Литературно-художественное приложение к проекту
«Гитаристы и композиторы»

5 — 6 / 2012

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

www.abc-guitars.com

Михаил Стахович - ПЕРВЫЙ ИСТОРИК РУССКОЙ ГИТАРЫ



ПОДЛИННЫЙ ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ

каким его узнали читатели "Москвитянина"

Михаил Александрович Стахович

22 марта 1820 — 26 октября 1858

Эта маленькая, серенькая книжка, отпечатанная чуть ли не на оберточной бумаге, окончательно уничтожила мои сомнения и колебания в музыкальности гитары. Прочтя ее, я узнал, что гитара — чудный инструмент в руках серьезного музыканта, что у нее есть свои корифеи вроде Сихры, Аксенова, Высотского и Циммермана. Но главная заслуга этой книжки состояла в том, что я понял и узнал, что семиструнная гитара — исключительно русский народный инструмент, что в симпатичном ее направлении (записывание и разработка русских песен) есть великие произведения и что вообще ее литература очень богата и музыкальна.

Валериан Русанов
об очерке М. А. Стаховича

Заяицкий С. С. Интернациональный союз гитаристов. М.: Тип. А. В. Васильева и Ко, 1902.– С. 57

Литературно-художественное приложение к проекту
«Гитаристы и композиторы»

5 - 6/ 2012

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

www.abc-guitars.com

Посвящается 11-ой годовщине интернет-проекта «Гитаристы и композиторы»

СОДЕРЖАНИЕ

3 **От редактора.** *Предисловие к публикации «Очерка истории семиструнной гитары» М. А. Стаховича.*

Михаил Александрович СТАХОВИЧ

«ОЧЕРК ИСТОРИИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ»

7 **Очерк истории семиструнной гитары. Сихра — Аксёнов — Высотский.** *«Москвитянин», 1854, Т. IV, № 13, отд. «Смесь», с. 1 – 17.*

45 **Продолжение истории семиструнной гитары. (Письмо к А. А. Григорьеву). Современные гитаристы.** *«Москвитянин», 1855, Т. V, № 15-16, с. 226 – 238.*

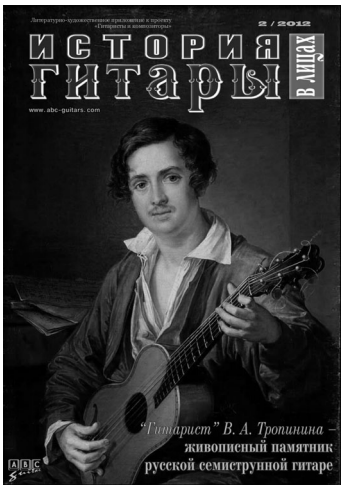
* * *

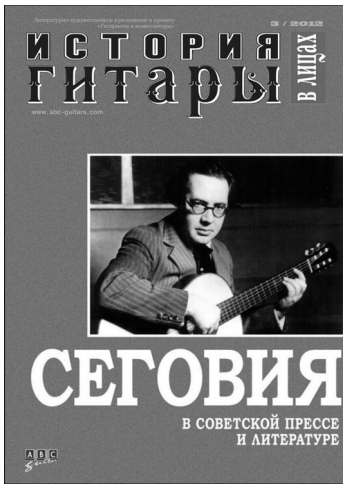
71 **Виктор ТАВРОВСКИЙ. Жизнь и смерть Михаила Стаховича.** *Очерк жизни и творчества.*

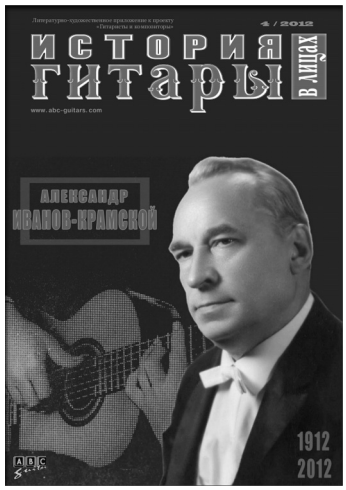
114 **Аполлон Григорьев.** *Биографический очерк.*

Предыдущие номера журнала:









Главный редактор
В. В. Тавровский

Выпуски
литературно-художественного приложения к проекту «Гитаристы и композиторы»
«История гитары в лицах» распространяются только по подписке в сети Интернет в формате PDF.

Исключительное право
на распространение журнала принадлежит проекту
«ГИТАРИСТЫ и КОМПОЗИТОРЫ»

www.abc-guitars.com
www.abc-guitar.narod.ru
www.abcguitars.com

E-mail:
nc20@bk.ru
guitar@abc-guitars.com

© «Гитаристы и композиторы»,
В. В. Тавровский, 2012

ПРИ ИСПОЛЬЗОВАНИИ МАТЕРИАЛОВ ССЫЛКА НА ЖУРНАЛ ОБЯЗАТЕЛЬНА.

От редактора. Предисловие к публикации «Очерка истории семиструнной гитары» М. А. Стаховича.

То, что с текстом «Очерка истории семиструнной гитары», опубликованного в журнале «Гитаристъ» (1999, № 1), а затем размещенного и на сайте журнала, *«что-то не так»*, становится ясно уже при первом его внимательном прочтении: отдельные фразы просто поражают своей абсурдностью, в целых абзацах нет никакой логики, а ряд утверждений прямо противоречит смыслу соседних высказываний. И хотя бóльшая часть текста выглядит вполне правдоподобно, невольно закрадывается сомнение в подлинности всего сочинения. Разумеется, нелепо было бы предполагать, что кто-то написал его вместо Стаховича, – нет, это и есть очерк Стаховича, но очерк, изуродованный и обезображенный чьим-то варварским вторжением в авторский текст и его грубой «правкой», не считающейся с оригиналом.

И все же, завораживающий интерес к первой печатной истории русской гитары, написанной живым современником легендарных уже тогда гитаристов, был настолько велик, что, не считаясь с наличием темных и сомнительных мест, он быстро «пошел в народ» – стал множиться и массово распространился по всему Интернету. К этому тексту, как к подлинному, стали обращаться уже не только любопытные любители гитары, но и достаточно серьезные исследователи ее истории. Во втором номере журнала «История гитары в лицах» мы, в частности, уже обращали внимание наших читателей на то, что в работе А. П. Красюкова «Генерал-гитарист Саренко» (2004), написанной известным воронежским энтузиастом гитары, автором нескольких интересных историко-культурных и аналитических работ по истории гитары, приводятся слова Стаховича, сказанные им о Моркове, как характеристика Саренко:

> «М. А. Стахович, свидетельствуя о том, что после смерти А. О. Сихры Василий Степанович занимал первое место среди петербургских гитаристов как "игрок удивительный", писал следующее:
>
> "***Саренко*** – ученик Сихры, занимающийся музыкой и следящий за её современным ходом в применении к нашему инструменту, разборчивый, с тонким вкусом, опытный игрок и мастер замечательный в сочинении для нашего инструмента – маэстро; и дай Бог ему более и более успеха в деятельности для пользы семиструнной гитары"».

А вот что действительно написал М. А. Стахович:

> «Лучший ученик Сихры, занимающийся музыкою и следящий за ее современным ходом в применении к нашему инструменту, разборчивый и тонкий вкусом опытный игрок и мастер замечательный в сочинении для инструмента – Maestro; ***вот каков Морков***; и дай Бог ему более и более успеха и деятельности, для пользы семиструнной гитары».

Да и фраза о том, что, по мнению Стаховича, Саренко занял место Сихры, тоже основана на, мягко говоря, «непроверенном» тексте. Так, «подлинный» Стахович писал:

> «Как в Петербурге ***Морков*** идет далее Сихры, так в Москве Ляхов совершенствует гитару Высотского. Он ученик Высотского, и также усердно занимается гитарою в Москве, как Морков в Петербурге».

А вот как звучит Стахович «подправленный»:

> «Как в Петербурге ***Саренко*** идет далее Сихры, так в Москве Ляхов совершенствует гитару Высотского. Он ученик Высотского, и также усердно занимается гитарою в Москве». *(Заметим, что слова «как Морков в Петербурге» из текста исчезают напрочь).*

Вообще, Моркову в «переизданиях» почему-то досталось больше всего. Создается впечатление, что его имя сознательно «вымарывалось», причем в обоих значениях этого слова: во-первых, в тексте можно насчитать с десяток мест, где вместо «Морков», подставлены либо «Саренко», либо «Циммерман»; а во-вторых, во множестве фрагментов его характеристикам придано негативное значение, прямо противоположное высказанному Стаховичем. Чего например стоит вот такая подмена:

> «...художник, ***не с успехом*** трудящийся для семиструнной гитары в наше время – Морков, и если есть надежда, что семиструнная гитара не погибнет, а пойдет далее, то я уверен, что ***не иначе как через руки Циммермана***»

вместо

> «...первый художник, ***с успехом*** трудящийся для семиструнной гитары в наше время – Морков, и если есть надежда, что семиструнная гитара не погибнет, а пойдет далее, то я уверен, что ***не иначе как через руки Моркова***».

Не заметить всех этих нелепостей и нестыковок было, разумеется, очень сложно, и таких, «заметивших», думается, было немало. В 2004 году выходит новое издание «Очерка»[1], подготовленное криворожским энтузиастом гитары, гитаристом-семиструнником Владимиром Петровичем Украинцем, которое представлено редактором-составителем как исправленное и лишенное тех нелепых ошибок, которые присутствуют в предыдущих изданиях. Но так ли это?

Можно ли считать исправленным текст, в котором с той же частотой повторяются ошибки текста исправляемого (а если какие-то и исчезают, то их место занимают новые)?

Вот, к примеру, Михаил Стахович рассказывает о Циммермане и говорит, что *«нет ни одного замечательного гитариста, который бы не сознавал несомненное первенство Циммермана со стороны мастерства игры и таланта его для гитары»*, а после этого прибавляет: *«Морков также отдает ему полную справедливость»*. А в так называемом «исправленном» издании мы по-прежнему видим (стр. 30): *«Морков не отдает ему полную справедливость»* (вот так: ни одного замечательного гитариста, не осознающего первенства Циммермана, нет, и только недалекий и упрямый Морков...). Повторяется слово в слово в криворожском издании и процитированная чуть выше фраза о том, что спасение семиструнной гитары в «руках Циммермана» (стр. 31), вот только редактор снабдил ее сноской, в которой предположил (!) – *«Возможно Стахович хотел сказать Морков? Ведь речь идет о Моркове»*. Но почему же хотел?! Он это и сказал!.. На чем же в таком случае основывались правки г-на Украинца, если он вынуж-

[1] Стахович М. А. История семиструнной гитары. – Кривой Рог: Издательский дом, 2004. – 40 с.

ден *предполагать*?! Или вот: *«Сихра был от них* (сочинений Высотского – В. Т.) *в восторге, и* ***знавши*** *Высотского, передавал ему из Петербурга усердные поклоны»* (стр. 22) вместо *«Сихра был от них в восторге, и,* ***не знавши*** *Высотского, передавал ему из Петербурга усердные поклоны»*.

Оказывается, берясь за переиздание «Очерка», редактор-составитель вовсе не обращался к первоисточнику, как того следовало бы ожидать, а взялся править доставшийся ему текст «интуитивно», исходя из собственного видения «здравого смысла», «логики» и внутренней сообразности.

Безусловно, мне бы очень хотелось отыскать в этом порыве заслуживающее одобрения начало, но, к сожалению, кроме того, что издатель, очевидно, исходил все-таки «из добрых побуждений», я не нахожу не только одобрения, но даже оправдания этой авантюре (будем называть вещи своими именами), которая изначально не имела ни единого шанса на успех.

И, уж извините, но слава Богу, что это издание не имело большого тиража – всего 200 экземпляров – а потому есть надежда, что оно не вошло в широкий оборот.

Посеяв иллюзию исправленного издания, его инициатор преподнес в новой обертке ничуть не менее искаженный текст. Более того, не имея на то никакого права, он призывает поверить, что теперь-то в очерке «все как Стахович написал», тем самым еще более усугубляя для доверчивого читателя все негативные последствия такой уверенности. (Я и сам, чего греха таить, попался на эту удочку и долго искал «настоящего» Стаховича не там, где он находился).

Читая предисловие редактора-составителя, я постоянно ловил себя на мысли, что ему элементарно неизвестна история предмета, о котором он берется говорить.

Выше я уже сказал, что издателю следовало бы обратиться к первоисточнику, и выразил недоумение тем, что он этого не делает. Однако из Предисловия становится ясно, что г-н Украинец понятия не имеет о том, что «Очерк истории семиструнной гитары» был опубликован в 1854-1855 гг. в двух номерах журнала «Москвитянин» и всерьез считает, что издание 1864 года было «первым»: он особо подчеркивает, что это произошло 140 лет назад (относительно 2004 г., разумеется) и даже, что «"Очерк истории семиструнной гитары" был *написан* 140 лет назад» (стр. 6). Ну, издан, еще Бог с ним, но написан в 1864 г., это уж слишком. *«Главная причина переиздания,* – говорится в предисловии «От редактора-составителя», – *это многочисленные ошибки и опечатки, как* ***в первом издании*** *1864 года, так и в переиздании этого очерка в журнале «Гитарист», № 1 за 1999 год»* (стр. 7). Если бы редактор этим и ограничился, то еще можно было бы *заставить себя* допустить, что он все-таки имеет в виду первое *отдельное* издание. Но… далее без комментариев:

> «Мне кажется, что эта работа не была готова к изданию, а существовала в черновиках и набросках…» (стр. 8);
>
> «На мой взгляд, очерк Стаховича не был им отредактирован и существовал в разрозненных набросках, которые уже после его смерти кто-то сдал в типографию…» (стр. 9);
>
> «Это еще раз меня убеждает, что Стахович писал свою «Историю» совсем молодым человеком и не успел ее отредактировать и подготовить к изданию» (там же).

Впрочем, что уж говорить о промахах любителя, когда даже Б. Л. Вольман, которому все мы привыкли так безоговорочно доверять, в книге «Гитара в России» в одной только фразе допускает сразу несколько не менее непростительных ляпов:

> «Стахович оказался первым, кто попытался осмыслить процесс становления русской гитаристики, написав *книгу* (!) «Очерк истории семиструнной гитары», *которой предшествовали* (!!) небольшие статьи *на ту же тему* (!!!), напечатанные в журналах «Москвитянин» (1854, *№ 4*) и «Якорь» (1864, № 14)»[2] (?!).

Вот так – по Вольману выходит, что статьи в «Москвитянине» (одна! о второй, 1855 года, он и не знает) и в «Якоре» это не *часть* и *целое*, а две *разные*, да к тому же еще и *предшествовавшие* какой-то фантомной *книге*, от них отличной. Ну как, скажите, статья *1864 года* вообще могла *предшествовать* чему-либо из написанного человеком, которого не стало в *1858 году*? Здесь одна нелепость влечет за собой другую, а все вместе указывает на то, что и Вольман, говоря об очерке Стаховича, «не ведал, что писал».

Неточен оказывается и А. Я. Ларин в обзоре литературы «Гитара в России», утверждающий, что очерк представлял собой *одну* статью, написанную «в виде письма своему другу (…) Ап. Григорьеву», при этом им называется номер[3] с *началом* очерка (не имеющим у автора персонального адресата), и вовсе не указывается номер с *продолжением*, как раз и написанным как письмо Григорьеву (Москвитянин, 1855, № 15-16):

> «Статья эта (Москвитянин, 1854, *№ 4*) вызвала большой интерес любителей гитары и была повторно напечатана уже в журнале «Якорь» (1864, № 14). Затем книгоиздатель Ф. Стелловский выпустил ее отдельной брошюрой под названием «История семиструнной гитары» (Спб., 1864)»[4].

Возвращаясь к криворожскому изданию, заметим, что в предисловии редактора постоянно делаются совершенно неуместные попытки оправдать якобы недостаточно грамотную речь Стаховича, мол, он же «закончил словесный факультет московского университета и такие ошибки сделать не мог» (стр. 8). И не делал, повторим еще раз. Будь хоть какие-то основания для претензий к литературной стороне текста Стаховича, этим неминуемо бы воспользовался наш прославленный литератор и критик Н. Г. Чернышевский, в поле зрения которого попала первая статья Стаховича и которой он уделил несколько строк в своем обзоре журнальных публикаций 1854 года. Но, обладая язвительным и колким словом, которым он непременно награждал каждого, кто того заслуживал, Чернышевский на этот раз не высказал в адрес автора ни единого серьезного упрека и лишь заметил, что представляя «несколько известий о московских гитаристах Аксенове и Высотском», «г-н Стахович не мог представить ясной характеристики их сочинений, но сообщил две-три новые черты для будущего историка музыки»[5]. Николай Гаврилович, вероятно, и предположить не мог, какой будущий «историк музыки»

---

[2] Вольман Б. Л. Гитара в России: очерк истории гитарного искусства. – Л.: Музгиз, 1961. – С. 39.

[3] Кстати (и это уже мелочь!) с ошибкой, перенятой у Вольмана: 1-я статья опубликована не в *№ 4*, а в *томе IV, № 13*.

[4] Ларин А. Гитара в России (Обзор литературы) // Альманах библиофила. Вып. XI. – М., Книга, 1981. – С. 145.

[5] «Отечественные записки». 1854, т. 96, № 9, сентябрь, отд. IV, «Журналистика», стр. 77.

через полтора столетия будет критически разбирать этот очерк Стаховича.

Позволю себе и еще одну поправку к утверждению, содержащемуся в предисловии В. П. Украинца. На стр. 6 он пишет: *«Несмотря на то, что очерк озаглавлен тремя фамилиями: Сихра – Аксенов – Высотский, в нем упомянуты почти все знаменитости этого периода...»*. На самом деле, «Очерк» вовсе не озаглавлен *«тремя фамилиями»*. «Очерк истории семиструнной гитары» изначально представлял из себя две статьи. Первая из них, опубликованная в № 13 «Москвитянина» за 1854 год, действительно, имеет подзаголовок *«Сихра – Аксенов – Высотский»*, в точности соответствующий ее содержанию. Вторая статья – «Продолжение истории семиструнной гитары (Письмо к А. А. Григорьеву)» – являющаяся развитием первой, была опубликована в № 15-16 следующего, 1855 года, и также имела соответствующий ей подзаголовок – *«Современные гитаристы»*.

На то, что правки в переиздании делал не Стахович, указывает, кстати, и содержание самих исправлений. Заключая свой очерк Стахович писал: *«Сихра в первый раз сделал опыт устройства семиструнной гитары в Вильне в конце 1790 годов, а усовершенствовал ее в Москве... Теперь стало быть семиструнная гитара существует лет около 60-ти»*. В 1864 году последняя фраза предстала уже в таком виде: *«Теперь стало быть семиструнная гитара существует лет около 70-ти»*. Обратите внимание, что редактор «накинул» семиструнке 10 лет – столько же отделяет эту публикацию от момента появления «Истории» в «Москвитянине» (1854/55 – 1864), но Стахович был убит 26 октября 1858 года – через *три с половиной года* после выхода второй статьи, а, стало быть, этих *десяти* лет не прожил и не мог сделать такую правку. Если оригинальный текст Стаховича «редактировался» прямо перед переизданием очерка, т. е. в 1864 году, то тогда становятся понятны и «странности» с именем Моркова: в конце этого года его не стало (а были и такие, что полагали Моркова мертвым уже и в 1863 году[6]), а для сохранения «актуального» времени (ведь у Стаховича Морков *есть*, а не *был*: это он «идет дальше», «есть теперь», это ему «дай Бог успеха в деятельности» и т. п.), новый редактор не нашел ничего более уместного, как подыскать Моркову подходящую «еще живую» замену и более всего на эту роль подходил Саренко (ну, кое-где еще и Циммерман)...

Цепочку мелких неточностей повлекло за собой и объединение двух статей в один очерк. Поскольку одна из них была написана в форме письма к Григорьеву, редактор заменил все *личные* обращения и обороты на, так сказать, *неопределенные*: «ты знаешь» – «все знают», «ты назвал в одной статье Высотского самородком» – «назвали же в одной статье Высотского самородком», «ты, постоянный москвич, можешь за этим следить» – «москвичи могут за этим следить», «тебе известно» – «давно (или всем) известно» и т. д.

Таким образом, говоря об «Очерке истории семиструнной гитары» М. А. Стаховича, следует признать, что существует только один оригинальный текст этой работы и он был опубликован при жизни его автора в виде двух статей: «Очерк истории семиструнной гитары. Сихра — Аксенов — Высотский» («Москвитянин», 1854, Т. 4, № 13, отд. «Смесь», с. 1–17) и «Продолжение истории семиструнной гитары (Письмо к А. А. Григорьеву). Современные гитаристы» (там же, 1855, Т. 5, № 15–16, с. 227—238). Все последующие переиздания до сих пор несли на себе следы своеволия их редакторов. Напомним, что повторно очерк был напечатан спустя почти десять лет в журнале «Якорь» (1864, № 14), и в том же 1864 году текст этой публикации книгоиздатель Федор Стелловский выпустил отдельной брошюрой (перепечатав его из журнала «Якорь», издателем которого также был он) под названием «История семиструнной гитары» (Спб., 1864). Можно предположить, что инициатива повторить «Очерк» Стаховича в «Якоре» могла принадлежать Ап. Григорьеву (ведь именно он активно способствовал ее первому появлению в печати), который с марта 1863 г. (начало выхода) по январь 1864 года, по просьбе Ф. Т. Стелловского, был редактором этого издания, однако осуществилось оно, думается, уже без его участия, поскольку в 1864 г. А. А. Григорьев (продолжая формально числиться редактором «Якоря»)[7] переключился на работу в журнал «Эпоха» (бывший «Время»), возглавлявшийся братьями Ф. М. и М. М. Достоевскими. Эти годы были в жизни Григорьева невероятно тяжелыми (25 сентября 1864 года он умер от апоплексического удара, дважды за этот год отсидев в долговой тюрьме, из которой в последний раз был выкуплен лишь за три дня до смерти), поэтому, даже если он и причастен каким-либо образом (пусть и не прямо) к выходу искаженного «Очерка» Стаховича, мы вряд ли смеем осуждать его за то, что он не сумел этому воспрепятствовать.

В чем В. П. Украинец безусловно был прав, так это в том, что «Очерк» Стаховича уникален и заслуживает переиздания, однако осуществлено оно должно быть *в том виде, в каком вышло из под пера автора*. Именно это мы и делаем, а для того чтобы избежать дальнейших дискуссий о точности текста, параллельно каждой странице размещаем еще и ее фотографический оригинал из журнала «Москвитянин».

При публикации мы пишем большинство слов в их современной орфографии, оставляя однако в неприкосновенности слова и обороты, которые не всегда правильны с точки зрения современной грамматики, но характеризуют специфику авторской речи. Авторская пунктуация нами также, по преимуществу, сохранена; ее исправления сведены к минимуму и делаются только там, где мы посчитали это наиболее целесообразным. Мы сочли также необходимым снабдить текст собственными примечаниями и комментариями, которые, на наш взгляд, будут полезны современному читателю и помогут ему лучше воспринять и понять сообщаемую автором информацию.

Виктор Тавровский

---

[6] Кстати говоря, требующий от Стаховича точности в датах В. П. Украинец, сам такой точностью не блещет – в конце книги он поместил фотографии основных фигурантов очерка с датами их жизни, где понаделал кучу ошибок: Морков – 1802-1863 вместо 1801-1864; Александров – 1808-1880 вместо 1818-1884 (5.01.1885 по н. ст.); Ветров – 1819-1877 вместо 1812-1877; Циммерман – 1813-1882 вместо 1806-1888.

Датой рождения Ф. М. Циммермана часто называют еще 1808 г., однако сохранился следующий документ: «*1812 года* ноября 24 дня, вдова, генерал-майорша Елизавета Михайловна Циммерман изъясняет, что покойного ее сына Михаила Федоровича Циммермана остались дети: *Федор – 6 лет*, Михаил – 4 лет, Александр – 3 лет, Владимир – 1 года и дочь Елизавета – 5 лет, рожденные от законного брака с польской дворянкой Юозефиной Матвеевной, которые в родословную книгу еще не внесены», откуда следует, что родился он в 1806 году. Что касается года смерти, то имеется доверенность, выданная сестрой Ф. М. Циммермана Елизаветой Михайловной Циммерман-Камбаровой своему брату, «писаная в с. Земетчино в 1888 г.», а значит он умер не ранее указанного в ней года.

[7] Последняя рецензия за подписью А. Григорьева была напечатана в № 2 журнала «Якорь» от 11 января 1864 г.

МОСКВИТЯНИНЪ,

УЧЕНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ

ЖУРНАЛЪ.

1854.

Томъ IV.

МОСКВА.
Въ типографіяхъ: Л. Степановой и В. Готьк.
1854.

Михаил Стахович

ОЧЕРК ИСТОРИИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ

Сихра — Аксёнов — Высотский.

(«Москвитянин», 1854, Т. IV, № 13, отд. «Смесь», с. 1 – 17)

Гитара семиструнная — инструмент наиболее распространенный в России, потому наиболее, что кроме сословия образованного, на нем играет и простой народ. Было время, когда не только в домах среднего сословия, но и во всех домах богатых дворян непременно была гитара, и была в почете; теперь эти старушки-гитары валяются в кониках и на чердаках, или изгнаны в передние; зато нет почти ни одной табачной лавочки, где бы не висела, на продажу, семиструнная гитара, ценою от полтинника, до трех целковых, русской выделки, на скорую руку. Но если мода изгнала гитару из общества высшего, где она, лет сорок тому назад, не уступала фортепиано, по тому увлечению, с которым молодые люди и девушки высшего круга учились на гитаре, зато от этого блестящего ее периода остались нам виртуозы, которые посвятили себя исключительно ее изучению. Эти виртуозы на гитаре, русские, но они таковы, что не уступят никому в Европе, а может быть и превзойдут еще европейских гитаристов: довольно указать на одного Ф. М. Циммермана.

Эти музыкальные факты замечательны; но еще замечательнее, еще важнее то обстоятельство, что семиструнная гитара изобретена в России, что ее изобрел человек, умерший года три или четыре тому назад[1], в глубокой, почти столетней старости, Андрей Осипович Сихра; что кроме России нигде не играют на семиструнной гитаре; что до изобретения ее весьма мало играли в России на гитаре (шестиструнной), и что с тех пор как существует семиструнная гитара, в России нет ни одного уездного города, где бы не нашлось нескольких десятков гитар, на которых по силе, помочи[2] — играют все. Это факт, достойный быть фактом историческим, и, ка-

[1] А. О. Сихра умер 3 декабря 1850 года, т. е., действительно, примерно за три с половиной года до написания очерка М. А. Стаховичем. Ошибку в возрасте — Сихра родился в 1773 году и на момент смерти ему было не под сто, а 77 лет — автору ставить в вину не стоит, ведь даже в некрологе, помещенном 11 декабря 1850 г. в «Северной пчеле», он сильно завышен: «На днях скончался в С. Петербурге, на 85-м году от рождения, известный и в свое время знаменитый гитарист Андрей Осипович Сихра». (*Здесь и далее — примечания редактора).*

[2] Т. е. в меру сил и способностей или возможностей. В России раньше часто говорили: помогать или делать что-либо «по силе-помочи». «Изъ этого перечня ты видишъ, что наши все трудятся, *по силе помочи* и, право, не хуже другихъ, если только не лучше» (Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863, стр. 291).

СМѢСЬ.

ОЧЕРКЪ ИСТОРІИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ.

Сихра.—Аксеновъ.—Высотскій.

Гитара семиструнная—инструментъ наиболѣе распространенный въ Россіи, потому наиболѣе, что кромѣ сословія образованнаго, на немъ играетъ и простой народъ. Было время, когда не только въ домахъ средняго сословія, но и во всѣхъ домахъ богатыхъ дворянъ непремѣнно была гитара, и была въ почетѣ; теперь эти старушки-гитары валяются въ кѣникахъ и на чердакахъ, или изгнаны въ переднія; за то нѣтъ почти ни одной табачной лавочки, гдѣ бы не висѣла, на продажу, семиструнная гитара, цѣною отъ полтинника, до трехъ цѣлковыхъ, русской выдѣлки, на скорую руку.—Но если мода изгнала гитару изъ общества высшаго, гдѣ она, лѣтъ сорокъ тому назадъ, не уступала фортепіано, по тому увлеченію, съ которымъ молодые люди и дѣвушки высшаго круга учились на гитарѣ, за то отъ этого блестящаго ея періода остались намъ виртуозы, которые посвятили себя исключительно ея изученію. Эти виртуозы на гитарѣ, русскіе, но они таковы, что не уступятъ никому въ Европѣ, а можетъ быть и превзойдутъ еще европейскихъ гитаристовъ: довольно указать на одного Ѳ. М. Циммермана.

Эти музыкальные факты замѣчательны; но еще замѣчательнѣе, еще важнѣе то обстоятельство, что семиструнная гитара изобрѣтена въ Россіи; что ее изобрѣлъ человѣкъ, умершій года три или четыре тому назадъ, въ глубокой, почти столѣтней старости, Андрей Осиповичъ Сихра; что кромѣ Россіи нигдѣ не играютъ на семиструнной гитарѣ; что до изобрѣтенія ея весьма мало играли въ Россіи на гитарѣ (шестиструнной), и что съ тѣхъ поръ какъ существуетъ семиструнная гитара, въ Россіи нѣтъ ни одного уѣзднаго города, гдѣ бы не нашлось нѣсколькихъ десятковъ гитаръ, на которыхъ по силѣ, по́мочи—играютъ всѣ. Это фактъ, достойный быть фактомъ историческимъ, и, ка-

жется, (не смею и не желаю сказать наверно)[3] этот факт до сих пор нигде не выражен печатно! По крайне мере, кому из негитаристов ни сообщал я этого факта, — все отвечали мне одно: «я до сих пор не слыхал об этом!». Это самое и побудило меня сказать несколько слов об изобретателе семиструнной гитары и об знаменитейших русских гитаристах во всеобщее сведение[4].

А. О. Сихра родился во время царствования Императрицы Екатерины II. Отец его был по профессии учитель, и жил в дворянских домах, в западных губерниях России. Фамилия его не польская, а скорее чешская; он, вероятно, был и музыкант, потому что образовал сына исключительно для музыки, и арфа была главный инструмент Андрея Осиповича. Он играл также и на шестиструнной гитаре, и будучи одарен сильным музыкальным талантом, и достигши степени виртуоза на арфе, он, в конце прошлого столетия, бывши в Москве, придумал сделать из шестиструнной гитары инструмент более полный и более близкий к арфе по арпеджиям, а вместе и более мелодический нежели арфа, и привязал седьмую струну к гитаре; вместе с тем изменил он ее строй, давши шести струнам группу двух тонических аккордов в тоне g-dur, (sol major): басы: sol, струна 1, si, струна 2, re, стр. 3; дисканты sol, стр. 4, si, стр. 5, re, стр. 6; — дисканты выше басов октавою. В седьмой же струне, он поместил самый густой бас, составляющий третью нижнюю октаву re (D), и заключающий в себе основной звук верхней доминанты тона g-dur. Что это мысль смелая и верная, и что устроитель нового инструмента был человек необыкновенный в своем деле, тому доказательством служит распространение его инструмента и охота и легкость, с которой всякий за него берется. Пусть в исполнении слышится иногда только намек на то, что в трехголосном аккорде явно выражено на фортепиано, пусть в поразительных сочинениях Высотского и самого Сихры, остается желать, при исполнении, той щепетильной стороны виртуозности, которую немцы определяют словом Fertigkeit[5], и что выполняет несколько сот лет старшая гитара шестиструнная своими эффектами, напоминающими мандолину, а выражаясь по-русски, на щипок, что и составляет прелесть круглоты ее тона и пассажей; зато полнота и разнообразность движения голосов в самостоятельном пении каждой струны, роскошь арпеджиатур, соединяемая с самыми плавными и широкими

[3] Редактор последнего издания этой работы В. П. Украинец (Кривой Рог, Издат. дом, 2004) напрасно усмотрел в этом выражении такое же искажение текста, какое, действительно, неоднократно встречается в других случаях в выходивших переизданиях «Истории...», где неуместно добавлялось отрицание «не», отсутствовавшее у автора, и «откорректировал» его как «смею и желаю сказать наверно». На самом же деле, Стахович сказал то, что и хотел сказать, а именно: как ответственный писатель, он, конечно же, не может и не берется утверждать однозначно и наверняка, что никто до него уже не обратил печатно внимание на факт изобретения в России семиструнной гитары, но полагает, что дело, скорее всего, обстоит именно так, поскольку ни ему, ни его окружению, такие публикации неизвестны.

[4] А. О. Сихра, вопреки утверждению М. А. Стаховича, не был изобретателем семиструнной гитары и ее строя: как в России, так и на Западе, гитары в разных струнных вариантах и с разными строями существовали и до него. Однако А. О. Сихра, по выражению В. А. Русанова, «с гениальной прозорливостью ухватился за этот строй и разработал и основал образцовый метод игры на этом инструменте». В последнем заслуг Сихры не умаляет даже тот факт, что и в создании методики игры на семиструнной гитаре его приоритет не был полным, поскольку первая русская школа для семиструнной гитары еще в 1798 году была опубликована И. фон Гельдом.

[5] В общем значении: *навык, сноровка, ловкость, искусность*; применительно к искусству музыканта — *очень хорошее владение техникой игры*.

жется, (не смѣю и не желаю сказать навѣрно) этотъ фактъ до сихъ поръ нигдѣ не выраженъ печатно! По крайней мѣрѣ, кому изъ не-гитаристовъ ни сообщалъ я этого факта, — всѣ отвѣчали мнѣ одно: «я до сихъ поръ не слыхалъ объ этомъ!» Это самое и побудило меня сказать нѣсколько словъ объ изобрѣтателѣ семиструнной гитары и объ знаменитѣйшихъ русскихъ гитаристахъ во всеобщее свѣдѣніе.

А. О. Сихра родился во время царствованія Императрицы Екатерины II. Отецъ его былъ по профессіи учитель, и жилъ въ дворянскихъ домахъ, въ западныхъ губерніяхъ Россіи. Фамилія его не польская, а скорѣе чешская; онъ, вѣроятно, былъ и музыкантъ, потому что образовалъ сына исключительно для музыки, и арфа была главный инструментъ Андрея Осиповича. Онъ игралъ также и на шестиструнной гитарѣ, и будучи одаренъ сильнымъ музыкальнымъ талантомъ, и достигши степени виртуоза на арфѣ, онъ, въ концѣ прошлаго столѣтія, бывши въ Москвѣ, придумалъ сдѣлать изъ шестиструнной гитары инструментъ болѣе полный и болѣе близкій къ арфѣ по арпеджіямъ, а вмѣстѣ и болѣе мелодическій нежели арфа, и привязалъ седьмую струну къ гитарѣ; вмѣстѣ съ тѣмъ измѣнилъ онъ ея строй, давши шести струнамъ группу двухъ тоническихъ аккордовъ въ тонѣ g-dur, (sol major): басы: *sol*, струна 1, *si*, струна 2, *re*, стр. 3; дисканты *sol*, стр. 4, *si*, стр. 5, *re* стр. 6;—дисканты выше басовъ октавою. Въ седьмой же струнѣ, онъ помѣстилъ самый густой басъ, составляющій третью нижнюю октаву *re* (D), и заключающій въ себѣ основный звукъ верхней доминанты тона g-dur. Что это мысль смѣлая и вѣрная, и что устроитель новаго инструмента былъ человѣкъ необыкновенный въ своемъ дѣлѣ, тому доказательствомъ служитъ распространеніе его инструмента и охота и легкость, съ которою всякій за него берется. Пусть въ исполненіи слышится иногда только намекъ на то, что̀ въ трехголосно́мъ аккордѣ явно выражено на фортепіано, пусть въ поразительныхъ сочиненіяхъ Высотскаго и самаго Сихры, остается желать, при исполненіи, той щепетильной стороны виртуозности, которую Нѣмцы опредѣляютъ словомъ Fertigkeit, и что выполняетъ нѣсколько сотъ лѣтъ старшая гитара шестиструнная своими эффектами, напоминающими мандолину, а выражаясь по-русски, *на щипокъ*, что и составляетъ прелесть круглоты ея тона и пассажей; за то полнота и разнообразность движенія голосовъ въ самостоятельномъ пѣніи каждой струны, роскошь арпеджіатуръ, соединяемая съ самыми плавными и широкими

легатами, расширение диапазона гамм, наконец, густой ход басов, всегда возможный и вызывающий, так сказать, на музыкальное размышление, — все это останется непобедимым качеством семиструнной гитары перед эффектами шестиструнной. Инструмент в высшей степени романтический — гитара, достиг в семиструнной форме своего полного очарования; не потому ли он так и полюбился русскому народу? не потому ли так особенно, и почти исключительно и подладил он под русскую песню? Это остается показать и разъяснить следующему за нами периоду русской музыки, когда народные мотивы переработаются в музыку и выработают себе музыку.

Итак, оставляя покамест теоретические рассуждения об совершенствах и несовершенствах семиструнной гитары, ограничусь здесь мне известным биографическим очерком ее изобретателя и главных, за ним следовавших, ее представителей — композиторов Аксенова и Высотского. Говорю «мне известным», но многие вероятно знают об них более меня, и я желаю от души, чтобы эта статья вызвала и других сообщить свои сведения о Сихре, Аксенове и Высотском, и тем дополнить и исправить сообщаемое мною об этих корифеях русской гитары, которых теперь уже нет на свете, и после которых достойно заняли места виртуозов, во-первых — Циммерман, далее Морков, Саренко и др. (в Петербурге), Ляхов, Цезырев и пр. (в Москве), а в провинциях А. А.Ветров, Пузин и многие другие.

Устроив, в конце прошлого столетия, свой новый инструмент, Сихра начал для него писать и давать на нем в Москве концерты. Нашлось много охотников учиться на гитаре, и она сделалась тогда модным инструментом. Одна моя дальняя родственница, приходившаяся мне по счету степеней прабабушкой, сказывала мне, что она в молодости своей училась на гитаре у Сихры; самой ей было лет за шестьдесят; через несколько лет довелось мне быть в Петербурге, и продолжать свои гитарные уроки у одного учителя с моею прабабушкой. Сихре было тогда лет восемьдесят, и он с удовольствием вспомнил об своей старой ученице, от которой я ему привез поклон.

К первому времени существования семиструнной гитары относится журнал, издававшийся Сихрою под названием: Journal pour la guitarre a 7 cordes[6], где помещались легкие пьески из тог-

[6] Первый нотный журнал для гитары был издан А. Сихрой в 1802 году в Москве и имел полное название «Journal pour la guittare a sept cordes pour l'annee 1802 par A. Sychra» (Журнал для семиструнной гитары на 1802 год А. Сихры). После переезда в Петербург, опубликовал там сборник «Собрание разного рода пьес, в коем помещены большею частию русские песни с вариациями и танцы» (1813), издал между 1818 и 1824 гг. более десятка номеров различных сборников («журналов») гитарных пьес, а с 1826 года начал выпускать новый, регулярный, возможно ежемесячный, журнал под названием «Петербургский журнал для гитары, издаваемый А. Сихрою, содержащий разного рода сочинения, приятные для слуха и легкие для игры. Journal de Petersbourg pour la guitare par A. Sychra». Журнал содержал большое число произведений танцевальной музыки, а также пьесы из модных в то время опер и популярные романсы. Публикация осуществлялась известным нотоиздателем И. К. Пецом предположительно до 1829 г. Каждый номер журнала имел художественно оформленный титульный лист с автографом Сихры. По некоторым данным, различные журналы для гитары он издавал вплоть до 1838 года, активно способствуя популярности семиструнной гитары (сохранилось ок. 150 номеров изданных им журналов).

лигатами, расширеніе діапазона гаммъ, наконецъ, густой ходъ басовъ, всегда возможный и вызывающій, такъ сказать, на музыкальное размышленіе,—все это останется непобѣдимымъ качествомъ семиструнной гитары передъ эффектами шестиструнной. Инструментъ въ высшей степени романтическій—гитара, достигъ въ семиструнной формѣ своего полнаго очарованія; не потому ли онъ такъ и полюбился русскому народу? не потому ли такъ особенно, и почти исключительно и подладилъ онъ подъ русскую пѣсню? Это остается показать и разъяснить слѣдующему за нами періоду русской музыки, когда народные мотивы переработаются въ музыку и выработаютъ себѣ музыку.

И такъ, оставляя покамѣстъ теоретическія разсужденія объ совершенствахъ и несовершенствахъ семиструнной гитары, ограничусь здѣсь мнѣ извѣстнымъ біографическимъ очеркомъ ея изобрѣтателя и главныхъ, за нимъ слѣдовавшихъ, ея представителей—композиторовъ: Аксенова и Высотскаго. Говорю «мнѣ извѣстнымъ», но многіе вѣроятно знаютъ объ нихъ болѣе меня, и я желаю отъ души, чтобы эта статья вызвала и другихъ сообщить свои свѣдѣнія о Сихрѣ, Аксеновѣ и Высотскомъ, и тѣмъ дополнить и исправить сообщаемое мною объ этихъ корифеяхъ русской гитары, которыхъ теперь уже нѣтъ на свѣтѣ, и послѣ которыхъ достойно заняли мѣста виртуозовъ, во первыхъ — Циммерманъ, далѣе Морковъ, Саренко и др. (въ Петербургѣ) Ляховъ, Цезыревъ и пр. (въ Москвѣ), а въ провинціяхъ А. А. Вѣтровъ, Пузинъ и многіе другіе.

Устроивъ, въ концѣ прошлаго столѣтія, свой новый инструментъ, Сихра началъ для него писать, и давать на немъ въ Москвѣ концерты. Нашлось много охотниковъ учиться на гитарѣ, и она сдѣлалась тогда модным инструментомъ. Одна моя дальняя родственница, приходившаяся мнѣ по счету степеней прабабушкой, сказывала мнѣ, что въ молодости своей училась на гитарѣ у Сихры; самой ей было лѣтъ за шестьдесятъ; черезъ нѣсколько лѣтъ довелось мнѣ быть въ Петербургѣ, и продолжать свои гитарные уроки у одного учителя съ моею прабабушкой. Сихрѣ было тогда лѣтъ восемдесятъ, и онъ съ удовольствіемъ вспомнилъ объ своей старой ученицѣ, отъ которой я ему привезъ поклонъ.

Къ первому времени существованія семиструнной гитары относится журналъ, издававшійся Сихрою подъ названіемъ: Journal pour la guitarre à 7 cordes, гдѣ помѣщались легкія пьески изъ тог-

дашних опер, как напр. «Русалка», «Иосиф в Египте» и проч., и некоторые тогдашние модные песни, как «По всей деревне Катенька» и т.п., экосезы[7], вальсы и т.д. В детстве я разыгрывал эти ноты.

В числе тогдашних учеников Сихры был и Семен Николаевич Аксенов, умерший прошлого года[8], лет шестидесяти. Он был одарен большой музыкальною способностью, и вместе с учителем своим — Сихрою, начал он совершенствовать новоизобретённый инструмент. Сихра писал для Аксенова первые трудные вещи для гитары, которые другим ученикам были еще не под силу, а вместе с тем и сам совершенствовался как писатель и как игрок. Известный скрипач Гаврило Андреевич Рачинский, и даже старик Хандожкин, увлеченные успехом нового инструмента, взялись тогда за него, начали доходить до игры и писать пьесы. Такова, напр. пьеса Рачинского для семиструнной гитары: «Вечор был я на почтовом на дворе» с вариациями, и фантазия «На берегу Десны». Гитарные ноты Хандожкина случилось мне видеть один только раз, лет двенадцать тому назад, в Малороссии в гор. Пирятине, у г. штатного смотрителя тамошнего училища, который играл прежде на гитаре; это одни из лучших вещей, которые когда-либо были писаны для нашего инструмента. Ко времени учения Аксенова относится издание знаменитых экзерциций Сихры для семиструнной гитары, которые, навсегда останутся классическою школою, для усовершенствования игры на этом инструменте. Только составитель самого инструмента и мог составить такие экзерциции, которые, кроме высокого музыкального достоинства, исчерпывают все аппликатуры и все пассажи, могущие придать игре ход свободный и широкий. Сихра посвятил эти экзерциции Семену Николаевичу Аксенову.

«Любезный друг», — пишет он ему в этом посвящении, — «я имел удовольствие быть твоим руководителем в музыке. Дарования твои увенчались лучшим успехом, и в возмездие за труды мои ты полюбил меня. Посвящение экзерциций моих да послужит доказательством, что Сихра находит славу свою в таланте Аксенова, а честь — в дружбе его».

Ничего красноречивее нельзя придумать этого посвящения для истории нашего инструмента. Этим посвящением Сихра как будто передал его на руки Аксенова, и мы увидим, какой плод семиструнная гитара принесли в руках его.

Впоследствии Сихра переехал в Петербург и жил там до кончины своей, т. е. лет пятьдесят. Там он жил и содержал себя и семью свою гитарой. — Там он достиг до высоты

---

[7] Экоссез, экосез (фр. ecossaise — «шотландка»), — старинный шотландский народный танец, сопровождаемый волынкой, первоначально серьёзного характера в умеренном темпе, музыкальный размер 3/2, 3/4. В кон. 16 в. был придворным танцем в Англии. В кон. 17 в. появился во Франции, затем под общим названием «англез» распространился во всей Европе, переродившись в быстрый, весёлый, 2-дольный. В России при Петре I известен как «английский танец». Название «экоссез» танец получил во Франции (1726). Экоссез - танец парно-групповой. Расцвет его относится к 1-й трети 19 в. Музыкальная форма экоссеза представляет собой две повторяющиеся 8- или 16-тактовые части. [Музыкальная энциклопедия. Т. 6, С. 502]

[8] Аксёнов Семён Николаевич, 1784 – 30 мая (11 апреля) 1853, с. Лошаки, Рязанской губернии, ныне Данковского р-на Липецкой области. Занятия гитарой совмещал с военной и административной карьерой.

дашнихъ оперъ, какъ напр. Русалка, Іосифъ въ Египтѣ, и проч., и нѣкоторыя тогдашнія модныя пѣсни, какъ «по всей деревнѣ Катенька» и. т. п., экоссезы, вальсы и. т. д. Въ дѣтствѣ я разыгрывалъ эти ноты.

Въ числѣ тогдашнихъ учениковъ Сихры былъ и Семенъ Николаевичъ Аксеновъ, умершій прошлаго года, лѣтъ шестидесяти. Онъ былъ одаренъ большою музыкальною способностью, и вмѣстѣ съ учителемъ своимъ—Сихрою, началъ онъ совершенствовать новоизобрѣтенный инструментъ. Сихра писалъ для Аксенова первыя трудныя вещи для гитары, которыя другимъ ученикамъ были еще не подъ-силу, а вмѣстѣ съ тѣмъ и самъ совершенствовался какъ писатель и какъ игрокъ. Извѣстный скрипачъ Гаврило Андреевичъ Рачинскій, и даже старикъ Хандожкинъ, увлеченные успѣхомъ новаго инструмента, взялись тогда за него, начали доходить до игры и писать пьесы. Такова, напр. пьеса Рачинскаго для семиструнной гитары: «Вечоръ былъ я на почтовомъ на дворѣ» съ варіаціями, и фантазія на берегу Десны. Гитарныя ноты Хандожкина случилось мнѣ видѣть одинъ только разъ, лѣтъ двѣнадцать тому назадъ, въ Малороссіи въ гор. Пирятинѣ, у г. штатнаго смотрителя тамошняго училища, который игралъ прежде на гитарѣ; это одни изъ лучшихъ вещей, которыя когда-либо были писаны для нашего инструмента. Ко времени ученія Аксенова относится изданіе знаменитыхъ экзерцицій Сихры для семиструнной гитары, которыя навсегда останутся классическою школою, для усовершенствованія игры на этомъ инструментѣ. Только составитель самаго инструмента и могъ составить такія экзерциціи, которыя, кромѣ высокаго музыкальнаго достоинства, изчерпываютъ всѣ аппликатуры и всѣ пассажи, могущіе придать игрѣ ходъ свободный и широкій. Сихра посвятилъ эти экзерциціи Семену Николаевичу Аксенову.

«Любезный другъ» пишетъ онъ ему въ этомъ посвященіи «я «имѣлъ удовольствіе быть твоимъ руководителемъ въ музыкѣ. Даро- «ванія твои увѣнчались лучшимъ успѣхомъ, и въ возмездіе за труды «мои ты полюбилъ меня. Посвященіе экзерцицій моихъ да послу- «житъ доказательствомъ, что Сихра находитъ славу свою въ талан- «тѣ Аксенова, а честь—въ дружбѣ его».

Ничего краснорѣчивѣе нельзя придумать этого посвященія для исторіи нашего инструмента. Этимъ посвященіемъ Сихра какъ будто передалъ его на руки Аксенова, и мы увидимъ, какой плодъ семиструнная гитара принесла въ рукахъ его.

Въ послѣдствіи Сихра переѣхалъ въ Петербургъ и жилъ тамъ до кончины своей, т.-е. лѣтъ пятьдесятъ. Тамъ онъ жилъ и содержалъ себя и семью свою гитарой. — Тамъ онъ достигъ до высоты

своей славы и своего искусства и оставил после себя много учеников. Деятельность его была неимоверная, сочинений издал он тысячи и в каждом шел все далее и далее в искусстве. Транскрипции из опер были его любимою работою; удавшаяся фантазия из «Волшебного Стрелка», особенно завлекла его к этому роду занятий. В самом деле, эффекты, которых он достиг в этой пьесе, изображение оркестра на гитаре, есть верх совершенства. Когда сравнить эту работу с первым его издавшимся журналом, то расстояние инструментального совершенства между этими произведениями явится таким, например, как между гайденовскою методою игры на фортепиано и эффектами Герца. — И все это начал и прошел один человек, на созданном им инструменте! К числу знаменитых пьес его относятся: тема и концертные вариации из «Нормы», известная баркарола из «Фенеллы», аранжированная для семиструнной гитары, и многие другие.[9]

Сихра не довольствовался впоследствии одною гитарою, и в последнее время преимущественно писал для двух гитар, где большая, прежняя, собственно его гитара, составляла втору (секунду), а приму давал он высоко настроенной маленькой, звонкой гитаре, *терц-гитаре*. Таким образом составлял он часто в Петербурге и концерты, в которых лучшие его ученики исполняли с ним его пьесы. Распространение музыкальной формы гитарных пьес до размеров обширных было всегдашнее стремление Сихры. Потому в наше время является он вместе представителем и древнейшей и новейшей школы игры на этом инструменте, и останется навсегда образцом классической обработки виртуозной стороны его, а вместе и образцом методы и вкуса игры на семиструнной гитаре; в этом отношении первенство останется всегда за Сихрой. На развитие правой руки он один, сравнительно с Аксеновым и Высотским, обращал самое строгое внимание, и эта важная сторона игры осталась преимущественным качеством его учеников петербургской школы; как арфист, он был неумолимо строг и точен, наблюдая в уроках за правою рукою: «Мы слышим правую руку, а не левую», — говаривал он, — «левая перебирает лады, а правая извлекает звуки из струн, стало быть, вся ясность и чистота зависит от правой руки». Кроме пассажей, общих по устроению правой руки с арфою, и пассажи диатонические, и трели, и стаккаты на одной струне исполняются по его методе особенно чисто и отчетливо-кругло; так что в его руках семиструнная гитара, превосходя обширностью размеров шестиструнную, почти равняется с нею круглотою отделки фигур и пассажей.

[9] «Волшебный стрелок» — опера немецкого композитора К. М. Вебера (1786-1826); «Норма» — опера итальянского композитора В. Беллини (1801-1835); «Фенелла» (или «Немая из Портичи») — опера французского композитора Д. Обера (1782-1871), впервые поставленная в 1828 году.

своей славы и своего искусства и оставилъ послѣ себя много учениковъ. Дѣятельность его была неимовѣрная, сочиненій издалъ онъ тысячи и въ каждомъ шелъ все далѣе и далѣе въ искусствѣ. Трантскриптіи изъ оперъ были его любимою работою; удавшаяся фантазія изъ Волшебнаго Стрѣлка, особенно завлекла его къ этому роду занятій. Въ самомъ дѣлѣ, эффекты, которыхъ онъ достигъ въ этой пьесѣ, изображеніе оркестра на гитарѣ, есть верхъ совершенства. Когда сравнить эту работу съ первымъ его издававшимся журналомъ, то разстояніе инструментальнаго совершенства между этими произведеніями явится такимъ, напримѣръ, какъ между гайденовскою методою игры на фортепьяно и эффектами Герца. — И все это началъ и прошелъ одинъ человѣкъ, на созданномъ имъ инструментѣ! Къ числу знаменитыхъ пьесъ его относятся: тема и концертныя варіаціи изъ Нормы, извѣстная баркаролла изъ Фенеллы, аранжированная для семиструнной гитары, и многія другія.

