ знаменного распева. По словам современника, „Христианинъ славенъ и пѣть гораздъ знаменному пѣнію, и мнози отъ него научишеся“.

*Царев* Митька, государев певчий дьяк, 1551 г. пожалованный Иваном Грозным приставством по Троице-Сергиеву монастырю.

*Шестак* Мартемьян, см. Мартемьян Шестак.

*Шайдуров* Иван Акимович, новгородский уроженец, мастер церковного пения в Москве первой половины XVII в. Изобрел киноварные пометы к знаменам, вошедшие во всеобщее употребление. Автор грамматики знаменного пения: „Сказаніе о подмѣткахъ, еже пишутся въ пѣніи подъ знаменемъ“. „Сей убо Иоаннъ многимъ прилежаніемъ и великимъ тщаніемъ изобрѣте знаменнаго пѣнія изящное доброгласіе.“

Ему откры богъ подлинникъ подмѣткамъ“ (Дим. Разумовскій, „Церковное пѣніе въ Россіи“. Вып. II, стр. 159).

*Шила* Никита, певчій дьяк тверского архиепископа, ум. в последней четверти XVI в.; был владельцем сельца Мигунова (по писцовым книгам XVI в.).

*Шишков* Гурий, головщик левого клироса Троице-Сергиевой лавры (1609).

*Яковлев* Симеон, диакон, духовный композитор конца XVII в. Соч. концерт на 12 гол.

*Ярославец* Василий, „неокладный“ (сверхкомплектный) государев певчій дьяк, подавший в 1668 г. царю челобитную.

## XII. МУЗЫКА И ТЕАТР В ЭПОХУ ПЕТРА I.

Русские путешественники за границу конца XVII и начала XVIII вв. — Театральные представления при Петре. — Приезжие музыканты. — Музыка в придворной и общественной жизни. — Наследники Петра I.

Московский период царствования Петра I завершает не только XVII век, но и всю московскую эпоху развития русской музыки. Отсюда, в начале нового столетия музыкальная культура была перенесена в новую столицу, где стала развиваться на совершенно иных основаниях.

В противоположность отцу, у царя Петра Алексеевича не было художественного чутья. К музыке он не чувствовал склонности, хотя среди его детских забав и находился клавишин; неизвестно, кто играл на последнем. Когда в первое путешествие царя за границу (1697) ганноверская и бранденбургская принцессы вздумали угостить его итальянскими певцами, он откровенно признался, что не любит музыки: „Я больше люблю плавать по морю и пускать фейерверки“, — сказал он. В 1717 г., во время пребывания своего в Париже, приглашенный регентом, герцогом Орлеанским, в оперу, Петр не мог высидеть спектакль до конца. Оба случая, в особенности ответ Петра германским принцессам, показывают основную черту его характера. За музыкой, а также за театром он признавал только утилитарное значение. Музыкальному искусству он предпочитал пиротехническое, и с этой поры у нас началось увлечение фейерверками и хитро скомбинированными иллюминациями, при которых музыка играла вполне прикладную роль. Единственно в музыке, помимо барабанного боя, исполнявшегося им с удивительной виртуозностью, Петр чувствовал известное влечение к церковному пению, несомненно, унаследованное от отца. Таким рисуют царя и иностранцы. Царь небольшой охотник до музыки, зато любил выпить и заставлял напиваться других, — сообщает Берхгольд.

На радости по случаю заключения Ништадтского мира он был чрезвычайно весел, много пил, даже танцевал по столам. Но во время пиров часто заставлял умолкать музыку, мешавшую застольной „беседе“. Иначе он относился к церковному пению. Он сам нередко пел на клиросе по тетрадкам певчих, предпочитая партии eccellентующего баса. Голосовые партии, по которым пел Петр, четко переписанные, в пергаментном переплете, с надписью: „по симъ нотамъ изволилъ пѣть государь Петръ Алексѣевичъ“, хранились в Московской Оружейной палате. Соловецкий летописец под 1701 г. записал о посещении Соловецкого монастыря Петром со своими певчими накануне и в день Успения: „Великій государь съ пѣвчими стоялъ на правом клиросѣ и изволилъ самъ пѣть всенощное бдѣніе. На другой день, 15 августа, онъ же великій государь стоялъ и пѣлъ на клиросѣ“. Сохранилась еще рукопись ирмосов греческого распева, из Козельской Введенской пустыни, находящаяся ныне в Историческом Музее (собрание библиотеки б. Синодального училища) в Москве, с надписью: „Сии ирмосы его величество государь императоръ Петръ Великій въ день тезоименитства своего на всенощномъ пѣніи самъ изволилъ на клиросѣ съ пѣвчими пѣвать, ибо его величество до греческаго напѣву великую охоту имѣлъ, а голось содержалъ теноровый“. Во время поездок своих Петр часто брал с собою государевых пѣвчих. Одним из любимых денщиков царя был Василий из певчих. Другим любимцем Петра был певчий дьяк, затем (1713) его уставщик Степан Беляев, ученик южно-русских певцов (им были сочинены праздники на 4 голоса, имеющиеся в б. библ. Синод. учил.). В 1712 г. он был пожалован „в вечное владенье“ пустошью Фроловской, Коломенского у.; едва ли Беляев не был также собутыльником Петра и деятельным участником его всешутейшего собора.<sup>399</sup> Точно также Петр любил участие хорового ансамбля в разных торжествах, отправлявшихся по случаю его побед, и этим, несомненно, обусловилось появление нового вида кантов — торжественных, светского, триумфального характера, литература которых, как мы увидим, обширна и приняла новое, вполне определенное направление.

Заметное сближение с Западом началось уже с первых лет царствования юного Петра. Приглашение иностранцев на русскую службу стало вполне обычным делом, а посольства и посылка московских людей за границу производились чаще и приняли совершенно иной характер, чем прежде. Об этом свидетельствуют сохранившиеся „статейные списки“ посольств и записки других современников Петра. Мы уже познакоми-

лись с письменными донесениями посольств времен Алексея Михайловича. Гораздо интереснее записки русских путешественников петровской эпохи. Если прежде москвичи только дивились западным хитростям, но с иноземцами держались крайне осторожно, из боязни заразиться чем-нибудь еретическим, а в XVIII веке тот же Запад сделался предметом восхищения и подражания, то, по справедливому замечанию А. Н. Пыпина, русские путешественники петровского времени стоят как раз на перепутьи между этими противоположностями, и на них чрезвычайно любопытно наблюдать эту двойственность взглядов, когда старое еще более или менее крепко держалось в умах, а новое против воли захватывало своими богатыми поражающими впечатлениями.<sup>400</sup>

Среди этих новых впечатлений было отдано должное и искусствам, в том числе и музыке. Москвичи искренно любовались теперь „предивным мастерством“ художественных произведений скульптуры и живописи; в Неаполе столярник Петр Андреевич Толстой, побывав, между прочим, в божнице, построенной „при проклятомъ мучителѣ Неронѣ“, видел в ней „множество поганскихъ боговъ“ и заявляет: „предивной и удивленія достойной работы было то дѣло, и какою живностью изображены тѣ поганскихъ боговъ образы, о томъ по-длинно описать не могу“. Прежде на образы поганских (языческих) богов москвичи поопасались бы даже смотреть.

Статейные списки посольств Б. П. Шереметева (1697) и П. А. Толстого (1697—1699), а также записки князя Ф. А. Куракина дают очень любопытный материал, касающийся музыкальных впечатлений тогдашних москвичей за границей. Первый из них немало наслушался всякой музыки; один римский вельможа „веселил его многими музыками“, в Мальте магистром ордена к нему был приставлен трубач, который постоянно трубил во время трапезы посланника. Посольство Шереметева было непродолжительно, но и его отрывочные сведения сообщают нам рецепт музыкальных увеселений и застольных трубных фанфар, которые вскоре и завелись в Москве.

Более подробны музыкальные данные статейного списка столярника П. А. Толстого, прожившего в Италии 16 месяцев и посетившего многие итальянские города; Толстой вернулся в Россию в январе 1699 г. совершенно увлеченный итальянской жизнью. По дороге в Италию, он описывает свои венские впечатления: слышанная в венском соборе св. Стефана громкая инструментальная музыка первоначально показалась Толстому просто необычайным шумом — москвичи привыкли,

ведь, к тихому церковному пению, без инструментального сопровождения. Вскоре затем, слыша в одной из падуанских церквей органную игру, стольник Толстой уже стал разбираться в своих музыкальных впечатлениях.<sup>401</sup> Не менее любопытно описание виденных Толстым в Венеции итальянских театров, а затем и других общественных развлечений. Толстой сообщает, что в Венеции в то время было пять оперных театров — „нигдѣ на свѣтѣ такихъ предивныхъ оперовъ и комедій нѣтъ и не бываетъ“, восхищается он.<sup>402</sup> Толстой описывает и внешний вид „театрума“, удивляется, что „людей (исполнителей) бываетъ въ одной оперѣ, въ нарядѣ мужеска и женска полу, человекъ по 100 и по 150 и больше“, рассказывает о венецианском карнавале, во время которого многие лица в „машкерах“ забавляются „без стыда“ и т. д. В Неаполе Толстой удивлялся малым „дука детям“, увеселявшим посла пением по нотам и танцами „по-французски“, а в домах видел цимбалы (конечно, клавикорды), и другие музыкальные инструменты для забавы. Встречаются в его „списке“ музыкальные известия и из других городов.

В начале XVIII в. в Голландии побывал князь Ф. А. Куракин, также оставивший записки о своих заграничных путешествиях. Виденный им в Роттердаме, на площади, памятник Эразма Роттердамского он описывает так: „Стоитъ мужикъ, вылитой, мѣдной съ книгою, на знакъ тому, который былъ человекъ гораздо ученой, и часто людей училъ, и то сдѣлано“. В Гааге он перечисляет образцы светской жизни — „плезиръ гажской“, и между ними разные ассамблеи, а также „въ керхи (церквах) и въ римскіе костелы музыки слушать“. В Амстердаме — „тутошніе жители имѣють колеженіи или собранія своей кумпаніи, которые, собравшись, сами играютъ на инструментахъ разныхъ, и воспѣвають по вечерамъ, только постороннимъ тутъ входу нѣтъ, развѣ кто въ ту кумпанію по призыву. И въ обоихъ тѣхъ мѣстахъ (т. е. в Гааге и Амстердаме) публичная забава: комедія и опера“. Следовательно, кн. Куракин побывал и в концертах амстердамских музыкальных обществ. В Риме Куракин описывает другие общественные концерты: „серенады, т. е. музыка съ пѣвчими на подобіе оперы, только что не въ театрумъ — въ каморахъ“. Там же он присутствовал на ораториальных собраниях конгрегации Филиппа Нери и других.<sup>403</sup> Историческая ценность этих записок наших предков вне сомнения. Они показывают как постепенно развивался интерес русских людей конца XVII века к западным художествам и как, запоминая их, они передали ближайшим наследникам в виде образца для подражания. Все

то, о чем повествуют приведенные здесь записки московских вельмож,<sup>404</sup> постепенно стало переноситься и на русскую почву.

При Петре начались ассамблеи, и застольные фанфары стали обычным явлением у богачей; во второй половине XVIII века в столицах завелись такие же общественные театры, концерты и ставились даже оратории.

С другой стороны, и приезжавшие в Москву иностранцы, в особенности иноземные послы, привозили с собой музыкантов и музыкальные инструменты, которым также удивлялись, а затем начали им подражать и московские вельможи. Некоторые из этих иностранцев сохранили нам известия о таких музицированиях, наряду со своими впечатлениями общественной жизни Московского государства. Наибольшими подробностями в этом отношении отличаются дневники Иоганна Корба и камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. С последним мы вскоре познакомимся подробнее. Секретарь цесарского посла Гвариента — Иоганн Георг Корб в своем „Дневнике путешествия в Московію“ (1698 — 99 гг.) также сообщает несколько интересных для нас данных.<sup>405</sup> В свите цесарского посла были два трубача — Иоганн Циммер и Константин Геллеман, но, повидимому, кроме них, некоторые из служителей Гвариента также играли на литаврах, а может быть и на трубах и флейтах, так как Корб приводит разные случаи, когда „оркестр“ посла участвовал и при богослужении в католической церкви Немецкой слободы, и на обеде (под звуки „труб и тимпанов“), и на балах, и на празднестве Пасхи. Однажды Гвариент во время прогулки в Измайлове устроил даже целую серенаду царской семье, едва ли не впервые слушавшей „прелестнейшие звуки симфонии“.<sup>406</sup>

Подобные музыкальные выступления уже перестали смущать москвичей. По свидетельству Корба, музыканты состояли на службе не только у иностранцев, занимавших высшие административные должности, но и у русских вельмож. По его рассказу, перед смертью любимца Петра генерала Лефорта „по приказанию врачей позваны были музыканты, которым удалось наконец усыпить больного сладостными симфониями“; в день кончины „Генерал Лефорт потерял рассудок и то требует музыкантов, то вина“. В другом месте своего „Дневника“ (26 июля 1698 г.) Корб сообщает, что князь Бор. Ал. Голицын, принимая Гвариента „с поразительною любезностью, приказал своим музыкантам, полякам по происхождению, разыгрывать различные пьесы для развлечения присутствующих“.<sup>407</sup> Таким образом, несомненно, в Москве, наряду с



иностранными капеллами, имелись и свои, состоявшие из трубачей, флейтистов, гобоистов (употреблявшихся более для военных надобностей) и литавристов.

Уже в самом начале XVIII в. не только был объявлен свободный въезд в Московское государство всяким иностранцам, но и русских людей „почали отпускать въ европейскія государства для науки“, как занес в свои автобиографические записки упомянутый выше кн. Куракин.

Сам Петр Алексеевич также не раз путешествовал за границей и присматривался к тамошней общественной жизни, хотя и не находил удовольствия в музыкальных развлечениях. И тем не менее, вскоре после возвращения из своего первого путешествия (1697—98), с которого началась его преобразовательная деятельность, он ввел музыку и театр в обиход московской общественной жизни. Приказано было устраивать ассамблеи с музыкой и танцами, из-за границы были выписаны новые музыканты и актеры, и в Москве завелся общественный театр.

Заведывание последним было поручено иностранным „принципалам“, приглашенным на службу в Москву, но, и помимо таковых, театральные представления устраивались также в Московской славяно-греко-латинской академии, а впоследствии также в Хирургической школе, под руководством доктора Бидлоо. Придворные спектакли давались в селе Преображенском, где театр был возобновлен царевной Наталией Алексеевной, а затем в селе Измайлове, во дворце царицы Прасковьи Федоровны. Сохранились также пьесы, ставившиеся в Киевской духовной академии, в Крестовой палате митрополита ростовского, и даже в Новгороде. Репертуар всех этих театральных предприятий должен быть разделен на три главных категории: 1) мистерии и аналогичные им школьные действия, 2) пьесы обычного театрального типа (комедии и интермедии) и 3) театральные пьесы, имевшие политическую подкладку.

Пьесы первой категории исполнялись в духовном училище в Киеве, откуда они перешли в Москву и Ростов. Известно, что при основании Киевской академии митрополит Петр Могила обязывал учителей поэзии ежегодно готовить для летних рекреаций театральную пьесу. Содержание их бралось из Библии, но впоследствии действующими лицами стали выводить русских, и сюжеты заимствовались из русской истории (трагикомедия „Владимир“, 1706). Форма этих театральных произведений отзывалась рабским подражанием западным образцам, что, впрочем, можно сказать и обо всем тогдашнем

русском театральном репертуаре. Заимствование доходило до того, что в сохранившемся тексте „Действия на страсти Христовы“ Дмитрия Ростовского один из двух вокальных номеров мистерии пелся на польском языке. Св. Дмитрий Ростовский (1651—1709)—один из наиболее популярных авторов школьных мистерий; в бытность его в Ростове спектакли устраивались в крестовой палате митрополита.

Репертуар общественного театра в Москве, которым заведывал Иоганн Кунст, а затем Отто (Артемий) Фирст, доходил до 30 пьес, но ничем почти не отличался от современного ему западного — немецкого и французского. Театральные пьесы переводились большею частью в московском посольском приказе, кроме некоторых оригинальных русских интермедий местного характера. Эти же пьесы ставились и в обоих придворных театрах.

В репертуаре этих театров находились, между прочими, следующие пьесы:

Время постановки	Название пьесы	Место постановки
До 1700 г.	„Рождественская драма“, Дм. Ростовского.	Киев, Дух. академия.
—	„Дѣйствіе, на страсти Христовы списанное“, его же.	Киев, Дух. академия.
1701 г. ноябрь.	Комедія „Ужасная измѣна сластолюбиваго житія съ прискорбнымъ и нищетнымъ въ евангельскомъ пиролюбцѣ и Лазарѣ изображенная“.	Москва, Слав.-лат. академия.
1702 г. 2 февраля.	„Страшное изображение второго пришествія господня на землю“.	Москва, Слав.-лат. академия.
—	„Царство міра, идолослуженіемъ прежде разоренное и проповѣдію святого верховнаго апостола Петра паки возстановленное“.	Москва, Слав.-лат. академия.
1703 г.	„Драгья смѣянья“, <sup>408</sup> комедія французская (Мольера).	Новгород.
1704 г.	„Вѣнецъ славно побѣдоносный Доброподвижнику храбренику Христову св. великому ченнику Дмитрию, въ-день преславнаго праздника его торжественна“, Дим. Ростовскаго.	Ростов.

Время постановки	Название пьесы	Место постановки
1708 г. 25 мая.	„Иосифъ, патриарха, своимъ преданіемъ, увами, темницею и почтеніемъ царскаго престола Христа сына божія, преданнаго, страждующаго и вознесшагося со славою преобразующій“.	Киев, Дух. академия.
1710 г. февраль.	„Божіе уничижителей гордыхъ, въ гордомъ Израиля уничижителю чрезъ смиренна Давида уничиженномъ Голиафѣ уничиженіе“.	Москва, Слав.-лат. академия.

Даты постановок театральныхъ предприятий Кунста и Фирста до сих пор не установлены. Из их репертуара, относящегося ко времени 1702—1707 гг., после чего „театральная хранина“ была упразднена, следует упомянуть пьесы:

„Сципио Африканъ, вождь римскій, и погубленіе Софронизбы, королевы нумидійской“.

„Честный измѣнникъ, или Фридерико фонъ Поплей и Алоизія, супруга его. Комедія“.

К последнимъ можно прибавить еще одну из интермедий, напечатанныхъ Н. Тихонравовымъ („Русские драматическія произведенія“, т. II, стр. 489), в которой выведен шляхтич, поющий песнь. Предполагаемая постановка (около 1714 г. в С.-Петербургѣ) напечатанной Тихонравовымъ пьесы „Дафнисъ, гонимъ любовнаго Аполлона въ древо лавровое превращенная“, до сих пор не подтверждена документально.

Перечисленные здесь пьесы составляютъ лишь незначительную часть тогдашняго репертуара русскихъ театровъ: мною указаны лишь те, которые появились в печатныхъ изданияхъ и заключаютъ музыкальные номера, какъ имеющие значеніе в исторіи музыки в Россіи. В последнемъ отношеніи можно только убедиться в наличности вокальных и инструментальныхъ номеровъ, разнообразившихъ драматическое дѣйствіе, так какъ самая музыка ихъ еще не найдена. В перечисленныхъ мистеріяхъ имѣются эпизодичныя хоры духовнаго содержанія. Музыка ихъ, какъ и в прежнихъ пьесахъ репертуара Грегори и Симеона Полоцкаго, несомненно, была однородна тогдашнимъ кантамъ, так какъ послѣдніе, въ свою очередь, развились изъ музыкальныхъ номеровъ техъ же мистерій, которые ставились в Киевской и Московской академіяхъ. В одной из нихъ — „Божіе уни-

чижителей гордыхъ... уничиженіе“ — мы находимъ даже „офицерскій танецъ“.

Иной характеръ должна была имѣть музыка светскихъ театральныхъ представленій, в особенности репертуара Кунста и Фирста. Здѣсь встречаются уже сольные арии и песни с музыкой, вероятно, привезенной или выписанной „принципалами“ изъ Германіи. Такъ, в комедіи с пениемъ „Сципио Африканъ“ имѣются три арии Масинизы, арии Эолуса, Эрсилы „с обезьянкою“ и жреца Богудеса; в комедіи „Честный измѣнникъ“ имѣются песни Духа Маркиза и веселого музыканта Лептуло (два номера); в комедіи „Драгья смѣяныя“ имѣются хоръ и песнь Маскарила. К нимъ могла приближаться и музыка киевской трагикомедіи „Владимиръ“, заключающей пение жреца Курояда, пляску с пениемъ идиолов со жерцями (жрецами) и хоръ Прелести (обольщенія). Пьеса „Дафнисъ“, вопреки предположенію некоторыхъ исследователей, не могла быть оперой в тогдашнемъ понятіи. Она заключаетъ всего три отдельныхъ вокальныхъ номера (в томъ числѣ — гимнъ и песнь Купидона); остальной текстъ едва ли могъ музыкально рецитироваться, так какъ другихъ закругленныхъ номеровъ пьесы не заключала. К тому же для опернаго представленія в то время у насъ и не могло быть подходящихъ исполнителей — ни в вокальномъ, ни в инструментальномъ отношеніяхъ.

Публичные представленія в Москвѣ давались труппой Иоганна Кунста. Последний былъ выписанъ в Москву в 1702 г. при посредствѣ некоего Яна Славскаго и подьячего Сергея Ляпунова. Славскій, венгерецъ по происхожденію и авантюристъ по призванію, в 1698 г. поступилъ на русскую службу и наименовался капитаномъ. В июне 1701 г. онъ былъ посланъ за границу привезти в Москву труппу комедиантовъ, но не исполнилъ этого порученія. Черезъ полгода онъ былъ снова командированъ с тою же целью, на этотъ разъ вместе с подьячимъ Сергеемъ Ляпуновымъ, и в Данцигѣ заключилъ контрактъ с „принципаломъ“ одной изъ бродячихъ немецкихъ трупп — Иоганномъ Христианомъ Кунстомъ. Труппа прибыла в Москву в июне 1702 г. Кунстъ предполагалъ было ставить здѣсь и оперы, входившія тогда в Европѣ в моду, но это ему не удалось, и онъ ограничился драматическими спектаклями.<sup>409</sup> Московскій театръ находился в веденіи начальника Посольскаго приказа Фед. Алекс. Головина. Первоначально подъ комедію были назначены „Расстригины палаты“ (дворецъ Ажедимитрія) близъ Сретенской церкви, но, в виду неудобства ихъ, Головинъ приказалъ строить комедійную хоромину на Красной площади в Москвѣ. После всѣхъ проволочекъ и отписокъ посольскихъ подьячихъ, театръ былъ

открыт, вероятно, только на святках 1702—1703 г., а для того, чтобы труппа Кунста не бездействовала, для спектаклей предварительно было отведено громадное каменное здание в итальянском вкусе покойного генерала Фр. Як. Лефорта в Немецкой слободе. Первоначально спектакли давались на немецком языке, а затем также и на русском.<sup>410</sup> Одновременно Кунсту было поручено обучение комедийному делу 10-ти русских „робят“, число которых затем увеличилось и которые образовали первый кадр русских актеров. В 1703 г. кончилось „принципалство“ Иог. Кунста — он бежал за границу от долгов, и в следующем году во главе труппы и театра был назначен золотых дел мастер Отто (Артемий) Фирст, вероятно, лично известный царю или Головину, так как иначе трудно объяснить его назначение к театральному делу. В труппе Кунста, а затем, вероятно, и Фирста, было 9 иностранных актеров; к ним прибавились еще обученные ими русские „робята“. Женские роли некоторое время исполнялись девицей Иоганной фон Вилих и женой доктора Герминой Поггенкампф (переданной по-русски в Поганкову), которые, вероятно, исполняли и указанные выше вокальные арии для женского голоса.<sup>411</sup>

Вскоре после переезда двора в новую столицу спектакли в театре Фирста прекратились. В 1707 г. было приказано разобратить комедийную хоромину, „уборство“ которой было перевезено в село Преображенское для придворных спектаклей царевны Наталии Алексеевны. В Москве же после этого стали устраиваться спектакли учениками Хирургической школы д-ра Бидлоо в большом госпитальном здании на Яузе, продолжавшиеся до 1740-х годов.

Вслед за актерами в Москву были выписаны из-за границы и музыканты. 5 августа 1702 г., при посредстве комиссионеров братьев Попп в Гамбурге был законтрактован небольшой духовой оркестр, в составе 7 музыкантов, во главе с капельмейстером, вероятно, гобоистом, Генрихом Сиенкнехтом, который вместе с другим музыкантом-трубачом Готфридом Моллиниусом получал 140 рублей в год жалованья; остальные — по 114 рублей. Одновременно послу Измайлову в Берлине было приказано купить робят маленькую сь габои и сипоши (старинная флейта), каких он купил напередь сему в Кролевцу“; на это было ассигновано 1264 золотых. В следующем году князь Григорий Огинский прислал из Польши еще 4-х музыкантов, получавших жалованье по 146 руб. в год. Начальнику гамбургского оркестра, Сиенкнехту, было поручено обучать на гобоях 12 молодых певчих („русских спевак“ — имена 11 из них приведены Е. Бар-

совым). Известны еще более 12 музыкантов, служивших при Петре одновременно.<sup>412</sup> Таким образом, на царской службе в Москве, а затем в Петербурге, находилось достаточно музыкантов, обучавших полковых гобоистов, трубачей и барабанщиков и вошедших в состав придворного оркестра.<sup>413</sup> Последний был образован, повидимому, уже после переселения двора в новую столицу, где вообще оркестры и отдельные музыканты на службе стали обычным делом у наиболее обьевропейшихся вельмож. О существовании специально-театрального оркестра, в общепринятом смысле, покуда говорить преждевременно, хотя некоторые исследователи истории русского театра и утверждают, что выписанный в 1702 г. гамбургский оркестр Сиенкнехта предназначался для театральных представлений. В итальянском театральном оркестре уже с начала XVII века обозначилось преобладание группы струнных инструментов. Это показывают партитуры опер Монтеверди и А. Габриэли. Кроме струнных, в тогдашнем оркестре находились также флейты и арфы — инструменты, которые в петровские времена вряд ли имелись в Москве, кроме маленьких пикколо — у военных флейтчиков. Едва ли не все перечисленные музыканты играли на духовых инструментах. До начала второй четверти XVIII века встречаются известия только о подобных отдельных музыкантах и целых капеллах, состоявших из гобоистов, валторнистов и трубачей. Скрипачи упоминаются в редких случаях и в одиночном виде, при танцевальной музыке. В театрах петровского времени опер не ставили, хоры номера не требовали сопровождения, а сольные могли попрежнему исполняться под аккомпанемент клавикорда (чембало) и небольшого органа (регали, с язычковыми голосами). В отдельных случаях, конечно, могли прибавляться и отдельные струнные инструменты, на которых умели играть и музыканты на духовых; так, известный впоследствии скрипач-концертмейстер Гюбнер первоначально был валторнистом.

В Москве к началу XVIII в. значительно стали изменяться внешние формы придворной и общественной жизни. Терем, в котором были сокрыты от постороннего взора царицы и царевны, в котором оберегалась и русская женщина вообще, — открылся. Любимая сестра Петра I, царевна Наталия Алексеевна, ездила с ним в Немецкую слободу. В июле 1698 г. австрийский посол Гвариент устроил экспромтом в селе Измайлове серенаду, которую прослушали царевич и царевны, гулявшие в роще. Духовая капелла Гвариента нередко играла

в лютеранской церкви Немецкой слободы, а по праздникам — в Марьиной рождце. Иоганн Корб, секретарь германского посольства, в своем дневнике рассказывает также о ночной серенаде, устроенной в день именин Гвариента и поднявшей в слободе всех соседей посольского дома. В 1699 г. в Москве впервые были устроены похороны с музыкой царского любимца, генерала Лефорта, кстати сказать, имевшего свою капеллу. При этом сам царь составил церемониал погребения, в котором участвовали три гвардейских полка с 9 флейтчиками перед каждым из них; последние „наполняли воздух нежным тоном печальных песен“ (Корб).

И не только инструментальная музыка, но и вокальная все чаще стала принимать участие в общественной жизни Москвы. Торжества новых побед и завоеваний обставлялись церемониями, до которых царь Петр был великий охотник и которые постепенно стали устраиваться все более и более сложно и продолжительно, когда к ним, кроме пушечной пальбы и специальных кантов, стали прибавляться театральные пьесы, иллюминации, фейерверки и даже маскарады. По приезде Кунста в Москву, посольский приказ потребовал, чтобы немецкий принципал „въ скорости, какъ можно, составилъ новую комедию о побѣдѣ и о врученѣ великому государю крѣпости Орѣшка“. До нас дошло значительное собрание рукописных „кантов“, сочиненных по случаю разных побед Петра. Этими кантами сопровождалась все подобные публичные церемонии. Первое из них, повидимому, было устроено в 1696 г. по случаю взятия Азова, когда, по западному образцу, были воздвигнуты триумфальные ворота, через которые въезжали победители под музыку и пение канта. Ворота были украшены разными символическими изображениями и надписями. Первая победа над шведами (1703 г., взятие Шлотбурга, Ямбурга и Копорья) была отпразднована еще торжественнее: были устроены трое триумфальных ворот, для встречи победителей были сочинены торжественные канты, исполненные учениками Московской славяно-латинской академии.<sup>414</sup> Празднование завоевания городов Нарвы и Дерпта, в декабре 1704 г., было обставлено еще пышнее: воздвигнуты семь триумфальных ворот; через них проезжал Петр, за которым шли пленные шведские офицеры и везли взятые у неприятеля знамена и пушки. Полтавская победа сопровождалась, по свидетельству „Походного Журнала“ 1709 г., „великим триумфом“, который продолжался несколько дней. Канты, исполнявшиеся при торжественной встрече (шествии) Петра после Полтавской „виктории“, сохранились в позднейшей копии (1775 г.), на полях которой

имеется пометка об исполнении „Стихов“ в 1709 г.<sup>415</sup> Помимо них, сохранилась также партитура 13-голосного концерта На примирение Полтавской баталии, находящаяся в архиве бывш. Московской Оружейной палаты.<sup>416</sup> Концерт был исполнен, конечно, во время торжественного богослужения.

Наиболее блестяще, конечно, праздновалось заключение Ништадтского мира, которым завершилась многолетняя Северная война. Согласно изданной тогда же „Реляции что при отправлении торжественного входа, его императорского величества всероссийского, въ Москву. Въ 18 день Декабря 1721 году, чинилось“, причем новгородский архиепископ Феодосий приветствовал Петра речью — „на которое срѣтеніе, — говорит „Реляція“, — явилъ (царь) свое императорское высококлонное милосердіе, на многъ часъ въ оныхъ вратахъ веселяся трубныхъ и мусикійскихъ гласовъ, а отъ учащихся отроковъ разноразныхъ пѣсней слышаніемъ“. Таким образом в торжественной церемонии „встречи“ участвовали и трубные фанфары, а может быть и марши и вокальные хоры, исполненные (вероятно, при разных „триумфальных вратах“) не только певчими дьяками, но и учениками Славяно-греко-латинской академии, которые и могли петь „разноразные песни“.

Ништадтский мир вызвал значительное количество кантов. Один из них (по ркп. Q. XIV, № 141 Публичной библиотеки, лл. 178 об. — 180), ноты которого приложены к настоящему очерку — Радуйся Роско земле, — повидимому, исполнялся при приеме Петра князем Меншиковым или другим сподвижником победителя „швецка лва“, т. е. короля Карла. На это указывает многократный виват „Гостю чрезвычайну“, а на 1721 г., т. е. заключение Ништадтского мира, указывают заключительные вирши канта:

Въ Сионѣ воскликнемъ  
И вѣчный міръ кликнемъ  
Орлу двоглавному  
Петру храбру славну  
Орлу усмиренну  
Со лвомъ помиренну.

Разнообразными „виватами“, иногда даже в виде целых (отдельных) кантов, заимствованных из тогдашнего польского придворного обихода, полны вообще петровские торжественные песнопения. Ими начиналась или заключалась, повидимому, каждая встреча триумфального шествия у упомянутых ворот, воздвигавшихся на пути шествия. Таким образом, можно предположить, что вся значительная серия кантов (см. нотное

приложение: Петровские канты II), наполненных „осаннами“, „многолетиями“ и „виватами“, вместе с основными в них кантами: Славою и честью. — И покорил еси, — Торжествуй, ликовствуй Беллона преславна, и т. д., составляет как бы одну цельную, многочастную парадную композицию, исполнявшуюся во время празднований заключения Ништадтского мира, сохранившуюся полностью в исторически-ценном рукописном сборнике буслаевского собрания Публичной библиотеки.<sup>417</sup> Несомненно, некоторые длительные паузы в кантах заполнялись (во время остановок триумфального шествия) пушечной пальбой и колокольным звоном, которые сопровождали или заключали также указанные выше „виваты“ и „многолетия“. И в данном случае государевы певчие дьяки, которые, по видимому, были композиторами многих петровских кантов, — явились предшественниками торжественных екатерининских кантат Сартти и его современников, прибавивших к канонаде и колокольному звону еще роговую музыку и даже фейерверки.

В том же буслаевском сборнике можно найти еще два канта 1721 г. — На лл. 174 об. — 175 имеется кант:

Радуйся Россіе радости сказую  
Орла со лвомъ швецкимъ мирнымъ показую...

а на лл. 184 об. — 185 — кант с такими первобытными виршами:

Царю Россійскій войне преславный  
Въ Европѣ первый монархо преславный...

Оба эти канта в значительно измененной редакции были исполнены при праздновании 200-летнего юбилея С.-Петербурга. Но и помимо всех указанных здесь кантов, в буслаевском сборнике можно, вероятно, найти еще ряд подобных композиций, вызванных торжеством заключения Ништадтского мира.

Одним из последних петровских кантов явилась „Песнь“ на возвращение с победою „над Дербеню и прочими Гради“, которою приветствовала Петра Московская академия 18 декабря 1722 г. Текст ее был тогда же напечатан,<sup>418</sup> а музыка сохранилась в том же буслаевском сборнике (лл. 218 — 219). В этой музыке, плавной и действительно торжественной, имеется даже любопытная подробность: в стихах канта

Торжественная паки вамъ отрада  
Спѣшно приходятъ Россійская чада  
Отъ восточныя военныя брани  
Марсовой дани...

композитор канта, сочиненного упомянутой академией и исполненного ее студентами, иллюстрировал подчеркнутое

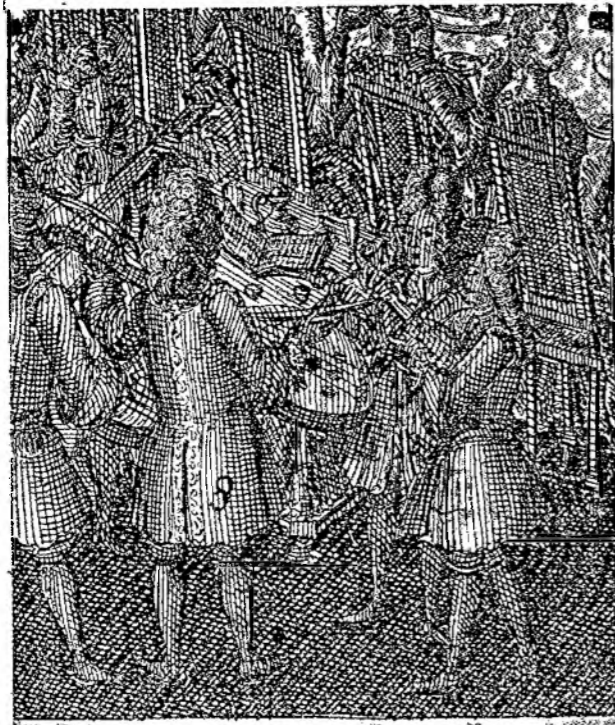
слово „восточныя“ мелизмой, пытаясь придать ей восточный характер.<sup>419</sup>

Таким образом, репертуар старинных кантов при Петре обогатился множеством торжественных, приветственных встречных, застольных, виватных и т. п. вокальных пьес. — Описанные выше публичные музыкальные и театральные торжества еще чаще стали повторяться в Москве во вторую половину царствования Петра, когда центр государственной и административной власти был перенесен в Санкт-Петербург, а старый „императорский царствующий градъ“ стал употребляться преимущественно для больших торжеств, начиная с коронаций и кончая разными победными триумфальными церемониями.

Начало нового XVIII века в общественной жизни Московского государства обозначилось столь резко и решительно, что навсегда должно было разрушить надежду на возврат к прежним традициям и стародавнему быту. В декабре 1699 г. был издан указ о новом летосчислении — не от сотворения мира, как прежде, а от Рождества Христова. Празднование Нового года, по образцу Европы, было установлено на 1-е января (вместо прежнего 1-го сентября) и ознаменовалось семидневной пальбой из пушек, пусканием ракет, зажиганием смоляных бочек и украшением домов. Затем следовали один за другим новые указы, чрезвычайно волновавшие народную массу: о бритье бород, о ношении платья немецкого покроя, об устройстве ассамблей и т. д. В октябре 1700 г. скончался последний московский патриарх (Адриан), и патриаршество было на Руси уничтожено. В 1703 г. в завоеванной в Швеции Ингерманландии на берегу Невы был заложен Санкт-Петербург, ставший вскоре любимой резиденцией Петра, а благоустройство новой столицы — одной из главных его забот. Все эти внешние факты, в связи с вызывавшимися войной и другими государственными мероприятиями Петра налогами, принудительными наборами и пр., глубоко отразились на внутренней жизни государства. Общий перелом обозначился и в общественной жизни, совершенно изменившей свои формы.

Новая столица государства в истории музыки в России точно также открыла новый период — петербургский, начало которому было положено крайним увлечением Западом и подражанием ему. Ассамблеи, заведенные по указу Петра, сделали гораздо большее дело, чем это может казаться теперь, за отдаленностью времени. На них совершенно не у места

оказалось все то, что было дорого старой Москве, что напоминало ее замкнутую жизнь. Костюм, обращение, развлечения и даже внешний облик, — все должно было носить новый отпечаток, все должно было совершаться на западный лад, который, по примеру царя, сделался непреложным образцом.



## ИЗОБРАЖЕНИЕ

Рис. 101. Музыканты, играющие на виолах во время свадебного пира Петра (1712). Фрагмент гравюры А. Зубова, 1712 г.

