

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 16 февраля 1904 года.

Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, 40



Предисловіе.

Настоящее изданіе представляет собою вновь переработанные „Очерки быта оркестровыхъ музыкантовъ“, появившіеся въ свѣтъ десять лѣтъ тому назадъ. За этотъ періодъ жизнь оркестровыхъ музыкантовъ настолько существенно видоизмѣнилась и ушла впередъ, что изъ „очерковъ“ сюда вошла лишь самая незначительная часть, все же остальное — появляется впервые. Касаться въ высшей степени сложныхъ вопросовъ музыкантской жизни при отсутствіи почти всякихъ историческихъ и бытовыхъ матеріаловъ не легко, и порою автору невольно приходилось только намѣчать ихъ приблизительное хотя бы разрѣшеніе, больше руководясь личными наблюденіями и выводами. Не зависяція также причины заставили автора отложить въ сторону и всякія сужденія о современныхъ оркестрахъ правительственныхъ театровъ.

Къ сожалѣнію авторъ никакъ не могъ избѣжать вообще нѣкоторыхъ упущеній въ разработкѣ матеріаловъ, иногда придерживаясь стараго способа и приѣмовъ изслѣдованія, объясняемыхъ условіями новизны предлагаемаго труда.

Авторъ.



СОДЕРЖАНІЕ.

Глава I.

Отношеніе славянъ къ музыкѣ. — Музыканты-пѣвцы древней Руси. — Легенда о происхожденіи инструментальной музыки. — Баянъ, какъ первый музыкантъ-инструменталистъ страница 1

Глава II.

Преемники Баяна. — Гусляры-друзинники и богатыри. — Раздѣленіе игры ихъ на «малую» и «великую». — Любители-гусляры. — Появленіе дудочниковъ-игрецовъ. — Народные музыканты стр. 5

Глава III.

Свѣдѣнія о дудочникахъ, трубачахъ и ихъ бытѣ. — Количество трубачей въ войскахъ. — Справки вообще объ играющихъ на духовыхъ инструментахъ. стр. 10

Глава IV.

Самобытные музыканты-гудочники, домрачен, бандуристы и лирники. — Имена домрачеевъ. — Положеніе музыкантовъ при дворѣ. — Балалаечники. стр. 14

Глава V.

Отношеніе духовенства къ музыкантамъ. — Положенія о нихъ проповѣдниковъ. — Изображенія «игрецовъ» въ картинахъ. — Открытыя гоненія на музыкантовъ духовенства и государства. — Что изъ того вышло? — Появленіе «хитрецовъ» стр. 17

Глава VI.

Существовали-ли въ древней Руси оркестры? — Характеристики оркестровъ по дошедшимъ до насъ свидѣтельствамъ. — Музыканты, какъ выразители «общественнаго мнѣнія». — Осѣдность музыкантовъ. — Вознагражденіе за трудъ. — Одежда домрачеевъ. стр. 22

Глава VII.

Иностранные музыканты-хитрецы. — Первый настоящій оркестръ Самозванца. — Роль польскихъ музыкантовъ. — Состояніе оркестроваго дѣла при Алексѣѣ Михайловичѣ. —

Мысль боярина Матвѣева объ учрежденіи перваго въ Россіи музыкально-театральнаго училища. — Призваніе учителей. стр. 30

Глава VIII.

Взглядъ Петра Великаго на оркестры. — Договоръ съ гамбургскими музыкантами. — Жалованье музыкантамъ. — Количественный составъ придворнаго оркестра. — Форма одежды оркестрантовъ. — Какъ формировались оркестры. — Пристрастіе вельможъ къ оркестрамъ. — Концерты. стр. 38

Глава IX.

Размноженіе оркестровъ при Анні Іоанновнѣ. — Вознагражденіе придворныхъ музыкантовъ. — Увеличеніе интереса къ оркестровому дѣлу въ царствованіе Елизаветы Петровны. — Записка о жалованьи. стр. 50

Глава X.

Блестящее положеніе оркестрантовъ въ вѣкъ Екатерины Великой. — Учрежденіе штатовъ и служба ими опредѣляемая. — Оркестровые концерты. — Улучшеніе матеріальнаго положенія музыкантовъ. — Повышеніе уровня художественнаго исполненія. — Извѣстности екатерининскаго времени стр. 54

Глава XI.

Слабость великосвѣтскаго общества къ оркестрамъ. — Эксплуатація музыкантовъ. — Обученіе. — Роговые оркестры. — Мнѣніе о нихъ современниковъ. — Разносторонность оркестровыхъ музыкантовъ. стр. 62

Глава XII.

Оркестровое дѣло при императорахъ Павлѣ и Александрѣ I. — Окладъ жалованья. — Учрежденіе должности директора музыки. — Его обязанности. — Основаніе Филармоническаго Общества, какъ перваго по времени общества вспомошествованія музыкантамъ стр. 69

Глава XIII.

Положеніе музыкантовъ при Николаѣ I. — Инциденты съ музыкантами. — Единовременныя пособія. — Званіе Артиста Императорскихъ театровъ и что оно давало. стр. 76

Глава XIV.

Помѣщичьи музыканты. — Меценатство. — Любительство. — Знаменитости крѣпостнаго времени. — Покупка музыкантовъ дирекціей Императорскихъ театровъ. — Стоимость оркестровъ. — Гдѣ и какъ готовились оркестровые музыканты стр. 81

Глава XV.

Положеніе оркестроваго музыканта въ крѣпостное время. — Обученіе музыкантовъ и какъ оно происходило. —

Казенные оркестры, и отношеніе къ нимъ.—Поведеніе музыкантовъ.—Предвѣстники реформъ стр. 89

Глава XVI.

Проектъ реформъ.—Осуществленіе ихъ въ 1822 г.—Новые оркестры.—Роль консерваторіи.—Повышеніе заработка и улучшеніе исполненія.—Свидѣтельства компетентнаго лица.—Размѣръ окладовъ стр. 96

Глава XVII.

Состояніе оркестровъ въ старое время.—Постепенное художественное совершенствованіе оркестроваго исполненія въ связи съ исторіей развитія музыки.—Прогрессъ оркестроваго дѣла. стр. 106

Глава XVIII.

Современный оркестръ, его нужды.—Вознагражденіе за трудъ.—Улучшеніе быта по сравненію съ прошлымъ.—Посторонній заработокъ.—Отзывчивость музыкантовъ.—Профессиональный жаргонъ. стр. 120

Глава XIX.

Нѣчто объ оркестровыхъ помѣщеніяхъ.—Ихъ неудобства.—Профессиональныя болѣзни.—Смертность среди музыкантовъ.—Любовь къ артистическому поприщу и призванію.—Увеличеніе числа музыкантовъ. стр. 125

Глава XX.

Контракты артистовъ оркестра.—Односторонность антрепренерскихъ условій.—Роль «Разчетныхъ книжекъ» стр. 129

Глава XXI.

Оркестровые подрядчики.—Вредное направленіе ихъ дѣятельности въ театральномъ дѣлѣ.—Нажива.—Недоразумѣнія съ артистами.—Разладъ, вносимый подрядчиками въ міръ оркестрантовъ. стр. 134

Глава XXII.

Печальная участь больныхъ музыкантовъ.—Безплодная трата силъ.—Эксплуатація больныхъ музыкантовъ подрядчиками.—Равнодушное отношеніе общества къ труду больного музыканта.—Заработная плата. стр. 140

Глава XXIII.

Конкуренты оркестрантовъ.—Роль военныхъ, фабричныхъ и меценатскихъ оркестровъ въ обезцѣненіи труда музыкантовъ.—Вліяніе конкурентовъ вообще на бытовыя условія жизни музыкантовъ. стр. 145

Глава XXIV.

Стремленіе оркестровыхъ артистовъ къ взаимопомощи.—Общества взаимопомощи у насъ и въ Европѣ.—Первыя

музыкантскія общества.—Необходимость корпоративной
сплоченности.—Перечень обществъ взаимопомощи. стр. 149

Глава XXV.

Отношеніе антрепренеровъ къ заработной платѣ оркестрантовъ.—Ихъ неправильные расчеты.—Необходимость реформъ. стр. 154

Глава XXVI.

Отношенія дирижера къ оркестру.—Кто идетъ въ дирижеры.—Различные типы.—Поведеніе мелкихъ дирижеровъ.—Какія услуги оказываетъ вообще дирижерамъ оркестръ.—Отношеніе музыкантовъ къ дирижеру. стр. 157

Глава XXVII.

Упорядоченіе [труда оркестрантовъ. — Воскресный отдыхъ.—Невознаградимая трата энергій.—Отношеніе къ труду антрепренеровъ и дирижеровъ.—Заключеніе. стр. 162

Глава XXVIII.

Гдѣ мѣсто оркестра въ театрѣ?—Историческая справка.—Вагнеровскія идеи и къ чему они привели строителей театровъ.—Подражатели Вагнера.—Необходимость обратить вниманіе на оркестровыя помѣщенія.—Что вышло изъ идей Вагнера и его подражателей? стр. 166

Глава XXIX.

Положеніе «антрактовой» музыки въ театрѣ.—Ея роль и истинное назначеніе.—Мнѣніе о томъ лучшихъ музыкантовъ.—Вліяніе ея на публику и артистовъ.—Безразличное отношеніе къ «антрактовой» музыкѣ и плохія послѣдствія того. стр. 173

Глава XXX.

Наши музыкально-инструментальные мастера. — Косность ихъ.—Состояніе музыкальной промышленности.—Услуги заграничныхъ мастеровъ и напрасныя жалобы нашихъ ремесленниковъ.—Послѣдствія игры на плохихъ инструментахъ. стр. 177

Глава XXXI.

Уравновѣшенность оркестровыхъ массъ какъ признакъ таланливости дирижера.—Вредъ утрированія звука для музыкантовъ.—Что изъ того выходитъ?—Ложный блескъ оркестра.—Напрасная трата силъ. стр. 181

Глава XXXII.

Недостатокъ въ подготовленныхъ оркестрантахъ.—Конкурсы въ казенныхъ театрахъ.—Непомѣрныя требованія.—Плохое вознагражденіе.—Какъ относятся къ положенію своихъ сотрудниковъ дирижеры.—Любовь музыканта къ своему труду стр. 186

Глава XXXIII.

Что такое обязанности дирижера.—Роль дирижера въ оркестрѣ.—Подражаніе и оригинальность.—Какъ смотрѣли на дирижера гениальные люди.—Задачи дирижера и его отношеніе къ артистамъ оркестра.—Довѣріе и что изъ того слѣдуетъ стр. 189

Глава XXXIV.

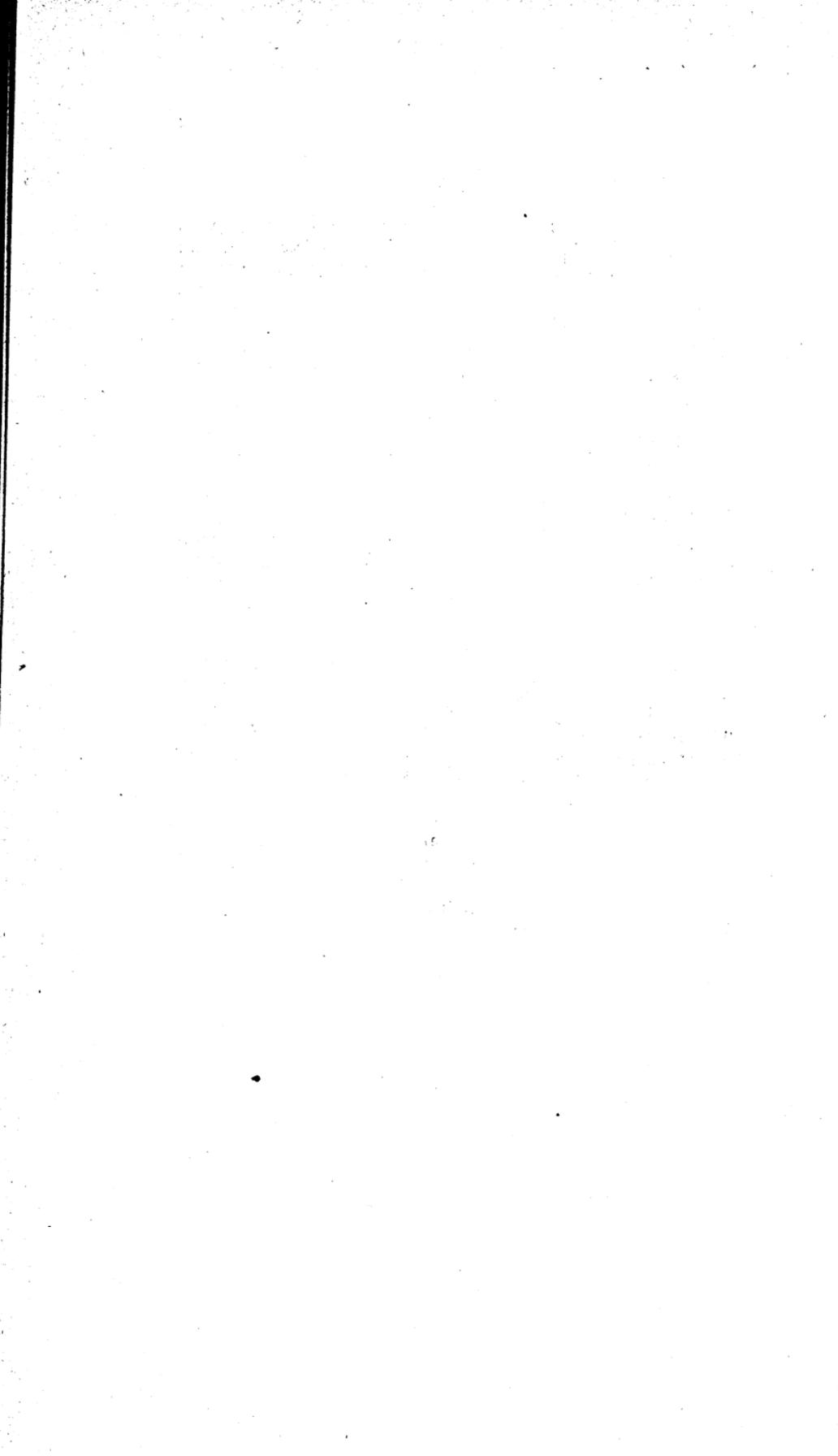
Военный капельмейстеръ за границей и у насъ.—Его печальная участь.—Взглядъ на его обязанности.—Два слова о полковыхъ музыкантахъ.—Обученіе ихъ.—Библиотеки полковыя.—Необезпеченность военныхъ капельмейстеровъ стр. 197

Глава XXXV.

Состояніе преподаванія на оркестровыхъ инструментахъ.—Шаблонное отношеніе педагоговъ къ своему назначенію.—Послѣдствія.—Недостатокъ въ оркестровой практикѣ.—Необходимость совмѣстной игры.—Заботы самого учащагося о своей подготовкѣ. стр. 203

Глава XXXVI.

Отвѣтственность оркестроваго артиста предъ искусствомъ.—Что сдѣлали въ этомъ случаѣ учебныя заведенія.—Мнѣнія гениевъ объ артистахъ оркестровъ.—Нѣсколько словъ о преимуществахъ музыкантской профессіи предъ другими.—О званіи музыканта.—Вѣра въ будущее и вообще въ призваніе музыканта стр. 209



Главные литературные источники:

- Риманъ**,—Катехизисъ исторіи музыки.
Михневичъ, В.,—Очеркъ истор. музыки въ Россіи.
Науманъ,—Исторія музыки.
Чайковскій,—Музык. статьи и фельетоны.
Глинка,—Записки.
Арнольдъ, Ю.,—Воспоминанія.
Кавось-Дехтерева,—А. Рубинштейнъ.
Стровъ,—Сочиненія.
Рубинштейнъ, А.—Музыка и ея представители.
Фаминцынъ,—Гусли. Домра.
Партень,—Завѣщаніе музыканта.
Шуманъ,—Совѣты молодымъ музыкантамъ.
Веселовскій, А.—Музыка славянъ.
Шербюлье, В.—Эстетика.
Альбрехтъ, Е.—Прошлое и настоящее оркестра.
Тихонравовъ, Н.—Первое пятидесятилѣтіе русскаго театра.
Берліозъ,—Дирижеръ оркестра.
Фаминцынъ, А.,—Скоморохи на Руси.
Веселовскій, А.,—Старинный театръ въ Европѣ.
Эмихенъ, Г.,—Греческій и римскій театръ.
Араповъ, П.,—Лѣтопись русскаго театра.
Финдейзенъ,—Музыка въ началѣ XIX в.
Журналы: «Баянъ», «Русская Музыкальная Газета», «Русская Мысль», «Музыкальный Свѣтъ» и др.





I.

Русь древняя, языческая, мало оставила намъ памятниковъ, по которымъ мы могли бы всесторонне судить о ея бытѣ, вѣрованіяхъ и устройствѣ. Отголоски Руси, молившейся идоламъ, справлявшей похоронныя тризны, собиравшейся для гульбищъ „между селы“, всего лучше выразились въ пѣсняхъ, и еще болѣе — въ былинахъ и сказкахъ. Изъ этой-то, вотъ, литературы живого народнаго творчества, изъ подтвержденій лѣтописцевъ и изысканій археологовъ мы и узнаемъ, какъ въ сѣдое древнее время любили музыку наши предки. Выраженіе „играть пѣсню“, прежде всего, опредѣляло взглядъ славянъ на значеніе поэзіи и музыки: очевидно, и та, и другая въ представленіи ихъ были неразрывны.

Слову и звуку придавалось „вѣщее“ значеніе, и музыкѣ приписывалось божественное происхожденіе. Отъ колыбели до могилы жизнь нашего народа сопровождалась музыкой, и въ старинныхъ сказкахъ, былинахъ, мы то и дѣло слышимъ о золотыхъ рогахъ, дудкахъ, свирѣляхъ и гуслихъ.

Арабскій лѣтописецъ Ибнъ-Фадланъ, описывая похороны русса, происходившія въ 921 г., говоритъ, что вмѣстѣ съ прахомъ почившаго въ могилу опущенъ былъ „крѣпкій напитокъ, плоды и музыкальный инструментъ“. Во время войны съ ханомъ Аварскимъ, два взятые въ плѣнъ славянина, вмѣсто оружія, носили кифары или гусли. О любви къ музыкѣ,—къ музыкѣ, конечно, въ самомъ элементарномъ понятіи слова,—говорилъ и весь кругъ религіозныхъ и бытовыхъ условій древней Руси. Подъ звуки первобытныхъ инструментовъ воспѣвались весенніе праздники въ честь бога солнца Ярилы, лѣтніе дни Купалы и зимнія Колядки. Подобнымъ же характеромъ отличались и игрища, гдѣ прославляли боговъ, солнце, бури и воспѣвали людскія дѣянія.

Кто же былъ пѣвцомъ: самъ народъ, или нарочно призванные къ тому люди? Прежде всего надо полагать, что самъ народъ, а потому изъ его среды выдѣлилось уже нѣсколько выразителей массовыхъ желаній. Очевидно, это и подало поводъ славянамъ величать древняго пѣвца всевозможными высокопарными словами и даже приписывать ему нѣчто сверхъестественное. Въ Краледворской чешской рукописи воины говорятъ пѣвцу Забою: „Пѣвца добра милуютъ боги. Пой, тебѣ отъ нихъ дано въ сердце“. Баянъ нашъ названъ „вѣщимъ“, т. е. способнымъ проникать въ тайники людского сердца.

Но такъ было не только у однихъ у насъ, но и у народовъ библейскихъ, тоже

мы видимъ у грековъ и римлянъ. Изъ книгъ Паралипоменонъ, Царствъ, Бытія, Исхода и изъ псалмовъ Давида ясно видно, что у евреевъ существовалъ цѣлый классъ пѣвшихъ хвалу Богу левитовъ; въ индійской драмѣ Калидаса, „Сакунтала“, о пѣвцахъ упоминается довольно часто; арабы съ древнихъ временъ признаны способными къ инструментальной музыкѣ; про грековъ и римлянъ нечего и говорить: ихъ инструменталисты и пѣвцы устраивали даже цѣлыя состязанія на олимпійскихъ играхъ. У болѣе близкихъ къ намъ народовъ, кельтовъ, бриттовъ, скоттовъ, кимвровъ, ирландцевъ, тоже были пѣвцы-инструменталисты. Но ихъ барды, скальды и скапены воспѣвали не только боговъ,—звонъ ихъ арфъ раздавался на княжескихъ пирахъ, когда они вели въ бой воиновъ, и, наконецъ, пользуясь безграничнымъ довѣріемъ, служили посредниками между народами.

И Русь имѣла своихъ пѣвцовъ народного горя и радостей, пѣвцовъ, не разставшихся „со гусли звончаты“. Миѣ о происхожденіи музыки, впрочемъ, не связанъ у насъ со струннымъ инструментомъ, а съ духовымъ, что, между прочимъ, и вполне естественно. Вотъ онъ. Три сестрицы пошли въ лѣсъ за ягодами. Одна изъ нихъ набрала ягодъ больше всѣхъ, и изъ зависти сестры убили ее, „подъ кустикомъ положили, елочкой накрыли“. Проѣзжіи сорвали елочку, сдѣлали изъ нея дудочку и она заиграла: „потихоньку, батюшка! полегонь-

ку, родимый! меня родныя сестрицы загубили, задушили за красныя ягодки“.

Намъ, однако, интересно не это трогательное происхождение музыки, а то, что инструментальная музыка сама по себѣ и во времена легендарныя всетаки не была чужда нашимъ предкамъ. Отсюда, именно, и является такой громадный интересъ къ личности Баяна, пѣвца-гусельника.

Въ „Словѣ о полку Игоревѣ“ четыре раза произносится имя „Бояна“, передѣланнаго въ „Баяна“, и ставшаго потомъ нарицательнымъ именемъ музыкантовъ и поэтовъ. В. Миллеръ считаетъ Баяна лицомъ миеологическимъ, Потебня—историческимъ. Самое имя Баяна, Бояна, производятъ различно: одни отъ слова „баять“, т. е. рассказывать, другіе отъ „бояться“, третьи отъ именъ личныхъ, подобныхъ Стояну, Ждану. Во всякомъ случаѣ происхождение Баяна считалось божественнымъ: онъ былъ внукъ Велеса, бога - покровителя пастушеской жизни нашихъ предковъ. Оттого народъ постоянно съ благоговѣніемъ внималъ „великой игрѣ“ и пѣнію своего пѣвца. Его мысли и фантазія были безпредѣльны. „Слово“ прямо свидѣтельствуетъ, что „Боянь бо вѣщій, аще кому хотяще пѣснь творити, то растекашется мыслию по древу, сѣрымъ волкомъ по земли, сизымъ орломъ подъ облакъ... скача славію по мыслену древу, летая умомъ подъ облакъ, свивая славы оба полы сего времени“... Въ минуты вдохновенія, воспѣвая подъ гусли жизнь

Ярослава, Мстислава, Романа и событія изъ жизни болѣе позднихъ героевъ, Баянъ не десять пальцевъ, а будто десять быстрокрылыхъ соколовъ „на живыя струны вскладше, они же сами князю славу рокотаху“. Баянъ „воодушевлялъ войско, идущее въ походъ, зажигалъ въ сердцахъ воиновъ жажду славы и огонь мужества“, онъ не придерживался строго исторической традиціи и давалъ широкій просторъ своему „замышленію“. Баянъ своею игрою и пѣснями имѣлъ вліяніе на народъ и князей сильное и роковое.

Отсюда выводъ. Такъ какъ Баянъ, будь онъ мифическое или дѣйствительное лицо, одинъ изъ первыхъ инструменталистовъ, намъ извѣстныхъ, не считая жрецовъ, то это и даетъ намъ право признать его первымъ музыкантомъ и представителемъ современной многочисленной арміи русскихъ оркестровыхъ артистовъ.

II.

Преемниками Баяна были богатыри и дружинники. Они не имѣли такого вліянія на народъ, какое имѣлъ Баянъ, но все же силою своего вдохновенія оставляли на окружающихъ громадное впечатлѣніе. Нѣкоторымъ изъ богатырей, подобно Баяну, приписывалось неестественное появленіе на свѣтъ Божій, на примѣръ, богатырю Добрынь Никитичу. Про рожденіе его въ одной изъ былинъ собранія Кирѣвскаго поется:

Посыпались тутъ круты-красны берѣжоцки,
 Смутиласе мать Нѣпра-рѣка:
 Заслышали рожденьеце Добрынино.

Несмотря на свое полубожественное происхожденіе, Добрыня, а съ нимъ вмѣстѣ и другіе богатыри, напрімѣръ Ставръ Гоудиновичъ, Соловей Будиміровичъ, особенно же торговый гость Садко, славились въ качествѣ гуслировъ какъ обыкновенные смертные. Всѣ они были желанными гостями за столомъ Владиміра Кіевскаго, всѣ они тамъ были своими людьми. Они не только ѣздили къ князю для того, чтобы прославить его подвиги „хоробрые“, но и показать еще ему свое искусство. А показать имъ было что. Богатыри стояли на заставахъ басурманскихъ, проѣзжали землями святыми, рубились съ Змѣемъ Горынычемъ и съ Чудью, бывали за морями и видѣли свѣтъ не изъ окна одной только своей избы. Мастерство ихъ игры то и дѣло восхваляется въ былинахъ, и мастерство, очевидно, совершенно исключительное. Про Садка-гуслира нечего и говорить: онъ заставилъ плясать даже „морского царя“. Ставръ Гоудиновичъ былъ „гораздъ играть въ гусельки яровчаты“; про Добрыню сложилось, что лучше его „игры на свѣтѣ не слыхано, на бѣломъ игры не видано“.

Играли и пѣли они такъ же, какъ и Баянъ,—

„Про старыя времена и про нынѣшни
 И про всѣ времена доселюшни“.

И начиналась „игра великая“ то съ описанія сказочныхъ событій полныхъ чудесъ,

то съ какого-нибудь богатыря, удивлявшаго всѣхъ своею ловкостью. Впечатлѣніе, оставляемое игрою „за гусельщиковъ“, было чрезвычайно сильное. Когда игралъ Добрыня

Вси на пиру оглянулисѣ,
Вси на пиру ужахнулисѣ.

Гусляры-музыканты кончали свои „игры великія“ большею частью словами:

А синему морю на тишину,
А вамъ, добрымъ тымъ людямъ, на послушанье.

Но если, обыкновенно, задумывались и свѣшивали головы подъ звонъ гуслей дружинники князей и простой людъ, то самъ князь Владиміръ иначе цѣнилъ художество гусляровъ. Онъ обращался къ Добрынь:

За твою игру за великую,
За утѣхи твои за нѣжныя,
Безъ мѣрушки пей зелено вино,
Безъ расчета получай золоту казну.

Такими же почти словами благодарилъ Садка и морской царь:

Айже ты Садкѣ Новгородскій,
Не знаю чѣмъ тебя пожаловать
За твою то игру нѣжную:
Аль безсчетной золотой казной?

Но не одними только деньгами и „золотой казной“ оцѣнивали князья и вельможи игру гусляровъ. Это было бы слишкомъ мало для богатырей и дружинниковъ, не рѣдко имѣвшихъ свои собственныя большія богатства и служившихъ князьямъ совершенно безкорыстно. Нѣтъ, одобренія и похвалы за игру на гусляхъ шли гораздо дальше. Народъ и князья сажали гусляровъ на видное мѣсто,

за „почетный столъ“, и всячески старались доказывать имъ свое уваженіе и вниманіе за ихъ „игру великую“. Иначе, впрочемъ, и быть не могло: вѣдь, искусство гусяровъ было совершенно свободно, не покупно „златомъ-серебромъ“, да „соболями мягкими“, отдаваемыми съ плеча княжескаго, и потому гусяровъ нужно было вдохновить еще словомъ, лаской участія къ ихъ радостямъ и печалямъ. Не надо забывать, къ тому же, что богатыри-гусяры были музыканты не профессиональные, а музыканты-любители въ истинномъ значеніи слова, и что изъ своего „великаго“ искусства они не дѣлали ремесла. На игру свою они смотрѣли вполнѣ серьезно.

Къ подобнымъ же истиннымъ любителямъ гусярамъ, богатырямъ и дружинникамъ, нужно причислить людей и другихъ сословій. Большинство изъ нихъ принадлежало къ именитымъ купцамъ, хозяевамъ. Имъ, разумѣется, не было времени совершенствоваться въ игрѣ на „гусельникахъ“, и мы, къ сожалѣнію, очень мало знаемъ о томъ, когда и гдѣ они заявляли о своемъ умѣннн играть на инструментахъ. Насколько, однако, была сильна страсть къ гусямъ въ то древнее время, свидѣтельствуютъ намъ пѣсни. Такъ, въ одной колядкѣ говорится, что лежащія на берегу Дуная гусли должны были наладить хозяинъ дома Зензевѣй, въ другой пѣснѣ упоминается о молодцѣ потѣшающемъ „свою душу - жену Оксиньюшку“, наконецъ, выраженія о томъ,

какъ „молодецъ несетъ гусли подь полой“, вообще встрѣчаются въ пѣсняхъ весьма часто. Любопытно, что въ бытѣ гуслиаровъ-любителей, принадлежавшихъ къ частнымъ людямъ, проходятъ красной нитью слѣдующія особенности: они играютъ на гусяхъ только въ теремахъ, во горницахъ, да свѣтлицахъ, или во время прогулокъ по лѣсамъ, по бережкамъ озеръ и рѣчекъ, и почти никогда—въ толпѣ народа. Игру ихъ скорѣе слѣдуетъ отнести къ разряду „веселой“, часто сопровождавшейся какими-нибудь присказками, возгласами, а иногда и притопываніемъ ногъ.

Время шло. Игра на гусяхъ начала проникать въ народъ, впоследствии ея разилось даже духовенство, и „музикійныя орудія“ становятся все болѣе и болѣе популярными. Донской казакъ играетъ „во скрипку“, бояре „въ трубу трубятъ золоченую“, гость—„въ дудочку“. Появляются специалисты дудочники, скрипочки. Гусли ступшевываются на второй планъ и въ пѣсняхъ встрѣчаются все меньше и рѣже. Народъ какъ бы отнимаетъ исключительное право у привилегированныхъ сословій на эстетическое удовольствіе, и выбрасываетъ изъ своей среды специалистовъ „игрецовъ“.

Игрецамъ нечего было дѣлать въ теремахъ и палатахъ. Не они должны были ждать, когда придутъ за ними, а они шли къ тѣмъ, кто давалъ имъ заработокъ, готовъ былъ слушать ихъ игру. Это были первые проповѣдники настоящей „музикіи“.

порою вносившіе утѣшеніе и свѣтъ въ темное царство бѣдности и нищеты. Несмотря на это, они заплатились потомъ предъ духовенствомъ и правительствомъ самымъ незаслуженнымъ образомъ. Народъ же встрѣтилъ своихъ музыкантовъ съ распростертыми объятіями.

III.

Въ большинствѣ случаевъ „игрецы“ знали только двѣ игры, — великую, т. е. серьезную, спокойную, эпическую, повѣствовавшую о дѣлахъ давно минувшихъ, и веселую, т. е. игру, сопровождавшуюся различными прибаутками, скорую, плясовую, веселую, тогда какъ во „времена стародавнія“ одно лицо совмѣщало двѣ игры, великую и веселую.

А между тѣмъ, Русь языческая любила широко встрѣчать и провожать праздники: они сопровождались всевозможными обычаями, массовыми игрищами, народными сборищами, поголовнымъ разгуломъ. Здѣсь-то, именно, и появились дудочники. Послѣ гуслей, вообще духовые инструменты, напр. дудка, волынка, сопѣлка, начинаютъ играть у насъ первостепенную роль. Дударя издавна пользовались почетомъ у славянъ, порою ихъ игра признавалась даже священной, и по крайней мѣрѣ въ Польшѣ, Вѣлоруссіи, Чехіи существовали цѣлые классы дударей, самое же изображеніе инструмента вошло даже въ часть рѣзьбы и украшеній католическихъ храмовъ.

Гдѣ же появлялись съ своими инструментами музыканты? Сперва-наперво они были душою игрищъ. Вспомнимъ, хотя бы, замѣчаніе Нестора лѣтописца: „Видимъ бо игрища утолчена“ съ „трубами... гуслими“. О томъ же говоритъ и Кирилль Туровскій въ толкованіи посланія апостола Павла. Что музыканты находились въ общеніи съ толпою, благодаря чему оживлялись и всякія сборища, особенно явствуетъ изъ поученія епископа Евсевія, жившаго въ XIII вѣкѣ, и изъ посланія 1505 года игумена Памфила. Первый, говоря о воскресномъ игрищѣ, пишетъ про слышавшую звуки толпу: „издавать бо ся, слышавше гласъ трубный и гусельный, текуще къ нимъ и аки крылати обрящутся ту“; второй, описывая псковскую ночь подъ праздникъ св. Іоанна Крестителя, выражается еще рѣшительнѣе: „во святую ту ночь мало не весь градъ взматется и вѣбѣсится, бубны и сопѣли, и гудѣніемъ струннымъ... стучать бубны и гласъ сопѣлій и гудуть струны, женамъ и дѣвамъ плесканіе“.

Затѣмъ дударей, волынщиковъ и сопѣльниковъ мы видимъ уже на похоронныхъ тризнахъ, на свадебныхъ обычаяхъ, гдѣ они опять-таки были милы и любезны сердцу народа. Вліяніе ихъ на массу положительно было велико. Чтобъ убѣдиться въ томъ, стоитъ только сослаться на подтвержденіе Стоглава: „Въ Троицкую субботу (на радуницу) по селамъ и по погостамъ сходятся мужи и жены на жальникахъ и плачутся

по гробамъ съ великимъ кричаніемъ и егда начнутъ играти... и гудцы и прегудницы, они же отъ начала преставше, начнутъ скакати и плясати и въ долони бити и пѣсни сатанинскія пѣти“. Аналогичные обычаи, оказывается, были въ XI вѣкѣ и у чеховъ, да почти до нашихъ дней сохранились они и въ Малороссіи. И вездѣ причиною переходовъ отъ грусти къ веселью служила игра дударей, волынщиковъ, сопѣльщиковъ. Въ свадебныхъ процессіяхъ игроки шли впереди всѣхъ. Въ одной бѣлорусской пѣснѣ дударь замѣнялъ даже невѣстѣ родного отца, такъ велико къ нему было уваженіе, а на свадебномъ пиру онъ занималъ самое лучшее мѣсто. Одно появленіе дударей способно было увлечь и вызвать въ толпѣ самыя разнообразныя настроенія.

За три копы селезня продала,
А за копу дударика наняла:
„Заграй, заграй дударикъ на дуду,
Не хай же я свое горе забуду“.

Такъ поется въ одной изъ пѣсень украинскаго сборника Рубца, Шейнъ же приводитъ въ своемъ бѣлорусскомъ сборникѣ слѣдующее,—

Ой безъ дуды, безъ дуды,
Ходютць ножки ня туды;
А якъ дудку почуюць,
Сами ноги танцюють.

Наконецъ, дудку то и дѣло называютъ въ народѣ „веселухой“, и дударь выражается, что она веселила его „на чужой сторонѣ“.

Къ сожалѣнію мы не знаемъ съ достовѣрностью, были или нѣтъ у насъ товарищества дударей, какъ это водилось въ Западной Европѣ, хотя на это какъ будто и намекается въ описаніяхъ различныхъ „ватагъ“. Несомнѣнно одно: и дудари, и волынщики, постоянно были бокъ-о-бокъ съ играющими на бубнахъ, а затѣмъ къ нимъ пристали рожечники, свирѣльщики и сиповщики.

Позднѣе другихъ появились музыканты-трубачи, если только исключить изъ ихъ семейства религіозныхъ жрецовъ, игравшихъ на трубахъ во время богослуженій, и о которыхъ то и дѣло упоминается въ лѣтописяхъ и записяхъ. Но мы говоримъ о болѣе или менѣе оспеціализировавшихся уже музыкантахъ. Какъ и слѣдовало ожидать, трубачи играли большую роль въ походахъ на врага, въ войскѣ. Можно сказать съ достовѣрностью, что неразлучными спутниками воиновъ были бубны, трубы и сопѣли. Въ своемъ походѣ на Болгарію Святославъ „повелѣ воемъ облачитесь и... пойде полкъ по полцѣ бьюще въ бубны, и въ трубы, и въ сопѣли“; „Сказаніе о Мамаевомъ побоищѣ“ утверждаетъ, что передъ битвою татаръ съ русскими „начаша гласы трубные отъ обоихъ странъ сниматися“. Тоже мы находимъ и въ собраніи украинскихъ народныхъ пѣсенъ Максимовича, когда въ одной старинной пѣснѣ поется:

То ляхи въ бубны вдаряють,
У сьвистилки, да и трубы выигрываютъ.

Усе вѣско свое до купи у громаду скликають.
 Уже храбрые товарищи запорожці
 На коникахъ вигравають, шавельками блискають,
 у бубни вдаряють.

Въ войскѣ князя Юрія Владиміровича насчитывалось 140 трубъ и бубень, въ междуособную же войну Новгорода Великаго съ Владиміромъ, въ 1216 году, у новгородцевъ было 60 трубачей, а у Владимира—40 трубачей и 40 человекъ бывшихъ въ бубны. По заключенію В. Михневича и С. Булича „количествомъ трубъ и бубновъ, распредѣленныхъ въ извѣстномъ порядкѣ на дружину, опредѣлялась ея численность“.

Какъ вы и видите, количество и составъ инструменталистовъ все увеличивался. Къ играющимъ на духовыхъ скоро присоединились игрецы и на струнныхъ. Къ нимъ мы теперь и обратимся.

IV.

Музыкальный струнный инструментъ гудокъ—самаго стариннаго происхожденія. Несмотря на свою первобытную форму и устройство, гудокъ всегда пользовался уваженіемъ въ народѣ. Гудочники были желанными гостями любого дома. Они, очевидно, соединялись съ другими инструменталистами, появлялись на людныхъ площадяхъ и принимали участіе въ обычаяхъ. Гудочники играли на своемъ инструментѣ такъ, какъ бы на маленькой ручной виолончели. Изображеніе какъ инструмента, такъ и са-

мого играющаго на немъ музыканта, можно видѣть въ описаніи путешествія по Россіи Олеарія. Но гудочки, или, какъ ихъ еще величали, гудцы, не просуществовали долго. Исчезло скоро ихъ безхитростное „мускійское орудіе“, а съ нимъ вмѣстѣ и музыканты.

Несомнѣнно, однако, что рядомъ съ гудочниками жили и еще музыканты, игравшіе на смычковыхъ инструментахъ, подтвержденіе чему можно вывести, во первыхъ, изъ поученія XVI вѣка митрополита Даніила, во вторыхъ, изъ „Стоглава“, перечисляющаго „и гусли, и смыки, и сопѣли, и всякое гудѣніе“. Между прочимъ, послѣднее слово, „гудѣніе“, сдѣлалось нарицательнымъ вообще всякой игры. Вотъ, собственно, почему слово „игрецъ“ исчезло и уступило постепенно слову „гудецъ“. Съ теченіемъ времени все чаще и чаще попадаются выраженія „гудця горазда“, а потомъ уже „гудцомъ“ назывался всякій, игравшій на струнныхъ, какъ „свирцемъ“—на духовыхъ.

Съ наступленіемъ монгольскаго ига гудцы встрѣчаются рѣже, свирци тоже. Здѣсь мы впервые знакомимся уже съ такъ-называемыми „умѣльцами“, что, между прочимъ, доказывало, что вновь появившіеся инструменты требовали уже и большого навыка, и умѣнья играть на нихъ. Инструменты эти—домры, сурны и накры—занесены были къ намъ съ востока, полчищами Мамай и Батия. Домрачей больше столѣтія

были предметомъ вниманія нашего народа, и имена нѣкоторыхъ изъ нихъ сохранились до сихъ поръ. Чаше всего домра и домрачей фигурировали въ наказахъ и разныхъ записяхъ XVII вѣка, но иногда попадались и въ XVI. Извѣстный знатокъ русскаго стариннаго быта профессоръ И. Е. Забѣлинъ говоритъ, что домрачей - музыканты жили при дворѣ царя Михаила Федоровича. У царя тогда славились своимъ искусствомъ Богданъ Путятинъ, Андриушка Федоровъ, да Васька Степановъ. Были и другіе, но имена ихъ остались почти незамѣченными въ исторіи музыкантскаго класса.

Вмѣстѣ съ домрачами, въ домахъ бояръ и царскихъ хоромъ жили еще бандуристы, а затѣмъ кобзари и лирники. Украина особенно гордилась этими музыкантами. Тамъ они имѣли значеніе равное нашему Баяну, тамъ они, подобно Баяну, были выразителями народныхъ думъ. Олицетвореніемъ кобзарей, бандуристовъ и лирниковъ прежнихъ временъ можно считать послѣдняго изъ могиканъ Остапа Вересаю. Представитель малорусскихъ музыкантовъ, по словамъ Н. Лысенки, Вересай былъ носителемъ и всей украинской старины. Подъ звуки его бандуры, казалось, воскресало все Запорожье, вольные сыны безконечныхъ степей и грозныхъ рубакъ. Малорусскіе музыканты эти не только, конечно, „крестили“ землю изъ края въ край, но и пользовались самымъ искреннимъ расположеніемъ и богатаго гетмана, и бѣдняка холопа.

Въ началѣ XVIII столѣтія гудочники, домрачеи, бандуристы и кобзари отдають пальму первенства балалаечникамъ. Первый разъ имена балалаечниковъ записаны были въ расходныхъ книгахъ Петра Великаго. Но балалаечники уже не пользовались такимъ почетомъ у народа, какъ ихъ предшественники. Виною тутъ, разумѣется, былъ самъ инструментъ, характеръ котораго никакъ не могъ расположить къ себѣ на долго слушателей.

Этимъ, именно, и кончается періодъ самобытныхъ русскихъ музыкантовъ. Безспорно, они были единственными распространителями музыкальной культуры древней Руси, несмотря на то, что добровольно обрекали себя и на скудный заработокъ, и на плохое положеніе въ обществѣ.

V.

Языческая Русь любила веселиться широко. Не было ни одного праздника, который не сопровождался бы пѣснями и игрою на музыкальныхъ инструментахъ. Въ каждомъ дворѣ можно было найти „гудебный сосудъ“, т. е. инструментъ, и „игрецы“, и „умѣльцы“ играли не маловажную роль въ домашнемъ быту нашихъ предковъ.

Но вотъ къ намъ проникаетъ христіанство съ его византійскимъ взглядомъ на искусство какъ на „бѣсовскую игру“. Первые просвѣтители находятъ въ „гуденіи“, игрѣ на музыкальныхъ инструментахъ, нѣчто неугодное Богу и несомвѣстимое съ

служеніемъ Ему. Они говорятъ, что люди на этомъ свѣтѣ лишь временные гости, что они должны здѣсь приготовиться только къ царству Божию, и непремѣнно воздержаніемъ, постомъ и молитвою, а главная жизнь ихъ—на томъ свѣтѣ, въ царствѣ небесномъ. „Такъ-ли будетъ тамъ, на небесахъ?“ спрашиваетъ игумень печерскій Θεодосій, увидя пировавшаго князя Святослава Ярославича.

Тѣмъ не менѣе первые годы христіанства прошли для музыкантовъ сравнительно благополучно. Христіанскіе проповѣдники, разумѣется, не могли сразу повернуть по своему все міросозерцаніе язычниковъ, и играцы, и умѣльцы продолжали изоощряться на своихъ инструментахъ попрежнему. Но скоро духовенство начало выдвигать противъ нихъ нѣсколько общихъ положеній Іоанна Златоуста, Василія Великаго, Кипріяна Карфагенскаго и Кирилла Іерусалимскаго. Затѣмъ оно постепенно суживало кольцо своего давленія на народъ; и, видимо, усиленно старалось уже выдвинуть все противъ играцовъ и умѣльцевъ. Такимъ образомъ отъ общихъ обличеній зрѣлицъ, оно стало переходить потомъ къ частностямъ ихъ, въ томъ числѣ—и къ обличеніямъ музыкантовъ.