Сихра не довольствовался въ послѣдствіи одною гитарою, и въ послѣднее время преимущественно писалъ для двухъ гитаръ, гдѣ большая, прежняя, собственно его гитара, составляла вто́ру (секунду), а приму давалъ онъ высоко настроенной маленькой, звонкой гитарѣ, *терцъ-гитарѣ*. Такимъ образомъ составлялъ онъ часто въ Петербургѣ и концерты, въ которыхъ лучшіе его ученики исполняли съ нимъ его пьесы. Распространеніе музыкальной формы гитарныхъ пьесъ до размѣровъ обширныхъ было всегдашнее стремленіе Сихры. Потому въ наше время является онъ вмѣстѣ представителемъ и древнѣйшей и новѣйшей школы игры на этомъ инструментѣ, и останется навсегда образцомъ классической обработки виртуозной стороны его, а вмѣстѣ и образцомъ методы и вкуса игры на семиструнной гитарѣ; въ этомъ отношеніи первенство останется всегда за Сихрою. На развитіе правой руки онъ одинъ, сравнительно съ Аксеновымъ и Высотскимъ, обращалъ самое строгое вниманіе, и эта важная сторона игры осталась преимущественнымъ качествомъ его учениковъ петербургской школы; какъ арфистъ, онъ былъ неумолимо строгъ и точенъ, наблюдая въ урокахъ за правою рукою: «Мы «слышимъ правую руку, а не лѣвую «говаривалъ онъ», лѣвая пере«бираетъ лады, а правая извлекаетъ звуки изъ струнъ, стало быть «вся ясность и чистота зависитъ отъ правой руки». Кромѣ пассажей, общихъ по устроенію правой руки съ арфою, и пассажи діатоническіе, и трели, и стаккаты на одной струнѣ исполняются по его методѣ особенно чисто и отчетливо-кругло; такъ что въ его рукахъ семиструнная гитара, превосходя обширностью размѣровъ шестиструнную, почти равняется съ нею круглотою отдѣлки фигуръ и пассажей.

Я стал знать Сихру, как и выше сказал, когда ему было уже лет восемьдесят, но он был еще бодр и давал уроки и сочинял. Занятие гитарою было у него непрерывно; давая уроки он беспрестанно доходил до новых позиций и до новых эффектов, замечал все на отдельных бумажках, и составлял таким образом беспрерывно маленькие пьесы, из которых в каждой было что-нибудь новое. Из этих небольших вещей особенно памятен мне им перефразированный прекрасный вальс (Andantino) из «Соловья» Алябьева. Впрочем, трудно сосчитать все хорошее из сочинений Сихры; зато и теперь в музыкальных магазинах, для семиструнной гитары исключительно остались из этого периода только ноты Сихры, которые все почти можно иметь, тогда как нот Аксенова и Высотского, наоборот, нельзя почти найти ни в одном нотном магазине. Для дополнения биографического очерка этого незабвенного для русской музыки человека, не могу умолчать о теплоте музыкальной впечатлительности, которую он сохранил до позднейших лет своей почти вековой жизни; хорошо сыгранная вещь приводила его в восторг, он брал гитару и вторил игре ученика; импровизируя аккордами и наслаждаясь каждой удачной модуляцией, он восхищался со всею молодостью чувства: «Лес и горы запляшут, слушая такую музыку!», — часто повторял он с восторгом. Как теперь смотрю на это доброе лицо, на эти светлые голубые глаза и на его правильные, почтенные черты, украшенные сединами.

Сихра переехал из Москвы в Петербург; там усовершенствовал он свой инструмент по своей первоначальной методе, и там составил свою школу, представителями которой служат теперь Морков, Саренко и др. Аксенов остался в Москве после Сихры первым гитаристом, также имел учеников, и образовал свою особую школу, из которой вышел Высотский. Семен Николаевич был рязанский помещик (Данковского уезда); занимаясь гитарою как дилетант, он с первой поры оказал большие успехи, и помог Сихре усовершенствовать его новый инструмент, но как русский, он первый с особою любовью начал обрабатывать на гитаре русские песни; с ним вместе и Сихра писал русские песни для гитары; к этому периоду вероятно относятся его великолепные пьесы: «Среди долины ровныя», «Чем тебя я огорчила» и другие вариации на русские темы. Вариаций Аксенова также очень много, но к сожалению, они редко уже теперь попадаются. В своих вариациях он первый начал употреблять особенно роскошно легаты и в этом они разошлись с Сихрою: Сихра не одобрял

Я сталъ знать Сихру, какъ и выше сказалъ, когда ему было уже лѣтъ восемьдесятъ, но онъ былъ еще бодръ и даваль уроки и сочинялъ. Занятіе гитарою было у него непрерывно; давая уроки онъ безпрестанно доходилъ до новыхъ позицій и до новыхъ эффектовъ, замѣчалъ все на отдѣльныхъ бумажкахъ, и составлялъ такимъ образомъ безпрерывно маленькія пьесы, изъ которыхъ въ каждой было что-нибудь новое. Изъ этихъ небольшихъ вещей особенно памятенъ мнѣ имъ перифразированный прекрасный вальсъ (Andantino) изъ Соловья Алябьева. Впрочемъ, трудно сосчитать все хорошее изъ сочиненій Сихры; за то и теперь въ музыкальныхъ магазинахъ, для семиструнной гитары исключительно остались изъ этого періода только ноты Сихры, которыя всѣ почти можно имѣть, тогда какъ нотъ Аксенова и Высотскаго, наоборотъ, нельзя почти найдти ни въ одномъ нотномъ магазинѣ. Для дополненія біографическаго очерка этого незабвеннаго для русской музыки человѣка, не могу умолчать объ теплотѣ музыкальной впечатлительности, которую онъ сохранилъ до позднѣйшихъ лѣтъ своей почти вѣковой жизни; хорошо сыгранная вещь приводила его въ восторгъ, онъ бралъ гитару и вторилъ игрѣ ученика; импровизируя аккордами и наслаждаясь каждой удачной модуляціей, онъ восхищался со всею молодостью чувства: «лѣсъ и горы запляшутъ, слушая такую музыку!» часто повторялъ онъ съ восторгомъ. Какъ теперь смотрю на это доброе лицо, на эти свѣтлые голубые глаза и на его правильныя, почтенныя черты, украшенныя сѣдинами.

Сихра переѣхалъ изъ Москвы въ Петербургъ; тамъ усовершенствовалъ онъ свой инструментъ по своей первоначальной методѣ, и тамъ оставилъ свою школу, представителями которой служатъ теперь Морковъ, Саренко и др. Аксеновъ остался въ Москвѣ послѣ Сихры первымъ гитаристомъ, также имѣлъ учениковъ, и образовалъ свою особую школу, изъ которой вышелъ Высотскій. Семенъ Николаевичъ былъ Рязанскій помѣщикъ (Данковскаго уѣзда); занимаясь гитарою какъ дилеттантъ, онъ съ первой поры оказалъ большіе успѣхи, и помогъ Сихрѣ усовершенствовать его новый инструментъ, но какъ Русскій, онъ первый съ особою любовью началъ обработывать на гитарѣ русскія пѣсни; съ нимъ вмѣстѣ и Сихра писалъ русскія пѣсни для гитары; къ этому періоду вѣроятно относятся его великолѣпныя піесы: «Среди долины ровныя», «Чѣмъ тебя я огорчила» и другія варіаціи на русскія темы. Варіацій Аксенова также очень много, но къ сожалѣнію онѣ рѣдко уже теперь попадаются. Въ своихъ варіаціяхъ онъ первый началъ употреблять особенно роскошно лигаты и въ этомъ они разошлись съ Сихрою: Сихра не одобрялъ

слишком больших требований певучести от гитары, которая, казалось ему, выходила у Аксенова за пределы средств инструмента; он называл это «*цыганщиной*», но Аксенов остался при этом направлении: вибрации и легаты покрывал он густыми аккордами и составил свой особый род игры, и свой особый род фантазирования, в котором в свое время никто не мог с ним равняться; но с этим вместе он уклонился от дальнейшего совершенствования игры в пассажах правой руки, которые так далеко повел Сихра. Имея весьма много таланта и оригинальности, Аксенов уступал Сихре в музыкальной опытности, и впоследствии бросил гитару, так что в последние 15 или 20 лет своей жизни вовсе не играл на ней. — Да извинят меня, что я более ничего не могу сказать об Аксенове: я не знал его, и знакомство с ним не могло бы ни к чему повести, потому что он не играл ни для кого, особенно же для тех, которые хотели его слышать. Раз в Лебедянской ярмарке встретили его некоторые из моих соседей в гостинице, где пели цыгане; сидя один в углу, Аксенов взял было гитару и богатыми аккордами начал наигрывать цыганскую песню: «Ты не поверишь»; только что вошли в ту комнату другие, привлеченные необыкновенными звуками его игры, он положил гитару и ушел. В последнее время его жизни редко кому удавалось его слышать, и то слишком близким людям или родственникам: по их отзывам игра его была необыкновенная; но случаи эти были слишком редки: обманом, как рассказывали мне, добывали забытую его превосходную и знаменитую гитару из ящика, переносили из комнаты в комнату, чтоб он не догадался, и чтобы сам случайно взял ее, и, играя, зафантазировался: тогда только можно было его слышать. Сведения об Аксенове могут доставить другие, старше меня, кто его слыхал, или ученики его, теперь сами пожилые люди; сообщение таких преданий было бы большой услугою для истории семиструнной гитары. По моему мнению важен и тот факт, на который я указал здесь, что Аксенов первый начал исключительно обрабатывать гитару для русских песен и развил особенно ее певучую сторону — легаты. Не менее важно и то обстоятельство, что из его рук и из его школы вышел Высотский, который никогда не видал Сихру и не учился у него.

Михайло Тимофеевич Высотский был сын приказчика в доме Михаила Матвеевича Хераскова[10], знаменитого творца «Россиады»; он был крестник Михайлы Матвеевича и в честь его назван Михаилом. Первую молодость провел Высотский в подмосковной

[10] Херасков Михаил Матвеевич (1733-1807) — российский поэт и писатель, государственный деятель. «Россиада» («Пою от варваров Россию свобожденну. . .») — первая эпическая поэма русской литературы, написанная по всем канонам жанра. Создавалась в 1771-1778 годах. Посвящена взятию Казани русскими войсками Ивана Грозного. Херасков написал две огромных повествовательных поэмы (всего их у него насчитывают десять) — «Россиада» (вышла в свет в 1779 г.) и «Владимир Возрожденный» (1785). Обе поэмы, особенно «Россиада», были очень популярны, и в течение некоторого времени Хераскова считали «русским Гомером». Писал также драмы, романы и много лирических стихов.

слишкомъ большихъ требованій пѣвучести отъ гитары, которая, казалось ему, выходила у Аксенова за предѣлы средствъ инструмента; онъ называлъ это «*Цыганщиной*», но Аксеновъ остался при этомъ направленіи: вибраціи и лигаты покрывалъ онъ густыми аккордами и составилъ свой особый родъ игры, и свой особый родъ фантазированія, въ которомъ въ свое время никто не могъ съ нимъ равняться; но съ этимъ вмѣстѣ онъ уклонился отъ дальнѣйшаго совершенствованія игры въ пассажахъ правой руки, которые такъ далёко повелъ Сихра. Имѣя весьма много таланта и оригинальности, Аксеновъ уступалъ Сихрѣ въ музыкальной опытности, и въ послѣдствіи бросилъ гитару, такъ что въ послѣдніе 15 или 20 лѣтъ своей жизни вовсе не игралъ на ней. — Да извинятъ меня, что я болѣе ничего не могу сказать объ Аксеновѣ: я не зналъ его, и знакомство съ нимъ не могло бы ни къ чему повести, потому что онъ не игралъ ни для кого, особенно же для тѣхъ, которые хотѣли его слышать. Разъ въ Лебедянской ярмаркѣ встрѣтили его нѣкоторые изъ моихъ сосѣдей въ гостинницѣ, гдѣ пѣли цыгане; сидя одинъ въ углу, Аксеновъ взялъ-было гитару и богатыми аккордами началъ наигрывать цыганскую пѣсню: «Ты не повѣришь»; только что вошли въ ту комнату другіе, привлеченные необыкновенными звуками его игры, онъ положилъ гитару и ушелъ. Въ послѣднее время его жизни рѣдко кому удавалось его слышать, и то слишкомъ близкимъ людямъ или родственникамъ: по ихъ отзывамъ игра его была необыкновенная; но случаи эти были слишкомъ рѣдки: обманомъ, какъ разсказывали мнѣ, добывали забытую его превосходную и знаменитую гитару изъ ящика, переносили изъ комнаты въ комнату, чтобъ онъ не догадался, и чтобы самъ случайно взялъ ее, и, играя, зафантазировался: тогда только можно было его слышать. Свѣдѣнія объ Аксеновѣ могутъ доставить другіе, старше меня, кто его слыхалъ, или ученики его, теперь сами пожилые люди; сообщеніе такихъ преданій было бы большою услугою для исторіи семиструнной гитары. По моему мнѣнію важенъ и тотъ фактъ, на который я указалъ здѣсь, что Аксеновъ первый началъ исключительно обработывать гитару для русскихъ пѣсенъ и развилъ особенно ея пѣвучую сторону—лигаты. Не менѣе важно и то обстоятельство, что изъ его рукъ и изъ его школы вышелъ Высотскій, который никогда не видалъ Сихру и не учился у него.

Михайло Тимофѣевичъ Высотскій былъ сынъ прикащика въ домѣ Михаила Матвѣевича Хераскова, знаменитаго творца Россіады; онъ былъ крестникъ Михайлы Матвѣевича и въ честь его названъ Михаиломъ. Первую молодость провелъ Высотскій въ подмосковной

*

деревне; Аксенов часто туда езжал и гостил у Хераскова. Сынку приказчика были доступны барские комнаты, он забегал и в комнату Аксенова и часто шаля, брал гитару, что ему не дозволялось. Однажды, улучив время, когда Аксенова не было, он забрался в его комнату и начал бренчать и перебирать струны на гитаре, потом стал наигрывать и перебирать лады. Аксенов, подойдя к двери, услышал игру мальчика и остановился; через несколько минут он входя говорит: «Э, брат! Так-то ты добираешься?», и когда Миша испугавшись хотел бежать, он его остановил, сказавши, «нет уже теперь я тебя не пущу, садись и смотри» — и он начал ему показывать ноты и учить его. С этого начались уроки Высотского. Не ручаюсь за точность этого анекдота, — так мне его по крайне мере рассказывали. Сам же Высотский говаривал мне: «Уж и помучил меня батенька, Семен Николаевич! Бывало уйдешь от него в лес, уж и не рад, бывало, что напросился учиться; нет, батенька, пойдет, сыщет, за ухо приведет и засадит за гитару». Хотя уроки Аксенова Высотскому были непоследовательны, потому что он учил его тогда только, когда бывал в гостях у Хераскова, но он делал быстрые успехи. Уезжая из Москвы, Аксенов передал его на руки ученика своего, одного офицера, фамилии не упомню[11]; но с этим игроком Высотский уже занимался более как товарищ. Не долго думая, сам он начал сочинять и с большим успехом. Его, еще очень молодого, всюду приглашали и слушали с жадностью; часто брали его к себе в номера тогдашние московские студенты: Полежаев, Коврайский, Пузин; последний, услыхавши его, начал тогда учиться на гитаре. Еще чаще возили его к цыганам, и он сделался необходимостью для хора Ильи Соколова, не в публичном пении, а дома для аккомпанемента; и как цыгане действовали на его игру, так и он много передавал им полезного для аккордов. Купцы завладели Высотским совершенно, он сделался московскою знаменитостью. В среднем сословии только с его времени и стали так ревностно играть на гитаре, уроки его были нарасхват; он брал по 15-ти рублей ассигнациями за урок, и то не доставало ему времени для уроков. В числе учеников его можно насчитать и князей, и графов, и студентов, и купцов, и цыган, и табачных лавочников; одного лавочника, ученика его, я знал: он очень, очень порядочно играл вещи его, Сихры и Аксенова, сидя в своей лавочке с тетрадями нот и продавая табак; (неподалеку от Якиманки). Высотский оставил после себя наибольшее число учеников в Москве и в провинциях России.

[11] В заключении второй статьи М. А. Стахович эту информацию поправил: «Офицер, у которого Высотский продолжал уроки после Аксенова, был Акимов» («Москвитянин», 1855, Т. V, № 15-16. — С. 237).

деревнѣ; Аксеновъ часто туда ѣзжалъ и гостилъ у Хераскова. Сынку прикащика были доступны барскія комнаты, онъ забѣгалъ и въ комнату Аксенова и часто шаля, бралъ гитару, что ему не дозволялось. Однажды, улучивъ время, когда Аксенова не было, онъ забрался въ его комнату и началъ брянчать и перебирать струны на гитарѣ, потомъ сталъ наигрывать и перебирать лады. Аксеновъ, подойдя къ двери, услышалъ игру мальчика и остановился; черезъ нѣсколько минутъ онъ входя говоритъ: «э, братъ! такъ-то ты добираешься?» и когда Миша испугавшись хотѣлъ бѣжать, онъ его остановилъ, сказавши, «нѣтъ уже теперь я тебя не пущу, садись и смотри»—и онъ началъ ему показывать ноты и учить его. Съ этого начались уроки Высотскаго. Не ручаюсь за точность этого анекдота,—такъ мнѣ его по крайней мѣрѣ разсказывали. Самъ же Высотскій говаривалъ мнѣ: «ужь и помучилъ меня батинька, Семенъ Николаевичъ! бывало уйдешь отъ него въ лѣсъ, ужь и не радъ, бывало, что напросился учиться; нѣтъ, батинька, пойдетъ, сыщетъ, за ухо приведетъ и засадитъ за гитару». Хотя уроки Аксенова Высотскому были непослѣдовательны, потому что онъ училъ его тогда только, когда бывалъ въ гостяхъ у Хераскова, но онъ дѣлалъ быстрые успѣхи. Уѣзжая изъ Москвы, Аксеновъ передалъ его на руки ученика своего, одного офицера, фамиліи не упомню; но съ этимъ игрокомъ Высотскій уже занимался болѣе какъ товарищъ. Не долго думая, самъ онъ началъ сочинять и съ большимъ успѣхомъ. Его, еще очень молодаго, всюду приглашали и слушали съ жадностью; часто брали его къ себѣ въ нумера тогдашніе московскіе студенты: Полежаевъ, Коврайскій, Пузинъ; послѣдній, услыхавши его, началъ тогда учиться на гитарѣ. Еще чаще возили его къ цыганамъ, и онъ сдѣлался необходимостью для хора Ильи Соколова, не въ публичномъ пѣніи, а дома для аккомпанимента; и какъ цыгане дѣйствовали на его игру, такъ и онъ много передавалъ имъ полезнаго для аккордовъ. Купцы завладѣли Высотскимъ совершенно, онъ сдѣлался московскою знаменитостью. Въ среднемъ сословіи только съ его времени и стали такъ ревностно играть на гитарѣ, уроки его были нарасхватъ; онъ бралъ по 15-ти рублей ассигнаціями за урокъ, и то не доставало ему времени для уроковъ. Въ числѣ учениковъ его можно насчитать и князей, и графовъ, и студентовъ, и купцовъ, и цыганъ, и табачныхъ лавочниковъ; одного лавочника ученика его я зналъ: онъ очень, очень порядочно игралъ вещи его, Сихры и Аксенова, сидя въ своей лавочкѣ съ тетрадями нотъ и продавая табакъ; (не подалеку отъ Якиманки). Высотскій оставилъ послѣ себя наибольшее число учениковъ въ Москвѣ и въ провинціяхъ Россіи

Мне было 13 лет, когда мне приказали учиться на гитаре; вечером И. Г. Краснощеков, знаменитый московский гардировщик[12], пришел вместе с учителем, человеком в длиннополом сюртуке, почти купеческого покроя, который сидел молча в углу залы, пока Иван Григорьевич[13] торговался за гитару и уступил наконец за 45-ть рублей ассигнациями. Потом учитель начал пробовать гитару в таких дробных перекатах, каких я никогда и на арфе не слыхивал; в первый урок он был застенчив и показавши мне нотную азбучку, ушел, оставя меня в совершенном недоумении: как учить урок, и что это за штука — гитара? К счастию, один пришедший к нам студент спросил — откуда это явилась гитара?

— Да мне учителя наняли на гитаре учиться.

— Кого?

— Высотского, какого-то...

— Высотского!!.. — воскликнул он, — да это первая знаменитость! это — это — и он не находил слов, как достойно восхвалить Высотского.

Знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбие, и я усердно принялся за ученье. Но в то время, когда я начал брать уроки у Высотского, он уже брал по 5-ти руб. ассигнациями за урок; это не потому, чтобы он упал в славе, но потому, что он, как выражались, ужасно манкировал уроками. В самом деле сначала мое усердие, а потом беспредельная моя привязанность к нему лично, были только причиною, что ему не отказывали; часто он не ходил к нам недели по 3, по 4, по 6-ти и потом являлся снова и ходил каждый день. Кто бы мог, казалось, учиться у него таким образом, и как тут было делать успехи? Но на поверку выходило, что у Высотского ученики делали больше успехов, чем у всех других учителей: такой способности передавать и создавать восприимчивость в ученике я не видал ни у кого. Ноты были вещь второстепенная в уроках его, главное была его игра: он переигрывал такт за тактом с учеником, и таким образом заставлял живо подражать своей игре. Одна пьеса вызывала у него другую, за Andante следовало Allegro, за лихою песнею — грациозные аккорды: этим возбуждал он охоту выучить все то, что он играл. Но увлекаясь в игре, он был нетерпелив в писании нот, и что он играл в один урок, то надобно было заставлять его писать и разучивать в год. Зато оставались всегда в памяти сыгранные им пьесы, и оставалась охота заставить его записать их когда-нибудь и выучить, так что уче-

[12] Музыкальный мастер, обычно — мастер-реставратор или мастер по ремонту музыкальных инструментов (струнных, смычковых).

[13] Правильно: *Иван Яковлевич*. Краснощеков И. Я. (1798-1875) — один из известнейших гитарных мастеров России, очень славился как прекрасный гардировщик всех струнных инструментов.

Мнѣ было 13 лѣтъ, когда мнѣ приказали учиться на гитарѣ; вечеромъ И. Г. Краснощековъ, знаменитый московскій гардировщикъ, пришелъ вмѣстѣ съ учителемъ, человѣкомъ въ длиннополомъ сюртукѣ, почти купеческаго покроя, который сидѣлъ молча въ углу залы, пока Иванъ Григорьевичъ торговался за гитару и уступилъ наконецъ за 45-ть рублей ассигнаціями. Потомъ учитель началъ пробовать гитару въ такихъ дробныхъ перекатахъ, какихъ я никогда и на арфѣ не слыхивалъ; въ первый урокъ онъ былъ застѣнчивъ и показавши мнѣ нотную азбучку, ушелъ, оставя меня въ совершенномъ недоумѣніи: какъ учить урокъ, и что это за штука—гитара? Къ счастію одинъ пришедшій къ намъ студентъ спросилъ—откуда это явилась гитара?

— «Да мнѣ учителя наняли на гитарѣ учиться».

— Кого?

— «Высотскаго, какого-то....

— «Высотскаго!!... воскликнулъ онъ» да это первая знаменитость! это—это—и онъ не находилъ словъ, какъ достойно восхвалить Высотскаго.

Знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбіе, и я усердно принялся за ученье. Но въ то время, когда я началъ брать уроки у Высотскаго, онъ уже бралъ по 5-ти руб. ассигнаціями за урокъ; это не потому, чтобы онъ упалъ въ славѣ, но потому что онъ, какъ выражались, ужасно манкировалъ уроками. Въ самомъ дѣлѣ сначала мое усердіе, а потомъ безпредѣльная моя привязанность къ нему лично, были только причиною, что ему не отказывали; часто онъ не ходилъ къ намъ недѣли по 3, по 4, по 6-ти и потомъ являлся снова и ходилъ каждый день. Кто бы могъ, казалось, учиться у него такимъ образомъ, и какъ тутъ было дѣлать успѣхи? Но на повѣрку выходило, что у Высотскаго ученики дѣлали больше успѣховъ, чѣмъ у всѣхъ другихъ учителей: такой способности передавать и создавать воспріимчивость въ ученикѣ я не видалъ ни у кого. Ноты были вещь второстепенная въ урокахъ его, главное была его игра: онъ переигрывалъ тактъ за тактомъ съ ученикомъ, и такимъ образомъ заставлялъ живо подражать своей игрѣ. Одна піеса вызывала у него другую, за Andante слѣдовало Allegro, за лихою пѣснею—граціозные аккорды: этимъ возбуждалъ онъ охоту выучить все то что онъ игралъ. Но увлекаясь въ игрѣ, онъ былъ нетерпѣливъ въ писаніи нотъ, и что онъ игралъ въ одинъ урокъ, то надобно было заставлять его писать и разучивать въ годъ. За то оставались всегда въ памяти сыгранныя имъ піесы, и оставалась охота заставить его записать ихъ когда-нибудь и выучить, такъ что уче-

ник его ловил каждый час, каждую минуту его урока, и из его урока ничто не пропадало. Высотский был не грамотен литературно, *tenuto*[14] объяснял он русским словом *тянуть* и т. п., но зато Бог дал ему такую музыкальную голову, что самые труднейшие музыкальные комбинации и фразы выливались естественнейшим образом в его сочинениях; смысл и язык музыки был присущ его натуре; оттого поражая смелостью своей композиции, он никогда не мог впасть в грубые грамматически-музыкальные ошибки, и в сомнительных местах своих сочинений всегда избегал он неизбежного, кажется, ошибочного шагу, какой-то случайностью, свойственною натурам гениальным. Метода Высотского уступала без сомнения методе игры Сихры, в круглоте и чистоте пассажей. Он не охотник был до утонченных эффектов, редко употреблял он флажолеты с помощью двух пальцев правой руки, которые производят такой фурор в концертах. Редко, в самых трудных своих вариациях ходил он выше четырнадцатого ладу, и то почти всегда на одной квинте; он не находил, (и совершенно справедливо), истинной красоты в таких пассажах; но зато уступая Сихре как виртуоз, и не имея отчетливо-щеголеватой методы игры его, он несомненно был выше его в той стороне композиции, которая должна обладать и над методою исполнительною в инструменте, и над пресловутым вкусом, этим кумиром искусств прошлого столетия: он был выше Сихры и остальных гитаристов — *стилем* своей композиции, той композиции для семиструнной гитары, которую он сам, и только он один, создал, и которая обличала в нем одну из редчайших музыкальных голов.

Полнота и обширность общего плана композиции, безошибочная верность выполнения каждой его части, равносильное богатство в мелодии и в гармонии, смелость, великая простота и строжайшая последовательность мыслей составляют в равной степени отличительный характер его сочинений, и по этим качествам они сразу узнаются, как напр. с первого взгляда узнаются картины великих мастеров. В следствие этих-то качеств поразительным явлением в его сочинениях было то, что не прибегая никогда к одним инструментальным эффектам, он производил более всех гитаристов истинного впечатления на слушателя. Укажу напр. на его две вариации, начинающиеся унисонными звуками, напоминающими балалайку, в песне: «Здравствуй милая», где самыми простыми, всякому исполнимыми штуками производится эффект необыкновенный, потому что они истекают из общей

[14] Tenuto (итал. тэнуто)— выдержанно: требует выдерживать полную длительность ноты без ослабления или с легким превышением длительности.

никъ его ловилъ каждый часъ, каждую минуту его урока, и изъ его урока ничто не пропадало. Высотскій былъ не грамотенъ литературно, *tenuto* объяснялъ онъ русскимъ словомъ *тянуть* и т. п., но за то Богъ далъ ему такую музыкальную голову, что самыя труднѣйшія музыкальныя комбинаціи и фразы выливались естественнѣйшимъ образомъ въ его сочиненіяхъ; смыслъ и языкъ музыки былъ присущь его натурѣ; оттого поражая смѣлостью своей композиціи, онъ никогда не могъ впасть въ грубыя грамматически-музыкальныя ошибки, и въ сомнительныхъ мѣстахъ своихъ сочиненій всегда избѣгалъ онъ неизбѣжнаго, кажется, ошибочнаго шагу, какою-то случайностью, свойственною натурамъ геніальнымъ. Метода Высотскаго уступала безъ сомнѣнія методѣ игры Сихры, въ круглотѣ и чистотѣ пассажей. Онъ не охотникъ былъ до утонченныхъ эффектовъ, рѣдко употреблялъ онъ флажолеты съ помощью двухъ пальцевъ правой руки, которые производятъ такой фуроръ въ концертахъ. Рѣдко, въ самыхъ трудныхъ своихъ варіаціяхъ ходилъ онъ выше 14 ладу, и то почти всегда на одной квинтѣ; онъ не находилъ, (и совершенно справедливо), истинной красоты въ такихъ пассажахъ; но за то уступая Сихрѣ какъ виртуозъ, и не имѣя отчетливо-щеголеватой методы игры его, онъ несомнѣнно былъ выше его въ той сторонѣ композиціи, которая должна обладать и надъ методою исполнительною въ инструментѣ, и надъ пресловутымъ вкусомъ, этимъ кумиромъ искусствъ прошлаго столѣтія: онъ былъ выше Сихры и остальныхъ гитаристовъ—*стилемъ* своей композиціи, той композиціи для семиструнной гитары, которую онъ самъ, и только онъ одинъ, создалъ, и которая обличала въ немъ одну изъ рѣдчайшихъ музыкальныхъ головъ.

Полнота и обширность общаго плана композиціи, безошибочная вѣрность выполненія каждой его части, равносильное богатство въ мелодіи и въ гармоніи, смѣлость, великая простота и строжайшая послѣдовательность мыслей составляютъ въ равной степени отличительный характеръ его сочиненій, и по этимъ качествамъ они съ разу узнаются, какъ напр. съ перваго взгляду узнаются картины великихъ мастеровъ. Въ слѣдствіе этихъ-то качествъ поразительнымъ явленіемъ въ его сочиненіяхъ было то, что не прибѣгая никогда къ однимъ инструментальнымъ эффектамъ, онъ производилъ болѣе всѣхъ гитаристовъ истиннаго впечатлѣнія на слушателя. Укажу напр. на его двѣ варіаціи, начинающіяся унисонными звуками, напоминающими балалайку, въ пѣснѣ: «Здравствуй милая», гдѣ самыми простыми, всякому исполнимыми штуками производится эффектъ необыкновенный, потому что онѣ истекаютъ изъ общей

мысли сочинения; нечего и говорить о вариации на двух струнах с сопровождением главной басовой струны и открытой квинты *re*, изображающей трио духовых инструментов (рожков), к песне «Не будите молоду». К сожалению эта вариация мало известна между гитаристами, она не издана, и осталась только записанною у некоторых учеников Высотского[15]. Есть и у Сихры такие звукоподражания, как напр. известное solo трубы в качуче[16], но в его сочинениях это более мастерство инструментальное, нежели композиция в собственном смысле.

Главный род сочинений Высотского были русские песни. Хотя он писал и перелагал для гитары и другие большие и малые пьесы, но главным стилем его останутся вариации на русские темы. В темах Andante протяжных, с довольно полной формою периода около восьми тактов, держался он обыкновенно такого порядка: самую тему излагал он прямо во всей полноте аккордов и модуляций, к каким она только была способна, и в ней уже, как в итоге, располагал план всей пьесы, состоявшей обыкновенно из четырех вариаций, так, что каждая вариация разъясняла эту общую сумму главных моментов мелодии, гармонии и движения в особенностях. Хотя всякая вариация должна иметь более или менее это качество, но не все композиторы обрабатывают так тему, чтобы в каждой части ее гармонии, и в общем мотиве отношения сопровождающих голосов к первому, слышна была вся мысль, из которой строятся все вариации: без такого построения вариации становятся случайными. Когда же, напротив, тема изложена в том виде, как это делал Высотский, тогда каждая вариация относится как нечто необходимое к теме и все вариации составляют и с нею и между собою одно живое целое. Такова, например, мастерски обработанная им тема тройки Алябьева для гитары[17]. Притом, он был одарен таким верным гармоническим чувством, что никогда, нигде, в своем изложении русских песен не допускает он ни малейшего двусмыслия об гармонических отношениях тонов — качество весьма редкое в музыкальных излагателях русских песен. Одна из первых двух вариаций шла у Высотского, и обыкновенно это бывает в такой форме сочинения, с ускорением метрического мотива по избранной мелодической или гармонической фигуре; другая же вариация назначалась у него для полного развития главной мелодической мысли; там передавал он тему попеременно то тому, то другому голосу, не закрывая ее аккордами, а аккомпанируя басами. Тут-то выходил он со всею роскошью своих легатов с первого на тре-

---

[15] Пьеса была издана: в каталоге А. Гутхейля «Не будите молоду» (вместе со «Здравствуй милая») значится под № 51.

[16] Качуча (исп. cachucha) — испанский (андалусский) танец и музыка к такому танцу, исполняемому (в оригинале) с выстукиванием ритма каблуками и кастаньетами.

[17] По нашему мнению, речь все же идет не о «Вот мчится тройка удалая» (№ 37 в каталоге А. Гутхейля), хотя в переизданиях «Истории...» (в том числе и в криворожском издании 2004 г.), очевидно, имеется в виду именно эта пьеса, т. к. 'тройка' взята в кавычки и пишется с заглавной буквы (при этом вообще снято упоминание А. А. Алябьева), а так называемая алябьевская «соловьиная тройка»: «Соловей мой, соловей» — «Прощание с соловьем» — «Прощание с соловьем на Севере» («Улетай, наш соловей, с хладна Севера скорей...»; сл. И. И. Веттера) [См. № 25 и № 77 по каталогу А. Гутхейля; в последнем представлена обработка М. Высотским романса «Прощание с соловьем» (Ты прости, наш соловей..) А. Алябьева на слова Н. Кашинцова].

мысли сочиненія; нечего и говорить о варіаціи на двухъ струнахъ съ сопровожденіемъ главной басовой струны и открытой квинты *re*, изображающей трio духовыхъ инструментовъ (рожковъ), къ пѣснѣ «Не будите молоду». Къ сожалѣнію эта варіація мало извѣстна между гитаристами, она не издана, и осталась только записанною у нѣкоторыхъ учениковъ Высотскаго. Есть и у Сихры такія звукоподражанія, какъ напр. извѣстное solo трубы въ качучѣ, но въ его сочиненіяхъ это болѣе мастерство инструментальное, нежели композиція въ собственномъ смыслѣ.

Главный родъ сочиненій Высотскаго были русскія пѣсни. Хотя онъ писалъ и перелагалъ для гитары и другія большія и малыя піесы, но главнымъ стилемъ его останутся варіаціи на русскія темы. Въ темахъ Andante протяжныхъ, съ довольно полною формою періода около восьми тактовъ, держался онъ обыкновенно такого порядка: самую тему излагалъ онъ прямо во всей полнотѣ аккордовъ и модуляцій, къ какимъ она только была способна, и въ ней уже, какъ въ итогѣ, располагалъ планъ всей піесы, состоявшей обыкновенно изъ четырехъ варіацій, такъ, что каждая варіація разъясняла эту общую сумму главныхъ моментовъ мелодіи, гармоніи и движенія въ особенностяхъ. Хотя всякая варіація должна имѣть болѣе или менѣе это качество, но не всѣ композиторы обработываютъ такъ тему, чтобы въ каждой части ея гармонія, и въ общемъ мотивѣ отношенія сопровождающихъ голосовъ къ первому, слышна была вся мысль, изъ которой строятся варіаціи: безъ такаго построенія варіаціи становятся случайными. Когда же, напротивъ, тема изложена въ томъ видѣ, какъ это дѣлалъ Высотскій, тогда каждая варіація относится какъ нѣчто необходимое къ темѣ и всѣ варіаціи составляютъ и съ нею и между собою одно живое цѣлое. Такова напримѣръ мастерски обработанная имъ тема тройки Алябьева для гитары. Притомъ, онъ былъ одаренъ такимъ вѣрнымъ гармоническимъ чувствомъ, что никогда, нигдѣ, въ своемъ изложеніи русскихъ пѣсенъ не допускаетъ онъ ни малѣйшаго двусмыслія объ гармоническихъ отношеніяхъ тоновъ — качество весьма рѣдкое въ музыкальныхъ излагателяхъ русскихъ пѣсенъ. Одна изъ первыхъ двухъ варіацій шла у Высотскаго, и обыкновенно это бываетъ въ такой формѣ сочиненія, съ ускореніемъ метрическаго мотива по избранной мелодической или гармонической фигурѣ; другая же варіація назначалась у него для полнаго развитія главной мелодической мысли; тамъ передавалъ онъ тему попеременно то тому, то другому голосу, не закрывая ее аккордами, а аккомпанируя басами. Тутъ-то выходилъ онъ со всею роскошью своихъ лигатовъ съ перваго на тре-

тий и четвертый палец левой руки, и с вариациями на третьей и четвертой басовой струне, одному баску, часто он давал половину пения темы с ответными коленами в дискантах, означая только главные моменты аккордами. Такова напр. его 1-я вариация к песне «Пряди моя пряха», вариация к песне «Во саду ли в огороде» и т. п. Такое сочетание голосов на гитаре напоминает вместе полноту композиции для фортепиано, и пение виолончели, и эта сторона гитары, на которую указывают этого рода вариации Высотского, есть исключительное достояние его композиции. Третья вариация или уравновешивала многообразно развитую тему новою фигуральною живостью движения, как напр. триолями, или, ежели триолями он уже воспользовался прежде, и движение мотива было довольно ускорено, то третья вариация шла в роде adagio, с тем же характером имитации тем в разных голосах, о котором я сказал выше; и тем или другим способом композиция втекала в финал — в последнюю быструю вариацию, где тема безо всякого двусмыслия шла верно и резко в басу, сопровождаемая троесвязными фигурами в верхних струнах, при чем обыкновенно одна постоянно открытая струна в верхнем аккорде держала ясным пением, при самом быстром движении фигуры верхнюю октаву доминанты или подголосок русского пения, одним словом, вся фигура шла за темою, резко означенною в басу, в роде колокольного трезвона; — да простят мне это выражение, но я не могу выразиться пластичнее в этом случае, не прибегая к итальянским техническим названиям, которых существует такая гибель, и которые все-таки неопределенны, что надобно перерыть сперва целый том музыкального словаря, чтобы составить какое-нибудь варварское: il basso cantante, e furioso arpegio ches atacca suebito[18] и т. д. или что-нибудь в роде этого. Бедовое дело чуждая терминология в своем искусстве!

Типом таких его вариаций служит последняя вариация к песне «Пряди моя пряха» и последняя же знаменитой его темы: «Люблю грушу садовую». — То, что он делал в этих вариациях, слышим мы спустя более 15 лет после его смерти во всех композициях новейших фортепианистов; это вошедшее в моду с новою музыкою достоинство, не совсем легкое в композиции: тема в басу, при бравурной вариации, составляет отличительное качество почти каждого сочинения Высотского на русскую тему. — Смешно бы было утверждать, что он выдумал эту форму; со времени Баха, да и прежде его, со времени существования фуги для инструмента, этот эффект лежит в основании сочинения для

[18] «низкий бас и немедленное вступление быстрого арпеджио» — здесь, вероятно, ошибка в написании и должно быть: «che attacca subito» — (аттакка субито) — вступать немедленно.

тій и четвертый палецъ лѣвой руки, и съ варіаціями на третьей и четвертой басовой струнѣ, одному баску, часто онъ давалъ половину пѣнія темы съ отвѣтными колѣнами въ дискантахъ, означая только главные моменты аккордами. Такова напр. его 1-я варіація къ пѣснѣ «Пряди моя пряха», варіація къ пѣснѣ «Во саду ли въ огородѣ» и т. п. Такое сочетаніе голосовъ на гитарѣ напоминаетъ вмѣстѣ полноту композиціи для фортепіано, и пѣніе віолончели, и эта сторона гитары, на которую указываютъ этого рода варіаціи Высотскаго, есть исключительное достояніе его композиціи. Третья варіація или уравновѣшивала многообразно развитую тему новою фигуральною живостью движенія, какъ напр. тріолями, или, ежели тріолями онъ уже воспользовался прежде, и движеніе мотива было довольно ускорено, то третья варіація шла въ родѣ adagio, съ тѣмъ же характеромъ имитаціи темѣ въ разныхъ голосахъ, объ которомъ я сказалъ выше; и тѣмъ или другимъ способомъ композиція втекала въ финалъ—въ послѣднюю быструю варіацію, гдѣ тема безо всякаго двусмыслія шла вѣрно и рѣзко въ басу, сопровождаемая троесвязными фигурами въ верхнихъ струнахъ. при чемъ обыкновенно одна постоянно открытая струна въ верхнемъ аккордѣ держала яснымъ пѣніемъ, при самомъ быстромъ движеніи фигуры верхнюю октаву доминанты или подголосокъ русскаго пѣнія, однимъ словомъ, вся фигура шла за темою, рѣзко означенною въ басу, въ родѣ колокольнаго трезвона;—да простятъ мнѣ это выраженіе, но я не могу выразиться пластичнѣе въ этомъ случаѣ, не прибѣгая къ итальянскимъ техническимъ названіямъ, которыхъ существуетъ такая гибель, и которыя все-таки такъ неопредѣленны, что надобно перерыть сперва цѣлой томъ музыкальнаго словаря, чтобы составить какое-нибудь варварское: il basso cantante, e furioso arpegio ches atacca subito и т. д. или что-нибудь въ родѣ этого. Бѣдовое дѣло чуждая терминологія въ своемъ искусствѣ!

Типомъ такихъ его варіацій служитъ послѣдняя варіація къ пѣснѣ «Пряди моя пряха» и послѣдняя же знаменитой его темы: «Люблю грушу садовую».—То, что онъ дѣлалъ въ этихъ варіаціяхъ, слышимъ мы спустя болѣе 15 лѣтъ послѣ его смерти во всѣхъ композиціяхъ новѣйшихъ фортепіанистовъ; это вошедшее въ моду съ новою музыкою достоинство, не совсѣмъ легкое въ композиціи: тема въ басу, при бравурной варіаціи, составляетъ отличительное качество почти каждаго сочиненія Высотскаго на русскую тему.—Смѣшно бы было утверждать, что онъ выдумалъ эту форму; со времени Баха, да и прежде, его со времени существованія фуги для инструмента, этотъ эффектъ лежитъ въ основаніи сочиненія для

гармонических инструментов; виртуозы-скрипачи со времени Тартини[19], а особенно потом Паганини, применяли это к скрипке: тема pizzicato; Бетховен и его последователи с особенною прелестью ввели этот эффект в салонную музыку; а в нынешнем состоянии игры на фортепиано это есть cheval de bataille[20] всякого виртуоза. Но классическим применением этого эффекта в гитаре мы обязаны Высотскому. Сихра коснулся этой стороны в гитаре в своих экзерциях , и его экзерциция h-mol имела успех чрезвычайный, здесь показал он, что музыкальная комбинация лежит в средствах созданного им инструмента, но Высотский выполнил на самом деле этот намек Сихры, общим стилем всех своих сочинений; Сихра был от них в восторге, и, не знавши Высотского[21], передавал ему из Петербурга усердные поклоны. «Скажите от меня Высотскому», — было его всегдашнее поручение, — «что я очень уважаю его сочинения».

Из описанной мною манеры положения темы и стиля его вариаций видно, что вариации триолями и 1-е allegretto были вещи обыкновенные, но вариации Andante или Adagio с имитациями в разных голосах, бравурные с поющим басом, и сама обработка темы есть его исключительная принадлежность на гитаре. Часто шел он такими имитациями из одной вариации в другую, в каждой вариации обрабатывая особый голос и все вновь развивая тему то мелодически, то гармонически; и при таком внутреннем единстве уже совершенно оставлял формы рутины, т. е. allegretto, триоли, adagioso и проч., а самобытным развитием темы входил в свой бравурный финал или в коду; по серьезному характеру этих сочинений они очень замечательны. Оттого, несмотря на самые яркие, местные, русские народные эффекты, они носят такой общеклассический музыкальный отпечаток, что возводят каждую его русскую тему до степени строгой композиции. Осмелюсь сказать, что этой формы обработки русских песен я не знаю ни у кого кроме Высотского на гитаре, а на фортепиано у Дюбюка; особенно отличающаяся этим важным достоинством тема, компонированная Дюбюком «Уж как пал туман» с ее вариациями в стиле имитации, целиком переложена Высотским на гитару. Некоторые композиции Алябьева, некоторые из песен Рачинскаго для скрипки, и старика Ромберга[22] для виолончели имеют это достоинство; у большей же части композиторов списанные с народного пения темы являются какими-то ниточками, на которые наплетаются потом вариации по данной форме современного развития того или другого инструмента, или наоборот, с первого же

[19] Джузеппе Тартини (1692-1770) — итальянский скрипач и композитор, внесший существенный вклад в дальнейшее развитие искусства игры на скрипке. В классическом скрипичном искусстве XVIII в. входив в «тройственное созвездие», образуемое именами выдающихся итальянских композиторов-скрипачей — Арканджело Корелли, Антонио Вивальди и Джузеппе Тартини. Последний вошел в историю как ярко одаренный композитор, автор исчисляющихся сотнями скрипичных сонат и концертов, необыкновенно талантливый исполнитель, замечательный педагог, на протяжении полувека возглавлявший Падуанскую скрипичную школу, музыкальный ученый, оставивший несколько трактатов. Он усовершенствовал конструкцию смычка, удлинив его, и выработал основные приёмы ведения смычка, признанные всеми современными ему скрипачами Италии, Франции и вошедшие во всеобщее употребление.

[20] франц.: *любимая тема, конек*.

[21] В переизданиях, включая Кривой Рог (2004), в этой фразе имеет место уже упоминавшееся частое искажение подлинного текста М. А. Стаховича, связанное с добавление или, наоборот, удалением частицы «не»; напечатано: «и знавши Высотского».

[22] Бернхард Генрих Ромберг (1767-1841) — немецкий виолончелист и композитор, считающийся основателем школы виолончелистов в Германии; был профессором Парижской консерватории, затем солистом короля прусского. В 1811—12 гг. и в 1822—27 гг. концертировал в России; долго жил в Москве.

гармоническихъ инструментовъ; виртуозы-скрипачи со времени Тартини, а особенно потомъ Паганини, примѣняли это къ скрипкѣ: тема pizzicato; Бетговенъ и его послѣдователи съ особенною прелестью ввели этотъ эффектъ въ салонную музыку; а въ нынѣшнемъ состояніи игры на фортепіяно это есть cheval de bataille всякаго виртуоза. Но классическимъ примѣненіемъ этого эффекта къ гитарѣ мы обязаны Высотскому. Сихра коснулся этой стороны въ гитарѣ въ своихъ экзерциціяхъ, и его экзерція h-moll, имѣла успѣхъ чрезвычайный, здѣсь показалъ онъ, что эта музыкальная комбинація лежитъ въ средствахъ созданнаго имъ инструмента, но Высотскій выполнилъ на самомъ дѣлѣ этотъ намекъ Сихры, общимъ стилемъ всѣхъ своихъ сочиненій; Сихра былъ отъ нихъ въ восторгѣ, и, не знавши Высотскаго, передавалъ ему изъ Петербурга усердные поклоны. «Скажите отъ меня Высотскому» было его всегдашнее порученіе «что я очень уважаю его сочиненія.»

Изъ описанной мною манеры положенія темы и стиля его варіацій видно. что варіаціи тріолями и 1-е allegretto были вещи обыкновенныя, но варіаціи Andante или Adagio съ имитаціями въ разныхъ голосахъ, бравурныя съ поющимъ басомъ, и самая обработка темы есть его исключительная принадлежность на гитарѣ. Часто шелъ онъ такими имитаціями изъ одной варіаціи въ другую, въ каждой варіаціи обработывая особый голосъ и все вновь развивая тему то мелодически, то гармонически; и при такомъ внутреннемъ единствѣ уже совершенно оставлялъ формы рутины, т.-е. allegretto, тріоли, adagioso и проч., а самобытнымъ развитіемъ темы входилъ въ свой бравурный финалъ или въ коду; по серьёзному характеру этихъ сочиненій онѣ очень замѣчательны. Оттого, не смотря на самые яркіе, мѣстные, русскіе народные эффекты, онѣ носятъ такой общеклассическій музыкальный отпечатокъ, что возводятъ каждую его русскую тему до степени строгой композиціи. Осмѣлюсь сказать, что этой формы обработки русскихъ пѣсенъ я не знаю ни у кого кромѣ Высотскаго на гитарѣ, а на фортепьяно у Дюбюка; особенно отличающаяся этимъ важнымъ достоинствомъ тема, компонированная Дюбюкомъ «Ужъ какъ палъ туманъ» съ ея варіяціями въ стилѣ имитаціи, цѣликомъ переложена Высотскимъ на гитару. Нѣкоторыя композиціи Алябьева, нѣкоторыя изъ пѣсенъ Рачинскаго для скрипки, и старика Ромберга для віолончели имѣютъ это достоинство; у большей же части композиторовъ списанныя съ народнаго пѣнія темы являются какими-то ниточками, на которыя наплетаются потомъ варіаціи по данной формѣ современнаго развитія того или другаго инструмента, или наоборотъ, съ перваго же

изложения темы запутаны мудреными сочетаниями в гармонии, отягчены аккордами и теряют свою ясность; что и влечет ненужный гром и треск в вариации, который все-таки не высказывает содержания темы; или же вариации расплываются в итальянскую вокализацию; все эти недостатки невозможны при способе воззрения (Anschaung[23]) на русскую тему, какой мы находим в стиле Дюбюка и Высотского .

Всякий может понять, что при таких обширных музыкальных замыслах Высотский был не самоучка в музыке; нет, он знал ее очень достаточно для того, чтобы писать такие основательно-музыкальные вещи. Небрежный и беспечный в жизни практической, совсем не таков он был относительно изучения своего искусства: он искал знающих людей, охотно и с увлечением слушал исполнение классических произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, а в особенности Баха, которого он любил более всех, и которому более всех сочувствовал. Многим обязан он нашему почтенному московскому артисту и глубокомысленному музыканту А. И. Дюбюку, от которого много и позаимствовал в отношении к изучению музыкальных правил.

Он переделал для гитары некоторые пьесы Моцарта и Бетховена, комаринский Фильда и Rondo brillant Гуммеля, и даже переложил одну фугу Баха; это конечно только попытка, но это доказывает как он близко по натуре своей понимал фугу, потому что более всего любил и изучал Баха, и не владея никаким инструментом кроме гитары, мог своею игрою уяснять себе построение Баховской фуги. Никогда не забуду той наивности, с которою, объясняя мне однажды, что такое Бах, и не зная с кем сравнить его побольше и познаменитее, он сказал: «Да ведь Бах-то, это историк-с! Это просто, батенька, Карамзин!». Михайло Тимофеевич верно сам не понимал ясно, до какой степени он точно выразил то впечатление, которое производил на него полный строгой истины стиль великого художника музыки. Всем этим объясняется его стремление к разнообразному движению голосов (Polyphoner-Satz[24]) в его вариациях; по инстинкту ли, или в следствие своего музыкального взгляда, он пытался постоянно создать для гитары ту методу игры, которую мы видим в методе первых, молодых бетховенских композиций для фортепиано. — Меня поразило тождество установки темы и развития вариации в одном из первых сочинений Бетховена, вариации на тему оперы: «Die schöne Müllerin – Mich fliehen alle Freuden»[25], с планом вариаций Высотского — «Люблю грушу» и «Пряди моя пряха», тогда как мело-

[23] Прав.: Anschauung — *взгляд, воззрение, представление*.

[24] Нем.: *многоголосная часть музыкальной пьесы или пассаж*.

[25] Вариации на тему из оперы итальянского композитора Джованни Паизиелло (1740-1816), одно время очень популярного в России и любимого композитора императрицы Екатерины II (в 1776-1783 гг., по ее приглашению, Паизиелло жил в Петербурге, где занимал место придворного дирижера оперы и инспектора театральных оркестров), «La molinara» («Прекрасная мельничиха»). Бетховеном было написано 9 вариаций на тему из этой оперы (A-dur, WoO 69, 1795). Здесь, очевидно, имеется в виду вариация на считающуюся лучшей в опере (по меньшей мере, точно наиболее популярную) арию Рахелины (действие II, сцена 2-я) — в итальянском оригинале «Nel cor piu non mi sento», в русском варианте: «Больше не чувствую, как в сердце». Поскольку опера была написана Д. Паизиелло вскоре после возвращения из России, существует предположение, что в основу этой ключевой арии им была положена русская песня «На толь, чтобы печали...». Если это так, то может быть отсюда и «тождество установки темы и развития вариации», о котором говорит М. Стахович.