Abb. 101. Musikanten, auf Violen spielend, zur Hochzeitsfeier des Zaren Peter (1712). Fragment eines Kupferstiches von A. Zubow (1712).

но сомневаться в том, что вся инструментальная музыка, исполнявшаяся на ассамблеях, маскарадах, серенадах, всякие застольные и встречные фанфары были несомненно иностранного происхождения, так как и главные руководители ее были иностранцы.

И не только руководители, но и самые музыканты, хотя бы в оркестрах европейского типа. Любопытный снимок подобного ансамбля, игравшего на виолах, представлен на большой гравюре А. Зубова, известного гравера петровской

Приказы Петра всегда были достаточно строги: слушники наказывались штрафами, батогами, розгами и т. д., вплоть до ссылки на каторгу.

В новых формах общественной жизни и музыка должна была принять более широкое участие. Впервые здесь (кроме военной, существовавшей у нас раньше) была введена инструментальная музыка. Правда, за исключением вокальных кантов, составлявших, вероятно, привилегию государевых певчих дьяков, музыкальное творчество покуда молчало у нас — область инструментальной музыки оказалась совершенно не подготовленной, и вряд ли мож-

эпохи, 1712. — „Изображение Брака его Царского Величества“, полное, хотя и значительно уменьшенное воспроизведение которой дал Д. А. Ровинский в III томе своего „Подробного словаря русских гравированных портретов“ (Спб. 1888, стр. 1687). Внизу левого угла гравюры под № 8 изображены „Музыка и протчае“. В значительно увеличенном снимке группы этого инструментального ансамбля (рис. 101) изображены музыканты, стоящие вокруг стола, на котором находятся кувшины, кубки и ноты („и протчае“), играющие на больших и малых смычковых виолах.

В повседневной жизни оркестровая музыка также стала принимать известное участие. Так, согласно „Описанию Санктпетербурга и Кроншлота“, изданному в 1710—1711 гг., стр. 36 на верхней галерее только-что построенного тогда Почтового двора, находившегося на месте нынешнего Мраморного дворца, „играет по временамъ, въ полдень, по примѣру нѣмецкихъ городовъ, хоръ изъ 12 обученныхъ нѣмецкихъ трубачей и литаврщиковъ“. Нужно заметить, что в то время Почтовый двор заменял гостиницы, не существовавшие еще в Петербурге.

В записках современников можно найти немало известий, касающихся также музыкальной практики петровской эпохи. В этом отношении значительный интерес для нас представляет дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца (1721—1725), состоявшего в свите герцога Карла-Фридриха Голштинского, будущего супруга царицы Анны Петровны (1725).<sup>420</sup> Берхгольц застал Петербург во второе десятилетие его существования, а русское общество — уже более или менее освоившимся с нововведениями Петра. Несмотря на поверхностность многих умозаключений Берхгольца, непонимание им коренного русского населения, иногда незначительность и отрывочность сообщаемых им фактов, его „Дневник“ имеет ценность документальной записи и отражения взглядов его современников на Россию вообще. Конечно, голштинцы, как и прочие иностранцы, считали себя высшей расой и относились в глубине души презрительно или с покровительственной снисходительностью ко всему русскому. Это не мешало им, однако, заискивать у русских вельмож, напиваться и дебоширить не хуже последних и производить все грубые и некультурные „шутки“, на которые был тароват царь Петр. Любопытно, что „Дневник“ умалчивает, напр., о художественных проявлениях русского творчества (не говоря о церковном пении, репертуар „кантов“ был значительный, между ними встречались, вероятно, не менее интересные, чем „застольная музыка“ и сере-

нады, восторгавшие Берхгольца; несомненно, он не раз и слышал их), а знакомясь с исполнением народных музыкантов, в особенности бандуристов, он смотрел на них просто как на этнографический пережиток.<sup>421</sup> Зато в его „Дневнике“ можно найти отрывочные, но вполне достоверные сведения об оркестрах, серенадах, спектаклях, танцах, маскарадах и других придворных и общественных развлечениях того времени.

Ассамблеи, введенные Петром, имели значение в деле воспитания населения в общественном обращении. В устройстве их соблюдались особые правила, любопытные вообще для характеристики общественной жизни петровского времени.<sup>422</sup> Музыка на ассамблеях играла не последнюю роль, на них, как и на разных публичных и семейных праздниках; танцевали немало. В то время при дворе и в частных домах были в ходу следующие танцы: немецкий танец (по-видимому, Grossvater, в котором принимал участие и царь и которым обыкновенно открывались балы), менуэт, польский и английский танцы. На свадьбах проделывался еще особый церемониальный танец, причем музыканты, по словам Берхгольца, играли сначала род погребального марша (т. е. пьесу медленного темпа в  $\frac{4}{4}$ , в миноре), в продолжение которого кавалер и дама первой пары, а за ними и остальные делали реверансы; затем начинался польский. На долю музыкантов часто выпадала тяжелая роль; Берхголец сообщает, напр., что у одного из его принципалов танцы на какой-то вечеринке продолжались с 5 часов после обеда до половины 6-го утра (т. е. более полусуток без отдыха, хотя, вероятно, те же музыканты играли и „застольную музыку“ во время обеда), с перерывом в четверть часа, когда ужинали музыканты! На другой ассамблее, у гр. Гавр. Ив. Головкина, танцевали по два польских и по два английских танца под ряд, после чего начали какой-то новый бесконечный танец, продолжавшийся более получаса: 10 или 12 пар связали себя носовыми платками, и каждый из танцовавших попеременно, идя вперед, должен был выдумывать новые фигуры. Наиболее солоно пришлось одному из музыкантов, вероятно, концертмейстеру, который при всех этих переходах должен был постоянно прыгать вперед, так что „измучился наконец до крайности“ (I, 81). Еще бы! — танцовавшие забирались в сад, в разные комнаты и даже на чердак!

Насколько инструментальная музыка в новой, еще только обстраивавшейся столице стала заурядным явлением, видно из того, что даже на свадьбе какого-то булочника Берхголец на-

шел музыкантов! И в самом деле, инструментальные капеллы имелись в то время не только у царицы Екатерины Алексеевны, у которой, по свидетельству голштинского камерюнкера, был полный оркестр, но и у многих русских вельмож и знатных иностранцев. Берхголец упоминает следующие капеллы: адмирала Фед. Матв. Апраксина (ум. в 1728 г.), князя Ал. Ден. Меншикова (сослан в 1727 г.), имевшего трубачей и литавристов, Гр. Андр. Строганова, имевшего оркестр из 8 музыкантов, генерал-прокурора Пав. Ив. Ягужинского (ум. в 1736 г.), большого любителя музыки, игравшего на клавикордах, имевшего своих валторнистов, в 1722 г. продавшего свою музыкальную библиотеку герцогу Голштинскому; княгини Марии Юрьевны Черкасской (дочери кн. Ю. Ю. Трубецкого; М. Ю. ум. в 1747 г.), которая имела своего бандуриста и отлично сформированный оркестр из 10 хороших музыкантов, в том числе немецких и швейцарских; Берхголец неоднократно с большой похвалой отзывается об оркестре кн. Черкасской.<sup>423</sup> Из иностранцев имели свои капеллы герцог Голштинский и цесарский посол гр. Кинский. Последний приехал в С.-Петербург в сентябре 1721 г.; во главе его капеллы, состоявшей из отборных музыкантов, находился известный впоследствии скрипач Иоганн Гюбнер, перешедший после отъезда Кинского из Москвы (в июле 1722 г.) на службу к Голштинскому герцогу. Капелла Кинского участвовала между прочим в богослужении на Пасхе в Москве, куда двор переехал в то время для празднования Ништадтского мира; она играла также в частных домах, и несомненно, была образцово организована Гюбнером, который тогда и обратил на себя внимание. Вероятно, имели капеллы и другие вельможи, не упомянутые Берхгольцом; у тех, которые не имели своих музыкантов, играли наемные; нередко оркестр царицы играл у приближенных ко двору.

Простейший вид домашних капелл состоял из труб и литавр (у кн. Меншикова; „столовая музыка“ у адмирала Апраксина), или нескольких валторн (первоначально у герцога Голштинского), или, наконец, тех и других вместе. Такой состав оркестра сохранился до конца царствования Петра и был обусловлен тогдашним репертуаром, заимствованным с Запада. Музыканты участвовали в почетных „встречах“, в „столовой“, вернее — застольной, музыке, танцах и серенадах,<sup>424</sup> они сопровождали своих господ также во время разных общественных торжеств и маскарадов. Самый репертуар этой инструментальной музыки до нас не дошел. С известной долей вероятности можно предположить, что он был аналогич-

чен фанфарам, употреблявшимся в тогдашней охотничьей и военной (полевой) музыке. Образцы таковых были весьма популярны на Западе и, конечно, хорошо известны музыкантам, так что только в редких экстренных случаях могло потребоваться сочинение новой застольной музыки, которая, в виду несложности формы и однородности состава инструментального духового ансамбля — легко могла быть сочинена каким-нибудь опытным и способным валторнистом и концертмейстером, в роде Гюбнера. Образцы такой фанфарной музыки можно найти в редкой старинной книге „Les Dons des enfans de Latone: La Musique et la chasse du Cerf, Poëmes dediés au Roy“, изданной в Париже в 1734 г. и в своей последней части заключающей звуки труб и фанфары для одной и двух труб. Здесь приведена целая коллекция небольших фанфар (в 8 — 16 тактов) различных наименований и сюжетов, большею частью в ритме  $\frac{3}{8}$ , наиболее характерном для сольной игры на валторнах; этот ритм впоследствии, несомненно, был передан во французскую кадрили. В заключении французского сборника напечатана более сложная концертная фанфара для двух валторн, сочиненная В. Morin, камер-музыкантом герцога Орлеанского.<sup>425</sup> Значительно позднее (1786 г.) и у нас появилось аналогичное издание, судя по объявленной в „Спб. Ведомостях“ (1786 г., № 72) книге „Трубы на дни нарочитые. 15 руб.“, продававшейся в книжном магазине Глазунова.

Капелла Голштинского герцога и ее публичные выступления могут служить образцом деятельности оркестровых музыкантов петровского времени. Интересно поэтому проследить ее зарождение и развитие по дневнику Берхгольца. Герцог привез из Вены в 1721 г. двух валторнистов — Иоганна Лейтенберга и Руммеля, из коих первоначально и состояла вся герцогская „капелла“. Первый из музыкантов, служивший раньше у голштинского министра Бассевича, был виртуозом своего дела: „все слушавшие его признавались, что никогда не слышали такой нежной и так превосходно исполняемой игры на валторне. Он аккомпанировал ею все инструменты и мог выдержать, не останавливаясь, до 85 тактов, что производило необычайное действие на слушателей“ (Берхгольд, кн. I, стр. 16). Оба музыканта получали у герцога по 100 червонцев в год, не считая посторонних доходов. Их обязанность была играть во время герцогского стола, но приходилось участвовать и при более торжественных случаях. Так, 23 июля 1721 г. оба валторниста сыграли в Екатерингофе царице несколько пьес, причем „царица и принцессы слу-

шали с большим вниманием и восхищались их игрою“ (I, 76), а музыканты получили за игру 12 червонцев. Прогулка в Екатерингоф в этот день совершилась по Неве на барках и верях, числом более полусотни; почти все вельможи взяли с собой свою „музыку“. Валторнисты царицы играли попеременно с герцогскими (I, 75). Вечером еще перед окнами Екатерингофского дворца герцог приказал гребцам остановиться, и валторнисты его „сыграли прекрасный ноктюрн“ (I, 76). В дневнике Берхгольца сохранилось подробное описание серенады, устроенной герцогом в честь императрицы 24 ноября. Для нее были взяты музыканты из капеллы графа Кинского; весь оркестр состоял из 17 — 18 музыкантов, из коих 5 нашлись в свите герцога, а 10 наняты из капеллы гр. Кинского. Должность капельмейстера исполнял большой любитель музыки асессор Сурланд, находившийся в свите герцога. Накануне состоялись две репетиции в присутствии приглашенных. Серенада, устроенная ранним утром на дворе тогдашнего Зимнего дворца, находившегося на Миллионной улице, у Зимней канавки (на месте бывш. казарм Преображенского полка), дает любопытную жанровую картину из придворной жизни старого Петербурга. В назначенный день в 6 часов утра „музыка“ была уже вполне готова, так как герцогу хотелось устроить ее до рассвета и с факелами. Участники серенады, по рассказу Берхгольца, шли в следующем порядке: впереди всех шел фурьер, за которым 12 солдат несли столы, стулья и подсвечники для музыкантов, за ними шел Берхгольд, „чтоб на дворе поскорее расставить по местам факельщиков“, и 20 человек с факелами, по два в ряд, и между ними герцог со свитой, „а уж за ними, после всех, музыканты“. Войдя на двор, фурьер поспешно поставил попитры против окон императрицы, а Берхгольд разместил факельщиков — 15 из них в парадной герцогской ливрее с большими восковыми факелами в руках были поставлены в ряд перед музыкантами, лицом к окнам императрицы, а остальные, не имевшие ливреи, за музыкантами. Инструменты были настроены еще за воротами, ноты разложены, музыканты заняли свои места, и музыка началась. „Она продолжалась почти час и была тем приятнее, что погода стояла тихая и ясная. Во время музыки обе принцессы, в утренних костюмах, стояли у окон и слушали с величайшим вниманием. Старшая принцесса при этом случае ясно показала, что она большая любительница музыки, потому что постоянно держала такт рукою и головою. Его высочество (герцог) часто обращал взоры к ее окну и, вероятно, не без тайных вздохов. Не успели мы огля-



уться, — пишет Берхгольц, — как из дому вышел император. Он подошел к его высочеству и крепко обнял его; потом приблизился к музыке и обратился к столам одним ухом; но, послушав несколько времени, быстрыми шагами удалился“. Потом вышел генерал Ягужинский от имени государыни благодарить герцога. По окончании музыки герцог отправился вперед со свитою, а Берхгольц с музыкантами и факельщиками за ними. Музыкантам, участвовавшим в серенаде, было роздано „на водку от 80 до 90 рублей“ (I, 169 — 170).

Несомненно, описанная серенада была дана духовым оркестром. Таким образом, вначале к двум собственным валторнистам в экстренных случаях присоединялись любители из свиты и нанимались посторонние музыканты; капельмейстер нашелся среди „чинов“ герцогского двора. Постепенно состав капеллы увеличивался. В 1722 г. во время грандиозного маскарада, разъезжавшего по улицам Москвы и длившегося несколько дней подряд, у герцога, кроме двух валторнистов, нашлось еще 4 музыканта, исполнявших „крестьянскую музыку“ (волынка, 2 скрипки и гобой).<sup>426</sup> Возможно, что организатором последней был концертмейстер капеллы гр. Кинского Иоганн Гюбнер, вскоре затем перешедший на службу к герцогу. Гюбнер был валторнист и скрипач и впоследствии заявил себя выдающимся придворным капельмейстером. Несомненно, под его руководством голштинская капелла усовершенствовалась и увеличилась прибавлением струнных инструментов (вскоре герцог Карл-Фридрих был объявлен женихом царевны Анны Петровны, что вызвало и увеличение его придворного штата). Сначала в Москве, затем в Петербурге стали устраиваться не только репетиции столовой музыки и серенады, но даже регулярные концерты. Осенью 1722 г. герцог приобрел от уехавшего гр. Кинского и некоторых русских вельмож множество нот, так что капелла его, которую Берхгольц уже называет оркестром, была снабжена „многими прекрасными пьесами“ (II, 19). Это обстоятельство облегчило устройство концертов, обычно дававшихся по средам, после обеда, и привлекавших немало слушателей из посольских кругов и Немецкой слободы. Во время коронации Екатерины в Москве, состоявшейся 7 мая 1724 г. в Кремлевских палатах, играл большой оркестр, состоявший из 40 с лишком музыкантов, под управлением Гюбнера. Музыканты были взяты из капелл — придворной, герцогской и других вельмож.

Все эти внешние формы, в которые вылились нововведения Петра в отношении музыкальной практики, были

показной стороной русской общественной жизни. Они не коснулись народных масс, оставшихся еще верными своим прежним обычаям и борющихся за них. Даже в высшем обществе сохранилась еще несомненная связь с этим прошлым. Из записей того же Берхгольца мы знаем, что при дворе продолжали существовать бандуристы; они находились и в штате императрицы, и у герцогини Мекленбургской Екатерины Ивановны, племянницы государя, и у княгини Черкасской.<sup>427</sup> Здесь их слышали голштинцы, перенявшие некоторые народные песни.

Помимо бандуристов, сохранившихся в придворных штатах, отдельных представителей народного песнотворчества, несомненно, можно было встретить и у некоторых вельмож. Но эта невольная дань родной старине вполне заглушалась шумом и помпой новых звуков и обрядностей, знаменовавших объевропеение государства. И в последующие царствования можно наблюдать подобные пережитки народного песнотворчества, иногда выраженные в шутовской колпак (при Анне Ивановне), иногда — в кафтан вельможи (при Елизавете), свидетельствующие еще о привязанности к заветам прошлого. Но это были уже последние, запоздалые цветы — их давила французская галантность и пышность двора, при которых народная песня казалась только диким, некультурным цветком. Иностранцы, слышавшие эту песню, старались вырядить ее в более культурный наряд, не постигая ее первобытной красоты и своеобразности, и в таком окарикатуренном ими виде передали ее потомству. Понадобилась вновь работа не одного поколения, чтобы очистить народную песню от чужестранного наряда и возратить ей ее первоначальную простоту и глубокий художественный смысл.

Чрезвычайно любопытный вопрос, как отразилось царствование Петра на народном творчестве вообще, можно разрешить, только рассмотрев разнообразные художественные явления, вызванные в народной фантазии событиями и реформами Петра, — в их совокупности. Однако за пределы исследования истории русской музыки выходят такие художественные отражения, как народные (лубочные) картинки, иллюстрации в рукописных сборниках, значительная по объему рукописная литература и, наконец, текст народных песен, напевы которых дошли до нас только в позднейших вариантах. Главным музыкальным материалом нашей области являются певческие рукописные сборники эпохи Петра и ближайших за ней царствований. Тем не менее интересно, хотя бы в общих чертах, выяснить общий фон художественного

производства народа, на котором могли развиваться те или иные музыкальные формы.

С одной стороны, в этом художественном сознании ярко сказывается дух протеста против нововведений и суровых мероприятий Петра. В народной фантазии великий царь отождествляется даже с антихристом. Распространению толков о последних временах сильно способствовали новшества и стеснительные указы, затрагивающие старозаветный уклад русской жизни (отмена патриаршества, жестокие преследования раскольников, указы о бритье бороды, о ношении немецкого платья и т. д.). В дальние окраины государства бежала масса раскольников. „Возбужденный религиозный фанатизм находил все более богатую пищу, и фантазия, питаемая (современными) сказаниями о втором пришествии, доходила до последних пределов“, — говорит А. Пыпин. В современных раскольничьих рукописях сохранилось немало рисунков, в которых в образе антихриста, в окружающей его обстановке и свите ясно обнаруживаются намеки на Петра и события, вызванные его указами. Не забыт в них даже любимый инструмент царя — барабан. Эти картинки,<sup>428</sup> указывая на возбуждение народной массы против реформ Петра, вместе с тем свидетельствуют о полном разрыве народа с верхними слоями общества. Вместе со старообрядцами, в глубину глухих окраин и Керженских лесов ушел и старый крюковой напев. Даже кончина великого преобразователя вызвала своеобразный надгробный памятник, созданный в народе противниками Петра, — известную лубочную картинку „Как мыши кота хоронят“, в которой, по мнению Д. А. Ровинского и других исследователей, в остроумной сатирической форме сказалась злобная вражда к Петру — разрушителю старых заветов.

Не меньший след оставило царствование Петра в народной песне, воспевшей многие события его эпохи. Текст этих песен собран П. Бессоновым в VIII выпуске „Песен П. В. Киреевского“ (Москва, 1870 г.). Но эти песни в настоящее время имеют лишь значение исторического литературного памятника, так как напевы их (кроме сборника К. Данилова) до нас не дошли. П. Бессонов, исследовавший эти песни, констатирует неотвратимое постепенное умирание народного творчества в его прежних формах. Уже в них сказывается начало и простор искусства личного. Этот процесс смены народного творчества личным и искусственным в особенности сказался в новом роде песенной продуктивности — кантах и псалмах, вызванном усилившимся в XVIII веке

увлечением силлабическим стихотворством, хотя начатки его можно проследить еще задолго до эпохи Петра. Это были первые проблески светского музыкального творчества, которое, как мы увидим, очень быстро подладилось к новым веяниям и сумело объединить в своих примитивных формах требования объевропеившихся придворных сфер и в то же время более интимные художественные требования народных масс. Там и здесь оно осталось почти совершенно однообразным, так как новые творческие корни русского музыканта были еще слабы и непрочны, а вкус тогдашних меломанов не отличался требовательностью.

При ближайших наследниках Петра на престоле — Екатерине I (1725—1727) и Петре II (1727—1730), вследствие кратковременности их правления, не было места появлению каких-либо выдающихся новых музыкальных факторов в России. Последние обозначились лишь в царствование Анны Ивановны, когда, с насаждением в столице итальянской оперы, появились у нас признаки более серьезной музыкальной культуры. До нее музыка, кроме деятельности государевых певчих дьяков, попрежнему обслуживала только различные празднества, балы и иллюминации. В приложении к настоящему выпуску помещен дошедший до нас кант на кончину Петра и восшествие на престол Екатерины из принадлежащего мне сборника трехголосных кантов XVII в.<sup>429</sup> Певец канта достаточно трогательно набросал картину печали и уныния:

Въ слезахъ Россія вся погружалась  
По Петръ въ сиротствѣ какъ осталась...

Композитору также удалось в музыке схватить скорбный минорный тон. А некоторые детали музыки канта привлекают своим душевным настроением, столь чуждым прежним только внешне эффектным петровским встречным кантам. Второй куплет канта воспевает восшествие на престол Екатерины в таких стихах:

Паки в малѣ по тмѣ свѣтъ уарѣла  
Какъ Екатерину возимѣла  
На престолѣ вся по волѣ  
Петровой стоящу на долѣ  
Монархиня, герѣиня,  
О! люте не живе ко твоей ползѣ.

Автором этих виршей мог быть едва ли не только Феофан Прокопович, неоднократно награждавший Екатерину та-

кими же громкими и пустозвонными эпитетами („великая гербония монархиня!“) и в своем „Слове в день коронации г. и. Екатерины Алексеевны“, говоренном в Москве, в Успенском соборе 7 мая 1724 г. и в другом „Слове на погребение имп. Петра“, 1 марта 1725 г. в С.-Петербурге.<sup>430</sup> Здесь можно также еще раз напомнить, что при Екатерине I выделился Иоганн Гюбнер, капельмейстер голштинской капеллы. О других музыкантах настоящего царствования сохранилось очень мало достоверных сведений. Известно только, что по окончании годовичного траура по Петре в Зимнем дворце возобновились представления, носившие название „баснословных комедий с танцами немецкими, французскими, аглицкими и польскими“, в роде комедии-сказки „Ясное соколиное перышко“. При Екатерине I в Петербурге появились парижские танцовщик Эрнест и танцовщица Жульета; с большим успехом они ввели у нас танцы мюзет и ригодон.<sup>431</sup>

Гораздо больший интерес в этом отношении представляет трехлетнее царствование юного Петра II. Спектакли с участием названных танцовщиков (Эрнеста и Жульеты) продолжали устраиваться при дворе; так, 1 января 1730 г. на театре у Зеленого моста (бывш. Полицейского) был поставлен „Орфей в Аду“ — „музыкальная комедия съ плясками духовъ, сочинения Франца Фюршта“ (В. Светлов). В это время в Петербурге впервые появилась труппа французских комедиантов, ставившая, повидимому, также водевили с пением: по крайней мере на это намекает единственное объявление, дошедшее до нас о спектаклях этой труппы. В современных „Спб. Ведомостях“ (16 сентября 1729 г., № 74) мы находим следующую публикацию: „При семъ чинится извѣстно, что здѣшніе Французскіе комедіанты за утро, то есть въ среду 17 дня сего мѣсяца ради щастливаго рожденія тамошняго (т. е. французского) Принца безденежно играть будутъ и къ тому всѣхъ охотниковъ призовають. Во оной комедіи будетъ представлень: ле Педанъ скрупулесь, или совѣтнѣй школьный мастеръ, а по комедіи будетъ представлень обманутый охотникъ“.<sup>432</sup> Последняя пьеса могла быть или водевилем с пением, или же небольшим балетом, что менее вероятно.

„Спб. Ведомости“ того времени вообще дают незначительный, но любопытный материал о музыкальных делах того времени. В них встречаются и реляции о торжественном въезде царя в Москву под звуки труб и литавр (1728) и краткие известия о банкете с иллюминацией и двумя хорами музыкантов, игравших „преизрядные концерты“ на празднике,

устроенном 29 октября 1729 г. в Петербурге профессором Делилем в честь рождения французского дофина. Еще интереснее объявление данцигского органиста Теофила Фолькмара о продаже им органов и клавесинов. Это объявление<sup>433</sup> показывает, откуда стали выписываться первые клавишные инструменты в России. Наконец, в одном из номеров „Спб. Ведомостей“ за 1729 г. мы находим известие из Рима о представлении там в декабре 1728 г. в палатах кардинала Оттобони новой оперы, которое сопровождается объяснением редакции „Ведомостей“, что „Опера есть музыкальное дѣяніе въ подобіе комедіи, въ которой стихи поютъ и при оной разныя танцы и преизрядныя машины представлены бывають“ („Спб. Вед.“ 1729, № 1).

В рассмотренном нами рукописном „буслаевском“ сборнике трехголосных кантов (ркп. публ. библ. Q. XIV, № 141, лл. 169 об. — 170) сохранился также кант 1727 — 1728 гг., воспеваящий Петра II с таким началом, напоминающим знакомые нам петровские канты:

Веселися Россія со отрокомъ преславнымъ,  
Веселися и со внукомъ орломъ двоеглавнымъ (sic!)  
Его же въ Россіи бываетъ дѣтище преславно  
Его же рожденіе отъ орла двоеглавна...

Таковы немногочисленные музыкальные известия за время царствования Петра II. Незначительный материал в этом отношении дают еще свидетельства современников. Наибольшей подробностью отличаются „Письма о России в Испанию“ Дюка де Лирия, до известной степени являющихся продолжением дневника и записок Берхгольца и других голштинцев. Но испанский посланник гораздо более интересовался придворными интригами, чем местными нравами. Его сообщения о некоторых празднествах и церемониях повторяют только картины придворных обрядов.<sup>434</sup>

Резюмируя эти новые данные о музыкальной жизни в Петербурге и Москве в конце 20-х годов XVIII века, мы видим, что здесь уже начали прививаться попытки французских спектаклей, что оркестровый ансамбль получил более полный и совершенный вид (во время коронации Екатерины I в 1724 г. Гюбнер дирижировал оркестром из 40 музыкантов; во время застольной музыки у проф. Делиля играли два хора музыки); наконец, мы имеем достоверное известие об одном из первых комиссионеров по выписке из-за границы клавесинов и клавикордов, являвшихся более или менее необходимой принадлежностью богатых домов; в то время среди русских вель-

мож имелись клавесинисты: упомянутые раньше кн. Черкасская, граф Ягужинский, а также кн. Кантемир и графини Головины, получившие свое воспитание в Швеции. Интересно также, что одновременно Академическая книжная лавка в Петербурге объявила „охотникамъ до изрядныхъ книгъ“ о том, что она принимает комиссии по выписке „корабельнымъ путемъ изъ Германіи, Галандіи и протчихъ мѣстъ“ разныхъ печатныхъ изданий („Спб. Вед.“ 1729 г., № 18). Таким образом и выписка из-за границы нот также была облегчена русским любителям.

## ПРИМЕЧАНИЯ

(к гл. I, II, III).

<sup>1</sup> Ив. Забелин, „История русской жизни“. Ч. 2-я. Москва, 1879, стр. 12. — И. А. Хойновский, „Краткие археолог. сведения о предках славян и Руси“. Киев, 1896, стр. 10.

<sup>2</sup> *Θεσμοφοριάδουσαι* — женщины, совершающие фесмофории, — праздник в честь Деметры, богини земледелия и брака; праздник этот совершался исключительно женщинами и состоял из жертвоприношений, возлияний и плясок.

<sup>3</sup> В начале 1900-х гг. в одном из курганов местечка Сахновки Киевской губ. была „найдена“ небольшая золотая пластинка, изображающая группу из 10 лиц, во главе с царницей, а перед ней — коленопреклоненный скиф, играющий на лирообразном инструменте. Пластинка была описана в сборнике „L'homme préhistorique“, 1904, № 9 (Sur un bandeau en or avec figures Scythes decouvert dans un kourgan de la Russie Méridionale, par A. Miller et A. de Mortillet) и отнесена там к V в. до н. эры. Подлинность пластинки оспаривается некоторыми русскими археологами (Н. И. Веселовским, М. М. Ростовцевым, А. А. Спицыным). Приложенный здесь снимок с фрагмента пластинки, с фигурой играющего скифа, едва ли не вызывает сомнение в возможности существования у скифов подобной „греческой“ лиры с непомерно большим корпусом.

<sup>4</sup> Прежние исследователи относили жизнь Анахарсида к более позднему времени. См. „Voyage du jeune Anacharsis en Grèce, vers milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire“, par l'Abbé Barthélémy. 5-me édition... par M. Barbié du Bocage. Paris, 1817, fol.

<sup>5</sup> Живший недолго спустя после Анахарсида Геродот (ум. 425 г.) в своей „Истории“ (гл. 76 — 80) сообщает любопытные данные о печальной кончине этого скифского мудреца. „И скифы (подобно другим варварам), — пишет он, — избегают заимствований чужеземных обычаев, притом не только от других народов, но и в особенности от эллинов: Это доказали Анахарсид и затем Скил. Именно, Анахарсид, обобрав много стран и приобретя в путешествии много мудрости, на возвратном пути в родную Скифию, проехав через Геллеспонт, пристал к Кизике [древняя колония Пропонтида близ нынешнего Мраморного моря]; застав кизикинцев совершающими с большой торжественностью праздник в честь матери богов, он дал обет этой богине: по возвращении на родину адрывым и невредимым, совершать ей жертвоприношение таким же образом, какой он видел у кизикинцев, и установить всеобщее празднество. По возвращении в Скифию он отправился в так назыв. Полесье и совершил в честь богини полное празднество с тимпанами в руках и увешанный изображениями богини. Кто-то из скифов, подметив действия Анахарсида, донес об этом царю Савлию; последний, прибыв туда лично и увидев, что Анахарсид совершает это празднество, убил его стрелою из лука. И теперь, если спросить об Анахарсиде, скифы говорят, что не знают его, и это потому, что он путешествовал в Элладу и принял чужеземные обычаи. Анахарсид, добавляет Геродот, пал от руки родного брата“.

Об Анахарсиде, а также цитаты из Аристофана, Полидевка и др. греческих авторов см. В. В. Латышев, „Известия древних писателей греческих и латинских о скифах и Кавказе“. СПб., 1893, т. I, стр. 32, 322, 352, 495, 590.

Может быть, кстати здесь отметить, что некоторые исследователи объясняют происхождение славянских народных празднований маёвок от подобных же празднований в честь „великой матери богов“ Майи (у латинян Majesta; у греков Кибелы) — богини плодородия.

<sup>6</sup> Латышев, „Известия“, т. II, вып. 2, стр. 413. — М. Капелла, „О браке Филологии и Меркурия“, 9 книг.

<sup>7</sup> „Керченские древности. О пантикапейской катакомбе, украшенной фресками“. Одесса, 1845, 4 д. 44—XII табл. Имя автора — Антона Ашика — видно из посвящений

издания кн. Воронцову (л. 2). Снимки этого издания были заимствованы, без указания источника, издатели 2-го выпуска „Русских Древностей“, гр. Толстым и Н. П. Кондаковым.

<sup>8</sup> Об этой утрате катакомбы, открытой и описанной А. Ашиком, см. статью В. В. Стасова „Катакомба с фресками, найденная в 1872 г. близ Керчи“. Собрание сочинений В. В. Стасова, т. I. СПб., 1894, стр. 214.

<sup>9</sup> „Воспорово царство с его палеографическими и надгробными памятниками“. Одесса, 1848.

<sup>10</sup> В древности т м е л а — представляла жертвенник.

<sup>11</sup> Отчет имп. археологической комиссии за 1875 г.

<sup>12</sup> Имп. Российский Истор. Музей. Указатель памятников. 2-е изд. Москва, 1893, стр. 154, 200, 273 и т. д.

<sup>13</sup> Симферопольский рог описан в „Отчете имп. археол. комиссии“ за 1891 г. (стр. 76).

В более ранних „Отчетах“ и атласах к ним той же комиссии можно найти целый ряд изображений и весьма ценных исторических описаний многочисленных музыкальных инструментов, изображенных на предметах художественного быта, найденных при раскопках на Черноморском побережье. Так, в отчетах: за 1861 г. описаны две расписные вазы, изображающие: 1) воспитание молодого Диониса (в общей композиции, далеко не скромного характера, представлен, между прочим, пожилой мужчина, играющий на двойной флейте), 2) Аполлон и Дионис в Дельфах: на двух изображениях Диониса последний представлен играющим на 6-струнной лире (с плектром в руках) и на двойной флейте. В отчете за 1868 г. воспроизведена и описана ваза Эрмитажа, найденная в 1867 г. в одной из гробниц Таврического полуострова (отнесенная к IV в. до н. эры), на лицевой стороне которой изображена веселая процессия из 5 лиц, в том числе плясывающий юноша и девушка в хитоне и гиматии, играющая на двойной флейте: последняя является атрибутом веселых женщин. В отчете за 1869 г. воспроизведена, между прочим, наружная сторона леканы, рисунок которой представляет священную пляску девушек близ жертвенника под аккомпанемент двух женщин: одна играет плектром на украшенной лентой лире, а позади нее сидящая — на двойной флейте. В том же отчете воспроизведена и описана эрмитажная ваза (V стол. до н. эры) работы живописца Евфрония, найденная в Церах и изображающая пирующих гетер; третья из них играет на двойной флейте, а позади нее повешен футляр для этого инструмента. В отчете 1870 — 71 гг. описаны, между прочим, найденные трубы-раковины (buccinum). В отчете за 1874 г. воспроизведена и описана эрмитажная ваза, на которой представлен сати́р, играющий на двойной флейте, и т. д., и т. д.



Миниатюра Хлудовской псалтыри XIII в.  
Miniatur aus dem chludow'schen Psalter.

Вавилонская река и Руссах Абу-Али Ахмеда Бен Омар Ибн-Даста“. СПб., 1869. — Г. Я. Гаркави.

„Сказания мусульманских писателей о Славянах и Русских“. СПб., 1870.

<sup>19</sup> В книге С. Г. Рыбакова „Музыка и песни уральских мусульман“, СПб., 1897, можно найти несколько народных песен, которые могли бы исполняться в той обстановке,

<sup>14</sup> Описание и снимки находок Александропольского кургана, см. „Древности Геродотовой Скифии“. СПб., 1866.

<sup>15</sup> Рис. 10 представляет древний барельеф, хранящийся в Луврском музее и воспроизведенный в томе „Histoire des Romains“ par Victor Duruy. Paris, 1879, р. 90. На нем представлен рядом со священным деревом жертвенник, к которому мальчик подводит жертвенное животное, а позади его женщина приносит в корзине плоды. Перед деревом с навешенными колокольчиками — жрица, за ней юноша, участвующий в обряде и держащий в руках двойную флейту. Точно также в гораздо более позднем памятнике, при том славянском, — в известной Хлудовской псалтыри XIII в. — мы находим, среди ее миниатюр (л. 253), изображение трех еврейских отроков (Анании, Азарии и Мисаила) в вавилонском плену, стоящими на берегу „реки Вавилонской“ перед деревом, на котором повешены священные колокольчики.

<sup>16</sup> Описание и снимки см. „Древности Геродотовой Скифии“.

<sup>17</sup> Записки имп. русского археол. общ., т. XII, в. 1 и 2. СПб., 1901.

<sup>18</sup> См. Д. А. Хвольсон, „Известия о Хозарах, Буртасах, Болгарах, Мадырах, Славянах и Руссах“.

в которой находилась девушка, описанная Ибн-Фадланом. Вот перевод одной из них (Рыбаков, стр. 156):

Вставши рано, я смотрю:  
Синицы поют песни;  
И хотела бы я также петь,  
Но одиночество гнетет мою шею  
В широкой степи перед дверью  
Нет следов от белого зайца.  
Со мной играли и смеялись мои друзья,  
А теперь — ни одного нет...

Остатки обрядовой древности, к сожалению, еще не исследованы ни в русском, ни в нашем инородческом песнопотворчестве.

<sup>20</sup> Гаркави, стр. 125.

<sup>21</sup> В правление Игоря Рюриковича христианство распространилось даже между военачальниками киевского князя. Любопытно летописное сказание о том, что Игорь в 945 г. с языческой частью своей дружины, для подтверждения договора с греками, клялся (в Киеве) в храме Перуна оружием и золотом, полагая к ногам идола щиты свои, обручи (кольца) и мечи обнаженные, а его ратоборцы — христиане клялись крестом в церкви пророка Или на Подоле, вероятно, древнейшей в Киеве (Ник. Закровский, „Летопись и описание Киева.“ Москва, 1858, стр. 7).

<sup>22</sup> Рисунок этот, взятый из книги „Relation d'un voyage du Levant“ par Pitton de Tournefort, t. I, воспроизведенный в статье П. С. Казанского „О призыве к богослужению в восточной церкви“ (Труды I археол. съезда в Москве 1869. Москва, 1871, т. I, стр. 305), вряд ли не указывает древнейший способ подвешивания б и л (= клепа), вероятно, практиковавшийся и в языческую пору Руси.

<sup>23</sup> Снимок и описание см. № 3 „Древней и Новой России“. 1876, т. I, стр. 275 и след. Д. Самоквасов, „Древние земляные насыпи и их значение для науки“. По народному преданию, в Черной могиле был погребен князь Черный, основатель г. Чернигова.

<sup>24</sup> См. „Черниг. Губ. Вед.“, 1852 г., часть неофициальная к № 44, и указанную статью Д. Самоквасова, стр. 278.