Непріязнь началась со временъ Нестора, называвшаго гусли и трубы „дьявольскими лестями“; Кириллъ Туровскій величаетъ сопѣли „сатанинскими“; митрополитъ Іоаннъ говоритъ въ посланіи, что „гуденіе (игра

на музыкальныхъ инструментахъ) оскверняетъ чувства“; Черноризецъ же Григорій совѣтуетъ „и гудця и свирца (т. е. играющаго на струнномъ и духовомъ инструментахъ) нѣ увади въ домъ свой глума ради, поганьско бо то ієсть... дьяволи бо то суть“. Въ томъ же XIII вѣкѣ Евсевій поучаетъ: „сопѣли, гусли... собирають около себѣ студныя бѣсы, держай же сопѣльника, въ слать любуй гусли... чтить темнаго бѣса“.

Чѣмъ, однако, дальше, тѣмъ тонъ проповѣдниковъ становился рѣзче, раздражительноѣ. Въ одномъ изъ поученій говорится: „не подобаетъ христіанамъ на пирахъ и на свадьбахъ бѣсовскихъ игръ играти, то не бракъ наречется, а идолослуженіе, иже есть... гудьба... сопѣли, бубны, и вся жертва идольска, иже молятся проклятымъ богамъ“... Въ „Домостроѣ“ попа Сильвестра читаемъ: „начнутъ гусли, гуденіе всякое, и плясаніе и скаканіе, и всякія игры и пѣсни бѣсовскія, — тогда якоже дымъ отгонить пчелы, такоже отъйдутъ и ангелы божіи отъ той смрадныя бесѣды, и возрадуются бѣси“.

Но не только одно духовенство нападало на музыкантовъ. Старинныя лубочныя картины свидѣтельствуютъ, что свирцовъ преслѣдовали, гдѣ и какъ только можно. Достаточно указать на два примѣра. На одной картинѣ изображено „истязаніе въ аду играцовъ“. Подъ изображеніемъ, говоритъ В. Михневичъ, выписано злорадное обращеніе дьявола къ попавшему въ его когти грѣшнику: „И рече сатана: любилъ

еси въ мірѣ различныя потѣхи, игры; приведите же ему трубачей. Бѣси же начаша ему во уши трубить въ трубы огненныя; тогда изъ ушей, изъ очей, изъ ноздрей проиде сквозь пламень огненный"... Можемъ указать, продолжаетъ авторъ, на другую въ этомъ же родѣ картинку, находящуюся въ одной изъ нашихъ древнихъ рукописныхъ библий. Картинка изображаетъ смерть Лазаря: Лазарь „на одрѣ лежитъ, и бѣсы изъ него душу принимаютъ“. Это „принятіе“ сопровождается бѣсовскою „гудьбою“: одинъ бѣсъ стоитъ у изголовья покойника и трубить надъ нимъ въ дуду, изъ которой пышетъ пламя, другой бѣсъ, съ боку, барабанитъ въ бубень; третій, подъ акомпаниментъ этой музыки, тащитъ крючкомъ душу“.

Съ особенною настойчивостью игрецы и умѣльцы преслѣдовались въ московскомъ государствѣ. Здѣсь на нихъ поднялось само правительство. Начинаясь, приблизительно, съ XVI вѣка, гоненія съ особенною силою разгорѣлись въ началѣ царствованія Алексѣя Михайловича, хотя они были и до, и послѣ него. Разница между вмѣшательствомъ въ дѣла мірскія духовенства и распоряженіями правительства была громадная. Духовенство увѣщевало „спасенія ради“, правительство сокращало „еллинство“ ссылками, массовыми гоненіями и денежными штрафами. Въ своихъ поступкахъ правительство руководилось такъ называемою „Кормчей книгой“ и „Стоглавомъ“. При

Алексѣй Михайловичъ была сдѣлана по части гоненій сводка всему предшествовавшему. Его первый наказъ былъ, чтобы по селамъ и городамъ не ходили и въ сурны и бубны не играли бы, музыканты ослушники подвергались бы штрафу въ шесть рублей, инструменты же ихъ, „бубны, и домры, и сурны, и гудки велѣно было ломать безъ остатку“, наконецъ, воспрещалось принимать въ дома „съ домрами, гуслиями, волынками и со всякими играми“. Вслѣдъ за тѣмъ указывалось истреблять все, что напоминало собою „гудебные сосуды“. Однако, по свидѣтельству Олеарія, и этимъ не кончилось преслѣдованіе музыкантовъ. По повелѣнію царскому на Москвѣ собраны были все музыкальные инструменты, ими нагрузили цѣлыхъ пять возовъ, и раннимъ утромъ, чтобы не возбудить, должно быть, неудовольствіе народной массы, ихъ свезли на берегъ Москвы-рѣки и сожгли.

Мѣра эта, впрочемъ, подчеркнула лишь собою напрасныя упованія на „византійскую тишину“. Правда, со стороны внѣшней музицированіе заглохло, но зато оно пошло по другому руслу, въ глубину, потому что въ народѣ страсть ко всему эстетическому, слишкомъ была непреоборима и сильна, и въ глуши Россіи гоненія и запреты оставались гласомъ вопіющаго въ пустынь. Тамъ „по дѣдню и отчу“ примѣру „бѣсовское гуденіе“ продолжали какъ ни въ чемъ не бывало, народная масса имъ

увлекалась, и, казалось, только верхи, отъ боярскихъ хоромъ до царскихъ палатъ, пошли инымъ путемъ, хотя втихомолку отъ „челяди“ бояре и заводили „варганы иноземные“, потребность въ которыхъ объяснялась тѣмъ, что, молъ, на нихъ играютъ иностранцы, „нѣмцы“, а имъ все дозволено въ православной странѣ. Не даромъ Алексѣй Михайловичъ, порѣшивъ съечь на Москвѣ-рѣкѣ „гудебные сосуды“, разрѣшилъ боярину Артамону Матвѣеву оставить инструменты у нѣмцевъ. Этимъ онъ, уступая духу времени, показалъ однако боярамъ и народу новое зарождающееся явленіе. Да и народъ самъ, толкаясь возлѣ боярскихъ оконъ, откуда порою доносились звуки „варгановъ“, началъ прислушиваться къ невѣдомому и неслыханному на Руси. Отчасти, впрочемъ, новизна и это неслыханное, начали нарождаться еще раньше описываемаго времени. Но теперь самобытные русскіе музыканты опускаютъ уже руки, они не въ силахъ бороться съ лучшими и закругленными формами „мусикии“ заморской. Они, словомъ, уступаютъ новымъ порядкамъ и отдаютъ мѣста новымъ своимъ коллегамъ-музыкантамъ, сразу при первомъ появленіи прозваннымъ „хитрецами“.

VI.

Существовали-ли въ древней Руси оркестры? Конечно, въ нашемъ, современномъ

понятіи слова—нѣтъ, въ смыслѣ же одновременнаго „сыгрыша“ нѣсколькихъ чело-вѣкъ—да. Въ текстѣ одной изъ старинныхъ картинъ собранія Д. Ровинскаго поясняется, что „у Еремы были гусли, у Ѳомы—домра“. Олеарій, голштинскій посланникъ, путеше-ствовавшій по Московіи и остановившійся для отдыха близъ Ладоги, слушалъ гудоч-ника и игрока на бубнѣ, игравшихъ одно-временно. Одновременно также увеселяли царя Михаила Федоровича въ его потѣш-ныхъ палатахъ лирники и домрачей. „Сто-главъ“ говоритъ о цѣлыхъ ватагахъ. Это, надо думать, были не только одни товари-щества, артели, основанныя съ цѣлью взаи-мопомощи другъ другу на случай какихъ-либо жизненныхъ невзгодъ, но и для сов-мѣстной игры. В. Михневичъ пишетъ: „сурны были употребительны въ войскахъ, но, кромѣ того, игрой на нихъ, *совокупно* съ бубнами и литаврами, сопровождались раз-ныя торжества и, между прочимъ, свадьбы царскія и боярскія. Напр., въ 1586 году при Федорѣ Ивановичѣ, астраханскій воевода, принимая съ честью, по царскому приказу, крымскаго царевича Мурата, велѣлъ сперва изъ пушекъ стрѣлять „а какъ стрѣльба минулась, и язь, докладывалъ онъ, велѣлъ по набатамъ и по накрамъ бить, и въ сурны, и въ трубы играти“. Бэръ въ описаніи свадьбы Самозванца говоритъ, что послѣ вѣнца московскіе музыканты стояли на дворѣ и производили „страшный громъ и трескъ“ трубами и барабанами. Тоже сви-

дѣтельствуеть и Котошихинъ, когда описываетъ царскія и боярскія свадьбы: „на царскомъ дворѣ и въ сѣняхъ играютъ въ трубки и въ суренки и бьютъ въ литавры“, на свадьбахъ боярскихъ „въ трубки трубить и бьютъ въ литавры“. Такимъ образомъ, наши „оркестры“ прежде всего были составлены изъ музыкантовъ, игравшихъ на духовыхъ инструментахъ. Сюда, разумѣется, входили и струнные.

Какъ музыканты играли и что у нихъ выходило, теперь сказать весьма трудно, хотя по кой-какимъ отрывкамъ и замѣткамъ иностранцевъ мы и можемъ составить объ этомъ предметѣ приблизительное понятие. Обратимся за справками къ К. С. Буличу. Рейтенфельсъ, въ своей книжкѣ „De rebus Moschoviticis“, изданной въ 1680 году, говоритъ, что „московиты въ весьма пріятномъ согласіи“ исполняютъ музыку на духовыхъ инструментахъ (трубахъ, бубнахъ, сопѣляхъ, сурнахъ и волынкахъ), Корбъ же, слыхавшій нашу военную музыку во время нововведеній Петра, утверждаетъ, что музыканты играли пѣсни „болѣе похожія на погребальныя, чѣмъ на воинскія“ и скорѣе наводили тоску, чѣмъ воинственное одушевленіе, „не умѣя примѣнить музыку къ болѣе благороднымъ побужденіямъ“. Самъ Буличъ даетъ такую оцѣнку стариннымъ „оркестрамъ“ и дѣлаетъ такую сводку, съ которой нельзя не согласиться. „Едва ли мы сильно ошибемся, говоритъ онъ, предположивъ, что художе-

ственность и музыкальное содержаніе оркестровой музыки нашихъ предковъ стояли немногимъ выше, чѣмъ оркестровое исполненіе какихъ нибудь бухарскихъ или хивинскихъ туземныхъ придворныхъ оркестровъ, состоявшихъ до недавняго времени изъ такихъ же сурначеевъ, трубачей и накрачеевъ, какіе входили въ составъ старинныхъ московскихъ оркестровъ. Если и были здѣсь какіе-нибудь самобытные начатки гармоніи и контрапункта, то они ничѣмъ существеннымъ не отличались отъ подобныхъ же зачатковъ, наблюдаемыхъ въ исполненіи современныхъ хоровъ рожечниковъ или въ хоровомъ пѣніи русскаго народа. Самостоятельное развитіе этихъ зародышей инструментальной музыки, едва ли и возможное при совокупности условій духовнаго развитія въ древней, до - Петровской Руси, остановилось въ самомъ началѣ, прерванное вторженіемъ къ намъ въ XVIII вѣкѣ готовыхъ западно европейскихъ формъ и средствъ инструментальной музыки“.

Съ другой стороны, пишетъ Вл. Михневичъ, всѣ эти „умѣльцы“ (домрачеи, накрачеи, гусельники, волынщики и т. п. музыканты) соединяясь артелями, странствовали по всей русской землѣ, тѣша православный людъ своимъ искусствомъ, перенося любопытныя вѣсти и сказанія о событіяхъ и дѣяніяхъ временъ текущихъ и отдаленныхъ, въ отечествѣ и странахъ „заморскихъ“, распространяя, наконецъ, въ народѣ поли-

тическія идеи и стремленія, которыя, возникнувъ въ какомъ-нибудь центрѣ русской жизни, не рѣдко оказывали потомъ вліяніе на всю народную массу. Вообще этотъ бойкій на языкъ, впечатлительный и юркій бродячій людъ игралъ весьма важную роль въ умственной жизни народа. Онъ былъ живымъ проводникомъ того, что называется теперь „общественнымъ мнѣніемъ“; служилъ выразителемъ народной думы и, за отсутствіемъ письменной литературы, являлся хранителемъ, распространителемъ и двигателемъ народнаго поэтическаго творчества.

Но, спрашивается, всегда-ли это былъ „бродячій людъ“? Любя привольную жизнь, часто игнорируя уставы общества и законы государства, музыканты съ испоконъ вѣковъ любили сбросить съ себя ярмо притѣсненій, но какъ только обстоятельства складывались мало-мальски въ ихъ пользу, то они тотчасъ же мѣняли бродячую жизнь на осѣдлую. Мы отлично знаемъ, что старинные музыканты по долгу жила и въ хоромахъ бояръ, и въ царскихъ палатахъ, и трудились рядомъ съ сельчанами. А разъ они замѣчали, что на нихъ косились, начинали тяготиться ими, то сейчасъ-же прятали свои инструменты подъ полу и уходили просто на просто куда глаза глядятъ. Да имъ нечего было и терять въ то стародавнее время, когда челоуѣкъ труда довольствовался въ жизни самымъ малымъ. У богатаго купца-музыканта Садка снача-

ла были только „одни гусли яровчатые“; въ одной изъ пѣсенъ Орловской губерніи музыкантъ, сватаясь за дѣвушку, хвалится: „Есть у меня, Катенька, и скрипка, и гудокъ“; въ другой пѣснѣ музыкантъ „сказывалъ житья-бытья: свирѣль да гудокъ“; „гудки да рожокъ все наше богатство“, нерѣдко слышалось изъ устъ старинныхъ простыхъ гудочниковъ.

Однако по селамъ, деревнямъ и городамъ существовало много осѣдлыхъ музыкантовъ. Такъ, они постоянно жили еще при дворѣ Владиміра, Чурила же Пленковичъ дѣлается даже настоящимъ придворнымъ загусельщикомъ. На пирахъ Святослава Ярославича играли на гусяхъ „по обычаю“. Цѣлые штаты музыкантовъ, домрачеевъ, цимбальниковъ, сурначеевъ, были и у царя Михаила Федоровича. Бояре ихъ тоже приглашали на постоянное жительство въ свои хоромы: „держай сопѣльника“ — говоритъ одинъ изъ лѣтописцевъ; трубачъ постоянно находился при князѣ Иванѣ Патрикѣевѣ, во времена царствованія Іоанна III; по одной изъ былинъ Кирши Данилова, пиръ у Никиты Ивановича Романова - Юрьева, шурина Грознаго,

... пошелъ у него на радостяхъ,
А въ трубки трубятъ по ратному
Барабаны бьютъ по воинскому,—

а эти трубачи и барабанщики числились постоянными у боярина. Въ повѣсти о прекрасномъ Девгеніи (рукопись XVII вѣка) говорится: „Девгеній нача веселится во

всю ночь и повелѣша людямъ своимъ въ тимпаны и въ набаты бити, и въ сурны играти“. И чѣмъ ближе къ намъ историческія свидѣтельства, тѣмъ все чаще встрѣчаются и извѣстія объ осѣдлыхъ музыкантахъ. Но мы о нихъ будемъ еще разъ говорить, а теперь перейдемъ лучше къ ихъ заработку.

Времена эпическія, когда гуслировъ дарили цѣлыми селами и безъ счету сыпали въ ихъ карманы княжеское золото—прошли уже давно. Музыкантъ болѣе поздняго времени бралъ за свою игру натурой, начинаясь съ почетнаго мѣста на пиру и кончавшейся „зеленымъ виномъ“. Очевидно плата гудочникамъ существовала давно, но въ чемъ она состояла—неизвѣстно.

„А я нацѣну въ свой гудокъ играти,

Штобы не лишили меня платы-то гудосьныя“.

поется въ одной изъ пѣсенъ собранія Кирѣвскаго. Въ словѣ о русаліяхъ, пишетъ А. Фаминцынъ, рассказываетъ, какъ богатый награждаетъ сопѣльника „серебренницею“. Рукопись XIV вѣка Новгородскаго Софійскаго собора, въ порицаніе держащему при себѣ сопѣльника, выражается — „другіе же и мзды игрецемъ даютъ“; говорится о томъ и въ „Розысканіяхъ въ области русскаго духовнаго стиха“ Веселовскаго; въ требникѣ же, въ чинѣ исповѣданія мірянъ, кающійся проноситъ: „согрѣшихъ въ сладость слушающая гудѣнія гуслей и органъ и трубъ... и за то имъ мзду давахъ“. Игрецы Шуйскаго

и Пожарскаго „ходили для своего промыслишку“, т. е. играли за плату, за вознаграждение, какъ поясняетъ А. Фаминцынъ.

И всетаки не ясно, сколько брали за свою игру домрачей, гудочки и загуельщики. Лишь позднѣе мы узнаемъ, что дударю какая то женщина, продавшая селензя за три копы, заплатила одну копу за удовольствіе послушать его игру, а это, по счету того времени значило, что она дала ему 50 коп. Часто-ли музыкантъ получалъ подобную „мзду“ въ день, въ мѣсяцъ,—неизвѣстно. Весьма дѣльные указанія по интересующему насъ вопросу дѣлаетъ И. Забѣлинъ. Въ своей извѣстной книжкѣ „Домашній бытъ русскихъ царицъ“ онъ приводитъ выдержки „изъ записи денежныхъ расходовъ царицыной мастерской палаты“. Изъ этихъ „записей“ видно, что домрачаемъ на царскій счетъ шились кафтаны „однорядки“, фѣязи, сапоги, и шапки, съ различными украшеніями, стоимостью по 23 алтына, но, кромѣ того, „царицы Евдокѣи Лукьяновны по имянному приказу... домрачею... Гаврилку... въ приказъ рубль дано“. Это было въ 1632 году, іюня 9-го. Въ 1635 году по распоряженію той же государыни окольникій Стрѣшневъ выдалъ „игрецамъ Якушу да Лукѣ на струны“ 6 алтыновъ и 2 денежки. Затѣмъ однимъ и тѣмъ же лицамъ часто записывались и другія выдачи различнаго количества. Вообще въ старину получали немного, довольствуясь, очевидно, всего больше заработкомъ натурой. Ясно

все-таки одно, что существовали придворные музыканты и получали жалованье.

Въ заключеніе нельзя не привести описанія одежды придворныхъ домрачеевъ царя Михаила Федоровича. Музыканты одѣвались такъ: „однорядка зеленого цвѣта, подпушена лазоревымъ киндякомъ и украшена двѣнадцатю серебряными пуговицами; фѣязи лимоннаго цвѣта, подпушенные красной зеендью и подбитыя лазоревой крашениной, набивка изъ краснаго шелка съ мишурою; кафтанъ красный, подпушенный „лимоннымъ киндякомъ“, подбитый лазоревой крашениной, „нашивка на снуркѣ шолкъ рудожолтъ“, воротникъ (ожерелье) изъ золотнаго атласу „по черной землѣ“ (по красному фону); сапоги сафьянные желтые; шапка изъ краснаго сукна съ руломъ“.

Въ дни праздничные и во время народныхъ торжествъ, инструменты музыкантовъ украшались лентами различныхъ цвѣтовъ, а также и шнурами.

VII.

Съ появленіемъ иностранныхъ музыкантовъ въ Россіи мы дѣлаемся свидѣтелями того, что музыка, бывшая раньше собственностью всего народа, подъ вліяніемъ гоненій внутри страны и давленія извнѣ, постепенно дѣлается достояніемъ однихъ высшихъ сферъ общества и царскаго двора. Собственно народу остаются примитивные инструменты да пѣсни, которыхъ съ дав-

нихъ уже поръ сторонилось общество и дворъ, начиная, пожалуй, еще со времени Иоанна III. Именно въ царствованіе послѣдняго впервые мы слышимъ объ иностранныхъ музыкантахъ. Правда, они были одиночками и не мечтали еще стать нашими учителями, но, безспорно, они очень скоро вступили въ ряды этихъ учителей.

Но и въ то время, когда еще, по свидѣтельству „Никоновской лѣтописи“, Иоанномъ III не былъ вызванъ въ Москву, въ 1490 году, „органный игрецъ, капланъ бѣлыхъ чернецовъ Августинова закона“, прозванный при дворѣ Иваномъ Спасителемъ (Salvator), у насъ были уже „варганы“ въ царскихъ палатахъ: иноземный игрецъ не привезъ съ собою инструмента и, значить, воспользовался готовымъ, бывшимъ уже тогда на Москвѣ. И чѣмъ дальше завязывались отношенія Московіи съ иностранцами, тѣмъ больше послы разныхъ европейскихъ дворовъ дарили нашимъ царямъ и боярамъ „стременты“. Въ „Описаніи Россіи“ англійскій посоль Горсей говоритъ, что отъ своего государя онъ привезъ царю Федору Ивановичу не только органы и клавикорды, но и музыкантовъ. Царица Ирина Федоровна, повѣствуетъ авторъ, особенно восхищалась гармоніей звуковъ этихъ „музикійныхъ орудій“ никогда ею невиданныхъ и неслыханныхъ. Тысячи народа толпились около дворца, чтобы ихъ послушать“. Кромѣ того, намъ доподлинно извѣстно, что при отцѣ Федора Иоанновича, при Грозномъ, жили уже

музыканты въ московской Нѣмецкой слободѣ, а дѣти царя Бориса Годунова заводили у себя даже игрушечныя музыкальныя машины.

Смутному времени было не до музыки, и мы, по крайней мѣрѣ, ничего не нашли положительнаго о музыкантахъ этого періода, хотя извѣстія о нихъ и попадаются изрѣдка въ различныхъ расходныхъ записяхъ. Дмитрій Самозванецъ сразу заставилъ говорить о себѣ москвичей: онъ привезъ съ собою оркестръ, и этотъ оркестръ, организованный уже вполне правильно, былъ первымъ, огласившимъ своды кремлевскихъ дворцовъ и услышаннымъ московскимъ людомъ. И Самозванецъ, и Марія Мнишекъ хотѣли удивить Москву новой жизнью, и первымъ вѣстникомъ ея былъ польскій оркестръ, игравшій тогда танцы на балахъ и разныя пьесы на пиршествахъ. Славянской оркестръ, видимо, поразилъ москвичей того времени, и они говорили о немъ съ нескрываемымъ восторгомъ. Оркестръ Самозванца былъ небольшой и состоялъ изъ скрипачей, лютистовъ, гобоистовъ, флейтистовъ и трубачей, вѣроятно были и ударные. Всего численностью оркестръ этотъ доходилъ до 15—16 человекъ.

Народные бунты стерли съ лица земли всякія подробныя свѣдѣнія объ оркестрѣ Самозванца и вообще о музыкантахъ его времени. Только съ воцаренія Михаила Федоровича начинаютъ уже появляться въ указахъ фамиліи музыкантовъ, на что, между прочимъ, указываютъ и дошедшія до

насъ свѣдѣнія, что на свадьбѣ царя, „съ выходомъ его въ баню и во весь день и ночью и на царскомъ дворѣ играли въ сурны и трубы и били по накрамъ“, въ грановитой же палатѣ — играли музыканты на цимбалахъ и варганахъ. Среди музыкантовъ находились не только поляки, но и русскіе, изъ чего надо заключить, что и первыми учителями нашихъ оркестровыхъ музыкантовъ были, вопреки ни на чемъ не основанному, но почему-то ходячему мнѣнію, не нѣмцы, а скорѣе — поляки. Очевидно, лучшими придворными музыкантами считались также поляки, въ числѣ которыхъ, благодаря одному документу 1638 года, мы узнаемъ про нѣкихъ Юрія Просуровскаго и Завальскаго. Оба они были „органными играцами“ Михаила Федоровича. Рядомъ съ ихъ именами стоятъ слѣдующія фамиліи русскихъ цимбальниковъ и органистовъ: Андреева, Мелентія Степанова и Михайлы Бѣсова, служившихъ при дворѣ съ 1613 по 1632 годъ. Органная „потѣха“ настолько пришлась по сердцу тогдашнему двору, что въ 1630 году выписаны были „органнаго дѣла мастера“, Ансъ Лунъ, да Мелхартъ Лунъ, и привезли они съ собою „изъ Голландской страны стрементъ на органное дѣло, и тотъ они стрементъ въ Москвѣ додѣлали... за то мудрое дѣло государь пожаловалъ имъ 2.676 рублей“. Но, прибавляетъ И. Забѣлинъ, Михаилъ Федоровичъ приказалъ Лунамъ, явившимся въ Москву съ подмастерьями Ада-

меномъ и Бурманомъ, выучить органному дѣлу и русскихъ. Луны прожили въ Москвѣ не менѣе 8 лѣтъ, и за это время, очевидно, не мало научили и русскихъ своей „мудрости“. По крайней мѣрѣ достовѣрно извѣстно, что одинъ органъ былъ сдѣланъ въ Москвѣ русскими мастерами, и отосланъ вмѣстѣ съ русскимъ музыкантомъ—„варганистомъ“ въ подарокъ персидскому шаху.

Еще большаго развитія достигла заморская „музикія“ при Алексѣѣ Михайловичѣ. Сначала ее гнавшій и водворявшій взамѣнъ ея „московско-византійскую тишину“, подъ конецъ жизни царь былъ покровителемъ музыки и ея дѣятелей. Прямое тому доказательство—въ его „комидійной храминѣ“, въ его „потѣшной палатѣ“. 15 мая 1672 г. Алексѣй Михайловичъ указалъ одному изъ близкихъ друзей боярина Артамона Матвѣева, полковнику Николаю Фанъ-Стадену „ѣхать къ Курляндскому Якубусу князю... приговаривать въ службу рудознатныхъ всякихъ добрыхъ мастеровъ... да трубачей самыхъ добрыхъ и ученыхъ“. Но поиски Стадена не были успѣшны. Кого онъ не приглашалъ, всѣ почти отказывались отъ поѣздки въ полудикую Московію. Въ числѣ мотивовъ къ отказу былъ, какъ явствуетъ изъ письма Стадена къ Матвѣеву отъ 31-го іюля 1672 года, слѣдующій: музыканты услышали, что, несмотря на кончившійся срокъ службы какого-то „свирѣльщика“, его не отпускаютъ, „а писалъ тотъ свирѣльщикъ женѣ своей, что ему на Москвѣ не

добро: „грозятъ-де его кнутомъ бить и въ Сибирь“. Разумѣется, при такихъ условіяхъ нечего было ожидать русскому двору заграничныхъ музыкантовъ и труппу, которую хотѣлъ пригласить Фанъ-Стаденъ. Онъ успѣлъ привезти лишь „одного трубача да 4 музыкантовъ“, неизвѣстно на какихъ инструментахъ игравшихъ. Какъ бы то ни было, а въ Москвѣ уже до пріѣзда Стадена съ этими музыкантами начались одновременныя представленія подѣ наблюдениемъ пастора Нѣмецкой Слободы Готфрида Юганна Грегори и находился готовый оркестръ. Такъ въ „Комедіи какъ Алаферна царица царю голову отсѣкла“ принималъ участіе и оркестръ, состоявшій изъ крѣпостныхъ боярина Матвѣева и разученный органистомъ Симономъ и Тимофеемъ Газенкрухомъ, этими, оказывается, двумя дирижерами того времени. Въ оркестрѣ находились и нѣмцы, къ которымъ, впоследствии, присоединены были привезенные Стаденомъ музыканты. Ал. Веселовскій считаетъ этотъ оркестръ уже давно существовавшимъ въ Москвѣ, такъ какъ, по его мнѣнію, его приглашали къ каждому представленію въ „комидійной храминѣ“ въ то время, когда еще заграничнаго оркестра и въ поминѣ не было въ Москвѣ.

Въ началѣ официальныхъ театральныхъ представленій Алексѣй Михайловичъ воспротивился было оркестровому исполненію между „комидійными дѣйствами“, но потомъ, когда ему разъяснили, что „бѣсов-

ская гудьба“ оркестра необходима при танцахъ, царь согласился съ доводами. „Другъ нѣмцевъ“, Матвѣевъ, пошелъ еще дальше. Благодаря его содѣйствію, оркестръ сыгралъ, 2 октября 1672 года, во дворцѣ нѣсколько пьесъ во время ужина Алексѣя Михайловича. Дирижировалъ Готфридъ Грегори. Оркестръ, по словамъ Рейтенфельса, окончательно расположилъ къ себѣ царя, и отнынѣ онъ, ранѣе не признаваемый, дѣлается обычнымъ явленіемъ дворцовой жизни. Составъ оркестра былъ гораздо скромнѣе, по сравненію съ таковымъ же Самозванца. Главное мѣсто въ немъ занимали маленькіе органы, а потомъ къ нимъ прибавлены были „фіолы“, т. е. скрипки, затѣмъ трубы и барабаны. Судя, однако, по такъ-называемымъ расходнымъ книгамъ, оркестръ увеличивался еще флейтами и др. инструментами. Напримѣръ, во время представленія одного фокусника предъ лицомъ самого царя и его двора, въ оркестрѣ, которымъ по очереди дирижировали Симонъ органистъ и Тимофей Газенкухъ, находились органы, трубы, флейты, скрипки, барабаны и литавры. Очевидно, оркестръ этотъ игралъ и при объявленіи Феодора Алексѣевича наслѣдникомъ престола, въ сентябрѣ 1674 года.

Оркестры формировались и боярами. Самъ Матвѣевъ имѣлъ хоръ роговой музыки; по словамъ Олеарія, Никита Ивановичъ Романовъ былъ „вельможа веселый и большой любитель музыки“; въ имущемъ

ствѣ князя Голицына описано въ 1690 г. въ казну много „фіолей и варгановъ“.

Потребность въ музыкантахъ росла, какъ говорится, не по днямъ, а по часамъ. Бояринъ Матвѣевъ, завѣдывавшій придворнымъ театромъ Алексѣя Михайловича, сознавалъ это больше другихъ своихъ современниковъ и смѣло шелъ на встрѣчу созрѣвшимъ желаніямъ общества. Въ 1673 г. онъ основалъ по своему плану нѣчто напоминавшее музыкально-театральное училище. Въ немъ было подготовлено много русскихъ оркестровыхъ музыкантовъ, и вѣроятно роговой оркестръ Матвѣева состоялъ изъ перваго выпуска училища. Такимъ образомъ, еще въ то далекое время были зачатки первой русской консерваторіи. Просвѣщенный Матвѣевъ не зналъ, конечно, что идея его еще разъ появится въ государствѣ и расцвѣтетъ во всю ширь и мощь полезнаго Россіи учрежденія. Идея Матвѣева была самой важной и цѣнной для историка нашей музыки. Не даромъ Алексѣй Михайловичъ приказывалъ Стадену, чтобы онъ вывезъ изъ Курляндіи, а не то такъ „и изъ земли свейской и прусской“ трубачей „добрыхъ и ученыхъ“. Очевидно царь серьезно задумалъ съ Матвѣевымъ водворить на Руси музыкантовъ, которые могли бы научить нашихъ гудцовъ и свирцовъ своему „хитрому“ искусству. И идея ихъ пала на добрую почву: до Алексѣя Михайловича никогда не было такого значительнаго количества музыкантовъ.

VIII.

Петръ Великій не былъ поклонникомъ музыки. Онъ ее понималъ на столько лишь, на сколько она могла играть роль въ его смѣлыхъ преобразованіяхъ. Но такъ, видимо, смотрѣло на музыку и общество его времени: качество самаго искусства оставалось на второмъ планѣ, и никогда еще не относились у насъ такъ хладнокровно къ „звучамъ сладкимъ“, какъ при Петрѣ. Да Петру, собственно, и не было времени удѣлять музыкѣ много вниманія: вѣдь ему предстояло пересоздать старый механизмъ государственнаго управленія и направить Русь по новому пути, — такъ до того ли было? А между тѣмъ, развитіе музыкальнаго дѣла, точно по разъ заведенному шаблону, шло впередъ и впередъ, и при Петрѣ оно, сверхъ всякаго ожиданія, благодаря различнымъ требованіямъ придворнаго этикета, достигаетъ, по сравненію съ прошлымъ, наибольшей внѣшней полноты.

Какъ и слѣдовало ожидать, Петръ обратился за музыкантами за границу. Но прежде, чѣмъ это сдѣлать, ему представился случай купить оркестръ въ Москвѣ. По свидѣтельству Корба, въ 1699 году бранденбургскій посланникъ привезъ съ собою въ Москву хоръ мальчиковъ музыкантовъ, игравшихъ на гобояхъ. Царю они доставили своимъ исполненіемъ большое удовольствіе и онъ передалъ желаніе дирижеру продать ему весь оркестръ. Послѣд-

ній отпустилъ мальчиковъ за 1.200 золотыхъ. Но оказывается, не одинъ этотъ оркестръ былъ въ то время на Москвѣ. По неопѣненному свидѣтельству того же Корба, оркестры были и у любимца Петра, Лефорта, и у австрійскаго посла Гавріента, и у Князя Голицына. Среди музыкантовъ большую роль играли „природные поляки“, очень даровитые и отличавшіеся на своемъ поприщѣ. Къ большому сожалѣнію, до насъ не дошли свѣдѣнія о составѣ оркестровъ этихъ знатныхъ людей своего времени.

Но скоро оркестръ изъ мальчиковъ пересталъ нравиться Петру. Тогда онъ задумалъ привезти таковой изъ Европы, для чего и отрядилъ Сплавскаго, вообще много содѣйствовавшаго дѣлу устройства „театрума“ Петра при „комидійной хранинѣ“, въ Москвѣ, на Красной площади. Сплавскому не удалось сразу привезти съ собой актеровъ и музыкантовъ. Они отказывались ѣхать по той же самой причинѣ, по которой не поѣхали въ Московскую землю музыканты и при отцѣ Петра, царѣ Алексѣѣ, — изъ-за боязни кнута. Только вторичная поѣздка Сплавскаго, 21 января 1702 года, увѣнчалась успѣхомъ. Сплавскій пригласилъ труппу Ягана Кунста. Дорогой между антрепренеромъ и посланцемъ царя произошли пререканія, и Кунстъ, поэтому, не могъ будто бы пригласить музыкантовъ „искусныхъ въ операхъ, которые 13 лѣтъ самогласной и инструментальной музыкѣ обучены вельми“. Кунстъ не пробылъ долго

въ Москвѣ, и причина тому была слѣдующая: онъ объявилъ спектакль 1-го апрѣля, на него пріѣхалъ даже самъ Петръ, но спектакля не состоялось. Боясь царскаго гнѣва, Кунстъ бѣжалъ, не заплативъ своей группѣ и музыкантамъ ни копѣйки. Вотъ что мы читаемъ по поводу этой продѣлки Кунста въ „Объявленіи городской полиціи“: „продаются театральныя украшенія, принадлежащія директору нѣмецкихъ комедіантовъ Ягану Кунсту, убоившемуся нашего градскаго правительства за сочиненныя имъ и представленныя на публичномъ театрѣ пасквильныя комедіи: уѣхалъ изъ Россіи инкогнито, не заплатя ни комедіантамъ, ни танцовщикамъ, ни музыкантамъ за многія игрища жалованья; по сему резонту и объявляемъ, что продажа сія дѣлается на уплату долговъ комедіантамъ, танцовщикамъ и музыкантамъ“.

Послѣ этого Петру снова пришлось обратиться за границу за музыкантами. Посредникомъ въ дѣлѣ найма ихъ явился нѣмецъ Матвѣй Поппъ, изъ Гамбурга. До насъ сохранился и самый договоръ или контрактъ того времени, кѣоторый и не безынтересно будетъ привести здѣсь цѣликомъ. „Извѣстно и вѣдомо да будетъ черезъ сіе всѣмъ, а особенно тѣмъ, которымъ о томъ надлежитъ, что сего числа послѣдующій договоръ учиненъ межъ господина Франса и Ягана Рудольфа Попповъ на Москвѣ по указу Его Царскаго Величества съ единой стороны, и тожъ Готфри-

номъ Оттомъ Моллиніусомъ, Генрихомъ съ Ненкнехтомъ, Геннингомъ Гиронимусомъ Лоренсомъ, Петромъ Моллиніусомъ, Франсомъ Эрнстомъ Ромфомъ, Томасомъ Шеллемъ, Гергартомъ Дростомъ всѣхъ музыкъ прилежащихъ съ другой стороны, съ благо-разсужденіемъ обоихъ договорено, поставлено и совершено такимъ образомъ: что помянутыя 7 особъ надворными музыкантами у Высочайше помянутаго Царскаго Величества два года служить общаются и употреблять ихъ, гдѣ и въ которыхъ мѣстахъ, гдѣ оный высокою особою своею обрѣтается или имъ индѣ, гдѣ съ ихъ инструментами по достоинству услуговать укажетъ, кромѣ того, чтобы имъ въ полѣ за полковыхъ габоитовъ или трубачей потребленныхъ не быть; въ прочемъ же имъ такъ оказоватися, дабы Его Царское Величество совершенное удовольствіе о нихъ имѣть изволилъ и никакой бы жалобы на нихъ не было, за что имъ погодно отъ Его Царскаго Величества годовой заплатъ имѣть: первымъ, яко Готфриду Отту Моллиніусу да Гендрику Сіенкнехту, каждому по 140 рублевъ; прочимъ же пяти человекамъ по 114 рублевъ, и что имъ то на каждую четверть года или въ полгода исправно заплачено будетъ, еже имъ господа Поппы общаются исходатайствовать и здѣсь каждому изъ нихъ по 50 ефимковъ напередъ заплатить, которые у нихъ на Москвѣ изъ заслуженнаго ихъ жалованья вычтены будутъ: или будетъ, которому изъ нихъ въ пути

что случитца или умреть, и тогда данные ему здѣсь 50 ефимковъ на прочихъ взяты будутъ, а имъ достанутца его инструменты, еже они, а особливо два старшіе за всѣхъ вѣрно обѣщаютъ, и притомъ хотятъ они на корабляхъ нынѣ въ готовности къ походу къ Архангельскому городу обрѣтающихся, по послѣдней мѣрѣ въ 6 числѣ сего мѣсяца отсюда вмѣстѣ безъ замедленія ѣхать и оттуды далѣе къ Москвѣ со имѣющими при себѣ всѣми удобными и къ тому потребными инструментами; противъ того же обѣщаютъ господу Поппы безубыточный проѣздъ и харчъ какъ на корабляхъ до города, такъ и далѣе даже до Москвы, и съ того числа, какъ они къ городу пріѣдутъ, начнетца ихъ жалованье, и по двухъ лѣтъхъ того жъ числа паки да окончатся, и буде они долѣе желанія не будутъ имѣть въ службѣ Его Царскаго Величества пребывать, и тогда его свободна паки изъ тоя земли на своихъ харчахъ въ Гамбургъ поставить: между тѣмъ же помянутымъ семи особамъ на Москвѣ въ пребывающее время заплаты своей самимъ пропитаніе себѣ имѣть; буде же по окончившихся двухъ лѣтахъ кто-нибудь изъ нихъ, или всѣ долѣе въ той землѣ пребывать похотятъ и то имъ вольно будетъ; и тогда помянутые господа Поппы, или господинъ братъ во обѣщаніи своемъ долѣе не будутъ должны или обязаны; противъ того жъ обѣщаютъ господа Поппы по честному имени своему, что отъ нихъ никакой опасности въ наймѣ сихъ семи

человѣкъ имъ не ищетца. И тако сей договоръ отъ обоихъ договаривающихся совершенъ и вдвое подписанъ, и отъ каждой страны по одному письму въ сохраненіе взято. Учинено въ Гамбургѣ. Авг. въ 5 день, 1702 г. подписали: Франць Поппе съ полной мочи брата моего Гансъ Поппе на Москвѣ. Яганъ Рудольфъ съ полной мочи брата моего Гансъ Матиса Поппе на Москвѣ. Генрихъ Сіенкнехтъ, Готфридъ Отто Моллинусъ, Томасъ Шелле, Петеръ Моллинеусъ, Генингъ Геранимусъ Лоренць, Франць Эрнстъ Гумисъ, Гергардъ Дростъ“.

Конечно, пріѣхавшіе семь человѣкъ новыхъ музыкантовъ не могли составить изъ себя оркестра, и поэтому вскорѣ къ нимъ были присоединены еще гобоисты, выписанные изъ Берлина черезъ нашего посла Измайлова. „Указаль Государь, писалъ ему Головинъ, чтобы ты, пріискавъ купить робятъ маленькихъ съ габой и сипоши, какихъ мы купили напередъ сего въ Кралевцу“. Всего жалованья этимъ музыкантамъ, а также и на инструменты выдано было изъ Государственнаго Посольскаго Приказа 1.264 золотыхъ, и, какъ говоритъ Барсовъ, изъ нихъ, впрочемъ, „противъ памятки не дослано было Измайлову 134 золотыхъ“. Затѣмъ, въ 1703 году въ придворный оркестръ присланы были старостой Жмоицкимъ музыканты изъ Польши, отъ князя Огинскаго. Князь платилъ имъ по 200 ефимковъ въ годъ каждому, сообразно чему въ Москвѣ они получали по 146 руб.

лей въ годъ. Музыканты Генрихъ Казіюсъ, **Михаилъ** Питіанъ, Крестьянъ Рыхтеръ и Янъ Штернзеръ были уже изъ послѣднихъ дополнившихъ собою царскій оркестръ.

Въ общемъ, придворный оркестръ Петра былъ не великъ и состоялъ только изъ 20 человекъ. Составленъ онъ былъ почти изъ однихъ духовыхъ: 4 валторнистовъ, 6 трубачей, 1 политаврщика и 9 „музыкантовъ“, подъ которыми нужно подразумѣвать или игравшихъ на деревянныхъ, или на струнныхъ инструментахъ. Оркестръ этотъ фигурировалъ на придворныхъ балахъ, начинавшихся въ 4 часа пополудни и кончавшихся въ 11 ночи, на такъ называемыхъ ассамблеяхъ, похоронахъ, царскихъ пиршествахъ, въ государственныхъ торжествахъ и церемоніалахъ. Ему присвоена была и особенная одежда. Головинъ, напр., просилъ Измайлова купить сукна „чтобы на одной сторонѣ красное, а на другой зеленое или лазорево, да пуговиць хорошихъ золотныхъ“. Платье шилось на царскій счетъ, казна же платила за инструменты и на трости. На покупку тростей для гобоевъ выдавалось по одной гривнѣ, для басовыхъ же инструментовъ—по двѣ.

Въ дѣлѣ распространения оркестровъ Петръ былъ очень дальновиденъ. Онъ старался въ каждую изъ своихъ побѣдъ выдѣлать музыкантовъ—иностранцевъ и отправить ихъ къ себѣ на службу. Стоитъ вспомнить, хотя бы, битву подъ Полтавой. Послѣ нея въ числѣ плѣнныхъ шведовъ, приве-

зенныхъ въ 1709 г. въ Москву, оказалось— гобоистовъ, трубачей, флейтистовъ, литавристовъ и барабанщиковъ 121, да 4 трубача и 4 литавриста, составлявшихъ королевскую музыкантскую домовую роту. Кстати уже, вмѣстѣ съ ними были захвачены и привезены и инструменты, въ огромномъ количествѣ,—54 фуры съ барабанами, литаврами, трубами и полковыми „музыкальными инструментами“.

Не это, всетаки, увеличивало количество музыкантовъ Петра. Мы уже изъ контракта Кунста знаемъ, что прїѣхавшіе въ Россію музыканты обязаны были съ „добрымъ радѣніемъ и всякимъ откровеніемъ“ учить русскихъ. Кунсту отдавали учениковъ „по наряду“ изъ подъячихъ различныхъ приказовъ, напримѣръ, изъ сибирскаго—3, изъ монастырскаго—1, изъ посадскихъ, что были въ истопникахъ—1, и т. д. Кромѣ подъячихъ и приказныхъ, оркестровые музыканты вербовались при Петрѣ прямо изъ кого попало. Такъ у одного иностраннаго доктора Бидлоо былъ отобранъ въ музыканты переводчикъ; брали также пѣвчихъ. Обученіе ихъ велось довольно строго, и всякіе неуспѣхи отмѣчались „битьемъ батогами, ради исправленія“. Конечно, цѣль достигалась, но отличныхъ музыкантовъ въ то время было мало.