изложенія темы запутаны мудреными сочетаніями въ гармоніи, отягчены аккордами и теряютъ свою ясность; что и влечетъ ненужный громъ и трескъ въ варіаціи, который все-таки не высказываетъ содержанія темы; или же варіаціи расплываются въ итальянскую вокализацію; всѣ эти недостатки невозможны при способѣ воззрѣнія (Anschauung) на русскую тему, какой мы находимъ въ стилѣ Дюбюка и Высотскаго.

Всякій можетъ понять, что при такихъ обширныхъ музыкальныхъ замыслахъ Высотскій былъ не самоучка въ музыкѣ; нѣтъ, онъ зналъ ее очень достаточно для того, чтобы писать такія основательно-музыкальныя вещи. Небрежный и безпечный въ жизни практической, совсѣмъ не таковъ онъ былъ относительно изученія своего искусства: онъ искалъ знающихъ людей, охотно и съ увлеченіемъ слушалъ исполненіе класическихъ произведеній Гайдена, Моцарта, Бетговена, а въ особенности Баха, котораго онъ любилъ болѣе всѣхъ, и которому болѣе всѣхъ сочувствовалъ. Многимъ обязанъ онъ нашему почтенному московскому артисту и глубокомысленному музыканту А. И. Дюбюку, отъ котораго много и позаимствовался въ отношеніи къ изученію музыкальныхъ правилъ.

Онъ передѣлалъ для гитары нѣкоторыя піесы Моцарта и Бетговена, комаринскій Фильда и Rondo brillant Гуммеля, и даже переложилъ одну фугу Баха; это конечно только попытка, но это доказываетъ какъ онъ близко по натурѣ своей понималъ фугу, потому что болѣе всего любилъ и изучалъ Баха, и не владѣя никакимъ инструментомъ кромѣ гитары, могъ своею игрою уяснять себѣ построеніе Баховской фуги. Никогда не забуду той наивности, съ которою, объясняя мнѣ однажды что̀ такое Бахъ, и не зная съ кѣмъ сравнить его побольше и познаменитѣе, онъ сказалъ: да вѣдь Бахъ-то, это историкъ-съ! это просто, батинька, Карамзинъ! Михайло Тимофѣевичъ вѣрно самъ не понималъ ясно, до какой степени онъ точно выразилъ то впечатлѣніе, которое производилъ на него полный строгой истины стиль великаго художника музыки. Всѣмъ этимъ объясняется его стремленіе къ разнообразному движенію голосовъ (Polyphoner-Satz) въ его варіаціяхъ; по инстикту ли, или въ слѣдствіе своего музыкальнаго взгляда, онъ пытался постоянно создать для гитары ту методу игры, которую мы видимъ въ методѣ первыхъ, молодыхъ Бетговенскихъ композицій для фортепьяно.— Меня поразило тождество установки темы и развитія варіацій въ одномъ изъ первыхъ сочиненій Бетговена: варіаціи на тему оперы: die schöne Müllerin,—mich fliehen alle Freuden,—съ планомъ варіацій Высоцкаго—«Люблю грушу» и «Пряди моя пряха», тогда какъ мело-

дические конструкции этих трех тем не имеют никакого сходства между собою.

Прошу читателей моих понимать слова мои в смысле *рода его* игры, и *рода* его музыкального мышления, а не в смысле сравнения размеров гениальностей, или размеров произведений; в этом смысле смешно было бы сравнивать гитарные вариации Высотского с творениями Бетховена.

К чести московской публики относится то, что Высотского оценили, и что имя его и музыка сделались народными; это показывает, какие богатые задатки заключаются в природном русском музыкальном смысле.

Высотский умер в бедности в 1836 году, если не ошибаюсь[26]; до последних минут жизни он играл и сочинял. Накануне его смерти был у него Илья Соколов и Иван Васильев, — цыгане; он еще играл им свои последние сочинения и аккомпанировал их пению. У Ветрова хранится последнее его сочинение, тема, написанная не задолго до смерти; у меня есть также его тема h-moll в роде scherzo[27], одно из последних его произведений. Сочинений его было весьма много, они издавались и при жизни и после смерти его. Кроме замечательнейших его сочинений и оригинальнейших вариаций, каковы: «Люблю грушу садовую», «Пряди моя пряха», «Тройка», «Не одна во поле дорожка», (две последние особенно замечательны по обработке тем), «Не будите молоду», «Ах не пава по сеням ходила», «Ах что ж ты голубчик»; он переложил по-своему, и сам варьировал русские темы, на которые писали прежде него вариации Сихра и Аксенов; например: «Чем тебя я огорчила», «На толь, чтобы печали»; «Ох болит», «Вспомнишь ли сердечный друг», «Возле речки», «Здравствуй милая», «На улице мостовой», «Хожу ль я по улице», и ни в одной не был он подражателем, а каждую тему и вариации к ней обработал на свой стиль, и несмотря на то, что эти темы и прежде были аранжированы для гитары, обделанные Высотским они гораздо более понравились, быстро раскупались и распространялись всюду, заменяя собою произведения прежних гитаристов.

Но так как он издавал свои вещи скоро одна за другою, и в небольшом числе экземпляров, которые скоро распродавались, а ученики его большей частью друг у друга переписывали его пьесы, то теперь нельзя почти найти его сочинений в музыкальных магазинах, потому что нового издания их не было.

---

[26] М. Т. Высотский умер в Москве 16 (28) декабря 1837 года.

[27] Нем.: *скерцо*.

дическія конструкціи этихъ трехъ темъ не имѣютъ никакого сходства между собою.

Прошу читателей моихъ понимать слова мои въ смыслѣ *рода его* игры, и *рода* его музыкальнаго мышленія, а не въ смыслѣ сравненія размѣровъ геніальностей, или размѣровъ произведеній; въ этомъ смыслѣ смѣшно было бы сравнивать гитарныя варіаціи Высотскаго съ твореніями Бетговена.

Къ чести московской публики относится то, что Высотскаго оцѣнили, и что имя его и музыка сдѣлались народными; это показываетъ, какіе богатые задатки заключаются въ природномъ русскомъ музыкальномъ смыслѣ.

Высотскій умеръ въ бѣдности въ 1836 году, если не ошибаюсь; до послѣднихъ минутъ жизни, онъ игралъ и сочинялъ. Наканунѣ его смерти былъ у него Илья Соколовъ и Иванъ Васильевъ,— цыгане; онъ еще игралъ имъ свои послѣднія сочиненія и аккомпанировалъ ихъ пѣнію. У Вѣтрова хранится послѣднее его сочиненіе, тема, написанная не задолго до смерти; у меня есть также его тема h'moll въ родѣ scherzo, одно изъ послѣднихъ его произведеній. Сочиненій его было весьма много, они издавались и при жизни и послѣ смерти его. Кромѣ замѣчательнѣйшихъ его сочиненій и оригинальнѣйшихъ варіацій, каковы: «*люблю грушу садовую*», «*пряди моя пряха*», «*тройка*», «*не одна во полѣ дорожка*», (двѣ послѣднія особенно замѣчательны по обработкѣ темъ), «*не будите молоду*», «*ахъ не пава по сѣнямъ ходила*», «*ахъ чтожъ ты голубчикъ*»; онъ переложилъ по своему, и самъ варіировалъ русскія темы, на которыя писали прежде него варіаціи Сихра и Аксеновъ; напримѣръ: «*чѣмъ тебя я огорчила*», «*на то ль чтобы печали*»; «*охъ болитъ*», «*вспомнишь ли сердечный другъ*», «*возлѣ рѣчки*», «*здравствуй милая*», «*по улицѣ мостовой*», «*хожу ль я по улицѣ*», и ни въ одной не былъ онъ подражателемъ, а каждую тему и варіаціи къ ней обработалъ на свой стиль, и не смотря на то, что эти темы и прежде были аранжированы для гитары, обдѣланныя Высотскимъ онѣ гораздо болѣе понравились, быстро раскупались и распространялись всюду, замѣняя собою произведенія прежнихъ гитаристовъ.

Но такъ какъ онъ издавалъ свои вещи скоро одна за другою, и въ небольшомъ числѣ экземпляровъ, которые скоро распродавались, а ученики его большею частію другъ у друга переписывали его піесы, то теперь нельзя почти найдти его сочиненій въ музыкальныхъ магазинахъ, потому что новаго изданія ихъ не было.

Высотский был среднего роста, более, однако ж, высокого, нежели малого; лицом худощав; лоб у него был развит чрезвычайно музыкально; — есть его литографированный портрет. В манерах он был скромен и застенчив; по душе простосердечен и добр; в разговорах затруднялся, особенно с людьми выше себя по званию; он никогда почти не играл в концертах — не мог играть перед публикою. Зато в небольшом кругу коротких знакомых, когда он увлекался игрою, или один в уроке с учеником, он делался другим человеком, взявши в руки гитару; лицо даже принимало совершенно другое выражение: глаза и губы выдавались вперед, брови ширели, из простого, всегда смеющегося выражения, лицо его получало выражение строгое, с печатью глубокой и смелой мысли. Игра его отличалась небывалою на гитаре силою, и классическою ровностью тона, а вместе смелостью, быстротой, особого рода задушевностью вибраций и легато, и необыкновенною певучестью, но не тою слащавою певучестью, или злоупотреблением экспрессии, переходящей в декламаторство, но классическою отработкою ровности тона без всяких затей и фокусов. Оттого игра его оставляла необыкновенное истинно музыкальное впечатление. Впрочем, он мог все играть, и трудностей для него не существовало, чему ясным доказательством служат его сочинения; и хотя в беглости правой руки, и в звонкой круглоте пассажей и триллеров он уступал Сихре, но силы в аккордах было у него более. Главное, чем он поражал в игре слушателя, было его фантазирование, которое он называл аккордами, а я скорее это назову прелюдированием; он именно довел свои пробы почти до высоты proeludien[28] в старинном значении этого слова. Так прелюдировал он без всякой натяжки, всё в новых оборотах, в самых роскошных пассажах и с нескончаемым богатством модуляции и аккордов час и два: голова его в этом отношении была неисчерпаема. Этот образ прелюдирования остался совершенно достоянием ученика его А. А. Ветрова, одаренного замечательнейшим музыкальным талантом; в его прелюдиях совершенно отражается смысл и метода Высотского, и также они нескончаемы, новы, певучи и разнообразны, как у его учителя; по крайней мере, я до сих пор не знаю никого, кто бы полнее его наследовал это важное достоинство прелюдирования Высотского. Я слышал анекдот[29], что в то время как Высотский был в славе в Москве, приехал в Москву французский артист на шестиструнной гитаре, игравший a livre ouvert[30] с фортепианных нот, что угодно. Он желал слышать Высотского; для этого был

[28] Вероятно, должно быть *praeludium*, от лат. *praeludo — играю предварительно, делаю вступление*.
Словом «прелюдирование» в XVII веке обозначали игру органиста перед началом церковной службы. Для прелюдирования была характерна импровизационность, органист использовал блестящие пассажи, бурлящие гаммы, арпеджио, массивные аккорды. Все эти разнородные элементы должны были символизировать природный хаос, непредсказуемость природных сил.

[29] Здесь: *занимательная история из жизни*.

[30] à livre ouvert (фр.) — *с листа, без подготовки, свободно*.

Высотскій былъ средняго роста, болѣе однакожь высокаго нежели малаго; лицомъ худощавъ; лобъ у него былъ развитъ чрезвычайно музыкально;—есть его литографированный портретъ. Въ манерахъ онъ былъ скроменъ и застѣнчивъ; по душѣ простосердеченъ и добръ; въ разговорахъ затруднялся, особенно съ людьми выше себя по званію; онъ никогда почти не игралъ въ концертахъ—не могъ играть передъ публикою. За то въ небольшомъ кругу короткихъ знакомыхъ, когда онъ увлекался игрою, или одинъ въ урокѣ съ ученикомъ, онъ дѣлался другимъ человѣкомъ, взявши въ руки гитару; лицо даже принимало совсѣмъ другое выраженіе: глаза и губы выдавались впередъ, брови ширѣли, изъ простаго всегда смѣющагося выраженія, лицо его получало выраженіе строгое съ печатью глубокой и смѣлой мысли. Игра его отличалась небывалою на гитарѣ силою, и классическою ровностью тона, а вмѣстѣ смѣлостью, быстротой, особаго рода задушевностью вибрацій и лигато, и необыкновенною пѣвучестью, но не тою слащавою пѣвучестью, или злоупотребленіемъ экспрессіи, переходящей въ декламаторство, но классическою отработкою ровности тона безо всякихъ затѣй и фокусовъ. Оттого игра его оставляла необыкновенное истинно-музыкальное впечатлѣніе. Впрочемъ, онъ могъ все играть, и трудностей для него не существовало, чему яснымъ доказательствомъ служатъ его сочиненія; и хотя въ бѣглости правой руки, и въ звонкой круглотѣ пасажей и триллеровъ онъ уступалъ Сихрѣ, но силы въ аккордахъ было у него болѣе. Главное чѣмъ онъ поражалъ въ игрѣ слушателя, было его фантазированіе, которое онъ называлъ аккордами, а я скорѣе это назову прелюдированіемъ; онъ именно довелъ свои пробы почти до высоты *proeludien* въ старинномъ значеніи этого слова. Такъ прелюдировалъ онъ безо всякой натяжки, все въ новыхъ оборотахъ, въ самыхъ роскошныхъ пассажахъ и съ нескончаемымъ богатствомъ модуляціи и аккордовъ часъ и два: голова его въ этомъ отношеніи была неизчерпаема. Этотъ образъ прелюдированія остался совершенно достояніемъ ученика его А. А. Вѣтрова, одареннаго замѣчательнѣйшимъ музыкальнымъ талантомъ; въ его прелюдіяхъ совершенно отражается смыслъ и метода Высотскаго, и также онѣ нескончаемы, новы, пѣвучи и разнообразны какъ у его учителя; по крайней мѣрѣ я до сихъ поръ не знаю никого, кто бы полнѣе его наслѣдовалъ это важное достоинство прелюдированія Высотскаго. Я слышалъ анекдотъ, что въ то время какъ Высотскій былъ въ славѣ въ Москвѣ, пріѣхалъ въ Москву французскій артистъ на шестиструнной гитарѣ, игравшій à livre ouvert съ фортепьянныхъ нотъ, что угодно. Онъ желалъ слышать Высотскаго; для этого былъ

устроен вечер. Высотский явился как и всегда несмелый, неловкий, сидел где-то в уголке и не хотел играть первый. Француз сыграл что-то большое и блестящее, и потом прямо с фортепианных нот играл трудные пьесы. После этого попросили сыграть Высотского. Высотский начал *пробовать* гитару, и таким образом два часа с половиною остался на одних своих пробах, с таким успехом, что француз, будто бы, разбил с отчаяния свою шестиструнную гитару об рояль, сказавши: «После такой музыки я не смею более брать в руки гитару». Передаю этот анекдот так, как он мне передан. Дюбюк сомневается, чтобы было такое происшествие, и думает, что *француз* этого анекдота был Сор, желавший, бывши в Москве, слышать Высотского: Высотский был у него, играл, и Сор играл для него. Оканчивая этим свой первый очерк истории русской семиструнной гитары, должным считаю упомянуть, что в наше время Москва имеет в лице г. Соколовского замечательнейшего гитариста для шестиструнной гитары; желательно, чтобы артистическое влияние этого виртуоза было полезно и для играющих на гитаре семиструнной.

Из живущих теперь виртуозов семиструнной гитары несомненное первенство принадлежит Ф. М. Циммерману, этому Паганини семиструнной гитары и по игре, и по сочинению. Представители школы Сихры в Петербурге — Марков[31], Саренко, и др.; из учеников Высотского, первый из известных мне, как я выше сказал, по методе, А. А. Ветров; он в равной степени столько же замечательный композитор, как и исполнитель, и Пузин, весьма оригинальный музыкант, также писавший прекрасные вещи для гитары; они неизвестны потому, что не печатаны; в игре его замечательна особенно чистота и звонкость пассажей, зависящих от правой руки, не уступающая ученикам Сихры[32]. Весьма замечательны из слышанных мною гитаристов в Москве Ляхов, Цезырев, Белошеин. Но есть еще сотни игроков на гитаре в России не менее совершенных и замечательных; впрочем, зная их только по имени, и не имевши случая слышать их, я не могу произнесть о них своего суждения. — Я слышал, что в городе Черни, Тульской губернии, живет старый музыкант, учившийся вместе с Высотским у Аксенова, и очень напоминающий своею манерою игру Высотского; его сведения об Аксенове и Высотском должны быть очень интересны.

МИХАИЛ СТАХОВИЧ

1854 года апреля 22 дня.
Москва.

---

[31] Опечатка, должно быть Морков: хотя эта фамилия в XIX в. (и раньше) довольно часто встречалась в двух написаниях — и *Морков*, и *Марков* — М. А. Стахович везде в тексте писал только «Морков».

[32] Биографические сведения о Пузине отсутствуют, имя и отчество также неизвестны. В следующей статье М. А. Стахович сообщает о последовавшей смерти этого гитариста: «Мы лишились недавно также знаменитого гитариста в Пузине; он умер в Москве, говорят». Дополнением к помещенной Стаховичем характеристике Пузина являются слова о нем в некрологе А. О. Сихры : «По игре на гитаре мог с Сихрою сравниться один только Пузин, московский гитарист, который умел извлекать из этого инструмента столько души, особливо при исполнении русских песен, что навертывались у слушателей невольные слезы»(«Пантеон и репертуар», 1851, т. 1, февраль, кн. 2-я, отд. «Калейдоскоп». — С. 15).

устроенъ вечеръ. Высотскій явился какъ и всегда несмѣлый, неловкій, сидѣлъ гдѣ-то въ уголкѣ и не хотѣлъ играть первый. Французъ сыгралъ что-то большое и блестящее, и потомъ прямо съ фортепьянныхъ нотъ игралъ трудныя піесы. Послѣ этого попросили сыграть Высотскаго. Высотскій началъ *пробовать* гитару, и такимъ образомъ два часа съ половиною остался на однихъ своихъ пробахъ, съ такимъ успѣхомъ, что Французъ, будто-бы, разбилъ съ отчаянія свою шестиструнную гитару объ рояль, сказавши: «послѣ такой музыки я не смѣю болѣе брать въ руки гитару». Передаю этотъ анекдотъ такъ, какъ онъ мнѣ переданъ. Дюбюкъ сомнѣвается, чтобы было такое происшествіе, и думаетъ, что *Французъ* этого анекдота былъ *Соръ*, желавшій, бывши въ Москвѣ, слышать Высотскаго: Высотскій былъ у него, игралъ, и Соръ игралъ для него. Оканчивая этимъ свой первый очеркъ исторіи русской семиструнной гитары, долженъ считаю упомянуть, что въ наше время Москва имѣетъ въ лицѣ г. Соколовскаго замѣчательнѣйшаго гитариста для шестиструнной гитары; желательно, чтобы артистическое вліяніе этого виртуоза было полезно и для играющихъ на гитарѣ семиструнной.

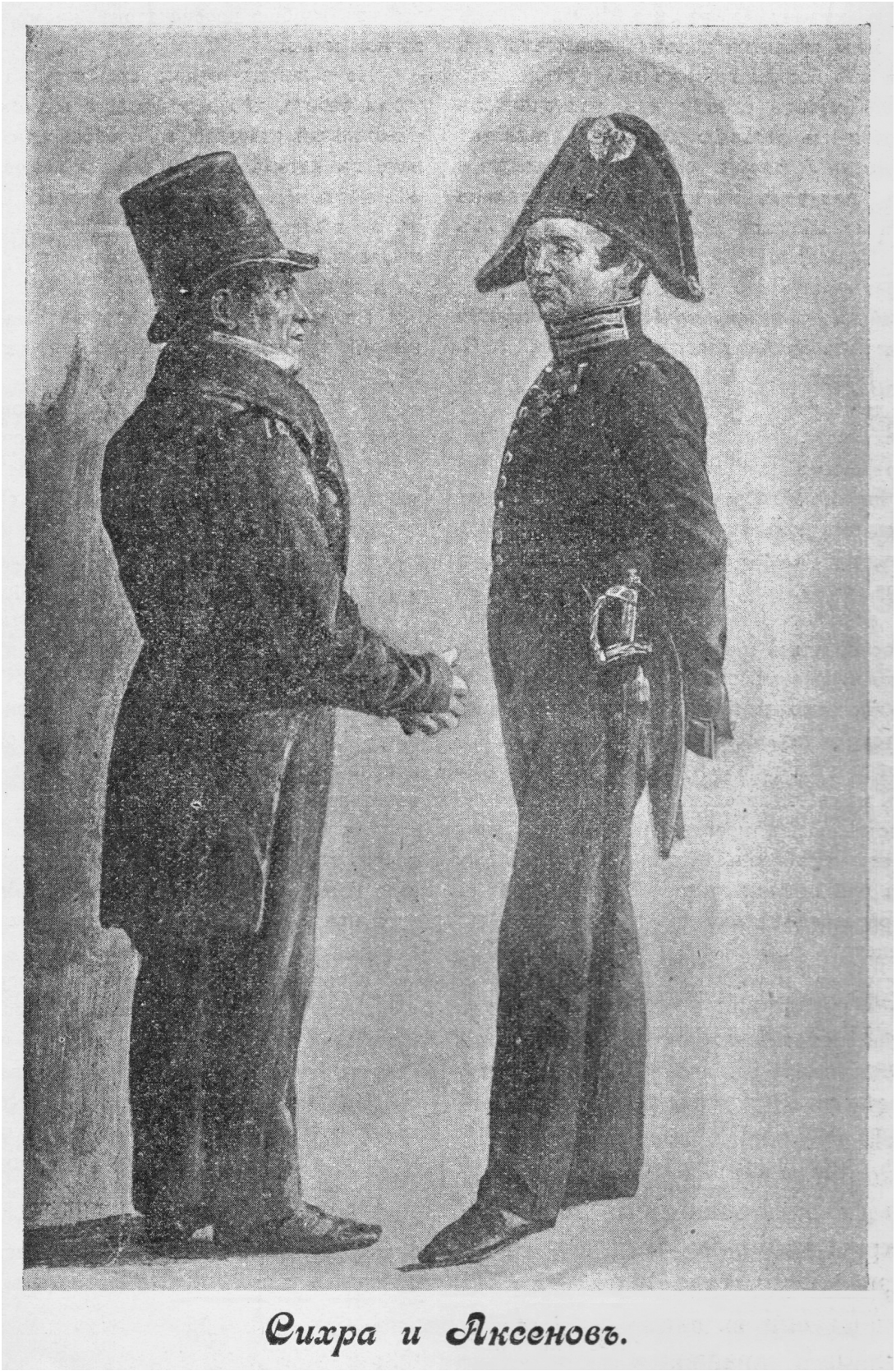
Изъ живущихъ теперь виртуозовъ семиструнной гитары несомнѣнное первенство принадлежитъ Ѳ. М. Циммерману, этому Паганини семиструнной гитары и по игрѣ, и по сочиненію. Представители школы Сихры въ Петербургѣ—Марковъ, Саренко, и др. изъ учениковъ Высотскаго, первый изъ извѣстныхъ мнѣ, какъ я выше сказалъ, по методѣ, А. А. Вѣтровъ; онъ въ равной степени столько же замѣчательный композиторъ, какъ и исполнитель, и Пузинъ, весьма оригинальный музыкантъ, также писавшій прекрасныя вещи для гитары; онѣ неизвѣстны потому, что не печатаны; въ игрѣ его замѣчательна особенно чистота и звонкость пассажей, зависящихъ отъ правой руки, неуступающая ученикамъ Сихры. Весьма замѣчательны изъ слышанныхъ мною гитаристовъ въ Москвѣ Ляховъ, Цезыревъ, Бѣлошеинъ. Но есть еще сотни игроковъ на гитарѣ въ Россіи не менѣе совершенныхъ и замѣчательныхъ; впрочемъ, зная ихъ только по имени, и не имѣвши случая слышать ихъ, я не могу произнесть объ нихъ своего сужденія.—Я слышалъ, что въ городѣ Черни, Тульской губерніи живетъ старый музыкантъ, учившійся вмѣстѣ съ Высотскимъ у Аксенова, и очень напоминающій своею манерою игру Высотскаго; его свѣдѣнія объ Аксеновѣ и Высотскомъ должны быть очень интересны.

МИХАИЛЪ СТАХОВИЧЪ.

1854 года апрѣля 22 дня.
Москва.

—


ЛЕГУШИНЪ



Андрей Осипович Сихра и Семён Николаевич Аксёнов

Чернецов Григорий Григорьевич (1802-1865)
Этюд для картины «Парад на Марсовом поле в 1831 году», 1832 г.
Государственная Третьяковская галерея.
Авторские надписи: под левой фигурой по карандашу краской – *Сихра* под правой – *Аксеновъ*;
на обороте картона пером авторская надпись и подпись:
(Си)хра и Аксеновъ известныя Гита(рист)ы въ С. Петербурге,
съ натуры Г. Чернецовъ.



М. Т. Высотскій.

МОСКВИТЯНИНЪ,

УЧЕНО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ

ЖУРНАЛЪ,

ИЗДАВАЕМЫЙ

М. Погодинымъ.

1855.

ТОМЪ V.

МОСКВА.
Въ типографіяхъ: В. Готье и Степановой.
1855.

ПРОДОЛЖЕНИЕ ИСТОРИИ СЕМИСТРУННОЙ ГИТАРЫ

(Письмо к А. А. Григорьеву)

Современные гитаристы

(«Москвитянин», 1855, Т. V, № 15-16, с. 226 – 238)

На ловца зверь бежит, говорит пословица; так и мне довелось неожиданно, в короткое время, прослушать всех почти русских известных гитаристов. Ныне зимою был я в Москве и Петербурге; в Москве слышал Ляхова, а в Петербурге в одно время со мною был Ф. М. Циммерман, я слышал его игру, и он же познакомил меня с Морковым. Теперь, вот несколько дней, как я из Орла, и там виделся со старым своим товарищем по гитаре и, несомненно, первым представителем в наше время школы общего нашего учителя, незабвенного Михаила Тимофеевича Высотского, — с А. А. Ветровым. Вот сколько набралось материалов, для того, чтобы поговорить об нашем любимом инструменте. Немногие уже занимаются с таким усердием гитарою, как мы с тобой; уже в первой моей статье я упоминал, что блестящий, модный период прошел для семиструнной гитары, и редкие разыскивают в пыли музыкальных магазинов ноты Сихры, Аксенова и Высотского; тем не менее, пока еще существуют у нас игроки замечательные на гитаре, пока еще народ на ней играет, несмотря на подрыв, который сделали и гитаре и торбану и балалайке — гармоники[33], и пока в русской публике сохранилась еще особая любовь к гитаре вообще, чему служат ясным доказательством в Москве концерты г. Соколовского, до тех пор считаю я не бесполезным напоминать русской публике об инструменте, изобретенном в

[33] М. Стахович в быстром распространении в народе русской гармоники, как продукта фабричной эпохи (в конце 1840-х - нач. 1850-х гг. только две гармонные фабрики Т. П. Воронцова и И. Е. Сизова ежегодно выпускали до 8000 музыкальных инструментов), усматривал серьезную угрозу гитаре. Разделял его опасения и Григорьев, весьма нелестно отзывавшийся о сопернице гитары. В статье о песнях 1854 г. он писал: «Вероятно, все читатели наши прочли интересную и дельную статью М. А. Стаховича «История семиструнной гитары», потому говорить о судьбах этого инструмента в России мы считаем излишним; пожалеем только вместе с автором этой статьи, что балалайка, гитара и торбан — инструменты весьма удобные к аккомпанированию — вытесняются все более и более безобразными гармониками, что исчезают самоучки гитаристы и самоучки торбанисты, из которых некоторые достигали значительной степени совершенства на своих инструментах» («Москвитянин», 1854, № 15, отд. 4, с. 126).

ПРОДОЛЖЕНІЕ ИСТОРІИ СЕМИСТРУННОИ ГИТАРЫ.

(*Письмо къ А. А. Григорьеву*).

Современные гитаристы.

На ловца звѣрь бѣжитъ, говоритъ пословица; такъ и мнѣ довелось неожиданно, въ короткое время, прослушать всѣхъ почти русскихъ извѣстныхъ гитаристовъ. Нынѣ зимою былъ я въ Москвѣ и Петербургѣ; въ Москвѣ слышалъ Лѣхова, а въ Петербургѣ въ одно время со мною былъ Ѳ. М. Циммерманъ, я слышалъ его игру, и онъ же познакомилъ меня съ Морковымъ. Теперь, вотъ нѣсколько дней, какъ я изъ Орла, и тамъ видѣлся со старымъ своимъ товарищемъ по гитарѣ и, несомнѣнно, первымъ представителемъ въ наше время школы общаго нашего учителя, незабвеннаго Михаила Тимоѳѣевича Высотскаго, — съ А. А. Вѣтровымъ. Вотъ сколько набралось матеріаловъ, для того чтобы поговорить съ тобою объ нашемъ любимомъ инструментѣ. Немногіе уже занимаются съ такимъ усердіемъ гитарою, какъ мы съ тобой; уже въ первой моей статьѣ я упоминалъ, что блестящій, модный періодъ прошелъ для семиструнной гитары, и рѣдкіе разыскиваютъ въ пыли музыкальныхъ магазиновъ ноты Сихры, Аксенова и Высотскаго; тѣмъ не менѣе, пока еще существуютъ у насъ игроки замѣчательные на гитарѣ, пока еще народъ на ней играетъ, не смотря на подрывъ, который сдѣлали и гитарѣ и торбану и балалайкѣ—гармоники, и пока въ русской публикѣ сохранилась еще особая любовь къ гитарѣ вообще, чему служатъ яснымъ доказательствомъ въ Москвѣ концерты г. Соколовскаго, до тѣхъ поръ считаю я не безполезнымъ напоминать русской публикѣ объ инструментѣ, изобрѣтенномъ въ

России, достигшем в руках русских артистов до совершенства замечательного. Первое место из слышанных мною теперь игроков непременно принадлежит Ф. М. Циммерману[34]. Я его слышал теперь в первый раз. Давно знаю я его по сочинениям, и признаюсь, не мог понять, как можно удовлетворительно исполнять все трудности, которые встречаются в них, на гитаре. Рассказы дилетантов об его игре давали еще менее понятия, я ждал игры изысканной, эффективной и — встретил мастера небывалого, который превзошел все мои ожидания. Какая сила, беглость и ровность тона! Кажется, это мастерство с ним родилось. Никогда, нигде не услышишь нечистого звука, наверху и в низах сила та же; да и как легко ему это достается! Четвертый и пятый палец левой руки работают в густых басах вместо большого, а второй и третий заняты беглыми пассажами или пением темы, оттого такая необычайная у него аппликатура в его сочинениях, которую никак нельзя угадать, не слыхавши его игры. Притом, что мне особенно понравилось у Циммермана, он не ищет эффектов утонченных, поражающих не знатока и неопытного, игра его музыкальна и серьезна, он неистощим в мелодии и мелодических фигурах, и в этом отношении фантазии его очень замечательны. Правда, что у другого гитариста то, что делает Циммерман, будет всегда казаться натянуто, потому, во-первых, что ниже двенадцатого лада он играет так же свободно, как мы, грешные, на аппликатурах пятого или седьмого, а флажолетными пассажами сыплет, как самыми быстрыми диатоническими или арпеджиями; но это может делать он и более никто. Теперь игра его состоит более из пробы, переходящей в фантазию, перемежаясь его известными мазурками, вальсами и другими темами, по которым он получил справедливую известность между гитаристами. Как своими прелюдиями напомнили они мне Высотского! Аксенова я не слыхивал, но кроме Циммермана, Высотского и Ветрова, я ни у кого не слыхивал настоящего прелюдирования на гитаре; Ветров напоминает совершенно Высот-

[34] Циммерман Федор Михайлович (1806-1888) — гитарист-виртуоз и композитор. Принадлежал к дворянскому сословию, по происхождению немец (семья Циммерман получила русское дворянство в 1778 году). Родился в с. Земетчино (ныне Бондарского района Тамбовской области России) в родовом имении деда — участника Отечественной войны 1812 г. генерал-майора Федора Крестьяновича Циммермана. Отец, подполковник гусарского полка Михаил Федорович Циммерман, умер в 1811 году, когда сыну было около пяти лет. Мать, польская дворянка Жозефина (Юозефина) Матвеевна, воспитывала пятерых детей в доме свёкра. По семейной традиции начал службу в военном ведомстве в Петербурге. Увлекшись семиструнной гитарой, стал со временем одним из самых видных учеников А. О. Сихры. Прекрасно импровизировал на гитаре. Обладал неповторимой исполнительской манерой; предпочитал исполнять главным образом собственные произведения. Сам Ф. М. Циммерман не записывал и не публиковал свои сочинения, поэтому дошедшие до нас его импровизации, вальсы, мазурки и этюды сохранились только благодаря стараниям его друзей (в частности, композитора В. С. Саренко, записавшего некоторые из импровизаций). Ф. М. Циммермана часто сравнивают с другим знаменитым русским гитаристом — Михаилом Высотским. Неуважительное отношение к гитаре в обществе и личная драма — размолвка с невестой — заставили музыканта оставить гитару и заняться хозяйством в своем имении на Тамбовщине. Гитара скрашивала досуг Циммермана, но в публичных концертах он больше не выступал. Известна его благотворительная деятельность как крупного помещика и коннозаводчика.

Россіи, достигшемъ въ рукахъ русскихъ артистовъ до совершенства замѣчательнаго. Первое мѣсто изъ слышанныхъ мною теперь игроковъ непремѣнно принадлежитъ Ѳ. М. Циммерману. Я его слышалъ теперь въ первый разъ. Давно знаю я его по сочиненіямъ, и признаюсь, не могъ понять, какъ можно удовлетворительно исполнять всѣ трудности, которыя встрѣчаются въ нихъ, на гитарѣ. Разсказы диллетантовъ объ его игрѣ давали еще менѣе понятія, я ждалъ игры изысканной, эффективной и—встрѣлъ мастера небывалаго, который превзошелъ всѣ мои ожиданія. Какая сила, бѣглость и ровность тона! Кажется это мастерство съ нимъ родилось. Никогда, нигдѣ не услышишь нечистаго звука, на верху и на низахъ сила та же; да какъ легко ему это достается! Четвертый и пятый палецъ лѣвой руки работаютъ въ густыхъ басахъ вмѣсто большаго, а второй и третій заняты бѣглыми пассажами, или пѣніемъ темы, оттого такая необычайная у него аппликатура въ его сочиненіяхъ, которую никакъ нельзя угадать не слыхавши его игры. Притомъ, что мнѣ особенно понравилось у Циммермана, онъ не ищетъ эффектовъ утонченныхъ, поражающихъ не знатока, а неопытнаго, игра его мызыкальна и серьозна, онъ неистощимъ въ мелодіи и мелодическихъ фигурахъ, и въ этомъ отношеніи фантазіи его очень замѣчательны. Правда, что у другаго гистариста то, что дѣлаетъ Циммерманъ, будетъ всегда казаться натянуто, потому во-первыхъ, что ниже двѣнатцатаго лада онъ играетъ такъ же свободно, какъ мы грѣшные на аппликатурахъ пятаго или седьмаго, а флажолетными пассажами сыплетъ какъ самыми быстрыми діатоническими или арпеджіями; но это можетъ дѣлать онъ и болѣе никто. Теперь игра его состоитъ болѣе изъ пробы, переходящей въ фантазію, перемежаясь его извѣстными мазурками, вальсами и другими темами, по которымъ онъ получилъ справедливую извѣстность между гитаристами. Какъ своими прелюдіями напомнили они мнѣ Высотскаго! Аксенова я не слыхивалъ, но кромѣ Циммермана, Высотскаго и Вѣтрова, я ни у кого не слыхивалъ настоящаго прелюдированія на гитарѣ; Вѣтровъ напоминаетъ совершенно Высот-

ского, но прелюдия Циммермана в другом роде, и этот род равняется по глубине музыкального смысла с родом Высотского, а стороною виртуозною кажется и превзойдет его — этим сказано много. Дело в том, что у кого из гитаристов прелюдия составляет сторону сильную в игре, у кого она выливается без натяжки, кого средства инструмента влекут к смелому модулированию тонов, группированию аккордов и развитию мелодии, тот несомненно обладает решительною и серьезною музыкальною способностью, не только как виртуоз, но как и композитор. Таков Циммерман, таков был и Высотский. Ты назвал в одной статье Высотского самородком[35]. Действительно Циммерман и Высотский самородки в том смысле, в каком самородок всякий гений — общий или специальный, т. е. в музыке напр. гений-виртуоз, и гений-композитор, и т. д. Но они не самородки в смысле том, как ты назвал Высотского, т. е. не такие самородки, как Кольцов и Слепушкин, а из певцов Лазарев и упоминаемый тобою ярославец[36]. Эти самородки потому, что или вовсе не имеют технического образования для своего таланта, или приобрели его самоучкою; твое определение самородка непременно предполагает самоучку[37]. Не таков был Высотский; я в первой статье об этом оговорил; он был не самоучка в музыке. Литературно был он пожалуй мало грамотен, но отнюдь не музыкально. Я берусь это доказать всем и каждому из его сочинений. Ты спросишь: сознавал ли он эти правила или действовал инстинктивно? Нет, не инстинктивно, а сознавал по разумной музыкально отчетливости, вот как: Для примера я тебе здесь приведу знаменитого европейского контрапунктиста Доцауэра[38]. Год занимался я у него в Дрездене, и уроки его очень мне напомнили Высотского. Die Fuge ist ... na! eine Fuge! da, sehen Sie mal bin, das ist eine Fuge![39] Вот тебе лекция. А между тем, это один из замечательнейших контрапунктистов, глубокий и отменно талантливый композитор и виртуоз, остаток великого времени, товарищ Вебера, современник Бетховена, того времени,

---

[35] «Певцы, то есть поющие с некоторым искусством, обыкновенно аккомпанируют себе на каком-либо инструменте, на балалайке или на семиструнной гитаре, до игры на которых, равно как и до некоторой степени искусства в пении, доходят они большею частью самоучкою. Знаменитый Высотский был собственно такого рода гениальный самоучка. Всем известно, до какой степени художественно обрабатывал он прочувствованные им мотивы... Но и кроме Высотского, самородка гения, многим самородкам талантам в большей или меньшей степени удается иногда схватить в мотве такие существенные стороны, подметить такие тонкие особенности, которые не мешает принимать к сведению многим ученым музыкантам. Важное дело тут то, что самородок фантазирует всегда на мотив, который душе его дался, с которым слились у него, может быть, многие веселые или тяжелые минуты его жизни, его сердечных увлечений, его отчаянного кутежа и т. п.» См. в статьях А. Григорьева: *Русские народные песни. Критический опыт. Статья первая* («Москвитянин», 1854. № 15, отд. IV, с. 93-142) и *Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны* («Отечественные записки», 1860. № 4, с. 445-478, № 5, с. 241-262).

[36] Алексей Васильевич Кольцов (1809-1842)— русский поэт, купец; Федор Никифорович Слепушкин (1783-1848) — русский поэт, крестьянин; Осип (Иосиф) Лазаревич Лазарев (1810-1880) — певец, из крепостных крестьян (вольную получил в 1835), с 1838 года состоял в оперной труппе Императорских московских театров, играл на сценах Большого, Малого и ряда других театров. «Ярославец» — певец, имени которого А. Григорьев не называл: «Один самородок музыкальный, которого я знал и знаю, происхождением ярославец, был сперва приказчиком в одном заведении в глухой стороне Москвы. Голос у него объема необычайного: верхнее si берет он грудью; ухо такое, что раз-два прослушает романс, и, если романс ему пришелся по душе, он его поет совершенно верно, изменяя только по-своему некоторые украшения, весьма часто не ко вреду, а к пользе романса. Песня его свободна; она не продается, а дарится приятелям, и целые долгие вечера готов он петь, когда видит, что слушатели чувствуют, и чем больше поет он, тем больше входит в лирическое состояние».

[37] А. Григорьев так описывал свое видение самородка: «Состоя в соприкосновении со своей средой, натура самородного таланта принимает от среды впечатления. Но самородок, как ясно из самого слова, сам родился, то есть в нем самом, и только в нем одном, заключается тонкое чутье, непосредственно Богом данное понимание многого такого в умственной, нравственной и художественной сфере, что окружающей его среде темно или недоступно». (Григорьев А. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. Типо-лит. Т-ва И. Н. Кушнерев, 1915. — С. 39). В другом месте он пишет: «...собственно говоря, всякий талант есть самородок, и чем талант выше, тем самородная сторона его богаче. Но когда мы говорим «самородок», то берем, конечно, не понятие о таланте вообще, а понятие гораздо менее обширное. На первый взгляд самородок в полном смысле определяется как талант, так сказать, голый, в котором непосредственные данные представлены произвольному развитию, талант, живущий вне прикосновений с сферою развитою, с сферою науки, искусства, цивилизованной жизни. Но такое понятие есть чисто отвлеченное, чуть ли не столько же отвлеченное, как понятие о человеке вне условий цивилизации. В какой бы темной и неразвитой среде самородок ни родился, все-таки эта среда состоит же в непосредственном соприкосновении с другою, менее темною сферою и в посредственном с другими, еще менее темными». (Григорьев А. А. Эстетика и критика. М., «Искусство», 1980. — С. 338-339).

[38] Юстус Иоганн Фридрих Дотцауэр (1783-1860) — немецкий виолончелист, композитор и музыкальный педагог.

[39] Нем., эмоц. возгласы, выражающие восхищение красотой фуги и призывающие оценить ее совершенство: «*Посмотрите-ка, вот это фуга!*»

скаго, но прелюдія Циммермана въ другомъ родѣ, и этотъ родъ равняется по глубинѣ музыкальнаго смысла съ родомъ Высотскаго, а стороною виртуозною кажется и превзойдетъ его—этимъ сказано много. Дѣло въ томъ, что у кого изъ гитаристовъ прелюдія составляетъ сторону сильную въ игрѣ, у кого она выливается безъ натяжки, кого средства инструмента влекутъ къ смѣлому модулированію тоновъ, группированію аккордовъ и развитію мелодіи, тотъ несомнѣнно обладаетъ рѣшительною и серьозною музыкальною способностью, не только какъ виртуозъ, но какъ и композиторъ. Таковъ Циммерманъ, таковъ былъ и Высотскій. Ты назвалъ въ одной статьѣ Высотскаго самородкомъ. Дѣйствительно Циммерманъ и Высотскій самородки въ томъ смыслѣ, въ какомъ самородокъ всякій геній—общій или спеціальный, т.-е. въ музыкѣ напр. геній–виртуозъ, и геній–композиторъ, и т. д. Но они не самородки въ смыслѣ томъ, какъ ты назвалъ Высотскаго, т.–е. не такіе самородки, какъ Кольцовъ и Слѣпушкинъ, а изъ пѣвцовъ Лазаревъ и упоминаемый тобою Ярославецъ. Эти самородки потому, что или вовсе не имѣютъ техническаго образованія для своего таланта, или пріобрѣли его самоучкою; твое опредѣленіе самородка непремѣнно предполагаетъ самоучку. Не таковъ былъ Высотскій; я въ первой статьѣ объ этомъ оговорилъ; онъ былъ не самоучка въ музыкѣ. Литературно былъ онъ пожалуй мало граматенъ, но отнюдь не музыкально. Я берусь это доказать всѣмъ и каждому изъ его сочиненій. Ты спросишь: сознавалъ ли онъ эти правила или дѣйствовалъ инстинктивно? Нѣтъ, не инстинктивно, а сознавалъ по разумной музыкальной отчетливости, вотъ какъ: Для примѣра я тебѣ здѣсь приведу знаменитаго европейскаго контрапунктиста Доцауера. Годъ занимался я у него въ Дрезденѣ, и уроки его очень мнѣ напомнили Высотскаго. Die Fuge iſt ... na! eine Fuge! da, ſehen Sie mal hin, das iſt eine Fuge! Вотъ тебѣ лекція. А между тѣмъ это одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ контрапунктистовъ, глубокій и отмѣнно талантливый композиторъ и виртуозъ, остатокъ великаго времени, товарищъ Вебера, современникъ Бетговена, того времени,

когда музыка не одевалась в литературные перчатки, не прибегала к философии Гегеля, и к манере eines brillanten Bortrag`s[40] немецких новейших профессоров, а довольствовалась своим языком и одним своим миром. Пошла ли она вперед, отстала ли в наше время, другой вопрос — а это к характеристике Высотского. Как ни вертись, а разбирая Ломоносова и Державина, должно обратиться к старой французской школе, даже к Жан-Батисту Руссо с одной стороны, и к Гюнтеру с другой; разбирая Карамзина — к Н. Стерну, Геснеру и письмам Русского путешественника[41]; Жуковского — к Шиллеру, Пушкина — к Байрону, так Кавос, Прач, Хандожкин — следствия Моцарта, Рачинский, Роде, Верстовский тоже принадлежат и европейской музыке. Алябьев тоже. Глинка пользуется результатами Бетховена и Мейербера. Так и Высотский отрасль той же науки, того же искусства, на нашей почве, но самородный талант, т.е. талант решительный, и свои силы испытал он и развился на инструменте исключительно русском, на котором в Европе не игрывали — вот что важно! И с этой точки мне кажется должно смотреть на него и на его сочинения. (Варламов, твой любимец, другое дело; тот самородок почти и в твоем смысле). Талант Циммермана также велик и так же серьезен, а виртуозною стороною выше; не скажу того о композиции: Циммерман сравнительно мало сочиняет. Я выразил Циммерману сожаление: зачем гитара не составляет для него средства существования? Право жаль! он почти бросил гитару, говорит, что прежде играл много лучше, и думает совсем ее оставить. Не грех ли это? та же история, что и с Аксеновым, и мы опять теряем еще никем не заменяемого в наше время гитариста! Зачем всегда это делается именно с гитарой? Не потому ли, что людям достаточным, играющим напр. на скрипке или фортепьяно, не надо ломать головы, а можно получать кипы нот из-за границы и без труда продолжать занятия, а здесь надо самому трудиться? Что же, тем больше нам чести. Гитара бедна; да зато нигде не доведена до

[40] Нем., здесь (ирон.): к манере *«блестящих речей»* немецких новейших профессоров.

[41] «Письма русского путешественника» — произведение русского писателя и историка Н. М. Карамзина (1766-1826), в котором он в форме писем описал свои непосредственные впечатления от виденного им во время странствий по Европе в 1789-1790 гг. — в Германии, Швейцарии, Франции и Англии.

когда музыка не одѣвалась въ литтературныя перчатки, не прибѣгала къ философіи Гегеля, и къ манерѣ eines brillanten Vortrag's нѣмецкихъ новѣйшихъ профессоровъ, а довольствовалась своимъ языкомъ и однимъ своимъ міромъ. Пошла-ли она впередъ, отстала-ли въ наше время, другой вопросъ—а это къ характеристикѣ Высотскаго. Какъ ни вертись, а разбирая Ломоносова и Державина, должно обратиться къ старой французской школѣ, даже къ Жанъ-Батисту Руссо съ одной стороны, и къ Гюнтеру съ другой; разбирая Карамзина—къ Н. Стерну, Геснеру и письмамъ Русскаго путешественника; Жуковскаго—къ Шиллеру, Пушкина--къ Байрону, такъ Кавосъ, Прачь, Хантожкинъ--слѣдствія Моцарта, Рачинскій, Роде, Верстовскій тоже принадлежатъ и европейской музыкѣ. Алябьевъ тоже. Глинка пользуется результатами Бетговена и Мейербера. Такъ и Высотскій отрасль той же науки, того же искусства, на нашей почвѣ, но самородный талантъ, т.-е. талантъ рѣшительный, и свои силы испыталъ онъ и развился на инструментѣ исключительно русскомъ, на которомъ въ Европѣ не игрывали—вотъ что важно! И съ этой точки мнѣ кажется должно смотрѣть на него и на его сочиненія. (Варламовъ, твой любимецъ, другое дѣло; тотъ самородокъ почти и въ твоемъ смыслѣ.) Талантъ Циммермана также великъ и такъ же серьозенъ, а виртуозною стороною выше; не скажу того объ композиціи: Циммерманъ сравнительно мало сочиняетъ. Я выразилъ Циммерману сожалѣніе: зачѣмъ гитара не составляетъ для него средства существованія? Право жаль! онъ почти бросилъ гитару, говоритъ, что прежде игралъ много лучше, и думаетъ совсѣмъ ее оставить. Не грѣхъ ли это? та же исторія, что и съ Аксеновымъ, и мы опять теряемъ еще никѣмъ не замѣняемаго въ наше время гитариста! Зачѣмъ всегда это дѣлается именно съ гитарой? Не потому ли, что людямъ достаточнымъ, играющимъ напр. на скрипкѣ или фортепьяно, не надо ломать головы, а можно получать кипы нотъ изъ-за границы и безъ труда продолжать занятія, а здѣсь надо самому трудиться? Что же, тѣмъ больше намъ чести. Гитара бѣдна; да за то нигдѣ не доведена до

такого совершенства; идите далее, и гитара покажет, может быть, что она вовсе не так бедна, как об ней думают. Не даром же она существует с незапамятных времен в Европе, и несмотря на то, что целый век твердят об ее бедности — все-таки она мила всем и каждому, а у нас она начала новый, совершеннейший период своего существования, и я уверен, что Европа с роду не слыхивала такого гитариста, каков Циммерман. Во сне не приснится игроку на шестиструнной гитаре того, что он услышит на этом инструменте в руках Циммермана; я тебе говорю, серьезною стороною виртуозности он бросил далеко за собою и Сихру и Высотского. Взгляд Циммермана на гитару верен. «Гитара неблагодарна», — говорил он мне: «если бы я употребил свои способности и труды на виолончель, я бы гораздо более был удовлетворен своими успехами; для гитары нужна сила необыкновенная; кто ею не обладает, тот лучше не берись за этот инструмент». Так; но Циммерман именно один обладает этою силою в наше время; и такой силы, в игре собственно, не было ни у Сихры, ни у Высотского; не думаю, чтобы Аксенов ею обладал, судя по его сочинениям. Оттого-то ему и не след оставлять нашего инструмента. Смотря на его руки и на пальцы во время игры, так мне и рисуется старик Ромберг и его виолончельный стиль; что бы мы получили, если бы он для гитары сделал то же, что Ромберг для виолончели! А он может это, этому доказательством служат доселе существующие его сочинения. Нет ни одного замечательного гитариста, который бы не сознавал несомненное первенство Циммермана со стороны мастерства игры и таланта его для гитары. Так напр. я слышал в Петербурге, что Саренко с особою привязанностью занимается изучением и игрою его гитарных пьес (Саренко я к сожалению не успел слышать в Петербурге). Морков также отдает ему полную справедливость. Этим ограничусь покамест о Циммермане, потому что письмо мое расплодится до бесконечности, если описывать все впечатления, которые производит его

такого совершенства; идите далѣе, и гитара покажетъ, можетъ быть, что она вовсе не такъ бѣдна, какъ объ ней думаютъ. Не даромъ же она существуетъ съ незапамятныхъ временъ въ Европѣ, и не смотря на то, что цѣлый вѣкъ твердятъ объ ея бѣдности — все-таки она мила всѣмъ и каждому, а у насъ она начала новый, совершеннѣйшій періодъ своего существованія, и я увѣренъ, что Европа съ роду не слыхивала такого гитариста, каковъ Циммерманъ. Во снѣ не приснится игроку на шестиструнной гитарѣ того, что онъ услышитъ на этомъ инструментѣ въ рукахъ Циммермана; я тебѣ говорю, серьозною стороною виртуозности онъ бросилъ далеко за собою и Сихру и Высотскаго. Взглядъ Циммермана на гитару вѣренъ. «Гитара неблагодарна» говорилъ онъ мнѣ: «если бы я употребилъ свои способности и труды на віолончель, я бы гораздо болѣе былъ удовлетворенъ своими успѣхами; для гитары нужна сила необыкновенная; кто ею не обладаетъ, тотъ лучше не берись за этотъ инструментъ». Такъ; но Циммерманъ именно одинъ обладаетъ этою силою въ наше время; и такой силы, въ игрѣ собственно, не было ни у Сихры, ни у Высотскаго; не думаю, чтобы Аксеновъ ею обладалъ, судя по его сочиненіямъ. Оттого-то ему и не слѣдъ оставлять нашего инструмента. Смотря на его руки и на пальцы во время игры, такъ мнѣ и рисуется старикъ Ромбергъ и его віолончельный стиль; что бы мы получили, еслибы онъ для гитары сдѣлалъ то же, что Ромбергъ для віолончеля! А онъ можетъ это, этому доказательствомъ служатъ доселѣ существующія его сочиненія. Нѣтъ ни одного замѣчательнаго гитариста, который бы не сознавалъ несомнѣнное первенство Циммермана со стороны мастерства игры и таланта его для гитары. Такъ напр. я слышалъ въ Петербургѣ, что Саренко съ особою привязанностью занимается изученіемъ и игрою его гитарныхъ піесъ (Саренко я къ-сожалѣнію не успѣлъ слышать въ Петербургѣ). Морковъ также отдаетъ ему полную справедливость. Этимъ ограничусь покамѣстъ о Циммерманѣ, потому что письмо мое расплодится до безконечности, если описывать тебѣ всѣ впечатлѣнія, которыя производитъ его

игра, и все нельзя будет всего пересказать — надо его слышать.