<sup>25</sup> „Древности Российского Государства“. Москва. Рисованы акад. Ф. Солнцевым.

<sup>26</sup> Подробнее у И. М. Срезневского, „Святыни и обряды языческого богослужения древних славян, по свидетельствам современным и преданиям“. Харьков, 1846.

<sup>27</sup> „Древности“. Труды Моск. Археол. Общества, т. I, Москва, 1865, стр. 47.

<sup>28</sup> И. Срезневский, „Святыни и обряды“, стр. 21.

<sup>29</sup> Последние два божества еще недостаточно выяснены, повидимому. Божество Мокша (в санскритском языке: Мокша = смерть) сохранилось в памяти народа даже в XVI в.; в сельских номоканунцах (правилах церковных) среди вопросов находился такой: „не ходила ли (прихожанка) еще к Мокше?“ (Барсов, „Слово о плаку Игореве“, т. I, 360).

<sup>30</sup> Н. Костомаров, „Очерки домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII стол.“ СПб., 1887, стр. 263, 264.

<sup>31</sup> Ркн. Румянц. музея. № 181.

<sup>32</sup> Русская Истор. библиотека, СПб., 1908, т. VI, стр. 31. Вопросы Кирика, Саввы и Или с ответами Нифонта, епископа новгородского и др. иерархических лиц, 1130 — 1156 гг., по пергам. Кормчей XIII в.

<sup>33</sup> Ф. Буслаяв, „Истор. хрестоматия церк.-славянского и древнерусского языка“. М., 1861, стр. 403.

<sup>34</sup> Н. Петров, „Подлинность поучений Феодосия Печерского о питии и чашах тропарных и о казнях божиих“. Известия отд. русск. яз. и слов. Имп. Акад. Наук, т. II, 1897, кн. 3, стр. 783.

<sup>35</sup> Это слово, несомненно, обозначающее музыкальный инструмент, осталось без объяснения наших исследователей: А. Х. Востокова в словаре церковно-славянского языка („Мат. для сравнит. и объяснит. словаря и грамматики“, т. IV, СПб., 1858) и И. И. Срезневского в его „Материалах для словаря древнерусского языка“ (СПб. 1893 — 1909). Не представляет ли „фружския слонница“, перевод французск. о л и ф а н т а — рога из слоновой кости, известного в средние века на Западе, а затем появившегося и при моск. дворе?

<sup>36</sup> Примечания к данному памятнику, ср. Буслаява в той же „Хрестоматии“, стр. 540.

<sup>37</sup> Ист. Гос. Росс., т. IV, прим. 387.

<sup>38</sup> И. Срезневский, „Святыни и обряды“, стр. 25.

<sup>39</sup> Чтения в Общ. истории и древн. российских. 1847 г., № 9, стр. 5.

<sup>40</sup> В этом отношении любопытно донесение князя М. Черкасского царю Федору Алексеевичу, сохранившееся в записной книге Московского стола 1678 — 79 гг. („А буде по подлиннымъ встатьмъ объявитца, что везирь или многие паша съ великими войски пошла въ Запорожье, а подъ Киевъ не будутъ, и никакихъ неприятельскихъ людей на Киевскомъ пути не оставятъ, и на сей сторонѣ Дняпра или Богу вѣтъ жь“... Рус. Истор. Библ., т. XI, 508).

- <sup>41</sup> Срезневский, „Святынища и обряды“, стр. 73.
- <sup>42</sup> Одним из них был, напр., жрец-зватель, по объяснению Срезневского (Материалы, I, 962) — музыкант: „звателемъ же трубами потъщевающимъ, придоша вси в кумирницу“. Сказание Афродитыяна, из сборника XIII в.
- <sup>43</sup> И. Снегирев, „Русские простонародные праздники и суеверные обряды“ Москва, 1837, т. II, 69.
- <sup>44</sup> В. Борисов, „Описание г. Шуи и его окрестностей“. М., 1851, стр. 154.
- <sup>45</sup> А. Титов, „Ростовский уезд“.
- <sup>46</sup> „Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым (?). Напевы записал и гармонизовал Иван Прач“. СПб. Изд. А. С. Суворина (1896), стр. 8.
- <sup>47</sup> „Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губ. Н. Е. Пальчиковым“. Изд. А. Е. Пальчикова. СПб. 1888. Ценность этого выдающегося сборника увеличивается благодаря записи народных песен с их подголосками при хоровом исполнении песен, отсутствующими у большинства других собирателей.
- <sup>48</sup> Сборник русских нар. лирич. песен. М., 1889, ч. I, стр. 63.
- <sup>49</sup> Там же, стр. 65.
- <sup>50</sup> Один из лучших вариантов в „Сборнике“ Римского-Корсакова ор. 100, № 45.
- <sup>51</sup> Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные и с объяснениями изданные Ю. Н. Мельгуновым. Вып. I. Москва, 1879, стр. 13; — 40 народных песен, собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым. Москва, у П. Юргенсона, 1882, стр. 30.
- <sup>52</sup> Весьма любопытно отметить, что наименования поп и попейца в смысле певца и певича существовали еще в дохристианскую эпоху Руси.
- <sup>53</sup> Штриттер, „Известия византийских историков“, 1771 г., т. I, стр. 120.
- <sup>54</sup> Патриаршая, или Никонова, летопись. Изд. Археологической комиссии, СПб., 1862, стр. 10 (также Полное Собр. Русск. Летоп., т. XXII, стр. 151).
- <sup>55</sup> Непонятное слово, повидимому, обозначающее какие-либо художественные сокровища константинопольского дворца.
- <sup>56</sup> Феодил ум. 842 г. Органное искусство, вернее производство, из Рима уже в первые века христианской эры перешло в Византию; с воздушным (пневматическим) органом, — а таковы были, несомненно, и органы константинопольского дворца, — знакомит барельеф IV в. Феодосия Вел. (снимок его см. Fétis, „Histoire générale de la musique“, t. IV, p. 499). Позже, в середине VIII в. подобный, но более роскошной работы и сложной конструкции орган был подарен имп. Константином Копронимом франкскому королю Пипину Короткому.
- <sup>57</sup> Д. В. Айналов, „История древнерусского искусства“. Литогр. изд. 1915, вып. I, стр. 117 и след.
- <sup>58</sup> Иван Забелин, „История русской жизни с древнейших времен“. Ч. 2-я. Москва, 1879, стр. 197 — 198.
- <sup>59</sup> Д. В. Айналов, „История древнерусского искусства“, стр. 145 — 146, 162.
- <sup>60</sup> Historia Ecclesiastica. Lib. II, cap. 13.
- <sup>61</sup> Dithmarus restitutus Chronicon... Hanovere, 1707, I, p. 426. — Карамзин, Ист., т. I, пр. 522.
- <sup>62</sup> При раскопках Десятинной церкви, произведенных в Киеве по почину А. С. Анненкова (с 1828 г.), между многими древними предметами были найдены также два колокола из коринфской меди, очевидно, привезенные Владимиром из Греции („Ист. Вестн.“, 1910, сентябрь, стр. 983). Таким образом устанавливается факт появления первых литых колоколов уже в период крещения Руси.
- <sup>63</sup> Д. В. Айналов, „Ист. древнерусск. искусства“. Вып. I. Киев, 1915, стр. 235 и след.
- <sup>64</sup> Русские древности, вып. III, стр. 152.
- <sup>65</sup> Villoteau, „Description historique, technique et litteraire des instruments des Orientaux“. (Description de l'Égypte, t. XIV, éd. in 8°).
- <sup>66</sup> F.-J. Fétis, „Histoire générale de la Musique“. Т. 2-ме. Paris, 1869, p. 122.
- <sup>67</sup> А. С. Фаминцын, „Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа“. СПб., 1891.
- <sup>68</sup> Fétis, „Hist. gén.“, t. IV, p. 347. — Фаминцын („Гусли русск. нар. муз. инструмент“. СПб., 1890, стр. 78 — 79) приводит снимки других миниатюр IX — XV в. с изображением аналогичных 4-угольных арф. — Древнеегипетские формы арф см. Fétis, т. I, pp. 197, 199, 212, 255, 256, 258 — 260, 266 — 269 и т. д.
- <sup>69</sup> Ведь, и наше народное наименование священнослужителей по папи едва ли не восходит к древнеславянским корням, когда, как мы знаем, поп и в женском роде попейка обозначали певца и певичу. По словарю Иос. Волтиджи, такое понятие его сохранилось еще в XIX в. в Иллирии. „Сие нарицательное имя попадает в собственной Польше в названии оседлых 36 мест, кроме необитаемых и не включая Шлезии, Чех и Моравы, где также находится, без всякого памятника [т.-е. хотя и нет никакого следа], чтобы в сих краях когда-нибудь поп был в священнодействии“ (Русский Истор. Сборн., под ред. М. Погодина, М., 1838, стр. 64). Поэтому автор статьи вполне вполне допускает, что „поп“ в качестве священнодействующего певца находился у западных славян еще до введения христіанства.

- <sup>70</sup> Текст „Ман. Лет.“ опубликован Чертковым в VI томе Русск. Истор. Сборника, в приложении дана и описываемая здесь миниатюра, затем перепечатанная Погодиным в III томе „Древней Русской Истории“. Лучшее (в красках) воспроизведение миниатюры находится в издании Общ. люб. древн. письменности: В. В. Стасов, „Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских“. СПб., 1902, Табл. III.
- <sup>71</sup> Миниатюра XII в. ркп. Страсбургской универс. библиотеки, Hortus deliciarum, воспроизведенная в книге Edw. Buhle „Die musicalische Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. I. Die Blasinstrumente“. Leipzig, 1903, Verlag Breitkopf u. Härtel, табл. 2.
- <sup>72</sup> „Древности“. Труды Моск. Археол. Общ., т. III. М., 1873. О славянской псалтири XIII — XIV в. библиотеки А. И. Хлудова.
- <sup>73</sup> В описании приложенных к памятнику миниатюр, общее число которых в рукописях доходит до 84, С. Шамбинаго говорит, что все рукописи памятника (главные списки перечислены выше) „восходят к одному художественному оригиналу, значительно более древнему, чем настоящие переводы“. Появление самого памятника можно отнести к XV в.
- <sup>74</sup> В. П. Авернариус, „Книга былин“. Изд. 3-е. СПб., 1885, стр. 4, 5.
- <sup>75</sup> Там же, стр. 62.
- <sup>76</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1861 (вып. 2), стр. 35. Записана в Олонечкой губернии.
- <sup>77</sup> F. J. Fétis, „Histoire générale de la musique“, t. IV, Paris, 1874, p. 505. Изображение царя Давида с крутой там же, стр. 345.
- <sup>78</sup> „Вестник Европы“, 1878, октябрь, стр. 786, 796. Певца Ора упоминает Ипатьевская летопись под 1201 г., см. ниже.
- <sup>79</sup> „Русский Вестник“, т. СІХ, стр. 764.
- <sup>80</sup> „Задонщина великаго князя господина Дмитрия Ивановича и брата его Владимира Андреевича“. СПб., 1858. Говоря о последней (стр. 4), он заявляет: „это не историческая повесть, не сказание, а поэма, похожая на былинную великорусскую или думу малорусскую... какую слышим иногда в голосованьях [голошеньях?] нищих слепцов“.
- <sup>81</sup> Там же, стр. 12, 13.
- <sup>82</sup> И. И. Срезневский в своем издании „Задонщины“ (СПб., 1858) приводит еще ряд поэтических отрывков из наших летописей, несомненно навеянных популярными в свое время поэмами и отличающихся именно „Слово о полку Игореве“, напр.: „Кую похвальную память мою вижу, яко младая моя память желѣзомъ погыбаеть, и тонкое мое гѣло уядаеть“ (Лавр. лет.); или: „И бѣ видити слезы его лежащи на скранию его, яко жемчужная зерна“ (Ипат. лет.); или: „Изыдоста слезыма очима и ослабленомъ лицемъ и лижуща уста своя, яко немѣюща власти княженія своего“ (там же), см. стр. 9, прим.
- <sup>83</sup> Слово о полку Игореве. Ф. Е. Корш. Изд. отд. русск. языка и слов. Акад. Наук. СПб., 1909.
- <sup>84</sup> И. И. Срезневский, „Задонщина“, СПб., 1858, стр. 18. — Древнейший, хотя и не полный список этого памятника (1470-х годов) находится в сборнике Кирило-Белозерского мон. XV в., принадлежащем ныне Росс. Публ. библ. (Кир. 9/1086, лл. 122 — 129); текст его опубликован П. К. Симони в III вып. его ценных „Памятников старинного русского языка и словесности, XV — XVIII в.“ СПб., 1922, изд. Акад. Наук.
- <sup>85</sup> Полное Собр. Русских Летописей. Изд. Имп. Арх. Ком., т. II, СПб., 1908, стр. 716.
- <sup>86</sup> Там же, стр. 794.
- <sup>87</sup> Они значатся здесь: Остр. Еванг. под шифром лат. F. I № 5, — Куприяновские листы — F. I № 58.
- <sup>88</sup> Нотация евангельских чтений нараспев была названа так греческим ученым Γζετγς'ом в его „Ἡ ἐπιμόρφος, τῆς παρασηματικῆς τῶν κατὰ τὸν μεσσίαν λατρουμένων καὶ ὀμολογητῶν χειρογράφων τῶν ἀνατολικῶν ἐκκλησιῶν“ (Афины, 1886), и наименование ее было затем узаконено ученым абатом Ж. Тибо в его 2-х работах: J. B. Thibaut, „Monuments de la Notation Ekphonétique et Neumatique de l'Église Latine“. St.-Pét., 1912 и „Monuments de la Notation Ekphonétique et Neumatique de l'Église Grecque“. St.-Pét., 1913. — Первый из них, Гветис, говоря об употреблении восточной церковью различных видов мелописи, говорит о существовании особого вида, „по которому читались [нараспев] книги Ветхого и Нового Завета и произносились возгласы священников и диаконов во время священнодействий, называя его в отличие „э к ф о н е т и ч е с к и м“ (велегласным). „Велегласно же, — добавляет он, — читались псалмы и молитвы, как это практикуется некоторыми даже и ныне в монастырях“ (К. И. Попадопуло-Керамевс. „Вестн. Арх. и Ист.“, в. XIII, стр. 134).
- <sup>89</sup> В „Известиях Археол. Общ.“ (1865 г.), т. V, вып. I. Тем не менее, покойный С. В. Смоленский в рецензии о соч. Металлова „Богослужбное пение русской церкви“ (Отч. Акад. Наук за 1909 г.) заявил, между проч.: „недавно, благодаря указанию академиком А. И. Соболевского, экфонетические знаки были найдены мною на страницах (напр., 211 об.) Остромирова евангелия“. Их, как мы видим, вовсе не нужно было находить, так как они уже раньше были указаны названными мною учеными, но все же с тех пор остались не обследованными.

<sup>90</sup> Наиболее интересное исследование их напечатал К. И. Попадопуло-Керамевс в XVII вып. „Вестника Археологии и Истории“, справедливо сравнив их с экфонетическими знаками греческих евангелий СПб. дух. акад. 985 и 1033 гг. Что касается знаков Остромирова евангелия, нужно удивляться, что А. Х. Востоков („Филологические наблюдения“. СПб., 1865), М. М. Козловский (исследование о языке Остромирова еванг.— „Исследования по русскому языку“, т. I, изд. Акад. Наук, 1885.), Н. М. Каринский („Остромирово евангелие как памятник древнерусского языка“. СПб., 1903) и даже И. И. Срезневский („Древнеслав. памятники юсогового письма“. СПб., 1863), работавшие над этим памятником, не обратили на них никакого внимания.

<sup>91</sup> Отрывки евангельских чтений XI в., именующиеся Куприяновскими (Новгородскими). Известия II отд. Р. Акад. Наук; т. XXVIII (1923), стр. 273—320. Для нас последнее исследование все-таки представляет особую ценность благодаря приложению к нему снимков всех 4-х страниц „Куприян. листов“ в их натуральную величину.

<sup>92</sup> См. снимок, приложенный к „Описанию рукописей, хранящихся в архиве Синода“ (А. Никольского). СПб., 1904, т. I. Помимо данной рукописи (№ 24), С. В. Смоленский в рецензии на соч. Металлова указал, что рукописи евангелий №№ 9 и 55 того же Синод. архива также содержат экфонетические знаки, не упомянутые в „Описании“.

<sup>93</sup> Знаки слав. еванг. XVI в. приведены только те, которые имеются на снимке л. 35. Несомненно, их общее количество значительно полнее.

<sup>94</sup> Теоретик XVII в. Александр Мезенев называет параклит первым знаменем: „первое знамя — параклит, во всех осми гласехъ, въ началъ коего любо стиха...“ поется во единогласную ступень неизменно“. Свое название параклит получил от сборника нотных канонов из дневных служб октоиха, написанных отдельною книгою и называвшихся параклитиком. Такой пергаменный нотный параклитик XII в. находится в библиотеке быв. Моск. синод. типографии № 1204/69 (Д. Ражумовский, „О нотных безлинейных рукописях“, в „Чтениях Моск. общ. любит. дух. просв.“ М., 1863, стр. 58, прим.).

<sup>95</sup> Книга Степенная царского родословия, содержащая историю Российскую с начала оныя до времени государя царя и вел. князя Иоанна Васильевича, сочиненная трудами преосв. митрополитовъ Кириана и Макария, а напечатанная подъ смотрениемъ Кол. Сов. и Ак. Наукъ Члена Герарда Фридриха Миллера. Ч. I. Въ Москвѣ при Университетѣ в 1775 г., стр. 224.

<sup>96</sup> „О древнерусских певческих нотациях“ („Памятники древней письменности и искусства“, СХLV, 1901, стр. 23); при этом Смоленский не менее справедливо заявляет: „У нас любят ссылаться на известное и будто бы прямое указание Степ. книги...“ В заключение своей экспертизы Степ. книги Смоленский говорит: „Очевидна поэтому неподлота свидетельства Степ. книги, записанного 300 лет спустя“. К сожалению, ошибочной, как мы увидим, отправной точкой Смоленского было доказать русское изобретение знамен и даже напевов древнейших наших певческих памятников.

<sup>97</sup> Мартирии были особые знаки, соответствовавшие современным ключам и обозначавшие также черему гласа или тональности. Подобные греческие знаки редко встречаются в найденных памятниках. Значение термина в певческой практике исследовано аббатом И. Тибо в его „Этюде о византийской музыке“ („Визант. Временник“, 1899, т. VI, вып. 1—2).

<sup>98</sup> Он был создан по инициативе митроп. Макария (ум. 1564) в 1563 г. его сотрудником и преемником Афанасием. См. исследование П. Г. Васенко „Книга Степенная... и ее значение в древнерусской истор. письменности“. СПб., 1904. Н. С. Державин, „Степенная книга как литературный памятник“. СПб., 1903.

<sup>99</sup> М. М. Щербатов в своей „Истории Российской“ (1770), приводя отрывки из не изданной еще Степенной книги, говорит о „баснословных преданиях“, лежащих в ее основе. Знаменитый историк А. А. Шлецер („Нестор“, в переводе Д. Языкова, т. I) прямо заявляет, что в показаниях „Степенной книги“, „где повествуется о древнейших временах, там они наполнены несносными баснями“, что „Степенная книга... нанесла столь много вреда для русской истории“, ибо в силу своего официозного характера получили огромное значение и „бреднями“ их „наполнены новейшие списки с древних временников“.

Еще более резок отзыв о Степенной книге полуанонимного автора (К.) статьи в „Корифее“ (СПб. 1802, ч. I), отзывающегося о составителях памятника так: „они удалились от смысла древних летописцев и заменили его ложными и смешными преданиями... Ничего нет скучнее, как их витиеватый и надутый слог“... Каченовский в статье „Об источниках для русской истории“ („Вестн. Евр.“ 1809) высказывает предположение, что авторы Степенной книги приняли в нее „многие выдумки иностранных историков“. Современник последнего, такой серьезный исследователь, как К. Ф. Калайдович („Вестн. Европы“, 1813, ст. „Об ученых трудах митр. Киприяна...“) также указывает на то, что „главный недостаток Степенной книги — обилие вымыслов“. Не только первые русские ученые, но и позднейшие исследователи согласны в баснословном и витиеватом изложении Степенной книги, касающемся событий наиболее древнего периода русской истории. А. Н. Пыпин („Ист. русск. литер.“, т. II, СПб., 1898, стр. 467) говорит, что „повествование (Степ. книги) идет в торжественном тоне, которого риторика становилась уже с этих пор (т. е. со времени составления памятника) официальным стилем“, при чем

и историческое введение Степенной книги говорит языком „жития или канона, украшеных плетением словес“. П. Г. Васенко, детально исследовавший памятник, констатирует „реторичность и многословность“ его показаний (Васенко, стр. 21).

<sup>100</sup> В. Стасов, „Заметка о демественном и троестрочном пении“ (Собрание сочинений, т. III, стр. 107).

<sup>101</sup> Римский философ Боэций (около 475—526) написал свое известное сочинение De Musica в 5 книгах, в котором изложил сущность исчезнувшей в то время греческой музыкальной системы. Его сочинение было издано трижды в конце XV в. и в 1570 г. и пользовалось большим авторитетом на Западе.

<sup>102</sup> В. Стасов, Собрание сочинений, т. III, стр. 126.

<sup>103</sup> А. Потеня. „К истории звуков русского языка“. Воронеж, 1876, стр. 36.

<sup>104</sup> А. Востоков. „Описание Румянц. музея“, стр. 650.

<sup>105</sup> А. Потеня. „К ист. звуков русск. яз.“, стр. 36.

<sup>106</sup> „При господствовавшем хомовом пении,—говорит митр. Макарий в своей „Истории русской церкви“ (т. XII, СПб., 1883, стр. 113),— слова растягивались до бессмыслия, с перемешиванием ударений, с переменою полуголосных букв на гласные, с прибавлением новых гласных. Против такого бесчиния восставали еще Стоглавый собор и патриарх Гермоген, а при патр. Иосифе восстали некоторые даже из светских людей и два самые авторитетные моск. протоиерея: казанский Неронов и благовещенский Вонифатьев, царский духовник. К ним присоединились повгородский митр. Никон и сам царь. Патр. Иосиф сначала колебался, но потом обратился с просьбою к цареградскому патриарху Парфению, чтобы он, вместе с другими греческими иерархами, решил: „подобаает ли в службах по мирским церквам и по монастырям соблюдать единогласие?“. Из Царьграда получен был ответ, что чтение в церквах должно совершаться единогласно и певцам подобаает петь согласно, а не рыканьем неподобным“.

<sup>107</sup> О хомовом пении следует указать на статью Гавр. Артамонова, московского купца-беспоповца, ум. 1756, напечатанную в „Трудах Киевской Духовной Академии“, 1876, январь, автор которой выступает противником несовершенств хомового пения, а вовсе не его сторонником, как предполагают некоторые исследователи.

<sup>108</sup> Назнаменованный текст этот из стихираря 1157 г. Моск. синод. библиот. (№ 589, л. 18) воспроизведен в I в. „Круга церк. древнего знаменного пения“. СПб., 1884, изд. Общ. люб. древней письменности, стр. XXV.

<sup>109</sup> Более подробный список их:

**Кондакари:** 1) Устав с кондакарем 6. Моск. синод. библиот. XI в., 2) Нижегородский, так называемый „Благовещенский“ (ркп. Росс. Публ. Библиот. Q. I № 32), 3) Троице-Сергиев. лавры (№ 23), 4—5) два кондакаря Моск. синод. библиотеки XII в.

**Стихиры:** XII в.: 1) отрыв. нотн. стихир. Публ. Библиот. (Q. I № 39), 2) ст-ря Публ. Библиот. Q. I № 15; 3—4) два ст-ря библиот. Моск. синод. типогр.; 5—7) 3 ст-ря Моск. синод. библиот., в том числе один—1157 г.; 8) стих. 1163 г. библиот. Спб. дух. акад.; XIII в.: 9) библиот. Росс. Акад. Наук.; 10) Моск. дух. акад. (из библиот. Иосифова мон.); 11) Моск. Румянц. музея (№ 420); XIV в.: 12—13) 2 стих. библиот. Троице-Серг. лавры.

**Ирмологи:** XII в.: 1—2) Два ирм. библиот. Моск. синод. типогр., 3) купца Самсонова, 1249 г., указанный Срезневым в „Древних памятниках“; 4—5) два ирм. Моск. синод. библиот., из них один Воскрес. мон. XIII в., другой XIV в.

**Триоды,** постные и цветные, XII в.: 1—2) 2 Моск. синод. библиот., 3) Спб. дух. акад., 4) библиот. Моск. синод. типогр.; XIII в.: 5) Спб. дух. акад. (Софийская библиот.), 6) Моск. синод. библиот. (принадл. Успенскому собору).

**Минеи** праздничные: 1) нач. XIII в. Росс. публ. библиот. (Q. I № 12), 2) конца XIII в. Моск. синод. библиот. (№ 168).

**Библиография:** Н. В. Волков. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв. и их указатель. СПб. 1897. (Памятники древней письменности, СХХIII).—А. Востоков. Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музея. СПб. 1842.—Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, собраний Общ. люб. древней письменности, кн. П. П. Вяземского, А. А. Титова, Академии Наук и др. (Н. С. Никольского, Хр. Лопарева, В. И. Срезневского, А. А. Титова и др.)

<sup>110</sup> Первыми подобными песнопениями явились, вероятно, стихиры князьям Борису и Глебу (1072 г.), в память перенесения мощей Николая чудотв. в Барград (1087 г.) и препод. Феодосию Печерскому (1095 г.).

<sup>111</sup> Ананейки встречаются как в древнейших певческих памятниках, так и в нотных книгах XVII в. В больших уставах XVII в. (Москва, 1610 и 1641) на всеобщей службе в предначинательном псалме, после слов „всяческая исполняется благодати“ предписывалось петь: „Слава ти господи а н е н е н а а н и створившему вся...“ и т. д. В том же веке появились даже 2-голосные ананейки, прибавлявшиеся к пению греческому „исполла эти деспота“ в алтаре, во время хождения архиерея после малого входа. Смоленский в „Древнерусских певческих нотациях“ (СПб., 1901, стр. 97) дает нотное переложение Ананейки великой, сохранившейся до последнего времени у старообрядцев.

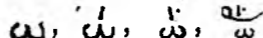
<sup>112</sup> Тот же прием практикуется, напр., у современных христиан в Малой Азии, именно в Сирии и Палестине, где левый клирос поет по-гречески, а правый по-арабски, но напевы исполняются одни и те же.

<sup>113</sup> См. вышеприведенный список древних певч. памятников. Снимок с л. 102 об. этого нотного кондакаря напечатан в прил. (табл. IV) „Русской семиографии“ В. М. Металлова, М., 1912.

<sup>114</sup> Ркп. принадлежала раньше Нижегородскому Благовещенскому мон., от которого она и получила свое название. Фотолитографированный снимок ркп. дал Н. Каринский в своей „Хрестоматии по древнецерк. и слав. языкам“. Ч. I, изд. I. У Металлова („Русск. семиогр.“, табл. XVIII—XXII) 5 снимков. Шифр ркп. в Публ. Библи. Q. I. № 32.

<sup>115</sup> К он да к есть краткая песнь в похвалу празднику или святому (от греч. *κοντάκιον*); отсюда „кондакарь“ — сборник кондаков. Ипатьевская летопись (под 1111 г.) — „Володимерь пристави попы своа, вдуци предъ полкомъ пѣти тропари и коньдакы хреста честнаго“; в памятнике XII в. Путеш. игум. Даниила: „Идохомъ къ гробу Господню поюще кондакы: „Аще и въ гробѣ сниде бесмертне“.

<sup>116</sup> К. И. Попадюло-Керамевс в статье „Происхождение музык. письма у северных и южных славян“ („Вестник археол. и истории“, вып. XVII, стр. 134—171) сопоставляет в особой таблице 14 знамен (повидимому, только верхних строк) славянских кондакарей с нотными знаками греческих пападик (греческое церковное пение, исполняемое головщиками или протопсалтами). Но, сравнивая таблицу Керамевса с опубликованными до сих пор немногими снимками с памятников кондакарной нотации, в том числе 5 страницами „Нижегородского Благовещенского“ (л. 103 у Каринского, л. 20, 52 об. и 85 у Металлова и наш снимок л. 113 об.), приходится констатировать, что только в 5 снимках этого кондакаря можно насчитать не менее 63-х различных знаков верхних строк, часть которых неоднократно повторяется в тех же снимках данного памятника, другая часть их встречается без изменения в кондакарях Троице-Серг. лавры, Моск. синод. типографии и в стихираре 1303 г. Таким образом, Керамевс дал перечень, далеко не исчерпывающий все знамена верхних строк кондакарной нотации, начертание которых даже в настоящее время может быть приведено, до некоторой степени, в систему, так как встречаются знамена составные,

напр.: 

подобно позднейшим крюкам, и варианты одного и того же знамени, зависевшие не от скорописи или недостатков переписчика, а обозначающие различные способы исполнения или различие в напеве,

напр.:  и т. д.

<sup>117</sup> Смоленский в статье „Несколько новых данных о так наз. кондакарном знамени“ („Русская Музык. Газета“, 1913 г. №№ 44—47 и 49) разбирает преимущественно литературный состав кондакарного пения. Его основная мысль, что „кондакарная нотация есть изобретение русское“, что „мелодии кондакарные, как и само кондакарное знамя, не могут быть чем-либо особенно замысловатым, а тем более очень мудреным“, что пели их по таким вот там (!) „самые простые миряне или простые понамари“, — опровергается не только греческими начертаниями знаков верхней строки, но необычайным разнообразием, численностью и сложностью этих знамен. Да едва ли „простой народ“ и „простые понамари“ могли распевать подобные чуть ли не двух- и трехголосные партитуры, смысл которых остался недоступным позднейшим ученым исследователям.

<sup>118</sup> Ркп. была описана А. Х. Востоковым в его „Филологических наблюдениях“ (СПб. 1865, стр. 202). Востоков отметил также, что, помимо названной стихиры, в трех местах ркп. (л. 102 и 134 новой нумерации) встречается над строкою текста  $\theta$ , как музыкальный знак (стр. 204). В настоящее время текст и знамена стихир Успения (кстати, писанные вряд ли тем же писцом, что и вся ркп. миней) почти совершенно выцвели и читаются с трудом, кроме нескольких „светлых“ пятен.

<sup>119</sup> Ст. В. Смоленский, „Краткое описание древнего (XII—XIII века) знаменного ирмолога, принадлежащего Воскресенскому, „Новый Иерусалим“ именуемому, монастырю“. Казань, 1887. На стр. 15—16 книги автор дает полный перечень семи знамен, встречающихся в этом памятнике, поступившем позднее в Моск. синод. библ. Часть знамен этой ркп. приведена в сводной таблице кондакарных знамен.

<sup>120</sup> Снимок с него напечатан в „Музык. словаре“ Г. Римана, М., 1901, стр. 702.

<sup>121</sup> Д. В. Разумовский, „Круг древнего знаменного пения“. СПб., 1884 г., изд. Общ. люб. др. письм., вып. I, стр. III. Кроме Разумовского, давшего наиболее простое и понятное построение нашей гласовой системы, об осмогласии имеются труды: И. И. Вознесенского (Большой и малый знаменный распев. Рига, 1889. — Осмогласные распевы трех последних веков православной русской церкви. Киев, 1888, и Рига, 1893) и В. М. Металлова (Осмогласие знаменного распева. Москва, 1900).

<sup>122</sup> А. Преображенский, „О сходстве русского музыкального письма с греческим в певческих рукописях XI—XII вв.“. „Русская Музык. Газета“, 1909, №№ 8, 9 и 10.

## ПРИМЕЧАНИЯ

(к гл. IV, V, VI и VII).

- <sup>123</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, М., 1863, вып. V, стр. LXV.
- <sup>124</sup> В. П. Авенариус, „Книга былин“, СПб., 1885, стр. XXIII.
- <sup>125</sup> Там же, стр. 243 и след.
- <sup>126</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским. Вып. II, М., 1861, стр. 35.
- <sup>127</sup> Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Ч. I, М., 1861, стр. 369.
- <sup>128</sup> Там же, I, стр. 319.
- <sup>129</sup> А. Ф. Гильфердинг, „Онежские былины“ (Сборн. Отд. Рус. языка и слов. Акад. Наук. СПб. 1894, стр. 954).
- <sup>130</sup> Песни, собранные П. В. Киреевским, М., 1863, в. V, стр. 54.
- <sup>131</sup> Там же, стр. 59.
- <sup>132</sup> „Древняя Российская Стихотворения, собранные Кирием Давидовым и вторично изданные, съ прибавлениемъ 35 пѣсень и сказокъ, досель неизвѣстныхъ, и нотъ для пѣва“. Москва, 1818. Для этого, как и для предшествовавшего ему [1-го (1804 г.)] издания нотный текст был „исправлен“ Шпревичем, бывшим учителем музыки при Университетском благородном пансионе в Москве. „Исправления“ несколько исказили первоначальный нотный текст, восстановленный в более полном и научно обработанном издании „Сборника Кири Давилова“ под ред. П. Н. Шеффера (СПб., 1901), где нотные строки напечатаны с фотографической точностью.
- <sup>133</sup> „Материалы и исследования по изучению народной песни и музыки“. „Труды музык. этногр. комиссии“, т. I, М., 1906 (Материалы, собр. в Арханг. губ. летом 1901, стр. 156).
- <sup>134</sup> „Великорусскія пѣсни въ народной гармонизаціи“. Вып. II. Пѣсни Новгородскія. СПб., 1909.
- <sup>135</sup> Нотный текст — по изданию ркп. Публичной библиотеки, под ред. П. Н. Шеффера (СПб., 1901, стр. 31), по которому приводятся и дальнейшие примеры. Нотная запись была сделана, несомненно, скрипачом или со скрипичного наигрыша. Попытка подтекстовать эти наигрыши К. Данилова, быть может, и неудачная, сделана мною (Н. Ф.).
- <sup>136</sup> Труды Муз. этно. ком., т. I, стр. 156.
- <sup>137</sup> А. Григорьев, „Архангельские былины“, т. I, стр. 163.
- <sup>138</sup> Козьма Индикоплов — александрийский купец первой половины VI в., впоследствии принявший монашество, путешествовал по Индии, почему назван Индикопловом, т. е. Индоплавателем. Его сочинение, дававшее ценные сведения по географии, космографии и истории Востока, пользовалось исключительной популярностью в Средние века в Европе и в России, где сохранилось в нескольких переводах и рукописях. Один из них, взятый из ркп. Макарьевских четких миней (новгородский список XVI в.), был издан Общ. древней письменности (СПб., 1886, „Памятники“, LXXVI).
- <sup>139</sup> Полностью эта сложная композиция, заключающая изображение разнородных музык. инструментов, воспроизведена ниже (см. рис. 45 и 46).
- <sup>140</sup> Образ Знамения описан и снимок фрагмента с него с изображением плана Новгорода напечатан в V томе (3 вып.) „Известий Имп. Археолог. Общ.“, СПб., 1864.
- <sup>141</sup> См. статью П. А. Гусева (со снимками разных частей иконы) в XIII вып. „Вестника Археологии и Истории“, СПб., 1900.
- <sup>142</sup> Таблица, л. LXIX, № 8.
- <sup>143</sup> Александръ Голубцовъ, „Чинovníкъ Новгородскаго Софійскаго собора“, Москва, 1899.
- <sup>144</sup> Чинovníкъ, стр. 1, 27, 33, 34, 73, 93, 106.
- <sup>145</sup> Подобный экземпляр находился (до 1925 г.) в музее б. Археологического института в Агр. Он происходит из Новгорода и может быть датирован не позднее XV в. — В Новгородском музее имеются два таких старинных била: одно из них — железная, ко-



ванная, согнутая дугой полоса, длиною в 8 аршин, шириною в  $2\frac{1}{4}$  вершка и толщиной в  $\frac{1}{4}$  вершка. Это било XVI в.; в середине его пробиты два отверстия для продевания железной цепи. Другое — чугунное било, 4-угольной формы, интересно и по форме, и по своему историческому значению: оно было пожаловано Петром I одному из новгородских монастырей в начале XVIII в. взамен отобранных в казну старинных пушек. Наверху била имеется фигура, голова орла, другая отбита, а между ними полукруг с отверстием, с продетой железной цепью. Таким образом в Новгороде, в некоторых церквях, била сохранилась в практике на ряду с колоколами даже еще в XVIII в.

<sup>146</sup> См. Арх. Макарий, „Археолог. описание церковных древностей в Новгороде и его окрестностях“. Ч. 2-я, М., 1860. — Сборник Имп. Рус. Истор. Общ., тт. 60 и 62, Спб., 1887 и 1888 (Азбучный указатель именъ русскихъ дѣтелей).

<sup>147</sup> „Древности“. Труды Моск. Археолог. Общ., т. II, М., 1870. Материалы для археологического словаря, стр. 5.

<sup>148</sup> Полный текст „Царственной книги“, без иллюстраций, напечатан в „Полномъ собраніи русскихъ лѣтописей“, т. XIII, 2-я половина. Цитату „о колоколе“ см. стр. 453.

<sup>149</sup> Данные о старинных новгородских колоколах можно найти в сочинении архимандрита Макария „Археологическое описание церковныхъ древностей въ Новгородѣ и его окрестностях“. Часть 2-я, Москва, 1860. — См. также очерки С. Г. Рыбакова „Церковный звон в России“, Спб., 1896; Н. Ф. Окулича-Казарина „Спутник по древнему Пскову“, Псков, 1911; В. П. Ласковского „Путеводитель по древнему Новгороду“ и др.

<sup>150</sup> А. Голубцов, „Чиновник“, стр. 21, 31, 32, 36, 42, 48, 53, 55, 56, 110, 131.

<sup>151</sup> Труды, ч. IV, стр. 121.