Оркестры были прямо какъ бы необходимою петровскаго времени. Княжна Черкасская гордилась своими музыкантами и обѣдала подъ звуки своего домашняго

оркестра; у графа Апраксина, задававшего лукулловскія пиршества, оркестръ снискалъ извѣстность, благодаря одному знаменитому трубачу; князь Меншиковъ имѣлъ струнный и духовой оркестръ; канцлеръ Головкинъ, графъ Мусинъ-Пушкинъ, князь Голицынъ, всѣ считали своею обязанностью имѣть лучшихъ музыкантовъ, бросать на нихъ громадныя деньги и нанимать хорошихъ учителей. Даже архіепископъ Теофанъ Прокоповичъ помимо пѣвчихъ имѣлъ собственный оркестръ, игравшій временами въ его квартирѣ, въ Александро-Невской лаврѣ. Извѣстенъ доносъ на Теофана Петру за его веселое препровожденіе времени. Петръ поѣхалъ лично въ томъ удостовѣриться въ лавру, засталъ владыку пирующимъ, слышалъ „огромную музыку“ въ залѣ, и, въ концѣ концовъ, встрѣченный любезно находчивымъ хозяиномъ, самъ усѣлся за столъ и началъ пировать вмѣстѣ въ гостями владыки.

Но обиліе оркестровъ у русскихъ вельможъ не доказывало еще ихъ любви къ самой музыкѣ. Свидѣтельства того, какъ свысока относились вельможи къ музыкальнымъ занятіямъ, какъ они мало цѣнили эстетическое значеніе музыки и смотрѣли на нее, какъ на придатокъ къ грубымъ увеселеніямъ, мы видимъ сплошь и рядомъ. Лучше и сильнѣе всего взглядъ этотъ подтверждается „реестромъ господъ, бывшихъ на свадьбѣ Никиты Моисеевича Зотова, кому въ какомъ платьѣ и съ какимъ

играми быти“. Въ реестрѣ этомъ, говоритъ Михневичъ, въ свою очередь взявшій материалъ изъ „Дѣяній Петра Великаго“ Голликова, „записаны всѣ петровскіе министры, вельможи и придворные. Всѣ они участвовали въ маскарадной процессіи, изъ среды своей составили „оркестръ“, и всѣ играли одновременно, кто во что гораздъ. Для насъ важенъ этотъ фактъ не только въ смыслѣ иллюстраціи взглядовъ общества того времени на музыку, но еще и какъ любопытный списокъ инструментовъ, входившихъ въ обиходъ домашняго очага петровскаго времени. Вотъ этотъ списокъ. Въ „оркестръ“ входили: 4 барабана, 5 лиръ, ? дудочекъ простыхъ да 5 черныхъ, 5 роговъ большихъ, двѣ тарелки мѣдныя, 2 цитры и 6 скрипокъ, 9 флейтъ, да 2 верха отъ флейтъ, 3 сурны, 5 виль деревянныхъ, 3 гудка, 6 трещотокъ, 8 набатовъ и тулумбасовъ, 8 варгановъ, 4 балалайки, 2 таза, 5 перепелочныхъ дудочекъ, 3 пикульки, 4 „собачьихъ свиста“, 3 пастушьихъ рога, да 3 егерскихъ, да 2 почтовыхъ рожка, 3 гобоя, 3 трубы, 3 колокольчика, 3 артиллерійскіе рога, 4 новгородскихъ трещетки, 3 свирѣли черныя, 3 пузыря съ горохомъ, 3 дудочки глиняныя, 3 горшка хивинскихъ, 2 сиповки старинныхъ, 3 вольнки, затѣмъ безчисленное множество литавръ, накрывъ валторнъ“. Между прочимъ здѣсь были и инструменты немзыкальные, принаровленные лишь къ случаю. Трудно себѣ представить что-нибудь болѣе неэстетическое,

чѣмъ подобный громыхающей „оркестръ“!

Не то было у иностранцевъ, проживавшихъ въ нашихъ столицахъ и имѣвшихъ дипломатическія миссіи при дворѣ Петра. Музыка играла у нихъ большую роль. Они ею „угощали“ и самого царя и его приближенныхъ. Австрійскій посланникъ Гавріентъ привезъ съ собою изъ Вѣны превосходный хоръ трубачей. Въ іюль 1868 года, во время пребыванія въ Измайловѣ, близъ Москвы, имъ восторгался тогда еще молодой царевичъ Петръ. По словамъ Корба, „августѣйшія особы съ четверть часа слушали симфонію музыкальныхъ инструментовъ“. Отлично также отзывался Корбъ объ оркестрѣ Гавріента, сыгравшаго царевичу и его сестрѣ серенаду: „музыканты же, видя что ихъ слушаютъ и что игра ихъ нравится, старались играть еще пріятнѣе“.

Впослѣдствіи не меньшей извѣстностью пользовался въ Петербургѣ оркестръ герцога голштинскаго Карла Фридриха. Онъ часто давалъ съ нимъ серенады Аннѣ Петровнѣ, и серенады эти имѣли огромный успѣхъ. Оркестръ состоялъ изъ 18 отборныхъ мастеровъ своего дѣла,—5 были изъ свиты Его Высочества, а остальные изъ дома графа Кинскаго. Герцогъ прямо имѣлъ право гордиться своимъ оркестромъ. У него было два знаменитыхъ валторниста. Вотъ что пишетъ объ ихъ искусномъ исполненіи современникъ Берхольцъ: „Съ невыразимымъ наслажденіемъ слушалъ я этихъ людей. Съ первымъ изъ нихъ едва-ли кто

въ свѣтѣ можетъ сравниться. Всѣ слушавшіе его признавались, что никогда не слышали такой нѣжной и такъ превосходно исполненной игры на валторнѣ. Онъ аккомпанируетъ ею всѣ инструменты, не останавливаясь до 85 тактовъ, что производитъ необыкновенное дѣйствіе на слушателей". Валторнисты эти получали отъ герцога по 100 червонцевъ въ годъ. Кромѣ того, оркестръ за каждую отдѣльную игру получалъ отъ высочайшихъ особъ по 80—90 руб. Помимо валторнистовъ въ оркестръ герцога славился первый скрипачъ Гюбнеръ. Этотъ Гюбнеръ дирижировалъ и оркестромъ.

Оркестръ герцога устраивалъ еженедѣльно концерты, и на нихъ съѣзжалась вся петербургская знать. Тутъ были герцогиня мекленбургская Екатерина, княжна Черкасская, любимецъ Петра Ягужинскій, князь Меньшиковъ, графъ Кинскій, Берхгольцъ, самъ герцогъ Фридрихъ. Все это были любители музыки, часто имѣвшіе и собственные оркестры. Концерты продолжались съ 1722 года вплоть до смерти Петра Великаго и пользовались заслуженнымъ вниманіемъ. Оркестръ, упоминаетъ одинъ изъ слышавшихъ, „съ листа могъ играть концерты съ большимъ одобреніемъ". Дирижировалъ Гюбнеръ. Концерты были своего рода теперешними симфоническими собраніями, чего, кстати сказать, до царствованія Петра совѣмъ не водилось.

И такъ, если музыкантское дѣло при

Петръ Великомъ не выросло въ отношеніи качественномъ, чисто художественномъ, чему были примѣры лишь въ видѣ исключенія, то оно несомнѣнно выиграло въ другомъ, размножилось количественно. Оркестръ уже пересталъ быть рѣдкостью, онъ приобрѣлъ себѣ право существованія не только въ замкнутой сферѣ придворнаго кружка, но началъ пробивать дорогу и въ общество.

IX.

Наибольшаго расцвѣта музыкантское дѣло достигло въ царствованіе Анны Иоанновны, Елисаветы Петровны и особенно Екатерины Великой. Эти три императрицы послѣдовательно, точно одна передъ другой, старались внести оживленіе въ музыкальную жизнь, хотя, слѣдуетъ добавить, и не питали къ ней уваженія, а только были слѣпымъ орудіемъ моды. Онѣ смотрѣли на музыку, какъ и ихъ предшественникъ Петръ, какъ на нѣчто, во-первыхъ, терпимое, во-вторыхъ, необходимое въ ихъ блестящей свѣтской жизни. Благодаря такому взгляду, музыкантская среда все-таки ширилась и множилась. При Аннѣ Иоанновнѣ много помогло тому основаніе еще постояннаго опернаго театра. Въ 1730 году польскій король Августъ III прислалъ ко дню коронаванія императрицы оперную труппу изъ Дрездена. Она не понравилась. Тогда рѣшено было послать капельмейстера ея, Кайзера,

за новымъ составомъ артистовъ. Кайзеръ не возвратился въ Россію и труппы не выслалъ. Вторично за артистами поѣхалъ знакомый уже намъ дирижеръ Гюбнеръ. Оперными спектаклями дирижировалъ при Аннѣ Иоанновнѣ не онъ, а знаменитый Франческа Арайя. Въ оперѣ этого композитора „Аббазаръ“ (1735 г.) впервые аккомпанировалъ оркестръ изъ 40 человекъ, и между музыкантами выдѣлялся любимецъ царицы скрипачъ Петеръ Миръ, извѣстный въ исторіи за любимца и потѣшника царицы Педрилло, затѣмъ три неизвѣстныхъ скрипача, вывезенныхъ Арайей изъ Венеціи, да гобоистъ Стоцци и скрипачъ Джіованни Мадонисъ. Въ названной оперѣ Арайи играло еще 4 полковыхъ оркестра. Независимо оттого, дирижеръ Гюбнеръ сформировалъ придворный оркестръ изъ нѣмцевъ. Для специально же придворныхъ баловъ императрицы, помимо всего, существовалъ оркестръ изъ 20 мальчиковъ, отличныхъ музыкантовъ. Намъ неизвѣстно полностью сколько получали въ то время оркестровые музыканты. Уцѣлѣло лишь одно: по штату 1740 года валторнисты получали годового жалованья— Іосифъ Кипель 300 р., Антонъ Шмидтъ 275 р., Матисъ Валковской 275 р. и Яганъ Покорный 250 р. При тогдашней дешевизнѣ жизни, указаннаго жалованья хватало музыкантамъ. У нихъ, къ тому же, много было и экстренныхъ заработковъ при дворцѣ царицы, проводившей жизнь въ высшей степени весело. Но вотъ собственно и все, что

мы добыли относительно оркестровъ вре-
менъ Анны Иоанновны.

Лучше было при Елисаветѣ Петровнѣ. И эта императрица любила вести широкій образъ жизни, и при ней музыка не была забыта. При ней, кромѣ всего, положеніе оркестровыхъ музыкантовъ дѣлается и гораздо обезпеченнѣе и опредѣленнѣе. Это, разумѣется, большой шагъ впередъ. Посмотримъ же въ чемъ онъ выразился. Во-первыхъ, при Елисаветѣ Петровнѣ расширилось театральное дѣло, напр., основанъ былъ частный театръ Локателли, потребовавшій лишній оркестръ, выстроенъ въ Гатчинѣ концертный залъ, гдѣ также часто игрывалъ оркестръ, во-вторыхъ, въ учебныхъ заведеніяхъ введено было преподаваніе музыки и шляхетскій корпусъ далъ намъ не мало отличныхъ артистовъ оркестровъ. Но главное, что заслуживаетъ быть отмѣченнымъ, это заботы императрицы о матеріальномъ обезпеченіи музыкантовъ, какъ придворнаго своего оркестра, численностью доходившаго до 80 человекъ, такъ и игравшаго въ итальянской оперѣ. Придворный оркестръ въ то время имѣлъ работы много: онъ игралъ всѣ „маскары“, т. е. маскарады, балы, обѣды и ужины, происходившіе во дворцѣ, а также и торжественныя встрѣчи и проводы императрицы.

Вотъ какое вознагражденіе получали тогда придворные музыканты и служившіе въ итальянской оперѣ, субсидированной нашимъ правительствомъ. Объ этомъ гово-

рить намъ „записка о жалованьи служащимъ итальянской компаніи“, т. е. итальянской труппы. Настоящей „запиской“ по именному ея императорскаго величества, „за подписаніемъ собственныя руки, данному Соляной конторѣ 1744 года іюня 24, указу, повелѣно на дачу итальянской компаніи музыкантамъ и другимъ служителямъ жалованья, денежную казну отпускать по третямъ года по требованіямъ придворной конторы, на наличное число людей, сколько когда тою конторою требовано будетъ“. И далѣе: „выписаннымъ изъ Вѣны камергеромъ барономъ Сиверсомъ, валторнистамъ: Фердинанду Кебелю и Леопольду Смеделю по 500 рублей, съ заключеніемъ съ ними въ Вѣнѣ контракта іюня съ 4 числа 1756 года. Да когда они изъ службы уволены будутъ, то на обратный ихъ проѣздъ каждому по 150 рублей. Да въ прибавку къ нынѣ получаемымъ окладамъ: Дологлію скрипачу и Дологлію віолончелисту къ 900 рублей каждому по 200 рублей—400 р., сначала 1756 года; концертъ-мейстеру Маджіусу 1550 р., оставшій окладъ жены его по 600 рублей, іюня съ 22 числа 1755 года. Итого вновь принятымъ и прибавочнаго имѣеть быть въ каждый годъ 3000 р.“. Выписаннымъ изъ Вѣны музыкантамъ полагалось по 150 р. дорожныхъ и по новой валторнѣ, цѣною каждая въ 315 р. Болѣе отчетливо записаны оклады музыкантамъ въ „Реестрѣ“. Капельмейстеръ Арайя получалъ 2000 р., скрипачи Мадоніусъ, концерт-

мастеръ 1550 р., Дологлю—900 р., Пор-
 та—500 р., Анжело Вакарій—600, Шнурп-
 фель—500, Петръ Лафонъ, „который ком-
 пированія нотъ (переписчикъ нотъ) и сверхъ
 того играетъ на скрипицѣ—300 р., Пасе-
 рани—500 р., Пиери—400 р., Фридрихъ—
 600 р., Пикель—500 р.; виолончелисты До-
 логлю — 900 р., Гаспари Тонеки — 900 р.,
 гобоистъ Стаджи—1000 р., трубачи Анто-
 ниусъ Тицъ, Себастьянъ Гейнъ и Иосифъ
 Ганауэръ каждый по 266 р. 66 $\frac{1}{2}$ копеекъ,
 валторнисты Иоганнъ Маренъ и Христо-
 форъ Фричъ по 400 р., придворные же вал-
 торнисты, числомъ 4, всѣ получали 661 р.
 50 к. На подобное жалованье въ старое
 время жилось очень недурно. Музыканты
 имѣли полную возможность воспитывать
 отлично своихъ дѣтей и откладывать ко-
 пейку на черный день. Здѣсь слѣдуетъ
 еще добавить, что тогда на службѣ боль-
 шею частью находились иностранцы, нѣмцы
 и итальянцы. По крайней мѣрѣ въ офици-
 циальныхъ документахъ только имена ихъ
 и упоминаются, хотя при дворѣ имѣлись и
 музыканты изъ народа, напр., гуслирь Мань-
 ковскій. При Екатеринѣ появились въ боль-
 шемъ уже количествѣ фамиліи русскихъ
 музыкантовъ. Екатерина покровительство-
 вала имъ, всячески старалась указать на
 ихъ способности, и это не обмануло ее.

X.

Никогда еще въ Россіи не было расто-
 чаемо столько громкихъ фразъ, приподня-

тыхъ возгласовъ, не возлагалось столько надеждъ на счастье, миръ и процвѣтаніе родины, сколько въ эпоху Екатерины. Голоса, недовольные ея режимомъ, казались жалкими одиночками. Самъ Вольтеръ и Дидро трубили ей славу, Державинъ и Новиковъ воспѣвали ея добродѣтели и мудрость стихами и прозой. Всѣ искусства и ея дѣятели призывались на служеніе Россіи, и во главѣ этого движенія стояла сама царица. Она писала комедіи и либретто для оперъ, съ живымъ участіемъ слѣдила за театромъ—школой народной, издавала „статы“ для ея дѣятелей и сыпала на нихъ деньги щедрою рукой. Нисколько не понимая музыки, въ чемъ она чисто-сердечно сама и признавалась, Екатерина въ тоже время все дѣлала для ея процвѣтанія.

По свидѣтельству современниковъ, театръ и музыка при восшествіи на престолъ императрицы находились въ упадкѣ,—въ упадкѣ, конечно, сравнительномъ. Мы уже говорили, что Екатерина не жаловала музыки. По словамъ Сегюра, императрица была „нечувствительна“ къ музыкѣ, а княгиня Дашкова рассказываетъ, напимѣръ, что Екатерина пѣла дуэты съ ея мужемъ, „причемъ они оба фальшивили, Екатерина же гримасничала при этомъ и подражала кошкамъ“. Наконецъ, какъ мы уже и говорили, и сама царица сознавалась въ непониманіи музыки.

Несмотря на то, Екатерина поощряла

музыкантовъ въ силу сознанія важности того искусства въ государствѣ, которому они служатъ. Упорядоченіе дѣла началось съ утвержденія 13 октября 1766 года штата служащихъ казенныхъ театровъ, озаглавленнаго въ приказѣ придворной конторы слѣдующимъ образомъ: „Стать всѣмъ театрамъ и къ камеръ, и къ бальной музыкѣ принадлежащимъ людямъ, такожь и сколько въ годъ и на что именно для спектаклей полагается суммы“. Оригиналъ этого „штата“ хранится въ настоящее время въ архивѣ императорскихъ театровъ. Изъ него мы видимъ, что на „камеръ-музыку при оперѣ“ отпускалось просто капельмейстеру жалованья въ годъ 3000 р., второму капельмейстеру, обязанному „сочинять балетныя музыки“—1000 р., кромѣ того, Галуцци, первый капельмейстеръ, получалъ 1000 р. на квартиру и экипажъ, концертмейстеру—1000 р., скрипачамъ: 4, по 700 р. каждому,—2800 р., еще 4, по 600 р. каждому—2400 р., и 8, по 400 р. каждому—3200 р., 2 виолончелистамъ—по 400 р. каждому, двумъ контрабасистамъ по 400 р., гобоистамъ двумъ также по 400 р. каждому, флейтистамъ или флейтраверзистамъ двумъ по 400 р. Къ сожалѣнію по штату нельзя узнать сколько получали первые, вторые скрипачи и альтисты отдѣльно, такъ какъ эти инструменты занесены были въ графу только какъ одни „скрипачи“. По штату полагались привилегіи, обусловливалась пенсія и лишнія вознагражденія за учениковъ. „Кто изъ музыкантовъ,

говорилось въ немъ, до старости здѣсь до-
служить, такимъ производить пенсіонъ отъ
50 до 100 и до 150 рублей: послѣднее
есть ли здѣсь на всегда останется. За уче-
никовъ лутчимъ музыкантамъ платить изъ
экономической суммы по разсмотрѣнію, со-
держа учениковъ не болѣе 8 человекъ“. Ока-
зывается, учениками этими замѣщали
потомъ вакансіи учителей и отцовъ. Маль-
чики учились еще въ театральномъ казен-
номъ училищѣ, основанномъ при Екатеринѣ,
и изъ нихъ вышло много превосходныхъ
оркестровыхъ музыкантовъ. Они всю жизнь
свою отдавали „архестру“, какъ называли
въ то время оркестръ.

По мѣрѣ надобности, оперно-придвор-
ный оркестръ увеличивался музыкантами
бальнаго придворнаго оркестра. Въ самомъ
штатѣ объ этомъ говорится такъ: „Бальные
музыканты въ случаѣ нужды прибавляютъ
число Камеръ музыкантовъ въ операхъ“. Жало-
ванье бальному оркестру считалось
отдѣльно отъ камеръ музыки и доходило
въ годъ до 8800 р. Распредѣлено оно было
такъ: директоръ музыки получалъ 1000 р.,
24 скрипача, должно быть считая въ томъ
числѣ первыхъ и вторыхъ скрипачей и аль-
тистовъ, всѣ вмѣстѣ получали 4800 р., т. е.
по 200 р. каждый, затѣмъ по 200 же руб-
лей каждый получали 2 виолончелиста, два
контрабасиста, 2 фаготиста, 2 флейтравер-
зиста, 2 гобоиста, 2 валторниста, 2 трубача
и 1 литавристъ.

Помимо службы въ театрѣ, на обязан-

ности того и другого оркестровъ лежало также играть во дворцѣ Екатерины во время торжественныхъ выходовъ и баловъ, въ „Эрмитажахъ“ и на придворныхъ концертахъ. Вначалѣ капельмейстерами были: на балахъ—Манфредини, въ концертахъ—Старцеръ. Когда оркестры соединялись, то, судя по запискамъ Мессіера, численность ихъ доходила до 80 человекъ и оркестръ заслуживалъ лестнаго названія „прекраснаго“. Музыкальная часть при дворѣ находилась сначала въ завѣдываніи генерала Сиверса, а потомъ—Елагина, но они, конечно, только исправляли должности, не входя въ жизнь и въ истинное положеніе своихъ „подчиненныхъ“. Старцеръ, родомъ чехъ, весьма серьезно занимался пропагандой музыки. Благодаря ему, общество того времени слушало и Глюка, и Гольцбауэра, и Бенду и др. Впрочемъ на этихъ концертахъ присутствовалъ лишь одинъ дворъ, для публики же устраивались концерты въ музыкальномъ клубѣ, по понедѣльникамъ, и въ различныхъ театрахъ. Какъ игралъ оркестръ Екатерины, намъ, къ сожалѣнію, не удалось узнать: очевидно, критики не могли высказаться подробно объ исполненіи музыкантовъ Ея Величества. Только про віолончелиста Дологлія Штелинь говорить, что онъ „славный“ и что играя въ оркестрѣ онъ „пронзительнаго инструмента своего тономъ пѣвцамъ цѣлые ихъ аккорды проигрывалъ и тѣмъ ихъ въ голосѣ держалъ“. Кромѣ этого оркестръ императрицы часто награж-

дали эпитетами — прекрасный, роскошный и т. п. Такие выводы весьма понятны: въ составѣ артистовъ оркестра были и „знаменитости“, приглашаемые изъ Вѣны, и совершенствовавшіеся за границей русскіе.

Однако оклады, назначенные по штату 1766 года, скоро оказались недостаточными. Жизнь дорожала, требованія увеличивались, къ тому же деньги тратились придворною конторою безъ всякаго счета и системы. Артисты всѣхъ труппъ не получали жалованье по 3—4 мѣсяца, ходили то и дѣло съ жалобами къ директору, просили „на дневное пропитаніе“, и публика не видѣла иногда въ театрѣ обѣщаннаго на афишѣ за отсутствіемъ кого-нибудь изъ участвующихъ. Истинное состояніе дѣлъ скоро было доложено государынѣ, и въ 1783 году она поручила своему статсъ-секретарю Олсуфьеву составить съ цѣлью преобразованія театральнаго хозяйства комитетъ изъ Голицына, Дивова, Мелиссино и Мятлева. Мотивы учрежденія комитета явствовало изъ указа Олсуфьеву. „Вамъ извѣстно, писала Екатерина, что, хотя на содержаніе при Дворѣ Нашемъ разныхъ зрѣлищъ и музыкъ, опредѣлена не малая сумма, но она ежегодно дополняема была платежомъ изъ кабинета Нашего, по причинѣ неисправнаго многими жалованья, сверхъ того, во всѣхъ почти зрѣлищахъ, несмотря на толь знатное для нихъ иждивеніе, видимы были недостатки“. Это-то и заставило Екатерину составить комитетъ. Рѣшено было основать нѣсколько

русскихъ и иностранныхъ труппъ, въ томъ числѣ „оркестръ“, „достаточный какъ для концертовъ при дворѣ, такъ и для всѣхъ зрѣлищъ. На содержаніе всѣхъ труппъ было отпущено 174 тысячи рублей, изъ кабинета Ея Величества, въ два срока, въ январѣ и іюлѣ. Кромѣ того, § 10-мъ „Главнаго основанія управленія театрами“, съ разрѣшенія директора и министровъ, допускалось выписываніе музыкантовъ „изъ чужихъ краевъ“. Тотъ же комитетъ имѣлъ право отсылать музыкантовъ „ради приобрѣтенія лучшихъ успѣховъ“ за границу. Деньги на проживаниеъ тамъ и проѣздъ отчислялись изъ „экономической или остаточной суммы“.

Но этимъ не ограничились заботы царицы о процвѣтаніи музыки и театра. Ровно черезъ 4 года, а именно въ 1787 году, она приняла рапортъ директора Храповицкаго, которымъ онъ просилъ увеличить расходы по труппамъ съ 174 тысячъ на 297,500 р. Вскорѣ аналогичную записку о состояніи финансовой части театральнаго управленія императрица повелѣла подать и графу Заводовскому, по которой, по вѣдомости Стрелкова, на камеръ-музыку отпущено было 29476 руб., на второй оркестръ—12170 руб., да, кромѣ всего, 7957 рублей „выписаннымъ актерамъ, танцовщикамъ, пѣвцамъ и музыкантамъ на проѣздъ, а уволеннымъ на отъѣздъ“.

Постепенное повышеніе вознагражденія музыкантамъ кончилось тѣмъ, что при Екатеринѣ въ Петербургъ съѣхалось все болѣе

иди, менѣе извѣстное въ музыкальномъ мірѣ Европы и Россіи. Музыкальная часть, говоритъ одинъ историкъ, достигла тогда совершенства въ большихъ размѣрахъ. Опернымъ дирижеромъ былъ Поморскій, балетнымъ—Сыромятниковъ. На смѣну перваго въ 1794 г. сѣлъ извѣстный капельмейстеръ Катеринъ Альбертовичъ Кавось, уроженецъ Венеціи, пріѣхавшій съ итальянскою группою Асторати и сдѣлавшій эпоху, придворнымъ же оркестромъ дирижировалъ „славный Іосифъ Антоновичъ Козловскій“, авторъ знаменитаго привѣтствія „Громъ побѣды раздавайся“, на слова Державина. Все это были вообще прекрасные капельмейстера и музыканты своего времени.

Собственно изъ оркестровыхъ музыкантовъ пріобрѣлъ извѣстность дѣйствительно замѣчательный придворный скрипачъ Иванъ Хандошкинъ, бросавшій вызовъ чуть ли не всѣмъ европейскимъ скрипачамъ, затѣмъ—Зоринъ и Мадоніусъ. Большимъ вниманіемъ и капельмейстеровъ, и публики пользовались: Дологлю, Бахманъ, Марешъ, что ввелъ „Роговую музыку“, Мильговеръ, Реми, альтисты Вейдличъ, Манштейнъ, Дицъ, Гольцнеръ, Гаушейде, кларнетисты—Беръ, Гримъ, Брунеръ, фэготисты—Коганъ, Булакъ, Раунеръ, гобоисты—Бативелія, Шермеръ, флейтисты—Осиповъ, Калашниковъ, Михель; валторнисты—два брата Гаммеры, Вагнеръ, Эгерманъ, Гибнеръ, Фойда. Въ оркестрахъ играли еще отличные скрипачи—Зогдановичъ, Шнейдеръ и въ боль-

шой модѣ былъ арфистъ Кардонъ. Танѣевъ прибавляетъ: „все, что было превосходнаго по музыкальной части въ чужихъ государствахъ, вызывалось въ Петербургъ и всѣ первые таланты находились въ составѣ Императорскихъ оркестровъ“.

XI.

Наши вельможи и помѣщики всегда шли за дворомъ. Стоило Аннѣ Иоанновнѣ завести хоры изъ фрейлинъ, у помѣщиковъ уже они были готовы изъ „дворовыхъ дѣвокъ и парней“; стоило Елисаветѣ Петровнѣ, въ угоду своему любимцу Разумовскому, завести при дворѣ постоянный штатъ бандуристовъ, и вскорѣ бандура дѣлается излюбленной въ лучшихъ салонахъ ея времени. Екатерина была законодательницей модъ, и Потемкинъ перенималъ ихъ очень быстро, особенно доводя до крайностей свою меломанію. Онъ постоянно возилъ съ собою оркестръ изъ еврейскихъ и венгерскихъ музыкантовъ, выписывалъ вообще лучшихъ музыкантовъ, и покровительство свое музыкѣ довелъ до того, что основалъ въ Екатеринославѣ „Музыкальную академію“. Однако ученья „въ академіи“, по завѣренію В. Михневича, никогда не было и она существовала лишь въ воображеніи самаго свѣтлѣйшаго и на бумагѣ. Это не мешало всетаки нѣкоторымъ „профессорамъ“ академіи получать жалованье, а начальству назначать директоровъ, напр., въ 1785 г.

Хандошкина, а въ 1792—Сарти. Потемкинъ вообще любилъ увлекаться. Надо знать, говоритъ тотъ же В. Михневичъ, что онъ, въ пору своей силы, старался всегда, чего бы это ни стоило, завербовать къ себѣ каждаго знаменитаго виртуоза, чуть только гдѣ прослышитъ о немъ. Разъ ему сказали, что во Флоренціи живетъ великолѣпный скрипачъ графъ Морелли. Князь, недолго думая, приказываетъ его выписать. Курьеръ поскакалъ во Флоренцію, явился къ графу и объявилъ „приказъ“ свѣтлѣйшаго. Гордый синьоръ, понятное дѣло, взбѣсилъ и послалъ ко всѣмъ чертямъ и посланца, и пославашаго; но курьеръ, не смѣя явиться къ Потемкину съ пустыми руками, догадался приискать какого-то бѣднаго скрипача, убѣдиль его назваться графомъ Морелли и ѣхать въ Россію. Обманъ удался: князь остался доволенъ игрой мнимаго графа и щедро наградилъ его.

Эксцентричность меломановъ Екатерининскаго времени нашла себѣ типичнаго представителя въ графѣ П. М. Скаврскомъ, не имѣвшемъ счета своему богатству, родственникѣ царскаго дома. Онъ воображалъ себя и музыкантомъ, и композиторомъ, и пришелъ, наконецъ, „къ нелѣпой идеѣ: онъ приказалъ прислугѣ не иначе разговаривать съ нимъ и между собою, какъ речитативомъ. Выѣздной лакей, пишетъ В. Михневичъ, приготовившись по нотамъ, сочиненнымъ его господиномъ, докладывалъ пріятнымъ сопрано, что ка-

рета его сіятельства подана. Метръ д'отель докладываль барину и гостямъ торжественнымъ налѣвомъ, что кушать готово. Кучеръ объяснялся съ графомъ густыми октавами протодьяконскаго basso profundo. Во время парадныхъ обѣдовъ и баловъ графскія слуги составляли дуэты, тріо и хоры, такъ что гостямъ казалось, будто они пьютъ и ѣдятъ—въ оперной залѣ. Вдобавокъ, самъ его сіятельство отдаваль приказанія слугамъ тоже въ музыкальной формѣ, а гости, желая угодить ему, вели съ нимъ разговоры въ видѣ вокальныхъ импровизаций“.

Да и какъ, однако, было не соблазняться вельможамъ искусствомъ, когда самъ Петръ III, будучи уже императоромъ, не чуждался оркестра и музыканта. Болотовъ утверждаетъ, что онъ игралъ на скрипкѣ „довольно хорошо и бѣгло“. Онъ держалъ прекрасный оркестръ, въ которомъ или игралъ рядомъ съ концертмейстеромъ, или дирижировалъ. Концерты давались отъ 4 до 9 вечера. Въ оркестрѣ императора играло много любителей офицеровъ, и оркестръ состоялъ въ концѣ-концовъ изъ сорока человекъ. Императоръ, во время пребывания своего въ Ораніенбаумѣ, училъ музыкѣ дѣтей садовниковъ, въ Ораніенбаумѣ же существовала на его средства „Музыкальная школа“, изъ которой, кромѣ множества оркестровыхъ артистовъ, вышли великіе братья Каратыгины.

Какъ бы то ни было, но періодъ, о ко-

торомъмы говоримъ, не представлялъ удобной почвы для талантовъ. Тьма и невѣжество, крѣпостничество и полная воля помѣщиковъ, казалось, душили всяческіе зачатки личной самостоятельности. Нужно удивляться, какъ еще подобная эпоха могла дать намъ дѣйствительно нѣсколько свѣтлыхъ артистическихъ именъ, вышедшихъ, вдобавокъ, изъ народа. Несмотря на меценатство, на безумную порою трату денегъ по приглашенію заграничныхъ артистовъ оркестра въ свои имѣнія, помѣщики устраивали у себя прямо-таки торговлю музыкантами, извлекая изъ нихъ всяческія выгоды. Такъ въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ“ 1787 года читаемъ: „продается дворовый человѣкъ, умѣющій грамотъ и который очень хорошо играетъ на флейт-раверсѣ (флейтѣ); далѣе: „продается музыкантъ“; еще далѣе: „продается музыкантъ 35 лѣтъ съ женою и дочерью“. И все въ этомъ родѣ. Князь Щербатовъ рассказываетъ, что князь И. Одоевскій, послѣ того какъ лишился всякихъ средствъ, посылалъ свой дворовый оркестръ на заработки, и музыканты кормили не только себя, но и всю семью прогорѣвшаго любителя музыки.

Обучали музыкантовъ игрѣ всевозможными способами. Оттого то тамъ, то сямъ слышались стоны и боли отъ учебы, и какъ вѣнецъ вымуштровки—появился наконецъ знаменитый роговой оркестръ, звуки котораго раздались впервые въ царствованіе Елисаветы Петровны. Это было сво-

его рода чудо. Но что такое роговой оркестръ и какъ онъ игралъ? Изобрѣтатель этого ужаснаго оркестра былъ чехъ Іоаннъ Антонъ Марешъ (Mages), валторнистъ, родившійся въ 1719 году, большой знатокъ музыки. Марешъ, видимо, былъ истиннымъ виртуозомъ на своей валторнѣ: онъ плѣнилъ въ Берлинѣ російскаго канцлера Бестужева, предложившаго ему ѣхать въ Россію, а Елисавета Петровна, услыхавъ его, сдѣлала камеръ-музыкантомъ. Однажды графъ Нарышкинъ попросилъ Мареша исправить ему охотничьи рога. Вдругъ музыканта осѣнила мысль составить оркестръ изъ игроковъ на этихъ инструментахъ,—мысль, понравившаяся и Нарышкину. Игряли музыканты на своихъ рогахъ такъ: одинъ бралъ ноту известной высоты и выжидалъ когда можно было ее дунуть рядомъ съ нотой другого музыканта. Черезъ посредство именно этихъ выжиданій и вступленій и достигали мелодій, а затѣмъ и гармоніи. Сколько нужно, значить, было терпѣнія, вниманія, самаго сильнаго напряженія воли со стороны играющаго, чтобъ достигнуть болѣе или менѣе порядочныхъ результатовъ!

Современники были въ величайшемъ восторгѣ отъ роговыхъ оркестровъ. Въ своей автобіографіи А. Шлецеръ рассказываетъ: „вотъ ѣдетъ Григорій Орловъ въ яхтѣ внизъ по Невѣ... впереди лодка съ сорока приблизительно молодцами, производящими музыку, какой я въ жизни не

слышалъ, а я воображалъ, что знаю всѣ музыкальные инструменты образованной Европы. Казалось какъ будто играли на нѣсколькихъ большихъ церковныхъ органахъ съ закрытыми трубами въ двухъ низшихъ октавахъ и, вслѣдствіе отдаленности, звукъ казался переливающимся и заглушеннымъ“. О роговомъ оркестрѣ мы находимъ еще отзывъ въ запискахъ Виже-Лебрень. Она слышала увертюру къ „Ифигеніи“, Глука, за обѣдомъ у графа Строганова. „Меня крайне удивило, записываетъ Лебрень, что каждый музыкантъ здѣсь издаетъ лишь по одному звуку. Я никакъ не могла понять, какъ всѣ эти отдѣльные звуки могли сливаться въ одно чудное цѣлое и откуда бралась выразительность при столь машинальномъ исполненіи“. Вообще иностранцевъ удивляло исполненіе рогового оркестра. Разумѣется, въ то время уже не было мецената, который не имѣлъ бы подобнаго оркестра, и мы знаемъ, что за оркестры эти платились громадныя деньги. Такъ, Потемкинъ заплатилъ фельдмаршалу Разумовскому за 50 рожечниковъ 40,000 рублей. Само собою понятно, трудъ рожечниковъ былъ тяжелъ, и не даромъ Массонъ въ „Mémoires sur la Russie“ сказалъ въ 1802 году, что роговая музыка „могла быть организована только въ такой странѣ, гдѣ существуетъ рабство“, настолько участие въ ней, возмущается съ своей стороны В. Михневичъ, превращало человѣка въ машину, слѣпо

повинующуюся мановенію капельмейстера. Можно себѣ представить какую суровую школу проходилъ здѣсь каждый музыкантъ, прежде чѣмъ достигнуть совершенства!...

Но „чѣмъ ночь темнѣй, тѣмъ звѣзды блещутъ ярче“. Въ такую-то вотъ эпоху и появились люди, плѣнявшіе всѣхъ своимъ талантомъ. Мы уже говорили про Хандошкина, скрипача-виртуоза, удивлявшаго своими величайшими способностями, — про Хандошкина, блестяще дирижировавшаго и писавшаго увертюры, сонаты и скрипичные концерты. Не менѣе его отличался и Матинскій. Онъ былъ превосходнымъ математикомъ, человѣкомъ свѣдующимъ въ различныхъ наукахъ, и написалъ много оперъ. А рядомъ съ ихъ именами стояли еще имена І. А. Козловскаго, М. Огінскаго, автора извѣстныхъ полонезовъ, С. Д. Карелина, капельмейстера оркестра камергера Вадковскаго. Все это были или вольноотпущенные, или крѣпостные скромные люди, бѣжавшіе всякой славы, Ломоносовы оркестровъ. Для того времени они казались чѣмъ-то необыкновеннымъ, „ибо въ крѣпостномъ, по понятію окружавшихъ ихъ, какъ бы не могло и быть дара Божьяго“. Вотъ, примѣрно, какимъ замѣчаніемъ сопровождалась біографія Матинскаго въ „Драматическомъ Словарѣ“: „Любопытное извѣстіе. Крѣпостной человѣкъ пишетъ оперу, самъ сочиняетъ къ ней музыку, и эта опера имѣетъ огромный успѣхъ (очевидно, говорится про „Гостинный дворъ“).

Этотъ крѣпостной человѣкъ въ одно и тоже время поэтъ, музыкантъ, ученый, математикъ. По всему видно, что этотъ Матинскій былъ человѣкъ замѣчательный“. Но и мало-ли въ то время было музыкантовъ, имена которыхъ, къ сожалѣнію, на вѣчно исчезли изъ списковъ „замѣчательныхъ“.

XII.

Со смертью Екатерины, казалось, миновалъ и „златой“ вѣкъ музыки. Но поощреніе императрицей искусства имѣло разъ и навсегда свои благопріятныя послѣдствія: если оно не развилось быстро качественно, то росло количественно. Только при ея содѣйствіи мы могли наблюдать такіе факты. Камергеръ двора П. Б. Шереметьевъ давалъ въ своемъ домѣ спектакль для императрицы, состоявшій изъ комедіи Лагранжа „Препятствіе“ (*Le Contretemps*), въ которой, въ антрактахъ, игралъ и оркестръ. Директоромъ оркестра, по свидѣтельству С. Танѣва, былъ тайный совѣтникъ П. Н. Трубецкой, капельмейстеромъ — баронесса Е. Ев. Черкасова, урожденная принцесса Курляндская, въ качествѣ же музыкантовъ играли: оберъ-штабмейстеръ П. И. Репнинъ, генераль-поручикъ Л. А. Нарышкинъ, тайный совѣтникъ Ад. В. Олсуфьевъ, генераль-поручикъ графъ С. П. Ягужинскій, дѣйствительный статскій совѣтникъ П. Н. Тепловъ и мн. др.

Если бы въ эпоху царствованія Павла

случилось что-нибудь подобное, то этому многіе рѣшительно отказались бы вѣрить. Несмотря на то, что императрица и старшій сынъ Павла были большими любителями музыки, и даже устроили однажды неожиданную серенаду государю, самъ онъ, суровый, подозрительный, любившій строгій образъ жизни, не жаловалъ жрецовъ музы. Какъ только послѣ Екатерины фактически власть перешла въ его руки, онъ тотчасъ же перенесъ свой режимъ буквально на все. Разрослись къ этому времени до слишкомъ уже, впрочемъ, неслыханныхъ размѣровъ одни лишь полковые окрестры. Были оркестры въ 50, 100 и болѣе человѣкъ. „Полезы же отъ этихъ военныхъ артистовъ никакой иной не происходило, кромѣ того, что увеселяли они и забавляли полковниковъ и другихъ командировъ, а прочіе должны были ихъ обслуживать“, свидѣтельствуется Болотовъ. Многочисленны и хороши были особенно оркестры гвардіи, напр., преображенскаго полка. Павелъ I и обратилъ свое вниманіе на нихъ.

Какъ то разъ, на смотру, повѣствуетъ Болотовъ, государь увидѣлъ „превеликую толпу“ музыкантовъ, стоявшую на флангѣ этого полка. Павелъ показалъ видъ, что не знаетъ „какой это народъ“, и спросилъ:

— А это что за войско?

— Музыканты, ваше величество, отвѣчаютъ ему.

— Какъ? Неужели это все музыканты? Даютъ ихъ превеликая толпа... Э—э, продол-

жалъ удивляться государь и, подойдя къ строю музыкантовъ, крикнулъ:

— Лучшіе два музыканта выходите сюда.

Когда тѣ вышли, онъ такимъ же порядкомъ вызвалъ двухъ „лучшихъ“ кларнетистовъ и одного лучшаго фэготиста.

— Вотъ и сихъ довольно будетъ. Вы оставайтесь музыкантами, сказалъ царь избраннымъ, а всѣхъ прочихъ помѣстите-ка въ ротное число и пускай они будутъ солдаты.

Съ того времени и вышелъ указъ, которымъ въ каждомъ полку разрѣшалось имѣть только 5 музыкантовъ, въ артиллеріи—7 человекъ. Мало того, при Павлѣ было сокращено количество часовъ музыки въ учебныхъ заведеніяхъ.

Рядомъ съ тѣмъ, точно на перекоръ обстоятельствамъ, Кавосу, капельмейстеру оперы, удалось отдѣлить бюджетъ оперной труппы отъ драматической. Это давало поводъ думать, что Государь всетаки придавалъ значеніе искусству, иначе онъ не далъ бы такой самостоятельности оперному театру. Но это, впрочемъ, и все, что сдѣлано было Павломъ.