Циммерман же познакомил меня с Морковым[42]; это было очень обязательно с его стороны. С ним самим я познакомился накануне его отъезда из Петербурга, но несмотря на это, он хотел, чтобы я слышал знаменитого петербургского гитариста, и устроил вечер у Моркова. Таким образом я имел случай слышать прекрасные вещи для двух гитар, которые Морков, несмотря на то, что был болен, сыграл для меня по просьбе Циммермана в две гитары, с одним любителем нашего инструмента, бывшим у него на этом вечере. Признаюсь, мне было отрадно видеть в Моркове человека исключительно и серьезно занимающегося семиструнною гитарою, человека, который ведет этот инструмент далее, нежели он был доведен до сих пор. Лучший ученик Сихры, занимающийся музыкою и следящий за ее современным ходом в применении к нашему инструменту, разборчивый и тонкий вкусом опытный игрок и мастер замечательный в сочинении для инструмента — Maestro; вот каков Морков; и дай Бог ему более и более успеха и деятельности, для пользы семиструнной гитары. «Вы услышите неслыханные вещи для гитары», сказал мне Циммерман, и я с этим совершенно согласился, когда услыхал Pot-pourri[43] из русских песен Моркова и его же Комаринскую[44]. Вот именно *две гитары*! это не то, что терц-гитара Сихры с большою гитарою: здесь каждая имеет свой характер и свою роль. Имитация и ответ, на которые намекают сочинения Сихры и Высотского, тут в очью совершаются[45], одна гитара перенимает голос другой, незаметно одна относительно другой переходит из аккомпанемента в приму и обратно, и — важная вещь — финал сливается умно́ в результат и венец целой пьесы. «Браво! от души “браво”!», — закричал я при окончании первой сыгранной пьесы композиции Моркова, Pot-pourri. Комаринский еще более мне понравился. Морков воспользовался Комаринским Глинки, как и должно было этого ожидать, но в интродукции и первой части

[42] Владимир Иванович Морков (1801, С.-Петербург, Россия, — ум. 25 ноября (7 декабря) 1864, там же) — гитарист-любитель и композитор. Действительный статский советник. Игре на гитаре обучался у А. О. Сихры, посвятившего ему свою «Теоретическую и практическую школу для семиструнной гитары». Автор «Полной школы для семиструнной гитары» (СПБ, 1862) и около 100 сочинений и переложений для своего инструмента. Написал «Исторический очерк русской оперы с самого ее начала по 1862 год» (СПБ, 1862). Подробнее о нем см.: «История гитары в лицах» № 2, 2012.

[43] Фр.: *попурри*, иначе говоря «смесь», т. е. инструментальная пьеса, составленная из нескольких мотивов других сочинений.

[44] Русская плясовая народная песня «Комаринская» («Камаринская») — «Ах ты, сукин сын, комаринский мужик, не хотел ты своему барину служить...» — была очень популярна и известна в обработке различных композиторов. Ею, в частности, воспользовался М. И. Глинка для своей оркестровой фантазии (1848) под тем же названием.

[45] т. е. прямо «*на глазах*», «*видимо*», «*воочию*».

игра, и все нельзя будетъ всего пересказать—надо его слышать.

Циммерманъ же познакомилъ меня съ Морковымъ; это было очень обязательно съ его стороны. Съ нимъ самимъ я познакомился на канунѣ его отъѣзда изъ Петербурга, но не смотря на это, онъ хотѣлъ, чтобы я слышалъ знаменитаго петербургскаго гитариста, и устроилъ вечеръ у Моркова. Такимъ образомъ я имѣлъ случай слышать прекрасныя вещи для двухъ гитаръ, которыя Морковъ, не смотря на то, что былъ боленъ, сыгралъ для меня по просьбѣ Циммермана въ двѣ гитары, съ однимъ любителемъ нашего инструмента, бывшимъ у него на этомъ вечерѣ. Признаюсь, мнѣ было отрадно видѣть въ Морковѣ человѣка исключительно и серьозно занимающагося семиструнною гитарою, человѣка, который ведетъ этотъ инструментъ далѣе, нежели онъ былъ доведенъ до сихъ поръ. Лучшій ученикъ Сихры, занимающійся музыкою и слѣдящій за ея современнымъ ходомъ въ примѣненіи къ нашему инструменту, разборчивый и тонкій вкусомъ опытный игрокъ и мастеръ замѣчательный въ сочиненіи для инструмента—Maestro, вотъ каковъ Морковъ; и дай Богъ ему болѣе и болѣе успѣха и дѣятельности, для пользы семиструнной гитары. «Вы услышите неслыханныя вещи для гитары», сказалъ мнѣ Циммерманъ, и я съ этимъ совершенно согласился, когда услыхалъ Pot-pourri изъ русскихъ пѣсенъ Моркова и его же Комаринскую. Вотъ именно *двѣ гитары*! это не то, что терцъ-гитара Сихры съ большою гитарою: здѣсь каждая имѣетъ свой характеръ и свою роль. Имитація и отвѣтъ, на которые намекаютъ сочиненія Сихры и Высотскаго, тутъ въ *очью совершаются*, одна гитара перенимаетъ голосъ другой, незамѣтно одна относительно другой переходитъ изъ акомпанимента въ приму и обратно, и—важная вещь—финалъ сливается умнѣ въ результатъ и вѣнецъ цѣлой піесы. «Браво! отъ души «браво!» закричалъ я при окончаніи первой сыгранной піесы композиціи Моркова, Pot-pourri. Комаринскій еще болѣе мнѣ понравился. Морковъ воспользовался Комаринскимъ Глинки, какъ и должно было этого ожидать, но въ интродукціи и первой части

пьесы он уловил гитарную сторону Комаринского мастерски, по-своему. Здесь — опять небольшое отступление.

Когда гитара была в большом ходу в России, а я застал еще конец этого времени, — тогда многие музыканты капелл и казенных, и частных, и доморощенных занимались ею ex amore. Какой-нибудь скрипач, флейтист ex officio[46], у себя в каморке заводил гитару, добирался, перекладывал, сочинял. Часто в старину случалось мне и встречать и слышать таких музыкантов-ремеслом на другом инструменте, и дилетантов-артистов на гитаре. У всех была манера оригинальная, яркая; знание, рутинированное в музыке, им помогало, а охота одушевляла их произведения на гитаре. Все они любили и обожали сочинения Высотского. Сам Высотский был апотеоза[47] этого типа. У таких-то артистов слыхал я Комаринские и барыни по установке темы такие, каких не выдумать, смело скажу, и Бетховену! Действительно Комаринский Бетховена[48] куда слабее Фильдовского по воззрению на тему, не говорю Глинкина уже и опытов других наших русских музыкантов. Это естественно: Бетховен не слыхал этой темы на ее родной почве и это нисколько не противоречит силе и славе германского великана музыки, потому что, кроме взгляда на тему, построение пьесы все-таки выше у него нежели у других. Я боялся: воспользуется ли Морков этою гитарною стороною Комаринского? Но с первых звуков убедился с радостью, что он ее-то и взял за главный мотив; честь и слава его глубокому смыслу! С этой стороны его Комаринский заслуживает серьезного внимания русских композиторов. Я уверен, что сам Глинка, исчерпавший всю *перспективность* (позволю себе это выражение) этой темы, с удовольствием увидит в обработке Моркова новую ее сторону, особенно видную для гитариста. Из этих слов ты поймешь, что первый *художник*, с успехом трудящийся для семиструнной гитары в наше время — *Морков*, и если есть надежда, что семиструнная гитара не погибнет, а пойдет далее, то я уверен, что не иначе как через руки Моркова. Опять не могу не

---

[46] «Ex amore» (лат.) — *от любви*;«Ex officio» (лат.) — *по обязанности*.

[47] Апотеоза, апотеоз (устар.) = *апофеоз*, т. е., в данном случае, был *вершиной*, *наивысшим воплощением*.

[48] «12 вариаций на тему русского танца» из балета П. Враницкого «Лесная девушка» (WoO 71) для фортепиано ля мажор Л. Бетховена, фактически, являются вариациями на тему «Камаринской».

По-видимому, первый случай обработки этой мелодии вне России западными композиторами встречается в одной из 32 пьес Й. Гайдна для часов с органчиком (Hob.XIX №4). Из какого источника мог почерпнуть ее Гайдн в 1772 году, остается неясным, поскольку первой печатной публикацией мелодии «Камаринской» считается песня «Недоносок» из 2-го выпуска сборника В. Трутовского (1778). Правда, учитыва возможную ошибку в датировке гайдновской пьесы, обращают внимание на сходство ее темы с вариантом, распространившимся в Вене позднее, после 1796 года. Именно тогда мелодия «Камаринской» стала своеобразным «шлягером» благодаря скрипачу и композитору хорватского происхождения Ивану (Яну, Джованни) Ярновичу, который с 1783 года периодически работал то в Петербурге, то в Москве; в балет П. Враницкого (а оттуда в фортепианные вариации Бетховена) эта тема попала именно как «Русский танец Ярновича». От известного нам по пьесе Глинки варианта тема Ярновича — Враницкого отличается нарочитой несимметричностью (два пятитакта со структурой 3+2), сохраненной и в теме Бетховена. То же самое наблюдается в гайдновской пьесе.

К «Камаринской» обращались и многие другие композиторы, особенно те, что гастролировали в России: Даниэль Штейбельт (Rondeau favori «Отъезд из Парижа в Петербург» и фортепианная фантазия «Пожар Москвы», финал, изображающий ликование русских), Жан-Пьер Род (вступление к вариациям для скрипки с оркестром на русские темы; рондо из 5 концерта для скрипки с оркестром), Джон Крамер (финал фортепианной сонаты ор. 47, «Фантазия и русская песня с вариациями»), Иоганн Непомук Гуммель (финал трио ор. 96), Джон Фильд (вариации на «Камаринскую») и т. д. Использовали популярную мелодию и иностранцы, долгое время работавшие в России и писавшие произведения на русские сжеты (К. Каноббио, антракт к 3 действию «Начального управления Олега»; К. Кавос, опера «Иван Сусанин», дуэт Маши и Матвея). (См.: Кириллина Л. В. «Schone Minka» и ее сестры. В сб.: Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского: Материалы международной конференции. М.: МГК, 2003. — С. 191-205).

піесы онъ уловилъ гитарную сторону Комаринскаго мастерски, по своему. Здѣсь — опять небольшое отступленіе.

Когда гитара была въ большомъ ходу въ Россіи, а я засталъ еще конецъ этого времени,—тогда многіе музыканты капеллъ и казенныхъ и частныхъ и доморощенныхъ занимались ею ex amore. Какой-нибудь скрипачь, флейтистъ ex officio, у себя въ каморкѣ заводилъ гитару, добирался, перекладывалъ, сочинялъ. Часто въ-старину случалось мнѣ и встрѣчать и слышать такихъ музыкантовъ-ремесломъ на другомъ инструментѣ, и диллетантовъ-артистовъ на гитарѣ. У всѣхъ была манера оригинальная, яркая; знаніе, рутинированное въ музыкѣ, имъ помогало, а охота одушевляла ихъ произведенія на гитарѣ. Всѣ они любили и обожали сочиненія Высотскаго. Самъ Высотскій былъ апотеоза этого типа. У такихъ-то артистовъ слыхалъ я Комаринскія и барыни по установкѣ темы такія, какихъ не выдумать, смѣло скажу, и Бетховену! дѣйствительно Комаринскій Бетховена куда слабѣе Фильдовскаго по воззрѣнію на тему, не говорю Глинкина уже и опытовъ другихъ нашихъ русскихъ музыкантовъ. Это естественно: Бетховенъ не слыхалъ этой темы на *ея родной почвѣ* и это нисколько не противорѣчитъ силѣ и славѣ германскаго великана музыки, потому что, кромѣ взгляда на тему, построеніе піесы все-таки выше у него нежели у другихъ. Я боялся: воспользуется ли Морковъ этою гитарною стороною Комаринскаго? Но съ первыхъ звуковъ убѣдился съ радостью, что онъ ее-то и взялъ за главный мотивъ; честь и слава его глубокому смыслу! съ этой стороны его Комаринскій заслуживаетъ серьознаго вниманія русскихъ композиторовъ. Я увѣренъ, что самъ Глинка, исчерпавшій всю *перспективность* (позволю себѣ это выраженіе) этой темы, съ удовольствіемъ увидитъ въ обработкѣ Моркова новую ея сторону, особенно видную для гитариста. Изъ этихъ словъ ты поймешь, что первый *художникъ*, съ успѣхомъ трудящійся для семиструнной гитары въ наше время—*Морковъ*, и если есть надежда, что семиструнная гитара не погибнетъ, а пойдетъ далѣе, то я увѣренъ, что не иначе какъ черезъ руки Моркова. Опять не могу не

сказать: вольно же Циммерману оставлять занятие гитарою! Не могу умолчать, что меня сильно огорчило полное неуважение Моркова к Высотскому. Я понимаю, что он чувствует, что пошел далее Сихры и Высотского, и кто же, знающий дело, не поймет этого, слушая его последние сочинения — за то ему и честь и почетное место, первое в наше время, как художнику. Я понимаю также, что чувство совершенного одиночества при серьезном занятии нашим инструментом, одиночества, при котором некому сообщить своего взгляда, своего понятия, своего нового слова, должно действовать мизантропически на художника; но как равнять Высотского с одним гитаристом, с которым его равняет Морков, гитаристом, между которым и Высотским[49] расстояние как от земли до неба — этого я понять не могу. Ляхов, бывши в Петербурге, слышал тоже это суждение Моркова, и смело защищал Высотского — я тоже. Мы, гитаристы Московской школы, должны отстаивать память и справедливые заслуги нашего учителя, пусть новая школа идет далее и совершенствуется, но старый триумвират гитары: Сихра, Аксенов и Высотский, должен оставаться неприкосновенным.

Как в Петербурге Морков идет далее Сихры, так в Москве Ляхов[50] совершенствует гитару Высотского. Он ученик Высотского, и также усердно занимается гитарою в Москве, как Морков в Петербурге. Кроме того, что он игрок весьма замечательный (игра его очень выработана, ровна и приятна), он также очень хороший композитор. Композиции его оригинальны и носят характер бойкого capriccio, такова, напр., его «Венгерка», где соединены все прихоти цыганской музыки в пьесе, имеющей много истинно музыкальных достоинств. Ходы его басов очень своеобразны и напоминают Высотского, круглота и беглость пассажей правой руки доказывает правильное и отчетливое изучение сихринской методы. Особенно он силен в триллере, и быстрые пассажи у него чисты и отчетливы. Говорят, что он приделал к гитаре еще одну басовую струну или две, и эффект его игры на такой гитаре очень

[49] В оригинале: «Высоцким», что, очевидно, является опечаткой, поскольку хотя такое написание фамилии иногда и встречается, М. А. Стахович в остальном тексте пишет «Высотский».

[50] Ляхов Иван Егорович (1813, Москва — 25.02.1877, там же) — русский гитарист, композитор, педагог. Один из самых даровитых гитаристов своего времени и самых преданных гитарному искусству музыкантов. В годы своего студенчества брал уроки по гитаре у М. Т. Высотского, позже у А. О. Сихры, а по теории музыки — у А. И. Дюбюка. По профессии был ветеринарным врачем, окончил Московскую медико-хирургическую академию. До 1872 года служил по различным ведомствам, после чего вышел в отставку. Был твердым, гордым человеком, всегда нуждался. Славился в Москве как непревзойденный гитарист-виртуоз и композитор. Один из первых ввел добавочные басы к гитаре, использовал перестрои и нововведения, стремился усилить звучность инструмента и т. д. Наряду с оригинальными музыкальными сочинениями И. Ляхову принадлежат обработки народных песен, переложения для гитары популярных романсов. Концертировал эпизодически (как солист и в дуэтах с другими гитаристами, в т. ч. с П. Ф. Белошеиным, а позже с А. К. Голиковым).

сказать: вольно-же Циммерману оставлять занятіе гитарою! Не могу умолчать, что меня сильно огорчило полное неуваженіе Моркова къ Высотскому. Я понимаю, что онъ чувствуетъ, что пошелъ далѣе Сихры и Высотскаго, и кто же, знающій дѣло, не поймет этого, слушая его послѣднія сочиненія—за то ему и честь и почетное мѣсто, первое въ наше время, какъ художнику. Я понимаю также, что чувство совершеннаго одиночества при серьозномъ занятіи нашимъ инструментомъ, одиночества, при которомъ некому сообщить своего взгляда, своего понятія, своего новаго слова, должно дѣйствовать мизантропически на художника; но какъ равнять Высотскаго съ однимъ гитаристомъ, съ которымъ его равняетъ Морковъ, гитаристомъ, между которымъ и Высоцкимъ разстояніе какъ отъ земли до неба—этого я понять не могу. Ляховъ, бывши въ Петербургѣ, слышалъ тоже это сужденіе Моркова, и смѣло защищалъ Высотскаго—я тоже. Мы, гитаристы Московской школы, должны отстаивать память и справедливые заслуги нашего учителя, пусть новоя школа идетъ далѣе и совершенствуется, но старый тріумвиратъ гитары: Сихра, Аксеновъ и Высотскій, долженъ оставаться неприкосновеннымъ.

Какъ въ Петербургѣ Морковъ идетъ далѣе Сихры, такъ въ Москвѣ Ляховъ совершенствуетъ гитару Высотскаго. Онъ ученикъ Высотскаго, и также усердно занимается гитарою въ Москвѣ, какъ Морковъ въ Петербургѣ. Кромѣ того что онъ игрокъ весьма замѣчательный (игра его очень выработана, ровна и пріятна), онъ также очень хорошій композиторъ. Композиціи его оригинальны, и носятъ характеръ бойкаго capriccio, такова напр. его Венгерка, гдѣ соединены всѣ прихоти цыганской музыки въ піесѣ, имѣющей много истинно музыкальныхъ достоинствъ. Ходы его басовъ очень своеобразны и напоминаетъ Высотскаго, круглота и бѣглость пассажей правой руки доказываетъ правильное и отчетливое изученіе Сихринской методы. Особенно онъ силенъ въ триллерѣ, и быстрые пассажи у него чисты и отчетливы. Говорятъ, что онъ придѣлалъ къ гитарѣ еще одну басовую струну или двѣ, и эффектъ его игры на такой гитарѣ очень

удачен и оригинален. Всякий такой шаг на гитаре меня радует, я много жду от Ляхова, по его направлению, для русской манеры и русских приемов игры на гитаре, которая составляла часть методы Высотского; ты знаете напр. его вариации на: «Здравствуй милая» и «Не будите молоду»; эту-то сторону, мне кажется, особенно может развить Ляхов, он может нам сохранить эффекты и старого торбана и — забытой балалайки, на которой мы имели единственного в мире артиста Радивилова[51]. Но вот уже несколько лет, как Радивилов совсем бросил балалайку, и лишил нас навсегда музыкальной обработки коренного и векового русского инструмента! Радивилову бросить балалайку — просто, грех перед потомством. Ляхов также прекрасно переложил на гитару известный романс Дюбюка: «Ах, мороз, мороз». Я слыхал еще и прежде, давно уже, когда еще был жив Высотский, Ляхова в концерте — в две гитары. Концерт этот был очень удачен. Его ровная, и верная в такте игра, и прекрасно выработанный тон имеют все нужные достоинства для концерта. Желательно, чтобы он и теперь давал концерты: я уверен, что и при Соколовском игра его будет иметь надлежащий успех. Этим бы он сделал большую услугу для семиструнной гитары, и вывел бы ее вновь перед московскую публику. И это дело никому столько не близко, как Ляхову, потому что он также занимает первое место между гитаристами в Москве, как Морков в Петербурге.

Теперь еще мне остается сказать о моем любимом артисте и старом товарище по гитаре А. А. Ветрове[52]. Он был любимый ученик Высотского (он и Фалеев; оба были они студенты медицинского факультета; игра Фалеева в особенности отличалась силою), и теперь лучший его ученик, потому что в нем, как в зеркале, отразилась вся метода Высотского, особенно же талант его прелюдирования; в прелюдиях в наше время особенно замечательны для меня только Циммерман и Ветров; а прелюдия есть верный залог таланта для композиции. Действи-

[51] Владимир Ильич Радивилов (1805-1863) — талантливый московский музыкант-любитель, блестящий скрипач и замечательный виртуоз на балалайке, композитор и дирижер; знал также гитару и делал для нее аранжировки. В частности, 2 апреля 1836 года он играл в дуэте с П. П. Дельвигом, учеником Высотского, свое сочинение для скрипки и гитары с оркестром. В этом же концерте Дельвиг играл вариации на тему русской песни «Скажу, матушка, голова болит», аранжированную Радивиловым.

Писатель Н. А. Аргилландер в своих воспоминаниях «В. Г. Белинский (Из моей студенческой с ним жизни)» писал, что В. И. Радивилов, управляя оркестром при студенческом театре, «играл на всевозможных инструментах и играл как артист, в особенности же он увлекал публику своей игрой на устроенной им самим так называемой балалайке, на которой струны были без ладов. Все увертюры были собственно его сочинения» («Русская старина», 1880, май, т. 28, № 5. — С. 141).

«Дамский журнал» за 1827 г. в восторженных тонах сообщал о концерте, данном «питомцем Императорского Московского университета» русским артистом Радивиловым: «...В шестой перемене концерта вдруг заиграл инструмент неизвестный и самый приятный: смесь тонов арфы, лиры, гитары, древних гуслей; под летучею рукой Радивилова, без всяких нот, но и без потери малейшего такта правильной музыки пела русская балалайка тему и трудные вариации (его же Радивилова) русской песни "На толь, чтобы печали"» («Дамский журнал», 1827, № 8. — С. 90).

[52] Ветров Александр Алексеевич (1812 — 04.12.1877), — любимый ученик М. Т. Высотского. По профессии — врач, окончил медицинский факультет Московского университета. Обладал незаурядным талантом и тонким вкусом. Еще до начала занятий с Высотским изучал теорию музыки параллельно с обучением игре на скрипке. Кроме того, учился пению и был очень близок с А. Е. Варламовым, ряд романсов которого переложил для семиструнной гитары. Как гитарист имел высокий авторитет. Игра его была похожа на игру М. Т. Высотского и отличалась певучестью и смелыми модуляциями. Автор сборника «100 русских народных песен» и нескольких гитарных вариаций на русские песни. Немногие дошедшие до нас сочинения позволяют поставить А. А. Ветрова в ряд наиболее интересных гитаристов-композиторов XIX века.

удаченъ и оригиналенъ. Всякій такой шагъ на гитарѣ меня радуетъ, я много жду отъ Ляхова, по его направленію, для русской манеры и русскихъ пріемовъ игры на гитарѣ, которая составляла часть методы Высотскаго; ты знаешь напр. его варіяціи на: «Здравствуй милая» и «Не будите молоду»; эту-то сторону, мнѣ кажется, особенно можетъ развить Ляховъ, онъ можетъ намъ сохранить эффекты и стараго торбана и — забытой балалайки, на которой мы имѣли единственнаго въ мірѣ артиста Радивилова. Но вотъ уже нѣсколько лѣтъ, какъ Радивиловъ совсѣмъ бросилъ балалайку, и лишилъ насъ на всегда музыкальной обработки кореннаго и вѣковаго русскаго инструмента! Радивилову бросить балалайку—просто, грѣхъ передъ потомствомъ. Ляховъ также прекрасно переложилъ на гитару извѣстный романсъ Дюбюка: «Ахъ морозъ, морозъ.» Я слыхалъ еще и прежде, давно уже, когда еще былъ живъ Высотскій, Ляхова въ концертѣ—въ двѣ гитары. Концертъ этотъ былъ очень удаченъ. Его ровная, и вѣрная въ тактѣ игра, и прекрасно выработанный тонъ имѣютъ всѣ нужныя достоинства для концерта. Желательно, чтобы онъ и теперь давалъ концерты: я увѣренъ, что и при Соколовскомъ игра его будетъ имѣть надлежащій успѣхъ. Этимъ бы онъ сдѣлалъ большую услугу для семиструнной гитары, и вывелъ бы ее вновь передъ московскую публику. И это дѣло никому столько не близко, какъ Ляхову, потому что онъ также занимаетъ первое мѣсто между гитаристами въ Москвѣ, какъ Морковъ въ Петербургѣ.

Теперь еще мнѣ остается сказать о моемъ любимомъ артистѣ и старомъ товарищѣ по гитарѣ А. А. Вѣтровѣ. Онъ былъ любимый ученикъ Высотскаго (онъ и Фалѣевъ; оба были они студенты Медицинскаго факультета; игра Фалѣева въ особенности отличалась силою), и теперь лучшій его ученикъ, потому что въ немъ какъ въ зеркалѣ отразилась вся метода Высотскаго, особенно же талантъ его прелюдированія; въ прелюдіяхъ въ наше время особенно замѣчательны для меня только Циммерманъ и Вѣтровъ; а прелюдія есть вѣрный залогъ таланта для композиціи. Дѣйстви-

тельно, если бы время позволяло Ветрову исключительно посвятить себя гитаре, то я уверен, что он очень много бы сделал для этого инструмента, потому что имеет склонность наиболее к стилю широкому и серьезному в музыке, это его природное направление, потому то особенно он и напоминает Высотского. — Энергическая игра, певучесть и плавность легатов, смелая модуляция и ходы в аккордах, — все это перешло к нему по прямой линии от Высотского, только у него еще более мягкости в пении. Его фантазии и певучие темы имеют что-то обаятельное для слушателя, и этим качеством на гитаре он убьет всякого соперника, также как Липинский[53] на скрипке. Его не наслушаешься; а это важное качество в артисте. Он написал Nocturno, которое сам мне переписал и подарил. В этой пьесе, кроме того, что она превосходно написана для гитары, тема так хороша, что возвышает композицию в общий музыкальный характер: это уже не сочинение для одного только инструмента, где рассчитываются средства и эффекты инструментальные, нет, эту тему дайте скрипке, виолончели, голосу — все это будет прекрасно. Вот важная сторона в музыкальном направлении Ветрова, которою он отличается между прочими современными гитаристами. Ветров занимается усердно теперь изучением теории музыки и пишет; желательно, чтобы он издал свои сочинения. Недавно написал он бравурную вариацию на тему: «Ты не поверишь». Прошлого году я ему играл свою, тебе известную, аранжировку этой темы, теперь он сделал к этой теме вариации и тему обработал по-своему. Бравурная вариация написана в стиле Высотского, как последняя вариация Высотского на тему: «Люблю грушу», в тоне G-dur, начиная с той же аппликатуры. Мы хотим общими силами сделать из этого пьесу для двух гитар, где моя тема пойдет в вариацию adagioso. Но бравурная вариация Ветрова чудо; я тебе ее доставлю, над нею стоит потрудиться и изучить ее. Я просил Ветрова написать его воспоминания о Высотском: он знал его близко, и сведения его будут очень интересны. Ветров прежде гитары играл на скрипке и зани-

[53] Липинский (Липиньский) Кароль Иосиф (1790-1861) — знаменитый польский скрипач-виртуоз, композитор, дирижер. В 1825, 1828 и 1839 гг. концертировал по России — в Одессе, Киеве, Вильне, Санкт-Петербурге и Москве. Инструментовал несколько галицких (западноукраинских) народных песен, опубликованных в сборнике Вацлава из Олеска (псевд. Вацлава Залесского)«Песни польские и русские люда галицкого» — «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (Львов, 1833). С 1839 по 1861 был концертмейстером в Дрездене. Друг и соперник Паганини, с которым часто встречался, играл дуэты для скрипок, импровизации. В 1818 г. Липинский дал в Пьяченце (Италия) концерт, в котором исполнил с Паганини дуэт для скрипок.

тельно, если бы время позволяло Вѣтрову исключительно посвятить себя гитарѣ, то я увѣренъ, что онъ очень много бы сдѣлалъ для этого инструмента, потому что имѣетъ склонность наиболѣе къ стилю широкому и серьозному въ музыкѣ, это его природное направленіе, потому-то особенно онъ и напоминаетъ Высотскаго. — Энергическая игра, пѣвучесть и плавность лигатовъ, смѣлая модуляція и ходы въ аккордахъ,—все это перешло къ нему по прямой линіи отъ Высотскаго, только у него еще болѣе мягкости въ пѣніи. Его фантазіи и пѣвучія темы имѣютъ что-то обаятельное для слушателя, и этимъ качествомъ на гитарѣ онъ убьетъ всякаго соперника, также какъ Липинской на скрипкѣ. Его не наслушаешься; а это важное качество въ артистѣ. Онъ написалъ Nocturno, которое самъ мнѣ переписалъ и подарилъ. Въ этой піесѣ, кромѣ того что она превосходно написана для гитары, тема такъ хороша, что возвышаетъ композицію въ общій музыкальный характеръ: это уже не сочиненіе для одного только инструмента, гдѣ разсчитываются средства и эффекты инструментальные, нѣтъ, эту тему дайте скрипкѣ, віолончели, голосу—все это будетъ прекраено. Вотъ важная сторона въ музыкальномъ направленіи Вѣтрова, которою онъ отличается между прочими современными гитаристами. Вѣтровъ занимается усердно теперь изученіемъ теоріи музыки и пишетъ; желательно, чтобы онъ издалъ свои сочиненія. Недавно написалъ онъ бравурную варіацію на тему: «Ты не повѣришь». Прошлаго году я ему игралъ свою, тебѣ извѣстную, аранжировку этой темы, теперь онъ сдѣлалъ къ этой темѣ варіаціи и тему обработалъ по-своему. Бравурная варіація написана въ стилѣ Высотскаго, какъ послѣдняя варіація Высотскаго на тему: «люблю грушу», въ тонѣ Gdur, начиная съ той же аппликатуры. Мы хотимъ общими силами сдѣлать изъ этого піесу для двухъ гитаръ, гдѣ моя тема пойдетъ въ варіацію adagioso. Но бравурная варіація Вѣтрова чудо; я тебѣ ее доставлю, надъ нею стоитъ потрудиться и изучить ее. Я просилъ Вѣтрова написать его воспоминанія о Высотскомъ: онъ зналъ его близко, и свѣденія его будутъ очень интересны. Вѣтровъ прежде гитары игралъ на скрипкѣ и зани-

мался пением. Он был очень близок с Варламовым и прекрасно переложил на гитару многие его романсы.

Вот тебе перечет современных гитарных знаменитостей. Ты видишь, что и второй период существования семиструнной гитары, несмотря на то, что менее благоприятствует ей мода, имеет не менее первого своих представителей-художников: что были прежде Сихра, Аксенов и Высотский, то теперь у нас Морков, Ляхов и Ветров, кроме того еще мы имеем Циммермана, которому, в его роде, не было и не будут, быть может, подобного. Замечательно, что кроме Циммермана, у которого игра и музыка своя, ни у кого не занятая и неподражаемая, Морков, Ляхов и Ветров являются прямо каждый с тою характеристикою, какою отличались Сихра, Аксенов и Высотский — прежде. Дальнейшее совершенство методы Сихры перешло к Моркову; русские аффекты[54], которые начал употреблять Аксенов, составляют главный характер музыки Ляхова, а Ветров наследовал весь музыкальный тип Высотского, и чем далее идет, тем серьезнее и глубже становится его музыкальная мысль. Из других гитаристов, которые также знамениты, но которых я не слыхал к сожалению, должно упомянуть о Свинцове, также и о Варсонуфьеве. В Московских Ведомостях читал я объявление об издании чьих-то гитарных сочинений; ты постоянный москвич можешь за этим следить и извещать об замечательном[55] в отношении гитары. В Петербурге Саренко[56], говорят, игрок удивительный. Мы лишились недавно также незаменимого гитариста в Пузине; он умер в Москве, говорят. Цезырев, в Москве, игрок известный, его уже я впрочем давно не слыхал. Белошеин, также давнишний гитарист, весьма хороший игрок. Наконец, мы, гитаристы, обязаны свидетельствовать публично большую нашу *благодарность знаменитому* нашему гитарному мастеру московскому *И. Г. Красношекову*[57]. Кто не играл на его гитарах? начиная от Высотского, Циммермана, Ляхова, Ветрова, Свинцова, Цезырева и пр. и до последнего любителя гитары — по всей России рассеяны его гитары, и все единогласно признают его

[54] Здесь: «движения души» — страсти и эмоциональные переживания, воплощавшиеся в русской народной песне.

[55] Напечатано: *замечельном*; явная опечатка, скорее всего, следует читать «замечательном», хотя не исключен и случай «замеченном».

[56] Саренко Василий Степанович (29.06.1814, Воронеж, — 17.06.1881, Орел) — гитарист и композитор. Доктор медицины (1854), в 1833 г. окончил медицинский факультет Московского университета; служил военным врачем, генерал. Автор 20 работ по медицине, из них 12 по офтальмологии. Много личного времени уделял гитаре. Считается последним представителем гитарной школы А. О. Сихры. Опубликовал 14 оригинальных пьес для гитары и несколько обработок. На публике почти не выступал и очень редко давал уроки игры на гитаре. Близкий друг Ф. М. Циммермана, дружил также с гитаристами Морковым, Палевичем (учеником Моркова), Аксеновым, композиторами Даргомыжским, Мусоргским, Соколовым (автором известных романсов), Варламовым, с певцами русской оперы — О. А. Петровым, С. В. Васильевым.

[57] Ошибка автора, уже встречавшаяся в первой статье; прав. — И[ван] Я[ковлевич] Краснощеков.

мался пѣніемъ. Онъ былъ очень близокъ съ Варламовымъ и прекрасно переложилъ на гитару многіе его романсы.

Вотъ тебѣ перечетъ современныхъ гитарныхъ знаменитостей, Ты видишь, что и второй періодъ существованія семиструнной гитары, не смотря на то, что менѣе благопріятствуетъ ей мода, имѣетъ не менѣе перваго своихъ представителей-художниковъ: что были прежде Сихра, Аксеновъ и Высотскій, то теперь у насъ Морковъ, Ляховъ и Вѣтровъ, кромѣ того еще мы имѣемъ Циммермана, которому, въ его родѣ, не было и не будутъ, быть можетъ, подобнаго. Замѣчательно, что кромѣ Циммермана, у котораго игра и музыка своя, ни у кого не занятая и неподражаемая, Морковъ, Ляховъ и Вѣтровъ являются прямо каждый съ тою характеристикою, какою отличались Сихра, Аксеновъ и Высотскій — прежде. Дальнѣйшее совершенство методы Сихры перешло къ Моркову; русскіе эффекты, которые началъ употреблять Аксеновъ, составляютъ главный характеръ музыки Ляхова, а Вѣтровъ наслѣдовалъ весь музыкальный типъ Высотскаго, и чѣмъ далѣе идетъ, тѣмъ серьознѣе и глубже становится его музыкальная мысль. Изъ другихъ гитаристовъ, которые также знамениты, но которыхъ я не слыхалъ къ-сожалѣнію, должно упомянуть о Свинцовѣ, также и о Варсонуфьевѣ. Въ Московскихъ Вѣдомостяхъ читалъ я объявленіе объ изданіи чьихъ-то гитарныхъ сочиненій; ты постоянный москвичъ можешь за этимъ слѣдить и извѣщать объ замѣчельномъ въ отношеніи гитары. Въ Петербургѣ Саренко, говорятъ, игрокъ удивительный. Мы лишились недавно также незамѣнимаго гитариста въ Пузинѣ; онъ умеръ въ Москвѣ, говорятъ. Цезыревъ, въ Москвѣ, игрокъ извѣстный, его уже я впрочемъ давно не слыхалъ. Бѣлошеинъ, также давнишній гитаристъ, весьма хорошій игрокъ. Наконецъ, мы, гитаристы, обязаны свидѣтельствовать публично общую нашу *благодарность знаменитому* нашему гитарному мастеру московскому *И. Г. Краснощекову*. Кто не игралъ на его гитарахъ? начиная отъ Высотскаго, Циммермана, Ляхова, Вѣтрова, Свинцова, Цезырева и пр. и до послѣдняго любителя гитары — по всей Россіи разсѣяны его гитары, и всѣ единогласно признаютъ его

за лучшего мастера. Соколовский также ему заказывает гитары. Сихра и его школа имеют своих мастеров в Петербурге, но гитары Краснощекова имеют много достоинств, превышающих гитары петербургские, и большинство гитаристов предпочитает гитары краснощековские по справедливости. Имя Краснощекова соединено с гитарой, и пользуется в России заслуженной известностью.

В заключение приведу здесь несколько сведений о семиструнной гитаре из прежнего времени, сведений, которые не вошли в мою первую статью, и которые я нашел после, разбирая свои старые записки о гитаре еще 1840 года: Сихра в первый раз сделал опыт устройства семиструнной гитары в Вильне в конце 1790 годов, а усовершенствовал ее в Москве. Строй его гитары назывался тогда польским, а разладные строи: 1-й бас C или E (в e moll) испанским строем. Теперь стало быть семиструнная гитара существует лет около 60-ти. В Москве Сихра прожил 15-ть лет, и около 1820 года переехал в Петербург[58]. Ноты, которые я видел и которые приписываются Хандожкину — вариации на песни: «По горам я ходила» и «Покажися месяц ясный». Из Аксеновских мне известных особенно замечательны: «Как у наших у ворот» и тема Моцарта с вариациями. Современная знаменитость Аксенову по игре был *Скобельцын*. Я его слыхал; его игра отличалась силою и беглостью. К этому времени принадлежат еще печатные ноты Hirsh'a и Школа для семиструнной гитары, довольно слабая. Офицер, у которого Высотский продолжал уроки после Аксенова, был *Акимов*. Современная знаменитость Высотскому был Богданов, которого Высотский очень уважал, а первый по времени из лучших его учеников — *Дельвиг*[59]. Из простых игроков Высотский мне часто говорил о цыгане в хоре Ильи Соколова (имени не упомню); он хвалил очень его игру. Еще весьма замечательный музыкант и необыкновенный по совершенству игрок на гитаре, о котором мне много чудесного рассказывал *Рачинский*, был *Александров*[60], не помню чей ученик. — Для антикварной стороны гитары надо

[58] Эти сведения М. А. Стаховича не совсем точны: Сихра, вероятнее всего, жил в Москве с 1801 года (по версии В. П. Машкевича — с 1795 года), а не позже 1813 года переехал в Петербург (об этом свидетельствует публикация в «Санкт-Петербургских ведомостях», № 76 от 23 сентября 1813 г., в которой сообщается о продаже нот, большей частью русских песен с вариациями в обработке Сихры в собственном доме и музыкальном магазине Пеца), где и оставался до конца жизни, содержа себя и семью гитарой.

[59] Дельвиг Павел Петрович (1803-1854) — один из лучших учеников М. Высотского. Из числа немногих музыкантов, игравших с оркестром. Приобрел известность как солист оркестра народных инструментов под управлением В. И. Радивилова. См. также прим. на стр. 58.

[60] Александров Николай Иванович (1818-1884) — русский гитарист-семиструнник и композитор. По окончании Царскосельского лицея служил в русской армии, гвардейский офицер. В 1860-е годы решил оставить военную службу, чтобы целиком посвятить себя гитаре. Изучал теорию музыки и композицию у Н. А Тивольского (впоследствии редактора сочинений Н. И. Александрова, изданных у М. Бернарда). Был одним из лучших учеников Андрея Сихры, высоко ценившего виртуозное дарование Н. Александрова и посвятившего ему лично несколько своих произведений (в частности, знаменитую русскую песню с вариациями «Среди долины ровныя»). Написал около 40 этюдов и почти 30 оригинальных миниатюр, опубликовал ряд гитарных транскрипций русских романсов. Среди произведений для гитары выделяются педагогические сочинения (упражнения, «пробы», «экзерсиции») и некоторые концертные пьесы («Баркарола», «Reverie» и др.).

за лучшаго мастера. Соколовскій также ему заказываетъ гитары. Сихра и его школа имѣютъ своихъ мастеровъ въ Петербургѣ, но гитары Краснощекова имѣютъ много достоинствъ, превышающихъ гитары петербургскія, и большинство гитаристовъ предпочитаетъ гитары краснощековскія по справедливости. Имя Краснощекова соединено съ гитарой, и пользуется въ Россіи заслуженной извѣстностью.

Въ заключеніе приведу здѣсь нѣсколько свѣдѣній о семиструнной гитарѣ изъ прежняго времени, свѣдѣній, которыя не вошли въ мою первую статью, и которыя я нашелъ послѣ, разбирая свои старыя записки о гитарѣ еще 1840 года: Сихра въ первый разъ сдѣлалъ опытъ устройства семиструнной гитары въ Вильнѣ въ концѣ 1790 годовъ, а усовершенствовалъ ее въ Москвѣ. Строй его гитары назывался тогда польскимъ, а разладные строи: 1-й басъ C или E (въ e moll) испанскимъ строемъ. Теперь стало быть семиструнная гитара существуетъ лѣтъ около 60-ти. Въ Москвѣ Сихра прожилъ 15–ть лѣтъ, и около 1820 года переѣхалъ въ Петербургъ. Ноты, которыя я видѣлъ и которыя приписываютъ Хандожкину—варіаціи на пѣсни: «По горамъ я ходила» и «Покажися мѣсяцъ ясный». Изъ Аксеновскихъ мнѣ извѣстныхъ особенно замѣчательны: «Какъ у нашихъ у воротъ» и тема Моцарта съ варіаціями. Современная знаменитость Аксенову по игрѣ былъ *Скобельцынъ*. Я его слыхалъ; его игра отличалась силою и бѣглостью. Къ этому времени принадлежатъ еще печатныя ноты Hirsch'a и Школа для семиструнной гитары, довольно слабая. Офицеръ, у котораго Высотскій продолжалъ уроки послѣ Аксенова, былъ *Акимовъ*. Современная знаменитость Высотскому былъ Богдановъ, котораго Высотскій очень уважалъ, а первый по времени изъ лучшихъ его учениковъ — *Дельвигъ*. Изъ простыхъ игроковъ Высотскій мнѣ часто говорилъ о цыганѣ въ хорѣ Ильи Соколова (имени не упомню); онъ хвалилъ очень его игру. Еще весьма замѣчательный музыкантъ и необыкновенный по совершенству игрокъ на гитарѣ, о которомъ мнѣ много чудеснаго разсказывалъ *Рачинскій*, былъ *Александровъ*, не помню чей ученикъ.—Для антикварной стороны гитары надо

вспомнить и о слепом *Жилине*[61], который *во время оно* давал в Москве концерты.

Мне бы следовало еще многое сказать о Соколовском, но об нем одном надо бы сказать столько же, сколько сказано о других, потому что, как художник, он всех оконченнее, письмо же мое и так длинно, потому оставляю о Соколовском до другого разу. Тогда придется мне поговорить о 6-струнной гитаре сравнительно с семиструнною.

Марта 13-го 1855 г.
С. Пальна

МИХАИЛ СТАХОВИЧ

---

[61] Упоминание М. А. Стаховичем Жилина, дает нам возможность представить здесь небольшую биографическую справку об этом неординарном человеке и музыканте, о котором, в сравнении с другими называемыми в очерке гитаристами, нашим читателям, вероятно, известно менее всего.

Алексей Дмитриевич Жилин — русский музыкант и композитор, бывший в свое время достаточно популярным в обеих столицах. Родился около 1766 года (единственным источником, устанавливающим примерную дату его рождения, является дневниковая запись историка и археолога И. М. Снегирева, сделанная им 22 сентября 1846 года, после посещения вечера в доме управляющего коммерческого банка Н. Ф. Смирного: «У него играл и пел слепой старик Алексей Дмитриевич Жилин, около 80 л.»). Согласно архивным документам, происходил А. Д. Жилин из дворян Курской губернии. Прадед и дед его занимали высокие посты в армии, а отец был незначительным гражданским чиновником, хотя и имевшим собственные угодья. В газетных публикациях Жилин не без гордости называл себя нижегородским, а иногда — симбирским дворянином (очевидно, по месту владений семьи), хотя в жизни мало пользовался преимуществами помещичьего звания.

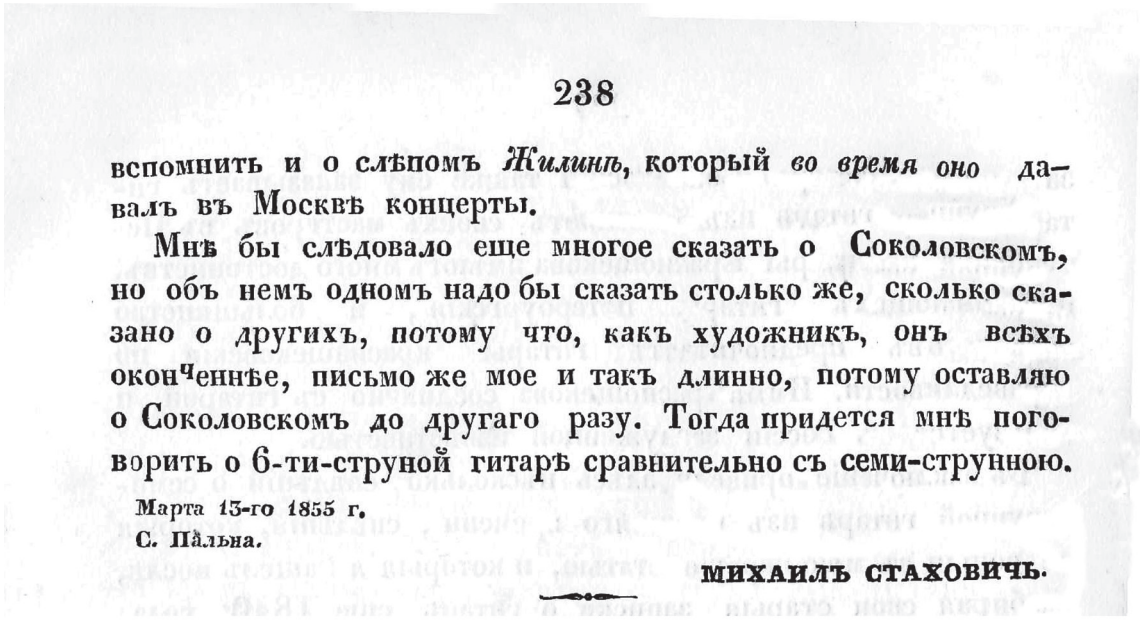
Детство он провел в доме отца в Курской губернии, где ослеп на шестом месяце от рождения. К музыке А. Д. Жилин чувствовал непреодолимую страсть с юных лет. Без учителя, благодаря тонкому слуху и замечательной памяти, он смог изучить нотную грамоту и ознакомиться с музыкальными произведениями. Его любимым инструментом было фортепьяно, но помимо этого он виртуозно владел гитарой, а также хорошо играл на скрипке и виолончели.

В первом десятилетии XIX века он был уже хорошо известен в Петербурге как композитор, исполнитель и педагог. Одно из первых его сочинений — полонез для большого оркестра (1805) — осталось в рукописной партитуре. Музыкальные фантазии Жилина были по большей части печальны и трогательны. В 1810 г. был издан большой сборник его музыкальных сочинений для фортепиано, заключавший в себе русские песни, польские, марши и т. д., доставивший ему известность. Остальные опубликованные сочинения относятся ко второму десятилетию XIX века. Большой и продолжительной популярностью пользовался мелодичный, сентиментальный романс Жилина: «Малютка, шлем нося, просил» (слова А. Ф. Мерзлякова). В 1839 году этот романс был использован (без указания авторства) в трагедии в стихах «Велизарий», переведенной с немецкого П. Ободовским и поставленной в Александринском театре.

Слепой музыкант неоднократно давал в Петербурге и Москве концерты на фортепиано и на гитаре, которые проходили с большим успехом и вызывали сравнение его игры с игрою величайших артистов того времени. В 1810 году концертные выступления Жилина получили широкое освещение в печати на страницах журналов «Аглая» и «Вестник Европы». В журнале «Аглая» (1810, июнь, ч. 10) по поводу концерта Жилина было напечатано стихотворение сотрудничавшего с журналом писателя Николая Дмитриевича Иванчина-Писарева (1794-1849), подписанное Н. И. П.:

Что зрения навек судьба тебя лишила,
Тебе ль жалеть о том.
Она не жестоко с тобою поступила:
Поверь, наш светлый мир и все, что видим в нем,
Сравниться в красоте с тем миром идеальным,
В котором ты живешь, не может никогда.
Как часто человек здесь зрителем печальным
Предметов горестных бывает иногда.
Как часто, насмотрясь на бедствия вселенной,
Завидует, мой друг, он участи твоей.
Ты — оком, он душой не видит ясных дней.
Еще не в мраке ты: талант твой несравненный
Светильником тебе послужит к тем краям,
Где музам, гениям курится фимиам.

Издатель журнала «Аглая», поэт и литератор князь Петр Иванович Шаликов, снабдил стихотворение следующим примечанием: «Ничего нет трогательнее концерта, даваемого сим слепцом — Орфеем. Под трогательными звуками его фортепьяно вы слышите трогательную историю его жизни. Десять человек говорит вокруг вас, как он оставлен своими родственниками



238

вспомнить и о слѣпомъ *Жилинѣ*, который *во время оно* давалъ въ Москвѣ концерты.

Мнѣ бы слѣдовало еще многое сказать о Соколовскомъ, но объ немъ одномъ надо бы сказать столько же, сколько сказано о другихъ, потому что, какъ художникъ, онъ всѣхъ окончennѣе, письмо же мое и такъ длинно, потому оставляю о Соколовскомъ до другаго разу. Тогда придется мнѣ поговорить о 6-ти-струной гитарѣ сравнительно съ семи-струнною.

Марта 13-го 1855 г.
С. Пàльна.

МИХАИЛЪ СТАХОВИЧЬ.

самыми близкими, и проч. проч. Удивительно! возбуждая живейшее участие в посторонних, он ни мало не жалок для своих!.. Бесчеловечные!»

Эта публикация вызвала ответ ближайших родственников Жилина — отца и брата. Проживая в то время в городе Княгинине Нижегородской губернии, они действительно мало беспокоились о его судьбе, хотя не могли и предположить, что их семейные дела станут достоянием печати. Желая оправдаться перед общественным мнением и доказать, что Жилин сам избрал для себя карьеру артиста, они направили письмо издателям журнала «Вестник Европы» (N. N. Письма к издателям В. Е. О господине Жилине. «Вестник Европы» 1810 г., ноябрь, ч. LIV, № 21, стр. 67-70), которое представляет интерес и для обрисовки дарования слепого пианиста. В письме они писали: «...Фортепиано есть любимый инструмент его; но г. Жилин прекрасно играет еще на гитаре, на виолончели и на скрипке. С какою быстротою перебегает он клавиши, и какой чистый, приятный тон из них извлекает! Интересны концерты, которые он давал в Москве и Петербурге. Фантазия его по большей части печальная и до глубины души трогает. В нынешнем году отпечатана небольшая часть его сочинений, содержащая русские песни, польские, марши и проч., которую, он поднес ее императорскому величеству. Слыша игру его, и не видя игрока, никто не поверит, чтоб это был слепой; и в сем искусстве он превосходит может быть всех артистов своего времени». Далее в письме утверждалось, что Жилин приезжал летом 1810 года на побывку к родным, но не захотел остаться, «представляя, что талант и любимое занятие заставляют его непременно жить там, где молодой артист находит возможные средства себя усовершенствовать. Г. Жилин живет в столице по своему желанию и по обязанности. Как благородный человек не в состоянии будучи управлять шпагою или пером, он почитает за долг служить обществу своим талантом и служба его столько же приносит ему чести, сколько удивляет пленительная игра его» (Цит. по: История русской музыки: в исследованиях и материалах: Том 1. Под ред. проф. К. Кузнецова. Гос. издат. Музыкальный сектор, 1924. — С. 109).