<sup>152</sup> Наиболее замечательны из этих рукописей: а) принадлеж. Москов. типографской библиотеке: 1) Устав церковный с нотным кондакарем (ркп. № 285); 2—3) два праздничных стихираря (ркп. №№ 303 и 330); 4—5) два нотных и р-молога (ркп. № 307 и 308) и б) нотная триодъ постная и цветная (ркп. № 306) — все 6 ркп. относятся к XII в., т. е. наиболее раннему периоду нашей письменности; б) принадлеж. Моск. синод. библиотеке: 7—8) два нотных стихираря (ркп. №№ 589 и 571), первый из них помечен 1157 г.; 9—10) две нотных триоды постных (ркп. №№ 278 и 319) — все 4 ркп. XII в., и 11) нотный кондакаръ XIII в. (ркп. № 777). — Перечень знаменных и кондакарных книг Новгорода см. Н. В. Волков, „Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв.“, Спб., 1897. — А. А. Покровский, „Древнее псково-новгородское письменное наследство“, М., 1916. — Более подробное описание некоторых отрывков и снимки с этих памятников см. В. М. Металлов, „Русская Семиография“, М., 1912.

<sup>153</sup> Василий Рогов, новгородский монах, был дважды игуменом в Кирило-Белозерском монастыре и несколько времени во Владимирско-Рождественском. Ростовский летописец называет местом его родины — Бежецкой пятины деревню Ивановы Горы. Умер 23 августа 1602 г., погребен в Ростовском соборе („Лѣтопись о ростовскихъ архіереяхъ“, Спб., 1890. Изд. Общ. др. письм., стр. 20).

<sup>154</sup> Полный текст „предисловия“ напечатан В. Ундольским в приложениях к его „Замѣчаніямъ для исторіи церк. пѣнія въ Россіи“ („Чтенія Общ. ист. и древн. російскихъ“, М., 1846, № 3).

<sup>155</sup> „Россійская Визлѳовика“, ч. VI, М., 1788, стр. 387. — „Чиновник“, изд. Ал. Голубцовым, также предписывал по окончании „Пещного действия“ под. 17 дек. „на авновѣ поютъ подіаки... аллилуя Радѳову“ (стр. 70).

<sup>156</sup> Повидимому, самый текст „Сказанія“ Шайдурова растворился в разных теоретических учебниках (кряковских) XVII и XVIII вв., по крайней мере первоначальная редакция его неизвестна ни Разумовскому, ни Смоленскому, ни другим исследователям.

<sup>156a</sup> Полное собр. рус. лѣтоп., т. VI, Спб. 1855, стр. 16—17 (Софійскія лѣтописи).

<sup>157</sup> Полное собрание русскихъ лѣтописей, т. III, стр. 167.

<sup>158</sup> В. В. Майков, „Книга Писцовая по Новгороду Великому конца XVI в.“ Спб. 1911. Переписи 1580-х годов сохранили нам имена следующих новг. певч. дьяков: Соф. соб. Сергея (стр. 94), „владычных“ — Кирилла, Якова Андреева, Фед. Степанова и Ивана Селиванова (стр. 96—97) и, вероятно, также владычных певч. дьяков: Давида Никифорова, Вас. Воробьева, Якуша (стр. 97—98) и Степ. Лукина (стр. 102). Нетяглые дворяне всех этих певчих по книгам означены пустыми! Из новгородских „звонцов“ в тех же книгах перечислены: Денис Яковлев в церкви Егорія Стратотерца (стр. 7), Онкудин — ц. Никольской (стр. 12), Прошка (Проконий ум. 79 г. = 1662) (стр. 18), Окул Терентьев, Дмитровской ц. (стр. 24), софійские звонари Дм. Петров (стр. 95), Мосорга Леонтьев (стр. 102) и Трофим (стр. 103); Мих. Иванов, ц. „Царь-Костянтин“ (стр. 127), Исак, ц. Ивана Крестителя, Иван Тимофеев, Архангельской ц. (стр. 237), Онфдн и Гришка, ц. Ив. Крест. (стр. 238 и 244), Васка Абрамов — пятницкий звонец (стр. 239, два „филлиповскіе“ звонца — Степан (ум. 7180 = 1671) и, вероятно, наследовавший его место

Гриша Сидоров. Их имена могут пригодиться для истории кококольного звона в России.

<sup>159</sup> О происхождении слова скоморох (или скомрах, прилаг. — скомрашьскыи = скомороший), а также о плясках и некоторых других атрибутах скоморошьего быта см. исследования: И. Бѳляевъ, „О скоморохахъ“. „Временникъ Имп. Общ. Ист. и Древн. Росс.“, кн. 20-я, М., 1854. — Ал. С. Фаминцынъ, „Скоморохи на Руси“, Спб., 1889. — А. Кирпичников, „К вопросу о древнерусских скоморохах“. „Сборник II отд. Имп. Академии Наук“, т. III.

<sup>160</sup> Повѣсть врем. лѣт., 6576. („Полн. Собр. Рус. Лѣт.“ т. I, 73, ср. Никонов. лѣт., т. I, стр. 157).

<sup>161</sup> „Русские достопримечательности“, ч. I, стр. 9.

<sup>162</sup> „Временник Общества истории и древностей российских“, кн. IX, „Лѣтописецъ Рускихъ царѳи“, стр. 3.

<sup>163</sup> „Русские достопримечательности“, т. I, стр. 114.

<sup>164</sup> Ркп. Публ. Библ., гл. 51, стр. 191.

<sup>165</sup> Срезневскій, „Матер. для словаря древне-русского языка“, т. III, стр. 379.

<sup>166</sup> Буслаев, „Историческая хрестоматія“, М., 1861, стр. 504.

<sup>167</sup> Срезневскій, „Материалы“, III, 380.

<sup>168</sup> Обстоятельное исследование о нем дал В. Н. Перетц в своем истор. очерке „Кукольный театр на Руси“ („Ежегодник имп. театров“, сез. 1894—95 г., прил. кн. I). Мы не будем касаться происхождения и развития кукольного театра в России и родственных ему черт с западными скоморошьими и кукольными лицевыми. Вполне справедливая ссылка автора на догадку Д. А. Ровинского об описанном Оларием, путешественником в Москву XVII в. (о нем — в своем месте), кукольном театре, что это — „общезвестный петрушка, дошедший до нас, прожив два столетия, почти не изменившись; он принял на себя черты русского скомороха и в таком виде разошелся по всей России“. Точно также весьма ценно указание автора на то, что „петрушка образовался из слияния элементов русского народного шутства с чертами немецкого Гансвурста-Пинкельгеринга. Его прототипом был тот же полишинель — итальянский Pulcinella“, которого следует признать родоначальником всех европейских шутов и скоморохов.

<sup>169</sup> Последний обычай сохранился в народе до позднейшего времени. И в Орловской губ., и в Самарском крае (Варенцов, „Сборник песен Сам. края“, 1862, стр. 169) и во многих других местностях сохранились данные об обязательном участии скоморохов в свадебных обрядах. В одной из песен Орловской губ. поется:

А как бы кто же скоморошечка да подвез?  
Играй, играй, скоморошичек, в село до села,  
Уж чтоб была Натальяшка весела.

(Беляев, „О скоморохах“, стр. 76). В упомянутом сборнике Самарского края занесена подобная же свадебная песня:

Запречь же бы ворона коня,  
Чтобы вез,  
Посадить-то бы скоморошничка,  
Чтоб играл:  
Играй, поиграй, скоморошничек,  
С села до села,  
Чтобы наша Прасковьяшка  
Была весела.

<sup>170</sup> „Акты исторические“, т. IV, стр. 124—126. Напечатанная здесь в немногих отрывках память тобольского воеводы 7158 г. (1649) совпадает с аналогичными реквизицией и уничтожением скоморошьих „гудебных сосудов“ в самой Москве, о чем сохранилось известие у Олария. Следовательно, можно предположить, что это была правительственная мера, вообще предпринятая для искоренения скоморошества и народных музыкальных инструментов.

<sup>171</sup> И. Беляев, „О скоморохах“. „Временник“, 1854, стр. 70.

<sup>172</sup> Там же, стр. 92.

<sup>173</sup> „Города Московскаго государства в XVI в.“ Исследование Н. Д. Чечулина. Спб. 1889 г. Этот труд дает любопытные, хотя и очень краткие, статистические сведения о деятельности скоморохов во многих городах тогдашнего Моск. государства. — В „Исторіи Серпухова“ П. Симсона можно найти даже поименное перечисление местных скоморохов в середине XVI в.

<sup>174</sup> Материалом для нее и настоящего очерка, помимо указанных трудов Н. Д. Чечулина и П. Симсона, послужили:

1) „Переписныя окладныя книги по Новгороду Вотьской пятины. 7003 и 7008 гг. „Временник Моск. общ. ист. и древн. рос.“ М. 1851, вып. 11.

- 2) Новгородскія писцовыя книги, изд. Археогр. комиссією, Спб., 1859—1910. 6 томов и указатель.
- 3) Матеріалы по истор. географіи Новгородской земли, А. М. Андріяшевъ, Шелонская пятнина по писцовымъ книгамъ, 1496—1576 г. Чтеція въ имп. общ. дѣл. и древн. російскихъ, М., 1914, кт. 3-я.
- 4) Писцовыя книги XVI в., изд. Рус. геогр. общ. под редакц. Н. В. Калачова. Спб., 1877.
- 5) Писцовая и переписная книги XVII в. по Нижнему Новгороду, изд. Археогр. комиссією, Спб., 1896 (Русская Истор. Библ., т. XVII).
- 6) „Русская Истор. Библ.“, тт. V и XIV.
- 7) „Полное собр. рус. лѣтописей“.
- 8) В. Борисовъ, „Описание гор. Шуи“, М., 1851.
- 9) „Переписная книга гор. Москвы, 1638 г.“ Изд. Моск. гор. думы, М., 1881.
- 10) „Писцовыя книги Рязанского края“, Изд. Ряз. учен. арх. ком., Рязань, 1898—1904.
- 11) В. В. Майковъ, „Книга писцовая по Новгороду Великому конца XVI в.“, Спб., 1911.
- 12) „Сборник Моск. Архива Министерства Юстиціи“, тт. V, и VI, Москва, 1913—14-гг. (Писцовыя книги Пскова и его пригородов).
- 13) Микулинская летопись: 1) Москва, 1854, 2) Издание журн. „Тверская Старица“, Старица, 1912 г.
- 14) Дозорные и переписные книги древнего города Ростова, Изд. А. А. Титова, М., 1880.
- 15) А. А. Титовъ, „Ярославскій уезд“, Изд. И. А. Вахрамеева, М., 1884.
- 16) Акты Историческіе, собр. и изд. Археогр. комиссією, (5 том.) и Дополненія к ним (12-том.); Спб., 1841—72.
- 17) В. В. Майковъ, „Книга писцовая по Новгороду Великому конца XVI в.“, Спб., 1911, стр. 69, 118, 159, 263 и 264.
- 179) Подосты Деревской пятинны, где находились дер. Скоморохово, или жили отдельные представители этой профессии; Полонскій (полянок и дер. Скоморохово), Коломенскій, Мележскій (дер. Грыжино, двор. Ивашки Скомороха), Михайловскій (дер. Трубаха — дв. Микитка Скомороха, и дер. Скоморохово), Вельевскій (дер. Фишково — дв. Сенка Скомороха; д. Пестовицы — дв. Сенка Скомороха), Мрдавскій (дер. Святово — дв. Сысойко Скомороха; дер. Быково — дв. Михал Скомороха), Буховскій (дер. Захожай — дв. Исачко Скомороха; дер. Михалево — дв. Микулка Скомороха; дер. Иломля — дв. Степанко Скомороха), Семеновскій (дер. Станцово — дв. Васко Скомороха), Яжодобитскій (дер. Оцифорово — дв. Еремка Скомороха), Локотской (дер. Палцово — дв. Гридка Скомороха), Белгскій (дер. Яшково — дв. Якимко Скомороха), Бронницскій и Сытинскій (2 дер. Скоморохово), (Новгор. писц. книги, Арх. Ком. т. I, стр. 50, 65, 73, 152, 156, 208, 219, 238, 653, 658, 756, 758, 760, 788, 817; т. II, стр. 43, 416, 446, 474, 477).
- 177) Гор. „Дѣмон“ (дер. Скоморохово и дер. Домашево — дв. Гридка Скомороха; пинин. Козлово — дв. Якуш Скомороха); погосты: Полонскій (дер. Скоморохово) и Борковскій (дер. Дрестянка — дв. Борцко Скомороха). (Новг. писц. кн., II, стр. 499, 508, 548, 581, 591).
- 178) „Михайко Скоморохъ“ — Курск. прис. — Новг. писц. кн., II, стр. 624, 631.
- 179) На погосте Жабенского дес. — дворы Лукьяника Скомороха, Минка и Софронка Скомороха (Новг. писц. кн., II, стр. 704).
- 180) Там же, стр. 821.
- 181) Новг. пер. кн., т. II, стр. 827.
- 182) Там же, т. III, стр. 236.
- 183) Там же, т. III, стр. 494, 518, 528.
- 184) Переп. кн. Вотской, пят. за 7008 г., стр. 112.
- 185) Новг. пер. кн., т. III, стр. 556.
- 186) Переписная окладная книга по Новгороду Вотской пятинны. 7008 г., стр. 177.
- 187) Новг. писц. кн., т. IV, стр. 117, 211, 379, 401, 403, 466, 480, т. V, 694, в дер. Захолье, Котор. пог. — дв. Онтонка Скомороха; в Пажеревитском пог. в дер. Ламово — дв. бобыля Иванка Скомороха, в дер. Остров Городенка — дворы Следянка и Мишука Скоморохов, в дер. Байково — бобыля Куземка Марка Скомороха.
- 187) Там же, т. VI, стр. 219, 403.
- 188) Н. Нелудин, „Города Моск. Гос.“, стр. 51. — Временник Моск. Общ. Ист. и Древн. Росс., вып. XII, стр. 5. В г. Ям находились дворы скоморохов: Игнатъ, Куземки Олухновъ; Офоновскіи Радвонокка, Зеленки и Олександрки. — В г. Кореле „молодыхъ людей на посадѣ безъ промисла, за рѣкою, за Федоровкою“ (дв.) Бѣлава скомороха, Васко Парыбыток ском., Суверещъ Малой ском., Ивашко Рыско ском., Воровей ском.; Полежай ском. — Из этого списка видно,

что скоморохи заносились в переписные книги иногда не по именам (всегда уменьшенным), но также по кличкам и прѣзвищам.

189) Данные о городах Торопце, Устюжне, Коломне, Можайске, Туле, Казани и Свияжске взяты из книги Н. Д. Чечулина; более подробныхъ данных из исследованных им рукописныхъ актовъ автор не привел.

190) Карамзин, „Ист. госуд. росс.“, т. VI, прим. 629.

191) Писцовыя книги Моск. Госуд. XVI в.; изд. Имп. Рус. геогр. общ. под ред. Н. В. Калачова, Отд. II, Спб., 1877, стр. 76, 113, 126, 136, 197, 277, 281, 289, 297, 310, 342, 350, 462, 512, 717, 739.

192) Там же, стр. 1082, 1090, 1203.

193) Писцовыя и переписныя книги XVII в. по Нижнему Новгороду, изд. Археогр. ком., стр. 130, 140, 143, 163, 279.

194) „Русская Истор. Библ.“, т. XIV, стр. 244.

195) Там же, т. V, стр. 333, 1018 и 1063.

196) А. А. Титовъ, „Ярославскій уезд“, М., 1884, стр. 75.

197) Адамъ Олеарій, „Описание путешествія въ Московію и черезъ Московію въ Персію и обратно“. Введеніе; переводъ, примѣчанія и указатель А. М. Ловягина. Съ 19 рис. на особ. листахъ и 66 рис. въ текстѣ. Спб.; изд. А. С. Суворина, 1906.

198) Ад. Олеарій, стр. 18.

199) Д. А. Ровинскій, „Русскіе народныя картинки“, т. V; стр. 225.

200) Там же, стр. 190.

201) Там же, стр. 189.

202) „Акты, собранныя въ библіотекахъ и архивахъ Россійской Императ. Археогр. экспедиціею Имп. Акад. Наукъ“, т. I, Спб., 1836, стр. 62, № 86.

203) Там же, стр. 117, № 145.

204) Там же, стр. 122, № 151.

205) Там же, стр. 140, № 171.

206) Там же, стр. 153, № 181.

207) Там же, стр. 180, № 201.

208) Там же, стр. 207, № 217.

209) Там же, стр. 257, № 241.

209a) Там же, стр. 267, № 244.

210) В. Вѣристовъ, „Описание гор. Шуи“, Москва, 1851, стр. 451—452.

211) Подобныя ватагамъ скомороховъ орудовали еще задолго до начала Смутного времени. По крайней мѣре, Стюартъ въ гл. 41 въпр. 19 констатировал ихъ наличность: „Да по дальнѣйшъ странамъ ходять скоморохи, совокупя ватагами многими до 60, до 70 и до ста человекъ и по деревнямъ у крестьянъ ѣдятъ и пьютъ сильно и истребляютъ живогнъ грабить и по дорогамъ людей разбиваютъ“. Отсюда понятно административное запрещеніе скоморохамъ итратъ въ деревняхъ, „силно“ (насилно), безъ приглашенія; относящяся къ этому запрещенію документы были приведены выше. Замажировывая пениемъ и плясками свои „действа“, скоморохи совершали подлоги, вполнѣ воровскаго типа, придавая имъ насмѣшливый характеръ. Изъ Сахарова въ IV т. своихъ „Песенъ Русскаго Народа“ (т. 32, т. IV, стр. 103) приводитъ одинъ изъ подобныхъ воровскихъ скоморошскихъ экспромптовъ, правда, уже сбиившійся затѣмъ въ народную память, съ такимъ началомъ:

Ахъ, Суздальцы, Вольдимѣрцы,  
 Ни скакать, ни плясать с колокольчиками,  
 С колокольчиками, болобольшичками!  
 Ахъ, станешь говорить въговаривати,  
 Черно на бело выворачивати!..

На скоморошій характеръ этой песни указалъ И. Беляевъ въ своемъ интересномъ исследованіи о скоморохахъ. Он же рассказываетъ: „И теперь (въ 1850-хъ гг.) отъ многихъ старожилонъ можно слышать рассказы о томъ, какъ скоморохи раздѣлялись на партии, изъ которыхъ одна отправлялась в село воровать, а другая пѣиёмъ и прибаутками занимала жителей, часто рассказывая имъ про то самое, что делалось у нихъ въ домахъ“ (NB: то же проделываетъ и наш первый оперный скоморохъ Торопка-Голыванъ въ „Аскольдовой могилѣ“, какъ в оперѣ Верстовскаго — в сценѣ похищенія Надежды во время „баллады“ „Близко города Славянска“, такъ и въ ея первоисточникѣ — романѣ Загоскина. Н. Ф.) По словамъ И. Беляева, в дер. Ликова Моск. губ., близъ Можайской дороги, сохранился рассказъ о томъ, что ватага бродячихъ скомороховъ, расположась однажды близъ деревни, потѣшала жителей такой песней:

Ай, матушка Ликова,  
 Пришей къ шубѣ рукава!

„Воротившись домой с этого спектакля, крестьяне не нашли большей части своих овец“ (И. Беляев, стр. 83, прим.). Более поздние волочечники напоминали тех же скоморохов:

Ишли-бряли волочечники,  
Во цямной ночи, да по грязной грязи,  
Волочилися, да й обмочилися,  
Шаталися и боуталися,  
К богатому дому шьталися,

поется в одной белорусской песне (Шейн, „Белорусские народные песни“, 82). И музыкальный элемент их песен вполне аналогичен скоморошным песням. Римский-Корсаков в своем сборнике „Русские народные песни“ (1870) под № 47 приводит песню волочечников Смоленской губ. — песенников, поздравляющих с праздником светлого Христова Воскресения. Напев быстрый, веселый, скомороший; текст, кроме припева „Христос воскрес“, точно также напоминает былые похождения скоморохов:

Дала льнь, дала льнь! По яиченку!  
Ты дома не дома хозяйничко?  
Он не кажется — величается.  
Он сидит за столом подпершись костылем;  
Кто не даст конца пирога — мы корову за рога;  
Кто не даст пару яиц — мы прогоним всех овец;  
Кто не даст солонины кусок — мы свинью завалим.

<sup>213</sup> Акты Археограф. экспедиции, т. III, стр. 264.

<sup>218</sup> Акты, собр. Археогр. экспедициею Имп. Акад. Наук, т. IV, Спб. 1836, № 98, стр. 138.

<sup>214</sup> Параллельно с этими мероприятиями, и в письменных (литературных) памятниках данной эпохи также встречаются сатиры, направленные против скоморошества. Так, напр., в ркп. сборнике собр. кн. Вяземского XVII в. (ркп. О. Д. II., LXXIX, л. 128 об.) можно найти подобную главу: о скомрасехъ „Аще ты позовет гудец или скомрах или ин кто таковых, то со тщанием течеси и тамо большую часть дне погубяете, оно едино внемлюще. Богу ж пророки и апостолы нас завуща, и позеваем у церкви, чешемся и дѣло си замышляемъ. Да убо у скомрасехъ и о русалиих ни покрову надлежащу, многожды и дождю идущу терпите, и вѣтру по лицу биющу с водою стоите пребывающе, и студень и мочно под(ъ)емляюще, и пути долоту преходящу и ничтоже от тѣхъ возбранит. Но к церкви ж ити дождь нам и кая возбранение творит. И аще убо вопрошают вы кто ес(ть) Амос или А(в)дия, или кое пророком число ни апостолом, ни януги возможещи; а иж(е) о конѣхъ и о скомрасехъ и о пустолныхъ повестехъ, то и ставяту (sic) глаголюще“.

<sup>215</sup> В предисловии к своему сборнику архангельских былин А. Д. Григорьев указывает на сохранение в этом крае целого репертуара скоморошских старин, подтверждающих влияние по реке Пинеге скоморохов. „Большая часть скоморошских старин, — говорит он, — оладчается не только своим шутивным содержанием, но и складом и быстрым веселым напевом... Если репертуар исчезнувших скоморохов позволяет только предполагать существование здесь скоморохов, то факт существования в дер. Шотогорке Пинежского уезда нескольких крестьянских семейств с фамилией Скоморохов решительно указывает на то, что по р. Пинеге скоморохи жили по крайней мере в одной деревне Шотогорке“ (стр. XXIII). А. Григорьев вполне основательно предполагает, что, гонимые в центральных областях, скоморохи скрывались в более глухих и отдаленных областях Московского государства.

<sup>216</sup> Сюжет этой своеобразной для скоморошских произведений старины связан со второй женитьбой Ивана Грозного на Марье Темрюковне, княжне Черкасской; казалось бы, сюжет этот исключает возможность стать достоянием скоморошья репертуара, но мелкий характер напева и шутовские подробности текста, в роде следующей:

А Кострюк поскакиваёт,  
А Кострюк поплясывает;  
А Кострюк церес стол скопил,  
А Кострюк пята сплескал“

(А. Григорьев, стр. 363) заставляют это допустить; повидимому, мы имеем здесь дело с очень старым произведением скоморохов.

<sup>217</sup> Изд. П. Юргенсона, Москва, 1882.

<sup>218</sup> Припев повторяется после каждой строки и здесь опускается.

<sup>219</sup> „Крестьянскія пѣсни, записанныя въ селѣ Николаевѣ Уфимской губ. Н. Е. Пальчиковым“, Спб., 1888 г.

<sup>220</sup> Edward Buhle, Die musicalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1903, таблица № 13.

<sup>221</sup> Там же.

<sup>222</sup> „Азбуковники“ носили и другие названия. А. Карпов, напечатавший исследование об азбуковниках Соловецкой библиотеки, называет четыре замечательных словаря древней письменности, из которых некоторые списывались целиком и буквально или в сокращенном виде и имели широкое употребление на Руси: 1) Словеса от греческаго языка і от сирскаго, и от еврейскаго, и от латыньскаго, и от словенскаго, 2) Толкованіе о неразумныхъ словесѣхъ первое начнется фалтырь красенъ сгусльмы, 3) Се же приточнѣ речеса, 4) Толкованіе неудобъ познаваемымъ въ писаніи рѣчемъ, понеже положенія суть рѣчи въ книгахъ от началныхъ преводник, ова словенски, и на сербски, и другая болгарски, и на гречески, и по прочихъ языкъ, иже неудоволишася предложити на русский. — Наши предки любили азбуковники. Последние доставляли им самое разнообразное чтение по всем отраслям знания; в одной книге здесь было собрано много интересного, что рассеяно было по разным книгам, переходившим в Россию с Востока и Запада. Но, как также справедливо замечает А. Карпов, азбуковники и другие подобные им сборники распространяли и не мало странных заблуждений, суеверных сказаний и нелепых вымыслов. Все это, за отсутствием какого-либо научного образования, принималось и усваивалось без разбора, с полною верою. См. А. Карпов, „Азбуковники или алфавиты иностранных речей, по спискам Соловецкой библиотеки“, Казань, 1878 (прилож. к „Правосл. собес.“). — А. В. Прусак, „Описание азбуковников, хранящихся в рукописном отделении Имп. публ. библиотеки“, Спб., 1915 („Памятники древней письменности“). — Ширский, „Очерки древних славяно-русских словарей“. „Филолог. записки“, 1869, вып. I и II. — Баталин, „Древне-русские азбуковники“. „Филол. Зап.“ 1873 г. — Буслеев, „Дополнения и прибавления к 2-му тому „Сказаний Сахарова“. I кн. „Архива ист.-юр. свѣдѣній“ Калачева.

<sup>223</sup> Толковый словарь В. Даля (2-е изд. 1880, т. I, стр. 240) поясняет: „ватага волочечников ходит с гудком и вольничкою“.

<sup>224</sup> С чудовской ркп. сходна ркп. Румянцовского музея, кн. XVII в. № 376 — 7 своб. мудростей — 1) грамматика, 2) диалектика, 3) риторика, 4) музыка, 5) арифметика, 6) геометрия (вернее география!) и 7) астрономия. Обществом любителей древней письменности в 1877 г. издано „Первое учение мусикійскихъ согласій“ по ркп. библиотеки кн. П. П. Вяземского, в которой это „учение“ озаглавлено: „Мудрость четвертая Мусика“.

<sup>224</sup> Ф. Буслеев, „Историческая хрестоматия церковно-славянского и древне-русского языков“, М., 1861, стр. 1114.

<sup>225</sup> Каталог церковных и др. предметов древностей, находящихся в древлехранилище Костромского церк.-ист. общ. в покоях Мих. Фед. Романова, что в Ипатьевском монастыре, Кострома, 1914, стр. 72.

<sup>226</sup> Описание его см. Д. Ровинский, „Русские народные картины“, т. II, № 696, самый букварь воспроизведен в атласе „Русск. нар. карт.“, т. IV. Подлинник хранился (до революции) в доме бояр Романовых в Москве. В собрании ркп. кн. Вяземского (Ленинград, Общ. древней письм.) имеется ркп. сборник XVIII в. (Ф. СХХIX) „Азбука Каріона Истомина съ англискимъ переводомъ“ („Описание ркп. кн. П. П. Вяземского“, Спб., 1902, стр. 132).

<sup>227</sup> Иеромонах московского Чудовского монастыря Карион (Истомин), ум. в сентябре 1717 г., был одним из приближенных патриарха Иоакима, вместе с тем весьма гуманным педагогом и плодовитым писателем, переводчиком и придворным стихотворцем. О Карионе см. „Русский Биограф. Словарь“, т. Ибан-Ключарев, Спб., 1897, стр. 595.

<sup>228</sup> Некоторые из них вторично воспроизведены в удешевленном 2-м издании: „Русские народные картинки. Собрал и описал Д. Ровинский“. Посмертный труд, печатанный под наблюд. Н. Собко. 2 тома. Спб. 1900.

<sup>229</sup> Все приведенные здесь цитаты древних памятников взяты из „Материалов для словаря древнерусского языка“ И. И. Срезневского. 3 тома. Спб. 1893 — 1909, изд. Акад. Наук.

<sup>230</sup> „Dissertations sur les antiquités de Russie“, par Matthieu Guthrie, St. Pétersbourg, 1795, представляет первое исследование о русских народных песнях и музыкальных инструментах. Вполне устаревшее в настоящее время, оно имеет для нас тот интерес, что дает снимки и краткое описание музыкальных инструментов, сохранившихся в тогданнем народном быту.

<sup>231</sup> Подобные деревянные рожки, впоследствии рожавшие металлические и создавшие ансамбли рожечников (Тверской и Владим. губ.) подробно описаны Н. Приваловым в книге „Музыкальные духовые инструменты русского народа“.

<sup>232</sup> Существовали ли в древности в княжеских домах рога из слоновой кости (так называемые оліфанты) подобно петровским рогам, сказать покуда трудно. Повидимому,

на такой именно духовой инструмент намекает Пайсеевской сборник XIV—XV вв., говоря: „отмѣчается... плясання сотонина, фружский [фряжский] слонъ пица (по другому списку: сломъница) и гусли музыкальная“. Слоныца в данном случае может обозначать изогнутый рог из слоновой кости (олифант).

<sup>238</sup> „Музыкальные духовые инструменты русского народа. Свистящие инструменты“, Спб., 1909. В той книге, стр. 110—126, 134—143, он дает подробное описание и снимки этих инструментов.

<sup>234</sup> „Услышите глас трубы, щидали же и гусли, щивница же и прѣгудница“ — ркп. Упыря Лихого, 1047 г., библ. Ак. Наук; „Аще бы злыи слуга, давали духъ напеваниемъ щивница и брочаниемъ гуслей Давыдовыхъ, Саула отбегаше, колми паче страшныи трубы, иже, Троицу святую во единомъ божестве исповѣдающе, устрашитесь и бжати ищутъ“. Никонова летоп. 1204 г.

<sup>235</sup> Снимок и описание кувчики в статье А. Мордвинова „Весна в Курской губ.“ („Всемирная Иллюстр.“, 1871 г., № 120).

<sup>236</sup> Словарь, т. I, стр. 501. — Сообщение „История музыки в России“ Перепелицына (Спб., 1888, стр. 6), будто при археологических раскопках древних славянских могил найдено в одном кургане медаллическое изображение славянского воина, играющего на волынке, не подкрепленное даже ссылкой на какой-либо источник, остается на совести этого автора, не мало фантазирувавшего в своей „Истории“. Снимок волынки, приводимый им, взят из книги Гютри, также как и наш рис., 70.

<sup>237</sup> Кардарадели, „Краткий очерк грузинской музыки“, Тифлис, 1901.

<sup>238</sup> E. Buhle, „Die musik Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters“, Leipzig, 1903, на 13-й таблице дает миниатюры XIII в. Stiftsbibliothek в St. Blasien и Лейпцигской, городской библ., на которых волынки изображены в виде целого мѣха (туловища) с головами животных.

<sup>239</sup> H. Mendel, „Musik, Conversations-Lexicon“, IX, стр. 12. Эта статья (Sackpfeife) словаря Менделя сообщает интересные и довольно подробные сведения о распространении волынки в Европе. Статьей воспользовался для своего исследования и E. Buhle.

<sup>240</sup> Даль, „Толковый словарь“, 2-е изд., Спб., 1880, т. I, стр. 242.

<sup>241</sup> H. Mendel, „Musik, Conversations-Lexicon“, Leipzig, IX Bd., 11.

<sup>242</sup> В записной книге Московского стола 1664—65 г., сохранилось, между прочим, имя одного сурначя на царской службе Андрея Климашевского, выехавшего из Польши в июне 1665 г. „под государеву высокую руку в вѣчное холопство“ („Русская Истор. Библиотека“, издав. Археогр. комиссией, т. XI, 267, 285).

<sup>243</sup> Срезневский, „Материалы для словаря великор. языка“, т. I, 424 (Пандект, Антиоха, XI в.).

<sup>244</sup> По переписной книге Москвы 1669 г. в Белом городе на церковной земле Зачатейского мон. значился „двор трубача Андрея Лебедева“ („Переп. книги г. Москвы“, М., 1886, стр. 90).

<sup>245</sup> „Толковый словарь“ В. Даль (2-е изд., т. IV, 447) объясняет слово трубник „работник при пожарной трубе; в пожарных командах бываюи трубники и подтрубники“, и вовсе не знает трубника-трубача. Между тем, в книгах XVII в. термин трубник в смысле трубача встречается часто. Помимо Котошичина (см. вышеприведенную цитату), найр. в „Восточной книге 1613—14 г.“ „По государеву указу дано къ образу пречистой богородицы Знаменъ, что идетъ въ полки на Бѣлую, фунтъ ладану... звать трубникъ Салтанъ Офремовъ сынъ Фоминъ“ („Русская Истор. Библ.“, т. IX, стр. 163).

<sup>246</sup> Саидитров, „Описание старинныхъ царскихъ утварей“, Спб., 1865, стр. 38.

<sup>247</sup> На колесницахъ оуриканье твоя, или самоборещь, или пѣшь оуриканье твоя на позорищакъ... или свирецъ, или гоудецъ, или смычекъ, или плясецъ, или корчемъ ничь, да отвергуться... Язынская кормчая книга 1284 г., ркп. Публ. библ., л. 51. — Но сямъ диаволь летить и другими нравы, всяческими асими прелабляя ны отъ Бога, трубами и скоморохы, и с мыками, и гуслими, и русалыи — „Пов. врем. лет“, 6976 (1468 г.).

<sup>248</sup> Гудок, древне-русский муз. инструмент“. Спб. 1904, стр. 21.

<sup>249</sup> Привалов, „Гудок“, стр. 18.

<sup>250</sup> Срезневский, „Матер. для слов. великор. яз.“, т. II, 1627; цитата из библ. XIV и XV вв.

<sup>251</sup> В „походныхъ журналахъ“ 1724 и 25 гг., 22 августа 1724 г. Его Имп. Величество изволилъ крестить младенца у гудошника Якова Конева, 9 янв. 1725 г. „Была свадьба деньщика Его Величества, Василья Пощадова, салты Мишки на гудошницѣ Настасьѣ, на которой присутствовали Его Имп. Вел., Ея Велич. Гос. Императрица и многия разныя особы, и для той свадьбы, собраны были всѣ гудошники“.

<sup>252</sup> Гудокъ, археол. свѣдѣн. Москва, 1869 г. Москва, 1871, стр. 471. Гудокъ упоминается в народныхъ песняхъ Черниговской губ., записанныхъ П. Н. Рыбниковымъ (ч. III, стр. 453), и указывающихъ будто гудокъ делается изъ березы или рябины.

<sup>253</sup> А. С. Фаминцын, „Домра и сродные ей муз. инструменты русского народа: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара“. Спб., 1891, стр. 43.

<sup>254</sup> А. С. Фаминцын, „Домра“, стр. 12.

<sup>255</sup> Там же, стр. 10, 11.

<sup>256</sup> „Известия Имп. Археол. Комиссии“, вып. 32, Спб., 1909, стр. 14. Церковь была достроена около 1750 г. В 1885 г. при устройстве иконостаса в трапезной иконѣ, в числе другихъ ветхихъ иконъ, была переписана, по указанию автора заметки в „Известияхъ“, хотя по следствию и назвалъ данную икону „замѣчательной“.

<sup>257</sup> Д. Ровинский, „Русские народные картинки“, т. I, карт. №№ 166, 170 и 98.

<sup>258</sup> Голиков, „Дополнение к „Деяниям Петра Велика“, X, стр. 23.

<sup>259</sup> Б. Бабкин, „Балалайка. Очерки по истории ее развития и усовершенствования“, „Русская Беседа“ 1896 г., март.

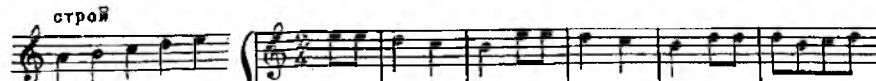

<sup>260</sup> „Подъезжая к крыльцу, (Чичиков) заметил... мужское (лицо), широкое как молдавские тытквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, двухструнные, легкия балалайки, красу и утеху ухватливого 20-летнего парня“ (Полн. собр. соч. Гоголя, 5 изд., т. III, М., 1884, стр. 951).

<sup>261</sup> Подробное исследование балалайки и ее происхождения дал А. С. Фаминцын в своей книге „Домра и сродные ей муз. инструменты русского народа“, Спб. 1891. — Об усовершенствованной балалайке см. В. К., „В. В. Андреев и его великорусский оркестр“. Спб., 1909. — Виртуозы на балалайке встречались повсеместно в XVIII и XIX вв. Помимо тех, на которые указали перечисленные выше источники, следует упомянуть знаменитого в Петербурге в начале 1800-х годов балалаечника, певца и плясуна Хрунова, бывшего унтер-офицера Измайловского полка, о котором рассказал в своих записках С. П. Духарев. („Записки“, М., 1890, стр. 403), при описании первомайского гулянья в Екатерингофе 1807 г. — В концѣ XIX в. и в началѣ нынѣшняго в оркестре В. В. Андреева образовался выдающийся виртуоз Б. С. Тройновский. Следующая вариация народной песни „Светит месяц“, исполнявшаяся им в очень быстром темпе, показывает, какой виртуозности можно достигнуть на балалайке:



(сообщено Н. И. Приваловым).

<sup>262</sup> Тексты повести и исследование ее см. М. Сперанский, „Девгениево дьяние. Къ исторіи его текста въ старинной русской письменности. Исследование и тексты“. Петроград. 1922. „Сборник Отд. Русского языка и Словесности Росс. Акад. Наук“, т. ХСІХ, № 7.  
<sup>263</sup> F. J. Fétis в „Résumé philosophique de l'histoire de la musique“ в 1 изд. своей „Biographie universelle (1835)“ приводит следующий напев малороссийской песни „Ах под вишней“, который записал бывший в начале 1800-х гг. в Петербурге А. Боальде с аккомпанементом пятиструнных гуслей:


Пение    
 Гусли 



<sup>264</sup> Примером могут служить два следующих напева Калевалы, записанных еще Элиасом Ленротом („Калевала, финский народный эпос“, перев. Л. Бельского, изд. 2, М., 1915, стр. 420).

I.    
 Otettimmes ta ou to, Varsinvi rhi viskatti hin.

II.    
 Mi tä sillönlau le ta han, Kuin men nään o hon o vil le

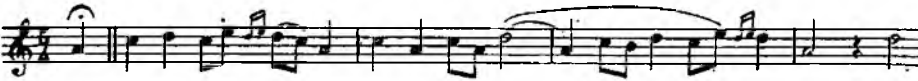


Si ni pii pa rin hi höl le? Vil lasuusi, villa pää si, Vil la vii si ham mast a si,




Pui hin vis ko as vi ha si, Ka ner voi hin kat ke ra si.