Вслѣдъ затѣмъ музыка снова вышла на свободу, снова зажила. Александръ I всячески старался улучшить музыкантское дѣло. При немъ утверждены были штаты оркестровъ, жалованье увеличено было сообразно требованіямъ времени, и 1803 годъ, когда подписаны были эти штаты, является довольно знаменательнымъ. Оркестровъ при

дирекціи казенныхъ театровъ тогда было два, одинъ игралъ во французской труппѣ, другой—въ русской. По сравненію съ штатами 1766 года, только что изданные новые улучшали положеніе оркестровыхъ артистовъ несравненно въ лучшей степени. Музыканты начали получать не только большія жалованья, но и готовыя квартиры. Дирижеры русской и французской труппы получали по 2000 въ годъ, ассигнаціями, на семь первыхъ скрипачей полагалось въ обоихъ оркестрахъ всего 7000 рублей, на восемь вторыхъ—8000 рублей, на 4 альтиста—3600 рублей, на четырехъ виолончелистовъ—4000 рублей, на 4 контробасистовъ—3600 рублей, на трехъ кларнетистовъ—2100 р., на трехъ флейтраверсистовъ (флейтисть)—2800 р., на трехъ гобоистовъ—2700 р., на трехъ фаготистовъ—2100 р., на четырехъ валторнистовъ—2400 р., на трехъ трубачей—1800 р., на одного литаврщика (литавриста) — 350 р., на одного тромбониста—1500 р. Кромѣ упоминаемыхъ въ спискѣ двухъ дирижеровъ, были еще два балетныхъ, получавшихъ по 2000 р. въ годъ, и для французской труппы капельмейстеръ—съ окладомъ въ 2500 р. Къ оркестру же были причислены: фортепьянистъ, съ жалованьемъ въ 1500 р., первый копистъ (переписчикъ нотъ) и смотритель нотной конторы, получавшій 1000 р., 12 нотныхъ копистовъ, вмѣстѣ получавшихъ 2400 р. въ годъ и затѣмъ „режиссеръ музыки изъ музыкантовъ, которому въ добавокъ къ

жалованью“ полагалось 1200 р. Должность послѣдняго равнялась таковой же современнаго инспектора оркестра казенныхъ театровъ. Всего въ годъ на два оркестра отпускалось 99600 р. Къ штатамъ прилагалась „Вѣдомость: кому именно изъ музыкантовъ и по-скольку комнатъ полагается“. Жили музыканты въ казенномъ домѣ. Очевидно преимуществомъ во всемъ пользовались игравшіе на духовыхъ инструментахъ, такъ какъ въ „Вѣдомости“ совершенно не упоминаются музыканты струнной группы. Кларнетистамъ давалось по двѣ комнаты съ кухней, да столько же флейтистамъ, фоготистамъ и валторнистамъ. Трубачи и литавристы имѣли по одной комнатѣ съ кухней. На всѣхъ же музыкантовъ, подъ потную контору, 12 копистамъ и 4 капельдинерамъ отдавалась 81 комната и 44 кухни.

Но и помимо того, въ Александровскую эпоху существовали „добавки жалованья“. Напр., капельмейстеръ Мартини каждагодно получалъ 3600 р., музыкантъ Мейеръ—1000 р., знаменитый скрипачъ Родэ—5000 р., контрабасистъ Гиль—2000 р. и директоръ музыки Козловскій—600 р. Не жалѣлись, видимо, деньги и при выпускѣ музыкантовъ на пенсіонъ. На 34 человекъ выдавалось въ годъ 21155 р., всего же на 49 человекъ выдано было вмѣстѣ съ подъемными 44980 р. Среди пенсіонеровъ встрѣчаются фамиліи братьевъ Каратыгиныхъ, Альбрехта, Максимова, Горбунова и Раббо. Гораздо ниже, однако, было жалованье музыкантамъ московскихъ

казенныхъ театровъ. На оркестры Москвы всего отпускалось лишь 32000 р., на ноты и музыкальные инструменты 3000 р., на служащихъ при оркестрѣ, капельдинеровъ, 7000 р.

Распредѣляя вознагражденія, которыми не могли не быть довольны всѣ игравшіе по оркестрамъ Императорскихъ театровъ музыканты, дирекція одновременно ставила имъ условіемъ, чтобы они совершенно уже не участвовали въ частныхъ предпріятіяхъ. Въ Москвѣ и Петербургѣ въ видахъ такого распоряженія она прямо монополизировала всѣ увеселенія, и частные музыканты, оставшіеся вслѣдствіе этого не у дѣль, поступали только къ ней на службу. Для провинціи былъ изданъ особый указъ, имѣвшій, конечно, силу и въ столицахъ, коимъ музыкантамъ дирекціи запрещалось участвовать въ концертахъ и спектакляхъ частныхъ импрессарио.

По національностямъ составъ оркестровъ того времени былъ довольно разнообразенъ. Среди иностранцевъ попадалось не мало именъ и русскихъ музыкантовъ. Разсматривая оклады жалованья, пишетъ Ев. Альбрехтъ, въ первомъ, лучшемъ оркестрѣ Императорскихъ театровъ, состоявшемъ изъ 46 музыкантовъ, мы видимъ, что только 8 лицъ было съ русскими именами, и на оборотъ, въ водевильномъ, второмъ оркестрѣ, состоявшемъ изъ 76 музыкантовъ, только четыре съ нѣмецкими именами. Изъ этихъ данныхъ можно заключить, что, при

всѣхъ выгодахъ для иностранцевъ, число русскихъ именъ уже въ началѣ столѣтія превышало число нѣмецкихъ на 29 человекъ.

Послѣднему обстоятельству не мало способствовало Высочайше утвержденное постановленіе 28 декабря 1809 г., учреждавшее должность „Директора музыки“, гораздо болѣе обширную правами нынѣшнихъ инспекторовъ оркестровъ. Обязанности такового опредѣлены были очень ясно: „Директоръ музыки имѣетъ въ полномъ вѣдѣніи всѣ оркестры; раздѣляетъ по онимъ музыкантовъ, дѣлаетъ имъ наряды на пробы, представленія, балы и маскарады; приготовляетъ въ конторѣ вмѣстѣ съ членами конторы контракты музыкантамъ, принимаемымъ вновь; предъ окончаніемъ контрактовъ, съ музыкантами заключенныхъ, представляетъ заблаговременно конторѣ заявленіе о необходимости или ненадобности въ оныхъ, указываетъ способы замѣнять ихъ какимъ-нибудь образомъ. На него возлагается наблюденіе и отвѣтственность въ исправленіи нотной конторы. Изъ воспитанниковъ школы, предопредѣляемыхъ для музыки, старается приготовить музыкантовъ, которые бы могли замѣнить иностранцевъ“.

Какъ уже было говорено, первымъ директоромъ музыки зачисленъ былъ композиторъ и дирижеръ О. А. Козловскій, получавшій отъ дирекціи по 7000 р. въ годъ, за нимъ—дирижеръ Л. П. Ершовъ, послѣ Ершова—капельмейстеръ Кавось. Если не

ошибаюсь, со смертью Кавоса совершенно упразднилась должность директора музыки, по крайней мѣрѣ о ней уже ничего въ дальнѣйшихъ документахъ, данныхъ дирекціи, не встрѣчается. Больше всѣхъ расширены были права Кавоса. Барону Ф. А. Ралю, тотчасъ вступившему въ обязанности капельмейстера послѣ Кавоса, хотя и были предоставлены права вершить дѣла оркестровъ, но предписаніемъ директора Императорскихъ театровъ отъ 10 сентября 1840 г., за № 3215, ему предложено было подписываться въ рапортахъ „отъ капельмейстера, а не отъ управляющаго оркестромъ“.

Такимъ образомъ несомнѣнно, время царствованія Александра I можно съ полнымъ правомъ назвать цвѣтушимъ для музыкантовъ, ихъ престижа и матеріальныхъ условій существованія. И въ этомъ смыслѣ знаменателенъ былъ еще фактъ основанія въ 1802 году Петербургскаго Филармоническаго Общества, поставившаго себѣ на первыхъ порахъ непремѣнною цѣлью вспоможеніе вдовамъ и сиротамъ оркестровыхъ музыкантовъ, служащихъ въ Императорскихъ театрахъ. Можно добавить, что Филармоническое Общество было первымъ по времени основанія Обществомъ взаимопомощи оркестровыхъ музыкантовъ.

ХІІІ.

Никогда еще наше правительство не выказывало столько заботъ о музыкантахъ

какъ при Николаѣ I. Заботы эти ушли въ концѣ-концовъ такъ далеко, что начальство начало уже интересоваться и внутреннимъ строемъ музыкантской жизни. При такихъ условіяхъ не могли бы штрафовать на 126 р. музыканта Штролинскаго за любовь его къ дѣвицѣ Браске, тоже музыкантшѣ и актрисѣ, какъ то было при Александрѣ I, но дирекція все же считала своею обязанностью накладывать veto на отношенія людей другъ къ другу, чему, вѣроятно, не мало способствовало крѣпостничество. Музыкантская жизнь наполняется инцидентами, характерными для своего времени. Администрація театровъ строго преслѣдуетъ свой режимъ,—музыканты ничего не хотятъ слушать и рѣшаются даже не ходить играть въ оркестръ, службу же свою вообще несутъ неохотно. 8 сентября 1826 г. въ театрѣ шелъ концертъ. Изъ отношенія конторы видно, что „отказавшихся отъ игранія въ концертѣ артистовъ: Бема, трехъ братьевъ Бендеровъ, двухъ Гугелей, Мейнгарта, обязанныхъ по заключеннымъ съ ними контрактамъ играть въ концертахъ, дирекціею даваемыхъ, призвать въ присутствіе конторы и сдѣлать строжайшій выговоръ, съ тѣмъ, что буде впредь подобное уклоненіе отъ должности отъ нихъ произойдетъ, то оно внесено будетъ въ выше учрежденную черную книгу; наиболѣе же подтвердить Бему, который именно токмо обязанъ играть въ концертахъ и соло, что столь рѣдко бываетъ, и потому объявить

ему, что впредь за подобный его поступокъ контрактъ съ нимъ будетъ уничтоженъ“. Къ сожалѣнію, намъ неизвѣстны въ подробностяхъ причины поступка музыкантовъ, вызвавшихъ къ себѣ такое строгое отношеніе начальства. Тѣмъ не менѣе, подобнаго сорта происшествій было при Николаѣ нѣсколько, не говоря уже про мелкія, вродѣ, хотя бы, исторіи съ музыкантомъ, а впоследствии съ извѣстнымъ московскимъ капельмейстеромъ Н. Лузинымъ. 29 декабря 1847 года въ Москвѣ шелъ балетъ „Пахита“. Лузинъ сказалъ какую-то дерзость танцовщицѣ Дмитриевой, и за то, кромѣ штрафа съ вычетомъ жалованья за недѣлю, посаженъ былъ управляющимъ конторою на одинъ день подъ арестъ. Театральной администраціи было предоставлено тогда вообще возможность строго карать всякіе проступки артистовъ оркестра.

Между тѣмъ, отличія по службѣ увеличивались съ каждымъ новымъ мѣсяцемъ, и то благодаря волѣ самого Государя, то по докладамъ начальства. Кажется именно съ того времени сталъ практиковаться обычай выдачи единовременныхъ суммъ на женьитьбу, на случай прибавленія семейства и т. п., теперь почти уничтоженный. Поводомъ къ распоряженію о вспомоствованіяхъ послужила свадьба музыканта Рамазанова съ актрисой Строгановой, кѣторымъ выдано было дирекціей по 250 р. Благодаря отличному поведенію того же Рамазанова, солиста-скрипача, съ него же перваго

начали вручать и подарки съ надписью „за успѣхи и благонравіе“, опять таки впоследствии уже отмѣненные. Подаркомъ же отъ Государя была отмѣчена и талантливая игра гобоиста Перфильева. Извѣстенъ еще слѣдующій фактъ монаршаго вниманія къ музыкантамъ. 14 марта 1845 г. при Дворѣ данъ былъ концертъ. Игралъ тамъ въ оркестрѣ нѣкій Ю. Франкъ. Возвращаясь съ концерта онъ простудился, занемогъ и умеръ. Государь „освѣдомился“ о положеніи вдовы и шестерыхъ дѣтей, не имѣвшихъ права на пенсію, и повелѣлъ выдавать имъ изъ собственнаго кабинета ежегодно по 286 рублей, что, прибавляетъ С. Танѣевъ, по тогдашнему времени было не мало. Въ концѣ-концовъ награды и подарки по представленію дирекціи Императорскихъ театровъ такъ стали повторяться часто, что 9 октября 1842 г. издано было постановленіе о прекращеніи подачи представленій къ наградамъ, и онѣ примѣнялись лишь въ слишкомъ исключительныхъ случаяхъ, какъ напримѣръ, было съ пенсіонерами: капельмейстеромъ Дютшемъ, музыкантомъ Мейдереромъ, Контскимъ. Первому назначена была пенсія за 11 лѣтъ, второму за десять, Контскому же присвоено было право носить мундиръ капельмейстера Императорскихъ театровъ.

Видя, что единовременныя пособія, различныя отличія и подарки не вліяютъ однако на поднятіе престижа музыкантовъ и во-

обще артистовъ Императорскихъ театровъ, дирекція стала озабочиваться о томъ изысканіемъ новыхъ коренныхъ мѣръ. Скоро Николаю Павловичу былъ поданъ проектъ о „правахъ артистовъ“, и Государь утвердилъ его 15 января 1839 года. Это былъ историческій день въ жизни служителей россійской музы. По указу Его Величества „Артистами Императорскихъ театровъ“ могли именоваться не только одни артисты сцены, режиссеры и т. п. дѣятели, но и музыканты оркестровъ, и капельмейстеры, и дирижеры. Какъ и до изданія указа, чины, пенсін и прочія привилегіи не отнимались. Въ крѣпостное время указъ Николая Павловича былъ свѣтлымъ лучемъ въ царствѣ всяческаго безправія, потому что званіе „Артиста Императорскихъ театровъ“ присвоивало получившему его право личнаго почетнаго гражданства, освобождало отъ крѣпостной зависимости помѣщика, отъ сословныхъ повинностей и т. п. Музыканты въ первый разъ почувствовали какую они роль могли играть въ качествѣ дѣйствительныхъ артистовъ, которымъ отнынѣ было нипочемъ произволь и грубая сила власть надъ ними имущихъ. Можно сказать съ увѣренностью, что указъ этотъ былъ предвѣстникомъ 19 февраля 1861 года, и именно съ момента его появленія начинается падать цѣпь, крѣпко сковывавшая всякую попытку оркестроваго артиста стать полезнымъ членомъ своей страны.

XIV.

Русскіе помѣщики сыграли очень замѣтную роль въ исторіи музыкантскаго класса. Благодаря ихъ любви къ музыкѣ,—не будемъ говорить, искренней или неискренней любви,—въ Россіи появилось множество оркестровъ, рѣдкостныхъ музыкантовъ и дирижеровъ. Большинство помѣщиковъ, безъ сомнѣнія, копировало въ своихъ поступкахъ столичное богатое общество, меценатовъ, и у нѣкоторыхъ изъ нихъ „въ медвѣжьихъ углахъ“ пространной Россіи бывали оркестры и ничѣмъ не уступавшіе и даже превосходившіе своимъ качествомъ оркестры петербургскихъ великосвѣтскихъ людей. Въ эпоху Александра I особенно процвѣтала концертная музыка. Въ его царствованіе мы то и дѣло слышимъ о маленькихъ и большихъ инструментальныхъ концертахъ. Въ 1824 году въ „Сынѣ Отечества“ описывался концертъ оркестра и хора численностью въ 550 человѣкъ; были въ славѣ концерты старѣйшаго изъ русскихъ музыкальныхъ учрежденій „Филармоническаго Общества“; играли оркестры духовой и струнной музыки въ садахъ Строганова, Салтыкова, Ганина, на Крестовскомъ островѣ, и не только по праздничнымъ, но и по буднимъ днямъ. Громаднымъ успѣхомъ пользовался въ то время въ Петербургѣ оркестръ, которымъ дирижировалъ Хандошкинъ, выступавшій и самъ въ числѣ исполнителей. Что это былъ за удивительный

скрипачъ, мы уже говорили. За описываемое время о немъ попадаются отзывы самыя лестныя, восторженныя, и если они гдѣ слились въ нѣчто опредѣленное и ясное, такъ это въ воспоминаніяхъ Ю. Арнольда. „Слушая *adagio* Хандошкина, говорили ему старинныя меценаты, въ томъ числѣ и Юшковъ, никто не въ силахъ былъ удержаться отъ слезъ, а при неописуемо смѣлыхъ скачкахъ и пассажахъ на скрипкѣ, такъ ноги слушателей и слушательницъ сами собою начинали невольнo подпрыгивать“. При Александрѣ I и меценаты уже становятся болѣе просвѣщенными, чѣмъ прежде. Искусство у нихъ не является, какъ бывало, прихотью, пустой забавой, а духовной потребностью, и отъ простаго любопытства они переходятъ сами къ артистическому искусству. Артистами-меценатами были генералы и князья, напримѣръ, А. Львовъ и Юсуповъ, игравшіе чудесно на скрипкахъ, адмиралы и воспитатели Царской фамиліи, напримѣръ, Лютке и Шубертъ, члены министерства финансовъ и просвѣщенные энциклопедисты: альтистъ Вильде, виолончелистъ графъ Матвѣй Віельгорскій, Вахметевъ и др.

Безспорно, все это не проходило безслѣдно на развитіи оркестровъ въ нашей провинціи, которой, кромѣ Петербурга, задавала тонъ и Москва. Въ пятидесятыхъ годахъ, въ царствованіе уже Николая I, въ Москвѣ процвѣтало не только любительство, но существовало нѣсколько и очень хоро-

шихъ оркестровъ. Студенческіе симфоническіе оркестровые концерты въ университетѣ удивляли современниковъ, любительскій оркестръ подъ управленіемъ В. Родилюва поражалъ стройностью своего исполненія, домашніе же концерты оркестра графа Граціани, талантливаго композитора, таковыя же у В. Толмачева, служатъ прямымъ показателемъ склонности общества къ инструментальной музыкѣ. Сынъ Толмачева слылъ за отличнаго скрипача, пользовавшагося уроками у А. Щепина.

Провинціальныя помѣщики не отставали отъ столичныхъ. Они наѣзжали иногда въ столицу, привозили свои оркестры, желая щегольнуть артистами, давали концерты. Разумѣется, оркестры эти имъ обходились не дешево, но такіе любители, какъ графъ Растопчинъ или Каменскій, готовы были отдать какія угодно деньги, лишь бы не ударить лицомъ въ грязь. Часто помѣщики имѣли по два и по три духовыхъ и бальныхъ оркестра. При деньгахъ, добычу которыхъ они почти не вѣдали, имъ ничего не стоило выписывать хорошихъ учителей для музыкантовъ и дирижеровъ. До насъ дошли свѣдѣнія, что учителями крѣпостныхъ музыкантовъ были такіе, можно сказать, міровые скрипачи, какъ Вьетанъ, Берію, віолончелистъ Сервэ и др. Крѣпостной музыкантъ-скрипачъ Александръ Богдановъ, вообще поражавшій всѣхъ блестящею своею игрой, на счетъ своего „барина“ посланъ былъ въ Парижъ, кончилъ мѣстную

консерваторію, и привезъ въ деревенскую глушь своего помѣщика восторженнѣйшіе отзывы тогдашнихъ рецензентовъ. А это ли не льстило самолюбію властелина?! Совершенно неизвѣстное никому имя помѣщика какой-нибудь, тонувшей зимою въ сугробахъ, а лѣтомъ скрывавшейся въ лѣсу деревни, дѣлалось знакомымъ чуть-ли не цѣлой Европѣ! На этихъ-то самолюбіяхъ и разыгрывались иногда исторіи довольно-таки мрачнаго свойства, напримѣръ исторія съ извѣстнымъ въ крѣпостное время музыкантомъ Васей. На пиру своего помѣщика онъ игралъ на скрипкѣ „Не бѣлы снѣги“ и „такъ пѣль-рыдалъ“ на этой скрипкѣ, что гости, да и самъ помѣщикъ, просто застыли отъ его вдохновенной пѣсни. Сыгралъ разъ, другой. Просятъ десятый, приказываютъ двадцатый. Пальцы Васи уже не ходятъ, а помѣщикъ велитъ играть дальше. Веселье скоро кончилось, но печально: Вася торопливо сбѣгалъ въ кухню и однимъ взмахомъ отрубилъ себѣ поварскимъ ножомъ пальцы лѣвой руки.

Помѣщиковъ - гуманистовъ, бережливо относившихся къ таланту своихъ музыкантовъ, было меньше, чѣмъ обращавшихся грубо, и не даромъ къ первымъ съ такою любовью отнесся Н. Чаевъ въ своемъ романѣ изъ музыкантской жизни „Подспудныя силы“. Должно быть Хандошкинъ, Черновъ, Богдановъ и другіе имѣли счастье состоять крѣпостными именно такихъ челоѣколдобивыхъ помѣщиковъ.

Музыкантовъ эксплуатировали не мало и въ крѣпостное время. Оркестры должны были по цѣлымъ иногда годамъ проживать въ городахъ, играя гдѣ-нибудь въ саду, въ театрѣ, или по клубамъ. Получаемыя ими деньги аккуратно отсылались въ контору имѣнія, а баринъ всего только и зналъ, что еле-еле прикрывалъ тѣло своихъ „благодѣтелей“,—благодѣтелей потому, что нерѣдко на „заигрышныя“ баринъ жилъ въ деревнѣ съ своею семьею отлично. Изъ архива дирекціи Императорскихъ театровъ мы знаемъ, что многіе помѣщики прямо занимались „продажей“ своихъ музыкантовъ какъ выгоднымъ дѣломъ. Для этого они пускались иногда на хитрости: учили музыкантовъ не только на инструментѣ, но и подготовляли изъ нихъ хористовъ. Такимъ образомъ за одинъ разъ продавался и хоръ, и оркестръ, что, разумѣется, увеличивало и спросъ, и цѣну. Главнымъ покупщикомъ была дирекція Императорскихъ театровъ. Бывали случаи, когда помѣщики продавали оркестры другъ другу или мѣнялись ими другъ съ другомъ.

Дирекція театровъ составляла оркестры изъ учениковъ театрального училища, изъ помѣщичьихъ музыкантовъ и изъ пѣвчихъ придворной капеллы. Прежде она покупала отъ помѣщиковъ только отдѣльныхъ музыкантовъ, такъ или иначе заявлявшихъ себя талантливыми артистами, каждый разъ по особому Государя Императора повелѣнію, но потомъ стала заключать условія по по-

купкѣ и цѣлыхъ оркестровъ. Недостающее количество, особенно первыхъ голосовъ, ей приходилось приглашать изъ заграницы, и эти артисты, не всегда соотвѣтствовавшіе своему назначенію, служили у нея по контрактамъ. Болѣе или менѣе раннія извѣстія о сдѣлкахъ дирекціи съ помѣщиками относятся ко 2-му мая 1804 г., когда по повелѣнію Александра I дирекціей приобрѣтены были 36 музыкантовъ у вдовы Елены Васильевны Шереметьевой. По отчетамъ значилось, что „оныя играютъ на роговой музыкѣ въ совершенствѣ, изъ которыхъ 32 играютъ на инструментальной (въ балльномъ оркестрѣ) и духовой; въ томъ числѣ 2 капельмейстера и 4 человекъ играютъ на русскихъ рожкахъ съ отмѣннымъ искусствомъ, всѣ люди очень хорошаго поведенія и молодые, были обучаемы лучшими виртуозами и отъ нихъ имѣютъ одобреніе“. За оркестръ этотъ съ инструментами и нотами заплачено было дирекціей всего 50,000 р. Самой дирекціи содержаніе 35 музыкантовъ стоило въ годъ 129,200 р., причемъ жалованье капельмейстерамъ полагалось 500 р. каждому, конечно, въ годъ; музыкантамъ „первой статьи“—250 р., второй—230 р., третьей—220 р., четвертой—200 р., и, кромѣ всего, по 100 рублей квартирныхъ и на дрова по 20 рублей въ годъ. Въ 1806 году дирекціи пришлось особенно много купить музыкантовъ, и больше для Москвы. Въ петербургскіе оркестры поступилъ въ тотъ годъ лишь одинъ чело-

вѣкъ, неизвѣстно на какомъ инструментѣ игравшій, при слѣдующемъ сообщеніи Нарышкина конторѣ театра отъ 19 мая: „По всеподданнѣйшей на Всевысочайшее Имя отъ меня записки о покупкѣ въ дирекцію крѣпостного человѣка маіора Евлашева, объявляю конторѣ изустное Его Императорскаго Величества повелѣніе, чтобы купить того человѣка въ дирекцію, съ выдачею по имѣющей на него довѣренности восемьсотъ рублей. На совершеніе же крѣпости отнестись въ здѣшнюю Гражданскую Палату“.

Иногда дирекція въ дѣлахъ покупокъ очень широко пользовалась своимъ правомъ. Въ томъ же году, Столыпинымъ предложено было купить у него для московскаго театра полную драматическую труппу, собранную изъ крѣпостныхъ сель Пензенской и Саратовской губерній. вмѣстѣ съ музыкантами, всего изъ 49 мужчинъ, было 27 женщинъ и дѣтей. Столыпинъ просилъ 50,000 р., и очень долгое время не уступалъ. Высочайшимъ повелѣніемъ 21 ноября 1806 года труппа взята у него была только за 32,000 рублей. Зачастую помѣщики и сами предлагали дирекціи купить у нихъ актеровъ, актрисъ, оркестровыхъ музыкантовъ. Въ 1829 году помѣщикъ Псковской губерніи, Торопецкаго уѣзда, Николай Афросимовъ настолько разстроилъ свои дѣла, что продажа музыкантовъ была спасеніемъ ему отъ окончательнаго разоренія. И вотъ онъ навязываетъ дирекціи

въ продолженіе цѣлаго года купить у него оркестръ изъ 73 человекъ, могущихъ пѣть и въ хорѣ. Послѣ долгихъ просьбъ купчая крѣпость была заключена, по 1500 рублей за cadaго музыканта, и имъ было назначено жалованье: четверымъ по 300 р. въ годъ, остальнымъ по 250 р. Какъ потомъ выяснилось, по провѣркѣ дирижера Кавоса, музыканты оказались не совсѣмъ отлично обученными. Между прочимъ нѣкоторые изъ нихъ, какъ Аногинъ, Чугруновъ, Прусовъ и Максименко, не только пѣли въ хорѣ, но еще играли на двухъ инструментахъ, или на струнномъ и духовомъ, или на двухъ духовыхъ. Это все была молодежь, въ расцвѣтѣ силъ: валторнисту и трубачу Чугрунову по вѣдомости считалось 16 лѣтъ, валторнисту—16, флейтисту Козлову — 15, флейтисту Ерофееву — 17, виолончелисту Парамонову—20, скрипачу и флейтисту Прусову — 23, кларнетисту Бузину—24, контробасисту Кавурову—26, валторнисту Кавурову — 26, кларнетисту Носову—27, альтисту и флейтисту Максименко—28, виолончелисту Буслаеву 29 лѣтъ. По приѣздѣ въ Петербургъ имъ выдано было по 80 рублей каждому на покупку верхняго платья и бѣлья. Играть они обязывались вездѣ, гдѣ будетъ указано дирекціей театровъ. Нѣкоторымъ изъ нихъ, несмотря на увѣренія Афросимова, что всѣ музыканты учились у лучшихъ педагоговъ, дирижеромъ Кавосомъ, назначено было вторично совершенствоваться въ оркестро-

вомъ исполненіи, и только немногіе были посажены прямо въ орестръ.

Каковы, вообще, были въ артистическомъ отношеніи оркестры крѣпостного времени, мы еще будемъ говорить дальше.

XV.

Прежде, чѣмъ завоевать себѣ прочное положеніе въ обществѣ и стать полноправнымъ гражданиномъ государства, нашъ музыкантъ испыталъ всѣ тягости крѣпостного человѣка, испыталъ тоже самое, что въ свое время Гайднъ, Моцартъ и Шпоръ. Гайднъ служилъ графу Эстергази, какъ простой смертный труженикъ, Моцартъ обѣдалъ вмѣстѣ съ поварами на черной половинѣ, Шпоръ игралъ въ то время, когда другіе перетасовывали карты. Нашъ крѣпостной музыкантъ тоже прошелъ многострадальную жизненную школу. По замѣчанію Н. Шелгунова, скрипачъ Дмитрій, крѣпостной помѣщика Самарской губерніи Путилова, былъ не только артистъ на своемъ инструментѣ, но и артистъ въ услугѣ. Да и вообще музыканты „знали привычки барина лучше, чѣмъ свои скрипки, и читали Путилова, какъ ноты, понимали его взглядъ, понимали тонъ его голоса, а Дмитрій, казалось, читалъ его и мысли“. Другой свидѣтель помѣщицкѣй жизни, И. А. Саловъ, говоритъ, что музыкантъ проходилъ всю лѣстницу должностей у помѣщика: былъ казачкомъ, дворецкимъ, игралъ

роли любовниковъ въ театрѣ, игралъ и въ оркестрѣ на флейтѣ.

Чѣмъ же, спрашивается, благодарилъ помѣщикъ своихъ вѣрныхъ артистовъ? Какъ отмѣчалъ онъ ихъ таланты? Въ большинствѣ случаевъ музыкантовъ обучали грамотѣ, но конечно, „чему-нибудь и какъ-нибудь“. Изъ школъ выходили еле умѣя читать и писать. Выбивались на свѣтъ Божій только натуры слишкомъ бойкія и энергичныя, и зачастую они достигали дѣйствительно хорошихъ результатовъ въ дѣлѣ самообразованія. Самое ученье на музыкальныхъ инструментахъ шло такимъ образомъ. На ударные инструменты вербовались безъ всякаго разбора крестьяне прямо съ полевыхъ работъ, на духовые же и струнные назначались пѣвчіе, сыновья дворовыхъ, казачки. Сохранилась, между прочимъ, комедія князя Шаховскаго „Полубарскія затѣи или Домашній театр“. Шаховской вывелъ тамъ помѣщика Транжирина, владѣвшаго и своей драматической труппой и оркестромъ. Вотъ какъ онъ сортировалъ музыкантовъ изъ своихъ дворовыхъ: „который повыше, того къ контрабасу, кто покоренастѣе, тотъ играй на валторнѣ“. Само собою разумѣется, будетъ или нѣтъ толкъ изъ такой вербовки—это помѣщика не заботило.

Но какъ бы на перекорь судьбѣ, часто, изъ среды избранныхъ на артистическій путь, выходили очень способные и даже рѣдкостные музыканты. Для обученія на-

нимали капельмейстеровъ, въ большинствѣ случаевъ понемногу игравшихъ на всѣхъ музыкальныхъ инструментахъ. Выписывались иногда и изъ заграницы учителя, опытные, отличные, дававшіе превосходныхъ учениковъ. Имъ предоставлялась неограниченная власть, можно сказать, они все дѣлали, что бы не подсказало имъ воображеніе или мимолетно мелькнувшая мысль. Они часто не стѣснялись самыми грубыми мѣрами противъ неспособныхъ, не приготовлявшихъ уроки: сажали на-хлѣбъ на-воду, всячески придирались, пускали въ ходъ смычокъ и т. п. На учениковъ они смотрѣли, какъ на работниковъ, должныхъ нести „поденщину“. Въ извѣстный промежутокъ времени они должны были разучить каждый свою партію, знать сообща симфонію, увертюру, вальсъ или галопъ, доводить свое совершенствованіе до послѣднихъ предѣловъ. Учителями были нѣмцы или чехи. Тогдашняя нужда, полнѣйшая зависимость отъ произвола помѣщика и учителя-капельмейстера, — все это до нѣкоторой степени и выгодно и невыгодно отражалось на исполненіи музыкантовъ.

Изъ массы музыкантовъ нерѣдко выдвигались талантливые люди, и тогда помѣщики отправляли ихъ на собственный счетъ совершенствоваться заграницу. Такое счастье выпадало преимущественно на долю скрипачей и виолончелистовъ. Изъ всевозможныхъ воспоминаній о крѣпостномъ времени намъ не безъизвѣстно, что музы-

канты получали даже окончательные отпуски за свои высокія качества исполненія. Подобными-то вотъ путями и образовалась масса оркестровыхъ музыкантовъ, жившихъ безъ всякой заботы, подъ опекой и крыломъ своего помѣщика. Но, какъ совершенно справедливо говоритъ герой романа Чаева „Подспудныя силы“, занятіе искусствомъ безъ призванія, безъ смысла, хуже занятія всякаго ремесленника; послѣдній утѣшается тѣмъ, что дѣлаетъ вещь полезную, нужную всѣмъ; музыкантъ-ремесленникъ, да еще крѣпостной, глядѣлъ на себя положительно, какъ на вещь, нужную только для прихоти барина, какъ на побрякушку. Нѣкоторыхъ тянуло къ ремеслу; изъ музыкантовъ выходили столяры, механики - самоучки, свободный духъ человѣка пробивалъ себѣ иногда тропинку, но чаще искажался, гибъ подъ гнетомъ скучнаго, бесплоднаго труда, какъ гибнетъ птица съ обрѣзанными шалуномъ мальчишкой крыльями“. Въ этихъ словахъ, касающихся музыкантской массы крѣпостного времени — море неприкрашенной правды, и горькой правды. Да, крѣпостничество душило музыкальныхъ дѣятелей въ самомъ корнѣ. Имъ недоставало главнаго—образованія, которое могло бы ихъ равнять съ обществомъ, „такъ-какъ артистъ только образованный, разсуждаетъ Евг. Альбрехтъ, мыслящій, много читающій и много работающій и можетъ въ строгомъ смыслѣ быть названъ музыкантомъ-художникомъ и претендовать на значеніе въ обществѣ“.

Темныя стороны крѣпостничества сильно сказывались въ средѣ оркестровыхъ музыкантовъ того времени, и особенно отъ нихъ страдали интересы дирекціи Императорскихъ театровъ. Деморализація въ оркестровомъ исполненіи была полная, пишетъ Е. Альбрехтъ, винившій во всемъ инспекторовъ оркестровъ Л. Мауэра и Кологривова. Они сами служили яблокомъ раздора. Мауэръ мирвоилъ однимъ, давалъ сильную власть другимъ, Кологривовъ имѣлъ у себя любимцевъ и эксплуатировалъ даже музыкантовъ на частныхъ заработкахъ. А главное, что больше всего озлобляло оркестръ, это такъ называемыя „квартетныя репетиціи“. Репетиціи эти были своего рода пыткой и могли существовать только въ крѣпостное время. Оркестръ замѣнялъ фортепіано, и это одно уже говоритъ за то, какую тяжелую роль ему приходилось нести въ театрѣ. Онъ разучивалъ съ пѣвцами буквально все, что они должны были бы проходить подъ фортепіано. Тысячи остановокъ, начинаній съ того или иного такта, настолько утомляли музыкантовъ, что раздражительность ихъ, казалось, не знала предѣла. Репетиціи - пытки велись подъ оркестръ потому, что капельмейстера не умѣли играть сами на фортепіано, и имъ волей-неволей приходилось штудировать все съ оркестромъ.

Благодаря этому, между оркестромъ замѣнявшимъ механической инструментъ, съ одной стороны, и съ другой стороны—

капельмейстеромъ, происходили безпрестанныя столкновения, приносились съ обѣихъ сторонъ жалобы, оставшіяся въ большинствѣ случаевъ безъ всякихъ послѣдствій, особенно, если они касались лицъ, протежируемыхъ инспекторомъ. Инспектора музыки, по слабости характера, дозволяли нѣкоторымъ изъ музыкантовъ совсѣмъ не являться на службу, въ то время какъ отъ другихъ, безропотныхъ и терпѣливыхъ, — требовали непосильной работы... При этомъ музыканты, получая ничтожное вознагражденіе, не на столько и дорожили службой, чтобы бояться ее потерять, — весьма часто притворялись больными, бѣгали отъ службы, чтобы заработать что-нибудь на сторонѣ. Инспекторъ же забольныхъ и отсутствовавшихъ посылалъ музыкантовъ изъ другихъ оркестровъ. Часто случалось, что на репетиціяхъ у капельмейстера были одни лица, а вечеромъ на спектаклѣ — оркестръ состоялъ уже изъ новыхъ музыкантовъ, что вызывало цѣлый рядъ неудовольствій, сыпавшихся со всѣхъ сторонъ. По словамъ того же Е. Альбрехта, бывшаго потомъ долгое время инспекторомъ казенныхъ театровъ въ Петербургѣ, неполадки въ оркестрѣ шли еще дальше. Такъ въ одно прекрасное время скрипачи Кослеръ и Романцевъ отказались въ „Аскольдовой могилѣ“ настраивать инструменты, кларнетисты Бендеръ и Генрихъ никогда не играли никакихъ финаловъ оперъ, потому что въ это время они уже укладывали свои инстру-

менты въ футляры, контробасистъ Брунсъ принимался всегда играть въ то время, когда всѣ остальные музыканты успѣли сыграть нѣсколько тактовъ, другой же контробасистъ Вестфаль раньше не начиналъ играть, пока не доканчивалъ своего разговора, нѣкій музыкантъ Бродтъ явился нѣсколько поздно въ театръ, а когда ему сдѣлали по этому поводу замѣчаніе, то онъ совсѣмъ пересталъ на время играть или же умышленно фальшивилъ. Но довольно и этихъ фактовъ.

Въ такомъ-то вотъ, истинно плачевномъ, состояніи и находились оркестры казенныхъ театровъ вплоть до конца семидесятыхъ годовъ. Три инспектора, смѣнившіеся одинъ за другимъ, Мауэръ, Кологривовъ и Ферреро, ничего не могли сдѣлать. Здѣсь требовались широкія реформы, устраненіе экономическихъ причинъ, производившихъ такое слабое отношеніе музыкантовъ къ своей службѣ. Это могло бы быть не только въ музыкантской, но и во всякой средѣ: люди—вездѣ люди, и ничто имъ людское никогда не было чуждо. Вдобавокъ ко всему, жалованье музыкантовъ Императорскихъ театровъ въ Москвѣ было еще ниже, чѣмъ петербургскихъ. Тутъ они получали отъ 200 до 350 р. въ годъ, капельмейстера же—отъ 400 до 571 рубля.

Однако такъ долго продолжаться не могло. Во всемъ описанномъ чувствовалось, что приближалось время, когда чело-вѣкъ долженъ былъ приобщиться лучшей

жизни, приближалось время освобожденія отъ крѣпостной зависимости, и оно, наконецъ, желанное, радостное наступило.

XVI.

Съ освобожденіемъ крестьянъ 19 февраля 1861 года преобразилась совершенно и жизнь музыкантовъ. Администрація казенныхъ театровъ ясно видѣла, что положеніе оркестровъ необходимо было улучшить. Сначала дирекція попробовала было регулировать вопросъ заключеніемъ контрактовъ съ музыкантами, но изъ этого ничего хорошаго не вышло. Дирекція хотѣла, чтобы музыканты играли, гдѣ она прикажетъ, какъ то было въ крѣпостное время, что лишило бы ихъ спокойной работы, а между тѣмъ, жалованье имъ оставалось бы то же самое, прежнее. Съ контрактами выходила большая путаница. Съ ихъ пунктами многіе не могли сойтись во взглядахъ, и настолько, что въ концѣ-концовъ службу въ театрахъ оставили сразу 70 человѣкъ. Очевидно жизнь брала свое, и нашему правительству, заботившемуся объ устройствѣ быта гражданъ на новыхъ началахъ, въ основанія которыхъ входили идеи государственныхъ реформъ Александра II, приходилось обратить невольное вниманіе и на оркестры.

Въ 1862 году, 24 мая, инспекторъ музыки Кологривовъ подалъ проектъ реформъ, и, какъ человѣкъ очень просвѣщенный, онъ хотѣлъ чтобы реформы эти каса-

лись не только однихъ Императорскихъ театровъ, но и всѣхъ учреждений вообще, гдѣ приходится играть музыкантамъ. Онъ широко смотрѣлъ на оркестровое дѣло, сознавалъ, что наступило время, когда музыка требовала и большого техническаго совершенства отъ музыкантовъ и большого пониманія своей роли. Реформы должны были начаться съ Москвы. Для этого министр Императорскаго Двора учредилъ особый комитетъ, во главѣ съ „извѣстнымъ познаніями музыки“ Кологривовымъ, „для надобности формировать въ Москвѣ совершенно исправныхъ, стройныхъ и полныхъ оркестровъ“. Въ высшихъ административныхъ сферахъ не были противъ проектируемой реформы. Московскому комитету поручено было: 1) составить штатъ оркестровъ для Большого и Малаго театровъ по числу музыкантовъ, дѣйствительно требующихся для оперной, балетной и драматической труппы; 2) Внимательно рассмотреть списки всѣхъ состоящихъ налицо музыкантовъ и, по добросовѣстномъ опредѣленіи талантовъ ихъ и усердія поименовать въ особой вѣдомости тѣхъ, которые могутъ съ пользою оставаться на службѣ, а такъ же и тѣхъ, кои, по испытаніи, окажутся неспособными; 3) Если бы за распредѣленіемъ наличнаго числа музыкантовъ по оркестрамъ, согласно вновь составленному штату, оказались вакантныя мѣста, то для замѣщенія оныхъ подвергать испытанію въ Комитетѣ кандидатовъ и изъ

нихъ преимущественно предоставлять къ опредѣленію такихъ, которые окажутъ лучшія способности; 4) Объ увольняемыхъ по болѣзни музыкантахъ представлять медицинскія свидѣтельства и 5) Затѣмъ на учреждаемый Комитетъ отнести отвѣтственность, какъ за всѣ могущія открыться неисправности въ оркестрахъ, такъ и по основательнымъ жалобамъ на несправедливость въ оцѣнкѣ способностей и неправильное увольненіе“. Что сдѣлано было въ дальнѣйшемъ названнымъ Комитетомъ, осталось къ сожалѣнію неизвѣстнымъ. Очевидно, проектъ постигла обыкновенная участь: его спрятали до поры до времени подъ зеленое сукно и отдѣлались „благими порывами“. По крайней мѣрѣ послѣ того безпорядки въ оркестрѣ длились довольно долго и изъ записки того же А. Кологринова, ставшей достояніемъ публичной гласности въ 1865 году, видно, что „изъ 360 слишкомъ человекъ музыкантовъ нѣтъ возможности составить хоть одинъ оркестръ, который имѣлъ бы право называться Императорскимъ, между тѣмъ содержаніе большей части музыкантовъ доведено до того, что нѣтъ возможности имѣть хорошихъ артистовъ; съ уничтоженіемъ же иностранцамъ пенсій, для нѣкоторыхъ инструментовъ, какъ: гобой, фаготъ, тромбонъ не только нельзя найти артистовъ, но трудно найти даже посредственныхъ музыкантовъ. Дѣлая же правильные расходы на всю музыкальную часть, Дирекціи слишкомъ

было бы достаточно суммъ, чтобы удовлетворить всѣмъ потребностямъ искусства, Дирекціи и публики“.

Положеніе было отчаянное. Тогда основалось уже Русское Музыкальное Общество, давались концерты, прогресировала сильно музыка, а оркестръ стоялъ, точно сфинскъ, на одномъ мѣстѣ, и композиторамъ волей-неволей приходилось иногда приспособляться къ его силамъ. Тогда-то, вотъ, со всею силою вѣры въ національный талантъ, убѣжденный и полный самъ художественныхъ силъ, противъ окаменѣлости и возсталъ Ант. Гр. Рубинштейнъ. Не только перомъ въ печати онъ расчищалъ путь къ появленію новаго оркестроваго музыканта, но и практически. Для него играли роль не только одни экономическія обстоятельства, а и само признаніе профессіи оркестроваго артиста за нѣчто имѣющее значеніе и въ искусствѣ, и въ обществѣ. Онъ стремился основать консерваторію, какъ въ Москвѣ, такъ и въ Петербургѣ, сознавалъ, что въ Россіи необходимъ классъ специалистовъ, которые могли бы приносить въ жертву „всѣ свои мысли, всѣ чувства, все время, все существо свое“. „Въ Россіи, говорилъ гениальный маэстро, гдѣ, кромѣ Петербурга и Москвы, нельзя услышать музыки, по недостатку музыкантовъ, не одна консерваторія, но даже двѣ и три могли бы существовать. И тогда еще вся страна не была бы наполнена музыкантами и не всякій со-

держатель оркестра и театра въ отдаленныхъ провинціяхъ могъ бы безъ затрудненія составить себѣ оркестръ или оперную труппу... Да, устройте консерваторію, дайте званіе человѣку, желающему исключительно предаться своему искусству“. Рубинштейнъ удивлялся потомъ, что „по странному стеченію обстоятельствъ въ Россіи почти нѣтъ артистовъ-музыкантовъ въ обыкновенномъ значеніи этого слова“, „театральная школа и придворная пѣвческая капелла — единственныя у насъ музыкальныя правительственныя учрежденія, но они образуютъ чиновниковъ, а не Свободныхъ Художниковъ“. Далѣе Рубинштейнъ говоритъ: „Иностранные учителя пріѣзжали въ Россію ради денегъ, занятія музыкой вели спустя рукава, знаній не давали, а безъ нихъ всякій музыкальный дѣятель не можетъ быть признанъ вполнѣ за такового“. „Грустно становится, продолжаетъ Рубинштейнъ, когда видишь такой порядокъ вещей въ странѣ, гдѣ музыка могла бы достигнуть до высокой степени совершенства, потому что никто не станетъ спорить, что русскій народъ одаренъ несомнѣнно способностью къ этому искусству“.