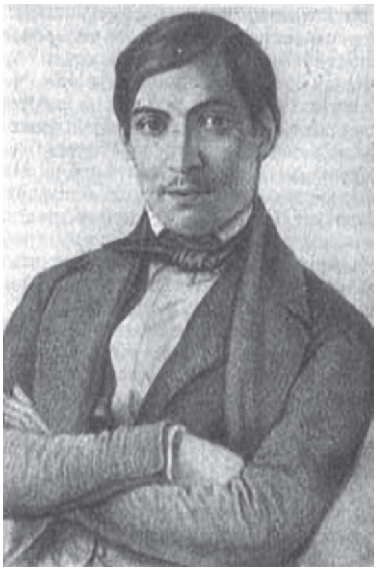
А. Д. Жилин выступал публично до глубокой старости. В 1831 году он провел свой концерт в Одессе, выступая в нем и в качестве дирижера, и в качестве пианиста. В программу концерта входили следующие его сочинения: увертюра для оркестра, концерт и фантазия на русские песни для фортепьяно и полонез с хором. После Одессы он приехал в Москву и оставался там до конца своих дней. 2 апреля 1837 года им был дал концерт в зале Благородного собрания.

Последняя рецензия о Жилине была написана в 1842 году тем самым князем П. Шаликовым, который первым представил его москвичам в 1810 году: «Наш музыкальный Гомер, симбирский дворянин, лишившийся зрения шести месяцев от рождения, знаком московской публике очень давно и всегда привлекал ее на свои концерты, как необыкновенным талантом, так и печальною судьбой. На этот раз посетителей также было довольно. Галерея, вместившая в себе до 150 стульев, занялась вся, равно, как и полукружие перед ней под открытым небом. Сама природа благоприятствовала артисту: вечер был наилучший. После увертюры, в первой части г-н Жилин пел стихотворное К. И. М. Д. [Князя Ивана Михайловича Долгорукого] «Послание к Парфену» собственной музыки; потом играл на фортепьяне Берову сонату. Во второй части после увертюры, питомец Аполлона играл собственного сочинения попури одною рукою на фортепьяне, а другою на гитаре; в заключение пел собственного же сочинения прощальные куплеты: «Слепец! средь ночи непрерывной». Слова г-на Шпаковского. Промежутки наполнялись хором цыган, а воздух рукоплесканиями» (Шаликов, князь. Музыкальный вечер, данный г-м Жилиным в Садовой галерее г-на Осташевского, июня 20. — Прибавление к «Московским губернским ведомостям», 1842, 27 июня, № 26).

Помимо исполнительской и композиторской деятельности, Жилин занимался также педагогикой: известно, что на протяжении многих лет он работал в качестве капельмейстера и учителя музыки в Петербургском институте слепых, с 1816 г. состоял там заведующим музыкальной частью и получал пенсию.

Последние годы жизни музыкант провел в нужде. Единственное, что его немного поддерживало, — помощь «благодетельных особ», которых он публично благодарил в 1848 году во время разразившейся в Москве эпидемии холеры (От дворянина Жилина. «Московские ведомости», 1848, 8 января, № 4. Отделение 2-е, стр. 28). Это — последняя публикация, напечатанная от имени композитора (именно поэтому год его смерти, чаще всего определяется как «не ранее 1848»). В газетном отчете 1851 года по поводу концерта в Институте слепых (Ф. Б. Заметки, выписки и корреспонденции. «Северная пчела», 1851. 7 февраля. № 30, стр. 117) вскользь упоминается «покойный Жилин», видимо, скончавшийся незадолго до того. (Натансон В. А. Прошлое русского пианизма (XVIII-начало XIX века): очерки и материалы. Гос. музыкальное изд-во, 1960. С. 174-175).

ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ Михаила Стаховича



Мир твоему праху, народный писатель! Всю жизнь посвятил ты народу, которого знал и любил так много. Долго словом и делом проводил ты мысль об его освобождении, и когда повеяла свобода, как отозвался ты на священный призыв! В числе немногих стоял и ты за право крестьян на землю, которое они приобрели не юридическим путем, а трехсотлетним крепостным трудом, орошая эту самую землю кровавым потом. Много принял ты в то время горя: порицали тебя те, которые после твоей смерти сами невольно пришли к твоим убеждениям, к тем убеждениям, за которые при твоей жизни бросали в тебя каменьями. А ты только и хотел одного: чтоб крестьян освободили бы с землею... Ты умер, не дождавшись обетованного дня, но ты предсказал его и видел его рассвет!

Придет время, русский народ вспомянет и твою деятельность в истории своего освобождения, оценит тебя и в немногих оставшихся после тебя произведениях: в последние годы все твое время поглощала служба предводителя дворянства, заботы об угнетенных крестьянах, первые труды по эмансипации, – тебе было не до авторской деятельности! Вспомянут и тебя добрым словом и от души скажут: вечная память!

А. А. Стахович. Клочки воспоминаний. – М., 1904. – С. 252-253.

Прим. в тексте: *«Писано в 1861 г.»**

* 19 февраля 1861 года Императором Александром II был подписан Всемилостивейший манифест об отмене крепостного права.

Михаила Стаховича современники знали не только и даже не столько как крупного помещика, уездного предводителя дворянства, но и, много больше, как талантливого драматурга, поэта и переводчика, страстного любителя и собирателя народных песен; известен он был и как прекрасный гитарист, ученик М. Т. Высотского, автор первой истории русской семиструнной гитары.

Михаил Александрович Стахович родился 22 марта 1820 года в родовом имении Пальна Соловьевской волости Елецкого уезда Орловской губернии (ныне с. Пальна-Михайловка Становлянского района Липецкой области) в семье богатого помещика.

Дворянский род Стаховичей вел свое начало с XVII в. и был внесен в родословные книги Черниговской, Полтавской, Орловской, Московской и Рязанской губерний.

Началась династия с польского шляхтича Киприана (Федора) Стаховича, объявившегося в Черниговской волости в XVII веке. Его сын Андрей Стахович служил при гетьмане Мазепе, в 1691-1695 гг. был сотником в Седневе, в 1699 г. – сотником белоусской сотни Черниговского полка, а в нач. 1700-х (до 1714-го) – сотником городницким. На военной службе находилось еще несколько поколений Стаховичей, поэтому на гербе рода изображены золотая стрела и меч.

Родоначальником орловской ветви стал *Александр Иванович Стахович* (1794–1871), офицер гвардейской артиллерии и участник Отечественной войны 1812 года, кавалер ордена Святой Анны 2-ой степени, в 1819 г. женившийся на *Надежде Михайловне Перваго* (ум. 1842) – единственной дочери елецкого столбового дворянина Михаила Васильевича Перваго, первого владельца имения Пальна. С тех пор Пальна перешла к роду Стаховичей.

У Александра Ивановича и Надежды Михайловны было трое детей – *Михаил* (1820-1858), *Мария* (1827-1872) и *Александр* (1830-1913)[1].

Мария Александровна Стахович в 1843 году вышла замуж за известного хирурга, профессора, и впоследствии президента Санкт-Петербургской Медико-хирургической академии, Петра

[1] После смерти жены А. И. Стахович женился вторично на Юлии Карловне Гаутер из прибалтийских дворян и также имел в этом браке троих детей (М. А. Стахович-младший: окружение, родство. Сб. материалов из Парижского архива семьи Стаховичей. Вып. 2. – Елец: ЕГУ им А. И. Бунина, 1996. – С. 215).

Александровича Дубовицкого (1815-1868), детей у супругов не было.

Александр Александрович Стахович окончил Николаевское кавалерийское училище в Санкт-Петербурге, офицер лейб-гвардии Гусарского полка, шталмейстер Двора Его Императорского Величества, член совета Государственного коннозаводства, вышел в отставку в 1871 г. Тайный советник. Один из крупных коннозаводчиков в России. Отец большого семейства: 4 сына и 4 дочери. Будучи прекрасным чтецом и страстным театралом, самому Гоголю читал его «Женитьбу» и «Ревизора», дружил с М. С. Щепкиным. Более 50 лет находился в дружбе и семейном общении с Л. Н. Толстым, постоянно посещал Ясную Поляну, начиная с 1856 г., когда ему был подарен Толстым экземпляр «Военных рассказов» с подписью: «Любезному и истинно симпатичному А. А. Стаховичу. От автора (надпись с любезностью). Ясная Поляна». После гибели брата А. А. Стахович передал Льву Толстому сюжет повести «Холстомер. История лошади», задуманный М. А. Стаховичем, о чем Толстой сообщил при ее издании (1886): «Посвящается памяти М. А. Стаховича. Сюжет был задуман М. А. Стаховичем, автором «Ночного» и «Наездники», и передан автору А. А. Стаховичем»[2]. Все четверо сыновей А. А. Стаховича стали выдающимися культурными, военными, государственными или общественными деятелями России[3].

Сначала М. А. Стахович воспитывался дома под надзором гувернера-француза, затем недолго учился в орловской гимназии, а в начале 30-х годов был отвезен в Москву, где, готовясь к поступлению в университет, брал частные уроки у видного слависта Осипа Максимовича Бодянского. Тогда же, как вспоминал позднее сам Стахович, ему «приказали учиться на гитаре» и он «начал брать уроки у Высотского»; «знаменитость учителя сильно затронула мое самолюбие, – писал он впоследствии в своем очерке истории гитары, – и я усердно принялся за ученье».

В сентябре 1837 года началась учеба М. А. Стаховича на словесном отделении философского факультета Московского университета.

В студенческие годы он живо интересовался литературой, историей, музыкой. Общие увлечения сблизили его с однокурсником Василием Алексеевичем Елагиным, братом по матери Ивана и Петра Киреевских. Их мать, Авдотья Петровна Елагина (по первому браку Киреевская; 1789-1877), устраивала модные тогда литературные салоны. Как свидетельствует близкий друг семьи К. Д. Кавелин, салон Елагиных, был «средоточием и сборным местом всей русской интеллигенции, всего, что было у нас самого просвещенного, литературного и научно – образованного»[4]. Салон был своего рода «школой для молодых людей», где они «воспитывались и приготовлялись к последующей литературной и научной деятельности»[5]. Среди молодых людей, посещавших салон Елагиных, был и Михаил Александрович Стахович. «В семействе Елагиных был он принят как родной»[6]. Видимо, здесь он подружился со славянофилами братьями И. В. и П. В. Киреевскими, А. С. Хомяковым, с семьей Аксаковых.

В 1841 году Михаил Стахович окончил Московский университет и получил звание «кандидата словесных наук»[7]. Будучи обеспечен и не чувствуя

---

[2] Подробнее об этом мы рассказываем ниже в настоящем издании.

[3] *Алексей Александрович* (1856-1919) – окончил, как и отец, Николаевское кавалерийское училище, служил адъютантом московского генерал-губернатора, великого князя Сергея Александровича, в 1907 году вышел в отставку в чине генерал-майора; с 1902 г. пайщик, а с 1907 г. также член Правления Московского художественного театра. Друг К. С. Станиславского, близкий знакомый А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. М. Горького, В. А. Серова. Один из основателей Второй студии МХТ (1916); с 1911 года выступал как актер МХТа и преподавал в театральной школе – вел класс манер, светского поведения и благородной выправки; с 1915 снимался в кино. В 1917 г. вместе со Станиславским и Немировичем значился в Театральной комиссии Особого совещания по делам искусств при Временном правительстве. Овдовев, похоронив младшую дочь и брата, в разлуке с остальными детьми, одинокий и больной, покончил жизнь самоубийством 26 февраля (10 марта) 1919 года. М. Цветаева посвятила А. А. Стаховичу цикл из 4-х стихотворений и дневниковый очерк «Смерть Стаховича».

Александр Александрович (1858-1915) – политический деятель, участник земского движения. Надворный советник. Сначала учился в Училище правоведения, затем, как отец и брат Алексей, – в Николаевском кавалерийском училище, в течение пяти лет служил в гусарском полку, после чего был земским начальником в Ельце (1891-1895). Выйдя в отставку активно занимался общественной деятельностью. С начала 1890-х гг. член кружка «Беседа», в начале 1900-х гг. член «Союза освобождения». Осенью 1905 один из создателей партии кадетов. Депутат 2-й Государственной думы (1907). В начале 1-й мировой войны один из создателей и руководителей Всероссийского земского союза.

Михаил Александрович Стахович-младший (1861-1923), – политический, государственный и общественный деятель. Действительный статский советник, камергер Двора Его Императорского Величества. В 1882 г. окончил Императорское училище правоведения в С.-Петербурге. Елецкий уездный предводитель дворянства в 1892-1895 гг. и Орловский губернский предводитель дворянства с 1895 по 1907 год. Член Государственной думы 1-го и 2-го созывов, с 1908 г. член Государственного совета. Один из главных инициаторов образования «Союза 17 Октября», а затем либерально-центристской «Партии мирного обновления». В 1917 г. был назначен Временным правительством генерал-губернатором Финляндии, а в сентябре того же года – послом в Испанию. После революции в Россию не вернулся, жил во Франции, в городе Экс-ан-Прованс, где и скончался.

Павел Александрович (1865 - ок. 1930) – генерал-лейтенант (1913), окончил Николаевскую Академию генерального штаба (1890), во время англо-бурской войны 1899-1902 гг. состоял русским военным атташе (агентом) при английской армии в Южной Африке; участник русско-японской войны 1904-05 гг. и первой мировой войны; командовал 52-м драгунским Нежинским полком (1903-06) и лейб-гвардии Уланским Его Величества полком (1906); был начальником 2-й отдельной кавалерийской бригады (1908-1912) и 1-й Кубанской казачьей дивизии (1914-1915); служил в Генеральном штабе; с сер. 1915 года – управляющий государственным коннозаводством; награжден золотым оружием с надписью «За храбрость»; с 1917 г., предположительно, в эмиграции.

[4] Кавелин К. Д. Авдотья Петровна Елагина // Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи. Мемуары современников. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – С. 145.

[5] Там же, с. 139.

[6] «Русский архив», 1886, кн. 1-я. – С. 334.

[7] А. А. Стахович в воспоминаниях годом окончания братом университета называет 1840-й.

призвания к чиновничьей службе, молодой Стахович возвратился в отцовское имение в Пальну, где занимался литературными опытами, лишь временами ненадолго выбираясь в Москву и Орел. В начале 1840-х гг., вырвавшись из-под опеки родных, побывал также в Киеве, о чем восторженно писал своему другу:

«...все стремятся к жизни, и я также стремился, да при первой возможности и взмахнул крыльями, полетел, развернулся, сел над Днепром, огляделся на свободе: один – любо! И дума свежее, и душе просторнее; так просторно, что утопаешь в небе Киевском. То бывало мало места, чтоб чувству было просторно, а то стало мало чувства на великом просторе. Вот какое значение имел для меня Киев, где я стал один в первый раз в жизни (...) теперь Малороссия для меня – край родимый; я ее не отрекаюсь, как прежде....»[8].

Около полутора десятка сохранившихся писем М. Стаховича, адресованных его близкому товарищу А. Н. Попову (1820-1877), впоследствии ставшему известным русским правоведом и историком (особенно прославившимся своими исследованиями об Отечественной войне 1812 года), членом-корреспондентом Императорской Академии Наук, позволяют составить представление об идеях и мыслях, чувствах и переживаниях, которыми он жил в первые послеуниверситетские годы.

Пустому и праздному времяпрепровождению, ничем не обогащающему ни его собственную личность, ни общество, Стахович предпочитал усердное и деятельное занятие литературой, историческими изысканиями и музыкой:

«...я не бездельничал, – пишет он А. Н. Попову, – а помнил дело; это до сей поры мое единственное дело – перо, стихотворное, ученое и гитарная струна. Хочется ими окончательно и разумно завладеть, а не по безотчетному наитию начитанного вдохновения или чужого восторга; это – моя теперешняя цель. Оттого я хочу, выполнивши требования, чтоб глаз не кололи, что не образован или не трудился, узнать свою собственную силу»[9].

Родители против таких занятий не возражали, но считали *приличным* определить сына на службу – «желают однако же, чтобы все-таки был я не без чина; надобно служить»[10] – чему он категорически противился:

«о службе не думаю; одно только постоянное честолюбие – магистерство. (...) Поверь, труда хватит; но служить бы рад, *прислуживаться* тошно!»[11].

Противиться родительской воле и отстаивать свое право идти наперекор ей, судя по всему, приходилось не раз и не два, о чем свидетельствуют строки писем разных лет:

«Меня, как слышно, начинают метить в Петербург. Ну уж этому не бывать! Пойду аки наг, аки благ, пойду в актеры, а поставлю на своем и в Санкт-Петербург не запишусь! Роится еще у меня мысль кинуться на Кавказ или в Киевские гусары...»[12].

«Я решил вступить в Археологическую Экспедицию, во что бы то ни стало»[13].

«...заговаривают, угодно ли мне в Воронеж к губернатору; я говорю: нет. Я уже повторял несколько раз решительно, что или в Археологическую Комиссию[14] или никуда, и след. пусть и не беспокоятся меня трогать отсюда, ибо я не желаю производить сцен в Москве своими отказами там, сцен, которые будут по письмам здесь повторяться: ибо и Алексею Васильевичу [Перваго, дядя – *Ред.*] не хочется, чтобы я служил по Министерству Просвещения»[15].

Из этих же писем, мы узнаем и о том, что именно занимало в эти годы Стаховича.

«До половины написал свое открытие о Святополке со взглядом на наши исторические работы вообще. (...) Кончена теория рапсодий и русской музыки... У меня теория музыки, история гитары, ноты, повесть о малороссийском песельнике[16] и собрание

[8] Письма М. А. Стаховича / Из бумаг Александра Николаевича Попова. – «Русский архив», 1886, кн. 1-я. – С. 323.

[9] Там же.

[10] Там же. С. 332.

[11] Там же. С. 333. **«Служить бы рад, прислуживаться тошно!»* – слова Чацкого из комедии «Горе от ума» (1824; действ. 2, яв. 2) А. С. Грибоедова (1795-1829).

[12] Там же. С. 325.

[13] Там же. С. 326.

[14] Здесь – «*археологическая* комиссия» – и выше, где Стахович говорит о желании вступить в «*археологическую* экспедицию», совершенно очевидно имеется в виду *археографическая* работа. Скорее всего, это не редакторская ошибка или неверная расшифровка рукописи письма, – М. Стахович в это время, за молодостью термина «археография», действительно мог писать «археологический». Ап. Григорьев собирателей песен тоже называл *археологами*, а их работу *археологической*. В середине XIX в. «Большой словарь» Ларусса, говоря об археографии как науке, отмечал, что «ныне чаще говорят "археология"». Термин «археография» (от греч. *archaios* – древний и *grapho* – пишу) в России был впервые употреблен в 1807 г. профессором Московского университета Н. Ф. Кошанским при переводе книги французского историка А. Милленя «Руководство к познанию древностей», где этот термин обозначал любое «объяснение памятников». Вторично он был употреблен в России в 1823 году Павлом Михайловичем Строевым (1796-1876), выпускником Московского университета, в будущем известным историком, археографом и библиографом, академиком Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук, в ставшем знаменитым выступлении на заседании Общества истории и древностей российских, содержавшем программу собирания, описания и издания письменных исторических источников. Археографическая комиссия, в которую собирался устроиться Стахович, была открыта в 1834 году при Департаменте народного просвещения *Министерства народного просвещения* в С.-Петербурге под председательством П. А. Ширинского-Шихматова (1837-850), но ее фактическим руководителем был упомянутый выше П. М. Строев. Создана она была для издания документов, собранных Археографической экспедицией Академии Наук 1829-1834 гг. В 1837 году Археографическая комиссия была утверждена как постоянное научное учреждение. Хотя М. А. Стахович так и не стал ее сотрудником, самостоятельно археографией он занимался достаточно деятельно. Помимо «Истории, этнографии и статистики Елецкого уезда», написание которой без проведения археографических исследований было бы невозможным, известна по меньшей мере одна его работа чисто археографического характера (вышедшая, к сожалению, уже после смерти автора), а именно, публикация им с историческим комментарием грамоты царей Иоанна и Петра Алексеевичей, относящаяся к 1690 году: Стахович М. Грамота на Рощицы и разбор ее. – Основа, 1861, № 8, сент. – С. 142-150. – № 9, окт. – с. 75-80.

[15] Там же. С. 332.

[16] Человек, любящий и умеющий хорошо петь, песенник; часто в значении «певуна», а более об участнике в хоровом пении русских песен.

песен и рапсодий, одно сочинение под названием *Книга для гитаристов*[17]»[18].

Это был поиск активных исканий своей темы, своего места в литературе и науке:

«...Буду тихонько собирать свое собственное, в чем я ни с кем не встречаюсь; буду мало-помалу приводить в порядок свои интересные специальные аксиомы, которые сольются с общими мыслями в безмятежном одушевлении моем, как предмет, которым я один обладаю и проникаю до глубины по самой живой близости его ко мне. И если через год, через два, моя книга вполне для меня удовлетворительно созиждется, тогда я буду хоть не первый в доме, но первый в деревне, и тогда я скажу, что я не отстал от тебя и от твоей "Русской Правды"[19]»[20].

Надо полагать, что уже здесь Стахович говорит о задумке (может пока еще и не до конца сформировавшейся) той самой работы, которая в будущем вылилась в его исследование «История, этнография и статистика Елецкого уезда», по крайней мере, на эту мысль наводят слова Стаховича, оброненные им чуть выше в этом же письме – «моего сборника, *истории моей родины*»[21]. Пока же он пишет отдельные статьи, касающиеся тех или иных исторических событий, которые считает заслуживающими внимания и имевшими продолжение в настоящем, и даже пытается предлагать их к печати, впрочем, неудачно:

«...Послал я Редкину[22] статью, и опять жалобы на слог. Что это вам дался этот слог? По каковски хотят, наконец, чтоб я писал? И так напишешь и сяк, все не годится. Иной бы с досады и вовсе бросил писать; а я вот и не брошу, да за то уж никому показывать не стану ничего кроме стихов. <...> Статью мою... Редкин не напечатал по слишком специальному содержанию»[23].

А еще, с большим желанием и удовольствием занимается поэзией и музыкой:

«Теперь я пишу драму из нашей истории на месте действия, и верно подивитесь и засмеетесь: шестистопными ямбами. Она у меня занимает теперь решительно все время, и одно действие почти кончено. Ноты свои оставил; хотел бы проиграть Петру Васильевичу [Киреевскому] положенные песни и попросить совета, как идти далее: тогда я бы пристроил к истории гитары статейку о способе и о существовавших методах положением русских мелодий, и как и материалы у меня на готове, то нужно посоветоваться... Я бы охотно с ним занялся такой работой ни год ни два в чудной Слободке[24]»[25].

И все это с мечтой и надеждой:

«Хоть бы одна моя лепта была в этом деле русского просвещения. (...) Пусть же горе и беда, судьба и грех возьмут многое, многое, лишь бы осталось что-нибудь от усильного шествия моего (теперь ощупью) по пути православного учения, какой-нибудь труд простой и ясный»[26].

Свободное от литературных трудов и музыкальных занятий время Стахович предпочитал проводить среды природы, на просторе полей и лесов:

«...я постоянно гуляю в ваточном казакине, лицо мое много загрубело и загорело против прежней бледной хари; я гоняю отважно и азартно зайцев, и в обычае очень стал похож на псаря и на дикаря, так что меня ужаснутся московские гостиные»[27].

В начале 1844 года ему удалось выхлопотать себе разрешение на поездку за границу для усовершенствования общего и музыкального образования. В течение нескольких лет он побывал в Италии, Швейцарии, но особенно долго прожил в Германии, где изучал философию, переводил стихи Гёте и Гейне, а также усердно занимался музыкой – на протяжении года брал в Дрездене уроки у знаменитого немецкого виолончелиста, композитора и музыкального педагога Ю. И. Ф. Дотцауэра (1783-1860). Среди упоминаемых выше писем к Попову, есть и несколько присланных из Германии:

«Берлин, 1845, декабрь 26.

...Я недавно написал музыку на дивертисмент из Шекспировской Liebes-Leid un Lust, где является в роде Sommernachtstraum весна и зима в лицах и поют две песни. Теперь работаю над Гётевскими маленькими стихами. Таким образом около десятка штук подготовляю к изданию на свой приезд в Россию с собственным любезным истолкованием in Российское наречие»[28].

Следующее письмо – «Берлин 1847, 19 Марта»:

«Ура! Кроме теоретического определения моих музыкальных понятий хвастаюсь тебе или вернее хвалюсь первым практическим опытом: рапсодия из песни «При долинушке стояла», только не сти-

---

[17] К сожалению, более об этом сочинении, которое могло бы представлять для нас большой интерес, ничего неизвестно. Вероятно, идея этой работы не была до конца реализована, а наброски и подготовительные материалы к ней не сохранились.

[18] Письма М. А. Стаховича. Указ. ист. С. 326.

[19] Имеется в виду магистерская диссертация А. Н. Попова: «Русская правда в отношении к уголовному праву» (М., 1841). Попов защищал ее 14 марта 1842 г.

[20] Письма М. А. Стаховича. Указ. ист. С. 327.

[21] Там же.

[22] Пётр Григорьевич Редкин (1808-1891) – действительный тайный советник (1883). Юрист, историк философии (слушал в Берлинском университете лекции Гегеля по философии права и позднее опубликовал первую в России работу о философии Гегеля: «Обзор гегелевской логики»/ «Москвитянин», 1841, ч. 4, № 8), известный педагогический деятель и издатель. Выпускник Московского университета. Профессор юридического факультета Московского университета. В 1849 переехал в СПб и в июле того же года назначен секретарем товарища министра уделов и управляющим канцелярией министра уделов. В 1863-1878 гг. – профессор С.-Петербургского университета, с 1873 по 1876 гг. – ректор. С 1882 г. член Государственного совета. Журналист, редактор-издатель сборника «Юридические записки», редактор журнала «Библиотека для воспитания», одного из сборников «Записки Императорского Русского географического общества», сотрудник журнала «Учитель», «Журнала для воспитания».

[23] Письма М. А. Стаховича. Указ. ист. С. 324.

[24] Киреевская Слободка, под г. Орлом: сельский дом в саду, наполненный книгами, ныне Бог весть куда разошедшимися. Там жил и умер П. В. Киреевский. П. Б. (ред. «Русского архива).

[25] Письма М. А. Стаховича. Указ. ист. С. 324.

[26] Там же. С. 325.

[27] Там же. С. 323-324.

[28] Там же. С. 330.

хотворная, а музыкальная. Ты помнишь, я писал тебе, что хочу соединить в народных своих песнях и эпических стихосложениях народную песню с ходом стиха. Боюсь приняться за слишком скользкий опыт, где с одной стороны я словом владею, а звуком нет. Я хотел начать с поверки мысли своей на народных произведениях, соблюдая всю степень совершенства музыкального нынешнего для семиструнной гитары, и вот вышла сама собой рапсодия нынешнего метода (Тальберг, Гензельт, Дрейшок). Я тебе опишу, какое отношение, нашел я, должна иметь здесь к тексту музыка, именно нынешняя, в которой, странно, прежде всех европейских положил начало никем непонятый с этой стороны, кто бы ты думал? Высоцкий, да, Высоцкий; и это не пристрастие: я берусь доказать это всем и каждому на опыте. Ух, труден был первый опыт; но я добился целости и правильности! Только два аккорда вспомогательных взято у Сихры и Высоцкого, все главное – мое и оригинальное. Я к этому прибавлю текст объяснения... напечатай пожалуйста экземпляров 50 с лишечком... Вслед за сим пришлю статью в Москвитянин о рапсодическом методе в стихах и музыке вообще, коего материалы и выражение суть главнейшим образом русские песни и музыка. Под рапсодиею я понимаю не нынешние фантазии, а гомерическую рапсодию, рапсодию бандуристов и старцев нищих. В нынешнем методе есть приближение к этой целости в слиянии вариаций. Я очень рад своему опыту. Найдите гитариста, который бы вам его разобрал; особенно заметить всю вторую часть и пассажи в роде Липинского в ad libitum 2-й части»[29].

В Германии Стахович женился на немке, однако брак этот, судя по всему, оказался ошибкой и долгого семейного счастья не получилось: Стахович вернулся в Россию, а жена осталась в Пруссии, где жила у своих родственников, так что проживали супруги отдельно и таковыми оставались лишь формально (законно оформить развод в тогдашней России было крайне сложно)[30]. Вряд ли этот брак имел в его жизни столь серьезное значение, как это представил М. И. Городецкий в статье об убийстве Стаховича[31]: «Самая женитьба его в Пруссии, на немке, женитьба эксцентричная, сдвинула его с общей русско-дворянской стези и поставила в необходимость создать для себя образ жизни независимый и свободный, жизни так не похожей на общий строй окружавшего его мира»[32]. Подобная интерпретация в свое время, вероятно, имела хождение в определенных кругах, но представляется малосостоятельной. В Пальне он сошелся с крестьянкой Аксиньей Александровной Гревцовой, родственницей (по некоторым сведениям – племянницей) будущего своего убийцы, бурмистра[33] Мокринского. М. И. Городецкий в указанной выше статье называет ее «солдаткой»[34], «фавориткой покойного».

Будучи близко знаком с Петром Васильевичем Киреевским (1808-1856) – известным собирателем русских народных песен, М. А. Стахович, как и многие представители передовой части интеллигенции, присоединился к его многочисленным корреспондентам, участвовавшим в формировании «Собрания народных песен»[35]. Уже современники осознавали исключительную значимость этого труда. Один из первых сподвижников П. В. Киреевского в собирании народных песен поэт Николай Языков в письме к брату Александру Михайловичу от 12 июля 1831 года писал: «Тот, кто соберет сколько можно больше народных наших песен, сличит их между собою, приведет в порядок и проч., тот совершит подвиг великий, (...) положит в казну русской литературы сокровище неоценимое и представит просвещенному уму

[29] Там же. С. 331.

[30] В послесловии к публикации писем П[етр] Б[артенев] писал: «Супруга его, немка Юлия, на которой он женился в Германии (где долго продолжал студенческую жизнь) пережила его; детей у них не было» (Письма М. А. Стаховича. Указ. ист. С. 334).

[31] Городецкий М. И. Убийство М. А. Стаховича // «Исторический вестник». – 1884. – Т. XV. – С. 594-599. Подробно об этой статье мы говорим ниже, в части, посвященной обстоятельствам смерти М. А. Стаховича.

[32] Городецкий М. И. Указ. соч. С. 595.

[33] Бурмистр – при крепостном праве должностное лицо в помещичьем имении, назначенное барином для непосредственного управления крестьянами, надзора за работами и порядком, ведения хозяйственных счетов. (Беловинский Л. В. Энциклопедический словарь российской жизни и истории: XVIII-начало XX в. М., Олма-Пресс, 2003. – С. 79).

[34] В указанном выше «Энциклопедическом словаре...» это понятие определяется следующим образом: «Солдатка – жена солдата действительной службы, женившегося до призыва. Числилась по военному ведомству, освобождаясь от власти помещика, сельского начальства и родителей, отчего солдатки отличались или подозревались в склонности к вольному поведению, будучи фактически на положении вдов ввиду длительных сроков службы мужей» (там же, с. 736). Добавим, что «солдатками» в то время называли и действительных вдов, чьи мужья погибли во время службы, причем согласно «Высочайше утвержденному мнению Государственного совета» от 6 января 1852 года «О мерах к обеспечению солдаток, с их детьми, из сословия мещан и крестьян помещицких», подписанному Николаем I, «для избежания двоебрачия солдаток» на местах предписывалось, на основании сведений, поступающих из Военного и Морского министерств, точно вести реестр умерших солдат, в котором указывать «имя, отчество и прозвание умершего, прежнее его звание, город и селение, из коих он поступил на службу, год, месяц и число сего поступления и Рекрутское присутствие, коим был принят на службу», об умерших обязаны были извещать их вдов, «а если солдатки пожелают», то и передавать эти известия приходским священникам. (Полн. собр. законов Российской империи. Т. XXVII, Отд. 1-е, СПб., 1853, № 25883, с.5-7). Сведениями о том, была ли Аксинья Гревцова женой или вдовой солдата, мы не располагаем.

[35] Народные песни и сказания П. В. Киреевский начал собирать в 1831 в Московской, затем в Новгородской и Тверской губ. Некоторые из них (духовного содержания и свадебные) были изданы в 1847-56 в журналах и сборниках. Полностью изданы уже после его смерти («Песни, собранные Киреевским», вып. 1–10, 1860-74, новая серия вып. 1–2, 1911-28). Киреевский собрал тысячи текстов лирических и исторических песен, народных былин. В этой работе ему помогали А. С. Пушкин, Н. В. Гоголь, В. И. Даль, Аксаковы и другие единомышленники.

Дополнительно считаем не лишним заметить еще и то, что П. В. Киреевский был весьма дружен с гитарой. В письме к сестре от 10 декабря 1839 года он писал: «Особенно усладительно мне здесь присутствие гитары, которую я иногда щиплю и которая утешает меня старыми песнями. Я разобрал еще одну новую: "Не одна в поле дороженька", прекрасная вариация Высоцкого, однако еще не твердо знаю, и авось либо успею вытвердить» (Петр Васильевич Киреевский. Его письма. – «Русский архив», 1905. – № 5. – С. 153).

чистое, верное, золотое зеркало всего русского»[36].

В предисловии к своему «Собранию...» П. В. Киреевский с благодарностью упоминает имена своих помощников, среди которых А. С. Пушкин, который, как отмечает Петр Васильевич, стоял «еще в самом начале (...) предприятия»[37], а также К. Д. Кавелин, В. И. Даль, А. Н. Кольцов, П. И. Якушкин. В списке корреспондентов П. В. Киреевского значится и имя М. А. Стаховича. Следует, однако, отметить, что в сборник П. В. Киреевского Михаил Александрович внес совсем немного песен, так как большую часть времени он посвящал созданию своего собственного сборника, работой над которым вдохновился под влиянием своего старшего товарища. Позднее, в последней тетради «Собрания русских народных песен», задуманного им как первая часть большого издания, Стахович поместил следующее «Посвящение» Петру Киреевскому:

«Посвящается Петру Васильевичу Киреевскому.

Милостивый государь Петр Васильевич. Оканчивая первую часть своего издания русских песен, приятным долгом считаю посвятить их вам: несовершенный труд мой возбужден примером вашего подвига – вашим богатым и образцовым Собранием русских песен. Почти сызмальства имел я счастие пользоваться вашею опытностью, научиться из разговоров с вами настоящему пониманию этого дела; и если в слабом труде моем найдется хоть малый проблеск той ясности и жизни, которые составляют отличительное качество вашего взгляда на все художественные произведения нашей поэтической старины, то это будет лучшая похвала и надежда моей первоначальной работе.

Желаю от души, чтобы скорейшим изданием вашего Собрания вы подвигли еще многих на возделывание богатой, почти не початой почвы нашей народной музыки и поэзии.

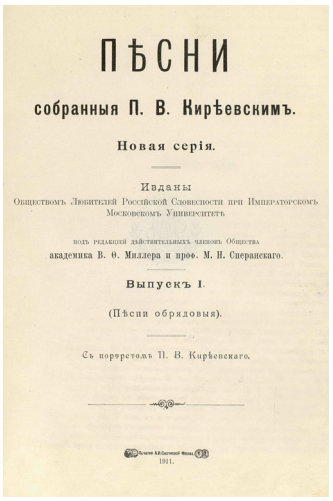
С совершенным почтением и преданностью имею честь быть ваш покорный слуга

Михаил Стахович.

1854 года Марта 10 дня.
Москва»

После смерти Киреевского Стахович написал воспоминания о нем, но рукопись этих воспоминаний была утеряна и, насколько нам известно, они до сих пор не найдены и не опубликованы.

Большим другом М. А. Стаховича был Якушкин, с которым он вместе учился в орловской гимназии, а затем помогал в собирании и обработке песенной коллекции П. В. Киреевского. Максимов в биографическом очерке о Якушкине писал: «Поразительное сродство характеров сблизило отношения Павла Якушкина с Михаилом Стаховичем до самой тесной и неразрывной дружбы. <...> Судьба Стаховича была тесно связана с судьбою Якушкина: первый имел на второго несомненное влияние, поддерживая его в деловых стремлениях дружескими советами и материальною помощью. <...> Ввиду этого ясного доказательства самых доверчивых отношений [Стаховича] к человеку, всего наименее практическому и умелому, я должен сказать, что и Якушкин, в свою очередь, ни к кому не был так привязан, как именно к М. А. Стаховичу. В личных убеждениях для меня немыслимо отделение этих имен одного от другого: так они тесно между собою связаны...»[38].


ПѢСНИ

собранныя П. В. Кирѣевскимъ.

Новая серія.

Изданы
Обществомъ Любителей Россійской Словесности при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ

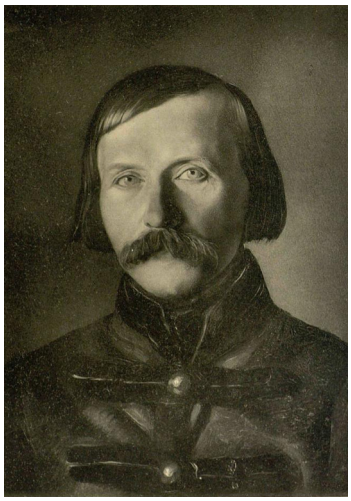
подъ редакціей дѣйствительныхъ членовъ Общества
академика В. Ѳ. Миллера и проф. М. Н. Сперанскаго.

Выпускъ I.

(Пѣсни обрядовыя).

Съ портретомъ П. В. Кирѣевскаго.

1911.



Титульная страница книги
Песни, собранные П. В. Киреевским: Новая серия. / Под ред. д. чл. О-ва акад. В. Ф. Миллера и проф. М. Н. Сперанского. – М.: О-во любителей росс. словесности при Имп. Моск. ун-те, 1911. – Вып. 1 (Песни обрядовые)
и портрет Петра Васильевича Киреевского, размещенный при этом издании.

По свидетельствам мемуаристов и биографов Якушкина у него была «доходившая до фанатизма любовь к народной песне», ради которой он по нескольку раз в год пускался в путешествия по глубинкам Российской империи. Якушкин имел обычно скудные средства и сознательно воспитывал в себе аскетизм. В еде довольствовался тем, что дадут; ходил обычно пешком, лишь больной брал извозчика; выработал в себе привычку спать на голом полу, на лавке, на голых крестьянских полатях, ночевал и в открытом поле и потом уже всю жизнь сохранял суровые привычки странника: останавливаясь у знакомых, отказывался от удобств и спал обычно на полу. – «Отчего не на диване?» – «Чтобы привычки не терять, не баловаться. Помните, как мы встретились у покойника Михаила Александровича (Стаховича): я там жил с месяц по-дворянски, да так избаловался,

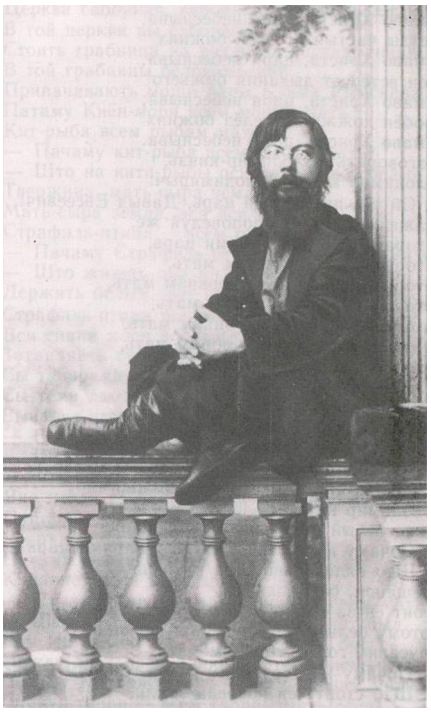
[36] Цит. по кн. Азадовский М. Литература и фольклор. Л., 1938, с. 137.

[37] А. С. Пушкин занимался самостоятельным собиранием народных песен в Псковской, Нижегородской, Оренбургской губерниях и в Москве. Намерение создать собственную антологию относится к 1824—1834 гг., но уже развернувшаяся в полную силу в начале 1830-х гг. масштабная собирательская деятельность П. В. Киреевского и братьев Языковых побудила А. С. Пушкина отказаться от этого замысла и передать личные записи народных песен (61 текст: исторические, солдатские песни, баллады, бытовая лирика, свадебные песни) П. В. Киреевскому для его фундаментального общерусского издания.

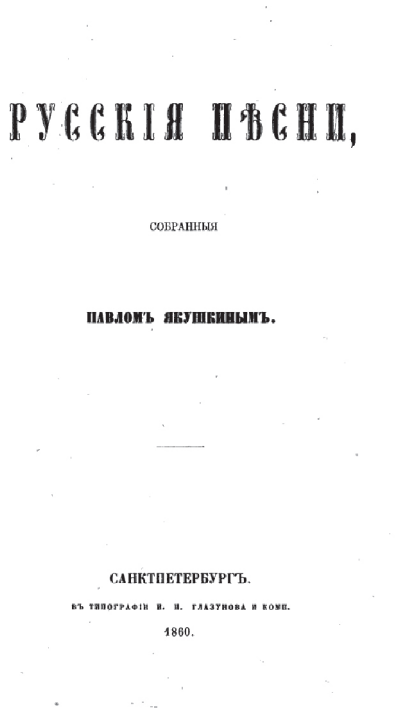
[38] Максимов С. В. Павел Иванович Якушкин. Биогр. очерк. – В кн.: Якушкин П. И. Соч. СПб., 1884. – С. XIII-XIV.



П. И. Якушкин.
С фотографии Н. Д. Чиркина.
1860-е годы. Музей ИРЛИ.



П. И. Якушкин. Фотография из альбома А. Н. Пыпина.
Музей ИРЛИ.



РУССКІЯ ПѢСНИ,

СОБРАННЫЯ

ПАВЛОМЪ ЯКУШКИНЫМЪ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

ВЪ ТИПОГРАФІИ Н. Н. ГЛАЗУНОВА И КОМП.

1860.

Титульная страница книги «Русские песни, собранные Павлом Якушкиным», СПб., 1860.

что как пришлось потом лечь на голых полатях – просто смерть! Недели, я думаю, две прошло, пока наново освоился»[39].

М. А. Стахович в трудные минуты ссужал его деньгами. В 1847 г., будучи в Рязанской и Тамбовской губерниях, Якушкин заболел. Надо полагать, он обратился за помощью к Стаховичу, который прислал денег в Москву к моменту его возвращения: сохранилась сопроводительная записка Стаховича к посылаемым им деньгам на имя Якушкина[40].

Вероятно, именно Михаил Стахович познакомил Якушкина со своими московскими друзьями из кружка А. А. Григорьева и А. Н. Островского.

Осенью 1856 г. тяжело заболел и скончался П. В. Киреевский, завещав Якушкину подготовку своего собрания к печати. Одним из первых помощников его в приведении в порядок материалов Киреевского был М. Стахович. «В. А. и Н. А. Елагины, М. А. Стахович и я составили опись в двух экземплярах всем песням и в том порядке, в каком они остались после смерти собирателя, и все четверо подписались под обоими экземплярами», – писал он в статье «Кое-что об изданиях г. Бессоновым[41] народных стихов и песен» (1863). В письме к Стаховичу от 12 мая 1857 года Якушкин писал: «Мне ты нужен донельзя; сделай одолжение, приезжай в Бунино[42]; ты, верно, не откажешься поработать недели две... я непременно хочу ехать в июне или начале июля в Москву, отдам в цензуру исторические песни; взявши их оттуда, отдам в печать; другой отдел будет готов без цензуры; может быть, к январю все будет издано. И мне бы очень хотелось тебе показать»[43].

В 1857 году М. А. Стахович на свои средства организует вместе с Якушкиным издание «Литературного сборника», в котором наряду с писателями-орловцами – М. А. Марковичем (писательница Марко Вовчок), И. В. Павловым, М. А. Стаховичем – должны были участвовать М. Е. Салтыков-Щедрин и только что ставшие известными в литературе молодые писатели А. Ф. Писемский и П. И. Мельников-Печерский. Салтыков-Щедрин в письме И. С. Аксакову от 17 декабря 1857 года о своем участии в сборнике писал: «Я кончаю теперь ряд очерков для одного альманаха, которого направление, без сомнения, будет Вам родственно. Издают его друзья покойного П. В. Киреевского, а именно: Якушкин (продолжатель начатого Киреевским дела), Стахович и И. В. Павлов.

[39] Максимов С. В. Цит. соч. С. LXV. См. также: Власова З. И. П. И. Якушкин в 1840-1850-е гг. // Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи П. И. Якушкина: В 2-х т. Т. I. – Л.: Наука, 1983.

[40] ЦГАЛИ, ф. 586, оп. 2, № 25. См.: Баландин А. И. П. И. Якушкин: Из истории русской фольклористики. — М.: Наука, 1969.— С. 37-38.

[41] Бессонов Пётр Алексеевич (182-1898) – русский филолог-славист, фольклорист, издатель сборников болгарского, сербского, русского фольклора. По поручению Общества любителей Российской словесности при Московском Университете, им в значительном объёме были опубликованы собранные Киреевским песни: в 1860-1862 (1-я часть), 1863-1868 (2-я часть) и 1870-1874 гг. (3-я часть).

[42] Имение Елагиных в Орловской губернии, где некоторое время жил во время болезни П. И. Якушкин.

[43] Баландин А. И. П. И. Якушкин: Из истории русской фольклористики. — М.: Наука, 1969.— С. 72-73.

Дело это затеялось в Орле, а где будет печататься сборник — мне неизвестно. Павлов — друг и товарищ моего детства; следовательно, независимо от сочувствия к цели издания, имеются еще и другие соображения, которые никак не позволяют мне отказаться от участия. Очерки, которые я готовлю для этого сборника, носят заглавие «Умирающие»»[44].

Якушкин должен был дебютировать сборником песен; сам издатель (М. Стахович) предполагал напечатать уже готовую статью «Мельница», свои «Воспоминания о П. В. Киреевском», переводы из Гейне и собственные стихотворения[45].

Заинтересовавшись под влиянием П. В. Киреевского и П. И. Якушкина народной поэзией и музыкой, Стахович начинает изучать крестьянский быт и местный фольклор и с этой же целью разъезжает по Орловской и соседним губерниям (Тамбовской, Воронежской и Рязанской), записывая народные песни прямо с голоса крестьян. Результатом этого увлечения явилось его «Собрание русских народных песен» (в четырех тетрадях; 38 песен), изданное в 1851-1854 годах:

«Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович» (Тетр. 1-я — СПб., 1851; тетр. 2-я — СПб., 1852; тетр. 3-я и 4-я — М., 1854; 2-е издание вышло в 1964 году: Стахович М. Русские народные песни. – М.: Музыка, 1964.[46]). В предисловиях к отдельным выпускам («тетрадям») Стахович приводит ряд ценных замечаний о ладовых особенностях и многоголосии русской народной песни. Немаловажной особенностью этой работы является и отмеченный Б. Л. Вольманом факт, что «собрание Стаховича является первым, где гитара привлечена в качестве главного, сопровождающего песни инструмента»[47], хотя именно за это его неоднократно критиковали.

Исследователи отмечают у Стаховича принципиально новый подход к собиранию песенных напевов: он производил записи в деревнях, непосредственно от крестьянских исполнителей[48], в то время как до него старинные крестьянские песни записывались, как правило, в городе, от певцов-любителей, находившихся под воздействием городской музыкальной культуры. М. А. Стахович стремился подмечать и фиксировать все, что связано с особенностью именно деревенского ее исполнения. В этом отношении его сборник существенно отличается от аналогичных изданий того времени. Другим песенным источником для Стаховича, как предполагают, были, возможно, цыганские хоры. Не случайно, в сборник вошли некоторые романсы и лирические песни, часто исполнявшиеся именно цыганами. Наряду с общепринятой терминологией (хороводные, плясовые, величавые песни) Михаил Александрович использует и народные обозначения, например, «ямская», «бурлацкая», «солдатская», «плотническая», «уличная» и т. д.

Богатое по своему составу, «Собрание» Стаховича высоко ценилось русскими композиторами; в частности, Н. А. Римский-Корсаков использовал несколько песен в своих операх «Снегурочка» (в ней звучат напевы величальных песен «Как за речкою, как за быстрою» из третьей тетради сборника, и «Уж ты, Ванька, пригнись» из второй тетради), «Сказка о царе Салтане», «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии»; большое число их он включил и в ставшее классическим собрание «Сто русских народных песен» (1877). К собранию Стаховича обращался также М. А. Балакирев («Увертюра на три русские народные песни» – центральная ее часть обрамляется медленным вступлением и заключением, для которых Балакирев воспользовался былинным запевом «Что не белая береза к земле клонится» из сборника М. А. Стаховича), собранные им песни включал в свои произведения П. И. Чайковский, в частности, в оперы «Опричник» и «Снегурочка», не обошли этот собрание вниманием и многие другие композиторы, используя его мелодии в своих произведениях.

Сборник Стаховича высоко оценили многие музыковеды. Младший современник Стаховича, известный впоследствии русский историк литературы, профессор Московского университета Алексей Николаевич Веселовский (1843-1918) в своей первой работе «Музыка у славян» назвал его составителем «одного из лучших собраний народных песен»[49]. Часть собранных Стаховичем песен в новых обработках вошла в сборники К. П. Вильбоа[50].

---

[44] Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений в 20 т. – М.: Худ. лит-ра, 1975. Т. 18, кн. 1: Письма 1839-1868. – С. 190-191.

[45] Максимов С. В. Цит. соч. С. XIV.

[46] Русские народные песни: Для голоса с сопровожд. ф.-п. (гитары) и для гитары соло / Собрал и записал М. Стахович; Предисл., ред. и примеч. Н. Владыкиной-Бачинской; Предисловия М. Стаховича. - М. : Музыка, 1964. – 76с.: нот. 80.

Содержание:
Н. Владыкина-Бачинская. Михаил Стахович и его песенное собрание. – стр. 5-14.
Предисловия М. Стаховича. – стр. 15-18.
Тетрадь I – стр. 19-34.
Тетрадь II – стр. 35-44.
Тетрадь III – стр. 45-56.
Тетрадь IV – стр. 57-66.
Приложение. – стр. 67-71.
Примечания к песням. – стр. 72-73.
Алфавитный указатель источников. – стр. 74-75.
Алфавитный указатель песен. – стр.75.

[47] Вольман Б. Л. Гитара в России: очерк истории гитарного искусства. – Л.: Музгиз, 1961. – С. 38.

[48] Небольшое количество песен было все же записано Стаховичем с голоса П. И. Якушкина, а также большого любителя русских песен, известного химика и фармацевта, впоследствии профессора Московского университета Николая Эрастовича Лясковского (1816-1871).

[49] Веселовский А. Музыка у славян. – «Русский вестник», Т. 64. – М., 1866, июль. – С. 155.

[50] Вильбоа Константин Петрович (1817-1882) – русский композитор и дирижер. В 1856 г. участник фольклорной экспедиции по Волге (вместе с А. Островским и В. Энгельгардом). В



Начало песни «Печальное мое сердце»
из 1-й тетради «Собрания русских народных песен» М. Стаховича (1851)
(из книги Б. Вольмана «Гитара в России», стр. 38)

Содержание песенного собрания М. Стаховича

Тетрадь 1-я. – СПб., 1851. – 19 с.

1. Бурлацкая «Ты взойди, взойди солнце красное»
2. Хороводная плясовая «Голова ль моя, ты головушка»
3. «По несчастьицу, мой друг, случилося...»
4. Хороводная «Зеленое мое ты виноградье»
5. «Ах и скучно мне, девчонке...»
[6]. Величальная «Елка ты, елка моя»
7. Свадебная «Стояли кони убраные»
8. «Печальное мое сердце»
[9]. Величальная «Уж и кто ж у нас большой-наибольшой»

Тетрадь 2-я. – СПб., 1852. – 11 с.

1. Ямская «Ах, да не вечерняя заря спотухала»
2. «Никак невозможно мне без печали жить...»
3. Солдатская «Ночью темной тучи грозны»
[4]. Свадебная (величальная) «Гулял Андрей господин»
[5]. Плясовая шутливая «Ах ты, тпруська-бычок»
6. Уличная плясовая «Ой, Иван-то ты, Иван»
7. Песня из сказки о воре-гудочнике («Уж ты, Ванька, пригнись») (*исп.:* Римск.-Корсак. «Снегурочка», пляска скоморохов).
8. Хороводная игра: (Шла коза по бору)
9. Хороводная игра: (Князь по городу ходит)
10. Хороводная игра: (Поди утица домой)

Тетрадь 3-я. – М., 1854. – 21 с.

1. Богатырская «Что не белая береза» (Песня о Добрыне)
2. Свадебная «Стояли кони убраные» (вариант I, № 7; отлич. напевом)
[5]. Величальная холостому «Как за речкою, да за быстрою» (*исп.:* Римск.-Корсак. «Снегурочка», свадебный обряд)
[6]. Величальная плясовая «Как на зорьке, на зорюшке»
7. Свадебная «Ты заря ль моя, заря, зорюшка восхожая»
8. Величальная «Во высоком терему»
[9]. Уличная «Ах, да что ж ты, мила, приуныла»
10. Плясовая «Полоса ль моя, полосынька»

Тетрадь 4-я. – М., 1854. – 19 с.