<sup>265</sup> Примером великорусского народного напева пятидольного размера, выдержанного в строе пятиступенного лада, может служить следующая песня Саратовской губ. („Зелена груша в саду шатается“), приведенная в сборнике „Русских нар. песен“, оп. 24, Н. А. Римского-Корсакова (№ 75).



Ах! За ле на гру ша в са ду ша та - - - - - ет ся Свет



(в) Ма - менька ду ша расцв е - - - - - ка лась.

Последние два такта могли измениться из пятидольных в передаче и в записи.

<sup>266</sup> Haygold's, „Beylagen zum neueränderten Russland“, 1770, Т. II, Stählin, „Nachrichten von der Musik in Russland“, S. 19.— О степени популярности настольных гуслей в столицах и провинциях свидетельствуют мемуары современников конца XVIII и первой половины XIX в. И. Т. Калашников в „Записках иркутского жителя“ говорит, что в начале XIX в. фортепианная игра в Иркутске „почти была неизвестна... Зато в большом употреблении были гусли, а двое из ссыльных отлично играли на них“ („Русск. Стар.“, 1905, июль, стр. 215).— Граф С. Д. Шереметев в своих мемуарах „Старая Воздвиженка“ (Спб., 1892, стр. 24) рассказывает о „древнем, седом с необыкновенным носом гусяре“ в 1850-х гг. в Москве в доме бабушки графа: „бабушка и все мы оружили его, наслаждаясь действительно прекрасною игрою“.— В воспоминаниях А. В. Щепкиной (Сергиев Посад, 1905, стр. 213) читаем: „Хотя сам М. С. Щепкин (знаменитый артист) мало учился музыке, но в детстве его учили играть на гусях; инструмент этот часто встречался тогда и заменял маленькие фортепьяно, появившиеся позднее в домашней жизни в провинции“.  
<sup>267</sup> „Поповские“ гусли Алексея Мазв. Водовозова принадлежат в настоящее время Музык.-истор. музею в Агр. (инвент. № 1324). Их строй от До — большой октавы до Фа — 3-х чертовой октавы. В том же музее находятся портреты гусяров Водовозова и Артамонова.

<sup>268</sup> „Труды I археол. съезда в Москве“, 1869, М., 1871, стр. 473.

<sup>269</sup> Оружие ц. Бориса Годунова, ркп. 1589 г. № 665.

<sup>270</sup> Там же.

<sup>271</sup> Полное собрание русских летописей, т. VI.

<sup>272</sup> Под „бубнами великими“, несомненно, нужно понимать набаты.

<sup>273</sup> Ркп. Румянц. музея № 482.

<sup>274</sup> На небольшой литавре красной меди (инвент. № 7) выгиснена сцена приема Петром I депутации сената с надписью: „П. I п. т. и. в.“, т. е. „Петр I принимает титул императора всероссийского“.

<sup>275</sup> Доклады и приговоры, сост. в Прав. Сенате в царств. Петра Вел. Спб., 1887, т. III, кн. I-я, стр. 445.

<sup>276</sup> „Русская Истор. Библиотека“, т. V, стр. 406—409.

<sup>277</sup> Снимок с этих кокшайских музыкантов см. в журн. „Живописная Россия“, 1902, № 56, и „Русская Музыкальная Газета“ 1902, № 7, стр. 206.

<sup>278</sup> „Толковый словарь“ В. Даля (2-е изд., 1880, т. I, 167), поясняет, что „варган — простонародное муз. орудие, зубанка; железная полоска, согнутая лирой, со вставленным вдоль по середине, стальным язычком“. Тот же Даль производит название его от корельского варга (варега) — рот, уста, пасть, и приводит нар. поговорку: „Цыган варганы кует, и то ему ремесло“.

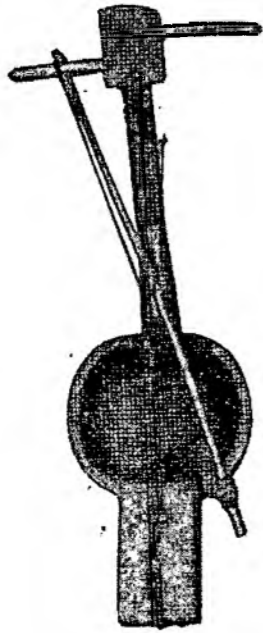
<sup>279</sup> „Русский Истор. Сборник“, т. III, стр. 26.

<sup>280</sup> Н. И. Привалов в своем исследовании о „ложках“ („Русская Музык. Газета“, 1908, №№ 28—36) приводит любопытную цитату из записок ген.-майора Тучкова конца XVIII — начала XIX в., а также выясняет роль ложек в позднейшем великорусском оркестре.

<sup>281</sup> Д. И. Эварницкий, „История запорожского казачества“, т. I, Спб., 1892, стр. 282.

<sup>282</sup> Таковы все экземпляры кобыза киргизов сибирских, оренбургских и туркестанских, а также карачаевских горцев Кубанской области, находящиеся в музеях антропологии и этнографии Академии наук в Ленинграде и Дашковском в Москве. Нельзя думать, что в далекую старину у этих народов могли существовать более культурные типы кобызов, прельстившие запорожских казаков, так как трудно допустить, что

со временем тип какого-либо народного инструмента может значительно понизиться и видоизмениться. Подобная аналогия в названиях существует между двумя также вполне разновидными, славянскими музыкальными инструментами: сербская смычковая двух- и однострунная гуслия не имеет ничего общего с многострунными щипковыми или бряцающими гуслиями северных славян.



Кобыз киргизов, собр. Н. Ф. Финдейсена. Die „Kobuse“ (lautenartiges Instrument) der Kirgisen, nach dem Exemplar aus der Sammlung N. Findeisens.

том I, стр. 161 „Народная казачья песня на Дону“ дает любопытное изображение, строй и описание крупной по размеру донской „лиры“, однородной с украинской, но имеющей отличия в размерах и деталях устройства этого старинного музыкального инструмента.

<sup>202</sup> О цимбалах см. А. С. Фаминцын, „Гусли“, Спб., 1890, стр. 121—132; Н. Финдейсен, „Еврейские цимбалы и цимбалисты Лепянские“, сб. „Музык. Этнография“, Ленинград, 1926, стр. 37—42.

<sup>203</sup> Напеч. в журн. „Север“ за 1897-г., стр. 2514.

<sup>204</sup> „Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края“. Собр. и привед. в порядок П. В. Шейном, т. I, ч. I. Спб., 1887, стр. 530.

<sup>205</sup> Там же, нотное приложение, стр. 4. Песня № 648.

<sup>206</sup> Там же, стр. 539 и след.

<sup>207</sup> Эварницкий, „Ист. зап. каз.“. 2-е изд., М., 1900, стр. 300. Любопытно указание того же археолога, что одна из 12 балок, которыми изрезаны берега о. Хортицы (где сохранились остатки Запорожской Сечи), в старину называлась музичка (там же, стр. 143).

<sup>208</sup> „Кобзаарь Остап Вересай, его музыка и исполняемые им нар. песни“. Киев, 1874, стр. 38. В разных местностях и у разных бандуристов существовали свои строи; см. „Русск. Муз. Газ.“, 1902, № 38, А. К. Бич-Лубенского „Бандуристы и лирики на харьковском XII археол. съезде“.

<sup>209</sup> „Всемирная Иллюстрация“, 1891, № 12, статья М. Петухова „Иван Александров, один из последних предшественников игры на торбане“.

<sup>210</sup> „Летописное повествование о Малой России и ее народы и казаках вообще... Собрано и составлено чрез труды инж.-ген.-майора и кавалера Александра Ригельмана, 1785—86“. Москва, 1847, ч. IV, кн. 6-я, стр. 87.

<sup>211</sup> Там же, стр. 81. К „Повествованию“ приложены любопытные хромолитографированные снимки казаков — бандуриста и пляшущего, а также танцующих украинских помещиков XVIII в.; первый рисунок перепечатан в „Истории“ Д. И. Эварницкого.

<sup>212</sup> „Южная Русь“, 22 апр. 1912 г., № 41.

<sup>213</sup> Дневник камер-юнкера Ф. В. Берхгольца. Перевод с немецкого И. Ф. Аммона. Часть I. Москва 1902, стр. 70.

<sup>214</sup> Некоторые данные о бандуре и украинских бандуристах можно найти также в истор. очерке Ал. С. Фаминцына „Домра и сродные ей музык. инструменты русского народа“, Спб., 1891, стр. 119—170.

<sup>215</sup> О лире см. М. Петухов, „Народные музыкальные инструменты Спб. консерватории“, Спб. 1884; — А. Малослов, „Лира“, „Русск. Муз. Газ.“, 1902, 353; — К. Бич-Лубенский: „Малороссийская лира и „рыля“, „Русск. Муз. Газ.“, 1900, стр. 960; — Н. И. Привалов, „Лира, русский народный музыкальный инструмент“, Спб., 1905, А. М. Листопадов в своем отчете о песенной экспедиции 1902—3 гг. (Труды Музыкально-Этнографической Комиссии,

## ПРИМЕЧАНИЯ

(к гл. VIII, IX, X, XI и XII).

<sup>207</sup> Более поздний текст „Задонщины“, по списку XVII в., был опубликован В. Ундольским во „Временнике Моск. общ. истории и древностей Российских“. Кн. XIV. М. 1852. Уже в тот список, цитированный выше, Ф. Буслаев признавал отличающимся „народным, поэтическим складом“ („Истор. хрестоматия церк.-слав. и др.-русс. языков“. М. 1861, стр. 1323). Более древний и близкий к подлиннику текст „Задонщины“ сохранился в упомянутом выше ркп. сборнике Кирило-Белоз. мон. XV в. (Публ. библ., Кир. 9/1086) и был издан фотоинкографически П. К. Симоном в „Памятниках старинного русского языка и словесности“. Изд. 1922. Акад. наук.

<sup>208</sup> Древности Русского Государства. Отдел II, табл. № 85.

<sup>209</sup> Там же, табл. № 62.

<sup>210</sup> Кроме разных мастеров, были привезены каплян Августинова закона белых чернецов, Иван Фряин, в других документах именуемый Иваном Спасителем, „да лекарь жидовин Мистро Леон из Венеции“ (Временник Имп. Моск. общ. истории и древн. Росс. Кн. III; также кн. XVI, стр. 21. Поправка К. М. Оболенского).

<sup>211</sup> Ирина, сестра правителя Бориса Годунова.

<sup>212</sup> Записки о Московии XVI в. сэра Джерома Горсея. Спб. Изд. Суворина, 1909, стр. 74.

<sup>213</sup> Полное собр. русских летописей. Т. VI. Спб. 1883. Стр. 335. — Интересно отметить, что А. Никитин научился многим персидским и другим словам и любил щеголять ими в своем „Хождении“, хотя и произносил их неточно. Эта дерзость была общей чертой русских людей даже в глубокую старину.

<sup>214</sup> Дмитриевский собор во Владимире также был построен в XIII в. иностранными зодчими. Любопытно, что Фиораванти ездил для осмотра его во Владимир и признал его образцом церковного зодчества.

<sup>215</sup> Русская историческая библиотека, 1875, т. II, стр. 784—86. В документе И. Костица упоминается неоднократно.

<sup>216</sup> Софийский летописец подробно перечисляет все пиры Ивана III в Новгороде в 1476 г. (Полное собр. русск. лет. Спб. 1855. Т. VI, стр. 16), а также полученные им в это время богатые дары. Несомненно, развлекали при этом государя и прославленные новгородские скоморохи.

<sup>217</sup> P. Pierling, „L'Italie et la Russie au XVI siècle“. Paris. 1892.

<sup>218</sup> Полн. собр. русск. лет. т. III (Новгор. 2-я лет.), стр. 167.

<sup>219</sup> „Стихиры, положенные на крюковые ноты. Творение царя Иоанна деспота Российского“. По ркп. библиотеки Троице-Сергиевой лавры № 428 сообщил архимандрит Леонид. Спб. 1886, „Памятники древней письменности“.

<sup>220</sup> Там же, стр. III.

<sup>221</sup> Ркп. гр. Уварова, № 1885, л. 155, см. Арх. Леонид, „Систематическое описание слав.-росс. рукописей, собр. гр. Уварова“, ч. IV. М. 1894, стр. 244.

<sup>222</sup> А. П. Голубцов, „Чиновник новгородского Софийского собора“, стр. 70.

<sup>223</sup> Точно также вполне возможно участие в общей работе и московских певчих дьяков Гавриила Афонасьева, Матвея Адамова, Дмитрия Царева и Третьяка Зверинцева, пожалованных Иваном в 1550-х годах приставством.

<sup>224</sup> По ркп. № 32. 16. 18 библиотеки Академии наук.

<sup>225</sup> П. О. Морозов, „История русского театра“. СПб. 1889, стр. 113.

<sup>226</sup> П. Бессонов, „Калекы переходные“, вып. VI М. 1864, „Два слова“ [от издателя], стр. XVI; стихи „Плач Адамов“, № 632—668, стр. 236—314.

<sup>317</sup> Один из первых по времени списков — в сборнике Кирилло-Белозерского монастыря XV в., один из последних — в ркп. № 4048 Общества древней письменности (Сборн. дух. стихов XIX в.), см. Лопарев, „Описание рукописей Общества“, ч. III, Спб. 1899, стр. 76.

<sup>318</sup> Рукопись, датируемая 1470-м годом, находится в настоящее время в Государственной Публичной библиотеке (шифр Кир. № 9 — 1086). Описание сборника и некоторые тексты его см. П. К. Симоны, „Памятники старинного русского языка и словесности XV — XVII ст.“ Пгр. 1922. Приношу многоуважаемому П. К. Симоны искреннюю благодарность за указание некоторых печатных материалов, касающихся „Плача Адама“, а также содействие в получении фотографических снимков с нотированного крюками „Плача“ с рукописи XVI в., любезно предоставленных академиком М. Н. Сперапским. Приложенный здесь перевод крюковой записи „Плача Адама“ XVI в. на современную нотацию сделан, по моей просьбе, знатоком крюкового пения протодьяконом храма Громовского старообрядческого кладбища о. Харл. Иллар. Марковым.

<sup>319</sup> Ркп. № 400 Моск. синод. библ., лл. 190 об. и 191 об. См. К. Невоструев, „Описание славянских рукописей Моск. синод. библиотеки“. Отд. 3, ч. I, М. 1869, стр. 382. — Упоминаемый в рукописи Варсанофий — известный при царе Федоре Ивановиче инок Троицкой лавры (В. Якимов).

<sup>320</sup> Старейшие списки „Поучения“ напечатаны пресв. Макарием Булгаковым в „Ученых зап. 2 отд. Акад. наук“ 1856, кн. II, в. 2, стр. 197. Подлинность поучений преп. Феодосия подтверждена Н. Петровым в „Известиях Отд. Русск. яз. и слов. Ак. наук“, 1897, кн. 3, стр. 783.

<sup>321</sup> Ф. Буслеев, „Историч. хрестоматия“ М. 1861, стр. 692.

<sup>322</sup> Там же, стр. 386.

<sup>323</sup> „Русская историческая библиотека“, изд. Археогр. комиссией, т. II. Спб. 1875, стр. 316.

<sup>324</sup> Рукопись Q. XVII в. № 67, л. 111.

<sup>325</sup> Чин за призывом подробно изложен К. Никольским в его книге „О службах русской церкви, бывших в прежних печатных богослужебных книгах“. Спб. 1885, стр. 237 — 256.

<sup>326</sup> В другой более ранней крюковой рукописи кн. Вяземского (О. XX) имеется отличный чин о заздравной чаше (л. 115).

<sup>327</sup> Описание рукописей, хранящихся в архиве Синода (А. Никольского). Спб. 1904. Т. II, в. 2, стр. 606.

<sup>328</sup> См. исследование А. Орлова „Чаши государевы“ (в „Чтениях общ. ист. и древностей Российских при Моск. унив.“ 1913, кн. IV), в котором этот чин изложен и нотирован полностью (стр. 53).

<sup>329</sup> Акты исторические, собранные и изданные Археогр. комиссией. Т. IV. Спб. 1842, № 110, стр. 251.

<sup>330</sup> „Выходы патриаршие“ в Дополнениях к „Актам историческим“, т. V. Спб. 1853, стр. 98, 105, 112, 133.

<sup>331</sup> Москва 1899 г. в „Чтениях общ. ист. и древностей Российских“ и отдельно.

<sup>332</sup> „Чиновник Новгород. Софийского собора“. М. 1899, стр. 21, 31, 32, 34, 35, 36, 42 и т. д. — См. также К. Невоструев, „Описание славянских рукописей Моск. синод. библиотеки“. Отд. III, ч. I. М. 1869.

<sup>333</sup> Акты исторические, т. I, стр. 405.

<sup>334</sup> Древности, Труды Моск. арх. общ., т. I, стр. 24.

<sup>335</sup> „Чиновник“, стр. 1, 27, 32, 82, 83, 149, 156, 180, 208, 209 и 214.

<sup>336</sup> Повидимому, Почаевская лавра начала печатать „Богогласник“ в 1790 г.; в 1805 вышло несколько сокращенное издание его (Богогласник. Содержащъ пѣсни благоговѣйныя праздникомъ господскимъ, богородичнымъ и нарочитымъ святыхъ чрезъ весь годъ приключающимся. Для Оунитскихъ церквей); дальнейшие появились в 1825, 1850 гг. и т. д. (Я. Головацкий, „Дополнение к очерку славяно-русской библиографии В. М. Ундольского“. Спб. 1874). Новейшее издание богогласника (1903 г.) редактировано училищным советом при Синоде, уже специально для церковно-приходских школ. В основу его положены старые базилианские богогласники. 1-я часть богогласника 1903 г. содержит одноголосные песнопения. 2-я — трехголосные канты. Сравнивая это последнее издание с богогласником Почаевской лавры 1805 г., можно видеть, что многие псалмы были заимствованы из последнего (изд. 1805 г.) нота в ноту и только было упрощено чтение подразделением на такты. В. Н. Перетц в I томе своих „Историко-литературных исследований и материалов“ (Спб. 1900) напечатал любопытную главу „Из истории богогласника“, в которой выясняет происхождение и состав сборника, а также авторов некоторых псалмов.

<sup>337</sup> Подробно об этом чине, а также о других, забытых ныне „действиях“, практиковавшихся православною церковью, см. исследование прот. Константина Никольского „О службах русской церкви, бывших в употреблении в прежних богослужебных книгах“.

жебныхъ книгахъ“. Спб. 1885 г. — Известия и данные о „пещном действе“ и других находятся в изданной Николаем Новиковым „Древней Российской Вивлиоикѣ“, 1773 — 75 г. (новое издание, в 5 томах, Мышкинской земской публичной библиотеки, Мышкин, 1894 — 97). Специально чин „пещного действия“ восстановлен вновь А. Кастальским и подробно изложен им по рукописным напевам и текстам, приведенным Новиковым и Никольским (Москва, 1909, изд. П. Юргенсона). Описание „халдейской пещи“, а также исторические материалы о ней см. „Записки Русского археолог. общ.“, т. XII, в. I и 2, Спб. 1901 (А. Спицын, „Пещное дѣйство и халдейская пещь“ и Дополнение к статье И. Шляпкина).

<sup>338</sup> См. Устрялов, „Сказания современников о Дмитрии Самозванце“. Спб. 1859, ч. 1.

<sup>339</sup> „Чиновник“, стр. 182 — 186.

<sup>340</sup> „Пещь“ Русского музея, новгородского происхождения, оспаривается некоторыми исследователями, предполагающими видеть в ней церковный амвон. Самое устройство и размеры его подтверждают то, что она служила для „пещного действия“. Она построена в два этажа, с прочным деревянным полом, на который (во 2-м этаже) становились отроки; к нему вела лестница, через видимое на снимке отверстие (рис. 96). Нижний этаж, представлявший рельефные украшения святых, имевших по бокам отверстия, служил для разведения безопасного „огня“. Новгородский чиновник подтверждает назначение для „пещного действия“ подобного обширного амвона-пещи, помещавшей, кроме трех отроков и слетавшего к ним с купола ангела, еще аналой и двух лиц — протодиакона и священника: „Егда пропойть подъяки Славословіе“, — читаем мы в чиновнике: ... — идуть въ пещь отроки: Ананія, Азарія и потомъ протодіаконъ со Евангеліемъ и протопопъ и по нихъ идеть въ пещь Мисайло. Протодіаконъ же полагаетъ святое Евангеліе на налоѣ, исходитъ изъ пещи. И стануть отроки въ пещи и вси вкупѣ у налоя противъ протопопа... („Чиновник“, стр. 67). Если бы пещь была декоративная, вряд ли в ней ставился бы аналой с Евангелием и совершалось протопопом чтение Евангелия. В старинных миниатюрах (как, напр., в цитированной раньше Годуновской псалтири 1594 г.) можно найти изображения, разъясняющие нам постановку этого церковного действия.

<sup>341</sup> В расходной книге 1613 г. по случаю устройства „пещного действия“, под 21 декабря, записано: „По государеву имянному приказу дано тремъ отрокамъ за пещное дѣйство по три аршина сукна настрафилю. Да пѣвчему дьяку Григорію Ондрѣеву за пещное ученье полчетверта аршина сукна; да пѣвчемъ же дьякомъ четьремъ челоукомъ за пещное дѣйство 4 портица сукна настрафилю же. Въ томъ числѣ одно портище аглинскаго сукна вишневаго цвѣта цѣною два рубля, шесть алтынъ, четьре свѣтлозеленаго настрафиля цѣна два рубля и два портища лазоревыхъ тоже цѣною два рубля, каждая. Да двумъ челоукамъ халдѣямъ Степану да Саввѣ лазореваго же настрафилю по портищу цѣною два рубля, четьре алтына, двѣ деньги“. А. Викторов, „Описание Записныхъ книгъ и бумагъ старинныхъ дворцовыхъ приказовъ“. Вып. I, М. 1877, стр. 104. — Д. В. Рауковский, „Патриаршие певчие дьяки и подъяки“. Спб. 1895, стр. 25.

<sup>342</sup> „А на учителя (таковымъ был, напр., в Москве государев певчий дьяк Григорий Андреев, в 1613 г., о котором была приведена выше цитата из „Дворцовыхъ приказовъ“) и на отроковъ и на пѣвчехъ дьяковъ обоеихъ ликовъ и на подъяковъ и халдѣевъ бываетъ ранней столъ въ ключѣ и всходѣ на погребѣ. А послѣ утрени пещь снимають, а на томъ мѣстѣ амбонъ поставяють и ангела господня сымуть сверху и поставяють его на уготованномъ мѣстѣ сохраняю“ („Чиновник“, стр. 68). „Отроки“ и халдеи, согласно тому же чиновнику, принимали участие и в дальнейшихъ службах, ибо в нихъ упоминалось то же библейское событие, при чем отроки пели стих „яже обрѣте о пещи халдѣйстей“ и далее „по приказу святителювоу отроцы пели и стихи пещныя, а дьяки стихи избранныя“. Наконец, после стола, за которым бывала государева чаша, провозжали „святителя и боярина и приказныхъ отроки и халдѣи ис столовой полаты въ крестовую келію, отрокомъ же поющимъ стихъ: И яко во тмахъ агнецъ тучень. И вшедъ въ крестовую келію, поють преосвященному и потомъ исполати, и по пропѣтіи отроки поклонаются святителю и отходятъ въ выходную полату и разоблачаются. Того же дни провозають святителя отроки и халдѣи и подъяки къ вечерни и отъ вечерни по обычаю („Чиновник“, стр. 71). — Чин „пещного действия“ изложен также в рукописи гр. А. Уварова (см. „Древности“, Труды Моск. арх. общ., т. II, стр. 9). — В упомянутой раньше статье А. Спицына собрано много интересныхъ деталей, касающихся постановок „пещного действия“ в разныхъ городах. В „Описании Вологодского кафедр. собора“ (Москва, 1863 г., стр. 134 — 138) находим, между прочим, следующее указание об устройстве там важнаго аксессуара „действия“ — спускающагося въ пещь ангела (1637, декабря 8 дня): „куплены двѣ кожи яловинныя подѣ Архангеловъ образъ, что надѣ пещнымъ дѣйствомъ, даны 1 руб. 6 алт. 4 ден. Да изъ тѣхъ же кожъ выкроенъ и шитъ и склеенъ образецъ подѣ Архангеловъ образъ, отъ левкашеня и отъ письма (т. е. окраску фигуры) дано иконнику 1 руб. 6 алт. 4 ден.“

<sup>343</sup> С. Смоленский в ст. „О древнерусскихъ певческихъ нотахъ“, Спб. 1901, стр. 96, приводит великую ананейку из предначинательнаго псалма в редакции XVII в.:

„Слава ти, господи, ай не-не-не-наи не-не-не-наи, не-наи-най-наи, сотворившему вся“.

<sup>344</sup> „Музыкальная Старина“, вып. V, Спб., 1911, стр. 87. Смоленский, „Значение XVII в. и его „кантов“ и „псалмов“ в области современного церковного пения“.

<sup>345</sup> На одной из гравюр букваря 1701 г. („Во славу бога отца, и сына и святого духа, Повелѣнемъ великаго государя нашего царя, и великаго князя Петра Алексѣевича, ... издадеся сія книга букварь словенскими, греческими, римскими писменами, учиться хотящимъ...“) изображено тогдашнее московское училище (не певческое). На этой картинке преподаватель сечет ученика розгами, другой ученик, стоя на коленях, читает книгу; еще четыре ученика занимают за столом. Эта гравюра показывает нам тогдашние воспитательные приемы и вполне подтверждает пословицу „корень учения горек“... Весьма интересно следующее показание архиерейских певчих 1666 г., написанное певчим дяком вологодского архиепископа Иваном Ананьиним, о том, чему они обучены (знают) „обѣдню златоустову (В П N), и постную (П N), з задостойники (П N), и обиходъ строшной (П N), и демественной (П N) и отца (П N), и праздники господские (П N), и трезвоны во вес годъ (П N), низъ и путь пѣль обѣдню демественную (П N), и стихиры евангельские съ свѣтильны и збородичны (П N) и царски стихи которые у насъ въпереводѣхъ есть (П N), и часы царские всѣ трои (П N), кануть греческой во ду пр о ш е д ъ (П N), блаженны на осмь гласовъ (П N), троеди постную и что подъяковъ писаны стихи седмичны, что поють на мѣрѣ язъ тѣ пою всѣ низъ и путь“; буквы в скобках обозначают: В — верх, П — путь, N — низ. („Древности“. Труды Моск. археол. общ., т. I, М. 1865, стр. 23). Из показания певчего дяка Ананьина видно, какую трудную практическую школу проходили тогдашние певчие.

<sup>346</sup> В московской Синодальной типографии сохранились расписки в получении жалования членами этой 2-й комиссии, из коих виден и полный состав ее. Вот их имена: Чудова монастыря старец Александр Печерский, Саввина Звенигородского монастыря старец Александр Мезенец, патриарший певчий дяк Федор Константинов, ярославский дяк Кондратий Илларионов, церковный дячок Григорий Нос и церковный дячок Фаддей Никитин из Усоляя.

<sup>347</sup> Несомненно, Тихон Макарьевский, родом корел из Макарьевска, откуда он и получил свое прозвание, подобно некоторым западным (Гвидон Аретинский, Палестрина и др.) и русским своим собратиям по музыке (Александр Мезенец, Андрей Нижегородец и др.).

<sup>348</sup> Один из экземпляров «Ключа» Т. Макарьевского, находящийся в Гос. публичной библиотеке (рпк. Толстого, Q. XII, № 1) озаглавлен так: Сказаніе о нотномъ гласобѣжаніи и о литерныхъ знаменныхъ помѣтахъ и о знамени нотномъ яже въ семъ ключѣ разумѣнія написано по линиямъ и по спациямъ простого клавиеса (ключа).

<sup>349</sup> Подобные же акростики украшают и оба других трактата наших старинных теоретиков: „Азбуку“ Мезенца и „Музикию“ Коренева.

<sup>350</sup> „Послание“ неизвестного автора находится в рпк. сборнике Гос. публ. библ. Q. XVII. 270, лл 1—15; оно было издано В. В. Майковым в юбилейном сборнике, посвященном С. Ф. Платонову.

<sup>351</sup> В старинных „Алфавитах“ (азбуковниках) слово х а б у в а объяснялось — „Христа богом“!

<sup>352</sup> Известны списки „Сказания“ о публ. библ., Погод. № 1559, Синод. училища в Москве № 74, Хлудовской библ. № 91, собр. гр. Уварова № 1885. Последний список находится в рукописном сборнике XVII в., в котором имеется другое „Сказаніе о различныхъ ересехъ... содержимыхъ отъ неведенія въ знаменныхъ книгахъ“, показывающее, насколько вопрос этот вообще интересовал московских читателей XVII в. (см. Арх. Леопид, „Систематическое описание рукописей собрания гр. Уварова“. Ч. 10. М. 1894, стр. 244).

<sup>353</sup> Приверженцы старины в своем полемическом рвеніи также не стеснялись в резкой критике. Так, современник Коренева, известный протопоп Аввакум, подавший в 1665 г. челобитную царю Алексею Михайловичу против никоновской ереси, затем сосланный и в конце концов сожженный в 1681 г., также писал: „На Москвѣ во многихъ церквахъ божиыхъ поють пѣсни, а не божественное пѣніе, по латыни, законы и уставы у нихъ латинскіе, руками машутъ, главами киваютъ, ногами топаятъ, какъ это обыкновенно бываетъ у латинянь подъ звуки органовъ“. Оба противника, дяк Коренев и протопоп Аввакум, были только представителями партий, борющихся в церковном благоустройстве и пении, и наиболее яркими выразителями мнений, царивших тогда в разных слоях московского общества.

<sup>354</sup> Rob. Eitner (Quellen Lexicon, VI, стр. 471) называет след. произведение Мильчевского: 1) Deus in pomine — для баса с аккомпанементом 3-х инстр. и органа (1659), напечатано в старинном нотном сборнике Joh. Havemann'a; 2) 6-голосная месса O gloria Domina, в рукописной табулатуре 1651, находится в городской библиотеке Иоакимстала; в берлинской б. кор. библ. имеются: 3) концертный мотет Benedictio et claritas для 6 гол., 2 скр., 4 тромбонів и continuo, 4) Vani domine et volitandare, для 3 гол. и continuo. Более подробные сведения о деятельности М. Мильчевского (музыканта польского короля Владислава IV) можно найти в книге А. Польского „Dzieje muzyki polskiej w zazysie“.

Варшава 1907. Этот автор упоминает также имя Ст. Рожидского. „Русская истр. библ.“ (1878, т. V, стр. 481) сообщает любопытный факт, что патриарх Никон в 1664 г. потребовал присылки к нему „9-ти голосовыхъ каятыковъ, да 8-голосныхъ псалмовъ и обѣдн Милевскаго“. Едва ли здесь не следует подразумевать М. Мильчевского. Независимо от этого интересно, что польские композиторы были известны даже Никону. — История концертного вокального стиля в Польше до сих пор остается мало исследованной, если не считать статьи д-ра Иос. Зурдинского „Die alte polnische Kirchencomponisten und deren Werke“, в „Kirchenmusikalische Jahrbuch“ за 1890 г. Эта статья из всех польских мастеров, цитируемых Дилецким, упоминает только одного Мильчевского. Таким образом, остается невыясненным и вопрос о влиянии старших итальянских мастеров на польских композиторов, в свою очередь косвенно повлиявших на развитие концертного стиля наших московских дяков XVII ст. Между тем известно, напр., что римский мастер Джов. Франч. Анерио (1567—1620), около 1609 г. служил при дворе польского короля Сигизмунда III и таким образом, вероятно, имел непосредственные сношения с польскими теоретиками-композиторами начала XVII в.

<sup>355</sup> Насколько славилась капелла Г. Д. Строганова, видно из того, что последний, исполняя царский указ, послал в 1689 г. в Москву двух басистых и „двух альтистных спелваков“, которые и были приняты в ведение Новгородского приказа. За это Строганов получил даже от царей жалованную грамоту (П. Мельников, „Дорожные заметки“. Полн. собр. соч., т. XII. Спб. 1898, стр. 340).

<sup>356</sup> „Древности“. Труды Моск. археол. общ. Т. X. М. 1885, стр. 187.

<sup>357</sup> Вот возможно полный перечень списков „Грамматикъ“ Дилецкого:

1) Грамматика мусикійскаго пѣнія, или известная правила пѣнія въ словѣ мусикійскомъ, въ нихъ же обрѣтаются шесть частей или раздѣлений (эпиграф: Воспою господеву, дондеже осмь. Воспойте господеву пѣснь нову). Издася въ Смоленску Николаемъ Дилецкимъ въ лѣто отъ Р. X. 1677. Список XVIII в. в Моск. арх. мин. ин. дел, № 532—1024. В предисловии („вводящихъ“) автор говорит, что „не тако пространнѣ, яко же нѣкогда въ Вильнѣ, написахъ грамматику мою; сокращеннѣ по нынѣ, раздѣливше на двое, предлагаю“.

2—4) Идеа грамматикіи мусикійской, составленная прежде Ник. Дилецкимъ въ Вильнѣ, послѣдѣ имъ же переведена на славенскій діалектъ въ царствующемъ градѣ Москвѣ отъ с. м. 7187 (1679). В библиотеках: Моск. дух. акад., № 107 (экз., принадлежавший раньше Строгановым), Моск. синод. учил. (описан свящ. В. Металловым в „Русской муз. газ.“ 1897, № 12) и Моск. Румянц. музея, № 994.

5—6) „Музикия“, написана первое съ писемъ древнихъ доброписцевъ, второе изысканіемъ діакона Іоаннія Коренева, что служилъ у великаго государя на сѣняхъ, последи же совершился Николаемъ Павловичемъ Дилецкимъ лѣта 7189 (1680) Мая въ 30-й день“, в библиотеках Моск. общ. инст. и древн. росс. (экз. Удѣльскаго, XVII, изд. под ред. С. В. Смоленскаго Общ. любит. древней письм. в Спб. 1910) и Гос. публ. библ. (F. XII, № 56) — позднейшая копия.

<sup>358</sup> Вот образец плана подобной „композиціи“, предлагаемого Дилецким: „Вобразъ (например) вземше ко творенію Единородный Сыне, тако разлагаю: Едино родный Сынъ да будетъ то концертъ, и з во л и в ы й — tutti, во пл о т и с я — концертъ, И при с но д ѣ в ы М а р і и — всѣ вкупѣ, распныйся же — концертъ“ и т. д.

<sup>359</sup> Рукописные сочинения В. П. Титова сохранили нам некоторые точные даты. „Стихотворная Псалтирь“ была поднесена царю Федору Алексеевичу в 1680 году; рукопись его концертов на 12 праздников датирована 1709 г. Таким образом, период творчества этого мастера можно с приблизительной точностью установить 1675—1715 гг., а время его жизни — около 1650—1715 гг.

<sup>360</sup> Трехголосная редакция его напечатана С. В. Смоленским в „Музык. старине“, вып. V. Спб. 1911, стр. 101, а и шестиголосная редакция „Многолетия“ издана, вместе с шестиголосным предначинательнымъ псалмом („Благослови, душе моя, господи“) Регентским училищем в Спб. 1910.

<sup>361</sup> Рпк. (№ 3973 „Псалтирь риемотворная“ в бумажном перепл., 226 лл.) на 1 л. имеется надписание: „Во славу господа бога въ троицѣ лицъ въ единствѣ естества славимаго псалтирь царя и пророка Давида художествомъ риемотворнымъ равномерно слоги, и согласно конечно, по различнымъ стиковъ родомъ преложенная: повелѣнемъ благочестивѣйшаго великаго государя нашего царя и вел. князя Феодора Алексѣевича всея великія и малыя и бѣлыя Россіи Самодержца... издадеся во царствующемъ великомъ градѣ Москвѣ въ типографіи верхній: въ лѣто от сотъ міра 7188, отъ Рождества же по плоти бога слово 1680: индікта 3 мѣсяца апріліа. Стихотвориль іеромонахъ Симеонъ Полоцкій. А ноты на риемы положены повелѣнемъ благочестивѣйшихъ великихъ государей нашихъ царей и вел. князей Іоанна Алексѣевича, Петра Алексѣевича... черезъ композыцію, сирѣчь, черезъ творение ихъ царскаго пресвѣтлаго величества пѣвчаго діака Василія Титова“. Последние 4 слова, повидимому написаны собственноручно Титовым. Из надписи на 2-м



листе мы узнаем, что этот экземпляр был поднесен (или вся композиция посвящена?) царю Федору Алексеевичу. В этом экземпляре (л. 200 об. 201) имеется положенное на ноты стихотворение „Къ гл҃дателью“, с таким началом: „Хуліиѣ ст҃иховъ о мірихъ нѣкто зоиѣ бяше, писаніемъ си славу онаго терзаше“ (Описание рукописей, хранящихся в архиве свят. прав. Синода, т. II, вып. 2-й, Спб. 1910, стр. 794). Эта последняя композиция является одной из первых (если не первой) светских вокальных пьес определенного композитора XVII в. На л. 202 — 226, данная рукопись находится „Мѣсяцесловъ въ стихахъ“ того же С. Полоцкого, положенная на ноты Титовым.

<sup>362</sup> Ркп. „Псалтырь нотная“ в библ. Росс. Акад. наук (шифр. № 16. 15. 11), в зеленом кожаном переплете с золотым тиснением, датированная 1686 г., была поднесена царевне Софье Алексеевне и имеет (л. 6) такое стихотворное посвящение:

„Пресвѣтлы дщери пресвѣтлаго царя,  
Многихъ царствъ и княжествъ и земель государя,  
Благовѣрныя великія царевны,  
Премудры Софіи Алексіевны  
Повелѣніемъ: ся книга святого  
Царя Давида, мужа избраннаго.  
Псалтырь вѣршами новоизданная,  
Во славу богу, днесь написанная:  
Нотами новоульпотствовася,  
Ей же Премудрой Царевнѣ подася,  
От Василія діака пѣвчегго  
Титова, раба ихъ всемирнаго:  
Седь тысящъ и сто девятьдесятъ пята,  
Мѣсяца марта, дня двадцать девята“.