И вотъ, въ 1862 году совершилось то, чего не могли дожидаться вѣками: въ Петербургѣ была открыта первая въ Россіи консерваторія. Рубинштейнъ первый держалъ въ ней экзамень, при нарочно созванной изъ лучшихъ музыкальныхъ дѣятелей испытательной комиссіи, и былъ признанъ

„Свободнымъ Художникомъ“. Спустия три года, а именно въ 1865 году, открыта была консерваторія и въ Москвѣ. Какъ въ той, такъ и въ другой, учреждены были классы всѣхъ оркестровыхъ инструментовъ, нашлись быстро и ученики, и оркестровому дѣлу сразу данъ былъ надлежащій ходъ. Первый выпускъ можно было назвать превзошедшимъ всѣ ожиданія. Выдержали экзамень не только на виртуозовъ, но и на простыхъ оркестровыхъ музыкантовъ. Такимъ образомъ, счастливая идея, таившаяся въ умахъ лучшихъ людей Россіи, начиная съ боярина Матвѣева и кончая затѣями Потемкина, осуществлена была великолѣпно и дала толчокъ всей нашей музыкальной жизни.

Благодаря идеямъ Рубинштейна подвинулось впередъ и экономическое переустройство оркестровъ Императорскихъ театровъ. Нельзя было уже не видѣть, что жизнь стала вездѣ и повсюду дороже, трудъ цѣннѣе, оркестровые артисты развитѣе. Они высоко уже, благодаря консерваторіи, начали ставить собственную профессію. Они хотѣли сказать: нашъ не легкій, раздражительный, нервный трудъ долженъ оплачиваться вдвое хотя бы выше того, что платила Дирекція, и если она не желаетъ отозваться на запросы времени, мы найдемъ себѣ иной путь. И, дѣйствительно, хорошо подготовленные, музыканты не хотѣли идти на службу къ дирекціи за небольшое вознагражденіе, и ей волей-неволей уже при-

шло съ считаться съ этимъ неслыханнымъ явленіемъ. Къ тому же, пишетъ Евг. Альбрехтъ, несоотвѣтственное способностямъ и количеству труда распредѣленіе окладовъ жалованья между членами оркестра, съ одной стороны, и полное отсутствіе опредѣленныхъ правилъ относительно правъ и обязанностей музыкантовъ, которыми каждый изъ нихъ могъ бы руководствоваться при отправленіи своихъ служебныхъ обязанностей—съ другой, не допускали возможности ожидать отъ всѣхъ членовъ оркестра одинаковаго усердія къ служебнымъ обязанностямъ, и тѣмъ менѣе единогласія или товарищества между лицами, обставленными столь разнообразными условіями“. Но и здѣсь, какъ мы увидимъ потомъ, имѣлось ввиду съ матеріальнымъ улучшеніемъ быта артистовъ, поднять художественное исполненіе.

Никогда еще въ исторіи музыкантовъ казенныхъ театровъ не было лучшаго момента, какъ 1882 годъ. Волею Императора Александра III впервые былъ положенъ штатъ исключительно для однихъ оркестровъ. Опредѣлено было назначить вознагражденіе по каждому пюпитру, по каждому отдѣльному оркестровому инструменту. Въ осуществленіи штатовъ особенно дѣятельное участіе принимали директоръ театровъ И. Всеволожскій, дирижеры Э. Направникъ, И. Альтани и инспекторъ Е. Альбрехтъ. По сравненію съ прежнимъ, оклады 1882 года повышены были болѣе

чѣмъ вдвое, самое же количество оркестровыхъ артистовъ увеличено было до 150 человекъ. Жалованье было распределѣно на оркестры оперныхъ и балетныхъ артистовъ. Солистъ оперы, скрипачъ, получалъ въ годъ 2400 р., столько же два арфиста. Затѣмъ всѣмъ первымъ голосамъ оперы назначено было по 1200 р. въ годъ, вторымъ—960 р., по 960 р. въ годъ же назначено было первымъ духовымъ въ драмѣ и по 600—720 р. вторымъ. Въ балетномъ оркестрѣ жалованье осталось ниже, но зато по штату они меньше и играютъ,—два, три раза въ недѣлю.

Количественно оркестры казенныхъ театровъ также были значительно увеличены. Такъ оркестръ русской оперы раньше состоялъ лишь изъ 69 артистовъ, теперь изъ 101; въ балетѣ было 55 человекъ, теперь—64. По мѣрѣ надобности, какъ тотъ, какъ и другой изъ этихъ оркестровъ могли быть увеличиваемы, почему, для „округленія звуковыхъ эффектовъ“, число струнныхъ въ оперномъ оркестрѣ увеличено до 70 человекъ.

Расчеты дирекціи оправдались. Черезъ какихъ-нибудь десять лѣтъ оркестры Императорскихъ театровъ стали неузнаваемы: по крайней мѣрѣ въ Россіи они вполне могутъ быть названы образцовыми. Между прочимъ одинъ изъ участниковъ реформы, инспекторъ музыки Е. Альбрехтъ въ своей книгѣ „Прошлое и настоящее оркестра“ писалъ черезъ четыре года слѣдующія

интересныя строки: „Вотъ уже прошло 4 года со дня Высочайшаго утверждёнiя новыхъ штатовъ, и всѣ произведенныя до настоящей минуты реформы и нововведенiя оказались не только своевременными, практическими и цѣлесообразными, но въ такой сравнительно короткiй промежутокъ времени они уже успѣли оставить за собою глубокiе слѣды. отразившіеся не на одномъ только экономическомъ положенiи самихъ музыкантовъ, но и на подъемѣ ихъ нравственнаго и артистическаго духа, что въ свою очередь не могло не повліять самымъ благотворнымъ образомъ и на исполненiе ими музыкальныхъ произведенiй“. И далѣе авторъ совершенно логично разсуждаетъ: „Разъ музыкантъ болѣе или менѣе матеріально обезпеченъ и его не тревожить и не преслѣдуетъ каждую минуту мысль о насущномъ кускѣ хлѣба на завтра для его семьи,—тогда только онъ въ состоянiи отдаться и душой, и тѣломъ разъ избранному и излюбленному имъ занятiю. Нагляднымъ подтвержденiемъ нашего взгляда можетъ служить тотъ позднѣйшій порядокъ, какой нынѣ существуетъ въ оркестрахъ и котораго такъ тщетно старались добиться ранѣе, подѣ часъ употребляя даже и крутыя мѣры. Теперь врядъ-ли даже и можетъ встрѣтиться надобность въ объясненiи музыкантамъ ихъ обязанностей, ибо, видя нынѣ вполне безпристрастное, гуманное отношенiе къ нимъ начальства и справедливую оцѣнку ихъ талантовъ и

труда, они въ настоящее время сами собою пришли къ сознанию своего долга, что можетъ засвидѣтельствовать прежде небывалая и по истинѣ замѣчательная ихъ ревность къ службѣ. Словомъ, наши оркестры въ данный моментъ находятся именно въ такомъ образцовомъ состояніи, которое вполне отвѣчаетъ носимому ими названію Императорскихъ; дальнѣйшее же художественное ихъ процвѣтаніе будетъ вполне зависѣть отъ тѣхъ лицъ, которыя будутъ поставлены во главѣ отдѣльныхъ оркестровъ въ качествѣ капельмейстеровъ, наблюдающихъ специально за художественнымъ исполненіемъ оркестровъ“.

Со времени реформы во главѣ оркестровъ стали два такихъ артиста своего дѣла, какъ Э. Направникъ и И. Альтани, первый въ Петербургѣ второй въ Москвѣ. Поступленіе въ эти оркестры обставлено теперь конкурснымъ испытаніемъ въ особѣй комиссіи, куда, между прочимъ, приглашаются и видные дѣятели столичнаго музыкальнаго міра, не принадлежащіе къ составу дирекціи Императорскихъ театровъ. Каждому играющему проставляются закрыты баллы, затѣмъ дебатруется и самый вопросъ о его художественномъ исполненіи, послѣ чего, вступившій въ корпорацію оркестровыхъ артистовъ дирекціи долженъ еще пробыть годъ на испытаніи, и только тогда уже онъ окончательно зачисляется въ число постоянныхъ оркестровыхъ артистовъ. Благодаря именно подобнымъ прие-

мамъ гг. Направнику и Альтани удалось сформировать дирекціи образцовые оркестры, поставить ихъ на завидную высоту и привлечь все лучшее, выдающееся въ мірѣ оркестрантовъ. Имена этихъ двухъ дирижеровъ положительно будутъ незабвенны въ исторіи развитія нашихъ оркестровъ.

XVII.

У насъ почему-то упрочилось убѣжденіе, что въ доброе старое время оркестры были гораздо лучше теперешнихъ. Разумѣется, говорить такъ, значитъ обнаружить лишь незнакомство съ историческими условіями развитія инструментальной музыки и оркестровъ. Нужно прежде всего помнить, что, напримѣръ, средніе вѣка не отличались хотя бы и приблизительнымъ намекомъ на то, что называется оркестромъ. Риманъ прямо говоритъ въ своемъ „Катехизисѣ“: „въ концѣ среднихъ вѣковъ видимому является еще только пониманіе красоты смѣшенія различныхъ тембровъ. Въ началѣ среднихъ вѣковъ, до развитія полифоніи, подобная мысль не могла существовать, самое большое если могли дойти до соединенія нѣсколькихъ инструментовъ въ унисонъ или октаву, усиливая ритмъ и звукъ ударными инструментами, какъ дѣлалось уже въ древности“.

Собственно говоря, краски оркестра, очень небольшого, можно сказать бѣднаго, чуть ли не впервые появляются у Баха, а

затѣмъ у Глюка, пріобрѣтая у послѣдняго драматическую выразительность. Тогдашнимъ музыкантамъ, видимо, удавались съ большимъ трудомъ только самыя элементарныя техническія трудности партитуръ, и компонисты въ своихъ теоретическихъ трактатахъ по музыкѣ и различныхъ письмахъ къ современникамъ, то и дѣло высказываютъ недовольство неподготовленностью оркестровъ къ ихъ музыкѣ. Оркестровые музыканты не могли поэтому итти въ уровень съ композиторскою техникой, слишкомъ быстро развивавшейся и дарившей знатоковъ все новыми и новыми откровеніями по части быстроты движенія голосовъ и ихъ соединеній.

Но если XVII столѣтіе ничего не дало намъ по части прогресса оркестра, то и XVIII в. не можетъ еще похвалиться имъ. Моцартъ для своихъ симфоній и аккомпанимента въ оперѣ не находилъ подходящихъ оркестровыхъ исполнителей, чѣмъ, между прочимъ, объясняется и тотъ фактъ, что въ Прагѣ, когда шелъ его „Донъ-Жуанъ“, онъ вырвалъ скрипку у все время фальшиво игравшаго музыканта и самъ началъ исполнять его партію. Недаромъ В. Стасовъ восклицаетъ про оркестры XVIII в.: „Боже насъ сохрани отъ оркестровъ и оркестроваго исполненія XVIII столѣтія! Мы бы отъ нихъ умерли съ тоски, они бы насъ заморили.. Мягкости и нѣжности, нескончаемыя адажіо, расплывающіяся піаниссимо, отъ которыхъ млѣли

чувствительныя сердца маркизовъ съ золотыми табакерками и падали въ обморокъ маркизы въ роброндахъ, скользятъ по болѣе здоровому и крѣпкому поколѣнію нынѣшняго времени и не растрогиваютъ его, а возбуждаютъ только скуку и утомленіе“. Все это, разумѣется, зависѣло и отъ самого характера музыки того времени, отражавшагося на оркестровомъ исполненіи.

Начало XIX в. не слишкомъ-то далеко ушло отъ предшествовавшаго вѣка. Правда, музыкантская техника подвинулась, расширилась, приобрѣла большую гибкость, черезъ ея посредство и самыя границы музыки разрослись, а Моцартъ и Гайднъ исполнялись какъ нѣчто уже совершенно доступное, понятное, дававшееся болѣе или менѣе легко. Это подсказывало, что оркестровые музыканты совершенствовались.

Но вотъ явился Бетховенъ, музыкантъ-гражданинъ, нисколько не интересовавшійся условіями своего времени, шедшій впереди своего общества и эпохи, и онъ сразу оставилъ оркестровое исполненіе сзади. Его партитуры казались не только наказаніемъ, но даже чѣмъ-то неисполнимымъ, и это въ то время, когда у насъ на Руси, пробавлялись только различными доморощенными композиціями и самыми невинными увертюрами. По свидѣтельству Глинки, оркестровыя программы въ началѣ прошлаго, девятнадцатаго, столѣтія, состояли изъ увертюръ: Керубини: Водовозъ, Медея, Фаниска, Лодоиска; изъ увертюръ къ операмъ

Мегюля: Иосифъ, L'Grato, Подложный Кладъ, Es-dur'ной Ромберга, таковой же Маурера; затѣмъ игрались большею частью B-dur'ная симфонія Гайдна, G-moll'ная Моцарта, вторая Бетховена. Какъ видно, репертуаръ этотъ давнымъ-давно канулъ въ Лету забвенія, за нѣкоторымъ исключеніемъ, и теперешнему музыканту, даже самому слабому, онъ былъ бы вполне подъ силу.

А между тѣмъ, въ то время онъ былъ послѣднимъ словомъ оркестроваго искусства, далеко не всегда посильнаго даже и лучшимъ артистамъ. Учились, вѣдь, въ то время все чему-нибудь и какъ-нибудь. Глинка, такъ близко вообще стоявшій къ оркестровымъ музыкантамъ, говоритъ въ своихъ „Запискахъ“. „Чтобы добиться болѣе отчетливаго исполненія, каждый разъ . . . прежде общей пробы я проходилъ съ каждымъ музыкантомъ, исключая немногихъ лучшихъ, его партію до тѣхъ поръ, пока не было ни одной невѣрной или даже сомнительной ноты въ исполненіи“. Очевидно, музыканты того времени плохо работали о всѣхъ оттѣнкахъ помѣченныхъ композиторомъ. Имъ приходилось напоминать о томъ не только уже дирижеру и учителямъ, но и авторамъ. У Берліоза то и дѣло встрѣчаются помѣтки какъ и что слѣдуетъ играть, чего онъ хочетъ отъ того или иного оркестроваго музыканта. Берліозъ является въ своихъ произведеніяхъ полнымъ maestro оркестровыхъ артистовъ. Ни Бетховенъ, ни Моцартъ не требовали

такого тонкаго, всесторонняго профессиональнаго искусства отъ артистовъ, какъ именно Берлиозъ. Его инструментовка—цѣлое откровеніе. Только Берлиозъ доказалъ все незамѣнимое значеніе оркестроваго артиста въ дѣлѣ воспроизведенія симфонической музыки, только онъ показалъ, какъ великъ и отвѣтствененъ музыкантскій художественный трудъ предъ толпой, жаждущей эстетическаго наслажденія, желающей слиться воедино съ гениемъ, зажить его скорбями, воодушевиться его огнемъ. Музыка Берлиоза исключительно зависитъ отъ искусства музыкантовъ, отъ дирижера, потому что его музыка—прежде всего оркестровая музыка. На ней музыкантъ можетъ изощрять и свое виртуозное достоинство, и чуткость музыкальнаго вкуса, и пониманіе. Берлиозъ, тѣмъ не менѣе, также какъ и Бетховенъ, сталъ выше силъ оркестра своего времени. Увеличивъ его краски, расширивъ артистическіе горизонты, онъ долгое время стоялъ особнякомъ, и не только на своей родинѣ, Франціи, а и въ другихъ государствахъ. Оркестровые музыканты, хотя и чувствовали всю гениальность Берлиоза и косвенное желаніе поддержать тѣмъ ихъ же престижъ, но часто они приходили въ тупикъ отъ техническихъ трудностей его инструментовки, полностью осиливаемой лишь благодаря дирижерской гипнотизаціи самого автора.

Еще печальнѣе становилось съ появленіемъ Вагнера. Этотъ уже и совсѣмъ не

стѣснялся въ музыкальныхъ выраженіяхъ. Первое время съ его „Тангейзеромъ“, „Летающимъ Голландцемъ“, съ его „Ріензи“ оркестръ еще справлялся, отдѣлялъ одну нюансировку отъ другой. Но, вѣдь, не здѣсь начиналось въ Вагнерѣ новое, реформаторское, какъ тлѣющая искра, обѣщавшая пожаръ. „Лоэнгринъ“ можно назвать первой бомбой, взрывомъ, брошеннымъ въ оркестръ. Въ немъ Вагнеръ хотѣлъ отъ оркестра не точной читки нотъ, одной азбуки, но и уразумѣнія его фантазіи и характерныхъ особенностей стилия, и между тѣмъ, ему то и дѣло приходилось опасаться за свою оперу, какъ бы она не провалилась, не размѣшила публику неправильнымъ толкованіемъ. Художникъ, и художникъ истинный, никогда всетаки не долженъ печалиться тѣмъ, что въ данный моментъ его произведеніе не можетъ быть понято, оцѣнено и выполнено. Онъ крѣпко долженъ вѣрить въ будущее и творить для поколѣній болѣе развитыхъ по сравненію съ поколѣніями прошлаго. Такъ поступилъ и Вагнеръ. Онъ написалъ свою тетралогію „Кольцо Нибелунговъ“, благодаря королю Баварскому построилъ собственный театръ въ Байрейтѣ, пригласилъ туда все, что пошло дальше своихъ дней, и оркестръ собрался въ Байрейтѣ дѣйствительно превосходный, удовлетворившій Вагнера, но не нужно забывать, что то были сливки, артисты съ головы до пятъ. Въ общемъ это еще далеко не говорило за отличные оркестры вообще недавняго прош-

лаго, хотя бы даже и въ такой культурной странѣ, какъ Германія.

Такъ было на Западѣ. Что же дѣлалось у насъ? Помѣщичьи оркестры, даже самые лучшіе не могли, видимо, похвалиться своимъ ансамблемъ. Глинка, управлявшій оркестромъ князя Юсупова, жаловался на его качества. Критики 60-хъ годовъ, Ц. Кюи и А. Сѣровъ, какъ наиболѣе образованные и понимавшіе свое дѣло, также постоянно указывали на слабое оркестровое исполненіе въ операхъ и концертахъ. Характернѣе всего объ этомъ пишетъ Сѣровъ, и потому мы позволяемъ себѣ сдѣлать нѣсколько ссылокъ на его замѣчанія. Говоря объ одномъ изъ филармоническихъ концертовъ, въ 1851 году онъ отмѣчаетъ: „въ цѣломъ симфоніи (пасторальной Бетховена) не было передано оркестромъ тѣхъ оттѣнковъ, изъ которыхъ она вся соткана, и поэтому слишкомъ значительная доля красоты утратилась“. Дальше онъ удивляется, что „превосходный оперный оркестръ“ „не запутался ни разу въ такомъ лабиринтѣ, какъ Берліозова музыка“; въ увертюрѣ „Эвриантъ“ Вебера не было „ни одного тонкаго оттѣнка“; потомъ, черезъ пять лѣтъ, онъ замѣчаетъ по поводу увертюры изъ „Тангейзера“, что она показалась нѣкоторымъ изъ оркестровыхъ музыкантовъ и публики „галиматьей“, оглушительно оркестрованной и шла не совсѣмъ исправно въ оркестрѣ; въ 1858 году „огромный оркестръ“ въ симфоническихъ пьесахъ подъ управленіемъ

Ферреро „исполнялъ свое дѣло отлично-хорошо и съ большимъ увлеченіемъ“, но затѣмъ про тотъ же оркестръ и въ томъ году онъ пишетъ: „Бетховенскія симфоніи требуютъ чрезвычайной отчетливости до малѣйшихъ оттѣнковъ; играть эту музыку съ плеча, будто дрова рубить, значитъ унижать искусство“. Послѣднее относится къ исполненію оркестра въ первомъ симфоническомъ собраніи тогда только что открытаго Русскаго Музыкальнаго Общества.

Наконецъ, критики семидесятыхъ и начала восьмидесятыхъ годовъ немного говорятъ лестнаго о нашихъ оркестрахъ. Ларошъ мало касается этого вопроса, но Чайковскій, которому далеко были не безразличны условія техническаго оркестрового исполненія, то и дѣло напоминаетъ о слабости оркестроваго исполненія въ Москвѣ. Въ своемъ обычномъ фельетонѣ „Русскихъ Вѣдомостей“ за 5 сентября 1872 года онъ возмущается самымъ нелѣпнымъ аккомпанированіемъ оркестра Большого театра въ „Жизни за Царя“. Для этой оперы, горько сѣтуетъ онъ, — „намъ даютъ балетный оркестръ, хотя и заключающій въ себѣ нѣсколько дѣльныхъ музыкантовъ, но привыкшій отдувать площадныя измышленія гг. Пуньи, Минкуса и имъ подобныхъ“. Въ заключеніе, Чайковскій, раскритиковавъ на голову оркестръ, добавляетъ: „Вину этого плачевнаго исполненія я не могу свалить на почтеннаго капельмейстера г. Шрамека, который ничего не могъ сдѣ-

лать съ своимъ необузданнымъ полчищемъ и лишь ограничивался укорительнымъ по-матываніемъ головы, да тихимъ шиканіемъ“. Говоря какъ-то, въ томъ же году, объ одномъ изъ частныхъ оркестровъ, аккомпанировавшихъ въ аріи изъ „Гальки“ Монюшки, Чайковскій констатируетъ, что оркестръ „игралъ такія курьезныя звуковыя сочетанія, которыя бѣдному Монюшкѣ ужъ, конечно, и въ голову не приходили“. Въ слѣдующемъ фельетонѣ Чайковскій пишетъ про концертъ Безекирскаго: „въ трудной вьетановской пьесѣ оркестръ (Большого театра) подъ не особенно умѣлымъ управленіемъ г. Гербера, не только не поддерживалъ солистовъ, но всячески старался сбить его. Тоже самое слѣдуетъ замѣтить и объ оркестровомъ сопровожденіи концерта Мендельсона, исполненнаго съ необычайнымъ эффектомъ г-жой Тимановой“. Чайковскій, очень почитавшій Гербера какъ композитора и скрипача, какъ дирижера совсѣмъ не признавалъ его и поставилъ въ упрекъ исполненіе подъ его управленіемъ „Князя Холмскаго“, гдѣ „то и дѣло въ оркестрѣ слышались ошибки, неровности, отсутствіе ансамбля, неувѣренность“. Можно, конечно, было бы привести и еще нѣсколько выдержекъ изъ статей Чайковскаго, но достаточно и этихъ для того, чтобы составить себѣ представленіе о дореформенныхъ оркестрахъ нашихъ казенныхъ театровъ въ Москвѣ и Петербургѣ.

Говорить ли послѣ всего, что творилось въ провинціи? Надѣюсь это будетъ излишнимъ. Я еще приведу откровенное мнѣніе объ оркестрахъ середины прошлаго девятнадцатаго столѣтія дирижера С. Рябова. Онъ говоритъ, „что отдѣльныхъ хорошихъ музыкантовъ въ то время было нѣсколько человѣкъ, масса же настолькоъ была слаба, что часто стыдно было за оркестровое исполненіе даже и несложныхъ партитуръ. Да и гдѣ было достигнуть тогдашнему крѣпостному музыканту знанія своего дѣла?“

И дѣйствительно, отдѣльныхъ оркестровыхъ артистовъ было немного и они не могли улучшить собою оркестръ всей полнотью. Да и эти хорошіе артисты не въ состояніи были двигаться за искусствомъ, ибо оно не сразу до нихъ доходило въ провинцію въ то время, когда и въ столицѣ-то туго прививалось. Глинка, требующій для своихъ произведеній виртуозовъ,—произведеній, гдѣ каждый инструментъ лѣпитъ свою архитектурическую линію точно у Берліоза,—опередилъ музыкантовъ, и его партитуры, какъ то явствуетъ изъ отзывовъ Кюи, Сѣрова, Лароша и Чайковскаго, исполнялись далеко не удовлетворительно, если—не болѣе того. „Русланъ“ и „Жизнь за Царя“ вызвали легкой антагонизмъ, „Русалка“ Даргомыжскаго первое время игралась точно ощупью въ своихъ оригинальныхъ музыкальныхъ эпизодахъ, появленіе же Римскаго-Корсакова, Балакирева, Му-

соргскаго, Бородина и Сѣрова потребовало отъ оркестровъ громаднѣйшей привычки, переручки, терпѣнія. Музыкантамъ до-реформеннаго строя композиціи упомянутыхъ авторовъ положительно были сверхъ силъ и они со вздохомъ вспоминали стиль итальянцевъ, старину. Русскіе композиторы подняли оркестровое исполненіе, натолкнули музыкантовъ на мысль, что они дѣятели искусства, что именно отъ нихъ зависитъ участь сочиненія и той доли впечатлѣнія, какое должна получить публика отъ слушанія его.

И вотъ въ Россіи, какъ и въ Европѣ, въ средѣ музыкантовъ началась переоцѣнка прошлаго. Они отреклись отъ него и начали стремиться къ ученію въ консерваторіяхъ и музыкальныхъ училищахъ. Но прежде, чѣмъ перейти къ современному намъ оркестру вспомнимъ добрымъ словомъ и тѣхъ, чьи таланты блещали въ общей сѣрой массѣ, чьи думы были направлены на будущее и готовы были встрѣтить его привѣтливой улыбкой. Вотъ маленькій списокъ этихъ людей. Изъ оркестра князя Юсупова: кларнетистъ Ф. Крухмалевъ, флейтистъ Нѣмчиновъ, трубачъ Романовъ, тромбонистъ Лукашовъ, скрипачъ Андрей Андреевичъ, затѣмъ графа Кушелева-Безбородко кларнетистъ Дудкинъ, помѣщиковъ Полторацкихъ скрипачъ Кошихинъ, помѣщиковъ Владимірскихъ скрипачъ Семеновъ, прозванный русскимъ Паганини, скрипачъ Щепинъ, отличный педагогъ. Въ Москвѣ

были популярны имена: флейтиста Попова, кларнетиста Титова, валторниста Лузина, гобоиста Самарина, фаготиста Костина, скрипачей Гурьянова, Граса, виолончелистовъ Шмидта, учителя Давыдова, Марку, Соколова, тромбониста Кегеля, корнетиста Келлера, валторниста Бетхера, а начиная съ шестидесятыхъ годовъ и донынѣ здравствующаго извѣстнаго валторниста И. Крутоголовова. Все это музыканты крупной величины.

Спрашивается: почему же такъ туго шло развитіе массы оркестровыхъ тружениковъ? Отвѣтъ на поставленный вопросъ не особенно затруднителенъ. Дѣло все заключалось въ отсутствіи специальныхъ подготовительныхъ учебныхъ заведеній. Крѣпостные музыканты всѣ почти были самоучки, а до появленія на музыкальномъ горизонтѣ Берліоза, Вагнера, Глинки, Римскаго-Корсакова, консерваторіи или еще начинали только свою миссію, какъ это было въ Европѣ, или еще зарождались только въ умѣ лучшихъ людей, какъ у насъ, въ Россіи. Притомъ насъ, какъ, впрочемъ, и Европу заплонило диллетантское отношеніе къ профессіи музыканта, мы еще не сознавали всей ея важности. Только съ середины XIX вѣка начинаетъ обнаруживаться въ Россіи значеніе музыкантовъ. Впервые заговорилъ объ этомъ Сѣровъ, за нимъ Чайковскій. Сѣровъ, въ статьѣ своей „Музыка и виртуозы“, прямо рѣшаетъ: „При нынѣшнемъ развитіи музыки одного

пѣнія недостаточно для полнаго наслажденія, что музыка становится больше и больше полифоническою, что оркестръ получаетъ отъ того болѣе и болѣе важности, а для такого развитія оркестра необходимо развитіе виртуозности въ отдѣльныхъ его членахъ, и слѣдовательно, виртуозы инструментисты въ наше время важнѣе для искусства, чѣмъ виртуозы-пѣвцы“. Правда, отъ этого взгляда Сѣрова отдаетъ еще сужденіемъ человѣка, стоящаго на рубежѣ новаго движенія, но въ другомъ смыслѣ любопытнѣе для насъ будетъ мнѣніе Чайковскаго отрицающаго отдѣльные инструменты и ихъ большое виртуозное значеніе въ смыслѣ выгоды для музыки. Приведемъ его. „Было время, когда флейта, гобой, кларнетъ, фаготъ, валторна, даже тромбонъ имѣли своихъ знаменитыхъ представителей въ мірѣ виртуозности и были равноправны на эстрадѣ съ тремя ея теперешнимиладыками (скрипкой, віолончелью и фортепіано). Было время, когда наши бабушки млѣли отъ восторга при звукахъ концерта для флейты, а дѣдушки разѣвали рты отъ удивленія, слушая, какъ заѣзжій фаготистъ изумлялъ публику чудесами своего виртуознаго искусства. Эти времена далеки отъ насъ. И поэтическій свистъ флейты и гнусавые характерно-изящные звуки гобоя и тщедушно-комическій храпъ фагота, и охотничьи фанфары рога и громы тромбона, все это сдѣлалось теперь исключительнымъ достояніемъ музыки оркестровой, все это

краски на палитрѣ музыканта-симфониста, представляющія богатый матеріалъ для колорированья его музыкальной картины. Въ мірѣ инструментальной музыки совершается на нашихъ глазахъ сходное съ историческими судьбами удѣльной вѣчевой системы: процессъ поглощенія самостоятельныхъ автономій единой державною царскою властью. Есть серьезное основаніе предвидѣть въ довольно близкомъ будущемъ время, когда послѣдніе слѣды самостоятельнаго музыкально-историческаго бытія второстепенныхъ инструментовъ сотрутся, когда въ инструментальной музыкѣ безраздѣльно воцарится оркестръ“. И далѣе: „Чѣмъ болѣе музыкальное пониманіе распространяется въ массахъ публики, тѣмъ меньшую привлекательность представляетъ для нея виртуозность въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. гимнастика пальцевъ, примѣненная къ выдѣлыванію пассажей, фіоритуръ, скачковъ, слѣдовательно того элемента музыки, въ которомъ—нѣтъ мысли, а имѣется лишь преодолѣнная физическая трудность. Такъ какъ виртуозно-концертная музыка немыслима безъ преобладанія этого элемента, то, въ силу возвышающагося уровня музыкальнаго пониманія, оркестръ, личность собирательная (дальше Чайковскій называетъ оркестръ „музыкальной республикой“) сталъ безконечно выше индивидуума, т. е. каждаго, входящаго въ составъ его инструмента“.

И именно оркестръ настоящаго времени,

всеобъемлющій оркестръ нашихъ дней, незнающій предѣла своимъ краскамъ и выраженію, царить теперь въ музыкѣ. Оркестру современному ничто нипочемъ: онъ равно шутя преодолеваетъ какъ сочиненія Глука и Вагнера, Моцарта и Рихарда Штрауса, Берліоза и Цезаря Франка, такъ равно Гайдна и Глинку, Рамо и Римскаго-Корсакова съ Чайковскимъ. Только теперь существуютъ оркестры, о которыхъ смѣли мечтать Бетховенъ и Вагнеръ. Только въ наши дни оркестровые музыканты стали всесторонними и понимающими какъ надо сыграть одно и выдѣлить во время другое. Стоитъ ли доказывать послѣ всего, когда были лучше оркестры, въ доброе старое время, время отдѣльныхъ дарованій, не помогавшихъ прогрессу музыки, или теперь, когда оркестровые музыканты способствуютъ ея развитію?

XVIII.

Музыкантская масса современнаго оркестра развивается духовно и численно не по днямъ, а по часамъ. Умерло все почти старое поколѣніе,—поколѣніе чаще всего случайно попадавшее на музыкантское поприще, кой-какъ, путемъ внушенія извнѣ усвоившее себѣ правила исполненія,—и народилось новое, учившееся играть въ различныхъ учебныхъ заведеніяхъ, въ консерваторіяхъ, знакомое не только съ своимъ

инструментомъ, но и вообще съ музыкой. Здѣсь специальность была избрана съ первыхъ дней своей жизни и случайное играло роль менѣе всего. По сравненію съ прошлымъ все это сильно измѣнило дѣло и вотъ почему современный музыкантъ въ общей массѣ не только музыкантъ, а и человѣкъ, всѣмъ интересующійся, все желающій знать.

Современный оркестръ состоитъ изъ поляковъ и нѣмцевъ, изъ евреевъ и итальянцевъ, изъ русскихъ и разнаго рода инородцевъ. Всѣхъ ихъ связала въ одно общая нить житейскихъ и артистическихъ интересовъ. Правда, музыканты не во всемъ еще достигли совершенства корпоративнаго строя, желательнаго лучшимъ представителямъ ихъ сословія, но слѣдуетъ надѣяться, что въ концѣ концовъ все придетъ къ нимъ своимъ чередомъ: еще десять лѣтъ тому назадъ иностранцы брали на „года“ мальчиковъ въ ученье, законтрактывали ихъ тяжелыми условіями и развозили оркестры по стогнамъ и весямъ Россіи, наживая солидные капиталы, тогда какъ теперь всѣ эти Гохи, Бергманы, Кины и т. п. „содержатели“, канули въ лету забвенія; сошли со сцены и такъ называемые „барскіе“, т. е. крѣпостные, музыканты, сильно тормозившіе успѣхи музыкантскаго дѣла. Все это въ силу обстоятельствъ и времени уступило людямъ болѣе подготовленнымъ къ своей художественной дѣятельности. Заработокъ музыканта также поднялся на болшую вы-

соту по сравненію съ прошлымъ. Еще 10—12 лѣтъ тому назадъ музыканты жаловались на него, но за этотъ періодъ онъ возросъ по крайней мѣрѣ процентовъ на 15—20, очевидно, сообразно вздорожанію и всей жизни. Въ наши дни музыкантъ, играющій „первый голосъ“ въ концертномъ и оперномъ оркестрѣ, получаетъ въ мѣсяць 80—120 рублей, „вторые голоса“ — 60—85 р., между тѣмъ какъ раньше цифры эти колебались между 60—70 и 40—45 рублями въ мѣсяць. Хотя въ оркестрѣ, особенно современномъ, всѣ „голоса“, т. е. инструменты, на которыхъ играютъ, важны въ одинаковой степени, казалось бы, поэтому, что и вознагражденіе они должны получать равное, тѣмъ не менѣе, подраздѣленіе на „первые“ и „вторые“ произошло скорѣе отъ большаго или меньшаго количественно-техническаго, нежели художественнаго труда. Повышеніе или пониженіе заработной платы находится въ зависимости и оттого, что приходится играть музыканту: такъ, играющій въ опереттѣ получаетъ за свой трудъ меньше опернаго, опереточный— болѣе сидящаго въ оркестрѣ драматическаго театра и т. д. Понятно, на упомянутый заработокъ музыкантъ еще могъ бы жить, и жить такъ, чтобы, какъ говорится, сводить концы съ концами; но вѣдь надо помнить, что онъ находится подъ постоянной угрозой затратъ на переѣзды, штрафа по службѣ, наживы такъ называемыхъ „оркестровыхъ подрядчиковъ“, что, наконецъ, онъ часто вы-

нужденъ сидѣть безъ мѣста, значить ничего не зарабатывать. Безъ сомнѣнія, все это очень тяжело отзывается на его бюджетѣ.

Не имѣя возможности обезпечить себя однимъ оркестровымъ трудомъ, музыкантъ, особенно слабо играющій въ оркестрѣ, вынужденъ искать заработка на сторонѣ помимо своей коренной профессіи. Среди музыкантовъ найдутся и военные капельмейстера, и скромные переписчики нотъ, и недурные инструментаторы оперетокъ. Почти всѣ оперы и оперетты, находящіяся въ продажѣ въ музыкальныхъ магазинахъ, переписаны руками музыкантовъ, оперетокъ же найдется не мало и ихъ оркестровки. За переписку нотнаго листа музыканты берутъ обыкновенно 15 — 25 копѣекъ, за листъ партитуры — рубль и 1 р. 20 к., за тактъ оркестровки — 8—12 коп., за текстовку же листа хоровой партіи — 3—5 к.

Въ музыкантахъ много человѣчнаго, отзывчиваго, добраго. Помочь бѣдствующему коллегѣ, сыграть за больного, отстоять товарища отъ напрасныхъ иногда нападокъ дирижера или антрепренера, явно рискуя остаться даже безъ мѣста, — явленіе въ средѣ музыкантовъ заурядное. Отстаиваніе вообще же своихъ интересовъ порою ведется ими съ такою энергіей, что зачастую между оркестромъ и антрепризой долженъ стать судъ, какъ это замѣчено, въ большинствѣ случаевъ, рѣшающій дѣло въ пользу артистовъ.

Для болѣе успѣшной борьбы съ темными сторонами дѣятельности антрепренеровъ и неприглядными—капельмейстеровъ, музыканты выработали нѣкогда между собою особый жаргонъ, условный „языкъ“, какъ они выражаются, понятный только имъ однимъ, къ какой бы національности они не принадлежали. „Языкъ“ этотъ еще и донынѣ фигурируетъ кой-гдѣ на нашемъ Югѣ, и совершенно, впрочемъ, незнакомъ въ средней и сѣверной полосахъ Россіи. Мнѣ пришлось его услышать лѣтъ пятнадцать, шестнадцать тому назадъ и я думаю, здѣсь небезынтересно будетъ привести нѣсколько словъ этого оригинальнаго лексикона, кстати сказать, теперь уже, кажется, совершенно исчезающаго. Напримѣръ: слово башъ—означаетъ деньги, тиренъ—говорить, хиленъ—ходить, елдъ—мужчина, клеве—хорошій, ая, ое, нескенъ—ненадо, полно и т. д. Если бы вамъ понадобилось произнести цѣлую фразу, то къ нѣкоторымъ изъ приведенныхъ словъ обыкновенно приставляется частица „цу“. Такимъ образомъ, соединеніе словъ „нескенъ цу тиренъ“ означаетъ—не надо говорить, и т. д. Однако въ наши дни не встрѣтишь музыканта, желающаго объясняться „на своемъ языкѣ“. Между прочимъ, у музыкантовъ и до сихъ поръ сохранился условный знакъ въ случаяхъ обращенія другъ къ другу издали, это—свистокъ въ терцію, или кварту, всецѣло перенятый отъ германскихъ музыкантовъ.

XIX.

Какъ и слѣдовало ожидать, сильная, напряженная борьба за существованіе породила въ средѣ музыкантовъ и не мало профессиональныхъ болѣзней. Главный разсадникъ ихъ — оркестровыя помѣщенія и частые переѣзды. Относительно планировки этихъ помѣщеній не разъ говорилось на всероссійскихъ театральныхъ сѣздахъ и въ печати, но строители театровъ всетаки остаются къ тому глухи, продолжая строить ихъ по-старому.

Помѣщенія для оркестра въ театрахъ настолько малы и тѣсны, что въ нихъ усаживается обыкновенно самое ограниченное количество музыкантовъ. И все бы не бѣда, если бы отъ такого неудобства не проигрывало само оркестровое исполненіе, — фактъ, можетъ быть незамѣтный постороннему, но очень ощутительный самому исполнителю и мало-мальски учившемуся на какомъ-нибудь оркестровомъ инструментѣ. Вѣдь для свободнаго исполненія музыканту необходимо дать просторное мѣсто. А главное, плохія помѣщенія уносятъ много здоровья. Судите сами. Во многихъ театрахъ, особенно провинціальныхъ, полъ въ оркестрѣ стелется прямо на голую землю, а одна стѣна выходитъ подъ сцену. Изъ щелей пола несетъ холодомъ, въ особенности зимой, когда земля промерзаетъ, въ щели же

стѣны—сыростью. Благодаря этому, отчаянный ревматизмъ, насморки, простуды и лихорадки не рѣдкость у оркестрантовъ. Комнаты, гдѣ бы музыкантъ могъ проводить время, не занятое игрой въ оркестрѣ, напр. во время драматическихъ представленій, имѣются далеко не во всѣхъ театрахъ, и ему по неволѣ приходится сидѣть подъ сценой, за кулисами, въ уборныхъ артистовъ или въ буфетѣ. Да что говорить, если ужъ публика вынуждена высиживать цѣлыя представленія, ежась отъ холода и кутаясь въ шубы, если на сценѣ, въ продолженіе акта успѣваетъ замерзать вода въ стаканѣ, а отъ невыносимаго холода участвующіе артисты то и дѣло потираютъ руки, то можно понять, что испытываетъ музыкантъ въ своемъ логовищѣ, чуть ли не на промерзлой землѣ, отовсюду обвѣваемый вѣтромъ. И бронхиты, катарры, простуды зубовъ, горловые припуханія вьютъ въ его средѣ прочныя гнѣзда. Прибавьте къ этому постоянныя почти разъѣзды изъ города въ городъ; тасканія по вагонамъ и дорожнымъ бричкамъ; сидячую жизнь, особенно музыканта опернаго оркестра, развивающую всевозможнаго рода застои крови; свѣтовые эффекты сцены и плохое освѣщеніе въ оркестрѣ, способствующія ослабленію зрѣнія, и вы убѣдитесь тогда, сколько воистину тяжелаго и разрушающаго организмъ выносить музыкантъ на своихъ плечахъ.

Но до сихъ поръ мы касались лишь общаго характера заболѣваній. А вотъ нѣ-

которыя и частичныя страданія отъ инструментовъ духовыхъ и струнныхъ. У скрипачей и альтистовъ дѣлается легкій параличъ пальцевъ, искривленіе ключицы и воспаленіе подбородка; у контробасистовъ не рѣдкость—пораженіе мускулатуры рукъ; у виолончелистовъ обыденное явленіе — легкое искривленіе ногъ, особенно же у тѣхъ, кто страдалъ въ дѣтствѣ англійской болѣзью и рано началъ учиться на инструментѣ. Контробасисты то и дѣло жалуются на боль и отеки въ ногахъ, на припуханіе, ибо имъ чаще всего въ оперѣ и балетѣ приходится выстаивать по два, три и четыре часа почти не отходя отъ инструмента.

Съ играющими на духовыхъ инструментахъ и того хуже. Музыканты на мѣдныхъ инструментахъ, трубахъ, валторнахъ, тромбонахъ и тубахъ подвержены болѣзни, извѣстной въ медицинѣ подъ названіемъ „энфиземы“, или „болѣзни трубочей“. Въ этомъ случаѣ легкія музыканта расширяются, теряютъ свою обычную упругость, что препятствуетъ правильному обмѣну въ нихъ воздуха, и дыханіе нарушается. Иногда энфизема служитъ предвѣстникомъ легочной чахотки, или же ею кончается, особенно у гобоистовъ и фаготистовъ. О томъ, какъ часто играющіе на мѣдныхъ и деревянныхъ духовыхъ инструментахъ страдаютъ головными болями, сердцебіеніемъ, насколько портится ихъ дыханіе, излишне и говорить. Лѣтомъ, когда тепло способствуетъ окисленію мѣди, музыканты, играющіе на мѣд-

ныхъ духовыхъ инструментахъ, временами отравляются ядовитымъ веществомъ, появляющимся въ мундштукѣ и внутри инструмента, называемымъ ярь-мѣдянкою. По даннымъ германской статистики дозна-но, что весной и лѣтомъ процентъ смерт-ности музыкантовъ увеличивается, причѣмъ говорится, что „причины такого увеличенія смертности находятся отчасти въ связи съ постепеннымъ отравленіемъ ярь-мѣдянкою, ядомъ, убійственно-дѣйствующимъ на лег-кія“.