1. Свадебная «Не разливайся мой тихий Дунай»
2. «Не шум шумит, не гром гремит» (Татарский полон)
3. Свадебная «Свет Аннушка созывала девушек»
[4]. «На горе, на гороньке, не дуб шумел...»
5. Песня про Ермака («Во славном в понизовом городе Астрахани»)*
6. «А и горе, горе, гореваньице»*
7. Болгарская песня
8. «Не жаль мне доброго молодца битого»*
9. «Ах из Крыму ли, братцы, из Нагаю»*

* Из собр. Кирши Данилова (1818 г.)

Номера, набранные курсивом и заключенные в квадратные скобки, означают, что указанное положение песен может отличаться от их оригинального номера в сборниках Стаховича.

Песни из собрания М. Стаховича, взятые Н. А. Римским-Корсаковым для сборника «Сто русских народных песен»

Сборник русских народных песен : Часть 1. №№ 1-40 : Op. 24 (1876) / составленный Н. А. Римским-Корсаковым. – В. Бессель и К°. – 79 с.

Сборник русских народных песен : Часть 2. Песни игровые и обрядные. №№ 41-100 : Op. 24 (1876) / составленный Н. А. Римским-Корсаковым. – В. Бессель и К°. – 123 с.

1. «Про Добрыню» (Что не белая береза к земле клонится) – *№ 6.*
2. «Ой, Иван-то ты, Иван» – *№ 32.*
3. «Голова ль моя, головушка» – *№ 33.*
4. «Зеленое мое ты виноградьё» (1) – *№ 57.*
5. «Как на зорьке, на зорюшке» (3) – *№ 82.*
6. «Не разливайся, мой тихой Дунай» (4) – *№ 86.*
7. «Ты заря ль моя, заря» (3) – *№ 90.*
8. «Гулял Андрей господин» – *№ 95.*
9. «Уж и кто ж у нас большой-наибольшой» («Как Андрей, сударь, свет Егорович...») – *№ 98.*
10. «Как за речкою, да за быстрою» (3) – *№ 100.*

* * *

Песни, перепечатанные К. П. Вильбоа (в новых обработках) из сборника М. Стаховича.

Русские народные песни / Записанные с нар. напева и арранж. для одного голоса с аккомп. ф.-п. К. Вильбоа. – СПб. : Стелловский, ценз. 1860. – 158 с.

№№ песен указаны по изданию:
100 русских песен: записанных с народного напева и арранжированных для одного голоса с аккомпанементом фортепиано: №№ 1-100 / К. Вильбоа; текст под редакцией Ап. Григорьева. – Издание А. Гутхейль. – 158 с.

1. «Голова ль моя, ты головушка» – *№ 8.*
2. «Зеленое мое ты виноградье» – *№ 13.*
3. «Не шум шумит, не гром гремит» – *№ 23.*
4. «Как на зорьке, на зорюшке» – *№ 28.*
5. «Ты заря ль моя, заря, зорюшка» – *№ 39.*
6. «Не разливайся мой тихий Дунай» – *№ 42.*
7. «Ах! ты, тпруська-бычок» – *№ 43.*
8. «Стояли кони убранные» – *№ 46.*
9. «Ой, Иван-то ты, Иван» – *№ 51.*
10. «Гулял Андрей господин» – *№ 52.*
11. «Елка ты, елка моя» – *№ 71.*
12. «Уж и кто ж у нас большой-наибольшой» – *№ 79.*
13. «Никак невозможно мне без печали жить...» – *№ 81.*
14. «Взойди, взойди солнце красное над дубравою» – *№ 97.*

Во вступительной статье к советскому переизданию «Русских народных песен» М. Стаховича, вышедших в 1964 году, Н. Владыкина-Бачинская писала:

«Высокие художественные достоинства обеспечили ему видную роль и в русской музыке: по числу напевов, использованных русскими композиторами-классиками, небольшой сборник Стаховича стоит на одном из первых мест. Он заслуживает внимания также в том отношении, что в нем впервые появляются песни крестьянской традиции, записанные непосредственно от крестьянских певцов» (с. 6).

Конечно, публикация «Русских народных песен» М. А. Стаховича вызвала появление множества откликов его современников.

Первая рецензия появилась в 1852 году в журнале «Москвитянин» после выхода первой тетради. Ее автор Т. Н. Филиппов[51] положительно оценил работу М. А. Стаховича, отметив его бережное отношение к народному творчеству. В отличие от других подобных песенных изданий, отмечал рецензент, сборник М. А. Стаховича не содержит произвольных украшений народных напевов[52].

Следующие отзывы появились уже после выхода всех четырех тетрадей сборника. В 1854 году в журнале «Москвитянин» была опубликована статья Ап. Григорьева «Русские народные песни»[53], содержащая критический разбор сборника Стаховича. Вот как характеризует труд Мих. Стаховича Ап. Григорьев в указанной статье:

«Стахович дал в своих песнях собрание материалов весьма важных, и до сих пор никем не тронутых; как собиратель, исполняя дело с большим тактом и необыкновенной добросовестностью, представил, кроме того, в предисловиях ко второй и третьей тетрадям, весьма замечательный взгляд на музыкальное построение русской песни, но в аранжировании мало заботился о простоте и естественности, а вместе и о логичности и красоте гармонии. Что мелодии записаны им совершенно верно — в том нет ни малейшего сомнения; что он лучше всех других музыкантов, доселе занимавшихся русскою песнью, вникнул в значение запевов и других особенностей мелодии — это также несомненно, и за все это он заслуживает величайшей благодарности, равно как и за мысль аранжировать напевы, приложенные при издании Кирши Данилова. Г-н Стахович принялся за дело с большими музыкальными знаниями, но общее правило, что замечательный поэтический талант редко дается вместе с таковым же музыкальным, сбылось и в настоящем случае. Г-н Стахович далеко не в такой степени даровитый музыкант, в какой является он даровитым поэтом лириком и вообще писателем: музыкальные труды его — дело одного знания, и от этого-то, как кажется нам, происходят, с одной стороны, крайняя бедность, а с другой — отсутствие простоты в гармонической части его аранжировок. Из различных трудностей, представляющихся при согласовании мелодии, долженствующей остаться в том виде, в каком народ ее создал, с гармонией, которая подлежит художественной обработке, — из всех этих трудностей г. Стахович выходит не путем вдохновения, а путем труда. Нам кажется даже, что он ищет тут странностей или неясностей, и мы уверены вполне, что он, обладая достаточно таинствами контрапункта, может оправдать их, но в том-то и беда, что аранжировки его требуют специальных оправданий...».

В 1855 году появилась обширная рецензия А. Ф. Тюрина[54]. В предисловии к ее отдельному изданию отмечалась важность включения Стаховичем в собрание не только текстов песен, но и записей их мелодий: «...песня без ее напева, то же, что слово без своего звука. И филологу, и литератору, и этнографу напев должен быть драгоценен не менее слов песни»[55]. Сама же статья содержала подробный анализ сборника, касавшийся как выбора песен, так и их музыкальной обработки. В целом автор рецензии был удовлетворен подбором песен, хотя и сожалел, что «в начале 4-й тетради уже прекращается ряд русских песен живых, записанных с натуры»[56]. Ну и, кроме того, его недоумение вызвало включение в сборник т. н. *Болгарской песни*, о которой рецензент подозревает, что она и *не болгарская*, и *не народная*. Большой заслугой М. А. Стаховича он считал публикацию малоизвестных песен. Однако «постановку песен» А. Ф. Тюрин находил недостаточно выразительной: «Постановка песен вообще бедна и бледна. (...) Он [Стахович] не занялся отделкой собранных им мелодий и не употребил в дело при этой работе своего воображения и вкуса»[57].

1860-1870-х гг. жил в Харькове; организовал там бесплатную музыкальную школу для «детей всех сословий». Автор оперы «Наташа, или Волжские разбойники» (постановка 1861), романсов, в т. ч. вокального дуэта «Моряки», сборников русских народных песен: «100 русских песен, записанных с народного напева и аранж. для 1 гол. с ф-но. К. П. Вильбоа» (СПб., 1860); «150 русских народных песен, переложенные К. Вильбоа. Изд. для ф.-п.» (М., П. Юргенсон, [предисл. 1874]). Внес большой вклад в русскую музыкальную фольклористику.

[51] Филиппов Тертий Иванович (1825-1899) – публицист, знаток и пропагандист народной песни. Окончил историко-филологический факультет Московского университета. Преподавал в московских гимназиях. В конце 40-х гг. сблизился с кружком литераторов, составивших затем ядро молодой редакции «Москвитянина». Со студенческих лет был известен как выдающийся исполнитель старинных русских народных песен. От него записывали Вильбоа, Римский-Корсаков, Мусоргский. С 1884 г. — председатель Песенной комиссии Русского географического общества, содействовал организации экспедиций и изданию собранных народных песен. Душеприказчик М. П. Мусоргского.

[52] Филиппов Т. И. «Собрание русских народных песен» М. А. Стаховича. – «Москвитянин», 1852, т. 6, № 24, отд. V. – С. 79-81.

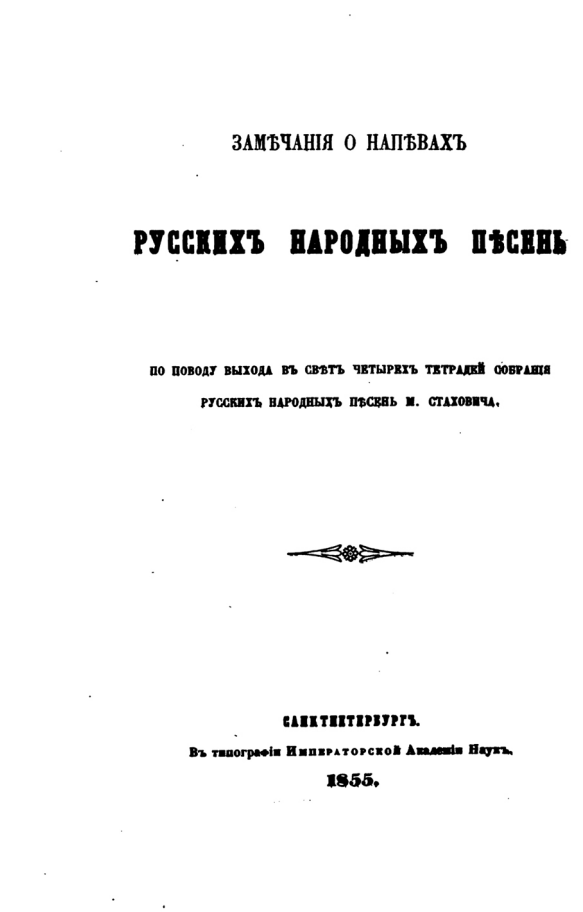
[53] Григорьев А. Русские народные песни. Критический опыт. Статья первая. – «Москвитянин», 1854, т. 4, № 15, с. 93-142; част. повторена в статье: Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. – «Отечественные записки», 1860, № 4, с. 445-478, № 5, с. 241-262.

[54] Тюрин Александр Федорович (1823-1872) — окончил Харьковский университет (1843), кандидат права, автор трудов по истории русского права; был директором канцелярии обер-прокурора Синода, с 1862 г. служил по 2-му отделению Собств. Е. И. В. канцелярии; был известен также как этнограф, собиратель народных песен и музыкант.

[55] Замечания о напевах русских народных песен (По поводу выхода в свет четырех тетрадей собрания русских народных песен М. Стаховича). СПб.: Императорская Академия Наук, 1855. – С. 4. (То же: Тюрин А. Ф. Собрание русских народных песен М. Стаховича. // «Известия Академии наук по отделению русского языка и словесности», т. 4, вып. I. – СПб., 1855. – Стлб. 23-33).

[56] Там же. С. 10-11.

[57] Там же. С. 11.



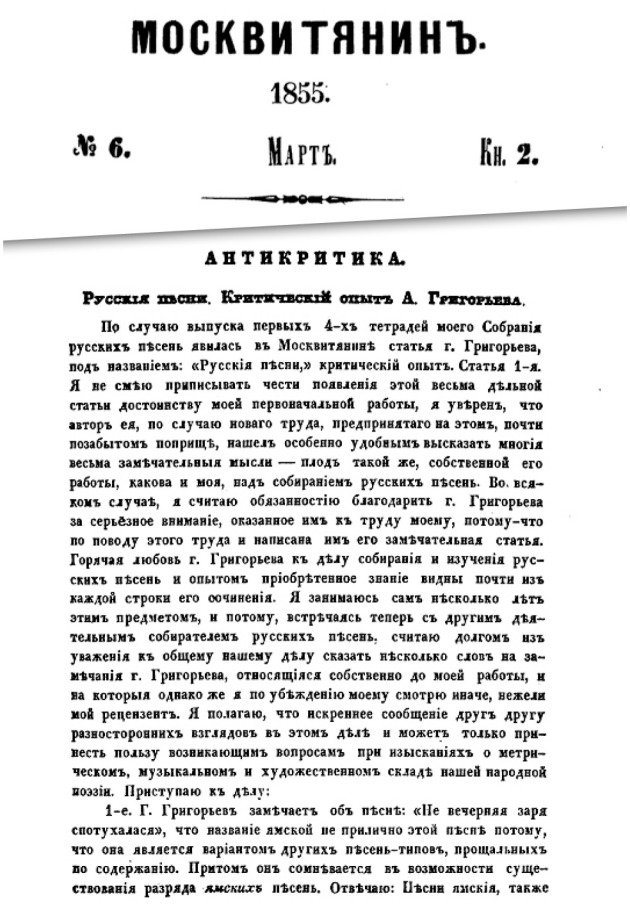
ЗАМѢЧАНІЯ О НАПѢВАХЪ

РУССКИХЪ НАРОДНЫХЪ ПѢСНЕЙ

ПО ПОВОДУ ВЫХОДА ВЪ СВѢТЪ ЧЕТЫРЕХЪ ТЕТРАДЕЙ СОБРАНІЯ РУССКИХЪ НАРОДНЫХЪ ПѢСНЕЙ М. СТАХОВИЧА.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Въ типографіи Императорской Академіи Наукъ.
1855.

Титульная страница отзыва А. Ф. Тюрина на собрание М. Стаховича (СПб, 1855)



МОСКВИТЯНИНЪ.

1855.

№ 6. МАРТЪ. КН. 2.

АНТИКРИТИКА.

Русскія пѣсни. Критическій опытъ А. Григорьева.

По случаю выпуска первыхъ 4-хъ тетрадей моего Собранія русскихъ пѣсень явилась въ Москвитянинѣ статья г. Григорьева, подъ названіемъ: «Русскія пѣсни,» критическій опытъ. Статья 1-я. Я не смѣю приписывать чести появленія этой весьма дѣльной статьи достоинству моей первоначальной работы, я увѣренъ, что авторъ ея, по случаю новаго труда, предпринятаго на этомъ, почти позабытомъ поприщѣ, нашелъ особенно удобнымъ высказать многія весьма замѣчательныя мысли — плодъ такой же, собственной его работы, какова и моя, надъ собираніемъ русскихъ пѣсень. Во всякомъ случаѣ, я считаю обязанностію благодарить г. Григорьева за серьёзное вниманіе, оказанное имъ къ труду моему, потому-что по поводу этого труда и написана имъ его замѣчательная статья. Горячая любовь г. Григорьева къ дѣлу собиранія и изученія русскихъ пѣсень и опытомъ пріобрѣтенное знаніе видны почти изъ каждой строки его сочиненія. Я занимаюсь самъ нѣсколько лѣтъ этимъ предметомъ, и потому, встрѣчаясь теперь съ другимъ дѣятельнымъ собирателемъ русскихъ пѣсень, считаю долгомъ изъ уваженія къ общему нашему дѣлу сказать нѣсколько словъ на замѣчанія г. Григорьева, относящіяся собственно до моей работы, и на которыя однако же я по убѣжденію моему смотрю иначе, нежели мой рецензентъ. Я полагаю, что искреннее сообщеніе другъ другу разносторонникъ взглядовъ въ этомъ дѣлѣ и можетъ только принесть пользу возникающимъ вопросамъ при изысканіяхъ о метрическомъ, музыкальномъ и художественномъ складѣ нашей народной поэзіи. Приступаю къ дѣлу:

1-е. Г. Григорьевъ замѣчаетъ объ пѣснѣ: «Не вечерняя заря спотухалася», что названіе ямской не прилично этой пѣснѣ потому, что она является варіантомъ другихъ пѣсень-типовъ, прощальныхъ по содержанію. Притомъ онъ сомнѣвается въ возможности существованія разряда *ямскихъ* пѣсень. Отвѣчаю: Пѣсни ямскія, также

Первая страница «Антикритики» М. Стаховича

В ответ на эти критические замечания М. А. Стахович опубликовал в журнале «Москвитянин» статью «Антикритика»[58]. Отвечая Ап. Григорьеву, он писал: «В отношении к суждению моего рецензента о свойствах моего аранжирования и гармонической части, я должен сказать наперед, что я не могу быть полноправным судьею в отношении к слабости, силе, красивости и некрасивости и другим качествам положенной мною гармонии: это дело вкуса, это результат дарования – кто же посмеет сам определить свое дарование в деле художества? И я не с этой стороны буду отвечать на суждения моего рецензента; я буду говорить об этом в смысле принятой мною *методы*. Я уверен, что в этом деле должна быть метода, без этого собрание песен – не собрание, а конгрегат – т. е. хлам»[59] Далее Стахович объяснил, что при издании сборника он руководствовался желанием выявить родственность песен, а авторская обработка подчас этому мешает. «В работе исключительно для инструмента требуйте ловкости, полноты, силы звуков, вдохновения, – считал Михаил Александрович, – но общий сборник русских песен должен быть *Словарем точным*, в котором отношение мотивов, распределение музыкальных отделений и связь вариантов должны быть главной целью композитора»[60].

Столь заметный и значительный труд, безусловно, не мог остаться без внимания музыкальной критики и после смерти его автора, заслужив большое число положительных оценок. В XX веке Б. В. Асафьев (1884-1949) писал о «Собрании русских народных песен» М. А. Стаховича как об «одном из ценных по чуткости к народным интонациям сборнике» и приводил его в качестве примера «музыкальных явлений, очень трогательных в своем стремлении влить бытовавшую русскую народную песню в формы, более соответственные тогдашним навыкам музицирования», а самого автора характеризовал как «глубоко русского человека, писателя и знатока песни, энтузиаста русской природы, русского слова и – в целом – русской живой интонации»[61].

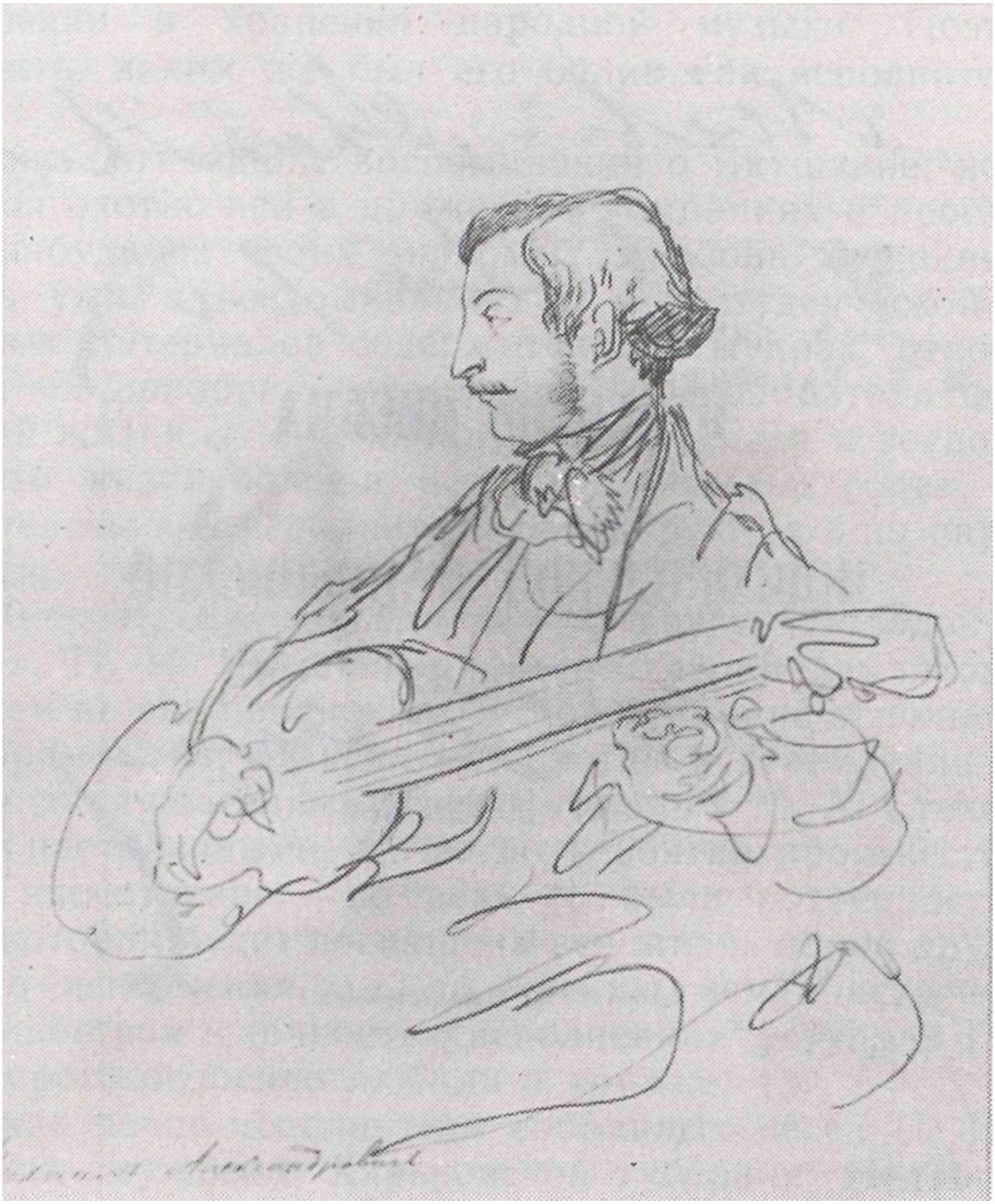
Однако было бы неправдой утверждать, что среди отзывов не имелось и резко критических. Крайне негативно отозвался о собрании Стаховича (вернее, о «научности» представления и интерпретации им

[58] Стахович М. Антикритика. Русские песни. Критический опыт А. Григорьева. — «Москвитянин», 1855, т. II, № 6, март, кн. 2-я. – с. 161-168.

[59] Там же. С. 164.

[60] Там же, с. 168.

[61] Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 4. – М.: АН СССР, 1955. – с. 50.



М. А. Стахович с гитарой.
Рисунок Э. А. Дмитриева-Мамонова. 1840-е годы.
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (ИРЛИ РАН).

собранного) известный русский композитор, музыковед и музыкальный критик Александр Николаевич Серов (1820-1871). В статье «Русская народная песня как предмет науки» (1869-70 годы) он писал:

«Много трудов потратил на свое «Собрание русских народных песен» *Михаил Стахович* (Москва, 1854), дилетант, имевший некоторое притязание подойти к своему делу и с научной стороны. К сожалению, для выбора и для записывания у него недоставало вкуса, а для ученой разработки вопроса и для гармонизации недоставало сведений.

Рассуждая в своем предисловии очень много о мажоре, о миноре, о модуляции, затрагивая даже «древние отношения тонов [?], каковы ионический, дорический и т. д.», Стахович обнаруживает между тем, что о самом существенном принципе, о диатоническом складе русской песни и понятия не имеет. <...>

И к *ноте* и к *слову* песни русской Стахович *хотел* отнестись критически, сознательно. К сожалению – по причинам вышесказанным – остался при своем добром намерении[62].

Некоторые из собранных им песен весьма замечательны, но вошли, в несколько лучшей обработке, в позднейший сборник, изданный Ф. Стелловским.

Этот сборник (100 русских народных песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса, с аккомпанементом фортепиано, К. Вильбоа), сделан во многих отношениях тщательнее и удачнее, нежели сборники Прача и Кашина. Заметен положительный прогресс. Выбором песен и редакциею их текста (отчасти и музыки) занимался целый кружок специалистов по русской песне, куда принадлежали: известный наш драматург *А. Н. Островский*, чрезвычайный любитель и знаток русского «почвенного» творчества, критик *Аполлон Григорьев* и замечательный практический знаток русской песни – *Т. Филиппов*, К. П. Вильбоа, как практик по части записывания и гармонизации (!), был только, так сказать, секретарем, письмоводителем коллективных редакторских работ этого кружка. Сказать правду, от такого рода работы следовало бы ожидать результатов более блистательных, чем изданный Ф. Стелловским сборник, в сущности только посредственный. Но хорошо, что и то сделано. Редакция текста многих песен, через критическое сравнение разных вариантов, значительно лучше в этом сборнике, чем *во всех* предыдущих и последующих. Варианты напевов выбраны также с достаточным толком, хотя и заметно, что в кружке недоставало музыкальной силы для того, чтобы руководить работою как следует. Некоторые песни чрезвычайно типичны (в том числе и лучшие из сборника Стаховича)»[63].

Появись этот отзыв при жизни Стаховича, он, как и в случае с Ап. Григорьевым, вероятно, нашелся бы, что ответить на критику своего оппонента, а может быть и признал бы справедливость части нелицеприятных упреков в свой адрес, чтобы в дальнейшем улучшить намечавшееся продолжение собрания. Преждевременная смерть не позволила осуществиться его планам, но оттого еще более важно оценивать то, что Стахович успел совершить на этом поприще, не по тому, в чем он уступает более поздним собирателям и исследователям русской песни, а по тому, чем превзошел он в этом деле своих предшественников, а отчасти и современников.

Очень высокую оценку собрание М. Стаховича получило у авторов «Сборника русских народных лирических песен» Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина[64]. Во вступительной статье к нему говорится, что он взялся за собирание песен «с искренней любовью, которая ему помогла»:

«Все песни записаны с полной добросовестностью <...> Напевы у него сохранены верно, за исключением незначительных погрешностей, и этим, *как тьма от света, отличается его сборник от всех до него выходивших*. Если Стахович впадал в ошибки, то эти ошибки были только невольными. Он умышленно не обезображивал песню, как другие собиратели, над нею глумившиеся и приносившие русский здравый смысл в жертву немецкой теории, которой они были столь преданы и которой толком все-таки не знали»[65].

Кстати говоря, уже тогда авторы этого сборника отмечали, что «теперь и это издание сделалось библиографической редкостью»[66].

Сегодня немногие сохранившиеся экземпляры издания собрания песен М. Стаховича хранятся в архивах редких книг крупнейших российских библиотек. Все четыре тетради имеются в коллекции архивно-рукописных материалов Государственного центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки; в секторе редких изданий и рукописей Научной музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева Московской Государственной консерватории им. П. И. Чайковского (с автографами); тетради 2 и 4 – в Российской государственной библиотеке в Москве. Четыре переплетенные вместе тетради «Собрания русских народных песен» Михаила Стаховича имеются в библиотеке Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, г. Санкт-Петербург. На обложке этой книги имеются две дарственные надписи. Первая из них, адресованная известному русскому актеру, гласит: «П. М. Садовскому усердн<о> посвящает автор», вторая, более поздняя: «Приношу это, крайне редкое собрание русских нар<одных> песен в дар библиотеке Росс<ийской> Академии наук проф. С. Булич. 1/IX 1920».

Во 2-й половине 1850-х гг. Михаил Стахович вошел в орловский кружок либерально настроенной молодежи, так называемое «Орловское землячество», который, как писал современник,

[62] На наш взгляд, увлеченный идеей взгляда на народную песню как на предмет строгого «научного анализа», А. Н. Серов, оценивая Стаховича, придает обнаруженным им у него частным неточностям и неудачным формулировкам слишком обобщающее значение, отчего его оценка музыкальных знаний, умений и вкуса Стаховича оказывается несправедливо заниженной.

[63] Серов А. Русская народная песня как предмет науки // Серов А. Избр. статьи: [в 2 т.]. – М.-Л.: Музгиз, 1950. – Т. I. – С. 103-104.

[64] Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Сборник русских народных лирических песен. Ч. I. – М., Тип. А. И. Мамонтова и К°, 1889.

[65] Указ. соч. С. 41.

[66] Там же.



М. А. Стахович за роялем.
Рисунок Э. А. Дмитриева-Мамонова*.
Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук (ИРЛИ РАН).

* Эммануил Александрович Дмитриев-Мамонов (1824-1880), русский художник-портретист; представитель известного дворянского рода, окончил Московский университет и входил в круг славянофилов; оставил графические портреты Гоголя, Хомякова, Языкова и других деятелей культуры своего времени.

«случайно сгруппировался в Орле из образованных и демократически настроенных представителей современной интеллигенции» (И. В. Павлов, П. И. Якушкин, Н. К. Рутцен, доктор А. А. Ветров, А. В. Маркович и др.)[67]. В этом кружке, по его же словам, занимались «беседами и серьезным обменом мыслей. (...) То время было временем подготовительных работ и серьезных дум над осуществлявшейся тогда реформой крестьянского труда. Под влиянием и вдохновением высоко честной и развитой семьи товарищеской, воспитывались первые лучшие деятели, проводники и толкователи великой идеи бессмертного достояния нашего времени. Из этого кружка вышли с запасом энергии и правильно организованных сил те люди, на долю которых выпали первые труды пионеров в опасном и тяжелом деле разъяснения и осуществления великих идей, положенных в основу положения об освобождении крестьян. Предания о честной и правильной деятельности еще живы на местах»[68].

В 1851 Михаил Стахович сблизился с «молодой редакцией» издававшегося в Москве Михаилом Погодиным «учено-литературного журнала» «Москвитянин» и вскоре начал выступать в нем с переводами и оригинальными стихотворениями.

Центральной фигурой «молодой редакции» изначально был А. Н. Островский (1823–1886) – восходящая звезда русской драматургии – громко заявивший о себе как о зрелом драматурге, продолжателе Фонвизина и Грибоедова, пьесой «Банкрот» («Свои люди – сочтемся»). Успех ее был неслыханный, автора приглашали во все известные дома Москвы. 3 декабря 1849 года состоялось авторское прочтение пьесы в доме М. П. Погодина, издателя и редактора «Москвитянина». Журнал переживал в то время не лучшие времена и Погодин, видимо, увидел в Островском человека, который может спасти положение: он напечатал пьесу в «Москвитянине» (1850, № 6) и пригласил Островского стать соредактором журнала. Драматург предложение принял и привел с собой друзей — Т. И. Филиппова[69] и Е. Н. Эдельсона[70], это и было ядро будущей «молодой редакции»[71], потом к ним присоединились критик и фельетонист Б. Н. Алмазов[72], поэты Н. В. Берг и Л. А. Мей, писатели А. А. Потехин[73], И. Т. Кокорев[74], П. И. Мельников-Печерский[75], Е. Э. Дриянский, художник П. М. Боклевский[76], скульптор Н. А. Рамазанов[77], артист П. М. Садовский[78], актер и писатель И. Ф. Горбунов[79], и ряд других творческих личностей. В конце 1850

[67] Упоминаемый здесь «доктор А. А. Ветров» – известный нам гитарист *Александр Алексеевич Ветров* (1812-1877), которому М. Стахович посвятил немало добрых слов в своем «Очерке истории семиструнной гитары». Он, как и Стахович, увлекался народной песней, составил сборник «100 русских народных песен» и написал нескольких гитарных вариаций на русские песни. «Уездный доктор А. А. Ветров, – пишет о нем А. И. Баландин в книге о П. И. Якушкине, – занимал в орловском кружке Якушкина более скромное место, нежели Павлов, Стахович и Рутцен. Воспитанник Московского университета, он все свободное время посвящал музыке и народному песенному фольклору, чем, разумеется в первую очередь располагал к себе Якушкина, Стаховича и других. По свидетельству современников, Ветров, так же как и Стахович, был прекрасным гитаристом. Как и Стахович, он прошел школу М. Т. Высотского» (Баландин А. И. П. И. Якушкин: из истории русской фольклористики. – М., Наука, 1969. – С. 49).

Другие участники кружка также были для своего времени личностями незаурядными:

Якушкин Павел Иванович (1822-1872) – русский писатель, фольклорист, этнограф. Собирал народные сказания, песни. В 1860-е гг. вел революционную пропаганду в деревне, подвергался арестам. Близкий друг М. А. Стаховича;

Павлов Иван Васильевич (1823-1904) – писатель, журналист и врач, один из соиздателей газеты «Московский вестник», был знаком с М. Е. Салтыковым-Щедриным, И. С. Тургеневым, А. И. Герценом, Т. Н. Грановским, Н. А. Добролюбовым, Н. Г. Чернышевским и др.;

Маркович Афанасий Васильевич (1822-1867) – украинский фольклорист, этнограф и композитор, в 1847 году высланный в город Орел за активное участие в деятельности Кирилло-Мефодиевского общества; первый муж украинской писательницы и поэтессы Марко Вовчок (М. А. Вилинской);

Рутцен Николай Карлович, фон (1826-1880) — земский деятель, один из активнейших участников крестьянской реформы в Орловской губернии, знакомый И. С. Тургенева.

[68] Максимов С. В. Павел Иванович Якушкин. Биогр. очерк. – В кн.: Сочинения П. И. Якушкина. – СПб.: 1884. – С. XII.

[69] О нем см. сноску 51 на стр. 80.

[70] Эдельсон Евгений Николаевич (1824-1868) – литературный критик, переводчик; в начале 1850-х годов был одним из ведущих критиков «молодой редакции» «Москвитянина».

[71] Все ее члены действительно были очень молоды. Так например, Григорьеву было 28 лет, Островскому – 27, Эдельсону – 26, Филиппову – 25, Алмазову – 23, Максимову – 20.

[72] Алмазов Борис Николаевич (1827-1876) – поэт, фельетонист, критик, переводчик, член «молодой редакции» журнала «Москвитянин».

[73] Потехин Алексей Антипович (1829-1908) – русский писатель, почетный член Петербургской АН (1900). Драмы, повести, рассказы из крестьянской жизни, пьесы.

[74] Кокорев Иван Тимофеевич (1825-1853) – очеркист, писатель «из народной жизни» (очерки и повести о Москве XIX в.), из крепостных-вольноотпущенных.

[75] Мельников Павел Иванович (1818-1883, псевдоним — Андрей Печерский) — известный писатель-этнограф, историк.

[76] Боклевский Петр Михайлович (1816-1897)– известный художник, иллюстратор произведений Гоголя (знаменитая серия «типов» из гоголевских «Мертвых душ»), а также сочинений И. С. Тургенева (1869), Ф. М. Достоевского (1881) и П. И. Мельникова-Печерского (1882). В книге В. А. Верещагина «Русские иллюстрированные издания XVIII и XIX столетий (1720-1870). Библиографический опыт» (СПб, 1898) о П. Боклевском сообщается, что *«первыми его работами были виньетки к сочинениям Стаховича»*.

[77] Рамазанов Николай Александрович (1815-1867) – скульптор, академик, профессор Московского училища живописи и ваяния, автор воспоминаний о В. А. Тропинине («Русский Вестник», 1861). В 50-х годах был близок к «молодой редакции» журнала «Москвитянин», в котором помещал рассказы из жизни художников и статьи по вопросам искусства.

[78] Садовский Пров Михайлович (настоящая фамилия — Ермилов; 1818-1872) – знаменитый русский актер, с 1839 года и до конца жизни играл в Малом театре. Актерское дарование наиболее полно раскрылось в пьесах А. Н. Островского, занявших центральное место в его творчестве. В первых постановках 28 пьес Островского на сцене Малого театра им было исполнено 29 ролей. Выступал также в операх. Был автором юмористических рассказов и превосходным рассказчиком.

[79] Горбунов Иван Фёдорович (1831-1895) – писатель, актёр московского Малого театра (1854) и Александринского театра в Петербурге (с 1856), зачинатель литературно-сценического жанра устного рассказа.

года в нее вошел Ап. Григорьев, вскоре занявший ведущее положение в «молодой редакции» (первая его рецензия в обновленном «Москвитянине» появилась в № 17, первом сентябрьском номере за 1850 год – журнал при «молодой редакции» стал выходить два раза в месяц – а уже с начала 1851 года он выступал как один из самых плодовитых сотрудников). М. Погодин оставался руководителем общественно-политической позиции журнала, возглавлял отделы истории и беллетристики. Однако в ведение «молодой редакции» отошли очень ценные отделы, которые, собственно, и составляли лицо «Москвитянина»: критика, библиография, научные статьи по эстетике и литературоведению, художественные переводы зарубежных писателей, важный отдел «Смесь» с обзорами, заметками, фельетонами; влияла она и на формирование центрального отдела – беллетристики, где наряду с сочинениями разных старомодных писателей, начали печататься и произведения «молодой редакции». Кроме того, с января 1851 года в «Москвитянине», подобно другим толстым журналам, стали публиковаться ежемесячные обозрения текущей периодики, составлявшиеся Ап. Григорьевым и главными участниками «молодой редакции».

Собирались члены «кружка» не у Погодина, а, чаще всего, у Островского, Н. И. Шаповалова, переводчика и режиссера домашних спектаклей, или у А. Григорьева. Участник собраний, актер и автор непревзойденных устных рассказов И. Ф. Горбунов вспоминал:

«Гостеприимные двери Ап. Ал. Григорьева радушно отворялись каждое воскресенье. «Молодая редакция» «Москвитянина» бывала вся налицо: А. Н. Островский, Т. И. Филиппов, Е. Н. Эдельсон, Б. Н. Алмазов, очень остроумно полемизировавший в то время в «Москвитянине» с «Современником» под псевдонимом Ераста Благонравова. Шли разговоры и споры о предметах важных, прочитывались авторами новые их произведения. Так, Борис Николаевич [Алмазов] в описываемое мною время в первый раз прочитал свое стихотворение «Крестоносцы»; Ал. Ант. Потехин, только что выступивший на литературное поприще, свою драму «Суд людской – не Божий»; А. Ф. Писемский[80], ехавший из Костромы в Петербург на службу, устно изложил план задуманного им романа «Тысяча душ». За душу хватала русская песня в неподражаемом исполнении Т. И. Филиппова; ходенем ходила гитара в руках М. А. Стаховича; сплошной смех раздавался в зале от рассказов Садовского; Римом веяло от итальянских песенок Рамазанова. (...) Бывали на этих собраниях Алексей Степанович Хомяков, Никита Иванович Крылов[81], Карл Францевич Рулье[82]. Из музыкально-артистического мира А. И. Дюбюк, И. К. Фришман[83], певец Бантышев[84] и другие. Не пренебрегал этот кружок и диким сыном степей, кровным цыганом Антоном Сергеевичем, необыкновенным гитаристом и купцом «из русских» Михаилом Ефремовичем Соболевым, голос которого не уступал певцу Марио[85]»[86].



А. С. Хомяков
Рисунок Э. Дмитриева-Мамонова, 1830-е гг.
Третьяковская галлерея, Москва

С бывавшим на собраниях кружка Алексеем Степановичем Хомяковым (1804-1860) – поэтом, художником, публицистом, крупным богословом и философом, основоположником раннего славянофильства – Стахович был близко знаком еще с 1840-х годов. Сохранилось письмо Стаховича, в которым он делится впечатлениями от общения с Хомяковым:

«С Хомяковым, один на один, очень очень усердно потолковываем. <...> Славный человек, много у него жизни, да еще и молодой такой, который не заставляет тебя при разговоре корячиться и таращиться, а все как-то по-людски. Он знает пропасть преданий об Екатерининской и нашей дедовской старине, и очень охотно толкует о наших местах, да не так, как о тезисах, а как человек бывалый. Мы с ним говорим просто обо всем, как об знакомом, смеемся от души.. При том мне очень нравится положение наше в беседе: можно очень просто и не обиняками правду говорить... если в нем нет того, что есть в других, зато с ним всегда прямо и легко говорится, и избегаешь того несчастного положения, в котором бывали мы иногда, сидя по получасу и выжидая слова решительного, как неоспоримого, как пророчества. У него это как-то больше простора; а это немаленькое достоинство и славное качество в душе такого человека, как Хомяков. Прежде я его не так хорошо понимал»[87].

[80] Писемский Алексей Феофилактович (1821-1881) – писатель, драматург.

[81] Крылов Никита Иванович (1808-1879) – профессор римского права Московского университета.

[82] Рулье Карл Францевич (1814-1858) – выдающийся русский биолог-эволюционист, профессор Московского университета.

[83] Фришман Иван Карлович (ум. 1871) – известный в то время в Москве скрипач.

[84] Бантышев Александр Олимпиевич (1804-1860) – знаменитый русский оперный певец, тенор.

[85] Марио (Mario) Джованни (наст. имя и фам. Джованни Маттео Де Кандиа. De Candia)(1810-1883) – знаменитый итальянский певец, тенор; выступал в Петербурге в 1849-1853 и в 1870 гг.

[86] Горбунов И. Ф. Сочинения. Т. III ч. 1-4. СПб., 1907. – С. 12-13.

[87] Письма М. А. Стаховича. Указ. ист. С. 328.

Литературным творчеством М. А. Стахович занимался с юности[88], однако публиковаться начал лишь с приходом в «Москвитянин», где была напечатана большая часть его произведений, некоторые из которых затем вышли и отдельными изданиями. Сочинения Стаховича отличало знание народного быта и интерес к обыденной сельской жизни.

В биографиях Стаховича, в частности, в книге Н. В. Гербеля «Русские поэты в биографиях и образцах» (СПб., 1888, изд. 3-е, под ред. П. Полевого. – С. 131-132) и в «Русском биографическом словаре» А. А. Половцева (т. 19, СПб., 1909. – С. 161-162), в указании его публикаций имеются многочисленные ошибки и неточности. Так, оба издания называют первым напечатанным его стихотворением пьесу «12 января 1855 года» в первой книжке журнала «Москвитянин» за 1855 год, тогда как стихотворения Стаховича печатались в нем уже и в 1853, и в 1854 годах. Появление в печати литературных произведений М. А. Стаховича выглядит следующим образом:

Стихотворения и поэмы

Пальна. — *«Москвитянин»*, 1853, № 15, с. 108.

Осень. — *«Москвитянин»*, 1853, № 19, с. 161.

Зорька. — *«Москвитянин»*, 1854, т. II, № 6, март, кн. 2, отд. I, с. 56-57.

Станция *[I. Выезд. II. Роздых. III. Удаль. IV. Вьюга].* — *«Москвитянин»*, 1854, т. II, № 6, март, кн. 2, отд. I, с. 57-61.

Разлука. — *«Москвитянин»*, 1854, т. II, № 6, март, кн. 2, отд. I, с. 61-62.

Старуха на печке. — *«Москвитянин»*, 1854, т. II, № 6, март, кн. 2, отд. I, с. 62.

18 ноября. Песнь бывших студентов Московского Университета в честь г. адмирала Павла Степановича Нахимова («В ноябре открывши святцы, вспомним мы Синопский бой...). — *«Москвитянин»*, 1854, т. II, № 6, март, кн. 2, отд. VIII, с. 47.

Повесть о войне турецкой. — *«Московские Ведомости»*, 1854, № 31; датиров.: 28 февраля 1854 г., Москва. Также в кн.: Сборник известий, относящихся до настоящей войны. [Патриотические] стихотворения. Кн. I-XII. – СПб, 1855. – Кн. VII, с. 77-80. Отд. изд.: М.: Университетск. тип., 1854. Рец.: «Отеч. записки» № 6; «Москвит.» № 15.

12 января 1855 года. [к 100-летию Московского университета][89]. — *«Москвитянин»*, 1855, т. I, № 1. кн. 1-я, январь, с. 177-178:

Сегодня век твой первый совершился,
И здравствуй ты на многие века,
Кормилец наш, столетний дом науки,
Московский Университет! Давно-ль,
Мне кажется, я был твоим студентом?
А этому уж скоро двадцать лет! ....

Праздник, или Горе от пляски. — *«Москвитянин»*, 1855, № 6, март, кн. II, с. 3-4.

Москва 1855 года. Неделя православия. («Вхожу я в Кремль с главой непокровенной...»). — *«Москвитянин»*, 1855, т. II, № 7, апрель, кн. 1-я, с. 63-64. Датир.: 13 февраля 1855, Москва.

Ваня, купеческий сын. Сказка. — *«Москвитянин»*, 1855, т. II, № 8, апрель, кн. 2-я, С. 73-82.

Дедушкин садик («В детстве, я помню, наш садик старинный...»). — *«Современник»*, 1855, № 3. – С. 5-10.

Песня к милой (Из Гёте) («Блеснет заря, сверкающей волною...»). — *«Современник»*, т. 51, 1855, № 6, июнь. – С. 220. Перевод стих. Гёте «Nähe des Geliebten». В переводе Стаховича помещено в книге «Немецкие поэты в биографиях и образцах» (под ред. Н. В. Гербеля. СПб, 1877. стр. 150)[90].

Песни. — *«Русская беседа»*, 1856, т. I, С. 9.

Песнь юности. — *Там же*, С. 10.

Вечерняя песня. — *Там же*, С. 11.

Степи. — *«Русская беседа»*, 1856, т. II, С. 56-57; датир.: 1838-39, Москва.

Аксюта. Стихотворная повесть. Глава I. — *«Москвитянин»*, 1856, т. 2, № 5. С. 1-13. (Впоследствии заглавие было изменено на ***«Былое»***).

Былое. Стихотворная повесть, гл. 1-я и 2-я. — М., Тип. И. Чуксина, 1858. 32 с.

Зимнее утро. — *«Московский вестник»*, 1860, 13 февраля, с редакционным примечанием: «Эти стихи принадлежат покойному М. А. Стаховичу и доставлены нам его братом» (А. А. Стаховичем).

Пьесы

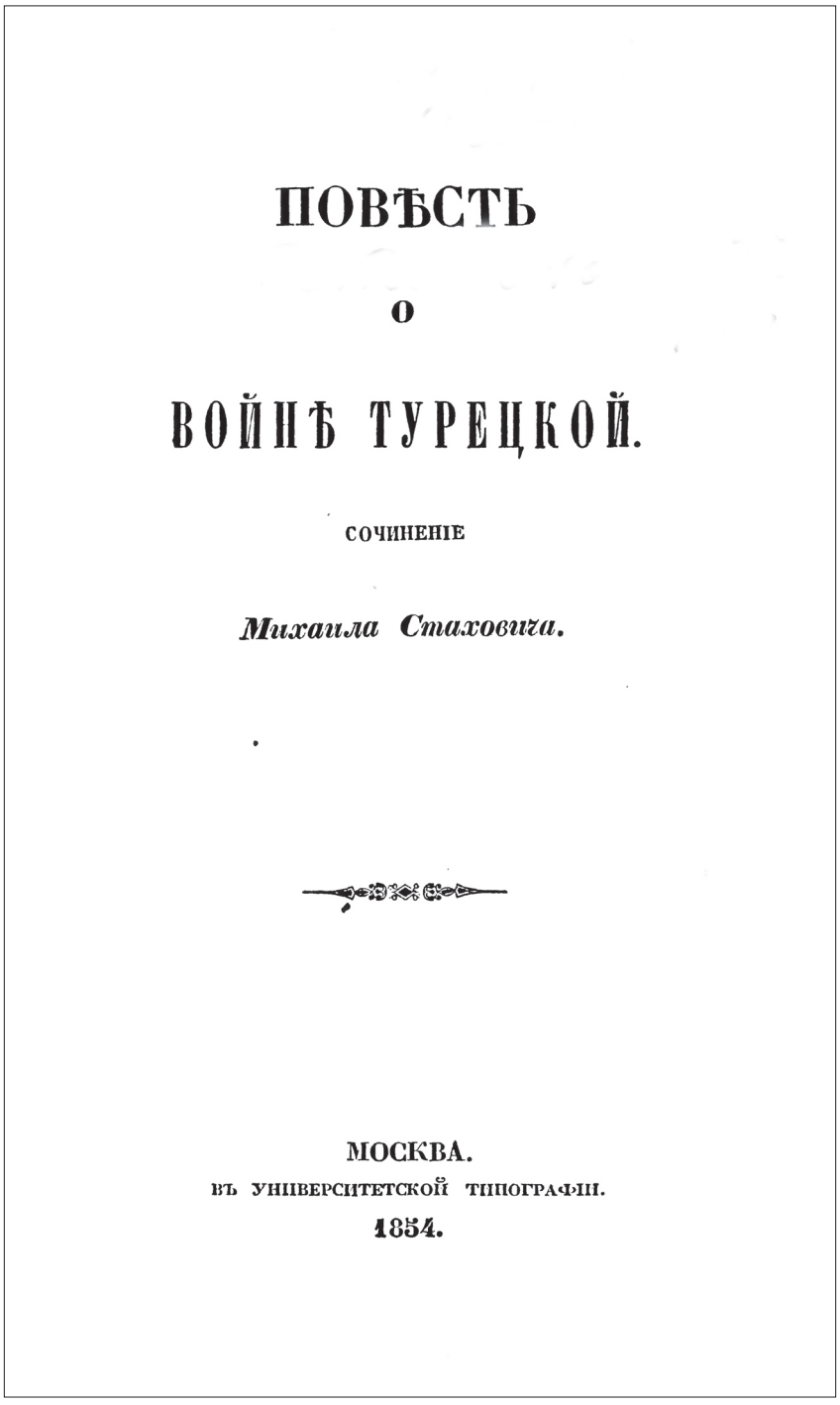
Наездники. Комедия в 3-х действиях. — *«Москвитянин»*, 1854, т. V, № 17, отд. 1. – С. 3-122. Отд. изд.: Наездники. Комедия в 3-х действиях, сочин. Михаила Стаховича. М., в тип. В. Готье, 1854. Рец.: «Отеч. записки», 1854, т. 97. (В 1857 году пьеса была поставлена на сцене Малого театра).

---

[88] По воспоминаниям брата Александра, когда в 1840 г. семья готовила к Святкам постановку трагедии «Эдип в Афинах», главные роли в которой были распределены между детьми, мама, Надежда Михайловна, недовольная его невыразительным чтением, чуть не со слезами жаловалась на разницу между даровитым Михаилом, *писавшим в 9 летнем возрасте «порядочные» стихи*, и Александром, не имевшем, по ее мнению, никаких талантов и влечений к изящному.

[89] 15 ноября 1880 года в газете И. С. Аксакова «Русь» были опубликованы воспоминания Ю. Ф. Самарина о Московском университете. Публикацию сопровождало следующее разъяснение редактора: «Этот неоконченный отрывок был написан для «Университетского вечера», *по предложению покойного Стаховича* (талантливого автора некоторых театральных и музыкальных пиес) в 1855 г., когда Московский университет праздновал свой столетний юбилей. На этот вечер собрались у Ю. Ф. С<амари>на, между прочим, князь В. А. Черкасский, К. С. Аксаков, Стахович, и все чтением личных воспоминаний о своих университетских годах почтили дорогой им праздник. Воспоминания К. С. Аксакова были уже напечатаны в газете «День» И. С. Аксакова» (Русь. 1880. 15 ноября. С. 18). Воспоминаний самого М. Стаховича нам, к сожалению, обнаружить не удалось, хотя, возможно, именно на этом вечере им было прочитано указанное стихотворение, посвященное родному университету.

[90] Переводами Стахович занимался много, но большая их часть осталась неопубликованной. В описи бумаг А. А. Краевского, собрание которых поступило в 1889 году в Императорскую публичную библиотеку, составленной И. А. Бычковым (СПб., 1898), числится и один из таких переводов (вероятно, рукопись): Стахович М. А. Ночь Вальпургис (Walpurgisnacht). Отрывок из Фауста Гёте. Перевод Стаховича, 9 листов, в 4-ю д.



ПОВѢСТЬ

О

ВОЙНѢ ТУРЕЦКОЙ.

СОЧИНЕНІЕ

Михаила Стаховича.

МОСКВА.

ВЪ УНИВЕРСИТЕТСКОЙ ТИПОГРАФІИ.

1854.

Титульная страница «Повести о войне турецкой» М. Стаховича.
М., 1854.

Ночное. Летняя сцена (из русского быта). — *«Москвитянин»*, 1855, № 3. – С. 1-32. Перепечат. в журнале «Драматический сборник» (СПб., 1860, кн. 5-я)[91]. Отд. изд.: Ночное. Сцены из народной жизни. — СПб., 1860. 31 с.; то же: М., Театр. б-ка М. А. Соколовой, 1917, 23 с.; Казань: Гос. изд-во, 1920, 29 стр.; М., «Новая Москва», 1924, 16 с. Рец.: «Ночное» г. Стаховича. – Санкт-Петербургские вед., 1855, № 81.