Насколько в свое время композиция Титова была популярна, доказывают ркп. Уваровского собрания (Систематическое описание архим. Леониды, ч. IV, М. 1894, № 2166), печатные экземпляры „Псалтири рифмовторной“ 1680 г. с приписанными рукописными нотами (киевской нотации), находящиеся в Моск. Историческом музее (Хлудова, № 257 и Муз.), согласно обязательному сообщению мне академика М. Н. Сперанского. Повидимому, рукописные экземпляры „Нотной псалтири“ Титова имеются и среди ркп. б. библиотеки синод. училища, находящейся в настоящее время тоже в Истор. музее. Любопытно также отметить, что в эпоху Петра в официальных документах и списках государевых певчих дьяков имя В. Титова не встречается (кроме одной композиции „концертов“, датированной 1709 г.). Можно допустить, что Петр не простил Титову подобного посвящения „Премудрой царевне“, которую он заточил в монастырь.

<sup>363</sup> Существует и другая редакция этого псалма в нотной псалтири государева певчегго дьяка Андрея Нижегородца, также находящейся в библиотеке Академии наук (шифр. № 16. 15. 9). В этой рукописи, представляющей копию той же „Стихотворной Псалтири“ Титова, но с разными добавками, эта псалма нотирована так:



т. е. пропущено первое (повторяющееся дважды) предложение и несколько изменена басовая партия. В цитированном очерке С. В. Смоленского о „Кантах и псалмах“ эта псалма еще более изменена. Вообще приложенные Смоленским к его работе „Канты и Псалмы“ (в особенности же композиции В. Титова) предстали в значительно измененном виде, сравнительно с их рукописными подлинниками. Они арранжированы гораздо изящнее, иногда снабжены современной нам гармонизацией, так что могут дать вполне окончательное представление о тогдашнем техническом умении и музыкальном вкусе дьяков-композиторов.

<sup>364</sup> Подобное рифмоплетство высмеивалось даже современниками. Недаром остроумный Кантемир об авторе книги „Алфавит собранный, рифмами сложенный“ — Иоанне Максимовиче — высказался весьма зло:

Съ трудомъ стихка два сплету, да и тѣ не спѣлы,  
Жостки, досадны ушамъ и на тѣ походятъ,  
Что по цѣлой азбукѣ святыхъ житья водятъ.

<sup>365</sup> Несколько номеров из „Песни святым“ напечатаны в исследовании С. В. Смоленского „Значение XVII века и его „кантов“ и „псалмов“ в области современного церковного — пения и так называемого „простого напева“ („Музык. Старина“, Спб., 1911, вып. V). В этом труде имеются и другие образцы кантов и псалом, преимущественно дьяка В. П. Титова, к сожалению, как было сказано, не везде точно воспроизведенные.

<sup>366</sup> Впервые после почти двухсотлетнего забвения оно было исполнено в исторических концертах Синодального училища в Москве в 1895 г., а издано в нотном приложении к „Очерку истории церковного пения в России“ А. Преображенского, 2-е изд. Спб., 1910. — В архиве б. прав. Синода (ркп. № 1200, Сборник песнопений на линейных нотах) сохранились также 3 композиции Титова: „Единородный сыне“, „Херувимская я“ и „Задостойник“.

<sup>367</sup> Ст. Смоленский, „О собрании русских древне-певческих рукописей в Московском синодальном училище церковного пения“. „Русская Музык. Газета“ за 1899 г. (№№ 3 — 14) и отдельный оттиск этой статьи. К сожалению, полного описательного каталога этого ценного собрания в печати не появлялось. Составленный С. В. Смоленским и Д. В. Аллемановым очень краткий и неполный рукописный каталог собрания, находящегося ныне в Историческом музее в Москве, остался неизданным. — Произведения старых русских мастеров конца XVII в. и начала XVIII в. также до сих пор не изданы.

<sup>368</sup> Ркп. Публ. библ. Q. XIV, № 141, л. 182 об. — 183.

<sup>369</sup> Голландец др. Квиринус Брембурх, из Альмера, 5 дек. 1628 г. подал прошение о принятии его на царскую службу, с приложением выданного на его звание свидетельства 1622 г. (Русская истор. библ. VIII, стр. 233 и 250).

<sup>370</sup> Аналогичное значение в духовном мире имели патриаршие певчие диак и поддиак, имевшие такое же административное деление, как и государевы певчие дьяки, но положение последних, до известной степени, считалось привилегированнее. В торжественных случаях, когда участвовали обе певческие корпорации, государевы певчие занимали более почетные места и выступали всегда первыми. Повидимому, места государевых певчих были доходнее, поэтому патриаршие певчие нередко добивались перехода на царскую службу. Подробное исследование о певчих дьяках дал прот. Д. В. Разумовский („Патриаршие певчие диак и поддиак и государевы певчие диак“. Спб. 1895).

<sup>371</sup> Таковыми явились „иноземцы, киевскіе стѣваки“ — Мих. Осип. Быковский, Александр Васильев, Григ. и Петр Ивановы, Якушко Ильин, Иван Нектарьев, Мих. Осипов, Роман Павлов, Ив. Селиверстов, Фед. Тернопольский, Степ. Тимофеев и др., прибывшие в Москву в 1652 г. Некоторые из них вскоре уехали обратно, другие перешли на царскую службу. В 1656 — 59 гг. приезжал в Москву греческий певчий дьякон Мелетий, также для обучения государевых певчих; он также сделался выдающимся „писцом наречного пения“. Позднее (1666) в Москву прибыл из Киева известный теоретик и композитор Иоанн Коленда, которого цитировал Ник. Дилецкий.

<sup>372</sup> Н. К. Вяземский получал жалованья 73 р.; он ездил с Алексеем Петровичем в 1711 г. в Дрезден, затем в Турунь. За последнюю поездку получил жалованья 200 золотых. (См. Доклады и приговоры Прав. Сената, 7. II, стр. 88, 117; 7. IV, стр. 847.)

<sup>373</sup> А. Викторов. „Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов 1584 — 1725“. Вып. I. М. 1877, стр. 100.

<sup>374</sup> В 1629 — 38 гг. у царя служил метальник (канатный плясун) — немчин, затем перекрещенец Иван Семенов Лодыгин, обучавший своему искусству, в том числе и в барабаны бить, русских парней. Метальникам был присвоен даже особый костюм: куртка и штаны из красного сукна и малиновая ермошка. Несомненно, особые костюмы были присвоены и другим членам „потешной палаты“, к которым, кроме перечисленных, нужно прибавить еще бахарей Петрушку Тарасьева сына Сапогова, Климку Онофреова Орефина, дурака Моисея и других. (А. Викторов, стр. 68.)

<sup>375</sup> Чтения в Общ. ист. и древн. рос. 1860. Опись Мещанской слободы № 464.

<sup>376</sup> Повидимому, указанный выше органист Симон Гutowский.

<sup>377</sup> Так, в описи нотных книг царя Федора Алексеевича (1682), хранящихся в московской Оружейной палате, значатся 6 рукописных тетрадей „на 25 столпцахъ приписывано блаженные памяти великого государя царя и великого князя Алексѣя Михайловича всеа Великия и Малыя Росіи самодержца писма“, а также другие „тетради въ поддестъ, а въ никъ“ — „Два праздника Рождеству Христову 1-ый въ три строки на переговоркахъ, а другой низомъ, на немъ приписывано блаженные памяти вел. гос. etc. Алексѣя Михайловича ... писмо“. (А. Успенский, „Материалы для истории царской библиотеки в России в XVII и XVIII вв., стр. 54. Корр. вкз.).

<sup>378</sup> „Древняя Российская Вивлиоика“ (нов. изд.), Мышкинъ, 1894, т. I, стр. 84. Несомненно, это известие и послужило оригиналом для буквальнoй перепечатки его в фантастической „Хронике Русского театра“ Носова (Москва, 1883), в которой под 6 января 1661 г. мы читаем описание такого же спектакля в Москве! Исследователи нашей театральной старины, справедливо считая „Хронику“ Носова вздорной, не дали, однако, по-

дробного критического разбора сообщаемых ею известий. Между тем, единственно проверкой фактов и дат, приводимых „Хроникой“, на основании дошедших до нас некоторых достоверных сведений из прошлого русского театра, можно убедиться в ложности едва ли не большинства известий Носова. Не говоря уже о том, что ни одной из фактически установленных историей театра дат нельзя найти в названной „Хронике“ (за 1672, 73 и др. годы), но даже гораздо более поздний репертуар придворного театра оказался в ней совершенно искаженным. Мною пройден и установлен репертуар этих театров за большую часть XVIII века, на основании публикаций С.-Петербургских и Московских Ведомостей (с пропуском только годов, за которые не имеется экземпляров Ведомостей в Публичной библиотеке), и репертуар этот совершенно не совпадает с приводимым „Хроникой“ Носова. Таким образом отпадает предположение, будто Носов пользовался материалом, собранным знаменитым актером И. А. Дмитриевским, так как, несомненно, последний должен был располагать подлинными афишами или репертуарами казенных театров своего времени.

<sup>379</sup> До этого посольства, еще при Михаиле Федоровиче, бояре Простев и Леонтьев, отправленные в 1535 г. в Польшу для переговоров о браке польского королевича с великой княжной Ириной Михайловной, были также приглашены на придворный спектакль при польском дворе. В Варшаве для них была представлена мистерия „Юдифь и Олоферн“, сюжет которой послужил для одной из первых драматических пьес, данных в Москве через 37 лет, уже при царе Алексее Михайловиче.

<sup>380</sup> П. Пекарский („Наука и литература при Петре Великом“. Спб., 1862, т. I, стр. 388) заимствовал это известие из соч. кн. Е. Голицына „La Russie en XVII siècle, которое приводит целое стихотворение из современной „Gazette rimée“, посвященное посольству Потемкина и виденному им спектаклю. Вот его начало:

„Ces deux ministres remarquables  
Par leur air, par leurs vestements  
Et leurs bizarres ornements  
Qui n'ont nul rapport à nos modes,  
Mais qui, leur sont plus commode,  
Ont été ménés, pour certain,  
Dans le même ordre à Saint Germain“...

<sup>381</sup> К тому времени в Москве было, повидимому, немало бояр, склонных к иноземным обычаям и державших музыкантов. К таким лицам принадлежал, напр., двоюродный дядя царя, Никита Ив. Романов (ум. 11 дек. 1656 г.), имевший своих музыкантов. О нем упоминает письмо Алексея Михайловича 13 марта 1655 стольнику А. И. Матюшкину: „Куску (= Кузьку, Кузьму), трубача Микиты Ивановича Романова, привези с собою, .. да певчих старых и новых и малых. Да здравствуй!“ (Собр. писем царя Алексея Мх. М. 1856, с. 45). В описи имущества князей Голицыных 7198 г. (1689—90), принятого в Оружейную палату, значились, между прочим и органы; в описи имущества боярина И. Д. Милославского, составленной после смерти его (1668), между прочим значились „14-ть труб немецких“ (А. Викторов, „Описание записных книг и бумаг стар. дворц. приказов“ т. II. М. 1883, стр. 394; то же, том I, М. 1877, стр. 207). У Милославского, повидимому, был свой духовой оркестр.

<sup>382</sup> Среди документов, опубликованных С. К. Богоявленским в „Чтениях в Имп. общ. истории и древностей при Моск. Универс.“ за 1914 г., кн. 2-я („Московский театр при царях Алексее и Петре I), сохранилось, между прочим, письмо известной в то время певицы Анны Паульсен, от 4 апр. 1673 г., к полковнику фон Стадену, в котором она извещала своего „милостивейшего патрона“, что не могла годом раньше приехать (очевидно, вместе с другими комедиантами) в Россию, так как не получила отпуска от датского короля из Копенгагена, где служила. Кончина „королевского принца“ (датского) позволила теперь ехать, и Паульсен ожидала окончательного решения Стадена. Из этого же письма видно, что Паульсен, вместе с другими комедиантами, раньше выступала уже в Риге; затем, она пишет: „Г. полковник сообщил нам также, что мы должны отыскать хорошего певца и артиста на лютне; мы ежедневно стараемся отыскать, но вследствие далекого пути никто не хочет присоединиться к нам“... („Чтения“, стр. 22). Повидимому, в Москве в 1673 г. нашли возможным обойтись без иноземной певицы, так как дальнейших документов о ней в архиве Посольского приказа не сохранилось.

<sup>383</sup> „Чтения“, стр. 6. Незначительность жалованья музыкантам — кажущаяся, так как в то время ценность серебряного рубля была в 12 раз более рубля довоенного времени (т. е. начала XX в.). Дальнейшие документы, опубликованные С. Богоявленским, устанавливают точные имена этих первых иностранных музыкантов на московской службе и их дальнейшую судьбу. Подлинные „записи“ на договорах со Стаденом подписаны именами: Johann Waldonn, Feld Trompeter, Friederich Platenschlegler, Jacob Philips, Gottfried Berge, Christophor Achermann (вероятно, опечатка, д. б. Ackermann). Из них военный трубач Вальдон (во многих документах

именуемый по-разному) был нанят в Стокгольме, а остальные — „бывшие придворные музыканты герцога Курляндского“ — в Москве, причем последние, согласно договору, умели „играть на разных инструментах, как-то: на органах, трубах, морских трубах [Trompeten-Marinen — повидимому трумшейтах — trombe de marin], флейтах, кларнетах, тромбонах, скрипках и виоля де гамба, вмѣстѣ съ вокальнымъ исполненіемъ [т. е. аккомпанируя пению], а также на другихъ инструментах“. По приезде в Москву, в начале следующего, 1673-го, года, приезжие музыканты подали государю следующую челобитную:

„Царю государю (титул) бьетъ челомъ холопи твои нововывъзжіе иноземцы трубачи Ивашко Валдовъ полной [полевой? Н. Ф.] трубачъ да Федка Платоншлегеръ музыкантъ съ товарищи. Въ прошломъ, государь, во 180 году, какъ полковникъ Николай оанъ Стаденъ былъ за моремъ для твоего великого государя дѣлъ и насъ, холопей твоихъ, призванъемъ твоимъ в. г. жалованьемъ месячнымъ кормомъ насъ обнадѣжилъ сентября съ 1 числа нынѣшняго 181 году. И мы, холопи твои, на томъ договоре на твое в. г. имя и выѣхали, а твоего государева жалованья корму намъ выдано только на одинъ на декабрь мѣсяць, а на сентябрь и на октябрь и на ноябрь мѣсяцы не дано. Милосердый государь (титул), пожалуй насъ, холопей своихъ, вели, государь, намъ на тѣ на 3 мѣсяца свое государево жалованье кормъ выдать противъ полковникова уговору. Царь государь, смилуйся, пожалуй“. („Чтения“, стр. 17). Просьба музыкантов была удовлетворена. Из них — трубач Вальдон, через 2 года, был отпущен обратно в Швецию; двое других, Филипс и Беген в том же 1674 г. бежали неизвестно куда, как видно из следующей челобитной капитана Иог. Руберта:

„Царю (титул) бьетъ челомъ холопъ твой салдацкоко строю иноземцы капитанъ Яганка Рубертъ. Въ нынѣшнѣмъ, государь, во 184 году, сентября въ 19 д. бѣжали отъ меня, холопа твоего, изъ двора моего, а жили на емъ дворѣ въ наймахъ въ моихъ наемныхъ хоромѣхъ иноземцы музыканты Яковъ съ товарищемъ своимъ съ Котеридомъ, а куды они изъ двора моего пошли, того я, холопъ твой, не вѣдаю; а что у нихъ было животовъ и всякихъ игрувъ [т. е. пожитковъ и инструментовъ], и онѣ то все побрали. Милосердый государь (титул), пожалуй меня, холопа своего, вели, государь, челобитие мое и явку записать, чтобъ мнѣ, холопу твоему, отъ того з женишкою и з дѣтшиками въ конецъ не погибнуть“. („Чтения“, стр. 47).— Согласно челобитной, по указу 24 сент. 1674 г. были посланы „грамоты погонные тотчасъ въ Великій Новгородъ и во Псковъ и до рубежа въ Смоленскъ, по Калужской дороге и до Брянска и до рубежа да по Вологодской дороге и до Архангельского города, велѣть тѣхъ бѣглыхъ музыкантовъ, поймавъ, сковавъ, привести къ Москве съ провожатыми съ великимъ береженьемъ и стрелцомъ для поспешенья четырехъ человекомъ дать въ дорогу на кормъ по полгине человекъ, съ роспискою, которые в. г. з грамоты для тѣхъ бѣглыхъ иноземцевъ будутъ посланы“ (ib., стр. 47). Сохранились также отписки воевод из Пскова, Путивля и Севска, что приняты меры к задержанию беглых музыкантов. Дальнейшая судьба их, и двух других (Фр. Платеншлегера и Хр. Акермана) неизвестна.

<sup>384</sup> Имена музыкантов этой второй партии иноземных музыкантов приведены в следующих двух указах 1675 г., впервые опубликованных С. К. Богоявленским: 1) „184 г. ноября въ 2 д. указалъ в. г. (титул) иноземцовъ музыкантовъ Януса Брантена да Максимилиана Маркуса, которой остались на Москвѣ после цесарскихъ посланниковъ, Францишка Аннибала да Ягана Короля [Карла] Терингерена, вѣдать въ Посольскомъ приказе и дать имъ своего в. г. жалованья въ приказъ стягъ говядины, 2 туши боранины, пол-осмины крупъ овсяныхъ да имъ же давать поденного корму и питья съ 1 числа нынѣшняго 184 году, покаместа они на Москвѣ побудутъ, по калачю да по хлѣбу двудесятному, по три чарокъ вина, 4 крушки меду, по 4 крушки пива человекъ на день. Питье давать въ готовыхъ судѣхъ изъ Новые Оптики, а мясо и крупы и на покупку хлеба дать деньги изъ Новгородскаго приказа изъ оптекарскихъ доходовъ“. — 2) „184 г. ноября 8 д. указалъ в. г. (титул) иноземцомъ музыкантомъ Янусу Крацону да Максимилину Крейкенау давать своего в. г. жалованья поденного корму ноября съ 7 числа, покаместа они на Москвѣ побудутъ, по 5 алтынъ на день человекъ изъ Новгородскаго приказа изъ доходовъ Новой Оптики. Сесь в. г. указъ приказалъ записать боярину Артемонъ Сергѣевичъ Матвѣевъ. Діакъ Василей Бобининъ“ („Чтения“, стр. 62—63).

<sup>385</sup> Подготовительный период зарождения театральных представлений в России был выяснен выше. В этом событии одну из главных ролей сыграл упомянутый пастор Иог. Грегори. П. О. Морозов в своей „Истории русского театра до половины XVIII стол.“ (Спб., 1889) дает достаточно полную биографию пастора Грегори. К ней следует добавить лишь несколько новых данных, сообщенных в исследовании Ernst Koch'a „Die Sachsenkirche in Moskau“, напечат. в „Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde“ (32 Band, Dresden, 1911). Грегори (род. 15 мая 1631 г. в Мерзебурге, в юности служил в солдатах и рейтарах в Швеции и Польше, в 1658 г. принял место школьного учителя в Неждебурге в Москве; по выдержании духовного экзамена в Дрездене был назначен пастором новой лютеранской так называемой Саксонской церкви в той же слободе), дважды ездил в Германию из Москвы; вторично, — имея официальное поруче-

ние пригласить на место придворного лекаря своего отчима д-ра Блаументроста, и неофициальное — произвести сбор пожертвований в пользу церкви, находившейся под покровительством саксонского короля. Грегори, побывав во многих городах Германии, не только видел весьма распространенные в то время театральные представления, — сохранилось стихотворное послание к его друзьям в Штуттгарте, где пастор был гостеприимно принят и где, повидимому, часто заходила речь о далекой варварской Московии. Это послание, начинающееся, в приблизительном русском переводе, так:

Всяк хочет храброго Росса варваром назвать,  
Но он не варвар, как эта книга может доказать.\*

убеждает в том, что Грегори умел излагать свои мысли в стихотворной форме; этим объясняется недоумение некоторых исследователей, каким образом саксонский пастор взялся за сочинение театральные пьес. Вместе с Блаументростом, отправившимся в Москву с одной из падчериц и двумя собственными малолетними детьми, поехал приглашенный им, в качестве домашнего учителя его сына и лекарского помощника, студент-медик Лаврентий Ринхубер. Последний, изменивший в 1683 г. свою фамилию на Рейнуфер, также сыграл заметную роль при постановке первой комедии в Москве. С своей стороны Грегори пригласил в Штеттине упомянутого раньше Юстуса Мерцца — на должность учителя и кантора Саксонской церкви. Успех Грегори в Саксонии возбудил зависть его соперника в Москве, пастора Фокеродта. Немецкая слобода вообще была гнездом сплетен. На Грегори был сделан донос за неправильное яко бы упоминание государя имени во время проповеди и самовольный сбор пожертвований. Он был отставлен, и на место его назначен Фокеродт. Ринхубер дает понять, что указание Матвееву на Грегори, как на способного устроить „комедию“, будто бы было сделано с целью окончательно погубить пастора, в случае неудачи, на что и надеялись его противники. Однако Грегори, как известно, вышел победителем. Царь выбрал популярный в то время сюжет Эсфири, как напоминавший судьбу своей второй супруги и ее дяди, А. С. Матвеева. Пьеса Грегори „Эсфирь и Агасфер“ при переводе на русский язык, получила название „Артаксерксова действо“, так как библейский царь Агасфер по-славянски переименован в Артаксеркса. Перевод был сделан учителем Юрием Михайловым и переводчиком посольского приказа Георгием Гюбнером. Роли в „комедии“ были разучены Ринхубером; роль Эсфири исполнял, повидимому, старший сын д-ра Блаументроста. Экземпляр комедии был поднесен государю, переплетенный в сафьян с золотом, но, к сожалению, до нас не дошел. 21 января 1673 г. пастор Грегори получил награду за свой труд — 40 соболей во 100 рублей, да пару в восемь рублей. 6-го апреля того же года на светлой неделе „были у великаго государя у руки и видѣли его, великаго государя, пресвѣтлыя очя магистръ, пасторъ Яганъ Готфридъ, да учитель Юрѣя Михайловъ, съ ними экомиданты „Артаксерксова дѣйства“. А напередъ сего изъ посольскаго приказа пасторы и иноземскія дѣти великаго государя у руки не бывали“. Таким образом пастор Грегори был вполне реабилитирован и награжден. Л. Ринхубер еще раньше получил назначение секретарем посольства, отправлявшегося в Дрезден, Вену и Италию. В 1673 г., под начальством Грегори была учреждена в Москве и театральная школа, в которую набрали 26 человек мещанских детей. Еще до упразднения театра и школы (при восшествии на престол царя Федора Алексеевича) пастор Грегори умер 18 июня 1675 г. В „Росписи товарам“, принятым и израсходованным подъячим посольского приказа Борисом Михайловым в „184-м году“, значатся, между проч., „сорок соболей“ в 70 рублей, по пометке на челобитной дьяка Ивана Евстафьева, отдан иноземцу Ягану Ганфриту, за комедейное строенье, съ роспискою“ (Дополн. к Актам истор., т. VII, стр. 196).

<sup>386</sup> „Комидийная хоромина“, где давались спектакли, была первоначально выстроена в селе Преображенском; размерами она была около 10 кв. саж., шириной в 6 арш., стены и пол были убраны сукнами и коврами. Впереди находилось царское место, за ним амфитеатром шли скамьи для прочих зрителей; для царицы с детьми был устроен род ложи с решетками. Сцена отделялась перилами и раздвижным занавесом, называвшимся „шпалер“ (Spalier). Театр освещался сальными свечами, вставленными в подсвечники. Музыка, вероятно, помещалась сбоку, на сцене. Декорации назывались „рамами перспективного письма“. По свидетельству Ринхубера, „Артаксерксово действо“ продолжалось, с антрактами, 10 часов. Подобная длительность для того времени не удивительна, в виду новизны дела и медленного темпа в действии и диалогах, а также массы действующих лиц; представление пьесы на тот же сюжет Эсфири, в конце XVI в. у иезуитов в Мюнхене продолжалось в течение трех дней и требовало почти 150 действующих лиц. Из Преображенского села театр иногда временно перемещался в Москву — здесь спектакли устраивались в кремлевских палатах над придворной аптекой. Не сохранилось, к сожалению,

\* „Der tapfre Reusse wird ein Barbar zwar genennet,  
Und ist kein Barbar, wie dieses Buch bekennet“...

(Koch, стр. 284 etc.).

изображения тогдашнего русского театра. Некоторое понятие о современной театральной сцене дает изданная в народных листах „Комидия притчи о блудномъ сынѣ“ (Москва, 1685 г.; напечатана вновь Д. Ровинским в его „Русских народных картинках“. Спб., 1881 г.; также в посмертном общедоступном издании „Русск. Нар. Карт.“ под ред. Н. Собко, Спб., 1900, т. II, стр. 403 — 404; также в статье „Начало сценич. представлений в XVII в. в Москве“, в журн. „Всемир. Иллюстр.“ 1871, №№ 110 — 111). Иллюстрации комедии Сим. Полоцкого этого издания гравированы по рисункам голландца Пикара и воспроизводят немецкую или голландскую сцену, а не московскую. Правда, московский театр пастора Грегори, несомненно, был скопирован с заграничных образцов.

<sup>387</sup> По словам П. Пекарского („Наука и литература при Петре“ I, 394), эта комедия была написана в честь ангела Алексея Михайловича и представлена, судя по намеку в конце пролога, при начале войны с турками. Война разыгралась в начале 1673 г., царь был именинником 5 октября; первое представление „Алексея“ можно отнести, следовательно, к началу октября 1673 г.

<sup>388</sup> Точные даты постановок дальнейших пьес пока не установлены. Ив. Забелин („История гор. Москвы“, 2-ое изд. Москва, 1905, стр. 338) сообщает дату 13 ноября 1674 г., не указывая названия пьесы. П. О. Морозов („История русского театра“, т. I, стр. 149) сообщает, что в четверг на масленице 11 февраля 1675 г. была комедия в Кремле, также не зная самой пьесы. Чрезвычайно интересные данные по постановке в Москве первых театральных пьес можно найти в „Архиве истор. и практ. сведений, относящихся до России“, изд. Н. Калачевым, кв. 6-я, М. 1869 (стр. 16 и след.) и в ценных материалах, напечатанных С. К. Богоявленским в „Чтениях“ за 1914 г. („Московский театр при царях Алексее и Петре I“).

<sup>389</sup> В них выступали переделанные на русский лад Гансвурсты и другие театральные шуты западного театра. В „Гудифи“ в этой роли выведен Сусаким, над которым проделывают шутовскую казнь — отрубаят голову лисьим хвостом, после чего Сусаким ищет свою отрубленную голову и спрашивает о ней зрителей. Шутовство Сусакима и других подобных персонажей вполне аналогично роли Цедролио в музыкальной комедии „Amfiparnasso“ Орацио Векки (1597). Quasi библейский Сусаким в заключении II действия обращается к своим со товарищам „Придите же, братия, да колбасы съѣмы!“ В этих первых русских пьесах шутовской элемент был вплетен в общее драматическое развитие. Начиная с пьес Сим. Полоцкого и в дальнейшем репертуаре XVIII в. шутовские и интермедии вставлялись между актами механически, в виде комических антрактов.

<sup>390</sup> „Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени“. Спб., 1898.

<sup>391</sup> И. А. Шляпкина, „Царевна Наталья Алексеевна и театр ее времени“, стр. 82—83. Мною исправлен второй голос, в издании И. Шляпкина или в рукописной копии, иногда дающий неестественную и резкую гармонию с первым, тем более, что нотный текст был издан Шляпкиным „в редакции“ Саккетти.

<sup>392</sup> Предположение И. Шляпкина (ibid., стр. IX, примеч.), будто упоминаемая в описи пожиткам нижегородского архiereя Питирима „Книга Артаксеркса, драма на мюзыкѣ, дѣйствующая въ Зимнемъ домѣ 1738 г. на латинскомъ и российскомъ диалектахъ“ есть „Эсфирь“ или „Артаксерксово дѣйство“ Грегори — ошибочно, так как эта „Книга Артаксеркса“, очевидно, не что иное, как либретто (на итальянском и русском языках) поставленной в 1738 г. в С.-Петербурге оперы „Артаксеркс“ Арайи.

<sup>393</sup> П. Морозов, „История русского театра“, стр. 136. Скрипки (виолы) были переименованы в рыли — по виду своему: корпус их, хотя и более плоский, напоминал народную малороссийскую лиру, называвшуюся рылей, с ее тремя натянутыми кишечными струнами. Под „страментами“ нужно предполагать, повидимому, духовые инструменты.

<sup>394</sup> Указание Рейтенфельса на семидневный срок для постановки балета отвечает и сведениям, опубликованным П. О. Морозовым: если 2-го февраля 1673 г. была дана „Иудифь“, то 9-го числа состоялся балетный спектакль, для которого были изготовлены „выкрашенные голубцомъ четыре балѣты“, т. е. подвижные пирамиды, требовавшиеся для упомянутого предмета („Истор. русского театра, стр. 147).

<sup>395</sup> Я. Рейтенфельс приводит немецкий текст „пролога“ Орфея, см. E. Koch. „Die Sachsenkirche in Moscau etc.“, стр. 366.

<sup>396</sup> Полный экз. издания 1685 г., со всеми сценами „Комедии“ воспроизведен в атласе „Русских народных картинок“ Д. А. Ровинского. Спб. 1881.

<sup>397</sup> Как было уже указано, сохранились любопытные документы, касающиеся нотной библиотеки царя Федора Алексеевича, — опись нотных книг, сданных, после смерти Федора Алексеевича, его уставщику в 1682 г. По приблизительному подсчету „описи“ эта библиотека заключала:

нотных книг (рпк.) . . . . . 138  
тетрадей, более . . . . . 913  
листов, столбцов  
и т. д. около . . . . . 1707

Вся библиотека сохранялась в 7 коробьях и 4 ящиках. Библиотечные ящики по современной описи представлены так: „ящикъ съ нутрянымъ замкомъ, выкрашенъ красками, по угламъ на верхней доскѣ наугольники обиты желѣзомъ луженымъ прорезнымъ, въ срединѣ обито стамѣдомъ червчатымъ“; коробья были белыя. Согласно описи, напечатанной А. Успенским (коррек. листы изд. Акад. наук „Материалы для истории царской библиотеки в России XVII и XVIII вв.“) в библиотеке Федора Алексеевича находились, между прочим, нотные книги, писанные в XVII в. Семеном Денисовым, Богданом Златоустовским, Федором Константиновым, Юрием Крюком, греком Мелетием, Иваном Никифоровым, Михаилом Осиповым, Григ. Панфиловым и Григ. Херуговским. Точно так же в ней имелись поднесенные или завещанные царю нотные книги, принадлежавшие—Никите Горчакову, кн. Мих. Ник. Одоевскому, Ивану Семенову и боярам Вас. Ив. и Семену Лук. Стрешневым—все это прежние владельцы нотных рукописей и, очевидно, любители пения.

<sup>398</sup> Материалы, послужившие для настоящего перечня: „Азбучный указатель именъ русскихъ дѣятелей для русскаго біографическаго словаря“. Сборникъ Имп. Русскаго ист. общ., Спб., 1887. Ч. I и II; Прот. Д. В. Разумовский, „Патриаршие певчие диаки, подиаки и государевы певчие дѣяки“. Изд. Н. Финдейзена. Спб. 1895; „Церковное пѣніе въ Россіи“, проф. Дим. Разумовскаго, 3 выпуска, Москва, 1867—69; „Азбука знаменнаго пения старца Алекс. Мезенца“ (1668), изд. с объясн. и прим. Ст. Смоленский, Казань, 1888; „Обзоръ ист. концертовъ Синод. учил. церк. пѣнія въ 1895 г.“ Моск. Синод. Типографія, 1895; Ст. Смоленский, „О собраніи русскихъ древне-пѣвческихъ рукописей въ Моск. Сип. учил. церк. пѣнія“. Отд. отгискъ изъ „Русск. Музык. Газеты“ за 1899 г.; „Замѣчанія для истории церковнаго пѣнія въ Россіи“, В. Ундольскаго. М. въ Универ. типографіи. 1846; а также описи и каталоги рукописныхъ собраний Публичной библиотeki, Академии наук, Синод. архива и другихъ книгохранилищъ и частныхъ собраний.—При ссылкахъ на местонахождения рукописей необходимо иметь в виду, что библиотека б. Моск. Синод. училища церк. пения в настоящее время находится в Московском Историческом музее.

<sup>399</sup> Тихон М. происходил из мирян и родился в Н.-Новгороде в приходе церкви Вознесения. На деревянном кресте, находящемся в означенной церкви, имеется надпись: „сія церковь каменная боголѣпнаго Вознесения построена тѣпаніемъ и иждивеніемъ монаха Тихона, который прежде былъ въ мирѣ онаго прихода житель, а потомъ волею оставилъ миръ сей и пострижеся въ Макарьевомъ Желтоводскомъ монастырѣ, и по божию строению взять бысть въ домъ святѣйшаго Патріарха Адриана и бысть дому его казначей цѣтъ довольно“. По имени обители, Т. и стал называться и назывался другими Макарьевским. Тихон поступил затем в Саввин-Сторожевский монастырь, где занимал должность келаря. В 1691, по указу патриарха Адриана, Тихон съездил к Москве и в приписной Воскресенский (Высокий, иначе Саввинское подворье) монастырь к освященію каменной церкви Воскресения. Патриарх Адриан назначил Тихона казначеем своего патриаршего дома, в какой-то должности Тихон состоял 10 лет. Патриарх назначил Тихона душеприказчиком и распорядителем по кончине своей (1700). В 1706 г. Тихон был еще жив, так как подписал этим годом хронограф, в лист, хранившійся затем в Нижегородской семинарии (см. биогр. материалы, собранные о Тихоне прот. Д. Разумовским, в статье „Церковное русское пение“. „Труды I археол. съезда в Москве“, М. 1871, стр. 455). Полный экземпляр „Ключа“ Тихона Макарьевского, написанный на бумаге 1676—80 гг. в Библ. Акад. наук (библ. К. И. Невоструева).—В рукописном сборнике Q. XII, № 1 Публ. библ. (собр. Толстова) находится „Сказаніе о нотномъ гласобезаніи“, оканчивающееся акростихом, напечатанным Ундольским; 2-я часть „Ключа“ издана Общ. люб. древней письменности под названием „Первое ученіе музыкѣйскихъ согласій“ (Спб. 1877). В собр. Толстова („Обстоят. описание“. М. 1825, стр. 986, отд. II, № 236) имеется Наказъ строительный казначейский—Рождественскому Пурдышевскому мон. 1689 г., подписанный, между проч., келарем Тихоном Макарьевским.

<sup>400</sup> О Ст. Беляеве см. А. Викторов, „Описание записных книг и бумаг стар. дворц. приказов“. (М. 1877 и 1883), Доклады и приговоры Прав. Сената, т. I, II и III и камер-фурьерские журналы за петровский период времени. Отношения Петра I к Беляеву выяснены акад. С. Ф. Платоновым в его исследовании „Из бытовой истории петровской эпохи“ („Известія Академии наук“, 1926, стр. 673).

<sup>400</sup> А. Пыпин, Путешествия за границу времен Петра Великаго, Вестник Европы 1897, кн. IX и X.

<sup>401</sup> „Удивительно, — доносил Толстой, — что пребезмѣрно громогласны и кажется такъ отъ голосовъ тѣхъ органъ, якобы всей церкви потрясатися; на тѣхъ органахъ сдѣлана звѣзда золотеная, которая во время игранія на тѣхъ органахъ блескаетъ, проходя по трубахъ тѣхъ органовъ; потомъ въ тѣхъ органахъ свищеть, подобно птицѣ канарейкѣ или соловью; потомъ въ тѣхъ органахъ, когда отощрутъ всѣ голоса и трубы, тогда не оста-

нется ни одинъ инструментъ отъ всей музыки, который бы въ тѣхъ органахъ не отзывался играніемъ: въ началѣ органъ, цымбаль, скрипичы, басы, штортъ (basson — старинный родъ большой флейты), арфы, флейты, вольногамбы (виольдагамба), цытры, трубы, литавры, и иные всякіе музыкѣйскіе инструменты; когда закроютъ многіе голоса (регистры), тогда на тѣхъ органахъ будутъ отзываться трубы, власно какъ трубятъ трубачи на двойныхъ на переключкахъ, якобы одни издадека, а другіе изблизка, и иныя многія штуки въ тѣхъ органахъ, которыя нынѣ для умедленія описывать подробно оставляю“. Статейный список Толстого напечатан в „Русском Архиве“ 1888 г., т. I и II („Путешествіе стольника П. А. Толстого“).

<sup>402</sup> В это время венецианская опера, как известно, праздновала свой расцвет. В промежуток между 1637—99 г. в Венеции было открыто 11 оперных театров, на которых за время пребывания посольства Толстого преобладали оперы Легренци, Лотти и Алесандра Скарлатти.

<sup>403</sup> Вот как описывает кн. Куракин свои впечатления: „Въ великой постѣ бывають ораторіи, которыхъ на свѣтѣ другихъ подобныхъ не можно быть. Ораторіи, то есть сложеніе что съ виршеми на страсти Христовы, и то поютъ и съ музыкою, подобіемъ тѣхъ, какъ бы опера, только она духовная и дѣлается въ церквахъ. Какъ и въ нашу бытность была въ церкви à Sant-Filippo Neri, подъ протекціею кардинала Памфиля. Потомъ наибольше всѣхъ дѣлаетъ и славною съ великимъ коштомъ кардиналъ Оттобей. Такъ можно молвить, такой огромной музыкѣ и кампазиціи и такихъ инструментовъ на свѣтѣ лучше не можно быть, а наипаче какія дикія были выходки на трубахъ, что вѣзаву многую затменность даютъ человѣку“.

<sup>404</sup> См. „Записки русскихъ путешественниковъ за границей“ в серии „Культурной исторической библиотеки“, Спб., 1914.

<sup>405</sup> Иоганн Георг Корб. Дневник Путешествія в Московію (1698 и 1699 гг.). Перевод и примечанія А. И. Маленна. Спб. Изд. А. С. Суворина, 1906 г.