Общій періодъ смертности музыкантовъ, судя по наблюденіямъ, наступаетъ между 38—40 годами, и за возрастъ 55—60 лѣтъ заходитъ довольно рѣдко. Несмотря на то, классъ музыкантовъ растетъ и растетъ. Увеличенію прежде всего способствуютъ наши консерваторіи, филармоническое учи-лище, училища отдѣленій русскаго музы-кальнаго общества и частныя музыкальныя школы, дающія ежегодно не менѣе 40—50 оркестровыхъ музыкантовъ, а затѣмъ уже и общеобразовательныя учебныя заведенія, въ которыхъ введено побочное преподаваніе игры на оркестровыхъ инструментахъ. Не мало, впрочемъ, помогаютъ росту музы-кантской корпораціи и наши любительскіе оркестры. За послѣдніе годы, между про-чимъ, замѣтно пополненіе оркестровъ жен-щинами, и это даетъ даже возможность антрепренерамъ формировать изъ нихъ цѣ-лые, такъ называемые, „дамскіе оркестры“. Главное же, разумѣется, что наталкиваетъ

сдѣлаться оркестровымъ музыкантомъ, это любовь къ искусству вообще и къ музыкѣ въ частности. Только ради нея музыкантъ терпитъ частые переѣзды, несправедливые поступки по отношенію къ себѣ ловкихъ антрепренеровъ, драконовскія условія ихъ контрактовъ и всю ту горечь жизни, которая сокращаетъ его года и разочаровываетъ его временами въ своемъ призваніи. Но музыкантъ отчасти и поэтъ: онъ вѣчно жаждетъ свѣжихъ впечатлѣній, жаждетъ шума морской бури, закатовъ Украйны, простора Волги, вершинъ Кавказа и Крыма, степей Дона и песковъ Туркестана, и въ этомъ обожаніи природы видитъ великое утѣшеніе въ своей безпокойной артистической жизни.

XX.

Если бы вы спросили музыканта, какое самое большое зло въ его жизни? — онъ отвѣтилъ бы: контракты и оркестровые подрядчики. Да, это дѣйствительно громадное зло, хотя, видимо, и начинающее постепенно падать.

На первомъ всероссійскомъ съѣздѣ сценическихъ дѣятелей о контрактахъ говорилось не мало. Артисты сцены, очевидно, пришли къ заключенію, что всевозможныя подробности контрактовъ не только суживаютъ рамки личныхъ отношеній между актеромъ и предпринимателемъ, но и вообще губительно отзываются на искусствѣ. Артистъ, эксплуатируемый доброй полови-

ной нашихъ антрепренеровъ, всячески выжимающихъ изъ него соки, слабнетъ и не въ состоянїи дать энергію, необходимую ему во время игры на сценѣ.

Тоже и съ артистами оркестра. Оркестровый контрактъ всю отвѣтственность возлагаетъ на одну только сторону. Сгоритъ театръ, погибнутъ въ пламени музыкальные инструменты, останется музыкантъ безъ крова и хлѣба,—какое дѣло антрепренеру? Заболѣетъ музыкантъ, не сможетъ дотащить ногъ до оркестра, играетъ съ повышенной температурою, не имѣя даже возможности заплатить доктору и купить лекарство, — что до того антрепренеру? Опоздалъ музыкантъ на спектакль, благодаря какому-нибудь несчастному случаю въ домѣ или въ дорогѣ,—развѣ надо знать это антрепренеру? Онъ не допускаетъ болѣзней и несчастій. Наоборотъ, онъ радъ всякому случаю, дающему ему право, законное право по контракту, „штрафовать“, „взыскивать“ съ музыканта. Да и странно было бы требовать отъ него чего-либо иного, когда онъ бросаетъ въ одинъ прекрасный день для него—и непрекрасный для другихъ—цѣлую оперную труппу на произволь судьбы, даетъ пѣвцамъ и пѣвицамъ какое угодно жалованье, и системой штрафовъ, „на законномъ основанїи, не доводя до суда и слѣдствїя“, сотенные оклады—низводитъ до жалкихъ десятковъ рублей въ мѣсяцъ. Мы не говоримъ уже о томъ, какъ безнаказанно антрепренеры заставляютъ прихо-

дять оркестръ на репетицію къ 10—11 часамъ, начинаютъ же ее съ 1 ч. или 2 пополудни и распускають тружениковъ въ 4—5 вечера, какъ они заставляють сидѣть ихъ послѣ спектакля на репетиціи, ехидно называемой „экстренной“, какъ, наконецъ, репетиціи длятся „въ интересахъ успѣха дѣла“ съ 8 часовъ вечера до 4—5 утра. Вы подумайте только: артисты сцены, хористы отдыхаютъ, потому что у нихъ работа чисто эпизодическая, каково же музыкантамъ, не слѣзающимъ со стула по два, два съ половиною часа и вынужденнымъ сидѣть за попитромъ все время въ самомъ напряженномъ состояніи. Мнѣ скажутъ, все это мелочи. А вѣдь мелочи эти, сколько онѣ порождаютъ „незримыхъ и невидимыхъ міру слезъ!“

Мнѣ возразятъ еще, что я забываю другую сторону, т. е. антрепренеровъ. Музыканты, моль, въ иныхъ случаяхъ тоже ведутъ себя не безупречно по отношенію къ антрепренерамъ: нѣкоторые пріѣзжаютъ на мѣсто службы не во-время, вмѣсто инструмента присылають въ залогъ антрепренеру полѣно въ скрипичномъ ящикѣ, самовольно бросаютъ службу и ставятъ тѣмъ и антрепренера и своихъ коллегъ въ непріятное положеніе. Но въ этомъ и вправду много мелочей, а главное—это совершенно исключительные, рѣдкіе поступки только нѣкоторыхъ изъ общаго числа аккуратныхъ и честныхъ по службѣ музыкантовъ.

Но обратимся къ контракту. Обыкновенно

венно въ своихъ основныхъ чертахъ онъ очень кратокъ. Зато онъ часто бываетъ исписанъ всевозможными „примѣчаніями“, въ концѣ скрѣпленными лаконической добавкой: „А что написано, тому вѣрить“. Въ верху контракта проставляется годъ, мѣсяць, число, затѣмъ фамиліи и званія заключающихъ его и потомъ уже слѣдуетъ строка „Обязанности музыкантовъ и штрафы за нарушеніе правилъ“. Предо мною подобныхъ контрактовъ цѣлыхъ два десятка, присланы они мнѣ изъ разныхъ мѣстностей и разными лицами, похожи одинъ на другой, и я выписываю вамъ, кромѣ примѣчаній, лишь всего 11 параграфовъ. Вотъ они:

1) За неявку и опозданіе на репетицію или спектакль N. подвергается штрафу отъ 5-ти до 15—20 рублей.

2) Вслучаѣ болѣзни N. обязанъ прислать вмѣсто себя другого. Если болѣзнь дѣйствительна и другой не будетъ присланъ на репетицію или спектакль, то съ N. вычитается жалованье до выздоровленія и начала службы.

3) Если антрепренеръ пожелаетъ уволить N., то увольняетъ безъ расчета, взимая еще штрафъ за вышедшее недоразумѣніе, притомъ безъ всякаго спора и не доводя до суда.

4) N. обязанъ играть безплатно (?) и безъ возраженій во всѣхъ спектакляхъ, вечерахъ, концертныхъ отдѣленіяхъ, маскарадахъ и представленіяхъ, даваемыхъ въ

театрѣ, или въ мѣстахъ, указанныхъ антрепренеромъ.

5) Обязанъ въ театрѣ, на вечера и на другія собранія являться въ черной парѣ, бѣломъ галстухѣ; въ противномъ случаѣ подвергается штрафу по усмотрѣнію.

6) Въ случаяхъ повторенія болѣзни, N. увольняется отъ должности, лично замѣняя себя другимъ исполнителемъ.

7) Жалованье антрепренеромъ платится по истеченіи полмѣсяца, причемъ полагается льгота послѣ срока 3—5 дней.

8) Штрафъ вычитается при первомъ полученіи жалованья.

9) Если по какому-либо случаю антрепренеръ прекратитъ представленія, то со дня закрытія театра жалованье прекращается, и контрактъ теряетъ законную силу.

10) Паспортъ долженъ быть доставленъ антрепренеру.

11) Вышеизложенный контрактъ и правила должны храниться свято и ненарушимо. Подлинное имѣть антрепренеру, а копію N. " . Подписи.

Не приводимъ „примѣчаній“, такъ или иначе говорящихъ только въ пользу антрепренера, или его подрядчика, и не приводимъ потому, что они составлены съ единственной лишь цѣлью придиорокъ и причинъ къ увольненію. Достаточно и одиннадцати пунктовъ для того, чтобы представить себѣ насколько ловко и безпощадно отнимается у музыканта попытка стать на законную почву, еслибы онъ захотѣлъ въ

чемъ-нибудь оправдать себя. Конечно, въ мирной жизни, когда интересы не сталкиваются, такіе контракты ровно ничего собою не обозначаютъ, ни къ чему не обязываютъ, и на нихъ смотрятъ, какъ на простую формальность. Но коль скоро дѣло пошло въ судъ, они даютъ себя знать во всей силѣ.

Контракты музыкантовъ и артистовъ сцены обратили на себя вниманіе второго съѣзда сценическихъ дѣятелей и вызвали очень жаркія пренія. Послѣднія убѣдили, что такъ дѣло не можетъ продолжаться, какъ оно было до сихъ поръ. Рѣшено поэтому выработать „нормальный“ контрактъ. Пока же, въ отношеніи правильнаго платежа жалованья, его замѣняютъ такъ-называемыя „Разсчетныя книжки“. Благодаря „книжкамъ“ спорные вопросы между антрепренеромъ и музыкантомъ улаживаются довольно просто и скоро. Какъ только интересы столкнулись, правая сторона предъявляетъ „книжки“ къ протесту, который и удовлетворяется полицейско-административнымъ путемъ.

XXI.

Познакомимся съ оркестровыми подрядчиками. Начнемъ нѣсколько издалека. Въ былыя времена, при крѣпостномъ правѣ, помѣщики имѣли „своихъ“ музыкантовъ. Большая часть ихъ жила тогда безъ всякой заботы, ни о чемъ не думая. Но вотъ осуществлена была реформа освобожденія отъ

крѣпостной зависимости. Музыканты очутились лицомъ къ лицу съ жизнью и не знали, къ чему и какъ приложить свой профессиональный трудъ. Нѣкоторые возвратились къ прежней крестьянской жизни и взялись за соху, другіе доживали свой вѣкъ у помѣщиковъ. Зато въ критическомъ положеніи остались тѣ, кто не пожелалъ ни того, ни другого.

Антрепренеры рады были случаю отпуска музыкантовъ на волю, и ринулись по уѣздамъ составлять оркестры для своихъ театровъ. До того времени оркестры формировались въ большинствѣ случаевъ изъ музыкантовъ-иностранцевъ: итальянцевъ, нѣмцевъ и чеховъ, что стоило и не дешево и не малыхъ хлопотъ. Разумѣется, поиски антрепренеровъ не оставались тщетными: къ услугамъ ихъ находились вполнѣ серпетованные, цѣлые оркестры, такъ какъ у многихъ помѣщиковъ,—напр., пензенскихъ, курскихъ, саратовскихъ,—оркестры эти доходили до 60-ти и болѣе человѣкъ. Тѣмъ не менѣе хлопоты уносили много времени, и скоро къ услугамъ антрепренеровъ явились люди, готовые за 20—30 рублей формировать имъ оркестръ. Это освобождало антрепренера отъ заботъ, и онъ съ удовольствіемъ соглашался на предлагаемую сдѣлку. Отсюда—первый толчокъ къ рожденію такъ-называемаго оркестроваго подрядчика. Большею частью плохой музыкантъ, вѣчно дрожащій за свое мѣсто въ оркестрѣ, онъ всячески набиваетъ свой кар-

манъ и идетъ къ намѣченной цѣли напроломъ.

Антрепренеръ охотно отдался въ его руки. Въ самомъ дѣлѣ, мнимыя выгоды на лицо: прежде онъ платилъ оркестру 1200 р. въ мѣсяць, а теперь подрядчики предлагаютъ ему такой же оркестръ за 800 или 900 рублей. Антрепренеръ и заключаетъ теперь контрактъ съ оркестровымъ подрядчикомъ, имѣющимъ условіе лично съ музыкантами.

Нужно ли приводить параграфы контракта подрядчика съ музыкантомъ, гдѣ все говоритъ лишь въ пользу перваго? Нужно ли говорить, что контракты эти составлены съ цѣлью найти причины къ увольненію—на тотъ случай, еслибы, по какому-нибудь капризу антрепренера, дирижера или самого подрядчика, понадобилось отстранить отъ службы музыканта? Обо всемъ этомъ уже упоминалось.

Посмотримъ лучше что выходитъ изъ заботъ подрядчика. Обыкновенно съ антрепренера онъ беретъ по 70 рублей въ мѣсяць на cadaго музыканта, а самъ и „первымъ“ и „вторымъ“ голосамъ даетъ въ общемъ не болѣе 55—60 рублей. Такимъ образомъ человѣкъ этотъ ни за что, ни про что каждый мѣсяць оставляетъ себѣ 100—200 рублей. Но не думайте, чтобы онъ довольствовался однимъ этимъ,—нѣтъ: онъ находитъ еще побочные доходы, которыхъ ни за что не нашелъ бы другой. Музыкантъ опоздалъ или не явился на репетицію,—штрафуется

подрядчикомъ двумя-тремя рублями, составляющими его доходъ; позволилъ музыкантъ защитить себя отъ напрасныхъ нападковъ дирижера, антрепренера или самого подрядчика — штрафуется; штрафуется музыкантъ за каждый вольный и невольный проступокъ. Отъ этихъ штрафовъ, конечно не поступающихъ въ распоряженіе антрепренера, подрядчику набѣгаетъ въ мѣсяцъ лишнихъ 15—20 рублей. Беретъ онъ и за прокатъ нотъ, беретъ за переписку, которую ему исполняютъ другіе и которымъ онъ платитъ меньше того, что самому ему платять... Кстати, ноты въ библиотекахъ подрядчиковъ въ высшей степени неправильны: гармоническіе недочеты, различныя инструментовки, смѣсь различныхъ изданій одной и той же музыкальной пьесы, ошибки отъ переписки,—все это встрѣчается сплошь и рядомъ. А между тѣмъ за такую никуда негодную библиотечку подрядчикъ беретъ съ антрепренера большія деньги. Вотъ какими путями наживается оркестровый подрядчикъ.

Съ казовой стороны посредничество такихъ господъ какъ будто и облегчаетъ заботы антрепренера по найму оркестра, въ дѣйствительности же—нисколько. Оркестровые подрядчики породили лишь одинъ антагонизмъ между антрепренеромъ и оркестромъ. И пока такое положеніе будетъ существовать, „стачки“, „бунты“, „недоразумѣнія“ съ музыкантами будутъ все возрастать, обыкновенно отзываясь на самомъ предпріятіи.

Въ самомъ дѣлѣ, почему антрепренеры, заключая контракты лично съ актерами, актрисами, режиссерами, суфлерами и вообще со всѣми служащими сцены, обходятъ единственно оркестровыхъ музыкантовъ, съ которыми предоставляютъ имѣть дѣло подрядчикамъ? Неужели оркестръ, получающій вознагражденіе за трудъ отъ того же антрепренера, но только черезъ посредство подрядчика, не способствуетъ настолько общему успѣху, чтобы антрепренеръ былъ къ нему близокъ и зналъ, съ кѣмъ онъ работаетъ? Были времена, когда музыкантъ, служившій въ театрѣ какого-нибудь антрепренера, зналъ правила, распространявшіяся на всѣхъ артистовъ, зналъ и контору, куда онъ, какъ членъ общей семьи, могъ придти и заявить о чемъ хотѣлъ. Въ настоящее время такія отношенія — исключенія.

Посредничество подрядчиковъ излишне еще и потому, что антрепренеръ лишь обманываетъ себя, воображая, будто наемъ оркестра черезъ другихъ долженъ быть для него дешевле: вѣдь, сколько въ мѣсяць возьметъ жалованья членъ оркестра отъ антрепренера, столько же или нѣсколько менѣе онъ долженъ взять и отъ посредника-подрядчика; но за то послѣдній незамѣтно беретъ съ антрепренера лишніе десятки, сотни рублей, такъ какъ безъ наживы ему нѣтъ расчета и заниматься своимъ ремесломъ. Если допустить, что такая нажива опредѣлится въ 100 — 200 рублей въ мѣ-

сяць, то за весь сезонъ, по счету за 8 мѣсяцевъ только, посредникъ отложить себѣ или 800, или 1600 рублей. Говорятъ, оркестръ при малѣйшей задержкѣ жалованья „бунтуетъ“, и подрядчикъ умѣетъ „уладить“ все мирно и тихо. Да если и антрепренеръ, не имѣя возможности уплатить музыканту жалованье въ срокъ, откровенно заявить объ этомъ, то послѣдній всегда согласится подождать день, два, три, войдетъ въ положеніе его предпріятія. Тамъ, однако, гдѣ оркестръ имѣетъ дѣло лично съ антрепренеромъ и его конторой, почти всегда отсутствуютъ разныя „исторіи“. Спросите о томъ гг. Кропивницкаго, Старицкаго, Садовскаго, Форкатти, Бородая и другихъ антрепренеровъ, лично имѣющихъ дѣло съ оркестровыми музыкантами, а не съ подрядчиками.

Еще куда ли шло, еслибы такой разладъ между антрепризой и оркестромъ имѣлъ мѣсто только въ закулисной жизни театральнаго мірка, но онъ, къ сожалѣнію, переносится въ среду публики и одновременно заставляетъ невольно вмѣшиваться въ дѣла театра и полицейскую администрацію. Это происходитъ обыкновенно такъ. Приходитъ время получки жалованья; подрядчикъ объявляетъ, что сегодня денегъ нѣтъ, несмотря на отличный сборъ,—и музыканты „бунтуютъ“, т. е. попросту говоря не хотятъ идти играть въ оркестръ. Спектакль задерживается. Является полиція, осматриваетъ контракты и, находя требо-

ванія музыкантовъ правильными, просить антрепренера покончить съ недоразумѣніемъ мирнымъ путемъ. Но антрепренеръ теряетъ всетаки много: во-первыхъ, поднимается недовольство публики театральнымъ замѣшательствомъ, требующей иногда обратно деньги изъ кассы, во-вторыхъ, полиція, составивъ протоколъ за несвоевременное начало спектакля, подаетъ на антрепренера ко взысканію. Судъ приговариваетъ антрепренера къ отвѣтственности, виновникомъ которой является однако никакъ не самъ антрепренеръ, а скорѣе его подрядчикъ.

Вотъ почему оркестровые подрядчики, ставшіе яблокомъ раздора между антрепренерами и оркестромъ, напоминаютъ негодную траву, которую для взаимной пользы не грѣшно было бы безъ всякаго сожалѣнія давно выбросить изъ поля вонъ.

XXII.

Подрядчики—зло большое. Но оно грозитъ меньшей всетаки опасностью играющимъ въ театральныхъ и симфоническихъ оркестрахъ, чѣмъ музыкантамъ, вынужденнымъ добывать себѣ средства исключительно игрою по баламъ, обѣдамъ и т. п.

Сыграть балъ, поиграть танцы.. Какъ легко это для однихъ, и какъ тяжело—для музыкантовъ! Музыкантъ, живущій исключительно балами, — а такихъ, особенно въ крупныхъ городахъ и столицахъ, цѣлыя

тысячи, — жертва случая, человекъ безъ опредѣленнаго заработка. Въ общемъ онъ играетъ не менѣе десяти часовъ подрядъ. За это время пальцы его превращаются въ безчувственный механизмъ, грудь—въ мѣхи. Мускулы его напрягаются до послѣдней степени, силы развиваются въ одну сторону, именно человека, изображающаго машину. Мазурка или котильонъ, продолжающіеся по два-три часа, мертвятъ пальцы скрипачей, заставляютъ коченѣть ноги контрабасистовъ, увеличиваютъ легкія трубачей и тромбонистовъ. Взгляните на музыканта, пришедшаго на балъ и только что начавшаго свою работу со „встрѣчнаго“ марша или полонеза, и понаблюдайте за нимъ — по окончаніи бала. Какая разница! Послѣ бала глаза его выглядятъ стеклянными, воспаленными отъ бессонницы, чаще всего лицо подергивается желтизной и мелкими морщинками, всѣ движенія же становятся усталыми. Еще совершенно свѣжій человекъ до игры танцевъ, послѣ нихъ музыкантъ становится точно разбитымъ и сумрачнымъ... И не мудрено, такъ какъ онъ каждую фигуру кадрили будто смачивалъ своимъ потомъ, нагрѣвалъ атмосферу зала собственнымъ дыханіемъ, и въ то время, когда танцоры краснѣли отъ удовольствія, кровь ихъ разжигалась сладостными звуками Штраусовскаго вальса, тамъ, въ оркестрѣ, надрывалось здоровье, таяла жизнь, музыкантъ думалъ о своей семьѣ, объ отдыхѣ, о снѣ...

Но право ли всетаки общество, не справляющееся съ тѣмъ, что оркестръ живая сила? Попробуйте-ка задать подобный вопросъ „бальной“ публикѣ. Тогда докторъ забываетъ, что человѣкъ не машина и мускулы и нервы музыканта не веревки; юристъ отворачивается отъ закона, опредѣляющаго продолжительность рабочаго времени; купецъ не замѣчаетъ, что и аршинъ стирается, если много имъ мѣряютъ; матери-танцорки не обращаютъ вниманія на музыкантовъ-отцовъ, преждевременная смерть которыхъ отъ непосильнаго труда заставитъ, можетъ быть, осиротѣть малютокъ и т. д., и т. д. Танцы, очевидно, у всѣхъ отнимаютъ логику, и всѣ кричатъ—кадриль, мазурку, вальсъ! И вотъ, на балахъ въ польскихъ губерніяхъ мазурка сплошь и рядомъ идетъ безъ всякихъ перерывовъ по три, четыре часа; въ Москвѣ музыканты, не вставая со стула, играютъ также по три часа; въ военныхъ клубахъ полковые музыканты „дуютъ“ на своихъ инструментахъ безъ отдыха по часу, два и три, „дуютъ“ безотвѣтно, какъ на караулѣ. И никому нѣтъ до того дѣла!..

Кто доставляетъ бальнымъ музыкантамъ работу? Подрядчики, или, какъ ихъ называютъ еще въ этой средѣ—халтурщики, агенты, комиссіонеры. Подрядчики узнаютъ о балахъ и свадьбахъ отъ бальныхъ кондитеровъ, хоровыхъ регентовъ, псаломщиковъ и всякаго рода поставщиковъ, которымъ за своевременное извѣстіе о томъ

или иномъ „дѣлѣ“ они платятъ проценты. Кромѣ того они вывѣшиваютъ еще плакаты съ надписью „здѣсь отпускаютъ музыкантовъ“. Въ Москвѣ, Варшавѣ, Петербургѣ, Одессѣ, Харьковѣ и Кіевѣ вы встрѣтите улицы, гдѣ подобныя вывѣски красуются чуть-ли не въ каждомъ домѣ, надъ воротами, въ окнахъ, на дверяхъ, иногда съ прибавленіемъ: „здѣсь же заливаютъ резиновыя галоши и принимаютъ въ починку зонтики“.

Родина подрядчиковъ, какъ и родина бальныхъ музыкантовъ—Москва. Московскіе подрядчики подѣлились на цѣлыя группы,—на театральную, арбатскую и драчевскую. Театральные имѣютъ дѣло съ театрами и музыкантами получше, арбатскіе — съ любительскими спектаклями, провинціальными антрепренерами, играютъ со своими постоянными музыкантами на балахъ и обѣдахъ, драчевскіе же играютъ въ балаганахъ, на „мелкихъ“, „мужицкихъ“ свадьбахъ, на вечеринкахъ ремесленниковъ. Есть еще одинъ сортъ подрядчиковъ, это—содержатели цѣлыхъ оркестровъ. Они берутъ въ ученіе мальчиковъ, готовятъ съ ними репертуаръ, играютъ гдѣ только возможно, и набиваютъ отлично свои карманы, платя лишь добавочнымъ музыкантамъ ломаные гроши.

Сдѣлки музыкантовъ съ подрядчиками, по крайней мѣрѣ въ Москвѣ, Петербургѣ, Одессѣ и Варшавѣ происходятъ добровольныя, нисколько и ни къ чему не обяза-

вающія ту и другую сторону. Тамъ есть даже гостинницы, служащія мѣстомъ собранія музыкантовъ, своего рода—биржи музыкантскаго труда.

Въ отношеніи заработной платы за балы, танцевальныя вечера, обѣды и т. п. подрядчики по достоинству исполненія музыкантовъ не цѣнятъ,—одинаковую плату, за самымъ рѣдкимъ исключеніемъ, получаетъ у нихъ и хорошій и плохой музыкантъ, будь то барабанщикъ или скрипачъ. Заработная плата у бальныхъ подрядчиковъ слѣдующая: отыграть балъ на мѣстѣ, т. е. не выѣзжая изъ черты города, начиная отъ 8 часовъ вечера до 6 утра, стоитъ 2¹/₂—4—5 рублей, въ отъездъ—6—7—10—12 р., съ дорогой на счетъ нанимателя. Относительно платы до трехъ рублей подрядчикъ ничего не говоритъ, но когда рѣчь заходитъ, напримѣръ, о трехъ съ полтиною и болѣе, тогда онъ произноситъ слово „съ ухомъ“, означающее прибавку. Обыкновенно бальные оркестры формируются отъ 3 до 30—40 человѣкъ, въ большинствѣ же случаевъ играютъ человѣкъ 12—18, и чаще 6—14. Если подрядчикъ беретъ отъ нанимателя въ вечеръ по 5—6 рублей на человѣка, то музыканту 3—3¹/₂ рубля, и только въ безвыходномъ положеніи, въ концѣ мясоѣдовъ, когда музыканты всѣ бывають въ работѣ, платитъ 5 и 8 рублей, рискуя собственнымъ карманомъ. Отъ каждаго вечера подрядчику остается отъ 15 до 40—50 и болѣе рублей. Но изрѣдка онъ

имѣетъ въ одинъ вечеръ 2—3 подряда, успѣваетъ набрать 2—3 оркестра, и наживаетъ со всѣхъ изъ нихъ. Въ рѣдкихъ случаяхъ оркестромъ управляетъ „самъ“, но въ большинствѣ подрядчикъ нанимаетъ скрипача, справляющаго обязанности капельмейстера, за что, само собою, послѣднему и плата повышается.

Вы видите, въ какихъ тискахъ находится бальный музыкантъ. Съ одной стороны его давить подрядчикъ, для котораго онъ жертва наживы, съ другой—публика, невольно подтачивающая здоровье музыканта безмилосерднымъ отношеніемъ къ его труду. Онъ дѣйствительно ѣстъ свой хлѣбъ въ потѣ лица, доказывая эту библейскую истину всею своею тяжелою жизнью.

XXIII.

За послѣднее время музыкантовъ сильно заѣдаетъ и заставляетъ задумываться конкуренція. Художественная конкуренція имъ не страшна: она наталкиваетъ на соревнованіе, улучшаетъ и шлифуетъ артистическія силы, поднимаетъ умственный и нравственный цензъ, что, напримѣръ, свидѣтельствуется ростъ оркестроваго дѣла въ Германіи, Франціи и Австріи. Повторяю, художественно-виртуозной конкуренціи музыканты не боятся.

Скорѣе ихъ заставляетъ задумываться

конкуренція денежная, подрывающая благосостояніе, отнимающая у нихъ заработокъ. Она же губительно вліяетъ и на чисто художественную сторону оркестроваго исполненія. Пословица говоритъ: здоровый умъ— въ здоровомъ тѣлѣ, и музыкантъ, какъ и всякій человѣкъ, только тогда и играетъ хорошо, когда сытъ и мало думаетъ о завтрашнемъ днѣ.

Конкуренты музыкантовъ тѣмъ опасны, что они люди или почти совершенно обезпеченные или нисколько не нуждающіеся. На первомъ планѣ въ числѣ такихъ конкурентовъ стоятъ наши полковые военные оркестры. Съ нѣкоторыхъ поръ военные капельмейстеры взяли себѣ за правило братья за подряды на курортахъ, въ клубахъ, танцевальныхъ вечерахъ, балахъ, на обѣдахъ, въ ресторанахъ и т. п., гдѣ музыканты en masse скромно трудились и зарабатывали сравнительно порядочно. Теперь всѣ эти заработки отошли къ военнымъ оркестрамъ. Играютъ они за очень маленькую плату, за которую, пожалуй, струнный оркестръ и не взялся бы, но имъ это безразлично, такъ какъ сколько бы они не „заиграли“, все равно останутся въ барышахъ. Понизивъ, однако, заработную плату и нанеся тѣмъ чувствительный ударъ музыкантамъ, сами военные оркестры выгадываютъ немного. Капельмейстеръ, часто служащій въ полковомъ оркестрѣ изъ за процентовъ, беретъ себѣ съ „заигрышныхъ“ не менѣе 15—20 процентовъ, затѣмъ часть

изъ общей суммы отчисляется въ полкъ, часть на приобрѣтеніе нотъ и починку инструментовъ, и только самые ничтожные гроши идутъ уже полковымъ музыкантамъ. Но полковые музыканты, также какъ и ихъ капельмейстеръ, а тѣмъ паче начальство, получаютъ, вѣдь, опредѣленное жалованье отъ военнаго министерства, и значить, „заигрышнымъ“ доходомъ обогащаютъ себя на счетъ вольныхъ оркестровыхъ музыкантовъ. В. Кривенко давно указывалъ на это ненормальное явленіе, вынуждающее полкового музыканта-солдатика таскаться по клубамъ, увеселительнымъ садамъ, танцевальнымъ вечерамъ и непроизводительно тратить силы за копѣйки. А между тѣмъ, не только въ столицѣ, но и въ провинціи далеко не рѣдкость если въ полкахъ цѣнять капельмейстеровъ и ихъ военные оркестры только постольку, поскольку они въ состояніи зарабатывать на сторонѣ и оплачиваютъ сами себя. Разумѣется, все это очень грустныя явленія, но подѣлать противъ нихъ ничего нельзя...

Не меньше наносить ущерба музыканту конкуренція и такъ-называемыхъ желѣзнодорожныхъ, фабричныхъ, заводскихъ, приказчиьихъ и пожарныхъ оркестровъ, отбивающихъ у него мелкій заработокъ. Въ нихъ дѣло поставлено почти также, какъ и въ военныхъ оркестрахъ. Обыкновенно играющимъ въ оркестрахъ рабочимъ дѣлаются всевозможныя льготы. Такъ, если они играли вчера свадьбу, балъ, танцеваль-

ный вечеръ, то сегодня имѣютъ право пользоваться „прогульнымъ“ днемъ безъ вычетовъ изъ жалованья. Заработанными деньгами пользуется всецѣло капельмейстеръ и сами рабочіе-музыканты. Начальству въ награду остается только похвалиться оркестромъ. Рабочіе оркестры плодятся довольно быстро и сбиваютъ заработокъ профессиональныхъ оркестровыхъ музыкантовъ до послѣдней степени.

Однако оркестры, состоящіе изъ болѣе или менѣе обеспеченныхъ людей, даютъ себя знать и въ болѣе высшихъ сферахъ оркестроваго труда. Напримѣръ оркестръ московскаго чайнаго торговца Н. Перлова, состоящій изъ служащихъ въ его же магазинахъ и дополненный частными музыкантами, играетъ въ московскомъ императорскомъ Новомъ театрѣ, успѣвая одновременно переходить послѣ спектаклей на другія „дѣла“. Кому, собственно, тутъ выгода, сказать не беремся, но констатируемъ фактъ, что за небольшую цѣну перловскій оркестръ даетъ дирекціи театровъ и плохое исполненіе, лишая институтъ этотъ въ художественномъ отношеніи очень многого. Въ Петербургѣ крупныя дѣла отбиваетъ иногда симфоническій оркестръ гр. Шереметьева, въ Варшавѣ—Филармонія, въ Москвѣ—общество любителей оркестровой и камерной музыки, въ Одессѣ—городской оркестръ. Всѣ они играютъ или за маленькую плату или и совсѣмъ бесплатно, и если кто, собственно, остается уже тутъ въ вы-

годѣ, то только ихъ дирижеры. На югѣ музыканты не мало терпятъ къ тому же отъ казацкихъ полковыхъ оркестровъ, занявшихъ почти всѣ курорты и театры, въ столицахъ — отъ музыкантовъ казенныхъ театровъ и въ Петербургѣ отъ придворнаго оркестра.

Въ концѣ-концовъ военные, любительскіе и меценатскіе оркестры разводятъ подчасъ еле-еле умѣющихъ играть на своихъ инструментахъ, иногда они бросаютъ свои прямыя обязанности по службѣ, переходятъ въ цехъ специалистовъ и роняютъ дѣлу на трудъ какъ только можно. Особенно много отъ нихъ переносятъ музыканты бальные.

Повторяемъ, музыканту не опасна художественная конкуренція. Но когда въ корпорацію врываются люди, для которыхъ интересы ея матеріальнаго благосостоянія безразличны, тогда музыкантъ основательно болѣетъ за свою любимую профессию.

XXIV.

Въ средѣ оркестровыхъ артистовъ давно уже слышатся жалобы на разъединенность и разобщенность. Здѣсь, какъ, впрочемъ, и въ другихъ классахъ, еще нельзя говорить о какой-нибудь окончательной корпоративной сплоченности, здѣсь еще все

только намѣчается, готовится. Это, во всякомъ случаѣ, не то, что во Франціи и Германіи, гдѣ каждый оркестрантъ считаетъ своей обязанностью быть записаннымъ членомъ какого-нибудь Общества и выписывать свою специальную газету. Когда нѣмецкимъ музыкантамъ наскучило жить врозь, они всѣ свои мелкіе фереины слили подѣ общее названіе „Союза германскихъ музыкантовъ“, основаннаго въ 1870 году въ Берлинѣ, и теперь Союзъ выдаетъ пенсіи, прискиваетъ заработокъ, регулируетъ его и имѣетъ свой печатный органъ Allgemeine Deutsche Musiker-Zeitung. Почти съ появленіемъ перваго номера этой газеты, 3 апрѣля 1870 г., музыкантская биржа на площади Die Wache, въ Берлинѣ, прекратила свое существованіе, точно также, какъ это потомъ случилось нѣсколько лѣтъ спустя и съ биржей въ улицѣ Petits-Carreaux, въ Парижѣ. По нѣмецкому и французскому образцу подобныя же общества взаимопомощи, цѣль которыхъ улучшать бытъ оркестровыхъ музыкантовъ, завелись въ Австріи и Англии, а въ Америкѣ, помимо ихъ, идущихъ тамъ подѣ названіемъ Union'овъ, нельзя и найти заработка. Такимъ образомъ, средневѣковыя братства музыкантовъ, начавшіяся у менестрелей, преобразовались въ пышныя Общества, насчитывающія тысячами членовъ, и старѣйшее изъ этихъ братствъ, св. Николая, существовавшее въ Вѣнѣ съ 1288 года нѣсколько вѣковъ, есть прототипъ всѣхъ

европейскихъ Обществъ взаимопомощи. Лишь благодаря такому обстоятельству европейскій музыкантъ достигъ хорошаго положенія въ обществѣ и сильно повысилъ цѣну на свой трудъ. И въ то время, какъ во Франціи музыкантъ получаетъ еще только 100—200 франковъ въ мѣсяцъ, въ Германіи онъ давно поднялъ ежемѣсячный заработокъ до 100—250 марокъ.

Законы эволюціи совершаютъ свое тихое, но вѣрное дѣло вполне естественнымъ порядкомъ и въ средѣ русскихъ артистовъ - музыкантовъ. Двадцать - тридцать лѣтъ тому назадъ наши оркестранты оставались чужды дѣлу взаимопомощи; да тогда, пожалуй, не стоило еще и тревожиться о томъ. Артистъ оркестра этого сравнительно недавняго прошлаго былъ или иностранецъ, опекаемый нашимъ правительствомъ, или онъ былъ русскій, но только что успѣвшій сбросить ярмо крѣпостной зависимости, и оттого ему все и плохое казалось прекраснымъ.

Наросли инныя потребности. На смѣну явилось другое поколѣніе, вынужденное собственными силами добывать кусокъ хлѣба, пробивать путь къ ученію, поддерживать семью и престижъ въ обществѣ. Артистъ оркестра вышелъ уже изъ душной атмосферы присмотра, и отлично сознаетъ теперь, что и онъ несетъ свою скромную дань на алтарь общественнаго довольства. Едва ли не лучше всего это поняли братья Рубинштейны, всѣми силами спѣшившіе

открыть консерваторію въ Петербургѣ и въ Москвѣ, и тѣмъ какъ бы сразу поставившіе на прочную ногу дѣло подготовки оркестровыхъ артистовъ. Правда, это не было ихъ исключительной цѣлью, но оно такъ вышло, и консерваторіи больше всего способствовали образованію касты музыкантовъ. Съ тѣхъ поръ въ оркестрѣ социальная клѣтка таится сама собою, и музыкантъ все съ большимъ сознаниемъ впитываетъ эту идею. Вотъ отчего всевозможнаго рода взаимопомощь довольно успѣшно прививается въ этой средѣ.

По всей вѣроятности, мысли взаимопомощи занесены были къ намъ изъ Германіи, черезъ Польшу. Древніе русскіе музыканты, т. е. игрецы, умѣльцы, разные скрипотчики, гуслары и т. п. не имѣли представленія о правильно организованной помощи другъ другу, въ видѣ, хотя бы, „братствъ“ трубадуровъ, труверовъ и менестрелей. Самое большее, наши музыканты расхаживали тогда по Руси „ватагами“, появлялись въ царскихъ палатахъ группами, но неизвѣстно, были ли они правильно организованы или нѣтъ. Можно сказать за достовѣрное, что различные виды взаимопомощи обязаны своимъ возникновеніемъ позднѣйшему времени и въ частности музыкантамъ казенныхъ театровъ: первое Общество основано было ими въ Петербургѣ, въ 1802 году, это—Филармоническое Общество, цѣль котораго улучшить матеріальное положеніе своихъ членовъ, второе—въ Москвѣ,

„Общество артистовъ - музыкантовъ“, въ 1876 году.

Провинція не отставала. Первымъ учреждено было „Общество взаимопомощи музыкальныхъ тружениковъ Одессы“, и затѣмъ, въ разное время, таковыя же основывались въ Харьковѣ, Кіевѣ, Ригѣ и другихъ городахъ. Надо замѣтить, что за послѣднее время артисты оркестровъ также не сидятъ сложа руки и думаютъ о сближеніи какъ никогда. Въ общей суммѣ— жизнь, движеніе впередъ, и можетъ быть не далеко уже время, когда артисты оркестра будутъ имѣть и собственный органъ печати, необходимый въ цѣляхъ объединенія, и свой клубъ, и свои сѣзды.

Мнѣ, надѣюсь, нѣтъ нужды распространяться о благихъ послѣдствіяхъ сплоченности музыкантовъ: извѣстно, что помощь другъ другу, какова бы она ни была, улучшаетъ бытъ, вселяетъ вѣру въ жизнь, порождаетъ спокойствіе духа, столь необходимое въ оркестровомъ трудѣ, наконецъ обезпечиваетъ успѣхъ и чисто художественнаго характера. Исходя должно быть изъ подобнаго рода соображенія, Чайковскій въ свое время хотѣлъ основать „Общество взаимопомощи оркестровыхъ артистовъ“, а Н. Рубинштейнъ учредилъ при московской консерваторіи „Фондъ для вспоможенія вдовамъ и сиротамъ артистовъ-музыкантовъ“. Если многое осуществлено было тогда, въ семидесятые года, то въ настоящее время различныя мѣры взаимопомощи

удались бы и подавно, ибо почва вспахана уже и плоды имѣются. Напомнимъ, къ слову, что у музыкантовъ существуютъ: „Вспомогательная касса кievскихъ оркестровыхъ музыкантовъ“, „Вспомогательная касса лицъ, принимающихъ участіе въ одесскомъ городскомъ оркестрѣ“, „Фондъ для вспомошествованія вдовамъ и сиротамъ артистовъ-музыкантовъ“, существующій въ Москвѣ при Русскомъ Музыкальномъ Обществѣ, затѣмъ есть еще „Общество артистовъ-музыкантовъ въ Москвѣ“, „Ссудосберегательная касса артистовъ оркестра Императорскихъ Московскихъ театровъ“ и др. Въ настоящее время приисканіемъ заработка оркестровымъ музыкантамъ занимается „Музыкальное бюро“ Общества музыкальныхъ педагоговъ въ Петербургѣ и „Русское Театральное Общество“. Нужно надѣяться, что дѣло взаимопомощи музыкантовъ станетъ развиваться въ будущемъ еще сильнѣе, шире, цѣлесообразнѣе. Тѣмъ лучше будетъ всѣмъ взывающимъ къ свѣтлымъ идеаламъ братства.

XXV.

Въ неразрывной связи съ благосостояніемъ жизни артистовъ оркестра стоитъ вопросъ о заработной платѣ. Въ Европѣ онъ такъ или иначе регулированъ въ пользу артистовъ. Въ 1856 году артисты нѣмецкихъ оркестровъ подали петицію въ германскій рейхстагъ и, благодаря ей, они получили права корпоративной обособлен-

ности, право въ различныхъ случаяхъ докладывать правительству о своихъ нуждахъ, о запрещеніи играть военнымъ оркестрамъ на частныхъ сценахъ и т. п.

Но что вы подѣляли-бы съ нашими антрепренерами? Имъ, вѣдь, больше по сердцу хищническія формы хозяйства, а въ такихъ случаяхъ не можетъ быть и рѣчи о нормальномъ годовомъ количествѣ заработной платы: тяжелымъ трудомъ добытый грошъ не поступаетъ полностью въ карманъ труженника. Частію онъ прилипаетъ къ рукамъ того-же антрепренера, частію имъ пользуются различные подрядчики, комиссіонеры, агентства, затѣмъ доля идетъ на покрытіе расходовъ по передвиженію изъ одной мѣстности въ другую. Хорошо если музыкантъ одинъ, или съ женой, а если— семья, дѣти? Изъ получаемыхъ въ среднемъ выводѣ, 70-ти рублей, на примѣръ, ему останется 60 рублей. На эти средства онъ долженъ воспитать дѣтей, изъ нихъ-же сдѣлать сбереженія и на будущее. При этомъ необходимо принять во вниманіе и то, что такъ называемые „прогары“, „крахи“ антрепренеровъ не рѣдкость, а они опять таки сокращаютъ заработокъ.

Положимъ, антрепренерамъ скудный заработокъ оркестрантовъ безразличенъ. Они скорѣе готовы платить бездарному, нигдѣ не учившемуся пѣвцу вторыхъ партій 100—200 рублей, нежели помириться съ жалованьемъ талантливаго музыканта въ 80—100 рублей при ежедневномъ трудѣ въ 8—

11 часовъ. А между тѣмъ, оркестровый артистъ готовится къ своему поприщу въ консерваторіи или у частнаго преподавателя 7—8 лѣтъ, чтобы не отстать отъ дѣла занимается на инструментѣ всю свою жизнь по 1—3 часа въ день, долженъ знать теорію музыки, играть на фортепіано, инструментовать, любить искусство, переживать его. Послѣ того нужно страдать особенной антрепренерской беззаботностью, чтобы не сообразить во что долженъ цѣниться трудъ интеллигентнаго оркестроваго артиста.

Отчего же все это происходитъ? Очевидно, когда дѣло касается вознагражденія *оркестра*, замѣтите—оркестра, то упускается изъ виду всегда его количество. Оркестръ, говорятъ намъ, стоитъ пять тысячъ рублей въ мѣсяцъ, самый же лучший пѣвецъ—1000. Но не слѣдуетъ забывать, что за пять тысячъ играютъ 60—80 человѣкъ, да притомъ прекрасныхъ въ своемъ дѣлѣ артистовъ, а тысячу получаетъ всего лишь одинъ или одна.