Изба. Зимняя сцена (из русского быта). — *«Москвитянин»*, 1854, № 8, отд. VIII. Датир.: март-апрель 1853, с. Пальна. Отд. изд.: ***Святки. Зимняя сцена (из русского быта).*** СПб., изд. Ф. Стелловского, 1860. 13 с. (название изменено цензором). Перепечат. в журнале «Драматический сборник» (СПб., 1860, кн. 3-я).

Замечательное стихотворение М. А. Стаховича, строки из которого, наряду с цитатой из лермонтовских «Звуков», В. А. Русанов взял эпиграфом к своему очерку о М. Т. Высотском, приводит Ап. Григорьев в статье о русской песне в журнале «Москвитянин» (А. А. Гр. Собрание русских народных песен М. Стаховича. – «Москвитянин», 1854, т. IV, отд. 4, с. 93-142). Говоря о цыганах и цыганском пении, он писал (с. 124):

«...Скажем лучше несколько слов о цыганах, которых пение подвергается фешенебельному презрению Петербургских журналов и между тем благополучно продолжает укореняться и стало одним из привзошедших, но весьма плотных элементов русской жизни. Цыгане.... но нам не удастся никогда охарактеризовать их так верно и поэтически, как характеризовал их М. А. Стахович в следующем стихотворении:

Веселья друг, разгульный и шумливый,
Цыганский хор, исполненный огня,
Люблю тебя! В толпе твоей игривой
И я певал, гитарою звеня,
В дни юности беспечной и счастливой.
И тешила заманчиво меня
Вакхически шумевшая ватага
И негою, и страстью, и отвагой!..
Знавал тебя я, удалое племя,
В те светлые, веселые года,
Когда мне жизнь не налагала бремя
Забот и дум, и горя, и труда.
Давно, давно минуло это время!
Илья был в славе, игрывал тогда
Еще Высотский... Где вы, дни былые,
И где они, те звуки огневые?..»

Михаил Стахович не стал «первым поэтом» России, но его поэтический, и литературный талант в целом, не остались незамеченными.

В шутливом стихотворении 1855 года «о русской музе, задремавшей» на несколько лет и вновь проснувшейся («Послание к поэту-старожилу»), Н. А. Некрасов называет поэтов, содействующих этому пробуждению музы: Майкова, Щербину, Никитина, Фета, себя, Огарева и Стаховича. О последнем сказано:

Стахович нам поет коров
И вкус густых и свежих сливок[92].

Константин Аксаков[93] в «Обозрении современной литературы» (Русская беседа, 1857) так отзывался о поэзии М. Стаховича:

«Стихотворения г. Стаховича имеют свою особенность. Стих его запечатлен чистосердечностью и задушевностью; он вырывается у него, как песня, – и как все искреннее, он пробуждает живое сочувствие в читателе, запоминается и не раз повторяется потом охотно»[94].

О пьесах М. Стаховича он там же говорил:

«Г. Стахович во всех народных произведениях обладает тоже верностью, но верностью живою, и если он не схватил глубины духа народного, то часто схвачена у него его нравственная природа; в его произведениях много жизни и веселости»[95].

Пьесы М. А. Стаховича, написанные со знанием подлинного сельского быта и фольклора, резко выделялись в тогдашнем репертуаре. Одним из первых в русской драматургии он вывел на сцену простых крестьян, говорящих на своем подлинном языке. Брат писателя А. А. Стахович в книге «Клочки воспоминаний» писал:

«До появления «Святок»[96], «Ночного», М. А. Стаховича, потом капитальных комедий А. Ф. Писемского, А. А. Потехина, театральная публика знала о народе лишь по нелепым водевилям вроде «Ямщика, или Как гуляет староста Семен Иванович»[97]. Огромный переворот произвели пьесы вышеназванных писателей, и со сцены повеяло настоящею русскою народной жизнью, особливо когда заговорил А. Н. Островский!»[98].

Наибольшую популярность приобрело «Ночное». В тех же воспоминаниях А. А. Стахович об этой пьесе брата говорил:

«...Кто хоть немного знает и любит свой народ, в

[91] «Драматический сборник» – ежемесячный журнал, издававшийся в С.-Петербурге в 1858—61 гг. Ф. Стелловским. Печатал почти исключительно театральные пьесы, переводные и оригинальные; в числе последних были пьесы Островского, Писемского, Тургенева.

[92] Некрасов Н. А. Послание к поэту-старожилу. [Стихи]. – Полн. собр. соч. и писем. Т. IX. М., 1950, с. 251.

[93] Аксаков Константин Сергеевич (1817-1860) – русский публицист, поэт, литературный критик, историк и лингвист, один из основоположников и и идеологов славянофильства.

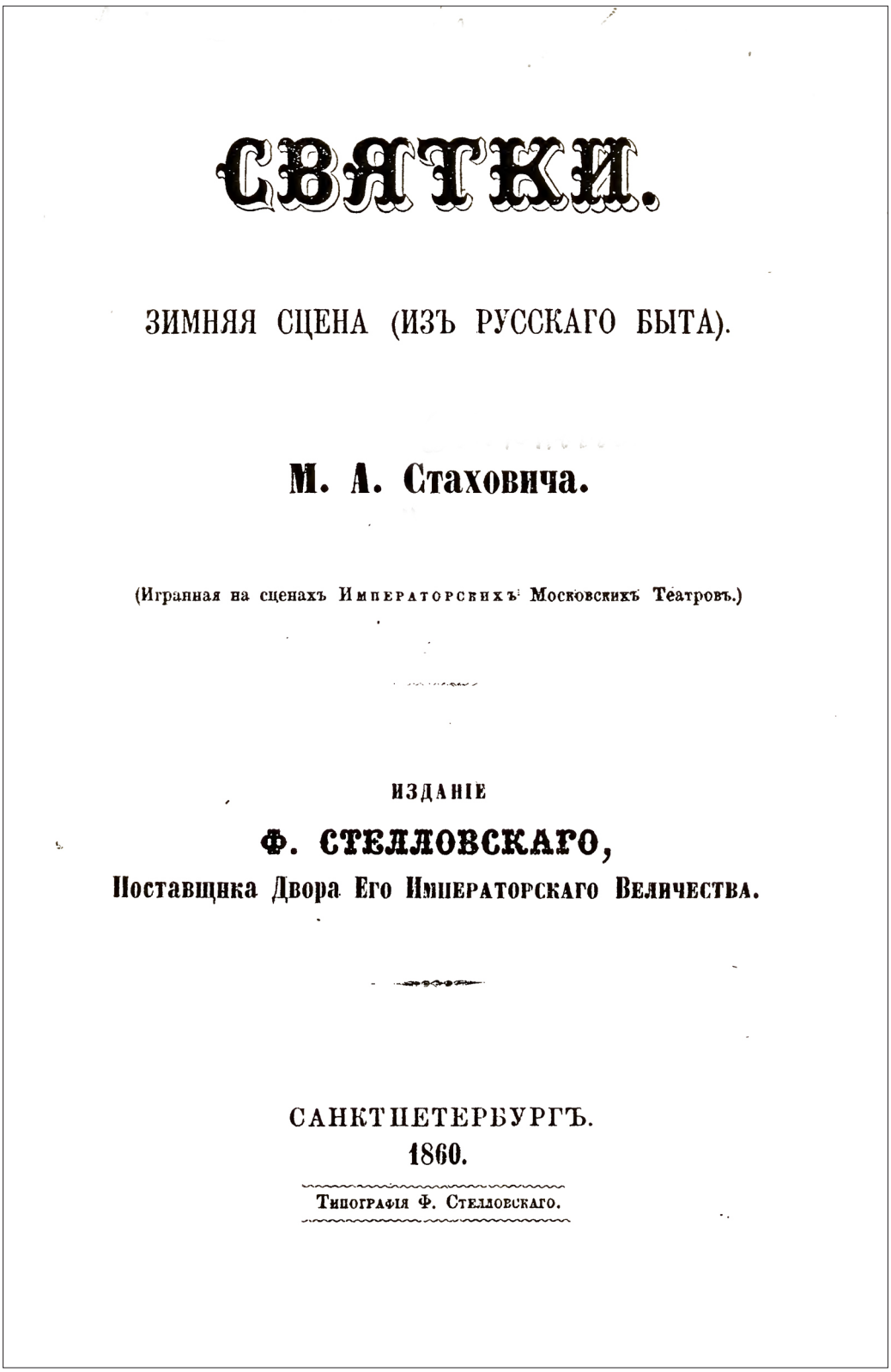
[94] Аксаков К. С. Обозрение современной литературы — «Русская беседа», М., 1857, Т. 1, Кн. 5-я. Отд. IV («Обозрения). – С. 11.

[95] Там же. С. 25.

[96] «Цензор 3-го отделения И. Л. Нордстрем (от воли которого зависело допустить или нет пьесы на сцену) даже не пропустил название пьесы «Изба», находя его тривиальным (?), и переименовал ее в «Святки». – *Прим. А. А. Стаховича.* На стр. 271 он еще раз возвращается к этому случаю: «Г. Нордстрем нашел название «Изба» неприличным для постановки на Императорском театре». В журнале «Москвитянин» (1854, т. II) пьеса была опубликована под ее первоначальным названием – «Изба; зимняя сцена (из Русского быта)».

[97] Одноактный водевиль актера П. Г. Григорьева, поставленный в Петербурге в сезон 1844/45 гг. Пьесы его отличались примитивным комизмом.

[98] Стахович А. А. Цит. соч. С. 33.



СВЯТКИ.

ЗИМНЯЯ СЦЕНА (ИЗЪ РУССКАГО БЫТА).

М. А. Стаховича.

(Игранная на сценахъ Императорскихъ Московскихъ Театровъ.)

ИЗДАНІЕ

Ф. СТЕЛЛОВСКАГО,

Поставщика Двора Его Императорскаго Величества.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
1860.

Типографія Ф. Стелловскаго.

Титульная страница отдельного издания пьесы «Святки» М. Стаховича.
Санкт-Петербург, 1860.

МОСКВИТЯНИНЪ.

1855.

№ 3. ФЕВРАЛЬ. Кн. 1.

НОЧНОЕ.

ЛѢТНЯЯ СЦЕНА

(ИЗЪ РУССКАГО БЫТА).

Дѣйствующія лица:

Михеичъ, старикъ, старшій работникъ на купеческомъ хуторѣ и караульщикъ на пасѣкѣ.
Дуня, дѣвушка изъ ближняго села, внучка Михеича.
Ваня, пастухъ.
Мальчикъ, Ванинъ подпасокъ.

Сцена на степномъ хуторѣ, на берегу рѣки между пасѣкой и садомъ. (Вечеръ.)

ЯВЛЕНІЕ I.

МИХЕИЧЪ (*выходитъ изъ кустарника, оглядываясь назадъ; въ рукахъ у него путалища и оброти*).

Вотъ такъ-то лучше! лошадки въ ночномъ-то походятъ. А то какое это хозяйство, скажите на милость? Подъ заводскіе табуны всю степь отдалъ, а рабочія лошади всю ночь на дворѣ стоятъ. И порядки это? Я вѣдь ни на кого не погляжу. Я вѣдь ему самому, хозяину, прямо сказалъ: что, я

1

Страница журнала «Москвитянин»
с началом публикации пьесы Михаила Стаховича «Ночное».
(«Москвитянин», 1855, № 3, февраль, кн. 1-я. – С. 1-32).

чьей душе хоть чуть слышно звенит родная струна, тот оценит всю поэтическую правду и прелесть этой вещицы. Надобно было глубоко прочувствовать народную жизнь, самому жить ею, так горячо любить русский народ, как любил его М. А. Стахович, чтобы в нескольких сценах так верно уловить и передать быт крестьянина, его труды, горе и радости. Но не удалось автору видеть на сцене свои произведения...»[99].

«Ночное» часто ставилось в обеих столицах и в провинции и удержалось в репертуаре вплоть до 20-х годов нашего века. Что же касается постановок любительскими, или народными, театрами, то упоминания о них часто встречаются еще и в 1930-е годы. Нам удалось обнаружить интересную заметку об одной из таких постановок в русскоязычной таллинской газете «Вести дня»[100] от 29 июня 1931 г.:

«День Русского Просвещения» в Залесье
(От собственного корреспондента «Вестей дня»)

Деревня Залесье в Печорском уезде отпраздновала 21 июня «День Русского Просвещения», причем в празднике широкое участие приняли окрестные деревни. <...>

Под режиссерством артиста М. Любимова поставлена была пьеса «Ночное» Стаховича. Инсценирована она была с песнями и плясками под открытым небом, при свете настоящего костра. Зрителей собралось не менее тысячи человек. Восторг публики достиг своего апогея, когда по ходу пьесы на место действия явился хор деревенской молодежи, показав всю красоту деревенского гулянья с русской песней и русской пляской.

Публика была захвачена пьесой, и между нею и исполнителями завязалась живая связь[101].

Число «народных» постановок пьес Стаховича (особенно, «Ночного), было огромно. Однако среди них нельзя не выделить спектакль, поставленный в 1896 году сестрой К. С. Станиславского Зинаидой Сергеевной Соколовой (впоследствии заслуженная артистка РСФСР, с 1918 года почти 30 лет являвшаяся режиссером и преподавателем сценического искусства в студии Большого театра) и ее мужем Константином Константиновичем Соколовым, которые организовали первый в России театр, актёрами которого были сельская интеллигенция и крестьяне. Первым спектаклем этого народного театра стала пьеса Стаховича «Ночное».

Довольно часто для участия в музыкальной части пьесы привлекались профессиональные или полупрофессиональные оркестровые коллективы. До революции, к примеру, с успехом сопровождал «Ночное» Стаховича Первый Сибирский великорусский оркестр, созданный в

Пьесам Михаила Стаховича суждена была долгая и счастливая сценическая жизнь. Они с огромным успехом шли на сценах ведущих профессиональных театров и в постановке любительских коллективов... вне всякой сцены!



М. Стахович «Ночное»

Дуня – Е. Турчанинова, Ваня – Н. Яковлев
Москва, Малый театр, 1900 год.

Когда совсем молодые Турчанинова и Яковлев играли «Ночное» в Варшаве, на гастролях Малого театра в царской Польше, пришлось, несмотря на принятый порядок, повторять все песни — иначе польская публика не давала возможности продолжать спектакль. Все пелось и плясалось «на бис»...

Каверин Ф. Н. Евдокия Дмитриевна Турчанинова. – В кн.: Е. Д. Турчанинова. Сб. статей. – М.: Искусство, 1959.



№ 43 „ИСКРЫ". Художественно-литературный и юмористический журналъ. „ИСКРЫ".

Крестьянскій театръ.

(Село Бурмакино, Ярославской губ.).

КРЕСТЬЯНСКІЙ ТЕАТРЪ ПОДЪ ОТКРЫТЫМЪ НЕБОМЪ.

Крестьянский театр.
(Село Бурмакино, Ярославской губ.)
«Ночное», летняя сцена Стаховича

Пьеса поставлены под открытым небом, в лесу, на берегу пруда — при естественной декорации и естественном освещении.

Исполнители — местные крестьяне-кузнецы. Ставили пьесы режиссеры Отдела содействия устройству фабричных и деревенских театров при Московском отделении Императорского русского технического общества — Н. В. Скородумов и В. В. Готовцев.

Журнал «Искры», № 43, Воскресенье, 6 ноября 1911 г. – С. 340-341.

[99] Там же. С. 251-252.

[100] Газета выходила в 1926–1940 гг. в Таллине (Ревеле) и прошла эволюцию от провинциальной газеты, печатающей статьи о жизни русских эмигрантов, до официального русскоязычного издания. Газета распространялась в основном как местный вкладыш в рижскую «Сегодня». В газете публиковались очерки, репортажи, статьи, местные новости, фельетоны, отражающие все стороны жизни Эстонии.

[101] «Вести Дня», № 170, Таллин (Ревель), понедельник, 29 июня 1931 г. С. 1. Еще об одной любительской постановке «Ночного» Стаховича эта же газета сообщала в 1939 году.

НАѢЗДНИКИ.

КОМЕДІЯ

ВЪ 3 ДѢЙСТВІЯХЪ,

СОЧИНЕНІЕ

Михаила Стаховича.

ХОРЪ ДѢВУШЕКЪ:

Коса́той мой се́лезень, селезень,
Бывалъ-ли ты на морѣ, на морѣ?
Видалъ-ли ты утушекъ, утушекъ?
Ужь какъ же мнѣ не бывать, не бывать,
Какъ утушекъ не видать, не видать,
Всѣ утущки въ камышахъ, въ камышахъ,
Всѣ сѣрыя въ тростникахъ, въ тростникахъ.
Удалешькой молодецъ, молодецъ,
Бывалъ-ли ты въ теремѣ, въ теремѣ?
Видалъ-ли ты дѣвушекъ, дѣвушекъ?
Ужь какъ же мнѣ не бывать, не бывать,
Какъ дѣвушекъ не видать, не видать?
Всѣ дѣвушки хороши, хороши,
Сударушки пригожи, пригожи,
Свѣтъ—Марьюшка лучше всѣхъ, лучше всѣхъ,
Руса коса длиньше всѣхъ, длиньше всѣхъ.

(*Толпа дѣвушекъ медленно подвигается съ пѣснію до авансцены, невѣста среди ихъ—ея невидать*).

ЕВДУЛЪ (*подходя къ дѣвушкамъ, держитъ полотенцо за одинъ конецъ, Василій за другой*).

ЕВДУЛЪ.

А дѣвушки, красныя? откуда Богъ несетъ? и куда?

ОДНА ИЗЪ ДѢВУШЕКЪ ПОСТАРШЕ.

Извѣстно куда: вѣдь нынче ярманка; вы на ярманку и мы на ярманку.

ЕВДУЛЪ.

Да мы на ярманку за покупкой ѣздимъ.

ДѢВУШКА.

А мы за продажею пріѣхали.

ЕВДУЛЪ.

Стало у васъ и товаръ есть?

Из журнала «Москвитянин» (М., 1854, т. V)

Внизу: страница из пьесы «Наездники» (действ. III, сцена 3-я) с песней *«Косатой мой селезень, селезень...»*; по ходу дальнейшего действия хор девушек исполняет также песни *«Не разливайся, мой тихой Дунай»* и *«Стояли кони, убраные»*.

1910 году в Красноярске исполнителем на балалайке, одним из известных в России организаторов и руководителей оркестров русских народных инструментов, Василием Евгеньевичем Авксентьевым (1885-1973).

По статистике за 1855-1881 года «Ночное» М. Стаховича занимало одно из первых мест по количеству спектаклей на московской и петербургской сценах[102]. Уверенные позиции в репертуаре столичных театров сохраняла пьеса и в последующие годы. Так, «Ежегодник императорских театров» (1898) приводит «Список пьес, исполненных на сценах Императорских театров в сезон 1896-1897 гг.», в котором указано, что «Ночное» Стаховича было исполнено в Петербурге 5 раз (1896 г. – 17, 19, 23 сентября и 2 октября, 1897 г. – 22 января); в Москве – 3 раза (1896 г. – 22 сентября и 6 октября, 1897 г.– 9 февраля)[103].

Не отставали по числу постановок от «Ночного» и «Святки». В 1890 году в московском Малом театре они в течение одного только месяца (с 16 ноября по 15 декабря) были сыграны 4 раза, а всего в сезон 1890/91 гг. «Святки» шли в Москве 9 раз (1890 г. – 27, 29, 30 ноября; 7 и 31 декабря; 1891 г. – 20 и 24 января, 17 февраля и 2 марта)[104].

Неудивительно поэтому, что при таком количестве спектаклей по пьесам Стаховича, в них в разные годы блистали многие выдающиеся русские актеры: в «Ночном» блестяще играли роль дедушки Михеича – старика на пасеке – Василий Васильевич Самойлов (1813-1887) и Иван Михайлович Москвин (1874-1946), очень удачно исполнял в ней роль пастуха Вани Иван Федорович Горбунов (1831-1895), для которого она стала дебютом на сцене петербургского Александринского театра (16 ноября 1855 г.), великолепно играли в «Ночном» будущие народные артисты СССР Евдокия Дмитриевна Турчанинова (1870-1963) и Николай Капитонович Яковлев (1869-1950), артист петербургского Народного дома Владимир Федорович Ромашков (1862—1939), в 1873 году в «Ночном» дебютировала на сцене Малого театра актриса Анна Алексеевна Бренко (1848/49-1934) и многие другие.

Безусловно, в адрес Стаховича-литератора не раз звучала и критика. Понятно, что далеко не все его произведения принимались «на ура».

В литературоведческих работах принято считать, что не одобрял многих стихотворных сочинений Стаховича и отрицательно относился к Стаховичу-драматургу известный журналист, писатель и литературный критик И. И. Панаев, имя которого одно время ставили рядом с именем Белинского. Действительно, выступая с разбором литературных новинок в своих популярных «Заметках Нового поэта» (псевдоним Панаева), он, в частности, писал в «Современнике» (1854, т. 48):

> «Наездники», комедия г. Стаховича (17 № «Москвитянина») изображает нравы коннозаводчиков, ярмарочных аферистов и барышников. В сущности это не комедия, а драматические сцены, нелишенные, впрочем, некоторого интереса. От комедии требуется более: интрига, характеры и прочее, и прочее, чего и признака нет, в так называемой комедии г. Стаховича. Самая лучшая сцена в «Наездниках» – явление V, II действие, разговор барышника, надувающего лошадью [богатого] и глупого охотника [Богачевского][105].

Однако же уже о следующей пьесе Стаховича *тот же* Панаев, *в том же* «Современнике» (1855, т. 54) год спустя отзывался очень позитивно:

> В «Москвитянине» прошлого года[106] была напечатана небольшая, но очень недурная, драматическая сцена из крестьянской жизни, под названием *Ночное*, соч. г. Стаховича. <...> Разговоры в этой небольшой сцене очень натуральны, – видно, что г. Стахович прислушивался к крестьянскому языку и приглядывался к крестьянскому быту с любовию, – оттого вся сцена, начинающаяся с закатом солнца и кончающаяся восходом месяца, – согрета теплотою и даже имеет до некоторой степени, поэтический колорит.
>
> Ее поставили на сцену – и хорошо сделали, тем более, что разыграли прекрасно. В этой пьесе, в первый раз явился на сцене новый дебютант г. Горбунов[107].

Что касается оценки Панаевым поэтических сочинений Стаховича, то она скорее нейтральна, чем отрицательна:

> «В 6 № этого журнала [Москвитянин, 1854] помещено, между прочим, несколько стихотворений г. Стаховича: «Зорька», «Станция», «Разлука» и проч., написанных в народном духе. Некоторые из них довольно удачны, но все, к сожалению, лишены главного – поэзии»[108].

Находил слабыми некоторые стихотворения Стаховича и усматривал недостатки в его драматургии и анонимный критик «Отечественных записок»[109]. Но так ли уж уничижительна и безжалостна она была? Оказывается, нет. Оценивая его комедию «Наездники» (Отечественные записки, 1854, т. 97), рецензент, к примеру, находит в ней следующие недостатки:

во-первых, он указывает автору на чрезмер-

---

[102] Следует заметить, что основными жанрами на сцене того времени были трагедия и драма, а легкие комедии и водевили, как правило, им сопутствовали, заканчивая спектакль. Делалось это, очевидно, с целью сгладить то «тяжелое» впечатление, какое могла произвести на зрителя основная пьеса (трагедия или драма). «Ночное» и «Святки» Стаховича как раз и входили в число улюбленных пьес этого репертуара.

[103] Ежегодник императорских театров. Сезон 1896-1897. – СПб., 1898. – С. 30, 37.

[104] Театральный, музыкальный и художественный журнал «Артист». – М.,1891, № 12, январь. – С. 221; Ежегодник императорских театров. Сезон 1890-1891. – СПб., 1892. – С. 36.

[105] Современные заметки. Заметки и размышления Нового поэта по поводу русской журналистики. // Современник. – СПб., 1854, Том XLVIII (48), отд. V. – С. 87.

[106] Автор ошибается, «Ночное» было опубликовано в «Москвитянине» весной того же года, что и цитируемый обзор.

[107] Заметки Нового поэта о Петербургской жизни. // Современник. – СПБ., 1855, т. LIV (54), № XII, декабрь, отд. V. – С. 263.

[108] Современные заметки. Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. // Современник. – СПб., 1854. – Том XLV (45), отд. V. – С. 42.

[109] Литературные обзоры в журнале не подписаны и имя автора нам установить не удалось.

ный реализм и достоверность его описаний и отсутствие художественного вымысла:

«Он изгнал всякий вымысел из комедии, и его «Наездники» можно назвать подробным описанием, или, если угодно, историей рысистых бегов, или, лучше, рысистых наездников. До того описание это должно быть верно, что наслово веришь автору во всем; но зато эта история так бедна вымыслом или творчеством»[110];

во-вторых, находит очень слабой *интригу* и не видит в *комедии* достаточно *комедии*:

«...когда комедия кончается, спрашиваешь себя: да где же была комедия?»[111];

и, наконец, еще один упрек касается отсутствия в пьесе ярко выраженного главного героя:

«...мы не видим в этой комедии, именно того, чтоб зрителя или читателя в продолжение пьесы интересовало одно какое-нибудь лицо, которое и называют поэтому главным. У г. Стаховича все лица интересуют и ни одно в особенности; интересует быт, а не лица»[112].

Однако, так ли плоха для автора подобная критика? Стахович хотел быть реалистом и был им, чувствуя в этом силу своей литературы. А что до *комедии*, то он наверняка и сам вряд ли бы желал, чтобы его сочинения вызывали один безудержный смех и не пробуждали в публике более сложных чувств. Ну, а по поводу интриги критик ответил себе сам, верно заметив, что и «сам автор чувствовал всю бесполезность ее для "Наездников"», поскольку «ему нужно было представить только сцены из наездничьего быта – такими, как он их видел»[113].

Кроме того, одновременно в той же рецензии ее автор фиксирует внимание и на достоинствах пьесы.

«И все-таки за ту верность очерков, которую нашли в наездниках, мы очень благодарны г. Стаховичу: не видя в комедии ни малейшего участия фантазии, находишь, однако ж, в ней живые лица, очень верно представленные, – пишет он. – Вот почему мы смотрели на произведение г. Стаховича снисходительно».

Ему явно импонирует и передача автором живой речи своих персонажей:

«Для знакомства с языком «Наездников» и с теми очерками, которые находим в этой комедии, приводим одну сцену, где барышник обманывает молодого помещика, богатого и изучающего лошадей только по коннозаводским книгам. На самом деле этот молодой человек ничего не понимает. Ему продают лошадь знаменитого конского завода, занесенную в коннозаводские книги и чрезвычайно редкую. Знаменитая лошадь, обозначенная в книге, должна быть крива; для этого барышник выкалывает глаз у мужицкой лошадёнки, залечивает его и приводит лошадь будто на беговой приз. Барышник (Вертлюгов) делает сделку с ярмарочным аферистом, Шелохвостовым, который должен расхвалить лошадь и признать ее [родовитою]. Шелохвостов исполняет свое дело очень хитро, так что молодой помещик возгорается желанием немедленно приобрести лошадь»[114],

и далее, для того, чтобы читатель смог самостоятельно по достоинству и в полной мере оценить диалог продавца с покупателем, им воспроизводится целиком вся сцена продажи лошади[115].

Примечательно и прибавление рецензента о том, «что г. Стахович в настоящее время очень добросовестно трудится над сборником русских народных песен, которые выдает отдельными выпусками»[116].

Обращался журнал и к поэзии М. Стаховича. В «Отечественных записках» (1854, т. 95, отд. IV, Журналистика. – с. 46-47) содержится отзыв (вероятно, того же автора) на стихотворение «Старуха на печке», напечатанное в 6-ом номере «Москвитянина». Автор обзора сопоставляет его со стихотворением «Осень» (бóльшая часть текста которого приведена в обзоре), помещенном в октябрьском номере «Москвитянина» за 1853 год, и находит «странным» переход Стаховича «от такого прекрасного стихотворения» «Осень» («Опять обнажены широкие поля...») к неудачному: «автор хотел написать что-то в простонародном духе, но это «что-то» ему вполне не удалось», «мы имели право ожидать чего-нибудь получше»[117].

Как видим, здесь не ставятся под сомнение поэтические таланты и возможности М. Стаховича, а лишь высказано разочарование рецензента тем, что его повышенные ожидания, вызванные знакомством с более ранним (и «прекрасным») стихотворением поэта, не вполне оправдались в его новом произведении. Справедливости ради надо заметить, что и «Старуха на печке» не заслуживает столь уж серьезного порицания, подтверждением чему являются неоднократные переиздания этого стихотворения в более поздние годы. Так, мы встречаем его в сборнике «На сцене и дома: Избранные произведения художественной литературы» (ред. Н. А. Ульянов. Сб. второй. М., Наука, 1918), а также среди стихотворений М. Стаховича, включенных в сборник «Поэты 1840-1850-х годов» (Л., Сов. писатель, 1972).

В последнее издание, вышедшее в серии «Библиотека поэта», кстати говоря, вошли еще 11 поэтических произведений М. Стаховича, а именно: *Пальна*, *Осень*, *<Песня Алехи* из «Зимней сцены (из русского быта)» «Изба»> («Не светла звезда, не восхожая...»), *Станция*, *Разлука*, *<Песня Вани* из «Летней сцены (из русского быта)» «Ночное»> («Ах вы злые дни, мои горькие...»), *Праздник, или Горе от пляски*, *Песня к милой*, *Вечерняя песня*, главы из поэма *Былое* и *Зимнее утро*[118].

Последним критическим откликом, появившимся при жизни М. А. Стаховича, стала рецензия Н. А. Добролюбова на вышедшие отдельным изданием две первые главы стихотворной повести «Бы-

[110] Библиогр. хроника. Журналистика. // Отеч. записки. – СПб., 1854. – Т. XCVII (97), дек. – Отд. IV. — С. 90.

[111] Там же.

[112] Там же. С. 91.

[113] Там же. С. 90-91.

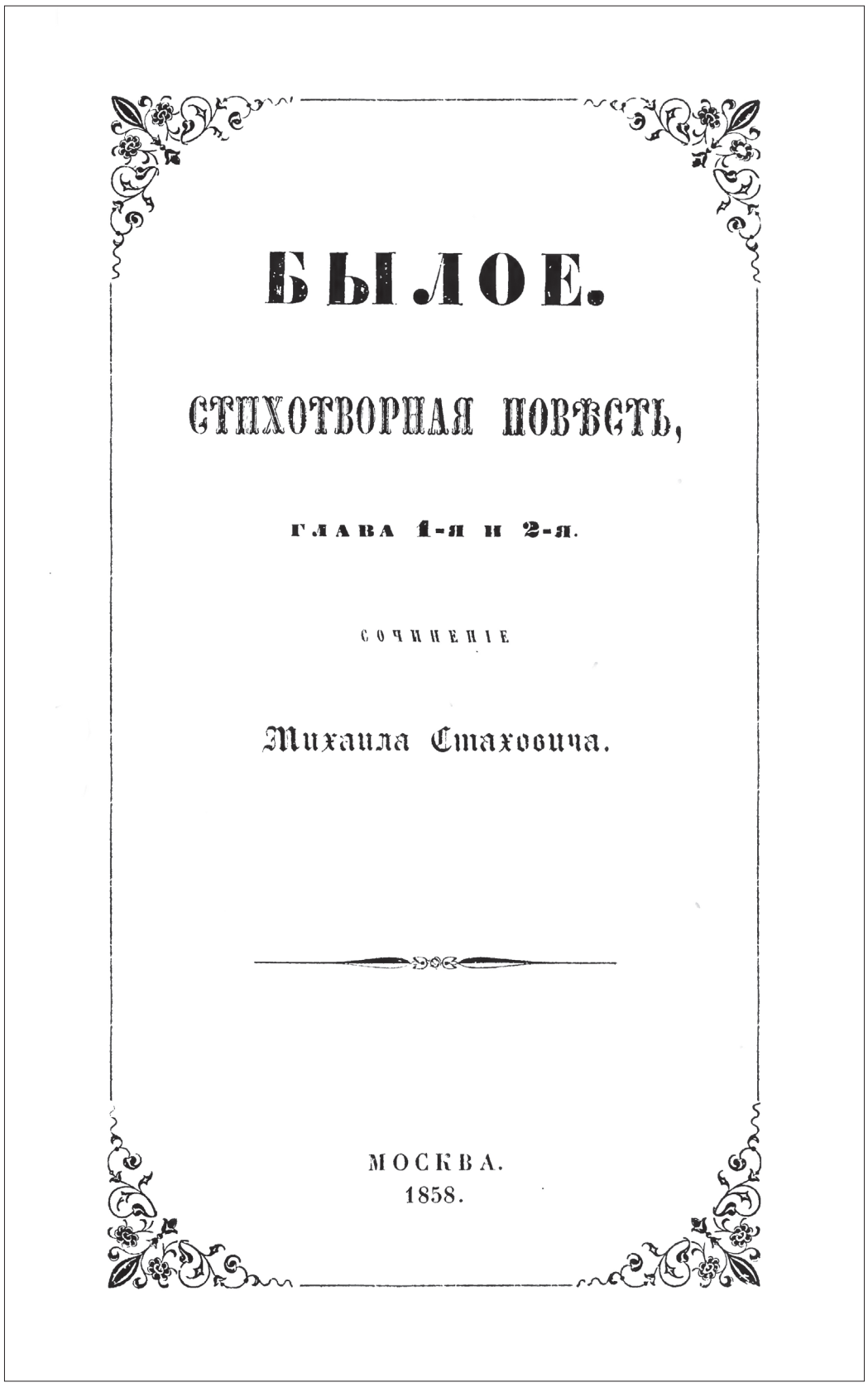
[114] Там же. С. 91.

[115] Там же. С. 91-94.

[116] Там же. С. 91.

[117] Отеч. записки. – 1854. – Т. 95. – Отд. IV, Журналистика. — С. 47.

[118] Поэты 1840-1850-х годов. – Л., «Советский писатель», 1972. – Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание. – №№ 112-123.



БЫЛОЕ.

СТИХОТВОРНАЯ ПОВѢСТЬ,

ГЛАВА 1-Я И 2-Я.

СОЧИНЕНІЕ

Михаила Стаховича.

МОСКВА.
1858.

Титульная страница стихотворной повести «Былое» М. Стаховича.
М., 1858.

ГЛАВА ПЕРВАЯ.

I.

Въ глуши пустынной и далекой
Среди Воронежскихъ степей
Есть хуторъ. Близъ него широко
Лежитъ дорога. Тамъ коней
Гоняютъ съ Дону косяками,
Обозъ идетъ, скрыпя возами,
Порой, подъ сѣнію ракитъ,
Цыганскій таборъ здѣсь гоститъ.
И по степи необозримой
Синѣя стелется дымокъ:
Цыганъ и прасолъ огонекъ
Разводятъ, и кусокъ любимой,
Сидя подъ фурою, хохолъ
Кладетъ въ дымящійся котелъ.

Страница с первой строфой
стихотворной повести М. Стаховича «Былое»

лое», опубликованная в майском номере журнала «Современник» за 1858 год. Недовольство критика, в первую очередь, вызвал факт публикации автором части еще неоконченного произведения:

> «Г. Стахович задумал написать стихотворную повесть: доброе дело! В 1854 г. он кончил первую главу; в 1857 кончил вторую, и тотчас же приступил к изданию.... Теперь спрашивается: отчего же г. Стахович не издал первой главы в 1854 г.[119], или отчего не подождал он хоть третьей главы, которая должна быть окончена, вероятно, в 1860 г.? Нет никакой причины, кроме той, что ныне время благоприятное для стихов, и все спешат им пользоваться. Скоро мы дойдем до того, что будем издавать стихотворения *листками*. Напишет человек половину элегии, и бух ее в печать, а вторая половина будет, дескать, после. Скоро будут, кажется, издаваться собрания стихотворений, в несколько страничек. Выйдет вдруг «Полное собрание стихотворений», такого-то. Вы смотрите: книжечка состоит из двух листочков; на первом напечатана шарада в три стиха, а на втором эпиграмматическое двустишие. Можно наверное утверждать, что это будет: в журналах уже мы дошли до такой премудрости, имеем «Смехи» и «Потехи» и пр. Тоже будет и в стихах, при нынешнем стихотворном поветрии»[120].

Откровенно говоря, такая претензия Добролюбова абсолютно справедлива и доводы его весьма разумны. Однако, исчерпав на эту «праведную критику» чуть-ли не две трети своей рецензии и находясь во власти первого раздражения, вызванного высказанными им причинами, он уже не оставил себе ни возможности, ни желания сколько-нибудь серьезно разбирать достоинства и недостатки поэмы, поэтому вся дальнейшая рецензия сведена к тому, что в ней пока «ничего не находится» «кроме вялых стихов»[121]. Вообще же, Добролюбов вовсе не отрицал в Стаховиче достойного поэта. К примеру, в рецензии на «хрестоматию, составленную из произведений новейших поэтов» «Русская лира» (изд. Н. Тиблена, СПб., 1860) он, наоборот, считал недостатком отсутствие в ней его стихотворений: «Мысль этой книжки – собрать лучшие пьесы с народным характером, изображающие русский быт, русский люд, русское чувство. <...> Мысль издания недурна, но исполнение очень неудовлетворительно: многого недостает, а еще более лишнего. <...> К некоторым поэтам собиратель не благоволит. Так, например, не взял он ничего из Бенедиктова, Губера, Полонского, *Стаховича*, Хомякова, Щербины, хотя у всех этих поэтов есть вещи, которые были бы в книжке г. Тиблена *гораздо приличнее многих из помещенных в ней*»[122].

К сожалению, Стахович уже не успел дописать свою поэму и представить ее в той завершенной форме, которая смогла бы развеять скептицизм его критиков.

Впрочем, сожалеть приходится не только об оставшихся недописанными страницах, но и о многих литературных замыслах, не реализованных им вовсе. О судьбе одной из таких задумок – истории о похождении пегого мерина по имени «Холстомер» – мы вскользь уже упомянули, говоря в начале статьи о передаче после гибели М. А. Стаховича сюжета этой повести его братом Л. Н. Толстому, но история эта заслуживает бóльшего внимания.

Михаил Александрович Стахович был большим знатоком и любителем лошадей: он положил начало Пальневскому конному заводу и вместе со своим братом Александром был одним из видных деятелей старейшего в России Лебедянского скакового общества, организованного в 1826 году в г. Лебедянь Тамбовской губернии видными коннозаводчиками со всей России. Члены его во все время существования общества составляли цвет российского дворянства и купечества, гордость военной, политической и художественной культуры Отечества. Отмечая это, первый историограф скачек Д. Д. Оболенский писал: «В скаковое общество было нелегко попасть; кроме избранных и громких имен, в нем почти других не встречалось... Многие члены Лебедянского общества были передовыми людьми, не только по отношению к спорту, но и в экономическом, да и политическом отношениях». Кстати, членом общества возможно состоял и Ф. М. Циммерман[123]. Благодаря именно этой его страсти родилась пьеса «Наездники» и был задуман и набросан Стаховичем сюжет повести «Похождения пегого мерина», которую он написать уже не успел, но идея которой была воплощена затем Л. Н. Толстым в «Холстомере».

Историей появления «Холстомера» и самим автором первоначального сюжета этой повести заинтересовался известнейший российский коннозаводчик начала XX века Яков Иванович Бутович[124].

---

[119] Стахович таки издал первую главу (о чем Добролюбову, вероятно, было неизвестно, иначе это вызвало бы еще больший его гнев), правда, не в 1854, а 1856 году: она была опубликована в «Москвитянине» (1856, № 2) под названием «Аксюта. Стихотворная повесть. Глава 1-я».

[120] Современник. – СПб., 1855, № V, май. – С. 66.

[121] Там же.

[122] Добролюбов Н. А. Собрание сочинений в 9-ти тт. – М.-Л., Гослитиздат, 1963. – Т. 6. Статьи и рецензии. – С. 187.

[123] См.: Кривошеин Н. В. Лебедянское скаковое общество: история и участники. // Записки Липецкого областного краеведческого общества. – Липецк, 2005. – Вып. 4. – С. 25-46; кн.: Лебедянское скаковое общество: история, участники, документы. Липецкое областное краеведческое общество. – М., 2011.

[124] Бутович Яков Иванович (1881-1937) – организатор одного из лучших конезаводов страны, создатель единственного в мире частного музея «Лошади», один из лучших специалистов в России по разведению племенных лошадей, автор ряда трудов по племенному коневодству, а также редактор и издатель журнала «Рысак и скакун». Воспитывался в Петровском Полтавском кадетском корпусе. В 1902 г. окончил по первому разряду Николаевское кавалерийское училище. Участник русско-японской войны, награжден орденом Святого Станислава 3-й степени. После выхода в отставку обучался в ряде европейских университетов животноводству, уделяя наибольшее внимание коневодству. Владел несколькими конными заводами. Собрал уникальный музей «Лошади», в котором сконцентрировал около 5 тыс. экспонатов (картины, старинная мебель, альбомы и отдельные фотографии лошадей, а также библиотека по искусству и истории коневодства), среди которых выделялись картины В. Серова, Н. Сверчкова, Н. С. Самокиша и большое собрание картин зарубежных художников. После революции завод и музей были национализированы и переданы под управление Народного комиссариата земледелия. Завод и музей считались лучшими в стране. В 1925 г. на заводе имелось 140 высококачественных

В юбилейном выпуске альманаха «Прометей» (1980), посвященном 150-летию со дня рождения Л. Н. Толстого и содержащем многие уникальные документы и материалы, связанные с жизнью великого писателя, была помещена и статья Я. И. Бутовича «О повести "Холстомер" и об иллюстрациях к ней» с результатами его изысканий. Эта публикация особенно интересно тем, что ее автор был лично знаком с Александром Александровичем Стаховичем. Приводим здесь выдержки из этого рассказа:

«В коннозаводском отношении М. А. Стахович не вполне определившаяся величина, так как он слишком недолго занимался этим делом, чтобы до конца выяснить здесь свое лицо. Однако следует заметить, что у него, также как и у его младшего брата А. А. Стаховича, был конный завод в Пальне, и некоторые старые ельчане говорили нам, что он любил и понимал это дело. Этому нетрудно поверить, так как уже в то время в Елецком уезде начинало зацветать коннозаводское дело и будущие знаменитые елецкие коннозаводчики Хрущев, Коротнев и другие уже начали свою полезную и впоследствии столь видную коннозаводческую деятельность. По соседству с Елецким уездом и недалеко от Пальны также находились знаменитые заводы И. Н. Лермонтова и М. И. Кожина, где коннозаводская жизнь уже била ключом и где можно было вполне набраться конских впечатлений и совершенно окунуться в этот своеобразный и столь интересный мир. Спортивная деятельность также не была чужда М. А. Стаховичу, и лошади его принимали участие на лебедянских бегах, и Стахович был одним из видных деятелей этого старейшего в России бегового общества.

Стахович умел также вносить много поэзии, много светлых и прекрасных мыслей во все, за что бы он только ни принимался, и память о нем будет долго жива среди коннозаводчиков и охотников. Пятнадцать лет тому назад я просил А. А. Стаховича написать воспоминания о Холстомере, что он и исполнил в 1907 году. Я тогда же напечатал эти воспоминания в издаваемом мною в то время коннозаводском журнале[125]. Воспоминания эти для нас особенно дороги и важны. А. А. Стахович в продолжение своей долгой жизни касался в литературных заметках и коннозаводских статьях несколько раз Холстомера, но делал это между прочим и лишь вскользь, тогда как в этих последних воспоминаниях он впервые передал по памяти план и содержание повести, как таковые рисовались его брату Михаилу Александровичу, и сообщил нам, как хотел обработать этот сюжет и что предполагал написать М. А. Стахович. Весьма интересно было бы выяснить, действительно ли М. А. Стахович написал, хотя бы вчерне, в набросках, «похождения пегого мерина» и этот черновик впоследствии затерялся в его бумагах, или же он не успел это сделать и ограничился лишь составлением плана и рассказами брату о предполагаемом содержании этой повести. Получить точный ответ на этот вопрос ныне, к сожалению, невозможно, но на основании некоторых данных следует предположить, что вчерне похождения пегого мерина были набросаны и что этот черновик затерялся. Ввиду громадного интереса этой первоначальной схемы рассказа, ибо ее-то, конечно, и сообщил А. А. Стахович Л. Н. Толстому, приведем полностью из воспоминаний А. А. Стаховича следующий отрывок: «Покупает мерина Холстомера в Хреновом богатый московский купец. Тут просторное поле для описания быта этих первых страстных охотников резвых орловских меринов, за которых платили они большие тысячи.

Переходит Холстомер к гвардейскому офицеру, времен императора Александра Павловича. За лихую цыганскую пляску лихой гусар дарит знаменитого в Москве пегого рысака столь же знаменитому Илье, тогдашнему главе цыганского хора. Возил Холстомер, может быть, и цыганку Танюшу, восхищавшую своим пением впоследствии и А. С. Пушкина; попадает Холстомер и к удалу молодцу-разбойничку, а под старость, уже разбитый жизнью и ногами, переходит к сельскому попу, потом в борону мужика и умирает под табунщиком.

В памяти у меня осталась из разговора с братом, чуть ли не пятьдесят лет тому назад, сцена: на постоялом дворе, по дороге из Москвы в Нижний, шел кутеж купца, ехавшего с приказчиком на ярмарку к Макарию с двумя лихими бандуристами и плясунами. Еще до света, после кутежа подымается купец, кончил чаепитие, начали выносить перину и подушки; грузно ложится на них в тарантасе хозяин, коекак прилаживается приказчик и, гремя большими бубенцами, выезжает громоздкий тарантас со двора.

Когда уехали вчерашние собутыльники, просыпаются и бандуристы. Умылись, помолились Богу, не спеша закладывают в тележку пегого мерина, выезжают и они. Едут не шибко; вдали засинел лес, которым идет большак верст на пять. «По расчету времени купцы должны были в него уже въехать, — рассказывает табуну Холстомер. — Натянул хозяин вожжи – я *пошел*. «Эх, не догоним их», — говорит товарищ, и в первый раз в жизни оскорбил меня ударом кнута! Что тут было — уж я не знаю! Как не разбилась вдребезги тележка, как уцелел передок, о который до крови я отбил себе ноги (для полного моего хода, оглобли были коротки); вцепились ездоки в четыре руки за вожжи, понесся я (рысью) как птица... замелькали только верстовые столбы; налетел я на задок тарантаса и чуть не опрокинул его. «Держи правей!» — только успел крикнуть ямщик, сворачивая лошадей, а уж мои седоки соскочили, забежали с двух сторон, заработали кистенями, — ямщик свалился...

Тут в первый раз в жизни учуял я запах человеческой крови».

Из этого отрывка ясно видим, как М. А. Стахович представлял себе похождения пегого мерина и во

чистопородных лошадей. Однако в 1926 году завод был ликвидирован, а уникальный музей расформирован с передачей экспонатов в другие музеи, ипподромы и т. п. В результате погибла уникальная коллекция и библиотека. В 1928 году был арестован в первый раз и несколько лет провел в заключении. 5 августа 1937 г. был арестован вновь, а 17 сентября 1937 г. тройкой при УНКВД по Курской области приговорен к расстрелу. Приговор приведен в исполнение 17 октября того же года. Указом Президиума Верховного Совета СССР от 16 января 1989 г. был реабилитирован. (По информации Н. К. Фомина, 2005 г.).

[125] Стахович А. А. Холстомер – история лошади. Повесть гр. Л. Н. Толстого. // Рысак и скакун: еженед. иллюстр. коннозаводский ж-л / Ред.-изд. Я. И. Бутович. – № 32, 12 авг. 1907. – С. 1-2. (Фотокопии страниц журнала с этой публикаций представлены на стр. 100-101). Ранее им же была опубликована статья: Стахович А. А. Несколько слов о «Холстомере», рассказе графа Л. Н. Толстого. // Литерат. вестник. – 1903, № 7-8. – С. 255-256.

№ 32 12 Августа 1907 г.

Рысакъ и Скакунъ

ЕЖЕНЕДѢЛЬНЫЙ

Иллюстрированный, коннозаводскій журналъ, съ приложеніями въ дни бѣговъ и скачекъ.

Подписная цѣна 10 р., ½ года 6 р. и на 3 мѣсяца 4 р. За границу вдвое.

Такса объявленій: впереди текста 50 к. стр. петита, позади текста 20 к. стр. петита.

АДРЕСЪ: Москва, лѣвое Петербургское шоссе, домъ Юрасова.

Цѣна иллюстр. № съ листкомъ приложеній 20 к.,—листка приложеній 10 к. ✣ Телефонъ конторы и редакціи 148-43

Начало въ 2 ч. дня. **СЕГОДНЯ СКАЧКИ.** Начало въ 2 ч. дня.

Разыгрываются призы: ДВУХЛѢТНІЙ—КОБЫЛІЙ 2000 р., ОСЕННІЙ—КОБЫЛІЙ 2000 р., и ГРИНВАЛЬДОВСКІЙ 2500 р.

Слѣдующія скачки 14 августа.

ХОЛСТОМѢРЪ—ИСТОРІЯ ЛОШАДИ.

Повѣсть гр. Л. Н. Толстого.

Вотъ происхожденіе этой повѣсти. Въ началѣ пятидесятыхъ годовъ я заинтересовался разсказами старыхъ коннозаводчиковъ о необыкновенной рѣзвости „Холстомѣра“, пробѣгавшаго 200 саженъ въ 30 секундъ еще въ началѣ восьмисотыхъ годовъ въ Москвѣ на Шибловскомъ бѣгу графа А. Г. Орлова-Чесменскаго. По смерти графа управляющій Хрѣновскимъ коннымъ заводомъ, нѣмецъ, бывшій берейторъ графини Анны Алексѣевны Орловой-Чесменской, вылегчилъ и продалъ вороного Холстомѣра за большія отмѣтины и огромную лысину. Лошади съ именемъ Холстомѣра никогда не было въ Хрѣновомъ. Послѣ долгихъ изысканій мнѣ удалось установить, что Холстомѣръ была кличка, данная графомъ Орловымъ-Чесменскимъ, за длинный и просторный ходъ (словно холсты мѣряетъ) вороному жеребцу Мужику 1-му, родившемуся въ Хрѣновскомъ заводѣ въ 1803 г. отъ Любезнаго 1-го и Бабы, (Подробн. свѣд. стр. 202.) и выхолощенному въ 1812 г. Результатъ моихъ изысканій о судьбѣ этой замѣчательной лошади *) я передалъ моему покойному брату М. А. Стаховичу, который задумалъ написать повѣсть „Похожденія пѣгаго мерина“ и передалъ мнѣ ея планъ.

Покупаетъ мерина Холстомѣра въ Хрѣновомъ богатый московскій купецъ. Тутъ просторное поле для описанія быта этихъ первыхъ страстныхъ охотниковъ рѣзвыхъ орловскихъ мериновъ, за которыхъ платили они большія тысячи.

Переходитъ Холстомѣръ къ гвардейскому офицеру, временъ императора Александра Павловича. За лихую цыганскую пляску лихой гусаръ даритъ знаменитаго въ Москвѣ пѣгаго рысака столь же знаменитому Ильѣ, тогдашнему главѣ цыганскаго хора. Возилъ Холстомѣръ, можетъ-быть, и цыганку Танюшу, восхищавшую своимъ пѣніемъ впослѣдствіи и А. С. Пушкина; попадаетъ Холстомѣръ и къ удалу молодцу—разбойничку, а подъ старость, уже разбитый жизнью и ногами, переходитъ къ сельскому попу, потомъ въ борону мужика и умираетъ подъ табунщикомъ.

Въ памяти у меня осталась изъ разговора съ братомъ, чуть-ли ни пятьдесятъ лѣтъ тому назадъ,

*) Родоначальника всего русскаго рысистаго частнаго коннозаводства, ибо Старый Атласный (стр. 314)—сынъ Мужика 1-го. По завѣщанію графа Орлова-Чесменскаго рысистые жеребцы и жеребыя рысистыя матки не могли быть продаваемы изъ завода. В. И. Шишкинъ, сдѣлавшись управляющимъ имѣніемъ Хрѣновое (болѣе 200,000 десятинъ земли) и коннымъ заводомъ, узналъ, что въ 1811 году была продана за холостую сѣрая кобыла Угрюмая, слученная съ вор. Мужикомъ 1-мъ. Угрюмая оказалась жеребою и ожеребила вороного жеребчика. Шишкинъ купилъ этого жеребчика, когда ему было уже два года, за пять тысячъ рублей ассигнаціями и донесъ графинѣ, что, во исполненіе воли ея отца, покойнаго графа, онъ купилъ приплодъ рысистой кобылы, нечаянно или съ умысломъ проданной изъ Хрѣновского завода жеребою. Графиня Анна Алексѣевна отвѣтила, что купленнаго Шишкинымъ жеребчика отъ Мужика 1-го она разрѣшаетъ ему взять себѣ. И такъ за пять тысячъ рублей *неожиданно* пріобрѣлъ Шишкинъ сына Мужика 1-го, назвалъ его Атласнымъ, повелъ отъ него свой рысистый заводъ; и такъ какъ изъ Хрѣновского завода до 1844 года (т.-е. до его покупки въ казну) нельзя было получать рысистыхъ производителей, всѣ коннозаводчики покупали у Шишкина въ заводскіе жеребцы дѣтей Атласнаго, (впослѣдствіи названнаго Старымъ Атласнымъ) и его сыновей: Безымянки и Молодого Атласнаго. Все частное рысистое коннозаводство происходитъ отъ Мужика 1-го—Холстомѣра, а во всемъ Хрѣновскомъ заводѣ ни въ жеребцахъ, ни въ маткахъ крови Мужика 1-го не было.