<sup>406</sup> 9 июля 1798 г. „Господину послу было угодно посетить прелестнейшіе окрестности столько разъ хвалимаго леса и имѣть такимъ образомъ возможность созерцать прославленную восхитительную местность (Измайлово). Его сопровождали музыканты, чтобы соединить приятный шелестъ ветра, тихо скользящего по верхушкамъ деревъ, со своими еще более сладостными мелодіями. Царицы, царевич и незамужние принцессы жили тогда в этомъ замкѣ... Случайно они были на прогулкѣ тогда, когда прелестнейшіе звуки симфоніи состоявшіихся трубачей и флейтистовъ донеслись до ихъ слуха и заставили их на короткое время остановиться, хотя они собирались уже вернуться домой в замокъ. Тщеславіе музыкантовъ усилилось: они видели, что ихъ слушаютъ и одобряютъ, и стали сгораздо более тщательнымъ соревнованіемъ соперничать другъ с другомъ, кто изъ нихъ можетъ долее другого увлечь приятнымъ воздействием пресветлейшее вниманіе, привлеченное прелестію ихъ воздѣйствія. Те, простоявъ четверть часа, одобрили искусство всѣхъ“ (Корб, стр. 158). Возможно, что для данной серенады, едва ли не заранее рассчитанной Гваринтомъ, были приглашены также музыканты (флейтисты) другихъ знатныхъ иностранцевъ, имевшихъ в Москвѣ „музыку“. Тотъ же Корбъ сообщаетъ, что бранденбургскій посланникъ Марквартъ фонъ Принцъ привезъ съ собою 7 мальчиковъ-гобоистовъ, которыхъ царь купилъ у ихъ учителя за 1200 волотокъ (Корб, стр. 116). Повидимому, это те самые малолетніе гобоисты, которыхъ, по договору, приобрелъ Лефортъ в бытность его в Бранденбургѣ отъ „курфирстской камерной (камерной) музыки“ Ивана Тромка („Памятники дипломатическихъ сношеній, т. VIII, стр. 833).

<sup>407</sup> Корб, стр. 70, 132, 133.

<sup>408</sup> В сохранившемся списке пьесы, в подзаголовке скавано, что эта комедія — „презентована предъ королемъ самоедскимъ“. В этомъ шутовскомъ титулѣ при дворцѣ Петра пребывалъ одинъ поляк (ум. 1714 г. в Спб.), писавшій царю разныя „грамоты“. Последние были найдены в кабинетскихъ бумагахъ Петра и, по удостовѣренію П. Пекарскаго, писались темъ же почеркомъ, что отрывокъ комедіи „Драгыя смѣяныя“, также найденный в бумагахъ Петра. Возможно, что „самоедскій король“ и былъ переводчикомъ комедіи Мольера — „Les précieuses ridicules“ — с такимъ неграмотнымъ русскимъ заглавіемъ.

<sup>409</sup> По приезде в Москву, И. Кунстъ подалъ 10 июля 1702 г. „доносительное письмо“ в Посольскій приказъ, в которомъ, между прочимъ, жаловался на Сплавскаго: „просилъ я у него съ Ляпуновымъ, дабы мнѣ двѣ недѣли сроку дали, и говорилъ, что по договору промышляю добрыхъ комедіантовъ, но и такихъ, которые искусны въ малыхъ операхъ, сирѣчь въ поючихъ дѣйствахъ за то же цѣну, но не могъ упросить. Обѣщали мнѣ оба на Торонъ ѣхать, въ 12 миляхъ отъ Гданска, гдѣ трехъ такихъ комедіантовъ, искусныхъ въ операхъ, которые 13 лѣтъ самогласной и инструментальной музыкѣ обучены весьма ожидали, но они въ сторону проѣхали въ двухъ миляхъ“. Жалоба Кунста и договорные статьи къ нимъ напечатаны Е. Б. Барсовымъ в приложеніи къ „Хроникѣ русскаго театра Носова“ (Москва). Тамъ же описаніе театральнаго хранилища, переписка Головина съ дьяками Посольскаго приказа насчетъ постройки театра, подробности о театральномъ кассѣ и ярлыкахъ (входныхъ билетахъ) и сборѣ с комедій петровскаго времени.

<sup>410</sup> Для характеристики отношения тогдашнего московского общества к театру интересен указ, данный Петром 5 января 1705 г. „Комедии на русском и немецком языках действовать и при тех комедиях музыкантам на разных инструментах играть въ указные дни въ недѣль, въ понедѣльник и четвергъ, и смотрящимъ всякимъ чиновъ людямъ российскаго народа и иноземцамъ ходить повольно и свободно безъ всякаго опасенія, а въ тѣ дни воротъ городовыхъ по Кремлю, по Китаю городу и по бѣлому городу въ ночное время до 9-го часу ночи не запираеть и съ проезжихъ указанной по воротамъ пошлины не имать, для того, чтобы смотрящие того дѣйствія ѣздили въ комедію охотно“.

<sup>411</sup> Повидимому, Г. Поггенкампф была жива еще при Елизавете Петровне, получая (1748) жалованье (или пенсию) в 200 р. в год и стол при дворе (Кам.-фурьерский журнал, 1748, стр. 88, 122, 150).

<sup>412</sup> Из Гамбурга (1702), кроме двух упомянутых главных музыкантов [из них Готфрид Отто Моллиниус продолжал служить в России еще в 1715 г.; повидимому, этот „трубач Готфрид“ и был послан генерал-фельдмаршалом Б. П. Шереметевым 30 апреля 1703 г. в Нотенбург (нын. Ленинград) „с увещательным письмом о сдаче“, согласно Журналу 1703 г. (стр. 16), по рукописи б. Моск. арх. мин. иностр. дел] были выпущены: Генрих Иероним Лоренс, Петр Моллиниус, Франц Эрнст Ромпф (или Румпс), Томас Шелль (или Шелли) и Герхард Дрост. Оркестр был нанят на 2 года и состоял из гобойстов и трубачей. В 1703 г. от Огинского поступили на службу: Генрих Казуус, Михаил Питиан, Христиан Рихтер и Ян Штернвер. Е. Барсов сообщает имя еще одного музыканта-гобойста Федора Гопта, который находился в Москве, вероятно, еще до гамбургцев. Сохранились еще имена следующих музыкантов, служивших при Петре: придворные музыканты Петер Берендт (1715), Фридрих Брандт (1715), Иоганн Фридрих Вольф (ум. 24 января 1724 г., 38 лет от роду), Петер Дибен (Diben, 1715), известный валторнист М. Кельбель (Köhlbel), чех, начавший службу при Петре, затем служивший при Екатерине I, Петре II и вновь принятый на русскую службу при Елизавете; Юлий Христиан Кергар (1715), Иоганн Андрей Клибер (ок. 1720 и далее), Даниял Лемм (1717), Эрик Адам Мисс (Müss, 1717), Николай Норман, Иван Поморский, — вероятно, родоначальник (в России) нескольких поколений музыкантов; Иоганн Конрад Розе (род. 1695, ум. 1782 в Спб.). Повидимому, некоторые из этих музыкантов были шведы, взятые в плен и принятые затем на русскую службу. Эти же музыканты должны были образовывать еще значительный кадр русских инструменталистов, как полковых, так и отданных им в учение молодых подьячих, „спевак“ и крепостных. Новый и ценный материал для истории театра и театральной музыки при Петре, как, напр., списки музыкантов и размер их жалованья дал упомянутый раньше С. К. Богоявленский в „Чтениях“ в „Общ. иск. и древн. росс.“, 1914, кн. 2-я („Московский театр при царях Алексее и Петре“).

<sup>413</sup> Ф. В. Берхгольц в своем „Дневнике“ сообщает, между проч., об обширных кадрах военных музыкантов, состоявших из гобойстов, трубачей, валторнистов, литаврищиков и барабанщиков. Большинство их были иностранцы. Берхгольц упоминает о сержанте, устроенной немецкими гобойстами гвардии, хотя, кроме последних, в обоих гвардейских полках существовали еще шесть партий русских гобойстов, по одной в каждом батальоне. Во время крещенского парада 1722 г. впереди царя шел взвод гобойстов.

<sup>414</sup> Тексты их были изданы тогда же (1703) в виде отдельной брошюры „Торжество мира преславнаго“... Они были перепечатаны П. Пекарским в его „Описании славно-русских книг и типографий 1698—1725 гг.“ (Спб. 1862, под №№ 64—65). Ноты этих кантов сохранились в рукописном сборнике Публичной библиотеки (буслаевское собрание, шифр ркп. Q. XIV, № 141). Об этом сборнике и более подробное описание торжественных церемоний Петра I см. мою статью „Петровские канты“ („Известия Академии наук СССР“, 1927).

<sup>415</sup> Нотная копия этих кантов была обязательно сообщена мне А. В. Преображенским, которому я считаю необходимым выразить здесь благодарность за их сообщение. Ркп. кантов находится в библиотеке б. Синодального училища в Москве (ныне — в Историческом музее). Копия 1775 г. озаглавлена так (раскрываю титлы): „Стихи въ славу и честь великому государю царю и великому князю Петру Алексѣевичу всероссийскому самодержцу и прочая и прочая и прочая побѣдительныя надъ Карлуsomъ Королемъ швейцкимъ и воинствомъ его еже бысть подъ Полтавою лѣта господня 1709“. На полях ркп. имеется также пометка: „а пѣты были въ пришествіе государевъ исподъ Полтавы въ Москву на триумфальныхъ воротахъ пѣвчими“. Канты в данной копии изложены одногласно, киевской нотацией (в цефатном ключе) и заключают всего 10 отдельных кантов.

<sup>416</sup> В. М. Металлов, „Синодальные бывшие патриаршие певчие“. Отд. отт. из „Русской Музык. газеты“ за 1898 г., стр. 13. Концерт был сочинен для 1 дисканта, 2 альтов, 8 теноров и 2 басов.

<sup>417</sup> Ркп. Q. XIV, № 141, лл. 154 об.—166. Она впервые напечатана в нотном приложении к настоящему очерку и почти полностью была исполнена дважды хором Гос. акад. капеллы в январе 1924 г. в виде иллюстрации к моему докладу о „Петровских кантах“ (в „Общ. древней письменности и в Археологическом институте в Лгр.). Канты печатаются в нотном приложении в изложении подлинника и с сохранением возможных технических погрешностей.

<sup>418</sup> П. Пекарский, „Описание слав.-русских книг и типографий“, Спб. 1862. № 528.

<sup>419</sup> Музыка канта на взятые Дербента напечатана в ст. „Петровские канты“ в „Известиях Академии наук“ 1927.

<sup>420</sup> Русский перевод этого ценного исторического материала сделан И. Ф. Аммонном и в 1902 г. вышел третьим изданием в 4-х частях (Москва, изд. П. Бартенева). В дальнейших цитатах из „Дневника Берхгольца“ указываются части и страницы по этому 3-му изданию 1902 г.

<sup>421</sup> Вскоре по приезде в Россию голштинцы слышали бандуристов, и Берхгольц запомнил несколько „веселых“ народных песен, как, напр., „Стопочки по столу“ и „Побору ходила“, и благодаря этому признавался знатоком русских народных песен. В своем „Дневнике“ он рассказывает, что однажды голштинцы „послѣ ужина принялись весело распѣвать обѣ наши Русскія пѣсни Stopotski postolisku и Pobora godilla, причѣмъ много прыгали и, стоя на столѣ, распѣли не одинъ стаканъ“! (I, 179).

<sup>422</sup> По свидетельству Берхгольца ассамблеи устраивались зимою и распределялись между всеми вельможами, причѣмъ император, когда он присутствовал, или генерал-полковничеймейстер, а в Москве комендант — объявляли гостям, где им собираться в следующий раз. Вход на ассамблею был свободный для всякого. Хозяин не должен был встречать и провожать гостей вне комнаты, хотя бы то был и сам император. В танцевальной комнате должен был быть приготовлен стол с трубками, табаком и деревянными лучинками (для закуривания трубок) и столы для игры в шахматы и шашки; карты не допускались. Танцы открывались хозяином — менуэтом, англезом или польским, но в менуэте соблюдалось правило, что его могли начинать только тот кавалер или дама, которые, протанцовав менуэт, выбирали себе в пару кого хотели. Всякий имел свободу делать, что хочет — танцевать, курить, играть, разговаривать или смотреть на других. Точно также всякий гость мог спросить по желанию вина, пива, водки, чаю или кофе, но хозяин не должен был принуждать гостей пить или есть, а только мог заявить, что имеет для угощения. Ассамблеи начинались около 5 часов дня и продолжались не позже 10-ти, когда все разъезжались по домам. „Что мнѣ не нравится въ этихъ ассамблеяхъ, — пишет Берхгольц, — такъ это, во-первыхъ то, что въ комнатахъ, гдѣ дамы и гдѣ танцуютъ, курятъ табакъ и играютъ въ шашки, отчего бываетъ вонь и стукотня, и, во-вторыхъ, что дамы сидятъ отдѣльно отъ мужчинъ, такъ что съ ними не только нельзя разговаривать, но не удастся почти сказать и слова: когда не танцуютъ — всѣ сидятъ какъ нѣмыя и только смотрятъ другъ на друга“ (II, 71).

<sup>423</sup> Автор книги „Село Новоспаское, Деденево тож и родословная Головиных, владельцев онога“ (П. Казанский, М. 1847) свидетельствует, что семья Головиных при Петре отличалась музыкальностью и европейским образованием. Сын ближнего стольника В. П. Головина (ум. 1733), Сергей Вас. (1698—1715) получил в доме родителей блестящее образование, имел прекрасный голос и хорошо знал музыку; графини Марья Ив. (замужем за кн. В. А. Репниным), Мария Алекс. (за кн. Прозоровским) и Наталья Никол. (ум. 1763 г.) при дворе Петра были одни только из числа русских дам музыкантшами и певицами; воспитанные в Швеции, они отлично пели, играли на арфе и на фортепьян. (стр. 137—38).

<sup>424</sup> По приезде герцога Голштинского в С.-Петербург, при входе в Летний сад, где находилась летняя резиденция царской семьи, герцог был встречен „чудными звуками трубъ“ (I, 42); точно также раздавались фанфары и при посещении им разных вельмож. В карауле у герцога, между прочим, находился 8 гобойстов и 2 валторниста. „Столовую“ музыку переводчики Берхгольца, а вероятно и его современники перевели с немецкой Tafelmusik, т. е. застольной музыки. Название „столовой“ сохранилось впоследствии за репертуаром подобной музыки вплоть до начала XIX в.

<sup>425</sup> Жан Баптист Морэн (1677—1745) „Ordinaire de la musique de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orlean“ также автор охотничьих дивертисментов и застольных песен. Вполне возможно, что с ними или автором их познакомился и Петр в бытность его в Париже (1717), где он был торжественно встречен регентом герцогом Орлеанским, у которого служил и Морэн. Фанфары последнего легко могли попасть в Петербург и помимо этого, так как французский двор был законодателем придворных мод и вкусов того времени. Во всяком случае, приводимый ниже следующий отрывок (1-я часть) концертной фанфары Морэна дает понятие о застольной музыке, практиковавшейся в то время в Петербурге и Москве:



<sup>426</sup> Из этих 4-х музыкантов трое были лакеи герцога, а волынец — слуга тайного советника Геспена. Это было вполне в духе времени, когда музыканты не отличались от ливрейной прислуги, а игравший на каком-либо инструменте слуга мог достать скорее и более выгодное место. Берхгольц сообщает, что при кукольном дворе голштинского герцога в Петербурге „надзор за кухнею, погребом, музыкантами и вообще в ливрейной прислужью был поручен „маршалу фон Платену“ (IV, 6). Для герцогской капеллы, как и для музыкантов других вельмож, была сочинена особая ливрея — зеленые костюмы, обшитые серебром. В описании московского маскарада 1722 г., устроенного по случаю заключения Ништадтского мира, Берхгольц сообщает, что в их маскарадной группе, изображавшей эстенвальдских крестьян, состояли 4 музыканта, из которых один играл на чудесной польской волынке, сделанной в виде козла с большими золотыми рогами, особенно правившимися простому народу (изображение такой польской волынки можно найти в иллюстрациях очерка о народных музыкальных инструментах в миниатюрах, см. рис. 47), двое на скрипках и еще один на гобое, что вместе составляло славную крестьянскую музыку; оба валторниста, одетые охотниками, трубили попеременно с вышкой (II, 44).

<sup>427</sup> В описи хором князя В. В. Голицына, в числе предметов домашнего обихода, поступивших в 1690 г. в казну, значится „домра большая басистая въ нагалищъ дерев., ц. рубль“. (Забелин, „Домашний быт русск. царей“. 1872, 186, прил. 99). Следовательно, у Голицына также были свои домрачи.

<sup>428</sup> А. Пыпин, „Петр Великий в народном предании“, „Вестник Европы“, 1897, август, стр. 640 — 690; В. Н. Шепкин, „Два лицевых сборника Исторического музея“ в „Археологических известиях и заметках“. Москва, 1897. Любопытные материалы по данному вопросу содержит также исследование Д. А. Ровинского „Русские народные картинки“, 5 томов, Спб., 1886 г.

<sup>429</sup> Этот сборник сохранился лишь в двух отдельных партиях — дисканта и баса. Для исполнения настоящего канта хором Академической капеллы в виде музыкальной иллюстрации к упомянутому моему докладу о петровских кантах пришлось восстановить приблизительно утраченную партию среднего голоса. В этой редакции „Кант на кончину Петра“ и печатается в нотном приложении.

<sup>430</sup> Сочинения Ф. Прокоповича, Спб. 1761, ч. II, стр. 103 — 111.

<sup>431</sup> В. Светлов, „Придворный балет в России“. „Ежегодник имп. театров“, сезон 1901/02 г., приложение, стр. 10.

<sup>432</sup> Достоверность факта, сообщенного „Спб. Ведомостями“, не подлежит сомнению; между тем о существовании французской труппы в Петербурге при Петре II умалчивают и более старые источники (Я. Штэлин) и позднейшие исследователи театра в России.

<sup>433</sup> Вот это объявление: „Любопытным охотникам до хорной и камерной музыкѣ известно чинится, что въ Данцигѣ на продажу имѣются 1) малые органы хорнаго и камернаго голоса съ 7 играющими голосами съ струмантомъ за 200 рублевъ. 2) Преизрядной

клавесинъ отъ Контра  $\Theta$ :  $\Theta$ исъ до с (do третіей октавы) съ четырьмя голосами, изъ которыхъ одинъ о четырехъ тонахъ, два о осми, четвертый о 16 тонахъ въ 100 рублевъ. 3) Преизрядной клавикордъ съ тремя хорами преизряднаго голоса и преизрядной работы за 30 рублевъ. Всѣ три суть такъ согласныхъ голосовъ и пречистой работы, что оныя, какъ голосъ оныхъ, такъ и работа лутче быть не можетъ. И ежели бы кто до сихъ преизрядныхъ музыкальскихъ инструментовъ охоту возымѣлъ, тотъ можетъ въ 6 или 8 недѣль къ хозяину оныхъ инструментовъ  $\Theta$ еофилу Андрею Фолкмару органисту староградской главной церкви святыхъ Екатерины въ Данцигѣ писменно отозваться. Отъ помянутой цѣны ничего убавлено не будетъ, которые инструменты также не инымъ образомъ какъ при заплаченіи въ Данцигѣ получены быть могутъ“. В этомъ объявлении идетъ, конечно, речь о механическомъ комнатномъ органе, среди регистровъ котораго имелось и tremolo, старинномъ клавесине с 4-мя регистрами и небольшомъ клавикорде с тройнымъ рядомъ струн на каждую клавишу; последний тип, предшествовавший фортепиано, сохранился в практикѣ у насъ до конца XVIII вѣка.

<sup>434</sup> „Письма о Россіи въ Испанію Дука де Лирія, бывшаго первымъ Испанскимъ посланникомъ въ Россіи при императорѣ Петрѣ II и въ началѣ царствованія Анны Иоанновны“, напечатаны в истор. сборнике „Осмнадцатый вѣкъ“, изд. П. Бартевымъ, Москва, 1869, во 2-й книгѣ (стр. 5 — 198) и 3-й книгѣ (стр. 27 — 132). Одно изъ любопытныхъ для насъ известій, сообщаемыхъ герцогомъ де Лирія, — это статьи расходовъ по устроенному 27 июня 1728 г. имъ для русскаго двора празднику, в которомъ, конечно, участвовала и музыка. В то время какъ плотникамъ было заплачено 177 р., поварамъ и лакеямъ 223 р., а заправлявший иллюминацией получилъ 200 р., всемъ музыкантамъ, которымъ, вероятно, было немало работы на этомъ празднике, было уплачено всего 100 рублевъ.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН I ТОМА

ОЧЕРКОВ ПО ИСТОРИИ МУЗЫКИ В РОССИИ.<sup>1</sup>

## А.

- Аарон 62.  
Абрамов, Вас. звонарь № 158.  
Абрамычев, Н. 166.  
Аввакум, протопоп № 353.  
Август, визант. имп. 49.  
Авенариус, В. П. № 74, 75, 124, 125.  
Авраамий, св. 32.  
Адам Бременский 32, 53.  
Адамен, орган. подмастерье 310.  
Адамов, Матюшка, певчий дьяк 242, 325 № 313.  
Адриан, патриарх 351 № 398а.  
Айналов, Д. В. 47, 50, 54, 57 № 57, 59, 63.  
Аккерман, Христофор № 383.  
Александр, старец 270.  
— Иверский царь 238.  
— Македонский 9.  
— Мезенец, см. Мезенец.  
— Ярославич 80.  
Александров, И., торбанист № 285.  
Алексей, митроп. 128.  
Алексей Алексеевич, царевич 315.  
— Михайлович, царь 27, 130, 159, 160, 236, 246, 265, 273, 282, 285, 288, 318, 321—324, 331, 339 № 353, 377, 382, 387, 388, 413.  
— Петрович, царевич 193, 232, 309 № 366.  
Аллеманов, Д. В. № 367.  
Аль Масуди 22, 30, 31, 35, 59.  
Аль Фараби 57.  
Аммон, И. Ф. № 289, 420.  
Амфилохий, архимандрит 64.  
Анакреонт 7.  
Анапьев, Трофим 220.  
Анапшин, Иван 325, № 345.  
Анастасий, греч. историк 28.  
Анахарсид 8, 9, № 3, 5.
- Андреев, колок. мастер 132, 135.  
— Андрей, цымбальник 309.  
— В. В. 206, 215, 217 № 261.  
— Григ., певч. дьяк 325 № 341, 342.  
— Тихон, колок. мастер 132.  
— Яков, певчий № 158.  
Андрей, дворецкий 79.  
— Юрьевич, кн. 69.  
Андриашев, А. М. № 174.  
Андрюшка, ском. 153.  
Андрюшка Веселой, ском. 153.  
Анерио, Джованни № 354.  
Анкудинов, Тимошка, самозванец 329.  
Анна, греч. принцесса 53, 87.  
— Иоанновна 266, 359 № 434.  
— Петровна 353, 358.  
Анненков, А. С. № 62.  
Аннибал, Франциск 316 № 384.  
Антоний Римлянин 134, 264.  
Антонович, археолог 6.  
Апраксин, Ф. М., адмирал 355.  
Арайя, Франц. № 392.  
Ардал 8, 9.  
Аристотель Фиораванти 239, 241.  
Аристофан 7 № 5.  
Арсеньевы 151, 153.  
Артамонов, Гавр. № 107.  
— Федор 221 № 267.  
Артюшка, ском. 158.  
Аскольд 46.  
Афанасий, митроп. № 98.  
Афонасьев, Гаврилка, певч. дьяк 242, 325 № 313.  
— Иван, колок. мастер 135.  
— Максим, певч. дьяк 325.  
Ашик, А., археолог 10 № 7, 8.

## Б.

- Бабин, С. Ф. 140, 325.  
Бабкин, Б. № 259.

- Бавыкин, Николай 295, 302, 325.  
Бакамер, Христ. 316.  
Барбье де Бокаж № 4.  
Барсов, Е. Б. 75, 346 № 409, 412.  
Бартелеми, аббат № 4.  
Бартенев, П. № 420, 434.  
Барышевский, Андрей 325.  
Баскаков, Петр 325.  
Басевич, министр 356.  
Баталин № 222.  
Безбородый, Маркел 138, 139, 248, 325.  
Белав, ском. № 188.  
Беликов, П. Е. 293.  
Бельский, Л. № 264.  
Беляев, И. 147, 148 № 159, 169, 171, 172, 211.  
— С. И., уставщик 308, 326, 338 № 399.  
Беляй, И. Т., певч. дьяк 326.  
Бер, Мартин 276.  
Берген (Беген) Готфрид 316 № 383.  
Бёрд, Вильям 240.  
Берендт, Петер № 412.  
Бережанский, П. И. 326.  
Берингер, П., царь 50.  
Берсень 239.  
Берхгольц, Ф. В. 232, 233, 341, 353—359, 363 № 289, 413, 420—422, 426.  
Берында, Памва 179—189, 191.  
Бесов, Т., цымбальник 309.  
Бессонов, П. 106, 108, 110, 256, 331, 360 № 316.  
Бидлоо, доктор 342, 346.  
Бицын, Н. 75, 77.  
Бичь-Лубенский, А. К. № 284, 291.  
Блуменстрот, доктор № 385.  
Боальде, Адр. 219 № 263.  
Бобинин, Вас., дьяк № 384.  
Бобрюк, ском. 150.  
Богданов, Еф. 326.  
Богоявленский, С. К. 315 № 382—384, 388, 412.  
Бокачио 113.  
Бомелий, Елисей 307.  
Борзакоские, А. и Я., певчие № 326.  
Борис, колок. мастер 135.  
— св. № 110.  
— царь см. Годунов.  
Бориско, ском. 151.  
Борисов, В. № 44, 174, 210.  
— Селиванка, ском. 150.  
Бовций № 101.  
Боян 75—79, 202, 211, 219.  
Брандт, Фридрих № 412.  
Брантен, Янус 316 № 384.  
Брембурх, Квирикус, др. 307 № 369.  
Бугаков, Макарий, преосв. 320.  
Buhle, Edw. № 71, 220, 221, 238, 239.  
Булич, С. К. 4.  
Буль, Джон, 240.  
Бунин, Леопольд 193, 195.  
Бурман, орг. подмастерье 310.  
Бурмистров, Лавр., певч. дьяк 326.  
Буслаев, Василий 106, 110, 112, 114—116, 120, 121, 131, 147.  
— Ф. И. 3, 32, 75, 77, 133, 146, 173, 363 № 33, 36, 166, 222, 297, 321, 322.

- Бухнер, Август 322.  
Быковский, М. О., певч. дьяк 326 № 371.  
Бычков, А. Ф. 82.

## В.

- Вагнер, Рихард 127.  
Вальдон, Ян № 316 № 383.  
Варенцов № 169.  
Варлаам, митроп., см. Роговы.  
Варсанофий, инок № 319.  
Васенко, П. Г. № 98, 99.  
Василев, Степанко, ском. 152.  
— Федка, ском. 151, 152.  
Василий, Новгород. владыка 135.  
Василий, денщик Петра I 338.  
Василий III Иванович 126, 133, 136, 156, 241, 243, 329.  
Василевский, Казимир, орган. 311, 320.  
Васильев, Ал., певчий 326 № 365.  
— Ермолай, колок. мастер 132.  
— Козьма, колок. мастер 132.  
— Мих., певч. дьяк 326.  
Васко, ском. 150, 151.  
Ваудка, ском. 150.  
Векки, Орацио № 389.  
Вересай, Остап 228 № 284.  
Верстовский, А. Н. № 211.  
Веселовский, Н. И. № 3.  
Викторов, А. 325 № 341, 373, 381, 399.  
Вилих, Иоганна 346.  
Виноградов, Василий, регент 302, 326.  
Висковатов 223.  
Владимир, св., князь 31, 32, 46, 51—53, 70, 110 № 62.  
— Андреевич, кн. серпуховский 65, 237, 238 № 80.  
— Андреевич, старицкий кн. 157.  
— Глебович 67.  
— Мономах 56, 67, 79.  
Владислав IV, король Польский № 354.  
Власий, св. 53.  
Водовозов, А. М. 222 № 267.  
Вознесенский, И. И. № 121.  
Волков, Н. В. № 109, 152.  
Волконский, Ф. Ф. 328.  
Волгиджи, Иосиф № 69.  
Вольф, Иог. Фридр. № 412.  
Вонифатьев, прот. № 106.  
Воробей, ском. 150 № 188.  
Воробьев, В., новг. певчий 158.  
Воронцов, кн. № 7.  
Востоков, А. Х. № 35, 90, 104, 109, 118.  
Всеволод Георгиевич 67.  
— Юрьевич, сузд. кн. 105.  
Всеслав, кн. полоцкий 134.  
Вяземский, Н. К. певч. дьяк 309, 326 № 372.  
— кн. П. П. 75 № 109, 214, 223, 226, 326.

## Г.

- Габриэли, А. 347.  
Гамальтон, 315.  
Гаркави, Г. А. 22 № 18, 20.  
Гасенкрук, Тимофей 320.  
Гвагнин, Ал., веронец 214.  
Гвариент 341, 347, 348.

<sup>1</sup> Цифры без № указывают страницы текста книги, за № — №№ примечаний. Некоторые сокращения, допущенные в указателе, понятны сами собой — певч. дьяк = певчий дьяк; ском. = скоморох и т. п.

Гвидон Аретинский № 347.  
 Гедеонов, С. 29.  
 Геллеман, Конст., трубач 341.  
 Гельмольд, 32.  
 Гене, Хр. 333.  
 Георгий черноризец 206.  
 Герасимов, Дмитрий 243.  
 Герман Контрактус 140.  
 Гермоген, патриарх 288.  
 Геродот 8, 9 № 5.  
 Геспен, тайн. сов. № 426.  
 Гальфердинг, А. Ф. 114 № 129.  
 Глазунов, книгопродавец 356.  
 Глазев, 102.  
 Глеб, св. 110.  
 Гоголь, Н. В. 217, 230 № 260.  
 Годунов, Борис, царь 124, 128, 159, 174, 179, 192, 211, 222, 224, 251, 276, 282 № 269, 295.  
 Голиков № 258.  
 Голицын, кн. № 375.  
 — кн. Андрей 151 — 153.  
 — кн. Б. А. 341.  
 — кн. В. В. № 427.  
 — кн. Е. № 380.  
 Головацкий, Я. № 336.  
 Головин, Вас. Петр. № 423.  
 — Серг. Вас. № 423.  
 — Ф. А. 345, 346.  
 Головина, Марья Ал. № 423.  
 — Марья Ив. № 423.  
 — Нат. Ник. № 423.  
 Головины, графини 364 № 423.  
 Головкин, Г. И. 354.  
 Голубцов, Ал. 130, 268 № 143, 150, 155, 312.  
 Голутвин, В. С., певч. дьяк 327.  
 Голштинский герцог, см. Карл Фридрих.  
 Гольш (Гольшев), Стефан 138, 139, 248, 284, 293, 327, 334.  
 Гонт, Федор, гобонист № 412.  
 Горсей, Джером 239, 240, 251 № 302.  
 Горский, библиограф 295.  
 Горчаков, Никита № 397.  
 Градовский, Илья 327.  
 Гревенбрух 252.  
 Григори, Я. пастор 316, 317, 320, 322, 323, 343 № 385, 386, 392.  
 Грек, Максим 224, 239.  
 Григорий Назианзин 202.  
 Григорьев, А. Д. 114 — 116, 119 — 121, 162 — 166, 170 № 137, 215, 216.  
 Гришка, ском. 150.  
 — новг. звонарь № 158.  
 Гундунов, Андрей 276.  
 Гусев, П. А. 141.  
 Гутовский, Симон, органист 311, 320 № 376.  
 Гюбнер, Георг № 385.  
 — Иог. 347, 355, 356, 358, 362.  
 Гютри, М. 203, 205, 207, 212, 214, 215, 219, 220, 226 № 230, 236.

## Д.

Давид, библ. царь 58, 67, 69, 73, 123, 124, 173, 176, 194, 211, 239 № 77, 234, 361.

Даль, В. № 222а, 240, 245, 277.  
 Дамаскин, Иоанн 102.  
 Даниил Волинский 79, 80.  
 Данилов Кирша, см. Кирша.  
 Даулен, Дж. 240.  
 Даста, Ибн-Омар, см. Ибн-Даста.  
 Дашков 216, 217.  
 Девятой, Сережка, ском. 153.  
 Делиль, проф. 363.  
 Деяисов, Сем., писец нар. пеня 309, 327 № 397.  
 Державин, Н. С. № 98.  
 Дибен, Петер № 412.  
 Дилецкий, Н. П. 248, 284, 285, 288, 291 — 295, 302, 304, 309, 327, 329 № 357, 358, 371.  
 Димитрий Ростовский 343.  
 Дионисий, архимандрит 267, 268, 289, 330.  
 Дир 46.  
 Дитмар, епископ 53.  
 Дмитриевский, Н. А. № 378.  
 Дмитрий, греч. певчий 327.  
 — Ив. Донской 62, 64, 65, 77, 79, 237, 241 № 80.  
 Добрыня Никитич, 31, 70, 71, 72, 77, 110 — 112, 145, 147.  
 Доментиен, Ковашка, ском. 158.  
 Дрост, Герхардт № 412.  
 Дьяковский 302, 327.  
 Дьячков, Ян, колок. мастер 132.

## Е.

Еврипид 7.  
 Евстафьев, Иван, дьяк № 379.  
 Евфроний, живописец № 13.  
 Евфросин, инок 289 — 291, 327.  
 Eitner, Rob. № 354.  
 Екатерина I 333, 355, 361 — 363.  
 Екатерина II 218, 266.  
 Елизавета, англ. королева 239.  
 Елизавета Петр., имп. 266, 359.

## Ж.

Жихарев, С. П. № 261.  
 Жульета, танцовщица 362.

## З.

Забелин, И. Е. 27, 47.  
 Завальский, Федор, орг. мастер 307, 311.  
 Загвойский, Иосиф, старец 327, 329.  
 Загоскин, М. Н. № 211.  
 Закревский, Н. № 21.  
 Замаевич, Николай, 293, 327.  
 Зарубин, П. К. ском. 158.  
 Захарко, ском. 153.  
 Захарина-Юрьина, Анастасия 246.  
 Зверинцев, Третьяк, певч. дьяк 242, 328 № 313.  
 Зиновов, Фатьянко, ском. 151.  
 Златоустовский, Богдан, писец нар. пеня 309, 328 № 397.  
 Знаменский, П. 330.  
 Зубов, А., гравер 352.  
 Зурцанский, И. № 354.  
 Зюски, Иван 293, 327.

## И.

Ибн-Даста 21 — 24 № 18.  
 Ибн-Хуссейн, 22.  
 Ибн-Фадлан, 19 — 21, 23.  
 Иван „с Городища“, колок. мастер 132.  
 Иванов, Богдан, певч. дьяк, 328.  
 — Вас., колок. мастер 132.  
 — Григ., певч. дьяк 328 № 371.  
 — Дан., певч. дьяк 328.  
 — Иахим, колок. мастер 132.  
 — Митка, ском. 151.  
 — Мих., звонарь № 158.  
 — Петр, певч. дьяк 328 № 371.  
 — Смирко, ском. 153.  
 — Федка, ском. 152.  
 Игорь Рюрикович, кн. 31, 34, 46, 47, 51, 78 № 21.  
 Измайлов, посол 346.  
 Илларион, митрополит 274.  
 Илларионов, К., дьякон 328 № 346.  
 Ильин, Якушко, певч. дьяк 328 № 371.  
 Илья (Илейка), колок. мастер 132.  
 — пророк 53.  
 Индикоплов, Козьма 69, 123, 171, 173, 175, 177, 190, 208 № 138.  
 Иоанн, архиеп. 136.  
 — Алексеевич, царь № 355.  
 Иоанн III Васильевич 135, 143, 144, 156, 239, 241, 243 № 306.  
 — IV Вас. (Грозный) 129, 133, 135, 138, 143, 144, 150, 157, 159, 214, 240, 242 — 251, 264, 270, 271, 307, 320, 325, 328, 332 № 95, 216, 319.  
 — Дамаский 102.  
 — Креститель 215.  
 — Предтеча 53.  
 Иоасаф, митроп. 159, 275.  
 — II, патриарх 275.  
 Иов, патриарх 263.  
 Иоган, принц датский 276.  
 — Сальватор (Иван Спаситель) 238, 239, 294.  
 Иона, архиеп. 136.  
 — митроп. 160.  
 Иосиф, патриарх 293, 333, № 106.  
 Иосифов, Тит, певч. дьяк 328.  
 Ирина, царица, № 301.  
 — Мих., княжна, № 379.  
 — вел. кн. 129.  
 Исаакий Печерский, 69, 223.  
 Исак, звонарь, 158.  
 Истомин, Карион, 192 — 195, 204, 232, 234, № 227.

## К.

Казанский, П. С. 334 № 22, 423.  
 Казис, Генрих № 412.  
 Калайдович, К. Ф. 88 № 99.  
 Калачников, Ник. 302, 328.  
 Калачов, Н. В. № 174, 191, 222, 388.  
 Калашиников, И. Т. № 266.  
 Калло, Ж. 195.  
 Каминский, Ф. В. 82.

Кантемир, кн. 232, 364 № 364.  
 Капелла, Мартиан 9 № 6.  
 Карамзин, Н. М. 29, 33, 75 № 61, 190.  
 Каргарателю № 237.  
 Каринский, Н. М. 81, 82 № 90, 114.  
 Карион Истомин, см. Истомин.  
 Карл Великий 27.  
 — II 311.  
 — XII, король шведский 349 № 415.  
 — Фридрих, герцог голштинский, 353, 356 — 358.  
 Карлейль, граф 311, 314.  
 Карпов, А. № 228.  
 Карпова, А. Г., помещица 153.  
 Карсаков, Игн., иеромонах 328.  
 Кастальский, А. № 336.  
 Каченовский, М. № 99.  
 Кельбель, М. № 412.  
 Кельх 243.  
 Карамевс, см. Попадопуло-Карамевс.  
 Кергар, Юлий Христ. № 412.  
 Кинский, граф 355, 357, 358.  
 Киприян, митроп. № 95, 99.  
 Киреевский, П. В. 110, 114, 360 № 76, 123, 126, 130, 331.  
 Кирик, инок 32, 263.  
 — домашник, 81, 136, 137.  
 Кирилл, митроп. 146.  
 Кирилл, певчий № 158.  
 Кирилл Туровский 69.  
 Кирпичников, А. № 159.  
 Кирша Данилов 78, 114, 115, 117, 118, 120, 170, 360 № 132, 135.  
 Кленовский, Н. С. 43.  
 Климашевский, А., сурнач № 242.  
 Козловский, М. М. 90.  
 Козьма Индикоплов, см. Индикоплов — Пражский 148.  
 Кокар, Автоп 217.  
 Коленда, Ян, регент 328 № 371.  
 Колпенский 302, 329.  
 Коммод, имп. 7.  
 Кондаков, Н. П. 54, 56, 59, 67.  
 Конев, Я., гудошник № 251.  
 Коневский, Клим 329.  
 Кононов, Дм., колок. мастер 132.  
 Константин Багрянородный 47.  
 — Копроним № 56.  
 — Порфирородный 45.  
 — Рязанский 79.  
 Константинов, Фед., певчий дьяк 309, 329 № 346, 397.  
 Контрактус, Герман 140.  
 Конюховский, Иван 309, 329.  
 Корб, Иоган 341, 348 № 405 — 407.  
 Kordt Kleiman, колок. мастер 129, 130.  
 Корень, Иоанн 284, 285, 288, 289, 291, 292 — 295, 323, 329, 343 № 353, 357.  
 Корсаков, Гр. А., певч. дьяк 329.  
 Корш, Ф. Е. 75, 78 № 83.  
 Коссов, Сильвестр, митроп. 332.  
 Костица, Ивашка, певчий дьяк 242, 329 № 305.  
 Костомаров, Н. И. 32, 320, 330 № 30.  
 Котляревский, А. 20.