Впрочемъ, не одни антрепренеры только вліяютъ на обезцѣненіе труда оркестровыхъ артистовъ. Мы уже упоминали о разныхъ фабричныхъ и др. оркестрахъ. Публикѣ все равно! — говорятъ обыкновенно наниматели при исполненіи подобныхъ оркестровъ. Но я думаю, однако, что для нея далеко не безразлично тихое журчаніе звуковъ бальнаго оркестра или неистовый ревъ военнаго мѣднаго хора.

Въ отношеніи правильной оцѣнки труда не могутъ похвалиться и наши казенные

театры. Реформа 1882 года устарѣла, потеряла свою привлекательность, и музыканты Императорскихъ театровъ, вопреки собственнымъ желаніямъ, прямо-таки вынуждены силою обстоятельствъ идти на посторонній заработокъ. И такъ, повышение заработной платы, урегулированіе труда — положительно насущная потребность современной музыкантской среды.

XXVI.

Теперь коснемся отношеній между дирижеромъ и оркестромъ. На первый разъ, казалось-бы, отношенія эти должны быть полны самыхъ мирныхъ настроеній, ибо какъ же трудиться вмѣстѣ, стремиться побѣдить обоюдными заботами равнодушіе толпы къ искусству, и, въ то же время, скрывать въ сердцѣ враждебныя другъ другу чувства?

Большинство дирижеровъ, которымъ рукоплещутъ въ театрахъ и садахъ, очень ловкіе люди. Главными помощниками ихъ являются быстрота, смѣлость и натискъ. Конечно, въ публикѣ не повѣрятъ, что N еле играетъ вторую скрипку, но взялся за палочку и теперь машетъ въ большихъ городахъ, что N черезъ посредство своего знакомаго антрепренера поставилъ оркестръ въ театръ и сталъ дирижеромъ. Пожалуй нынѣ садовымъ дирижеромъ не можетъ быть развѣ тотъ, кому лѣнь. Но разумѣется, никому изъ публики и въ голову

не придетъ, что виновникомъ отличнаго исполненія въ такихъ случаяхъ слѣдуетъ назвать оркестръ, музыкантовъ, а не самого дирижера. Чаще всего роль послѣдняго сводится къ тому, что онъ машетъ палочкой точно мельница крыльями, ансамбль же ведетъ оркестръ. Но ужъ оркестрантамъ толпа не рукоплещетъ, такъ какъ взятіе крѣпости не приписывается храбрости солдатъ, а всегда умѣнью полководца. Такъ ведется издавна.

Но если оркестръ выручаетъ дирижера самаго обыкновеннаго, повсюду встрѣчаемаго типа, то не маловажныя услуги онъ дѣлаетъ и дирижерамъ средней руки, иногда способнымъ и даже талантливымъ. Я могъ бы назвать фамилію одного иностранца капельмейстера, въ антрактахъ спрашивавшаго десятокъ-другой своихъ знакомыхъ изъ публики— „Хорошо я игралъ“? Отвѣтомъ служилъ одобрителный кивокъ головою, выражавшій восторгъ предъ нимъ, а не предъ оркестромъ. За спиною подобныхъ капельмейстеровъ есть и инструментаторы, и исправители фальши въ нотахъ, и дѣло такого капельмейстера сводится лишь къ тому, чтобъ выводить только красивыя кунштюки палочкой да обманывать публику. Онъ набираетъ лучшія музыкантскія силы, выписываетъ ихъ даже изъ заграницы, только бы не посрамить своего имени. Оркестръ вывозитъ его на своихъ плечахъ, имя его цѣнится хорошими деньгами и пользуется у публики почетомъ.

Но если строго говорить, то и съ европейскимъ именемъ дирижеры добывали иногда себѣ лавры не столько собственнымъ талантомъ, сколько превосходнымъ оркестромъ. Отнимите у нихъ богато сформированный оркестръ, и слава ихъ померкнетъ. Оркестръ—великое дѣло! Напримѣръ, въ одномъ изъ столичныхъ музыкальныхъ Обществъ приглашалось поочередно нѣсколько дирижеровъ. Всѣ они притворялись разучиваніемъ пьесъ съ готовымъ играть все наизусть оркестромъ, и только одинъ, убѣленный сѣдинами, дирижеръ сознался чистосердечно: „оркестръ самой дирижируетъ и вечеромъ все пройдетъ съ блескомъ“. Дѣйствительно, публика концертомъ была довольна, но хитрый старецъ, когда его шумно вызывали, даже и не взглянулъ на виновниковъ своего успѣха, на музыкантовъ. Я зналъ дирижера, нѣсколько лѣтъ стоявшаго передовикомъ симфоническихъ собраний. Въ самыхъ щекотливыхъ мѣстахъ онъ вставалъ въ картинную позу и безъ всякихъ движеній любовался самоигрою оркестра. Но это были все-таки искренніе люди, публично показывавшіе силу оркестра, другіе же все готовы были приписывать только себѣ. Публика наша все равно никогда не вызываетъ оркестръ, не кричитъ ему „браво“; весь успѣхъ она приписываетъ дирижеру, а неуспѣхъ—слабости оркестровыхъ артистовъ. Рецензенты, подводя итоги сезону, обыкновенно говорятъ о дирижерѣ, программахъ,

объ отношеніи ко всему публики, и ни словомъ—объ оркестрѣ. Просто какое-то недоразумѣніе! И въ этомъ случаѣ курьезнѣе всего то, что всѣ забываютъ 60—80-головой организмъ, доставляющій неисчерпаемый источникъ наслажденія.

Еще удивительнѣе того поведеніе самихъ дирижеровъ. Неизвѣстно по какимъ причинамъ, но при неудачахъ своихъ дирижеры подозрѣваютъ артистовъ въ нерадѣніи къ труду, въ нежеланіи все сыграть такъ, какъ имъ того хочется, дирижерамъ все кажется, что дѣлается и то и это съ намѣреніемъ повредить дѣлу, изъ зависти. И многое, многое скажутъ дирижеры въ свое оправданіе, полные еще увѣренности, въ концѣ-концовъ, что зашибленная музыкантомъ копѣйка все равно пойдетъ имъ на вѣнокъ. О, эти вѣнки! Я зналъ только одного дирижера на свѣтѣ, который не соглашался взять вѣнокъ. Онъ предугадывалъ, что не лаврами и душистыми цвѣтами пахнетъ этотъ вѣнокъ, но трудовымъ потомъ. А остальнымъ это было безразлично, и они готовы были все признать за чистую монету, особенно если музыканты раздобивались еще на тушъ. Но за что-же эти вѣнки? Развѣ можно подавать ихъ всякому? Вѣнокъ обезцѣненъ, его краса увяла съ тѣхъ поръ, какъ къ нему прикоснулась рука незаслуженнаго человѣка.

Было бы большою несправедливостью умолчать и о музыкантствующей братіи. У нея, вѣдь, тоже есть прорухи. Въ

оркестръ, какъ и во всякой толпѣ, всегда найдутся одинъ, два negliжирующихъ службой, нестарающихся вникать въ требованія дирижера, вступающихъ изъ-за пустяковъ въ пререканія съ нимъ, нерѣдко мѣшающихъ товарищамъ нести аккуратно долгъ службы. Стоитъ кому-нибудь изъ подобныхъ господъ кончить партію раньше другихъ и перевернуть листъ, двинуть стуломъ въ *pianissimo*, и уже настроеніе испорчено; стоитъ пропустить нѣсколько тактовъ, завести праздный разговоръ съ сосѣдомъ, и опять настроеніе подорвано. Пьеса прошла превосходно, конецъ заставилъ забытья слушателя и, однако, довольно одного кикса кого-нибудь изъ духовыхъ, нечаяннаго щипка открытой струны, чтобы вдругъ стереть этимъ все впечатлѣніе отъ пьесы. Нужно запомнить, что въ симфоническомъ собраніи, напримѣръ, каждый музыкантъ—концертантъ. Только онъ можетъ тронуть слушателя до слезъ и всколыхнуть весь его душевный міръ и если музыканты не будутъ дорожить этой своей художественной силой, они заставятъ краснѣть не только уже себя, дирижеровъ, но и пѣвцовъ, и публику, и всѣхъ преподавателей, учившихъ и подготавливавшихъ ихъ къ избранному поприщу. И вотъ еще что: всякій малѣйшій промахъ ихъ будетъ поставленъ въ вину дирижеру, дирижеръ же все взвалитъ на оркестръ. Какъ должны, значить, строго относиться къ своему труду оркестровые артисты!

Теперь любопытно: что же, въ заключеніе, артисты оркестровъ и дирижеры съ антрепренерами должны предпринять къ устраненію между собою розни? Я не берусь отвѣтить на столь сложный вопросъ рѣшительнымъ образомъ,—то дѣло совѣсти каждаго.

XXVII.

Въ одномъ изъ докладовъ первому все-россійскому съѣзду сценическихъ дѣятелей, между прочимъ, я коснулся упорядоченія труда и воскреснаго отдыха для оркестровыхъ артистовъ. Во время перерыва засѣданія одинъ изъ видныхъ антрепренеровъ счелъ „разумнымъ“ замѣтить мнѣ, что я поднимаю вопросъ совершенно лишній. „Трудятся не для того, чтобъ отдыхать, а для того, чтобъ не сидѣть безъ труда и ѣсть хлѣбъ, да еще съ масломъ“.

Почтенный антрепренеръ самодовольно закурилъ душистую сигару и больше наслаждался ею, нежели думалъ о томъ, что такъ взволновало меня. Въ разговорѣ приняли участіе нѣсколько артистовъ. Они поддерживали мою мысль. И вотъ, переживая волненіе прошлаго, я опять готовъ вступить въ препирательства съ тѣми, кто беретъ сторону антрепренера, такъ кратко, вполне ясно и по-коммерчески рѣшившаго все дѣло.

Въ оперѣ, опереткѣ, концертномъ оркестрѣ, артисты-музыканты несутъ безсмѣнную службу. Артисты сцены, хора, — въ

силу уже самаго построения музыкальных формъ—отдыхаютъ, смѣняя и уступая мѣсто одинъ другому. Пѣвцу или пѣвицѣ во всемъ спектаклѣ самое большее приходится пѣть $1\frac{1}{2}$ —2 часа, но еще и такихъ продолжительныхъ партій нужно искать. И въ то время, когда участники сцены жалуются на утомленіе, на необходимость отдыха послѣ исполненія, артисты оркестра—высжиживаютъ всѣ 4—5 часовъ, всю оперу, да плюсь—репетиціи 2—3 часа. Если 6—8 часовой рабочей день заполненъ трудомъ фабричнымъ, физическимъ, тогда, какъ замѣчено, труженикъ встаетъ бодрымъ послѣ ночнаго сна. Но что сказать про музыкантовъ, нервно-переутомленныхъ, вынужденныхъ бодрствовать въ то время, когда горсточка людей восторгается ихъ трудомъ въ театрѣ, а весь міръ спитъ непробуднымъ сномъ? Теперь антрепренеры, въ угоду буфетчикамъ, точно нарочно еще растягиваютъ антракты, и стараются кончить спектакль или концертъ за полночь. Оперетка, имѣющая всего три акта, тянется иногда до 1, 2 часа по полуночи, опера тоже, а концерты, случалось, были и того продолжительнѣе. Мыслимо ли оркестровымъ артистамъ выносить такое ярмо изо дня въ день, цѣлыми годами? Любопытно, что бы отвѣтили на это гигиенистъ, фізіологъ.

Допускаю, что въ спектакляхъ нѣчто подобное и объяснимо, и терпимо. Что-же сказать о репетиціяхъ, мучительныхъ, тягостныхъ, механическихъ? Оркестръ соби-

рается, ждетъ назначеннаго часа. Замѣтите, вполне продуктивно онъ въ состояніи играть только 2—2¹/₂ часа, а репетиція затягивается. Смотришь, вмѣсто 10-ти часовъ ее начали въ часъ, вмѣсто окончанія въ 2, она обрывается на пяти часахъ. И знаете ли что за причина? Очень простая. Примадонна не выспалась, первый теноръ еще нѣжится до 2 часовъ, у режиссера трещить голова, ну, а гг. антрепренеры, директора, дирижеры, даже и причинъ не объясняютъ. Они и закусываютъ, и пьютъ чай, и обѣдаютъ въ театрѣ, они сживаются съ его убійственнымъ зловоніемъ, оркестровые же артисты ожидай, терпи ихъ прихоти. Такимъ образомъ, музыкантъ проводитъ 8—9 часовъ въ сутки, а то и больше, въ зловредной, пыльной, пропитанной испариной публики, театральной атмосферѣ. Зимнее и осеннее время особенно полно угрозъ здоровью тружениковъ. Сидячій трудъ усиливаетъ малокровіе, уменьшаетъ аппетитъ, лишаетъ сна. Кромѣ того, въ оперѣ и въ опереткѣ, особенно въ провинціи; пѣвцы и хоръ частенько-таки разучиваютъ партіи не подъ фортепіано, а подъ оркестръ. На оркестръ учится и мало опытный капельмейстеръ, повторяя одно и тоже мѣсто по нѣскольку разъ. Даже исправленіе писанныхъ и печатныхъ нотъ, страдающихъ грубѣйшими ошибками, благодаря невнимательности переписчиковъ или наборщиковъ, и то долженъ сдѣлать оркестръ своимъ штудированіемъ, а не корректоръ

или библиотекаръ. Такъ называемыя корректурныя репетиціи — пытки для оркестра: сидѣть по получасу надъ 8, 16 тактами, смотрѣть, какъ съ поправкой ихъ возится дирижеръ,—это уже слишкомъ! А между тѣмъ, ни дирижеръ, ни антрепренеръ, совершенно не заботятся освободить оркестръ отъ этой посторонней, тяжелой, черной работы, задерживающей успѣшную и скорую постановку спектакля, вытравляющей всякое вдохновенное отношеніе къ труду. Я уже не упоминаю о болѣе или менѣе мелочныхъ фактахъ, отнимающихъ у оркестра массу времени, увеличивающихъ его страду, расшатывающихъ нервы и волнующихъ, портящихъ понапрасну его кровь.

Но о праздничномъ отдыхѣ. Обыкновенно онъ вызываетъ усмѣшку театральныхъ дѣльцовъ. Дѣйствительно, имъ неудобно привыкать къ новымъ порядкамъ и ломать старыя, существующіе къ ихъ выгодѣ нѣсколько десятковъ лѣтъ. Они, вѣдь, какъ нарочно, стараются засадить оркестръ въ субботу вечеромъ и въ воскресенье утромъ. А отдыхъ освѣжилъ бы силы оркестра, придалъ бы ему больше бодрости, и онъ волей-неволей заигралъ бы съ болѣшимъ рвеніемъ. Я знаю двухъ нѣмецкихъ капельмейстеровъ, отнюдь не отнимающихъ праздничныя и воскресныя утра у артистовъ оркестра, и между тѣмъ, дѣло отъ того положительно нисколько не страдаетъ у нихъ: артисты являются на эстраду съ обновленными силами, трудъ идетъ спорѣе,

публика принимает оркестръ сочувственнѣе. Не давая свободныхъ утрѣ и дней оркестру, дирижеры и антрепренеры отнимаютъ тѣмъ музыкантовъ и отъ семьи.

Давно уже все мною трактуемое сдѣлалось извѣстно каждому трудящемуся классу, давно всѣ стараются разрѣшить назрѣвшій вопросъ къ обоюдному согласію, и только театральные предприниматели съ спокойной совѣстью покуриваютъ сигарки и ухмыляются въ бороду. Неужели же они забыли комедію, разыгрываемую по нѣскольку разъ въ сезонъ въ ихъ же театрахъ, комедію Гоголя, въ которой такъ мѣтко говоритъ городничій — „надъ кѣмъ смѣтеть? надъ собой смѣтеть!“

XXVIII.

Меня давно интересовало — гдѣ, въ какомъ мѣстѣ долженъ сидѣть оркестръ? И чѣмъ больше присматриваюсь я къ новымъ планамъ театральныхъ зданій, тѣмъ сильнѣе убѣждаюсь, что антрепренеры и владельцы театровъ, дирижеры и архитектора, совершенно незнакомы съ ролью оркестра въ театрѣ. Правда, прежніе дѣятели знали ее отлично. Но вотъ явился Рихардъ Вагнеръ съ своимъ „невидимымъ оркестромъ“ и сбиль всѣхъ съ толку. Байрейтскій геній отнесся къ мѣсту и роли оркестра совершенно иначе, чѣмъ другіе. Желая получить нѣсколько неслыханныхъ инструментальныхъ эффектовъ, скрыть физическій трудъ

играющихъ, онъ углубилъ помѣщеніе оркестра, скрылъ его отъ взоровъ публики и такимъ путемъ совершенно лишилъ возможности артистовъ видѣть все происходящее на сценѣ. Реформаторъ по своему былъ и правъ, но подражатели стали утрировать его идею, и, вмѣсто чисто музыкальныхъ цѣлей, начали преслѣдовать одну матеріальную выгоду.

Какъ всетаки самой мысли Вагнера, такъ и ея послѣдователей я коснусь послѣ. А теперь нѣсколько историческихъ данныхъ къ вопросу—гдѣ мѣсто оркестра въ театрѣ? У народовъ первобытныхъ, бушменовъ, полинезійцевъ, обитателей Австраліи, Африки, и пѣвецъ, и аккомпанирующій инструменталистъ и сидѣли, и стояли бокъ о-бокъ. Тоже самое мы видимъ и у народовъ древнихъ, у грековъ и римлянъ. Празднества въ честь Діонисія, зрѣлища въ Колизеѣ, разъ они сопровождались пѣніемъ, то непременно ему подыгрывали тутъ-же на какомъ нибудь инструментѣ. И у древнихъ, и у новыхъ народовъ танецъ, пляска, обычныя игры, опять таки были неразлучны съ флейтой, барабаномъ, съ шумящими инструментами, служившими для усиленія ритма. Вырождаются греческія и римскія зрѣлища въ правильно построенныя трагедіи, переносятъ ихъ на подмостки театровъ, и музыканты становятся въ „оркестрѣ“, между публикою и актерами, смотря по ходу дѣйствія—и на самой сценѣ.

Такъ было въ отдаленныя времена, такъ

оно происходило и въ болѣе къ намъ уже близкія. Барды, скалды, баяны пѣли и подыгрывали сами себѣ. Въ группахъ трубадуровъ, жонглеровъ, менестрелей, скомороховъ, инструменталисты смѣшивались съ остальными потѣшниками. Чтобъ убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть хотя бы на живописныя фрески въ одномъ изъ корридоровъ Кіевского Софійскаго собора или на шествіе въ лубочной картинѣ „Какъ мыши kota хоронили“, гдѣ потѣшники безъ различія специальностей изображены одной ватагой. Появились позднѣе мистеріальныя представленія, и инструменталисты были разсажены вблизи самой процессіи, у наскоро сколоченной сцены. Строились болѣе или менѣе правильныя театры, въ эпоху ли Шекспира или въ царствованіе Алексѣя Михайловича, и мастера отводили мѣсто оркестру ближе къ подмосткамъ. Въ различное время и у разныхъ народовъ оркестръ игралъ видную роль, и ему отводилось такое помѣщеніе, откуда музыка была-бы слышна не только однимъ дѣйствующимъ лицамъ, но и зрителямъ самыхъ отдаленныхъ мѣстъ. Какъ въ настоящемъ, такъ и въ прошломъ, даже давно прошломъ, оркестръ имѣлъ въ спектакляхъ обязанности равныя съ остальными участниками. Онъ или аккомпанировалъ пѣвцамъ, или разнообразилъ и усиливалъ драму, или, наконецъ, игралъ самостоятельно въ антрактахъ.

Казалось бы, уже только однимъ выше-сказаннымъ разрѣшался вопросъ—въ ка-

комъ, собственно, мѣстѣ долженъ сидѣть оркестръ. Но бывали и отступленія. Такъ, въ нѣкоторыхъ французскихъ и германскихъ театрахъ XVI в. оркестръ помѣщали за кулисами, или слѣва, или прямо отъ зрителей. Однако практика довольно скоро обнаружила всю несообразность подобнаго размѣщенія оркестра.

Всѣ указанные посадки оркестра не были плодомъ людской прихоти и фантазіи. Нѣтъ, какъ и у Вагнера, тутъ либо скрывалась погоня за акустическими выгодами, различными эффектными созвучіями, либо за удобствами, которыя хотѣли предоставить оркестру. Но скоро и описанное нами положеніе вещей прикончилось, и цѣлыя столѣтія мѣсто оркестру освящено уже было, вплоть до нашихъ дней, между сценой и барьеромъ партера. И дѣйствительно, лучше этого мѣста для оркестра ничего нельзя было-бы и придумать, такъ какъ упомянутое мѣсто — опредѣлено было самой исторіей.

Итакъ, у оркестра въ театрѣ есть свое опредѣленное мѣсто: оно находится почти вровень со сценой и партеромъ, и артисты оркестра должны видѣть все происходящее на сценѣ отлично. Вагнеръ опустилъ оркестръ въ глубину и частью подъ сцену, откуда не только публику, поющихъ артистовъ, но и дирижера-го еле нѣкоторымъ видно, въ чемъ, между прочимъ, я убѣдился, будучи въ Байрейтѣ, лично. На мой взглядъ, каждый артистъ оркестра прежде

всего долженъ видѣть и слышать все, что бы не пѣлъ, не игралъ артистъ сцены, или хористъ. Видя ихъ вдохновенныя лица, тѣлодвиженія, вызываемыя музыкой, увлекающаяся страданіями или счастіемъ героевъ оперныхъ подмостковъ, музыкантъ и самъ многое переживалъ бы, и самъ воодушевлялся-бы и передавалъ въ звукахъ рельефнѣе волнующее всѣхъ настроеніе. Онъ будто самъ участвовалъ бы въ разыгрывающихся передъ нимъ картинахъ. Заплакала бы страдающая примадонна—сильнѣе заныла-бы и скрипка музыканта, захотѣлъ бы теноръ пѣть о своей любви—виолончелистъ поддержалъ бы его своимъ пѣвучимъ тономъ, случилось-бы на сценѣ что-нибудь ужасное — и весь оркестръ, этотъ, по выраженію Берліоза, разгоряченный инструментъ,—забушевалъ-бы неудержимымъ ураганомъ звуковъ. Видя все передъ своими глазами, артистъ оркестра не считалъ-бы часовъ, когда, наконецъ, кончится представленіе; а легко переносилъ бы свой тяжелый трудъ, и главное—онъ способствовалъ бы силѣ впечатлѣнія отъ спектакля. Думаю, я не одиночка въ подобнаго рода заключеніяхъ. Если бы вы спросили о томъ десятки тысячъ оркестровыхъ артистовъ, они не отказались бы поддержать меня. Они — люди, и все людское имъ не чуждо. А между тѣмъ Вагнеръ и его приспѣшники закрыли сцену, и оркестръ трудится, не зная для чего и для кого. Онъ даже не знаетъ сюжета оперы, не знаетъ

всѣхъ его психическихъ перипетій, потому что, играя по десятку разъ, хотя бы, „Кольцо Нибелунговъ“ ни одинъ музыкантъ не видалъ его. Онъ бродитъ какъ бы въ потемкахъ, безъ всякаго сердечнаго влеченія къ спектаклю. Ни жизнь оперныхъ персонажей, ни взмахи палочки дирижера не могутъ при такихъ условіяхъ поднять на ноги фалангу живыхъ людей, при иныхъ обстоятельствахъ дѣлающихъ чудеса и приводящихъ своихъ слушателей въ бѣшенство. Здѣсь же этотъ изумительный богатырь, по мнѣнію Ц. Кюи, Рубинштейна и Чайковскаго, рождаетъ на свѣтъ звуки, подернутые чахлымъ, вылинявшимъ, выцвѣтшимъ флеромъ. Да, наконецъ, „видѣтъ дирижирующимъ капельмейстера или играющимъ оркестръ при оперномъ представленіи, совсѣмъ не такъ ужъ страшно, пишетъ Рубинштейнъ,—чтобы изъ за этого быть принужденнымъ терять музыкальный, звуковой эффектъ“. Если же Вагнеру угодно было взять отъ оркестра нѣсколько не существовавшихъ до него звуковыхъ комбинацій, то онъ могъ-бы это сдѣлать не при помощи топора плотника, а съ помощью довѣрія къ силамъ дирижера и музыкантовъ. Усадивъ же послѣднихъ въ подземелье, онъ этимъ, во-первыхъ, разчленилъ тембры участниковъ, такъ какъ оркестръ звучитъ слишкомъ глухо, а голоса пѣвцовъ, по сравненію съ нимъ, рѣзко и слишкомъ доминирующе, во-вторыхъ, онъ сообщилъ оркестру какую-то одностороннюю механическую силу.

Что-же сдѣлали послѣ того сознательные и бессознательные подражатели Вагнера? Они перестроили прежнія помѣщенія такъ: частью опустили оркестръ подъ полъ, прямо на сырую, никогда не просыхающую землю, частью размѣстили оркестръ подъ сценой, но тоже въ „ящикъ“, со всѣхъ сторонъ обдаваемомъ сыростью. И знаете-ли почему такъ исковеркали антрепренеры помѣщенія? Они надѣялись на хорошіе сборы и не желали ради этого уничтожить одинъ, два ряда кресель партера! А сколько зато горя принесли они тысячамъ оркестрантовъ: сырые, холодныя оркестровыя помѣщенія—разсадники болѣзней. Я уже не говорю о томъ, чего лишается театръ въ художественномъ отношеніи, разъ оркестръ скрытъ отъ глазъ дирижера, прежде всего должнаго быть видимымъ всѣмъ участникамъ оперныхъ и опереточныхъ представлений. Значеніе оркестра огромно въ театрѣ, и не даромъ французскій академикъ В. Шербюлье въ своемъ прекрасномъ сочиненіи „Искусство и природа“ говоритъ о немъ съ рѣдкой правдою. „Оркестръ—это свѣтъ, и онъ то является въ роли внимательнаго, симпатизирующаго, но молчаливаго зрителя, одобряетъ, соглашается, поддерживаетъ, подчеркиваетъ, то онъ оживляется, воодушевляется, — значитъ, драматическое дѣйствіе взволновало и его; страсть издала сейчасъ одинъ изъ тѣхъ сердечныхъ звуковъ, которые восходятъ до небесъ, и оркестръ повторяетъ его по своему: это

голосъ не одного человѣка, а голосъ толпы, такъ говорятъ только вѣтры да грозы“. По истинѣ—великія слова.

XXIX.

Ни специальная, ни общая печать не затрогивала вопроса о важной роли музыки въ драматическихъ спектакляхъ. Скажу болѣе: среди антрепренеровъ раздавались даже голоса противъ участія оркестра въ антрактахъ драматическихъ представлений. Но кто же виноватъ въ томъ, что они смотрятъ на такъ называемую „антрактовую“ музыку какъ на средство созыва публики къ слѣдующему дѣйствию пьесы? Въ подобномъ случаѣ отсутствіе оркестра въ драматическомъ театрѣ дѣйствительно не будетъ особенно ощутительно, разъ онъ служитъ цѣлямъ одного развлечения.

Не буду говорить о матеріальной сторонѣ дѣла. Здѣсь только одинъ аргументъ можно привести за оркестръ въ драматическихъ театрахъ: онъ не такъ много уноситъ расходовъ, какъ предполагаютъ, выгода же отъ него та, что, играя роль симфоническаго оркестра, театральнй оркестръ вліяетъ на музыкальный вкусъ и развитіе публики и служитъ вообще проводникомъ музыки въ населеніе.

Какова же по существу художественная роль театральнаго оркестра? Внутреннее содержаніе драматическаго произведенія связано съ тысячами мелочей, играющихъ

громадное значеніе въ ходѣ и развитіи дѣйствія на сценѣ: мебель, картины, посуда, костюмы, свѣтовые эффекты, декорации, — все это дорисовываетъ эпоху, въ которой проходитъ жизнь изображаемаго лица или общества. Какъ же, значить, мы должны отнестись къ вспомогательному средству — музыкѣ, когда ее психическое воздѣйствіе неоспоримо признано всѣми? Хоръ греческой трагедіи, говоритъ Р. Вагнеръ въ „Оперѣ и Драмѣ“ передалъ свое „необходимое для чувства значеніе въ драмѣ современному оркестру, чтобы въ ней, свободный отъ всякихъ стѣсненій, онъ могъ бы развиваться до неизмѣримо разнообразнаго проявленія“. Критикъ-же Сѣровъ продолжаетъ: „Въ оркестрѣ отражаются постоянно и всѣ моменты сценическаго дѣйствія во всѣхъ его изгибахъ, и всѣ тѣлодвиженія дѣйствующихъ, и вся общая настроенность въ данный моментъ, вся атмосфера драмы, ея эпохи и мѣстности“ И вотъ Бетховенъ написалъ музыку къ „Эгмонту“ Гете, Мендельсонъ иллюстрировалъ „Сонъ въ лѣтнюю ночь“ Шекспира, Шуманъ написалъ музыку къ „Манфреду“ Байрона, Мейерберъ—къ трагедіи „Струензе“, Глинка—къ „Князю Холмскому“, Чайковскій—къ „Гамлету“ и т. д., вплоть до позднѣйшихъ композиторовъ.

Казалось бы приведенные мною примѣры достаточно опредѣленно указываютъ на мѣсто оркестра и музыки въ драматическихъ спектакляхъ, и тѣмъ не менѣе, ни

стремленія великихъ свѣтилъ музыкальнаго міра, ни внутреннее согласіе самой поэзіи съ музыкой, ни, наконецъ, сила историческихъ доводовъ и фактовъ, не въ состояніи предотвратить ошибочнаго взгляда многихъ на роль музыки на сценѣ и въ антрактахъ. Да и мыслимо ли при современныхъ условіяхъ ожидать иного мнѣнія, когда „антрактовая“ музыка не даетъ намъ даже и блѣднаго намека на свое истинное назначеніе въ театрѣ. Чтобы не быть голословнымъ приведу примѣры. На сценѣ идетъ „Гамлетъ“. Появленіе короля долженъ сопровождать барабанный бой и свѣтлая, торжественная фанфара трубы. Такъ бы, кажется, слѣдовало; но вмѣсто того раздастся какой-то „тушь“, умѣстный на свадьбахъ и званыхъ обѣдахъ. Какъ хотите, а это разомъ и безпощадно разбиваетъ иллюзію. А пѣсня Офеліи, напоминающая не пѣсню этого ангеладѣвушки, а какой-то минорный романсъ,— развѣ не рѣжетъ слухъ публики своей пошлостью? А маршъ на похоронахъ той-же Офеліи, напоминающій зрителю „мотивчики“ Оффенбаха, Зуппе или Лекока, подходитъ къ грустному настроенію этой сцены? Нѣтъ, здѣсь слухъ зрителя оскорбляется на каждомъ шагу, и немудрено, если мы стали думать объ устраненіи оркестра... Я видѣлъ спектакли Мейнингенской труппы, ансамблемъ которой всѣ восторгались, и однако музыка на сценѣ не шла тамъ въ разладъ съ общимъ характеромъ пьесы, а наоборотъ, способствовала успѣху спек-

такля. Режиссеръ этой знаменитой германской группы заботился о ней не менѣе, чѣмъ о другихъ сценическихъ элементахъ, и на каждую пьесу имѣлъ нарочно подобранныя музыкальныя произведенія. Въ русскихъ же театрахъ, кромѣ московскаго Художественнаго театра, во время антрактовъ сильныхъ трагедій и драмъ, антрепренеры допускаютъ веселые уличные вальсы, шарманочные галопы и разные шансонетные мотивы. Такимъ образомъ въ созданное пьесой настроеніе врѣзывается тысяча безобразныхъ звуковъ, совершенно неподдерживающихъ впечатлѣніе отъ драмы. Столь сильный разладъ музыки съ драмой поневолѣ заставляеть иногда публику уходить въ фойе или въ буфетъ: кто-же согласится слушать бездарныя и антимузыкальныя пьесы оркестра? Въ современной обширной музыкальной литературѣ можно отыскать много музыкальныхъ пьесъ, годныхъ къ исполненію въ антрактахъ. Приведу примѣръ изъ прошлаго театра Корша. Теперь уже покойный, дирижеръ П. Золотаренко всегда стремился къ возможно дѣльному подбору музыки къ драмѣ, также какъ и бывший дирижеръ московскаго Малого театра А. Арендсъ. Впечатлѣніе отъ нововведенія упомянутыхъ дирижеровъ получалось эстетическое, и подходящая къ драмѣ музыка отзывалась благопріятно не только на зрителяхъ, но на артистахъ и артисткахъ сцены; антрактовая музыка способна поддерживать въ нихъ одинаковое

душевное состояніе отъ акта до акта. Кто знакомъ отлично съ закулисной жизнью тружениковъ сцены, тотъ не могъ не замѣтить подъема духа артистовъ вмѣстѣ съ первыми аккордами „антрактовой“ музыки. Вспомните, какъ мѣтко уловилъ эту сторону А. Островскій въ „Лѣсѣ“. „Ты оживешь, сестра, первые звуки оркестра воскресятъ тебя“,—говоритъ Геннадій Несчастливцевъ Аксюшѣ, утѣшая ее мыслью пойти на сцену. В. Бѣлинскій писалъ: „Эти звуки настраиваемыхъ въ оркестрѣ инструментовъ томятъ вашу душу ожиданіемъ чего-то чуднаго, сжимаютъ ваше сердце предчувствіемъ какого-то неизъяснимаго сладостнаго блаженства... И вотъ грянуль оркестръ, и душа ваша предощущаетъ въ его звукахъ тѣ впечатлѣнія, которыя готовятся поразить ее; и вотъ, поднялся занавѣсъ и передъ взоромъ вашимъ развивается безконечный міръ страстей и судебъ человѣка“... Очевидно, оркестръ—не для празднаго развлечения въ театрѣ, не для забавы.

Вотъ, на какихъ основаніяхъ я считаю неправыми тѣхъ, кто желалъ бы устранить оркестръ изъ драматическихъ театровъ.

XXX.

Послѣдняя всероссійская Нижегородская выставка 1896 года доказала, что музыкально-инструментальное мастерство находится у насъ на очень низкомъ уровнѣ своего развитія. Все почти выставленное

тогда нашими мастерами говорило одно,— они стремятся только къ наживѣ и нисколько не заботятся улучшить самое производство. Наши инструментальные мастера занялись подѣлками почти исключительно для военныхъ оркестровъ, или, какъ они выражаются, полковыми поставками. Въ результатѣ нашимъ музыкальнымъ мастерамъ выгодноѣ всего работать такъ - называемые „полковые хоры“ потому, что заказъ получается сразу, крупный, въ двѣ, три тысячи рублей, требованія зависятъ отъ одного лишь капельмейстера, и дѣло принимаетъ прекрасный оборотъ. Недавно открыла свою мастерскую одна очень извѣстная музыкальная фирма, теперь у нея масса заказовъ, больше, чѣмъ у другихъ мастеровъ, и все только оттого, что ея инструменты куются нѣсколько добросовѣтнѣе, изящнѣе и легче для амбушюра играющаго. Это говоритъ лишь, насколько примитивно дѣлаются инструменты прочими мастерами, насколько выросла у насъ вообще потребность въ болѣе лучшихъ по качеству инструментахъ. И дѣйствительно, духовые инструменты шлифуются плохо, неряшливо и въ нихъ замѣтны „швы“, т. е. спайки и выемки. На взглядъ неспеціалиста все это пустяки, но музыкантъ горько жалуется на подобные недостатки: „швы“ скоро прочищаются, выемки, неровности задерживаютъ правильный оборотъ воздуха, особенно, если еще клапаны тяжело ходятъ, и играть на такихъ инструментахъ становится очень трудно.

Кромѣ того, это служитъ показателемъ еще и слабой, неумѣлой выковки мѣди, зачастую выписываемой изъ за границы только потому, что русскій сплавъ уступаетъ французскому и нѣмецкому: нашъ тусклаго тембра, ихъ—свѣтлаго. На качество тона инструмента не мало влияетъ и форма. Между тѣмъ, форма нашихъ фабрикантовъ далека отъ совершенства, оставляетъ она много желать и въ отношеніи ширины или узкости раструбовъ, сгибовъ и изящества, а все это отражается на полнотѣ и звонкости звука, на его легкости довольно невыгодно.

Но по особому заказу можно еще и у насъ получить сносный басъ, трубу, тромбонъ, или валторну и корнетъ, что же до деревянныхъ духовыхъ, то о нихъ и толку быть не можетъ: у насъ ихъ могутъ съ грѣхомъ пополамъ починить, но новыхъ почти не дѣлаютъ. Даже трости для нихъ приходится выписывать изъ за границы, самимъ „точить“, какъ говорятъ артисты-спеціалисты, или обращаться за тѣмъ же опять-таки къ зарубежнымъ мастерамъ.

Словомъ, относительно подѣлки духовыхъ, мѣдныхъ и деревянныхъ, мы положительно бѣдны, мастера наши не улучшаютъ свое дѣло и только жалуется на свою судьбу. Но кто-жъ повиненъ, если эти кузнецы не чинятъ инструменты, а пришлепываютъ къ нимъ куски мѣди, если они не могутъ вывѣрить строй инструмента, вырѣзываютъ мѣдь для нихъ по ста-

рымъ выкройкамъ, не умѣютъ вытачивать мундштуковъ и вовсе не ставятъ въ свои мастерскія машинъ новѣйшихъ конструкцій? Вотъ почему артисты вынуждены выписывать себѣ инструменты изъ за границы, платя за пересылку и пошлину. Кортуа, Тебувилль, Геккель, Шмидтъ, Круспе и др. присылаютъ къ намъ преискуранты, въ которыхъ перечисляются усовершенствованія и новинки, въ музыкальныхъ газетахъ Франціи, Германіи и Австріи, то и дѣло публикуются различные фабриканты, дѣятельно занимающіеся улучшеніемъ мѣдныхъ и деревянныхъ инструментовъ, и только наши мастера сидятъ сложа руки. Поэтому сообщеніе о томъ, что министерство земледѣлія предполагаетъ устроить нѣсколько школъ для приготовленія музыкальныхъ мастеровъ, и встрѣчено было музыкантами сочувственно. Школа дастъ музыкантскому міру людей думающихъ, заботящихся о своей профессіи, а это-то и не можетъ не отразиться благотѣльно на самомъ производствѣ.

Плохо положеніе играющихъ на духовыхъ, но не лучше оно и для струнныхъ. Кромѣ любителей-мастеровъ, не продающихъ инструментовъ или дѣлающихъ ихъ за слишкомъ большія деньги, специально этимъ дѣломъ мало занимаются. Все умѣніе струнныхъ музыкальныхъ мастеровъ сводится къ одному: чинить, гардировать, скупать и продавать. Хорошій, цѣнный инструментъ музыканты отсылаютъ для

ремонта опять-таки за границу, въ большинствѣ въ Италію. Здѣсь, въ Россіи, вы должны платить большія деньги за самыя незначительныя изъяны, и стоитъ какой-нибудь солидной заграничной фирмѣ перенести къ намъ свою дѣятельность, какъ она сразу станетъ монополисткой. Развѣ этого хотятъ наши музыкальные мастера? Кажется о такомъ незавидномъ положеніи нашей музыкальной промышленности стоитъ подумать.

XXXI.

У оркестра, точно у одного музыкальнаго инструмента, подобнаго, положимъ, органу, есть и можетъ быть собственный тонъ, звукъ, тембръ. Первокласный дирижеръ, привыкшій къ голосовой дисциплинѣ, къ красотѣ и характерности массоваго звука, постоянно стремится къ соединенію между собою возможно плотнѣе духовыхъ мѣдныхъ съ деревянными, ударными и струнными—съ духовыми. Въ подобномъ случаѣ онъ настолько пріобрѣтаетъ навыкъ, что будто привычный боевой генераль беретъ отъ всѣхъ группъ „краски“, бравировуетъ ими и восторгается. Иногда въ его исполненіи мы слышимъ неимовѣрную силу звука рядомъ съ удивительнымъ шепотомъ, причемъ въ тѣхъ или иныхъ случаяхъ изъ общаго уровня не выдѣлится ни одна скрипка, ни одна труба. Оркестръ не скоро поддается подобной уравнивожденности, и дирижеру нужны

долгіе часы на то, чтобы мы могли услышать специально имъ выработанныя оркестровыя особенности тембра.

Отчего же происходитъ иначе? Оттого, что большинство капельмейстеровъ, даже посѣдѣвшихъ на своихъ мѣстахъ и пріобрѣтшихъ почетную извѣстность, мало освѣдомлены въ технику оркестроваго звука. Всего чаще дирижеры репетируютъ много, чуть-ли не по тактно шлифуютъ каждую фразу, добиваются силы струнныхъ, мощи духовыхъ, и все-таки неудовлетворясь этимъ, вынуждены для увеличенія звука удваивать количество музыкантовъ. Между тѣмъ практика показала, что подобные капельмейстера ошибаются въ самомъ основаніи своихъ требованій. Послушайте, какъ они „вытягиваютъ“ силу изъ оркестра. Скрипачи, альтисты, віолончелисты и контрабасисты чуть-ли не рвутъ струны, тревожатъ даже нервы, и каждый артистъ извлекаетъ на инструментѣ собственный отдѣльный звукъ. Въ такихъ случаяхъ и дирижеръ, и музыканты напрасно тратятъ свои силы: опытный, музыкальный дирижеръ проситъ отъ оркестра не сильнаго, а только равнаго у всѣхъ звука, неослабѣвающаго отъ начала до конца. И дѣйствительно, тогда онъ получается закругленнымъ, слышнымъ откуда хотите, пріятнымъ и пригоднымъ для какой угодно экспрессіи. Вотъ вслѣдствіе чего дирижеры хорошіе, думавшіе всегда просить струнъ не „рвать“, не нажимать чрезмѣрно струнъ.

Утриваніе звука вообще ведетъ за собою незамѣтныя, но довольно непріятныя послѣдствія, отражающіяся на здоровьи играющихъ. Вѣдь нажимъ инструментовъ на клавишу, усиленная дѣятельность пальцевъ, во-первыхъ способствуютъ груднымъ болѣзнямъ, во вторыхъ—параличу мускулатуры руки. Особенно вредныя послѣдствія ожидаютъ играющихъ на духовыхъ инструментахъ. Собственно говоря, при болѣе или менѣе правильной постановкѣ амбушюра, при благоразумной утилизаціи дыханія, на духовомъ инструментѣ смѣло можно проиграть до 25—30 лѣтъ. Практика же доказала, что только 15—20 лѣтъ предѣльный срокъ, въ который музыкантъ можетъ играть свободно.

Кто-же повиненъ въ томъ? Дирижеры, и только они. За послѣднее время они взяли за моду, за шикъ, чтобы мѣдные издавали трескъ, а деревянные—неистовствовали. Правда, это даетъ имъ внѣшній услѣхъ въ публикѣ, да нельзя же покупать его цѣною жизни, преждевременнымъ окончаніемъ карьеры музыканта. Впрочемъ и сами музыканты извратили понятіе о правильной, истинной роли своей въ ансамблѣ. Я зналъ много молодыхъ людей, кстати и некстати ревѣвшихъ на своихъ духовыхъ инструментахъ, за то кромѣ похвалъ они ничего не слышали, и между тѣмъ при прекрасныхъ, но недоразвитыхъ способностяхъ, „крикуны“ скоро бросали свои инструменты, мнимая слава ихъ меркла, и

нѣкоторые—увы!—давно поплатились за то преждевременной могилой. Надо помнить, что духовой инструментъ требуетъ чрезвычайно осторожнаго расходованія физическихъ силъ, и все, что-бы вы не сыграли зря, изъ желанія порисоваться, отзовется потомъ, черезъ нѣсколько лѣтъ. Духовой инструментъ требуетъ правильнаго образа жизни, извѣстной холи и равномернаго труда. Жизнь играющаго на немъ должна быть также гигиенична, какъ жизнь пѣвца или пѣвицы. Но это—между прочимъ.

Итакъ, чего же хотятъ дирижеры отъ духовыхъ? Я уже сказалъ—прежде всего силы. Мѣдные, напимѣръ, издають постоянный трескъ, если хоть чуть-чуть дають звукъ большій *mezzo forte*. Безспорно, эффектъ оттого временами получается ослѣпительный, но вашъ слухъ не вынесетъ его долго. Еще ни у одного дирижера я не слыхалъ трубъ въ общей массѣ, напимѣръ въ симфоніи Гайдна, Моцарта или Бетховена. Въмѣсто того, чтобы усиливать аккорды, трубы съ своими квартами, квинтами и унисонами несутся поверхъ оркестра. Но это при отдѣльномъ исполненіи трубъ и валторнь. При вступленіи же тромбоновъ и трубы, вы слышите цѣлый военный, грубый оркестръ, ревъ, все заглушающій и нарушающій всякую иллюзію. Въ этомъ случаѣ, какъ не великъ былъ бы квартетъ, онъ всетаки будетъ безсиленъ заявить о себѣ,—такъ какъ кажется, что вблизи играетъ несуразный военный ор-

кестръ, и гдѣ-то вдали—бальный. Тутъ уже не можетъ быть рѣчи о какомъ-нибудь общемъ звукѣ, тонѣ, массивѣ оркестра. Здѣсь вы видите только отдающихъ всю энергію струнныхъ, да кровью налитые глаза играющихъ на духовыхъ.

И изъ за дешевыхъ лавръ и рукоплеканій начинается расплата: играющіе на духовыхъ, при столь неблагоприятныхъ условіяхъ, заболѣваютъ чахоткой, наживаютъ „энфизему“. При болѣе или менѣе разумныхъ же требованіяхъ капельмейстеровъ и лучшемъ пониманіи роли играющихъ на духовыхъ въ оркестрѣ, такихъ несчастій не было бы. Сильный тонъ у духовыхъ и струнныхъ не заключается въ трескотнѣ и визгѣ, а въ бархатистости и матовомъ тембрѣ, чего такъ усиленно, но тщетно добиваются капельмейстера, напрасно тратя и свои, и чужія силы. Я уже не говорю о бездарностяхъ, видящихъ спасеніе и всю надежду въ ударныхъ,—о такихъ дирижерахъ излишне и говорить.

Тайна оркестроваго звука Никиша и Мотля, конечно, не отъ міра сего, но что они заботятся объ уравновѣшенности тѣхъ и другихъ инструментальныхъ группъ на умѣренныхъ требованіяхъ и тѣмъ достигаютъ весьма многого, въ томъ не можетъ быть никакихъ сомнѣній. Въ концѣ концовъ, они сохраняютъ тѣмъ на долгіе годы жизнь музыкантовъ, кормильцевъ своихъ семей. А это-ли не подвигъ своего рода.

XXXII.

Мнѣ не разъ приходилось бесѣдовать съ капельмейстерами на тему о большомъ недостаткѣ у насъ въ дѣльныхъ, развитыхъ оркестровыхъ артистахъ. Бывали случаи, такихъ артистовъ не хватало даже для оркестровъ казенныхъ театровъ, и вакантныя мѣста приходилось замѣщать или первыми попавшимися слабыми, или они совсѣмъ оставались незанятыми на цѣлые годы. Что же мы скажемъ о провинціи, являющейся все съ новыми и разнообразными запросами, что останется дѣлать намъ, когда число оперныхъ театровъ увеличится вдвое, втрое, а количество концертовъ удесятерится?

Зависитъ-ли это отъ недостатка воли самихъ артистовъ готовить себя возможно шире, всесторонне къ избранному пути, или само воспитаніе въ учебныхъ заведеніяхъ тому причиной? На подобные вопросы отвѣтить весьма трудно. Попытаюсь. Мнѣ кажется, виною не совсѣмъ-таки блестящія условія самого быта музыкантовъ. Возьму казенные оркестры. Чтобы поступить въ нихъ, необходимо выдержать испытаніе или, какъ объявляютъ въ афишахъ,—конкурсъ. На конкурсѣ спрашиваютъ гаммы, обыкновенно самыя трудныя, бойкую игру пассажей, умѣніе переходить отъ самаго простаго до самаго сложнаго оттѣнка звука; вновь поступающій долженъ обнаружить самую быструю

технику, музыкальность, умѣніе транспонировать. Ему необходимо всѣ эти данныя показать въ какомъ-нибудь трудномъ концертѣ, морсо, этюдѣ, но непременно въ нихъ, а послѣ всего этого его заставляютъ сыграть съ листа самыя трудныя мѣста изъ оперъ, симфоній. И замѣтите, всѣ эти требованія высшаго сорта нужны не для солиста, для сидящаго ближе къ капельмейстеру, а значить и получающаго болѣе или менѣе значительный окладъ жалованья,—нѣтъ, для занятія послѣдняго мѣстечка.

Конкурсъ своего рода мученіе. Я знаю людей, которые при одномъ упоминаніи о конкурсѣ приходили въ трепетъ. Мнѣ знакомы были оркестровые артисты весьма прекрасные, но на конкурсѣ они „проваливались“ и въ отчаяніи давали себѣ слово никогда не входить въ залъ, гдѣ происходитъ музыкантская пытка. Не мало я могъ бы назвать и артистовъ, крестившихся набожно при входѣ въ конкурсный залъ, пившихъ чуть-ли не цѣлые пузырки лавровишневыхъ капель, и даже падавшихъ въ обморокъ. И за какія же деньги нужно такъ много выстрадать, за какой же трудъ? Вы должны каждый Божій день бывать на репетиціи отъ двухъ до четырехъ часовъ, да на спектаклѣ не менѣе четырехъ. Ежедневно вы должны дышать вчерашнимъ отравленнымъ воздухомъ публики, декорационной пылью и застоявшимся театральными миазмами. Вы должны приходиться

домой въ то время, когда уже и жена, и дѣти ваши спятъ, ѣсть и пить, когда они наѣлись и напились, спать, когда они уже наполовину выспались. Вы должны нанять квартиру, обути своихъ дѣтей, одѣть, доставить хоть какую-нибудь имъ радость, а не дослужившись до пенсіи, оставить всю семью на улицѣ, безъ куска хлѣба. Боже мой, а сколько болей, глубокихъ ранъ, сколько тревогъ должны вы переносить! И все это за 50—100 рублей. Жизнь, кромѣ того, идетъ впередъ. Не успеешь оглянуться, какъ то дорого, это не по средствамъ.

Скажите откровенно, развѣ, послѣ всего этого, кончившему курсъ консерваторіи, или воистину хорошему музыканту, имѣетъ смыслъ настойчиво стучаться въ дверь, за которою скрыто столько невзгодъ и лишений? Развѣ-же стоитъ за 50—100 рублей быть свидѣтелемъ того, какъ бьются люди съ жизнью? Вотъ почему мы не находимъ быстро вполне развитыхъ музыкантовъ. Приходится брать выходцевъ изъ разныхъ военныхъ оркестровъ, довольствоваться самоучками, выскочками, такъ какъ для хорошихъ своихъ сотрудниковъ капельмейстера не ударяютъ палецъ о палецъ, сидятъ только на юпитерскомъ креслѣ и расточаютъ музыкантамъ бессмысленные упреки. Хорошаго музыканта трудно найти на небольшое вознагражденіе, для него въ Россіи большой просторъ и помимо еще оркестровой дѣятельности, и если мы ви-

димъ его все-таки въ оркестрѣ, то можемъ сказать съ гордостью—онъ любитъ свою профессію и приноситъ ей неоцѣнныя жертвы.

XXXIII.

Къ сожалѣнію у насъ до сихъ поръ не выяснена точно и опредѣленно роль дирижера въ оркестрѣ, а также и то, въ какихъ онъ отношеніяхъ долженъ находиться къ музыкантамъ. Роль эта отвѣтственна уже не только передъ музыкантами, но передъ публикой, композиторами и вообще предъ искусствомъ. Еще Сѣровъ сорокъ лѣтъ тому назадъ писалъ: „душа оркестровъ, солистовъ и хоровъ, безъ сомнѣнія — капельмейстеръ. Всѣ исполнители, только орудія его. У насъ большею частью объ этомъ нисколько не думаютъ, до того даже, что обязанность дирижера превращается въ самую легкую обязанность на свѣтѣ: подать знакъ, когда начинать, потомъ махать себѣ палочкой направо и налево...“. Правдивый голосъ Сѣрова не потерялъ своего значенія и до нашихъ дней. И теперь еще дирижерство—легкій способъ удовлетворенія самолюбій, и теперь оно дается тому, кто не полѣнится взять на себя эту святую обязанность.

Большинство оркестровыхъ музыкантовъ, къ сожалѣнію, играя подъ управленіемъ такихъ „махальщиковъ“, все-таки готово видѣть въ нихъ „жрецовъ искусства“. Тоже и публика. А между тѣмъ

„управленію оркестромъ, капельмейстерскому дѣлу, говоритъ тотъ же Сѣровъ, надо учиться много и долго; тамъ есть своя виртуозность, какъ и въ фортепіанной игрѣ, свои приемы и тонкости въ рукѣ, владѣющей капельмейстерской палочкой, свои тайны магическаго вліянія на оркестръ. Все это отчасти—приобрѣтается, отчасти зависитъ отъ врожденнаго дара“.

Подобныхъ дирижеровъ у насъ очень немного. Обыкновенно на мѣсто ихъ встаютъ или люди ограниченные, скорѣе показывающіе публикѣ и музыкантамъ свои роскошные галстухи и цилиндры, или же деспоты въ самомъ широкомъ понятіи слова, строящіе свой успѣхъ на эффектахъ и муштровкѣ. Правда, иногда эти господа, дирижирующіе въ большинствѣ по провинціямъ, много наслушались и навидѣлись въ столицахъ и стараются копировать того или иного изъ выдающихся дирижеровъ. Но, вѣдь, какъ отлично подмѣтилъ и Феликсъ Вейнгартнеръ въ своей статьѣ „О дирижированіи“,—„значительныя и характерныя черты не принадлежатъ къ легко копируемымъ, ибо онѣ могутъ принадлежать лишь одному генію и каждому генію опять въ другой особенной комбинаціи. Тѣмъ усерднѣе, поэтому, подражаютъ слабымъ сторонамъ выдающихся людей, ибо именно эти послѣднія представляютъ изъ себя единственное родство великаго человека съ толпою кропателей“. И вотъ, эти кропатели, обыкновенно, выдѣлываютъ Богъ

знаетъ что: одинъ корчится точно въ пляскѣ св. Витта, другой закатываетъ глаза къ небу, третій всю свою дирижерскую мудрость переноситъ на рекламу и шикарную одежду, четвертый какъ маньякъ сравниваетъ себя только съ Берліозомъ, пятый постоянно ломаетъ музыку какими-нибудь вычурными темпами и т. д.

Отъ подобныхъ дирижеровъ толку мало музыкантамъ. Они должны знать, что все ими сыгранное ими примется какъ нѣчто должное ихъ дирижеромъ, они его выносятъ на своихъ плечахъ, создаютъ ему карьеру, обезпечиваютъ его хорошимъ заработкомъ. Такой дирижеръ, лишенный знанія, фиглярничаетъ съ цѣлью создать временный авторитетъ, для чего онъ выражаетъ недовольство всѣми и каждымъ, дабы не подумали о немъ, что онъ есть на самомъ дѣлѣ. Такому дирижеру все равно, утопить музыканта или унижить его, лишь бы онъ одинъ былъ на виду у публики. Онъ вездѣ проситъ, умоляетъ, улыбается, но до поры, пока не почувствуетъ себя капраломъ. Обыкновенно, ему удается сформировать и дешевый оркестръ, и расположить публику въ свою пользу. Онъ, словомъ, калифъ на часъ.

Особенно дирижерами такого сорта, выскочками, возмущались сильно Вагнеръ и Берліозъ, признававшіе въ нихъ бичъ искусства и композиторовъ. „Безспорно, говоритъ Вагнеръ въ своей книгѣ „О дирижированіи“,—для композиторовъ не все равно,

въ какомъ исполненіи ихъ творенія преподносятся публикѣ. Послѣдняя, весьма естественно, можетъ получить требуемое впечатлѣніе отъ музыкальнаго произведенія лишь черезъ хорошее исполненіе, тогда какъ неправильное впечатлѣніе, произведенное дурнымъ исполненіемъ, она не можетъ признать за настоящее“. „Развѣнчивая затѣмъ шагъ за шагомъ этихъ „махань“, Вагнеръ въ концѣ-концовъ клеймитъ ихъ презрѣніемъ.

Вотъ что, между прочимъ, пишетъ Берлиозъ въ своей брошюрѣ „Дирижеръ оркестра“ объ этихъ „презрѣнныхъ“. По его мнѣнію, въ музыкѣ самый опасный посредникъ — „дирижеръ оркестра. Дурной пѣвецъ можетъ испортить только свою отвѣтственную роль, а неспособный или злонамѣренный дирижеръ разрушаетъ все. Композиторъ долженъ считать себя еще счастливымъ, если дирижеръ, въ руки котораго попадется его произведеніе, не въ одно и то же время неспособный и злонамѣренный: потому что злостному его вліянію ничего нельзя противопоставить. Тогда самый лучшій оркестръ приходитъ въ расстройство, первоклассные пѣвцы конфузятся и какъ-бы нѣмѣютъ, нѣтъ больше ни увлеченія, ни ансамбля; при подобномъ дирижерствѣ самые благородные и смѣлые порывы автора кажутся шалостями, порывы энтузіазма разбиваются, леденѣютъ, вдохновеніе насильственно низводится на землю, у ангела нѣтъ больше крыльевъ, геніальный

дѣлается сумасбродомъ или кретиномъ, божественная статуя низвергается съ своего пьедестала и вталтывается въ грязь; а что всего хуже, публика, даже въ высшей степени музыкально образованные слушатели, если они слышатъ новую пьесу въ первый разъ, не имѣютъ никакой возможности узнать поврежденія, произведенныя въ ней дирижеромъ, открыть сдѣланныя имъ глупости, ошибки, даже преступленія“.

Кѣмъ же долженъ быть дирижеръ для музыкантовъ, композиторовъ? Въ сочиненіяхъ послѣднихъ онъ, по словамъ Бердіоза, „долженъ все видѣть и слышать, онъ долженъ быть легкимъ и сильнымъ, знать композицію, характеръ и объемъ инструментовъ, умѣть читать партитуры и сверхъ того, обладать спеціальнымъ талантомъ, существенныя качества котораго мы постараемся сейчасъ объяснить; и другими дарами, почти неопредѣлимыми, безъ которыхъ не можетъ установиться невидимая связь между нимъ и оркестромъ; если онъ лишенъ способности передавать имъ свое чувство, то черезъ это онъ совершенно лишается власти, господства, дирижерскаго вліянія на оркестръ. Въ этомъ случаѣ онъ уже не дирижеръ оркестра, а просто выбиватель такта, если онъ умѣетъ его выбивать и правильно раздѣлять.

Въ отношеніи же дирижера къ музыкантамъ, „надобно, чтобы оркестръ чувствовалъ, что онъ чувствуетъ, понимаетъ, и тогда только его воодушевленіе и сооб-

щается тѣмъ, которыми онъ дирижируетъ, его внутренній жаръ ихъ согрѣваетъ, его элекричество ихъ возбуждаетъ, его стремительность ихъ увлекаетъ; онъ бросаетъ вокругъ себя животворящіе лучи музыкальнаго искусства. Напротивъ того, если онъ не дѣятеленъ и холоденъ, то онъ парализуетъ все его окружающее, подобно тѣмъ плавающимъ массамъ полярныхъ морей, приближеніе которыхъ узнается по внезапному охлажденію воздуха“.

„Задача его сложна, продолжаетъ Берлиозъ. Онъ не только долженъ въ смыслѣ намѣреній автора дирижировать сочиненіемъ, которое уже усвоено исполнителями, но даже и ознакомить ихъ съ такимъ сочиненіемъ, которое для нихъ ново. Онъ долженъ во время репетицій каждому указать его ошибки и недостатки и организовать тѣ средства, которыми онъ располагаетъ такимъ образомъ, чтобы возможно скоро извлечь изъ нихъ все наилучшее; ибо въ настоящее время въ большой части европейскихъ городовъ музыкальное искусство такъ плохо принято, исполнители такъ плохо вознаграждаются, необходимость старательнаго изученія такъ мало сознается, что трата времени должна быть считаема въ числѣ самыхъ настоятельныхъ требованій искусства дирижера“.

Но и кромѣ того, прибавимъ мы уже отъ себя, дирижеръ долженъ относиться къ музыкантамъ бережно, щадить ихъ самолюбіе, не смѣяться, не ехидничать надъ

ихъ слабостями въ исполненіи, не оборачиваться при каждой ошибкѣ, онъ долженъ отстранять всякій фаворитизмъ, для него не должно существовать національностей передъ нимъ должны быть равны и нѣмецъ, и еврей, и русскій, и грекъ. Дирижеръ не долженъ забывать, что передъ нимъ его сотрудники, товарищи, раздѣляющіе его горе и радости, что на всякое его желаніе они отзовутся тогда только, когда онъ съ ними будетъ гуманенъ. Онъ долженъ быть образованъ, предупредителенъ, участливъ въ судьбѣ своихъ коллегъ.

Предоставимъ сказать еще слово К. Альбрехту. „Прежде всего капельмейстеръ долженъ быть безприсрастенъ и справедливъ въ отношеніи всѣхъ ему подчиненныхъ артистовъ, безъ изъятія, въ особенности же по отношенію къ оцѣнкѣ ихъ таланта и дѣятельности; онъ не долженъ требовать отъ нихъ невозможнаго, не долженъ забывать, что они такіе же труженики, какъ и онъ, способные подъ часъ и увлекаться, что они обладаютъ также извѣстной дозой самолюбія, какъ и всѣ вообще артисты, великіе и малые, однимъ словомъ—онъ долженъ быть другомъ, руководителемъ артистовъ и всю свою душу положить въ то дѣло, которому себя навсегда посвятилъ.

Играя на инструментѣ-оркестрѣ, капельмейстеръ не долженъ забывать, что онъ имѣетъ дѣло не клавишами и регистрами, но съ живыми существами, отъ которыхъ

при исполненіи непрерывныхъ маленькихъ соло требуется индивидуальная самостоятельность. Онъ не долженъ оскорблять самолюбіе артистовъ, но всеми силами стараться поддержать въ нихъ артистическій духъ, ибо этимъ только и возможно сохрнить и укрѣпить въ нихъ то теплое, сердечное и добросовѣстное отношеніе къ дѣлу, безъ котораго всякое художество превращается въ простое ремесло“. Только въ этомъ случаѣ дирижеръ можетъ желать отъ музыкантовъ вниманія, признательности. Примѣръ этого въ особенности подавалъ Гансъ - Фонъ-Бюловъ. „Онъ зналъ, говоритъ про него Вейнгартнеръ, оркестры до точности и музыканты точно также совершенно довѣрялись ему и слѣдовали за нимъ до послѣдней мелочи, такъ что его экцентричности были передаваемы технически безупречно“.

Довѣріе къ музыканту вообще необходимо каждому истинному дирижеру. Безъ него работа въ оркестрѣ не спорится и музыкантъ становится простымъ труженикомъ. Артисты Никишъ, Вагнеръ, Берліозъ, Бюловъ достигали апогея художественнаго выполненія благодаря лишь исключительно полнѣйшему довѣрію къ силамъ музыкантовъ. Геніальные эти дирижеры вдругъ настраивали оркестръ на совершенно исключительное состояніе духа и онъ творилъ чуть-ли не чудеса, и это дѣлалъ оркестръ, еще вчера только игравшій самымъ зауряднымъ образомъ.

Разумѣется всѣмъ дирижерамъ нельзя быть равными сказаннымъ, но даже простой скромный талантливый человекъ можетъ многое сдѣлать въ указанномъ направленіи, разъ онъ будетъ въ отличныхъ и мирныхъ отношеніяхъ съ оркестромъ, разъ онъ доброжелателенъ къ нему. Только въ этомъ случаѣ оркестръ выручаетъ дирижера изъ затруднительнаго положенія. Я зналъ дирижеровъ, промахивавшихся на нѣсколько тактовъ, нѣкоторые изъ нихъ раньше времени переходили на другой темпъ, но миролюбивые музыканты продолжали играть какъ ни въ чемъ не бывало и тѣмъ спасали промахъ своего вожака — если, конечно онъ того заслуживалъ.

XXXIV.

Позвольте высказаться слегка о военныхъ музыкантахъ и ихъ капельмейстерахъ. Нигдѣ не обставленъ такими отличными условіями военный капельмейстеръ, какъ въ Австріи и Германіи. Мы здѣсь не столько подразумеваемъ условія его матеріальной вознаградимости, сколько условія широкой идейной дѣятельности его въ своей сферѣ. Музыкальное дѣло полка — родное, самое близкое ему дѣло. Въ постановкѣ его онъ главарь, сила, и все что бы не вышло плохаго — онъ первый отвѣтчикъ. Военные оркестры иностранцевъ не служатъ исключительно для пользы полка, они выступаютъ на концертныхъ эстрадахъ и

тѣмъ удовлетворяють запросамъ публики. Здѣсь, кстати, не лишнимъ будетъ замѣтить, что во многихъ полкахъ, кромѣ духовыхъ оркестровъ имѣются также и струнные, особенно въ Австріи, и для нихъ писали различныя пьески сами военные капельмейстеры, напр. Випрехтъ, Заро, Парловъ и Цикофъ.

Иное дѣло нашъ военный капельмейстеръ. Прежде всего онъ въ полку лицо подначальное во всѣхъ почти случаяхъ своей дѣятельности. Если это касалось бы только чисто военно-служебныхъ, дисциплинарно-существенныхъ распоряжковъ, то оттого дѣло нисколько не страдало бы. Но въ томъ-то и суть, что до военнаго капельмейстера и его оркестра всѣ имѣють дѣло въ полку. Адъютантъ, немного знакомый съ музыкой, считаетъ себя вправѣ указывать капельмейстеру на репертуаръ, который онъ долженъ разучивать, офицера капельмейстеру навязываютъ свое мнѣніе, полковныя дамы тоже, а тамъ, смотришь, и городскіе обыватели выражаютъ какое-нибудь желаніе. Въ столицѣ это случается менѣе часто, но въ провинціи — сплошь и рядомъ.

Масса разочарованій, претерпѣваемыхъ капельмейстерами, порою заставляетъ наиболѣе способнѣйшихъ изъ нихъ бросать мѣста и искать другой службы. Незавидное положеніе не манитъ музыканта. И вотъ, въ нашихъ полкахъ преимуществують капельмейстеры-практиканты, недалекіе, неподго-

товленные оркестровые музыканты, еле владеющіе инструментомъ и не находящіе заработка въ вольныхъ оркестрахъ. Спросите любого изъ нихъ, знаетъ ли онъ то, что прежде всего долженъ передавать своимъ музыкантамъ?

Чаще всего учебную часть они отдаютъ въ руки военнымъ музыкантамъ уже обученнымъ, а сами только контролируютъ ихъ съ грѣхомъ пополамъ. Да, въ сущности, приготовленіе учениковъ къ карьерѣ и не должно лежать на обязанности капельмейстера. Для того должны были бы существовать отдѣльныя учебныя команды, откуда разсылались бы по оркестрамъ вполне уже подготовленные музыканты. Дѣло подготовки въ полкахъ приноситъ прямо вредъ правильнымъ и прямымъ занятіямъ капельмейстеровъ съ оркестрами, отнимаетъ къ тому же массу времени и заставляетъ безплодно убивать его по пустякамъ. Почему учебнымъ дѣломъ долженъ непременно заниматься капельмейстеръ или его такъ-называемые старшіе музыканты? Вѣдь педагогомъ необходимо родиться или быть приготовленнымъ къ тому. А капельмейстеръ или его помощники могутъ быть только отличными исполнителями и совсѣмъ никуда негодными учителями на музыкальныхъ инструментахъ.

А въ какомъ, напр., положеніи находятся подростки-ученики военныхъ оркестровъ? Вербуютъ ихъ въ полкъ съ ран-

нихъ лѣтъ и тотчасъ по вступленіи даютъ въ руки инструментъ. Такъ какъ капельмейстеру не хватаетъ времени на учебу мальчика, то онъ поступаетъ къ „учителю“, солдату-музыканту. Этотъ знаетъ „ухватки“ на инструментѣ, выбиваетъ ногой по полу ритмъ, заставляетъ стучать и ученика. Много-много, если такой учитель установитъ амбушюръ, да пройдетъ гаммы, а потомъ уже онъ сразу принимается за разучиваніе съ ученикомъ различныхъ маршей, полекъ, галоповъ, покурри.

Въ полковыхъ оркестрахъ всѣ музыканты обязаны ходить въ такъ-называемую „школу“. Въ этомъ учрежденіи солдатикъ ежедневно пропадаетъ отъ 9 до 12 часовъ утра. Вокругъ него одновременно дуютъ 30 — 40 музыкантовъ, и кто на кларнетѣ арію, кто на баритонѣ романсъ, этотъ на трубѣ, тотъ на флейтѣ. Все это виситъ надъ его головой однимъ хаотическимъ звукомъ. Возможно-ли при этомъ хоть что-нибудь слышать, установить хоть что-нибудь правильное, понять самого себя? Просто диву даешься, какъ еще несчастные остаются болѣе или менѣе здоровыми.

Представьте другую картину. Крестьянинъ Ивановъ кончилъ ружейные приемы. Но вотъ ему предстоитъ поступить въ музыканты: губы сочныя, малый ражій, грудь колесомъ. Его вводятъ въ знаменитую „школу“. Звуки разламываютъ его черепъ, въ ухахъ постоянная трескотня и

шумъ, а онъ дуетъ въ инструментъ, перебирая безотчетно то тѣмъ, то другимъ клапаномъ. Однако, вопросъ: западетъ-ли въ его душу хоть одна искра любви къ музыкѣ? Знаетъ-ли онъ хоть приблизительно, что скрывается за нотными линейками? Некогда ему и знать-то. Завтра онъ забнетъ со своимъ оркестромъ на каткѣ, сегодня печется въ удушливой атмосферѣ клуба, гдѣ танцоры спустятъ съ него семь потовъ, черезъ недѣлю наигрываетъ въ балаганѣ, и т. д.

Такимъ образомъ условія, при которыхъ у насъ принято обученіе полковыхъ музыкантовъ, никогда не могутъ вселить солдатика уваженіе къ музыкальнымъ занятіямъ и самой профессіи. Вотъ отчего кончившій службу музыкантъ какъ можно скорѣе старается забыть годы, когда онъ музицировалъ въ полковомъ оркестрѣ. Капельмейстеру же нужно постоянно все вновь заботиться о подготовкѣ музыкантовъ, постоянно ломать и принаравливать репертуаръ пьесъ къ даннымъ силамъ. Капельмейстеръ выучи играть музыканта, капельмейстеръ играй хорошія пьесы, капельмейстеръ угоди вкусу и полковой дамы, и базарнаго лабазника, капельмейстеръ отыскивай заработокъ и полку, и себѣ, и музыкантамъ... Да, вѣдь такъ-то, пожалуй, и силъ его не хватитъ.

Настоящій бичъ капельмейстеровъ—библіотеки. Полковая администрація отпускаетъ на бібліотеку такіа микроскопиче-

скія средства, что капельмейстеръ долженъ почти весь репертуаръ составлять самолично, и не только въ смыслѣ подбора пьесъ, а и въ смыслѣ ихъ инструментовки и переложенія сообразно съ силами музыкантовъ, такъ какъ у насъ „нормальная“ инструментовка не введена и составъ оркестра часто зависитъ чуть-ли не отъ личныхъ наклонностей самихъ капельмейстеровъ. На составленіе библіотеки у капельмейстера уходитъ много времени, хлопотъ и безпокойства. Послѣднее, правда, не обременительно многоопытному капельмейстеру, но положительно затруднительно новичку или еще не набившему руку въ инструментовкѣ. Полковныя нотныя библіотеки поэтому вообще влчатъ жалкое существованіе. Мы уже не станемъ разбирать, насколько онѣ удовлетворяютъ художественно-музыкальному требованію. Это было-бы совсѣмъ лишнее, такъ какъ кому же не знакомы всѣ тѣ пошленькіе полечки, вальсы, попури, гавоты и тому подобная дребедень, заполняющая нотныя библіотеки нашихъ полковъ.

Одна изъ причинъ, по которой въ военные капельмейстера не идутъ люди болѣе или менѣе хорошо освѣдомленные въ музыкѣ — плохое жалованье. Трудъ капельмейстера не легкій. Болѣютъ и умираютъ капельмейстеры часто, въ большинствѣ отъ простудъ на маневрахъ, на парадахъ, на смотрахъ, особенно въ осеннее и зимнее время. Конечно, маневры, смотры и т. п. —

это долгъ службы, и избѣжать ихъ нельзя никакъ. Но обезпечить осиротѣлую семью—можно. Между тѣмъ, наши военные капельмейстера до сихъ еще поръ не имѣютъ ни одного общества взаимной помощи или эмеритальной кассы.

XXXV.

Пополненію штата нашихъ оркестровъ сильно способствуютъ музыкальныя учебныя заведенія. Можно сказать даже, за послѣдніе годы они больше всего выпускаютъ болѣе или менѣе подготовленныхъ оркестровыхъ артистовъ. Но какъ это ни печально, а у насъ сдѣлалось общимъ мѣстомъ жаловаться на неподготовленность учащихся къ обязанностямъ артиста оркестра. Въ жалобахъ этихъ не мало имѣется самыхъ серьезныхъ основаній.

Посмотримъ на профессоровъ нашихъ учебныхъ заведеній. Еще на струнныхъ преподаютъ люди опытные, подготовленные, не рѣдко сами артисты въ дѣйствительномъ понятіи слова. Учащіеся на струнныхъ, поэтому, казались намъ всегда болѣе подготовленными къ дѣятельности артиста оркестра, чѣмъ учащіеся на духовыхъ. У струнныхъ большимъ помощникомъ въ дѣлѣ практики является, хотя и случайно, совмѣстная игра въ квартетахъ, тріо, сонатахъ. Это приучаетъ ихъ къ ритму, къ чтенію нотъ съ листа, къ извѣстной изворотливости практиканта, такъ необходимой въ оркестрѣ.

Слабѣе обстоитъ все съ духовыми, мѣдными и деревянными. Эти чуть-ли не жертвы случая не только въ учебныхъ заведеніяхъ низшаго разряда, но и въ высшихъ. Никакого образовательнаго ценза отъ ихъ „профессоровъ“ не требуется, судьбою ихъ въ большинствѣ случаевъ завѣдуетъ человекъ никогда педагогикой не занимавшійся, хотя бы самъ онъ былъ и отличный оркестровый музыкантъ. Допускаю, подобный преподаватель можетъ оказаться человекомъ даже рѣдкаго дарованія, но это еще далеко не говоритъ за то, чтобы онъ могъ научить своему искусству другаго. Преподаетъ онъ большею частью по разъ принятому шаблону, какъ Богъ на душу положить, обыкновенно за преклонностью лѣтъ, не имѣя даже возможности показать ученикамъ ни правильнаго развитія дыханія, ни аппликатуры клапановъ, ни техническихъ особенностей своего инструмента.

За подобныхъ „профессоровъ“ на струнныхъ и духовыхъ мы расплачиваемся довольно дорого: талантливые ученики частенько страдаютъ разстройствомъ дыханія, расслабленіемъ пальцевъ, наживаютъ иногда чахотку, изъ сотни поступившихъ въ учебное заведеніе восемьдесятъ бросаютъ учиться съ 3 — 4 курса, остальные же кончаютъ его съ грѣхомъ пополамъ.

Мы, пожалуй, справедливо порою жалуемся на недостатокъ въ хорошо подготовленныхъ оркестровыхъ музыкантахъ, но,

одновременно, мы и забываемъ, что не менѣе цѣлесообразно было бы жалобы эти переносить съ музыкантовъ и на ихъ учителей. У нихъ нѣтъ ни строго опредѣленныхъ приемовъ преподаванія, ни школы, ни, часто, желанія даже помочь ученику разобраться въ массѣ вопросовъ, рождающихся въ его головѣ при занятіяхъ. Преподаватели отдѣляются однимъ почти формальнымъ веденіемъ отвѣтственнаго и святаго своего дѣла воспитанія артистическаго юношества, нисколько не примѣняясь къ его индивидуальнымъ наклонностямъ, организму, къ тѣмъ или инымъ вообще даннымъ его природы. Но провести аккуратно 2 — 3 часа на своей службѣ, расписаться въ журналѣ, проставивъ отмѣтку, не значитъ еще научить чему-нибудь юношу, тратащаго лучшіе свои годы въ учебномъ заведеніи. Такое чисто формальное отношеніе прямо губительно дѣйствуетъ на учащихъся, и вотъ, собственно, отчего нѣкоторые „профессора“, занимая свои должности по 20—25 лѣтъ, и не могутъ указать намъ ни на одного изъ своихъ учениковъ, достойныхъ званія артиста оркестра съ первыхъ лѣтъ карьеры.

Профессоръ, напримѣръ, университета, какогонибудь института, все время слѣдитъ за литературой своего предмета, за жизнью. Каждый годъ онъ пополняетъ свои лекціи все новымъ и новымъ матеріаломъ, примѣняя все на опытѣ или исходя изъ выводовъ науки. Иное дѣло — профессоръ

на струнныхъ и духовыхъ инструментахъ. Ничто уже его не интересуесть, разъ онъ не играетъ самъ на своемъ инструментѣ, требующемъ молодости и рвенія. Несмѣняемость его, практикующаяся въ большинствѣ музыкальныхъ учебныхъ заведеній, отзывается прямо губительно во всѣхъ отношеніяхъ. Увѣренность въ прочности своего мѣста и заработка порождаетъ въ немъ лѣнь и рутину, и иной такой профессоръ въ глубинѣ души даже думаетъ, что въ ученикѣ онъ воспитываетъ себѣ конкурента, а не преемника, учениковъ онъ обыкновенно ничѣмъ не будируетъ и они больше всего бываютъ предоставлены собственнымъ заботамъ. Если есть въ ученикѣ энергія, онъ можетъ пробить себѣ путь и на эстраду, и въ оркестръ; нѣтъ ея, онъ или становится скоро въ разрядъ простой дюжины или бросаетъ окончательно свой инструментъ, такимъ образомъ проклиная годы, проведенные за ученьемъ.

Главное же, чего не даютъ наши учебныя заведенія—это оркестровой практики. Безъ практики даже окончившій курсъ съ званіемъ свободнаго художника дѣлается нежелательнымъ элементомъ въ оркестрѣ. Конечно, потомъ онъ ее достигнетъ, разъ учебное заведеніе дало ему для того всесторонній матеріалъ, что и случается. Но по выходѣ изъ школы надо же и жить. А между тѣмъ, практики этой учащіяся могли бы достигнуть и въ стѣнахъ еще учебнаго заведенія. Для этого стоило бы толь-

ко поставить на должную степень классъ совмѣстной игры, какъ нѣчто такое, безъ чего учащійся никоимъ образомъ не могъ бы обходиться, и вопросъ подвинулся бы впередъ самъ собою. Классы эти должны быть не менѣе 2 — 3 разъ въ недѣлю, по часу. Въ нихъ не нужно утомлять учащійся повтореніемъ все одного и того же, достигая тѣмъ особенно высокаго ансамбля. Ансамбль — явленіе, зависящее не столько отъ оркестра учащихся, сколько отъ дирижирующаго ими. Въ оркестровыхъ классахъ скорѣе необходимо ввести какъ можно болѣе широкій репертуаръ, не чуждаясь не только классиковъ, различныхъ аккомпаниментовъ оперныхъ, но играя тутъ и пьески танцевальныхъ формъ. Въ жизни все пригодится, въ ней со всѣмъ необходимо быть знакомымъ. Мы знаемъ построеніе, положимъ, танцевальныхъ формъ изъ классныхъ теоретическихъ работъ, но, когда они попадутся скрипачу, трубачу или флейтисту на балу, въ театрѣ, онъ путается въ репризахъ, кодахъ, и пока пріучится къ нимъ на практикѣ, долженъ не разъ краснѣть за себя передъ другими. Затѣмъ не мало слѣдовало бы удѣлять времени и камерному исполненію. Мы, вѣдь, отлично видимъ, въ нашихъ учебныхъ заведеніяхъ никогда ни квартетовъ, ни сонатъ не играется учащимися. Они эту роскошь позволяютъ себѣ или въ своихъ квартирахъ, или у кого-нибудь на журфиксахъ. Тамъ все это носитъ случайный характеръ и нисколько къ стро-

гому, выдержанному исполненію не приучаетъ. Но это все таки у струнныхъ. Что же до духовыхъ, то они и того лишены. Кто же изъ собравшихся на вечеринкѣ гостей захочетъ прослушать дуэтъ валторнъ, трубъ, да еще не сыгравшихся? Кому захочется прослушать квартетъ, допустимъ для двухъ корнетовъ, валторны и тромбона, когда ученики будутъ то тамъ, то сямъ путаться? Всему этому мѣсто въ специальномъ классѣ. Камерная и оркестровая игра приучаетъ учениковъ къ извѣстной виртуозности, къ слушанію другихъ инструментовъ, къ усвоенію роли въ оркестрѣ своего инструмента и т. д. Нигдѣ не шлифуются артистическія силы и приемы будущаго оркестроваго артиста, какъ именно въ совмѣстной игрѣ. Такой ученикъ смѣло можетъ войти потомъ въ любой оркестръ, онъ, словомъ, будетъ ему роднымъ, его сферой. Конечно, я не о всѣхъ учащихся говорю, а только о тѣхъ, которымъ суждено стать оркестровыми артистами.

Но и помимо того, учащійся самъ долженъ приспособливать себя къ будущей жизни. Онъ долженъ прислушиваться къ давно сидящимъ въ оркестрѣ артистамъ, интересоваться трудными мѣстами своего инструмента, и вообще ближе держаться къ міру, который избираетъ себя на вѣки-вѣчные. Все это даетъ смѣлость, вооружаетъ опытомъ, ставитъ въ курсъ самаго дѣла. Безъ всего этого трудно обой-

тись, разъ вы захотѣли бы служить въ оркестрѣ и сдѣлаться артистомъ оркестра.

XXXVI.

Большинство оркестровыхъ артистовъ далеко еще не сознаетъ полностью своей отвѣтственности передъ искусствомъ. Она громадна. Она равна роли драматическаго артиста въ театрѣ, и даже выше этой его роли. Артистъ сцены можетъ неправильно передать монологъ пьесы, но я прочту его и усвою такъ, какъ то было въ намѣреніяхъ самаго автора. Музыкантъ же оркестра можетъ дать массу всевозможныхъ и неправильныхъ толкованій голосамъ симфоніи, и у меня не найдется силъ провѣрить его, — инструменты разнообразны и человѣческой жизни не хватило бы совершенствоваться на каждомъ изъ нихъ. Но все это было лишь до открытія консерваторій, когда, по словамъ Н. Финдейзена, въ его очеркахъ „Музыка въ русской общественной жизни начала XIX вѣка“ — „въ основу музыкальной жизни нашихъ дѣдовъ и прадѣдовъ легло дилеттантство, въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова. Оно и тормозило, и двигало музыкальную жизнь Россіи“. Но больше, прибавимъ мы отъ себя, оно тормозило наше оркестровое дѣло. Благодаря дилеттантству у насъ развивались отдѣльные виртуозы, а если мы образовывали оркестровыхъ артистовъ, то они дальше своей

односторонней спеціальности не шли. Недаромъ А. Рубинштейнъ' жаловался въ 1855 году, „что въ Россіи почти нѣтъ артистовъ-музыкантовъ въ обыкновенномъ значеніи этого слова“. По его мнѣнію развитію музыкантскаго класса мѣшало любительство, оно подтачивало его въ корень и въ концѣ-концовъ сильно останавливало и развитіе музыки въ Россіи.

Основаніе консерваторій разомъ рушило всѣ преграды къ процвѣтанію инструментальной музыки, и оркестры наши совершенно преобразились къ лучшему, о чемъ мы уже говорили и раньше. Музыкантъ сталъ играть ту роль въ музыкѣ, которая ему по праву принадлежала уже давно. Композиторъ раньше другихъ сдѣлался другомъ художника—воспроизводителя своей музыки, артиста оркестра, а за нимъ и дирижера. Стоитъ вспомнить хотя бы отношеніе къ музыкантамъ Глинки, дорожившаго ихъ вниманіемъ. Берлиозъ называлъ музыкантовъ „симпатичными“, Вагнеръ указывалъ на нихъ, какъ на главныхъ виновниковъ своихъ побѣдоносныхъ успѣховъ, Бюловъ и Никишъ, прежде чѣмъ раскланяться съ публикой, указывали на своихъ сотрудниковъ по искусству, оркестрантовъ, Чайковскій же интересовался даже ихъ приговоромъ надъ своими сочиненіями и т. д. Чѣмъ тѣснѣе были другъ къ другу музыкантъ, дирижеръ и композиторъ, тѣмъ больше выигрывало искусство и публика. Музыканты должны этимъ дорожить и

стараться всячески удержаться на своемъ столь почетномъ мѣстѣ. Для того необходимо прощать многое другъ другу; быть участливымъ къ судьбѣ коллегъ, любить свою профессію. „Уважай каждого музыканта на своемъ мѣстѣ“, говоритъ Р. Шуманъ, потому что „еслибы всѣ музыканты захотѣли играть въ первыхъ скрипкахъ, нельзя было бы составить оркестра“.

Музыкантъ дѣйствительно любитъ свою профессію. Попробуйте самому недовольному предложить бросить свое призваніе и отдаться другому занятію. Онъ никогда не согласится на это. Пусть оно тяжело, обильно тревоженіями, но въ немъ есть что то все таки утѣшительное. Во первыхъ жизнь оркестроваго артиста очень разнообразна. Частые разъѣзды; постоянное общеніе со сценой, съ самыми разнообразными слоями населенія, волей-неволей поднимають у него ко всему интересъ. Во вторыхъ, обидіе впечатлѣній, знакомство съ тѣмъ или инымъ краемъ, со всевозможными видами искусства, — дѣлають изъ него довольно разносторонняго человѣка. Несомнѣнно, столь разнородныхъ сторонъ жизни трудно отыскать, на примѣръ, въ обиходѣ чиновника, промышленника, обыкновеннаго мирнаго обывателя столицы или провинціи. Музыканты, въ общей своей массѣ, всегда производять впечатлѣніе людей болѣе или менѣе свѣдущихъ, развитыхъ, вооруженныхъ жизненнымъ опытомъ и знаніемъ людей.

Вотъ отчего я не согласенъ съ ныти-

ками изъ музыкантскаго класса, готовыми отказать своему брату во многихъ прекрасныхъ качествахъ. Мнѣ думается, что скептики просто-на-просто страдаютъ одно-сторонностью своихъ взглядовъ. Словъ нѣтъ, не все у музыканта ладно и складно, не вездѣ онъ только панъ. Но какому же другому классу нашего общества, говоря словами Некрасова, „вольготно, весело живетъ на Руси?“. Вездѣ люди жалуются на непосильный трудъ, вездѣ люди гибнуть и изнемогаютъ отъ его тяжести, да еще, обыкновенно, ничѣмъ не могутъ и вознаградить себя за всѣ бѣды. Музыканту же пока открытъ весь міръ. Повторяю, въ глубинѣ самой его профессіи кроется много утѣшительнаго и въ высшей степени свѣтлаго. „Званіе музыканта есть благородный титулъ“, и это замѣчаніе А. Портэна, въ его „Завѣщаніи музыканта“,—совершенно правильно.

Я убѣжденно говорю оркестровымъ артистамъ: призваніе ваше — святое призваніе артиста-музыканта, любите его, вѣрьте, что придетъ къ вамъ счастливое будущее и что только отъ васъ самихъ будетъ зависѣть устроить все къ вашему же собственному благополучію.

К О Н Е Ц Ъ .