Котошихин, Григ. 210, 211, 324 № 245.  
Koch, Ernst № 385, 389.  
Кравченко; М. С., кобзарь 232.  
Кральдон, Янус 316 № 384.  
Крейкенау Макс 316 № 384.  
Кривополенова, М. 162, 164, 166.  
Крюк, Юрий, писец нар. пения, 329 № 397.  
Крюков, А., приказной 158.  
Кузьмин, Андрей, певч. дьяк 329.  
Кулиш, П. 233.  
Кунст, Иог. 343—346, 348 № 409.  
Курияков 81, 82 № 87, 91.  
Куракин, Ф. А., кп. 329, 340, 341 № 403.  
Курбский, А. М., кн. 159, 243.

## Л.

Ласковский, В. П. № 149.  
Латышев, В. В. № 5, 6.  
Лебедев, А., трубачей № 244.  
Лев, визант. механик 48.  
— Деспот 247.  
— Дьякон 37.  
Левоник, ском. 150.  
Легренци № 402.  
Лейтенберг, Иоган, валгорн. 356.  
Лемм, Даниил № 412.  
Ленрот, Эл. № 264.  
Леонид, архим. 247 № 303, 311, 352, 362.  
Леонтьев, боярин № 379.  
— Иван 302, 329.  
— Мосорга, звонец 144, № 158.  
Леонтьевы, колок. мастера 132.  
Лефорт, Ф. Я., генерал 341, 346, 348 № 406.  
Лешковский, Ал. 329.  
Лжедмитрий I 233, 251—154, 276, 345.  
Линева, Е. 114.  
Лирия, дук де- 363 № 434.  
Лисенко, Н. В. № 227.  
Листопадов, А. М. № 291.  
Литвинов, Паисий 330.  
Лиутпранд 47, 48, 50, 56.  
Лихачев, Василий 313, 314.  
Лихой, Упырь 202 № 234.  
Лобанко, ском. 150.  
Лобанов, М., пристав 160.  
Ловягин, А. М. № 197.  
Логгин, головщик 247, 270, 280, 290, 330.  
Логоник 150.  
Лодыгин, Иван, метальник № 374.  
Ломоносов, М. В. 274.  
Лопарев, Хр. № 109, 311, 317.  
Лопатин, Н. М. 40.  
Лоренс, Генрих № 412.  
Лотти № 402.  
Лука, архиеп. 145.  
Лукошко (Лукошков), Иван (в иноч. Исая), 138, 139, 284, 293, 327, 330.  
Лукин, Ст., певчий, № 158.  
Лун, братья Ганс и Медьхарт 310.  
Лука, домашник 81.  
Львов, Н. А. № 46.  
Ляпунов, Сергей, подьячий 345 № 409.  
Лященко, А. И. 75, 76.

## М.

Магнус, принц 24.  
Майков, В. В. № 158, 174, 175 № 350.  
Макарий, архиеп. Новгород. 135, 173, 220.  
— митроп. № 95, 98.  
— митроп. Александрийский 267.  
— (Булгаков) 146, 149, № 106, 320, 390.  
Макарьевский, Тихон 285, 287, 288, 330 № 347, 348, 398а.  
Максим Грек 224, 239.  
— Тирский 81.  
Максимов, Потап, певчий дьяк 309, 330.  
Максимович, Иоанн № 364.  
Малала, Иоанн 146, 147, 206.  
Малени, А. И. № 405.  
Мамай, татарский хан 62, 64, 78, 238.  
— казак 231.  
Мануил, скопец 87.  
Маренич, проф. 226.  
Маржерет, Жак 276.  
Мариам, пророчица 62.  
Марина Мнишек 252.  
Маркел Безбородный 138, 139, 248, 325.  
Марков, А. В. 114, 117, 170.  
Маркус, Макс. 316 № 384.  
Мартемьян, Кирьяк 330.  
— Шестак 330.  
Мартин Капелла 9, № 6.  
Марья Ильинична, царица 315.  
Маскевич, Самуил 233, 276.  
Маслов, А. № 291.  
Масса, Исаак 253.  
Масуди, аль 25, 26.  
Матвеев, Арт. Серг. 315, 316, 320, 321, 323, № 384, 385.  
— Дм., колок. мастер 132.  
— Иван, колок. мастер 132.  
— Иван, певч. дьяк 330.  
Матв., В. В., гравер 235.  
Матюшкин, А. И. столыжник № 381.  
Медведев, Сильвестр 247, 248.  
Медици, Фердинанд 313.  
Мезенец, Александр 142, 285—287, 292, 295, 330, 331 № 94, 346, 347, 349, 398.  
Мейерберг, барон 276, 277.  
Мекленбургская, герцогиня 232.  
Мелани 314.  
Мелетий, греч. пев. 268, 331 № 371, 397.  
Меликтучар 241.  
Мельгунов, Ю. Н. 43 № 51.  
Мельников (Печерский), П. № 355.  
Mendel, H. № 239, 241.  
Меншиков, А. Д. 355.  
Мертц, Юстус 311 № 385.  
Металлов, В. М. 4. 88, 288 № 89, 92, 113, 121, 357, 416.  
Микитка, ском. 150.  
Микулинские князья 152.  
Миллер, А. А. № 3.  
— Г. Ф., академик № 95.  
Мирославский, И. Д., боярин № 381.  
Мильчевский, Мартин 293, 327 № 354.  
Мис, Адам № 412.  
Мистро, Леон, жидовин № 300.  
Митусь, певец 79.

Митя, колок. мастер 132.  
Михалка, скорняк 150.  
Михалев, И., ском. 152.  
Михаил, митроп. 81, 87, 111.  
— Федорович 151, 154, 158, 159, 264, 307, 309, 310, 333, № 225, 379.  
— визант. имп. 47.  
Михайлов, Андрей, певч. дьяк 331.  
— Вторышка, ском. 158.  
— Ковьма, колок. мастер 132.  
— Леонтий, певч. дьяк 331.  
— Павел, певч. дьяк 308, 331.  
— Савин, певч. дьяк 331.  
— Семен, певч. дьяк 331.  
— Юрий, переводчик № 385.  
Могла, Петр, митроп. 342.  
Моисей, дурак № 374.  
— пророк 62.  
Молинуус, Готфрид, трубач 346 № 412.  
— Петр № 412.  
Мольер 314, 343 № 408.  
Монтеверди 347.  
Мордяинов, А. № 235.  
Морлей, Томас 240.  
Morini, B. 356 № 425.  
Моровов, П. О. 253 № 315, 385, 388, 393, 394.  
Мосорга, Леонтьев 144.  
Морталье, А. № 3.  
Мстислав, кн. 87.  
Мукдашир, халиф 19.

## Н.

Нарицын, Петр, певч. дьяк 302, 331.  
Нарышкина, см. Наталья Алексеевна.  
Наталья Алексеевна, царевна 342, 346, 347 № 390, 391.  
— царица 312, 315.  
Некоструев, К. № 319, 332, 398а.  
Некоструев, Ив., певчий дьяк 331 № 371.  
Неофит, митроп. 27.  
Нери, Филипп, 340 № 403.  
Нерон 339.  
Неронов, прот. № 106.  
Нестор, летописец 54.  
Нижегородец, А. В., певч. дьяк 332 № 347, 363.  
Никитин, Афанасий 224, 238, 240, 241 № 303.  
— Иван, певч. дьяк 332.  
— Прокофий, певч. дьяк 332.  
— Фаддей 139, 332, 346.  
Никифоров, Дав., певчий № 158.  
Николевский, А. № 92, 327.  
— К. № 325, 337.  
— Н. С. № 109.  
Никон, патриарх 137, 265—267, 288, 311, 312 № 106, 354.  
Нифонт, еписк. 32, 136, 263 № 32.  
Новиков, Николай № 336.  
Норман, Николай № 412.  
Нос, Григорий 332 № 346.  
— Иван 138, 139, 144, 247, 248, 284, 332, 334.

Носов, Иван № 378.  
Ныдбайло, М. Г. и П. П. 232.

## О.

Оболенский, библиограф, 175.  
— К. М. № 300.  
Овчинников, П. А. 312.  
Огнянский, кн. Григорий 346 № 412.  
Одоевский, кн. В. Ф. 4.  
— М. Н., писец нар. пения 309 № 397.  
Окулич, Казарин, Н. Ф. № 149.  
Олеарий, Адам 154—157, 160, 197, 212, 214, 236, 276, 282 № 168, 170, 197, 198.  
Олег, вел. кн. 46, 50, 51, 75.  
Олухнов, Куземка, ском. № 188.  
Ольга, вел. кн. 46, 47, 49, 50, 51.  
Онкудин, звонар № 158.  
Онтон, звонар № 158.  
Опекалов 140, 332.  
Ор, гудец 76, 79 № 78.  
Орефин, Клима, бахарь № 374.  
Орлов, А. № 328.  
Осипов, Мих., певч. дьяк 309, 332 № 371, 397.  
Ослабя, воин 65.  
Осташ, ском. 150.  
Остромир 81, 106 № 87, 89, 90.  
Оттобени, кардинал № 403.  
Оттон, св. 35.  
Офремов, Салтан, трубник № 245.

## П.

Павел, митр. Сарский 267.  
Павлов, Роман, певч. дьяк 332 № 371.  
Паисий, греч. патриарх 267.  
Палестрина 243 № 347.  
Палка, ском., 152.  
Палкин, Марко, ском. 150.  
Паладий „чудотворец“ 136.  
Пальчиков, А. Е. № 47.  
— Н. Е. 39, 40, 169 № 47, 219.  
Памфилий, игумен 212.  
— кардинал № 403.  
Панкратьев, Аф. колок. мастер 132.  
Панфилов, Гр., писец нар. пения 332 № 397.  
Парфений, патриарх № 106.  
Паульсен, Анна, певица 315 № 382.  
Пашкова, Е. 162, 163.  
Пекарский, П. П. З. № 380, 387, 408, 414, 418.  
Перепелицын, П. Д. № 236.  
Пересвет, воин, 65.  
Перетц, В. Н. 375 № 168, 336.  
Петр I 170, 199, 213, 215, 241, 246, 254, 265, 276, 308, 315, 316, 324, 326, 327, 332, 333, 337—361 № 145, 251, 274, 345, 361, 368, 382, 388, 400, 408—410, 413—415, 428, 429.  
— II 361—363, № 432, 434.  
— Могла, митроп. 342.  
— Ростовский даревич, 94.  
Петрей, Петр 276.  
Петров, Дм., звонар № 158.  
— Н. № 34, 320.  
Петухов, М. О. № 285, 291.

Печерский, Ал., старец 332 № 346.  
 Пикар, гравер 323 № 386.  
 Pierling, P. № 307.  
 Пикулинский, Вас., регент 332.  
 Пимен, архиерей 135, 214, 246.  
 Пипин Короткий № 56.  
 Питиан, Михаил № 412.  
 Питирим, архиерей № 392.  
 Pitton de Tournefort № 22.  
 Платен, фон № 426.  
 Платеншлегер (Платештейн), Фридрих 316, № 383.  
 Платонов, С. Ф., № 350, 399.  
 Плутарх 8.  
 Побережковы, колок. мастера 132.  
 Поггенкамф (Поганкова), Германа, 346, № 411.  
 Погодин, М. П. 179—188 № 69, 70.  
 Пожарский, кн. Д. М. 151, 158.  
 Покровец, П. В., уставщик 308, 333.  
 Покровский, А. А. № 152.  
 Полежай, ском. № 188.  
 Полидевк, Юлий 7, 8 № 5.  
 Полинский, А. № 355.  
 Полоцкий, Симеон 273, 298, 301, 316, 318, 321—323, 335, 344 № 361—363, 386, 389.  
 Полянинов, Матвей 333.  
 Поморский, Иван № 412.  
 Попп, братья 346.  
 Попадопуло Керамевс, К. И. 83, 88 № 88, 90, 116.  
 Поповский, Ив., певч. дьяк, 333.  
 Потемкин, А. 90, 91 № 103, 105.  
 Потемкин, Петр, столбник 314 № 380.  
 Поспелов, В. денщик № 251.  
 Прасковья Федор., царица 342.  
 Прач, Иван, 38, 39 № 46.  
 Преображенский, А. В. 4, 88, 103, 303.  
 Прибыток, Васко, ском. 150 № 188.  
 Привалов, Н. И. 4, 203—207, 212, 213, № 231, 233, 248, 249, 261, 280, 291.  
 Принц, Маркварт № 406.  
 Прозоровский № 423.  
 Прокунин, В. П. 40, 41.  
 Прокопович, Феофан 361 № 430.  
 Проскуровский, Юрий 310.  
 Простев, боярин № 379.  
 Прохоров, Б. А. 54.  
 Прошка, звонарь № 158.  
 Протопопов, И. М., певчий дьяк 302, 333.  
 Прусак, А. В. № 222.  
 Пушкин, А. С. 46.  
 Пыпин, А. Н. 3, 339, 360 № 99, 400, 428,  
 Р.

Радилов 139, 248, 249, 333 № 155.  
 Разумовский, Д. В. 4, 82, 85, 93, 213, 241, 287, 302, 336 № 94, 121, 156, 341, 370, 398, 398 а.  
 Растрелли, 241.  
 Редриков, Боголеп, старец, 333.  
 — Федор 295, 302, 333.  
 Ревицкий, Яков 333.  
 Рейтсфельс, Яков 321 № 394, 395.  
 Репнин, В. А., кн. № 423.

Ригельман, Ал. 229, 234 № 286.  
 Риман, Г. № 120.  
 Римский-Корсаков, Н. А. 38, 43, 168, 236, 318 № 50, 51, 211, 265.  
 Ринучини 322.  
 Ринкубер, Лавр., 320 № 385, 386.  
 Риктер, Христиан № 412.  
 Ровинский, Д. А. 155, 195, 199, 217, 253, 360 № 168, 199—201, 226—228, 257, 386, 396, 428.  
 Роговы, бр. Вас. и Савва 137—140, 248, 249, 284, 332, 334 № 153.  
 Рожицкий, Станислав 293 № 354.  
 Розе, Иоган Конр. № 412.  
 Роланд, 27.  
 Роман, вел. кн. 77, 80.  
 Романов, Н. Ив. 323 № 381.  
 Ромпф (Руппс), Франц № 412.  
 Ростовцев, М. М. № 3.  
 Руберт, Иог., капитан № 383.  
 Руммель, валторнист 356.  
 Рыбаков, С. Г. № 19, 149.  
 Рыбников, П. Н. № 127, 128, 252.  
 Рыско, Ивашко, ском. № 188.  
 Рюрик 34, 45, 46, 78.  
 — Ростиславич, 60.

## С.

Савва Вишерской, св., 136.  
 Саввантов, П. И. № 246.  
 Савинов, Андрей, протопоп 316.  
 — И. К. 82.  
 Савлий, скиф № 5.  
 Садко 70, 106, 108—112, 114, 147, 149.  
 Сакетти, итал. новеллист 113.  
 Саккетти, А. А., проф. 319 № 391.  
 Саксон Грамматик 30—32.  
 Сальватор, Иоган, 238, 239 № 300.  
 Самоквасов, Д. 27 № 23, 24.  
 Сапогов, Петрушка, бахарь № 374.  
 Сарти, Джуз. 350.  
 Саул, царь № 234.  
 Сахаров, Н. П. 3, 37, 40, 179—188, 190 № 211.  
 Светлов, В. 362 № 402.  
 Святослав Всеволодович 61.  
 — Игоревич 37, 46, 61.  
 — Ярославич 68, 78.  
 Святополк Окаянный 68.  
 Седой, Осяп, певч. дьяк 334.  
 Селиванов, Ив., цымбальник № 158.  
 Селиверстов, Ив., певч. дьяк 334 № 371.  
 Семенов, Иван № 397.  
 Saintot 314.  
 Сергей, певчий № 158.  
 Сигизмунд III, кор. польский № 354.  
 Сидоров, Гриша, звонарь № 158.  
 Сиенкнект, Генрих, 346.  
 Сильвестр Медведев 247, 248.  
 Симеон Полоцкий 273, 298, 301, 317, 318, 321—323, 333, 344 № 360—363, 386, 389.  
 Симеон Алексеевич, царевич 315.  
 Симон, архиепископ 325.  
 Симоны, П. К. 256 № 84, 297, 318.  
 Симоновский, Тим., певч. дьяк 334.

Симсон, П. № 173, 174.  
 Сириш, Ефрем, 201, 202.  
 Сифов, Мих., 295, 302, 334.  
 Скарлатти, Ал. № 402.  
 Скил, скиф № 5.  
 Скоморох — под этим прозвищем значутся:  
 Васко (№ 176), Гридка (№ 176, '177), Еремка, Ивашка, Исачко, Микитка, Сенка, Сысойко и Якимко (№ 176), Бориско и Якушко (№ 177), Михейко (№ 178), Лукьяник, Мишка и Софронка (№ 179), Ивашка, Куземка, Мишук, Онтонка и Степанко (№ 186), Зеленка, Игнат, Алексейко, Офонаско, и Радивонка (№ 186).  
 Скомороховы, № 215.  
 Смоленский, О. У. 221.  
 — С. В. 4, 88, 96, 98, 284, 286, 288, 291, 293, 298, 302, 330, 331 № 89, 92, 96, 111, 117, 119, 156, 343, 344, 357, 360, 363, 365, 367, 398.  
 Снегирев, И. 36 № 43.  
 Собко, Н. № 228, 386.  
 Солнцев, Ф., академик № 25.  
 Соловьев, библиограф 179—188, 190, 192.  
 Солон 8.  
 Софоний, старец 238.  
 Софья Алексеевна, царевна 334 № 362.  
 — Палеолог 239.  
 Спаситель, Иван 238, 239 № 300.  
 Сперанский, М. Н. № 262, 318, 362.  
 Спицын, А. А. № 3, 336, 342.  
 Сплавский, Ян., 345 № 409.  
 Спячев, А., помещик 152.  
 Соболевский, А. И. 75, 81 № 89.  
 Срезневский, И. И. 3, 34—38, 75, 76, 82, 202, 213 № 26, 28, 35, 38, 41, 42, 82, 84, 90, 109, 165, 167, 229, 243, 250.  
 Стаден, Ник., фон 315, 316, 320 № 382, 383.  
 Старицкая, М. В., кн. 243.  
 Стасов, В. В. 4, 89, 121, 122 № 8, 70, 100, 102.  
 Степан, гудочник 212.  
 — звонарь № 158.  
 Степанов, Мелентий, цымбальник, 309.  
 — Федор, певчий № 158.  
 Стефан Гольш 138, 139, 248.  
 — киевский domestик 81.  
 Страбон 9.  
 Стремоухов, см. Мезенец, Ал.  
 Стрешневь, В. И. и С. Л., бояре № 397.  
 Строганов Г. А. 355.  
 — Г. Д. 293, 309, 327 № 355.  
 Строгановы, 248, 327 № 357.  
 Суббота, дьяк 144.  
 Суворец, Малой, ском. № 188.  
 Суворин, А. С. № 46, 197, 302, 405.  
 Сувароков, А. П. 274.  
 Сурланд, ассессор 357.

## Т.

Тарасий, понамарь 125, 128, 210.  
 Тезавровский, И. С. 163.  
 Терингерен, Яган 316 № 384.

Тернопольский, Ф., певч. дьяк 334 № 371.  
 Тибо, аббат, 83 № 88, 97.  
 Тимофеев, Иван, звонарь № 158.  
 — Степан, певч. дьяк, 334 № 371.  
 Тимофей „новгородец“, колок. мастер 132.  
 Титмар 32.  
 Титов, А. № 45.  
 — А. А. 264 № 109, 174, 196.  
 — В. П. 274, 294—302, 306, 321, 332, 334, 335 № 359—366.  
 Тиховский, Юв. 75.  
 Тихон Макарьевский, см. Макарьевский.  
 Тихонравов, Н. С. 75, 317, 318, 344.  
 Толбузин, Семен, 239.  
 Толстой, П. А. 339, 340 № 401, 402.  
 — библиограф, 121, 222, 295 № 398а.  
 Треска, А. Б., ском., 151, 152.  
 Третьяко, ском. 144.  
 Тромк, Иван № 406.  
 Трофимко, звонец 144.  
 Трофимов, Иван, 225, 335.  
 Трояновский, Б. С. № 261.  
 Трубецкой, Ю. Ю., кн. 355.  
 Труфанов, Плохой, ском. 151, 152.  
 Трутовский, Ф. 218.  
 Тучков, ген.-майор № 280.

## У.

Уваров, А., гр. 65, № 311, 342, 352.  
 Ундольский, В. М., 3, 64, 288, 328, 329, 331 № 154, 291, 336, 357, 398, 398 а.  
 Упырь Лихой, 202 № 234.  
 Успенский, А. № 377, 397.  
 Устрялов, Н. Г. № 338.  
 Ухтомский, Федот, уставщик, 308, 335.

## Ф.

Фадлан, Адмет ибн — см. Ибн Фадлан.  
 Фалалеев, Дм., певч. дьяк 335.  
 Фаминцын, А. С. 147, 155, 213, 214, 218, 220, 222 № 67, 68, 159, 253—255, 261, 290, 292.  
 Федор Алексеевич, царь 130, 136, 264, 271, 312, 315, 323, 324, 330, 333, 335 № 40, 359, 361, 385, 397.  
 — Иванович, царь 159, 240, 249, 251, 260, 263 № 319.  
 — Христианин 138, 139, 144, 247, 248.  
 Фельтен, актер 315.  
 Фельштейн (Фельстин) 89.  
 Феодосий, архиеп. 349.  
 — Великий № 56.  
 — Печерский 32, 56, 81, 105, 143, 217, 223, 262, 263 № 110, 320.  
 Феофан, греческий писатель 28.  
 Феофил, визант. имп. 48, 49, № 56.  
 Феофилакт, греч. писатель 23, 28.  
 Фердинанд Медичи 313.  
 Fetis, F. J. 58, 212 № 56, 66, 68, 77, 219, 263, 293.  
 Филарет, уставщик 330.  
 Филипп „с Городища“, колок. мастер 132.  
 Филиппов, Т. И. 43, 168 № 51.

Филипп, Т. 240.  
— Яков 316 № 383.  
Финдейзен, Н. Ф. 216 № 292, 398 — 417, 429.  
Фиораванти, Аристотель 239, 241 № 304.  
Фирст, Отто (Артемий) 243 — 246.  
Флетчер 281.  
Фокеродт, пастор № 385.  
Фолькмар, Феофил 363 № 433.  
Фролов, библиограф 121, 122.  
Фрязин, Иван № 300.  
Фюрит, Франц 362.

## X.

Хауголд № 266.  
Хвольсон, Д. А. 23 № 18.  
Херасков, М. М. 274.  
Херуговский, Гр., писец нар. пения 309, 335 № 397.  
Хлудов, А. И. 62, 63, 73, 74, 190 № 15, 72, 352.  
Хойновский, И. А. № 1.  
Хрисанф, греч. монах 335.  
Христианин, Федор 138, 139, 144, 247, 248, 334, 335.  
Хрунов, бадалачник № 261.  
Хусейн, ибн, Абуль-Хасан 22.

## Ц.

Царев, Митька, певч. дяк 242, 335 № 313.  
Царлино, Джозефе 294.  
Циммер, Иог., трубач 341.

## Ч.

Чайковский, П. И. 298.  
Черкасская, кн. 232.  
— кн. Марья Темрюковна № 216.  
— кн. М. Ю. 355, 364.  
Черкасский, кн. Н. Б. 307.  
— кн. М. 40.  
Черницын, Пав., подьячий 331.  
Чертков № 70.  
Чечотка, Федька, скон. 158.  
Чечулин, Н. Д. 173, 174, 188, 189.  
Чорна, княжна 27.  
Чулков, М. Д. 40.

## Ш.

Шайдулов, И. А. 136, 139, 140, 144, 251, 285, 287, 290, 335 № 156.  
Шамбинаго, С. К. 64, 65 № 73.  
Шейн, П. В. 235, 236 № 211, 294 — 296.  
Шель (Шелли), Томас, № 412.

Шереметев, Б. П., фельдмаршал № 412.  
— П. Б. 339.  
Шестак, Мартемьян 330, 335.  
Шеффер, П. Н. № 132, 134.  
Шибанов, Тимофей 115, 121.  
Шила, Никита, певч. дяк 336.  
Ширский № 222.  
Шинков, Гурий, головщик; 336.  
Шлейхер, археолог 6.  
Шлецер, А. А. 88 № 99.  
Шляпкин, И. А. 318 — 321 № 336, 390 — 392.  
Шпиревич № 132.  
Штелин, Яков фон 221 № 268, 432.  
Штернзер, Ян № 412.  
Штриггер № 53.  
Шуйский, кн. И. И. 151, 158, 253.  
Шютц 317.  
— Генрих 322.

## Щ.

Щепкин, В. Н. № 428.  
— М. С. № 266.  
Щепкина, А. В. № 266.  
Щербатов, М. М. 88 № 99.

## Э.

Эварницкий, Д.-И. 227; 231 № 281, 283, 287.  
Эразм Роттердамский 340.  
Эрнест, танцовщик 362.

## Ю.

Юлий Полидева, см. Полидевк.  
Юргенсон, П. № 51, 217, 331.  
Юрий Вас., дмитровский князь 155.  
— Всев., кн. Суздальский 127, 222.  
— Иван, дмитр. князь 156.  
Юрка, скоморох 150.

## Я.

Ягужинский, Н. И. 355, 358, 364.  
Языков, Д. № 99.  
Якимов, В., инок № 319.  
Яков (Якобус), курл. князь 315.  
Яков, датский посол 155.  
Яковлев, Д., звонарь № 158.  
— Симеон 302, 336.  
Якуш, певчий № 158.  
Ярослав, кн. 61, 75, 211, 223.  
— Владимирович 78.  
— Мудрый 46, 53, 54, 87 — 89.

## НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

## ПЕТРОВСКИЕ КАНТЫ:

- I. КАНТ НА ЗАКЛЮЧЕНИЕ НИШТАДСКОГО МИРА
- II. ПЕТРОВСКИЕ ТОРЖЕСТВЕННЫЕ КАНТЫ
- III. КАНТ НА КОНЧИНУ ПЕТРА И НА ВОСШЕСТВИЕ НА ПРЕСТОЛ ЕКАТЕРИНЫ I.

I. Кант на заключение Ништадского мира.

(по ркп. Публ. Библи. Q. XIV № 141)

лл. 178 об.  
- 180.

Радуйся Роско зем\_ле Радуйся Роско зем\_ле Радуйся Роско зем\_ле

Ликуй, ликуй, ликуй,	и ве_се_ли_ся,	Ликуй, ликуй, ликуй,	швед у_ми_ри_ся
»	гра_ды при_я_ша,	»	о_рел их взя_ша
»	шведмир да_ва_ше,	»	богове от_да_ше
»	в ми_ре я_ви_ся,	»	мир со_тво_ри_ся
»	с бо_гом жи_вущий,	»	и мир не_сущий
»	в сла_ве дво_гущий,	»	с бо_гом рас_тущий
»	бог нам по_мо_же,	»	два мир пре_мо_же
»	все_гда пресла_ва,	»	и в ми_ре сла_ва

Ви - ват ви - ват ви -

ват	ви	ват	го_сто чрез_вы_чай_ну
»	»	»	лав_ра_ми вен_чан_ну
»	»	»	гром_ко вой воо_блик_нем
»	»	»	два швед_ка в мир елик_нем
»	»	»	во_спо_ем вси ра_дость
»	»	»	а мир при_шел в сла_дость.

Виват,	ви_ват, ви_ват,	В Ско_не во_склик_нем
»	»	И веч_ный мир елик_нем
»	»	Ор_лу двое глав_ну
»	»	Пе_тру храбру сла_ну
»	»	Ор_лу уми_рен_ну

## II. Петровские торжественные канты.

(по ркп. Публ. Библ. Q XIV № 141).

(лл. 159-166 об.)

1 Виват, виват,  
виват, виват, виват, виват, виват, виват, виват, виват, виват, виват,

виват, виват,  
виват, виват, виват, виват, виват, виват.

2 Мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я, мно - га - я,

мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та,

мно - га - я, мно - га - я ле - та, мно - га - я, мно - га - я ле - та,

мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та.

3 Сот - во - риж е - му, гос - по - ди, да - руй е - му, гос - по - ди,

мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та, мно - га - я ле - та.

4 Ки - ри - е э - лей - сон Хри - сте э - лей - сон

Ки - ри - е э - лей - сон, э - лей - сон, э - лей - сон, Мно - га - я ле - та.

5 Сот - во - риж е - му, го - спо - ди, мно - га - я ле - та.

Да - руй е - му, го - спо - ди, мно - га - я ле - та. Ки - ри - е э -

лей - сон, Хри - сте э - лей - сон. Мно - га - я ле - та.

6 Ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват,

ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват от бе-не ви-ват.

72 Сла-во-ю и че-сти-ю вех-ча-ли е-ск е-го

76 Ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват, ви-ват,

ви-ват ви-ват Эт бе-не ви-ват.

8 О-сан-на, о-сан-на, о-сан-на, о-сан-на, о-сан-на,

Бла-го-словен гря-ды во и-мя го-спо-дне О-сан-на, о-сан-на

О-сан-на

на, о-сан-на, о-сан-на, о-сан-на, о-сан-на, о-сан-на, о-сан-на.

о-сан-на, о-сан-на, о-сан-на.

8a И по-ло-рим е-си под но-зи е-то вся воз-ста-ю-щая на ны.

9 Тор-же-ствуй, ли-ков-ствуй, Бел-ло-на пре-слав-на,  
На весь свет мно-гим крест-тво-я яв-на.

Днесь му-си-ки-я пре-слав-ны-ми гла-сы,  
Да по-ют те-бе на веч-ны-е сла-вы.

10 По-ем, го-спо-де-ни, сла-вно бо сла-вно бо про-сла-вим-ся.

Го-сподь сок-ру-ша-я бра-ни, го-сподь и-мя е-му.

10а.

По-ем вси го-спо-де-ви сла-но бо' про-сла-ви-оя

я-ко ввек ми-лость е-го на нас у-твер-ди-ся

По-ем е-му в тру-бе гла-се воз-но-ся рог веч-ных ча-сы

1. Вне-бес-ный чер-тог ут-рен-ня ден-ни-цы,  
2. Вни-де-ли-ку-я мо-лим ан-ге-лы ли-цы.

11.

Дес-ни-ца тво-я го-спо-ди про-сла-ви-ся в кре-по-сти

Дес-на-я тво-я ру-ка го-спо-ди со-кру-ши вра-га

И мно-жест-вом си-лы тво-е-я стерд-е-си со-про-тив-ных,

По-сла-е-си гнев-твой по-я-дет я-ко сте-бли-е.

12.

По-бе-ди-тел-на те-бе вос-пе-ва-ем, те-бе вос-пе-ва-ем,

те-бе вос-пе-ва-ем ты про-сла-вля-ем.

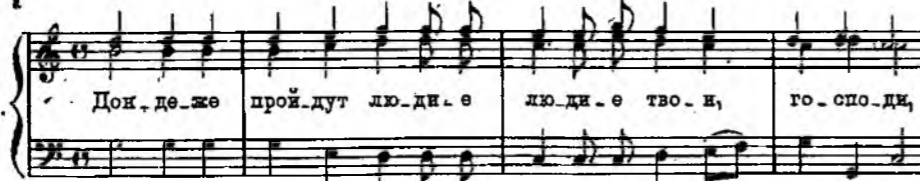
12а.

Ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват, эт бе-не виват

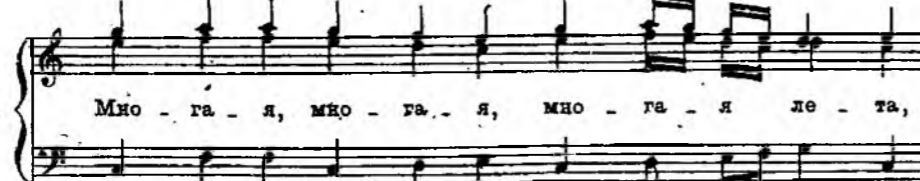
13.

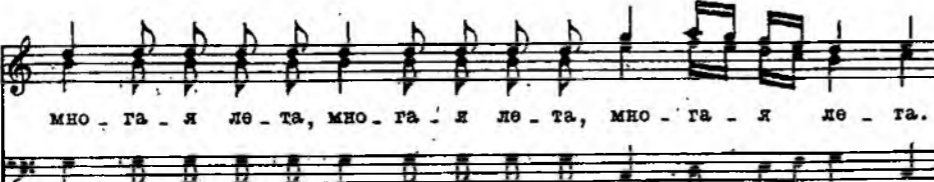
На-па-дет на-ня страх и тре-пет страх и тре-пет

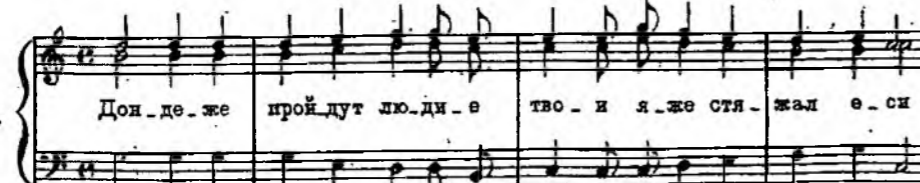
Ве-ли-чи-ем мыш-цы тво-е-я да-ют ка-ме-нат-ся.

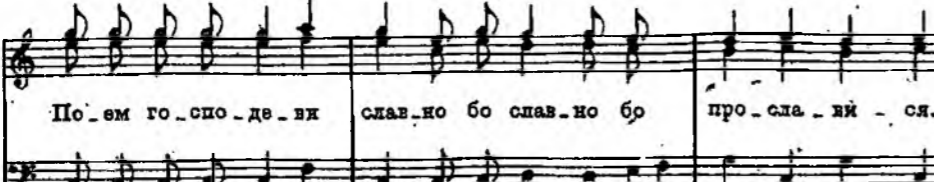
13a.  Дю-де-же пройдут лю-ди-е лю-ди-е тво-и, го-спо-ди,

 Дю-де-же пройдут лю-ди-е лю-ди-е тво-и си-и.

14.  Мно-га-я, мно-га-я, мно-га-я ле-та,

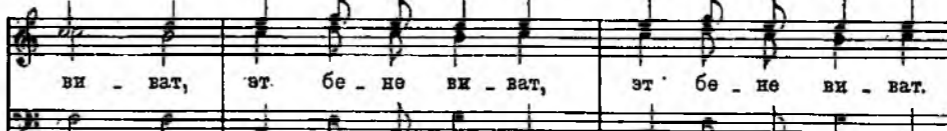
 мно-га-я ле-та, мно-га-я ле-та, мно-га-я ле-та.


15.  Дю-де-же пройдут лю-ди-е тво-и я-же стя-жае-си

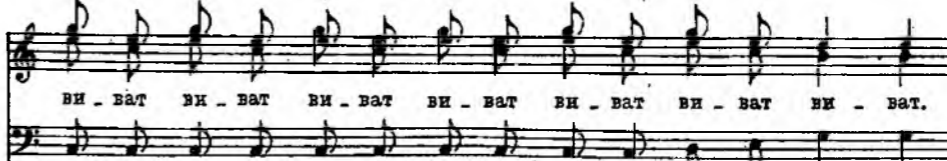
 По-ем го-спо-де-ви сла-вно бо сла-вно бо про-сла-ви-ся.


 Ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват  
16.  ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват  
ви ват

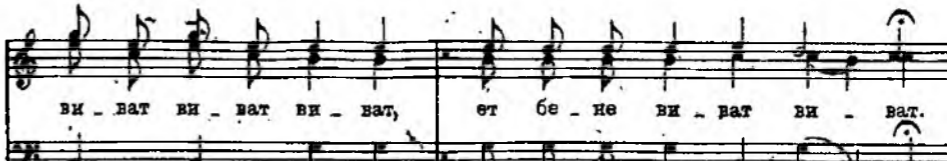
 ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват  
ви-ват ви-ват

 ви-ват, эт-бе-не ви-ват, эт-бе-не ви-ват.

16a.  Ви-ват, ви-ват,

 ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват.

 Ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват ви-ват

 ви-ват ви-ват ви-ват, эт-бе-не ви-ват ви-ват.



## III. Кант на кончину Петра и восшествие на престол Екатерины I.

(Moderato)

1. В сле - зах Рос - си я вся по - гру - жа - лась По Пе - тре  
2. Па - ки в ма - ле потьме свет уз - ре - ла Как Е - ка -

в си - рот - стве как о - та - лась. Свет по - мра - чись  
те - ри - ну воз - и - ме - ла На пре - сто - ле

столь сокру - шись Ве - лец твой у - вя - де при гро -  
вля по во - ле Пет - ровой сто - я - щу на дол -

бе. Толь - ко сте - нать Толь - ко ры - дать  
зе. Мо - нар - хи - ня! Ге - ро - и - ня!

Толь - ко должно бы - ло у - нить у - тро - бе.  
О! лю - те не жи - ве - ло тво - ей пол - зе.