сцена: на постояломъ дворѣ, по дорогѣ изъ Москвы въ Нижній, шелъ кутежъ купца, ѣхавшаго съ приказчикомъ на ярмарку къ Макарію съ двумя лихими бандуристами и плясунами. Еще до свѣта, послѣ кутежа, подымается купецъ; кончилъ чаепитіе; начали выносить перину и подушки; грузно ложится на нихъ въ тарантасѣ хозяинъ, кое-какъ прилаживается приказчикъ и, гремя большими бубенцами, выѣзжаетъ громоздкій тарантасъ со двора.

Когда уѣхали вчерашніе собутыльники, просыпаются и бандуристы. Умылись, помолились Богу, не спѣша закладываютъ въ телѣжку пѣгаго мерина, выѣзжаютъ и они. Ѣдутъ не шибко; вдали засинѣлъ лѣсъ, которымъ идетъ большакъ верстъ на пять. „По расчету времени купцы должны были въ него уже въѣхать", разсказываетъ табуну Холстомѣръ. Натянулъ хозяинъ вожжи,—*я пошелъ*. „Эхъ не догонимъ ихъ",—говоритъ товарищъ, и въ первый разъ въ жизни оскорбили меня ударомъ кнута! Что тутъ было—ужъ я не знаю! Какъ не разбилась вдребезги телѣжка, какъ уцѣлѣлъ передокъ, о который до крови я отбилъ себѣ ноги (для полнаго моего хода, оглобли были коротки); вцѣпились ѣздоки въ четыре руки за вожжи, понесся я (рысью) какъ птица... замелькали только верстовые столбы; налетѣлъ я на задокъ тарантаса и чуть не опрокинулъ его. „Держи правѣй,—только успѣлъ крикнуть ямщикъ, сворачивая лошадей, а ужъ мои сѣдоки соскочили, забѣжали съ двухъ сторонъ, заработали кистенями,—ямщикъ свалился...

Тутъ въ первый разъ въ жизни учуялъ я запахъ человѣческой крови".

Въ 1859 или 60-мъ году ѣхалъ я съ Львомъ Николаевичемъ на почтовыхъ изъ Москвы въ Ясную-Поляну и дорогой разсказалъ ему сюжетъ повѣсти: „Похожденія пѣгаго мерина", которую не успѣлъ написать покойный мой братъ; и мнѣ показалось, что мой разсказъ заинтересовалъ графа. Прошло много лѣтъ. Какъ-то сынъ мой передалъ мнѣ, что Левъ Николаевичъ собирается кончить, набросанныя имъ, похожденія Хлыстомѣра, и проситъ сообщить свѣдѣнія объ его происхожденіи, которыхъ онъ не помнитъ. Я послалъ съ сыномъ исправленное названіе „Холстомѣръ" (а не Хлыстомѣръ) и спеціальныя свѣдѣнія о Хрѣновомъ 1803 года. Мой сынъ разсказывалъ мнѣ, какъ при немъ, заканчивая и отдѣлывая повѣсть, Левъ Николаевичъ говорилъ, что послѣ тяжелаго труда, многолѣтнихъ писаній философскихъ статей, начавъ писать литературную вещь, онъ легко и вольно чувствуетъ себя и, точно купаясь въ рѣкѣ, размашисто плаваетъ въ свободномъ потокѣ своей фантазіи...

Когда Толстой писалъ смерть Холстомѣра, мой сынъ стоялъ за его стуломъ и съ восторгомъ слѣдилъ, какъ ложились на бумагу чудныя строки... а геніальный писатель съ улыбкой говорилъ: „Вотъ вамъ пѣтушокъ, еще пѣтушокъ",—какъ говорятъ дѣтямъ, складывая и отдавая имъ бумажные пѣтушки.

Появился въ печати „Холстомѣръ—исторія лошади", и стало мнѣ грустно. Болѣе 30-ти лѣтъ моей жизни (до восьмидесятаго года), думалось мнѣ, провелъ я въ конюшнѣ и на варкахъ съ лошадьми; временами, право, казалось мнѣ, что у меня растутъ копыта, и я чувствую позывъ къ овсу... воображалъ, что хорошо зналъ ихъ жизнь; давно писалъ статьи и все болѣе о лошадяхъ, и ни разу не приходило мнѣ въ голову все то, что, не бывъ коннозаводчикомъ, не занимаясь лошадьми, разсказалъ про нихъ въ своемъ Холстомѣрѣ Левъ Николаевичъ!

Прочитавъ смерть Холстомѣра, лестно стало сердцу охотника: геній Толстого подсказалъ ему, что Холстомѣръ—не собачье мясо,—какъ говоритъ людская пословица, что не одни собаки глодали его кости, да клевали воронье и коршуны, а что львиную часть его мяса перетаскала волчица своимъ „Ромулу и Рему!"

Великій писатель, много-много лѣтъ послѣ того, какъ палъ Холстомѣръ, изъ чужого обычнаго сюжета написалъ чудеснѣйшую вещь!

И частное рысистое коннозаводство орловскихъ лошадей должно гордиться, что прародителя ихъ конныхъ заводовъ Мужика 1-го—Холстомѣра, сто лѣтъ назадъ въ *бѣговыхъ дрожкахъ* пробѣжавшаго 200 саженъ въ 30 секундъ, воспѣлъ Левъ Николаевичъ Толстой!

А. Стаховичъ.

с. Пальна.

УПРЯЖНАЯ ЛОШАДЬ ВЪ РОССІИ.

(Орловскій рысакъ и его значеніе).

П. Н. Лодыгинъ.

ГЛАВА III.

Распространеніе рысистой лошади въ Россіи. Породность орловскаго рысака. Опредѣленіе чистопородности.

Блесткій, нарядный типъ изящной и рѣзвой упряжной лошади, какимъ являлся рысакъ, выведенный графомъ Орловымъ-Чесменскимъ, легкая лошадь тяги, если можно такъ выразиться, несомнѣнно долженъ былъ удовлетворять самому изысканному и избалованному вкусу, и поэтому нисколько не удивительно, что распространеніе орловской рысистой породы по всей Россіи быстро достигло громадныхъ размѣровъ. Въ первые годы существованія рысистаго завода въ Хрѣновомъ владѣльцы прочихъ конскихъ заводовъ, вслѣдствіе извѣстнаго правила графа Орлова продавать только кобылъ, а жеребцовъ исключительно меринами, хотя и пріобрѣтали массами рысистыхъ кобылъ, но, за неимѣніемъ у себя заводскихъ производителей той же породы, не могли вывести сами подобную же лошадь, а должны были довольствоваться рысистыми полукровками, происходившими отъ скрещиванія орловскихъ кобылъ съ производителями самыхъ разнообразныхъ породъ, какія только имѣлись въ ихъ заводахъ. Въ это же время возникалъ знаменитый впослѣдствіи собственный рысистый конскій заводъ В. И. Шишкина на Лавниковскомъ хуторѣ, называемый Алексѣевскимъ. Заводъ этотъ составлялся изъ превосходныхъ орловскихъ матокъ, которыхъ пріобрѣталъ В. И. въ Хрѣновомъ, и затѣмъ счастливый случай продажи изъ этого завода рысистой кобылы *Угрюмой* (дочери Барса I) далъ ему возможность имѣть въ 1812 г. настоящаго рысистаго производителя въ лицѣ *Стараго Атласнаго*. Происшедшій отъ этого Атласнаго и Ловкой (отъ Добраго 1-го) въ 1816 г., в. ж. *Молодой-Атласный* и гнѣдой *Безымянка*, его братъ по отцу (мать Звѣзда Хрѣновского завода, отъ Кролика 1-го), купленный В. И. въ 1829 г. у В. А. Недоброво, которому Старый Атласный былъ проданъ въ 1817 г.,—сдѣлались родоначальниками всѣхъ шишкинскихъ лошадей, доставившихъ огромную славу этому заводу. Когда шишкинскія лошади, происходя отъ тѣхъ же благородныхъ предковъ, не только сравнялись съ хрѣновскими лошадьми, но даже въ нѣкоторыхъ случаяхъ превосходили ихъ (преимущественно рѣзвостью), то многіе коннозаводчики того времени поспѣшили воспользоваться возможностью пріобрѣсти настоящихъ рысистыхъ производителей и съ великой радостью преподносили Шишкину шкатулки, наполненныя ассигнаціями, получая взамѣнъ прекрасныхъ и дѣльныхъ лошадей. Съ этого момента начала распространяться ры-

что вылился бы этот рассказ, если бы преждевременная смерть не положила предел его планам и художественным замыслам. Теперь, когда мы познакомили читателей с личностью М. А. Стаховича, рассказали в общих чертах, как и при каких обстоятельствах был им задуман «Холстомер», нам следует указать, какая сторона похождений пегого мерина особенно притягивала к себе внимание Стаховича. Как это ни странно, но в схеме рассказа (и плана), как их передает нам А. А. Стахович, коннозаводская сторона повести не только не разработана, но даже и не намечена, по крайней мере, об этом нигде не только не упоминает А. А. Стахович, но и не дает на это нам даже отдаленных намеков. А вместе с тем как коннозаводчик и страстный любитель лошади М. А. Стахович должен был бы обратить особенное внимание именно на эту сторону вопроса, как ему особенно близкую и хорошо знакомую. Тем больше, конечно, заслуга Л. Н. Толстого, который не ограничился одной, так сказать, беллетристической стороной похождений пегого мерина, но и дал нам превосходное описание рысистой лошади вообще, ее жизни (начиная от рождения), карьеры и вплоть до ее иногда трагического конца!

Перейдем теперь к тому, когда и при каких обстоятельствах Л. Н. Толстой впервые познакомился с сюжетом повести «Похождения пегого мерина», которую так и не успел написать М. А. Стахович, и какое впечатление произвел на него этот рассказ.

А. А. Стахович в 1859 или в 1860 годах, как он сам об этом пишет, ехал с Толстым на почтовых из Москвы в Ясную Поляну и дорогой рассказал Льву Николаевичу сюжет задуманной М. А. Стаховичем повести «Похождения пегого мерина». Рассказ Стаховича заинтересовал Толстого, и Лев Николаевич по приезде в Ясную Поляну набросал похождения пегого мерина. Таким образом, сюжет стал известен Толстому благодаря М. А. Стаховичу между 1859 и 1860 годами. Так как в некоторых изданиях сочинений Льва Николаевича после «Холстомера» в скобках ставится год 1861-й, то я полагаю, что впервые Толстой набросал эту повесть именно в 1861 году, то есть через некоторое время после того, как этот сюжет был ему сообщен Стаховичем. Установить точно, когда, в 1860 или в 1861 гоах, были сделаны Толстым первые наброски «Холстомера», будет возможно лишь тогда, когда будут опубликованы все рукописи толстовского архива. Многих читателей ввело в заблуждение указание года (1861) в собрании сочинений Толстого, и они полагали, что именно в 1861 году был написан и опубликован «Холстомер». Первоначально, до детального ознакомления со всеми материалами, мы также полагали, что «Холстомер» был написан и опубликован в 1861 году, теперь же с полной точностью нами установлено, что в 1861-м, а может быть, в 1860-м, сделаны были лишь наброски похождений пегого мерина, окончательная же обработка повести относится к 80-м годам, когда впервые и был напечатан «Холстомер».

Мы имеем подтверждение справедливости и точности вышеприведенных слов А. А. Стаховича в воспоминаниях дочери Льва Николаевича Т. Л. Сухотиной, посвященных ею «Холстомеру». Эти воспоминания еще нигде не были напечатаны и войдут в издаваемое нами сочинение о Сверчкове[126], ибо написаны Сухотиной по нашей просьбе для этого издания и дают интересные подробности о присылке Сверчковым в подарок Толстому двух акварелей (собственно гуаши), изображающих Холстомера в молодости и в старости»[127].

И все же, несмотря на неоконченную поэму и ненаписанную повесть, в этот последний год своей жизни Михаилу Стаховичу удалось завершить и выпустить в свет другой очень важный труд, над которым он неустанно трудился многие годы...

Литературное творчество, занимало важную часть в творческой жизни Михаила Стаховича, однако же оно не поглощало всего его времени и интересов. Следуя высказанной им еще в юности цели внести посильный вклад в изучение и написание истории своей родины, Стахович провел одно из самых серьезных на тот момент краеведческих[128] исследований и опубликовал не утратившую до сегодняшнего дня своей значимости работу ***«История, этнография и статистика Елецкого уезда»***[129]. Этим глубоким и многоаспектным трудом он, по словам С. В. Красновой, «основал замечательную традицию краеведческого любопытства к своему углу, его соотношению со всей страной и благодарного признания труда предшественников, на которых он опирался в своем исследовании»[130].

Работа была опубликована отдельным изданием во второй половине 1858 года, а в 1859 году помещена в «Вестнике Императорского Русского географического общества» в отделе «Исследования и материалы», как поступившая от «члена-сотрудника Императорского Русского географического обще-

---

шой знаток коннозаводской жизни, автор многих картин, изображающих лошадей. В 1891 году написал Холстомера на фоне резвящегося молодого табуна рысистых маток и жеребят, а также две упомянутые в статье картины.

[127] Бутович Я. И. О повести «Холстомер» и об иллюстрациях к ней. // Прометей : Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей» / Сост. Ю. Селезнев. Т. 12. – М.: Мол. гвардия, 1980. – С. 230-232 (полн. текст: с. 227-245).

[128] Термин «краеведение» сложился позже, получив широкое признание в нашу эпоху; перед революцией был очень распространен термин «родиноведение»; в середине XIX в. принято было говорить: «изучение края», «познание края», иногда употребляли термин «отечествоведение», часто понимаемый в том смысле, как позже «родиноведение». Так, в начале 60-х годов XIX века Н. Х. Вессель предлагал ввести в школе специальный учебный предмет «отчизноведение», в содержание которого он включил элементы местной географии и естествознания. К. Д. Ушинский называл подобный предмет «отечествоведением» (1863) и связывал с ним не только первоначальное знакомство с элементами географии, истории и естествознания, но и изучение родного языка, развитие речи детей.

[129] Стахович М. А. История, этнография и статистика Елецкого уезда. – М., Тип. И. Чуксина, 1858. – 59 с. [Ценз. разрешение (Н. Гиляров-Платонов) – 28 июня 1858 г.]. *То же:* М. Стахович. Елецкий уезд, в историческом, этнографическом и статистическом отношениях. // Вестник Имп. Русск. Геогр. Общ., 1859 г., ч. 25, отд. II (Исследования и материалы), 36 с. *Переизд.:* Стахович М. А. История, этнография и статистика Елецкого уезда // Елецкие корни: семья Стаховичей. – Елец: Елец. Куранты, 1996. – С. 17-66.

[130] Елецкие корни / М. А. Стахович, А. А. Стахович, М. А. Стахович и др.; [Предисл., подгот. текста, ред. коммент. С. В. Красновой]. – Елец : 1996. – С. 10.

[126] Сверчков Николай Егорович (1817-1898), – художник, боль-

ства Михаила Стаховича» – под самой публикацией в журнале стоит подпись: *«Чл.-Сотр. Михаилъ Стаховичъ»*. Последнее является очевидным указанием на то, что Михаил Александрович принимал постоянное и деятельное участие в трудах этого Общества. В наше время «История, этнография и статистика Елецкого уезда» была переиздана в 1996 году в Ельце в сборнике «Елецкие корни».

В книге представлена комплексная характеристика Елецкого уезда: его истории, экономики, культуры. Работа имеет логически продуманную и цельную структуру:

Географическое положение Елецкого уезда.
Древнейшие исторические известия о Ельце.
Памятники, легенды.
Отношение истории Ельца к его географическому положению.
Этнография Елецкого уезда.
Статистический обзор Елецкого уезда
– Количество жителей
– Количество земли в Елецком уезде.
– Сельское хозяйство.
– Промышленность.
– Сбыт произведений.

В нынешней краеведческой и научной литературе[131] отмечается высокая научная ценность труда Стаховича, который до сих пор представляет интерес для ученых самых разных специальностей – историков, филологов, географов, что подтверждается фактом обращения к работе многих современных ученых.

«История, этнография и статистика Елецкого уезда» М. А. Стаховича представляет собой комплексную характеристику региона в его историческом развитии, а также знакомит с уровнем развития промышленности, сельского хозяйства и торговых отношений в середине XIX века. В своих научных изысканиях Стахович опирался на Никоновскую летопись, писцовые книги и крепости на дачи Елецкого уезда, а также исследования своих земляков, среди которых с благодарностью упоминает имена дьякона Преображенской церкви Ивана Кутепова, елецкого помещика И. А. Сойманова, купцов А. Я. Бакулина и И. К. Кожухова.

Анализ Елецкого уезда осуществляется им через призму органической связи двух наук – истории и географии, что придает труду наглядность и убедительность. Данная им географическая характеристика уезда поражает всеобъемлющим знанием местного ландшафта, исключительной наблюдательностью автора, которому елецкая топография и топонимика знакомы до деталей. Географические описания М. А. Стаховича документальны, просты, естественны и в то же время поэтичны, чем-то близки к тургеневским, однако самостоятельны и своеобразны.

Крупные города, по мнению Михаила Александровича, являлись «украйнами» княжеств. Окружавшие Елец уезды в свою очередь можно рассматривать как «украйны» других больших княжеств. Роль Ельца как оборонительного рубежа исследователь объясняет с географической точки зрения, а именно, особенностями рельефа его местности. Местоположение города на гористых берегах реки являлось весьма удобным для обороны от набегов с «поля». «В этом отношении, – отмечает М. А. Стахович, – Елец был весьма важным стратегическим пунктом, значение которого оправдалось историей»[132].

К заслугам Стаховича как историка и краеведа относится выдвижение им ряда собственных гипотез, объясняющих те или иные события в жизни Ельца и России, наличие своей точки зрения по ряду спорных вопросов, полемика по которым не прекращается до настоящего времени. В частности, он предположил и обосновал свою версию о более раннем, чем было принято считать, основании Ельца, а также высказал предположение о причинах отказа Тамерлана (Тимура) от дальнейших завоеваний после захвата Ельца в 1395 году.

При этом он не навязывает своей позиции, а как бы приглашает потомков к дальнейшим размышлениям, к поиску исторической правды. Свою же задачу как историка он видит лишь в том, чтобы обратить внимание на отдельные исторические моменты и собрать воедино, сохранить для будущих поколений факты, которые известны на современном ему этапе.

Описывая историческое прошлое края, автор особо выделяет посещение Ельца митрополитами Алексием (1370 год) и Пименом (1388 год).

Описывая своеобразие местности, Стахович отмечает ее необычайную красоту: «Эта сторона ждет вместе с тем кисти художника; ландшафты в некоторых местах Елецкого уезда напоминают Рейнские окрестности и ту известную часть Саксонии по пути в Богемию, которую называют Саксонской Швейцарией»[133].

Предметом огромного сожаления М. А. Стаховича являются негативные изменения животного и растительного мира, а также рельефа местности. Особенностью елецкого ландшафта являлось наличие курганов на юге уезда, которые постепенно исчезают из-за неудобства ведения земледельческих работ. «Какое было бы благодеяние для истории, если бы могло последовать распоряжение класть хоть по камню на том месте, где стоял курган, или вбивать столб. Эта мера необходима для съемки общей исторической карты курганов, окончание которых около Российских украйн есть пункт весьма важный для истории», – писал Михаил Александрович[134].

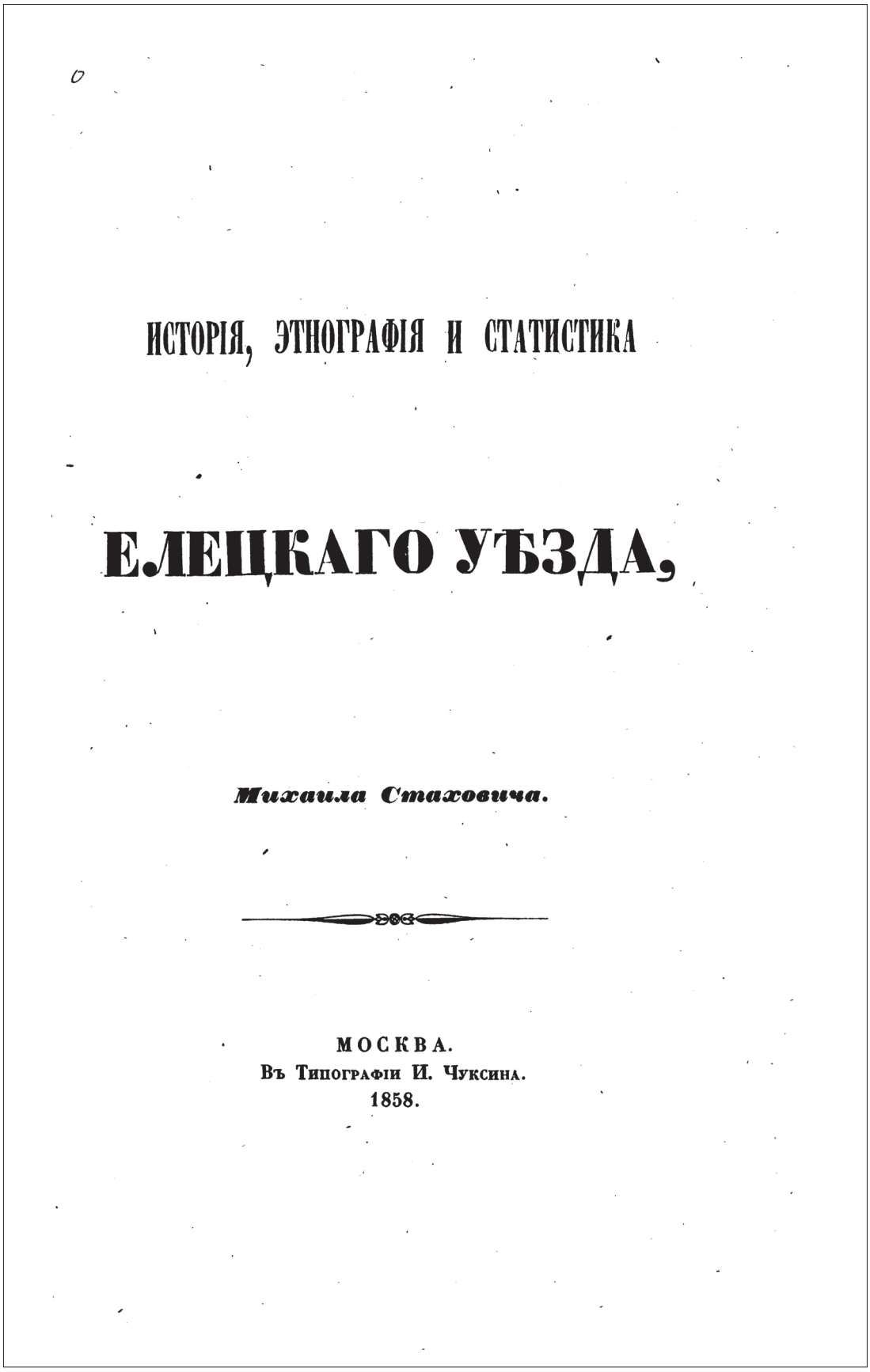
Исследуя особенности быта, нравов, культуры

[131] Приводимые ниже характеристики работы М. А. Стаховича заимствованы нами из следующих публикаций: Краснова С. В. Редкий оазис культуры. // Орловский мудрец, опередивший время. Сб. научн. статей. – Орел, 2011. – С. 148-162; Позднякова М. Н. Просветительная деятельность рода Стаховичей: Вторая половина XIX – нач. XXI века: Дис. канд. пед. наук: 13.00.01. – М., 2005.

[132] Стахович М. А. История, этнография и статистика Елецкого уезда. – М., 1858. – С. 8.

[133] Там же. С. 20.

[134] Там же. С. 7-8.



ИСТОРІЯ, ЭТНОГРАФІЯ И СТАТИСТИКА

ЕЛЕЦКАГО УѢЗДА,

Михаила Стаховича.

МОСКВА.
Въ Типографіи И. Чуксина.
1858.

Титульная страница труда М. Стаховича
«История, этнография и статистика Елецкого уезда»
(М., 1858)

Елецкого уезда, он, как писатель, первостепенное внимание уделяет характеру речи его основных жителей – крестьян однодворцев, у которых отмечает такие явления, как замена звука *в* гласной *у* и наоборот (*усё* вместо *всё*, *увесь* вместо *весь*, *узял* вместо *взял*, *вшел* вместо *ушел*, *всоседа* вместо *у соседа*), яканье, отсутствие звука – *щ* (*тесша* вместо *теща*, *сшавель* вместо *щавель*) и проч.

В статистическом обзоре Елецкого уезда он приводит цифровые данные о его населении, сословиях, характеризует специфику сельского хозяйства, его различные и многочисленные отрасли, связанную с ним промышленность, систему рыночных отношений как внутри уезда, так и со страной в целом.

Характеризуя местные особенности ведения сельскохозяйственного труда, М. А. Стахович отмечает трудолюбие крестьян, их умение *«видеть на аршин в землю»*. Крестьяне, как правило, не приемлют никакие нововведения, основываются на своем «чутье» и на знаниях, которые они получили «по преданиям отца и деда»[135]. Михаил Александрович отмечает также коммерческую жилку, оборотистость и сметливость местного крестьянина: он «в хозяйстве своем отличается не отчетливостью и неусыпностью, а оборотом: *приберечь ко времени* хлеб, принанять земли, отдать при случае с барышом *в перенаем, прикупить* и *перепродать* – вот его дело!»[136]. Плодородная почва, умение выращивать хлеб и умение жителей вести торговые дела принесли Ельцу славу одной из важнейших хлебных житниц России.

Заканчивая этнографическую характеристику уезда, автор обращает внимание на еще один важный исторический факт, оказавший влияние на жизнь края. Князья Романовы имели в Елецком и смежном с ним уездах свои вотчины. Хотя их было сравнительно немного, но этот факт является подтверждением интереса царской семьи к «украйне». Лебедянский Троицкий монастырь был домовой обителью патриарха Филарета Никитича, отца царя Михаила Федоровича. Во время своего путешествия в Воронеж Петр I посетил и город Елец. Ельчане даже указывают дом, где он останавливался у одного купца и церковь, где Петр I сам читал апостол и литургию. Стахович приводит еще ряд примеров, свидетельствующих о «близком, почти домашнем отношении Царей и Иерархов» к Елецкому краю.

Описывая развитие сельского хозяйства в уезде, он отмечает наибольшее развитие земледелия, причем, главным образом, выращиваются злаковые культуры. В уезде процветает коннозаводческая деятельность, о чем свидетельствуют ежегодно проводимые конские ярмарки и бега.

Рассказывая об обработке камня, Стахович с горечью признает, что каменоломни в Елецком уезде образуются «совершенно без знания дела»: «Испортивши одно место, без всякой экономии переходят к другому, а прежнее навек заваливается и увлекает за собой нередко обрывы целых бугров во время половодья, так что год от году на них уменьшается чернозем»[137]. То же небрежное отношение к природным ресурсам наблюдается и при вырубке леса[138].

Занимаясь изучением родного края М. А. Стахович создал группу любителей по изучению сооружений елецкой крепости XIV – XVII веков, ее подземных тайников. Все это в его время еще хорошо сохранилось, так что он смог создать план подземных помещений и подземных ходов. Старожилы и его помощники в своих беседах утверждали, что ему удалось собрать в подземельях целый музей оружия и предметов военного быта XIV – XVII веков. Примечательно однако то, что если в понимании его ближайших предшественников и продолжателей (купец И. И. Уклеин, елецкий полицмейстер подполковник Н. А. Ридингер и др.) отношение к древностям связано лишь с их коллекционированием и бережным отношением, то М. Стахович видел необходимость их научного изучения. Он пишет: «Все эти наведения важны для нашей древней истории; это материалы, уяснение которых принадлежит будущим деятелям на поприще истории и древней русской географии. Ожидаем и надеемся, что археология и этнография год от году будут приводиться к наиболее подробной и правильной разработке; в наше время уже начинают пролагать к этому живой и научный путь труды нашего географического общества»[139].

[135] Там же. С. 33.

[136] Там же.

[137] Стахович М. А. Цит. соч. С. 49.

[138] Там же. С. 36. Интересно, что в скандально известной книге «Россия в 1839 году» (запрещенной Николаем I за крайне нелицеприятные отзывы и характеристики России, русских и самого императора), ее автор, французский путешественник и литератор маркиз Астольф де Кюстин (1790-1857), сетовал на то, что русские просто не хотят замечать своего варварства в отношении природы и прикрывают его «дутыми» статистическими данными: «Когда я говорю русским, что их леса истребляются беспорядочно и что им грозит остаться без топлива, они смеются мне в лицо. Они высчитали, сколько десятков и сотен тысяч лет потребуется для того, чтобы вырубить лес, покрывающий огромную часть страны, и вполне удовлетворены такими статистическими выкладками. В отчетах губернаторов говорится, что в такой-то губернии имеется столько-то десятин леса. Отсюда путем простого сложения получаются головокружительные цифры. Но никому не приходит в голову проверить на месте, что представляют собой зарегистрированные на бумаге леса. В противном случае чаще всего наткнулись бы либо на тонущий кустарник, либо на топи, поросшие камышом и папоротником. Между тем уже заметно обмеление рек, причина коего лежит в хищнической рубке деревьев вдоль их течения и в бессмысленном сплаве леса. Но русские довольствуются пухлыми папками с оптимистическими отчетами и мало беспокоятся о постепенном оскудении важнейшего природного богатства страны. Их леса необъятны... в министерских департаментах. Разве этого не достаточно? Можно предвидеть, что настанет день, когда им придется топить печи ворохами бумаги, накопленной в недрах канцелярий. Это богатство, слава богу, растет изо дня в день» (Цит. по кн.: Русские мемуары. Избранные страницы (1826-1856). – М.: Правда, 1990. – С. 352). Трудно гадать, была ли эта книга знакома Стаховичу (которую таки тайком ввозили и читали в России), но можно однозначно утверждать, что он не принадлежал к числу тех русских, которые спокойно взирали на нещадное истребление своих природных богатств.

[139] Стахович М. А. Цит. соч. С. 27.

С работой «История, этнография и статистика Елецкого уезда» непосредственно связаны и некоторые другие статьи М. Стаховича, сведения о которых дошли до наших дней. В частности, публикация им со своим историческим комментарием грамот царей Ивана (Иоанна) V Алексеевича (1666-1696) и Петра I Алексеевича (1672-1725), будущего российского императора Петра Великого, – «Грамота на Рощицы и разбор ее» (Основа, 1861, № 8, сент.– С. 142-150.– № 9, окт.– С. 75-80), относящихся к 1690 году, а также подготовленные им толкования значений около 80 народных слов и выражений – «Народные технические выражения. Технические названия в деле пахотном и гуменном. Материалы для словаря и грамматики» (Изв. Отд. русск. яз. и словесности Росс. акад. наук.– Т. V, вып. 2.– СПб. 1856.– С. 366-368) и статья «Народные приметы в отношении к погоде, земледелию и домашнему хозяйству (в Елецком уезде)» (Вестн. Русского географического общества. – СПб., 1851. – Вып. 2-3. – Кн. 6. – С. 1-14.

Примерно к тому же времени, когда М. А. Стахович стал заниматься изучением родного края, относится и начало его интереса ко всему, что имело отношение к гитаре. Заниматься сбором сведений о гитаристах и истории гитары в России он начал еще в 1840-ом году. Результатом этой работы много позже стал «Очерк истории семиструнной гитары». Автор не считал его исчерпывающими и, как и подобает настоящему историку гитары, призывал и других своих современников дописать и дополнить его воспоминаниями и рассказами об известных им значительных гитаристах и фактах их биографии:

> «Итак, оставляя покамест теоретические рассуждения об совершенствах и несовершенствах семиструнной гитары, ограничусь здесь мне известным биографическим очерком ее изобретателя и главных, за ним следовавших, ее представителей – композиторов Аксенова и Высотского. Говорю «мне известным», но многие вероятно знают об них более меня, и я желаю от души, чтобы эта статья вызвала и других сообщить свои сведения о Сихре, Аксенове и Высотском, и тем дополнить и исправить сообщаемое мною об этих корифеях русской гитары, которых теперь уже нет на свете...»[140].
>
> «Сведения об Аксенове могут доставить другие, старше меня, кто его слыхал, или ученики его, теперь сами пожилые люди; сообщение таких преданий было бы большой услугою для истории семиструнной гитары»[141].
>
> «Я просил Ветрова написать его воспоминания о Высотском: он знал его близко, и сведения его будут очень интересны»[142].

«Очерк истории семиструнной гитары» М. А. Стаховича, был опубликован автором в виде двух статей: ***«Очерк истории семиструнной гитары. Сихра — Аксенов — Высотский»*** («Москвитянин», 1854, Т. 4, № 13, отд. «Смесь», с. 1-17) и ***«Продолжение истории семиструнной гитары (Письмо к А. А. Григорьеву). Современные гитаристы»*** (там же, 1855, Т. 5, № 15–16, с. 227-238). Исключительный интерес, который вызвало появление первой истории русской гитары, побудил издателя Федора Стелловского повторить публикацию уже после смерти М. Стаховича сначала в своем журнале «Якорь» (1864, № 14), а затем, в том же году, выпустить и отдельной брошюрой под названием «История семиструнной гитары» (СПб., 1864). К сожалению, позднейшие редакторские вмешательства в авторский текст немало исказили оригинал. Однако после выхода в 1864 году отдельной брошюры с очерком, первоначальная журнальная публикация его была практически забыта[143]. Позднее сокращенный вариант Очерка печатался частями в нескольких номерах издававшегося в Тюмени А. М. Афромеевым журнала «Аккорд. Вестник гитары, народных инструментов и общественной жизни» (с № 4 от 29 января 1914 до № 16, 27 апреля 1914 г.[144]). В наше время «Очерк истории семиструнной гитары» М. Стаховича был перепечатан в журнале «Гитаристъ» (Стахович М. А. Очерк истории семиструнной гитары. // Гитаристъ. – Гл. ред. В. Д. Волков; предисл. А. В. Ширялина. – М., 1999, № 1. – С. 56-63), а также вышел отдельным изданием: Стахович М. А. История семиструнной гитары. – Кривой Рог: Издательский дом, 2004. – 40 с. (ред. и автор-составитель В. П. Украинец). Оба текста содержат существенные искажения первоначального авторского текста М. А. Стаховича.

В 1999 году полный текст гитарного «Очерка» Михаила Стаховича был размещен О. В. Тимофеевым в переводе на английский язык *(Essay on the History of the Seven-String Guitar)* в приложении к его докторской диссертации «Золотой век русской гитары: репертуар, исполнительская практика и социальные функции русской семиструнной гитарной музыки (1800–1850»[145].

Начав заниматься гитарой в 1830-е годы под руководством знаменитого М. Т. Высотского Михаил Стахович до последних дней не расставался с гитарой. Стоит добавить, что он еще прекрасно играл на фортепьяно, скрипке, великолепно пел и плясал, поэтому собираемые им народные песни он исполнял как под фортепьяно, так и, чаще, под гитарный аккомпанемент. В пении, как вспоминал С. В. Максимов, М. А. Стахович с П. И. Якушкиным, верно передавая орловские песни «по говору

---

[140] Москвитянин, 1854, Т. 4, № 13. – С. 3.

[141] Там же. С. 7.

[142] Москвитянин, 1855, Т. 5, № 15-16. – С. 235.

[143] Более подробно об этом мы пишем в редакторском предисловии к публикации «Очерка истории семиструнной гитары» в настоящем издании.

[144] После выхода этого номера издание журнала «Аккорд» было прекращено.

[145] Timofeyev, O. V. The Golden Age of the Russian Guitar: Repertoire, Performance, Practice, and Social Function of the Russian Seven-String Guitar Music, 1800-1850: dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of Music in Graduate School of Duke University / O.V. Timofeyev, 1999.

и мотивам», все же не могли вполне соперничать с Т. И. Филипповым, но Стахович «восполнял недостатки в пении искусною игрою на гитаре и был неподражаем в пляске»[146].

Стахович и сам писал для гитары и для фортепьяно, но большая часть его сочинений осталась неопубликованной и к настоящему времени утеряна. Однако Б. Л. Вольман не совсем прав, говоря что произведения Стаховича вообще не публиковались[147]. По меньшей мере одна из его пьес (для фортепьяно и голоса на собственные слова) все-таки была опубликована:

Стахович М. А. Чудесно заря догорает: Весенняя идилия и сцена: Для голоса с ф.-п.; cis.1-gis.2 / Слова, голос и музыка соч. Михаила Стаховича. – СПб.: Бернард, б. г. – 7 с.

Хозяин крупного, образцово организованного помещичьего хозяйства, видный коннозаводчик, а к тому же еще и известный в обществе литератор, М. А. Стахович был известной и авторитетной фигурой не только в уезде, но и в губернии. Внушала уважение и его активная общественная, патриотическая позиция. И хотя далеко не все поддерживали и разделяли слишком либеральных взглядов и настроений Стаховича, он был избран уездным предводителем дворянства Елецкого уезда Орловской губернии. Различные источники по-разному определяют дату избрания Стаховича на эту должность. Я. И. Бутович, в упоминавшийся выше статье писал:

> «Местное дворянство очень ценило Стаховича. В доказательство чего достаточно привести хотя бы следующий факт: во время Крымской кампании[148], когда, как везде, значительная часть дворян Елецкого уезда была призвана в ополчение, то Стаховича дворянство единогласно избрало уездным предводителем, несмотря на его сравнительную молодость и либеральный образ мыслей. Местный губернатор несколько отрицательно отнесся к этому избранию, но дворянство просило утвердить своего избранника, говоря, что тогда они будут уверены, что семьи их останутся на попечении надежного и верного человека»[149].

Слова Бутовича, однако, не являются вполне документальным свидетельством, а к тому же не содержится указания года, когда М. Стахович был избран уездным предводителем дворянства. Мы склоняемся к тому, что это избрание произошло не ранее 1855, а, возможно, и в 1856 году.

Надо отметить, что статус уездного предводителя дворянства в тогдашней России был исключительно высоким: главная из сословных должностей дворянства, она с самого начала не была в России *только* сословной должностью. К ее компетенции относились и многие дела по местному управлению. Из всех выборных местных должностей, должность предводителей была, по закону, окружена наибольшим почетом и пользовалась наибольшими условиями независимости. Причем, в отношении служебного положения губернского и уездных предводителей закон не проводил различий, т. е. последние не состояли в подчинении у первого: в глазах закона, они назначены по выбору *одного и того же сословия*, им *одинаково* присвоена известная мера власти и ответственности «на разных степенях, одинакого же уважения и доверенности основанных». Поэтому они относились как равный к равному. Уездные предводители по делам своего уезда действовали самостоятельно и под своею ответственностью и по существу выполняли функции главы уезда. К главнейшим из обязанностей уездного предводителя дворянств относились «попечения о пользах дворянства и охранения в сем сословии благоустройства и порядка» и участие в земской администрации. Уездный предводитель по уполномочию дворянства представлял ходатайства о его пользах и нуждах, предложения дворянства по таким делам, объявлял ему «отзывы и повеления начальства». Более того, если в губернии председательство в различных присутствиях возлагалось на губернатора, а предводитель входил в них лишь в качестве члена присутствий, то в уезде председательство предоставлялось уездному предводителю, который являлся председателем в важнейших из местных учреждений: 1) уездном земском собрании; 2) уездном по крестьянским делам присутствии или съезде мировых посредников (где таковое существовало); 3) уездном по воинской повинности присутствии; 4) уездном училищном совете; 5) в комиссиях для составления списков присяжных заседателей по уезду; 6) в ревизской комиссии во время производства народной переписи. Кроме того на уездного предводителя возлагались обязанности по ведению списков дворянских родов уезда, по председательству в дворянской опеке, по выдаче различных свидетельств лицам дворянского происхождения, по надзору за размежеванием земель, хранение и употребление дворянской казны по постановлениям собраний. Ему также предписывалось участие в делах народного образования и здравоохранения[150].

---

[146] Максимов С. В. Александр Николаевич Островский (По моим воспоминаниям) // А. Н. Островский в воспоминаниях современников: [сборник]. – М.: Худож. лит., 1966. – С. 70.

[147] См.: Вольман Б. Л. Цит. соч. С. 37.

[148] Крымская война 1853-56 (Восточная война), – первоначально русско-турецкая за господство на Ближнем Востоке (с февраля 1854 на стороне Турции также выступили Великобритания, Франция и с 1855 – Сардинское королевство). В 1853 русские войска вступили в Молдавию и Валахию, одержали ряд побед на Кавказе, разгромили турецкий флот в Синопском сражении. Однако в 1854 году союзники предприняли блокаду Балтийского моря и высадились в Крыму, где нанесли поражение русской армии на реке Альма и начали осаду Севастополя, окончившуюся его падением в следующем году. В 1855 Россия оказалась в дипломатической изоляции. Крымская война завершилась невыгодным для нее Парижским миром 1856. Событиям Крымской войны посвящены стихотворение «18 ноября» и стихотворная «Повесть о войне турецкой», написанные М. А. Стаховичем в 1854 году.

[149] Бутович Я. И. Цит. соч. С. 231.

[150] Градовский А. Д. Начала русского государственного права

Служащие по выборам дворянства лица считались на государственной службе[151]. Избирались уездные предводители на трехлетний срок.

Михаил Александрович Стахович со всем энтузиазмом отдался этой ответственной работе. «В последние годы все твое время поглощала служба предводителя дворянства, заботы об угнетенных крестьянах, первые труды по эмансипации», – писал, поминая брата, А. А. Стахович[152].

Это было время необычайного динамизма общественных процессов и острых социальных конфликтов. Все внимание общественности было приковано к крестьянскому вопросу.

От «секретных комитетов» на протяжении ряда лет обсуждавших «меры по устройству быта помещичьих крестьян» (за этой формулировкой правительство до определенного времени прятало подготовку проекта освобождения крестьян от крепостной зависимости) вопрос в 1858 году перешел в плоскость гласных дискуссий: начали действовать губернские комитеты по подготовке местных проектов освобождения крестьян, обсуждение «крестьянского вопроса» заняло центральное место уже не только в русской прессе за рубежом (изданиях А. И. Герцена и Н. П. Огарева «Полярная звезда», «Голоса из России», «Колокол»), но и в легальной печати в самой России («Современник», «Русский вестник», «Отечественные записки», «Атеней», «Русская беседа» и его приложение «Сельское благоустройство», специально посвящавшееся крестьянскому вопросу, «Журнал землевладельцев» и др.)[153]. Консервативно настроенная часть помещичества выступала в защиту так называемого безземельного варианта «освобождения» крестьян, либералы, в число которых входил и М. Стахович, настаивали на необходимости «освобождения крестьян с землей». Михаил Стахович без промедления включился в обсуждение наиболее острых и болезненных проблем готовящейся реформы.

Уже в начале 1858 года в печати были опубликованы две его статьи, непосредственно касавшиеся форм освобождения крестьян от крепостной зависимости:

Исторический взгляд на земледельческий и промышленный характер сельского хозяйства одного из степных краев России. (Журнал Землевладельцев. – 1858, т. 1, № 2, отд. 2. – С. 33-42);

Несколько слов о наделе крестьян землею. (Сельское благоустройство. – 1858, № 4. – С. 22-27).

Во второй статье М. А. Стахович говорил, что «самым естественным <...> будет оставить крестьянам в наделе то количество [пахотной] земли, которым они и теперь владеют». Желательно, говорит он далее, «чтобы при новом устройстве помещичьих отношений с крестьянами, надел земли последним был окончательный, т. е. чтобы земли крестьянские были отделены однажды навсегда от помещичьих земель, именно земли пахотные; прочие угодья – дело иное, возможность отделения их зависит от разных обстоятельств». Отдельно им рассматривается вопрос, представляющий «наиболее трудностей при наделе землею крестьян», а именно: в имениях (1) малоземельных и (2) чересполосных. По мнению М. Стаховича, выкуп крестьян «у мелкопоместного владельца, с оставлением земли помещику, есть мера самая человеческая. При этом, разумеется, выкупленные крестьяне должны быть, по желанию, или просто отпущены на волю, или где-либо наделены землею, с тем, чтобы они оплатили в известное время ссуженный им под эту землю капитал». Трудность надела крестьян землею в имениях чересполосных он видел в «невозможности отвода земель к одним местам, или несколькими большими участками».

Нет сомнения в том, что М. А. Стахович и далее был бы одним из активнейших участников подготовки и проведения крестьянской реформы. К несчастью, жизнь поборника народной свободы внезапно и трагически оборвалась почти накануне столь долгожданного им события, когда, как писал в тот исторический год А. А. Стахович, крестьяне «трехсотлетним крепостным трудом, орошая эту самую землю кровавым потом», обрели наконец на нее свое законное право, которое отстаивал за ними и Михаил Стахович.

Невероятно, но факт, однако через год с небольшим после гибели М. А. Стаховича, статья, опубликованная за его подписью в еженедельнике «Русская Газета»[154], послужила основанием для закрытия этого издания по цензурным соображениям.

В 1859 году в № 6 (вып. 58) «Русской Газеты» появилась статья под заглавием *«Отзыв к дворянам*

/ СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1883. – Т. 3: Органы местного управления, ч. 1. – С. 381-384.

[151] Уездные предводители дворянства, независимо от наличия у них классного чина, считались «зауряд» (на время нахождения в должности) чинами V класса (статский советник). По выслуге двух трехлетий они утверждались в чине VI класса (коллежский советник), а по выслуге трех трехлетий — в чине V класса. Предводители не получали содержания, но имели право на пенсию.

[152] Стахович А. А. Клочки воспоминаний. – М., 1904. – С. 253.

[153] Не стоит, однако, забывать о том, что «гласность» имела свои рамки и была хорошо «контролированной». Так, 16 января 1858 года правительством были «сообщены Высочайше утвержденные правила для руководства при рассмотрении и пропуске к напечатанию статей по крестьянскому вопросу. По сим последним правилам не позволяется между прочим печатать статей, где в форме рассказа или какой-либо другой, помещаются события или суждения, могущие возбудить крестьян противу помещиков».

[154] «Русская Газета» – еженедельное политическое, экономическое и литературное издание, выходившее в Москве с 1858 (5 ноября) по 1859 год; ред.-изд. – С. А. Поль. Нумерация журналов была довольно сложной, поэтому, чтобы понять, когда же по времени была напечатана статья за подписью Стаховича, мы вынуждены ее «расшифровать». В 1858 году вышло 9 выпусков (№№ 1 - 9). 1859 год начинался с 10-го и оканчивался 60-м выпуском - №№ 1-43 (вып. 10 - 52) и №№ 1 - 8 (вып. 53 - 60). Нумерация с ноября 1859 года начиналась новая, поэтому выпуски №№ 1 - 8 оказываются двойными (в начале и в конце года) отчего и требуется указание на выпуск. Таким образом, 58 выпуск, о котором далее пойдет речь, приходится на декабрь 1859 года.

Елецкого уезда предводителя дворянства Стаховича», в которой автор сетовал на «равнодушие дворянства к общественным интересам», которое «лишало во многом службу по выборам общей, неисчислимой пользы, какой можно было от нее ожидать» и призывал его к «усиленному разумному труду, как для своего благосостояния, так и для того, что бы подать полезный пример для народной деятельности»[155].

> «Дворянство имеет все средства, – писал автор статьи, – дабы его правдивый голос в деле отечественной пользы был услышан государем. <...> Оно имеет право совещаться о своих нуждах и пользах и в случаях важных приносить всеподданнейшие о том прошения, адресуя конверты в собственные руки Его Величества (Свод. Зак. О сост., т. IX, стр. 112-113) и проч. Великий монарх не откажет целому сословию нашему, если оно в виде общественной пользы, повергнет ему всеподданнейшее ходатайство например о гласности всякого судопроизводства и следствия, о замене винных откупов свободным винокурением при акцизной пошлине, о предоставлении дворянству содержания в своей губернии почт по примеру остзейских провинций, о дозволении устроить местную администрацию из лиц, подлежащих контролю общественного мнения, т. е. по избранию дворянства с восстановлением прежнего трехлетнего срока службы по выборам во всех должностях, наконец о всех предметах, которые по важности своей необходимо устоять на основаниях практических, чтобы упрочить и обезопасить общественный порядок...»[156].

Принадлежность статьи М. А. Стаховичу была отвергнута, а сама статья признана подложной: «Правительство... навело справки относительно предводителя Стаховича, но он оказался вдруг давно умершим». В специальном циркуляре, разосланном 23 декабря 1859 года по цензурному ведомству, также говорилось, что «напечатанный в № 6 (выпуск 58) "Русской газеты" текущего года "Отзыв к дворянам Елецкого уезда" предводителя Стаховича» ему принадлежать не может, т. к. он «давно уже умер и отзыва в настоящее время писать не мог». А поднят вопрос об авторе был по причине того, что, как говорится в том же циркуляре, «некоторые из помещенных в последнее время в периодических изданиях статей обратили на себя внимание государя императора, как несоответствующие общим правилам цензурного устава и несообразные с духом наших государственных учреждений», вследствие чего «высочайше повелено» было, в частности, «статей, касающихся прав дворянства на совещания по общественным и государственным делам в дворянских собраниях, впредь не допускать к печати в повременных [т. е. периодических. – *Ред.*] изданиях»[157]. Впрочем, по представлению Главного управления цензуры вопрос был решен в комитете министров более радикально – «Русская Газета» через два номера была запрещена[158].

Относительно того, была ли статья на самом деле написана Стаховичем, приходится только гадать. Действительно, на момент выхода указанного номера (58-й выпуск выпадает на декабрь 1859 года) Стаховича уже более года не было в живых. Более того, и первый номер газеты тоже вышел уже после его смерти, а именно 5 ноября 1858 года. С этой позиции все выглядит предельно однозначно – статья подложная и Стахович к ее написанию отношения не имеет. Именно так и рассудила цензура. Но на наш взгляд исключать полностью авторства Стаховича все-таки нельзя. С издателем «Русской Газеты» С. А. Полем[159], был хорошо знаком М. Погодин (он даже напечатал там свои путевые заметки «Троицкая дорога»[160]), а уж Погодина-то, издателя «Москвитянина», Стахович знал прекрасно; не исключено, кроме того, что и с самим Полем он мог пересекаться в Москве лично. Как бы там ни было, но авторов и материалы к еще только готовившемуся в 1858 году изданию, С. Поль, наверняка, подбирал заранее. Почему бы среди них не оказаться и статье Стаховича (ну, а уж когда Поль извлек ее из своего «редакционного портфеля» и почему она там так долго пролежала, это вопрос второй)...

Безусловно, это только наша версия и мы не вправе на ней настаивать, будучи знакомы с описываемой историей лишь по немногим доступным нам публикациям, но она не представляется менее правдоподобной, чем та, что *некто*, скрывая свое подлинное имя, пишет статью на очень актуальную в то время в обществе тему и подписывает ее именем погибшего Стаховича. Впрочем, даже если мы и ошибаемся, и настоящий автор лишь воспользовался именем М. А. Стаховича, основанием к этому ему должны были послужить авторитет фамилии и значимость фигуры Стаховича в дворянской среде, что только добавляет аргументов в подтверждение существования огромного уважения к последнему.

И все же, сам С. А. Поль, оправдываясь за появление публикации «Отзыва к дворянам Елецкого уезда», насколько нам известно, ничего не говорил о «подложности» статьи. Возвращаясь спустя несколько лет к этой истории, журнал «Библиограф» писал: «Русская газета» была приостановлена за то, что допустила статью «по поводу дворянских собраний и права, этим собраниям принадлежащего, ходатайствовать о своих нуждах

---

[155] Цит. по: Скабичевский А. М. Очерки истории русской цензуры (1700-1863 г.). – СПб. : Ф. Павленков, 1892. – С. 456-457.

[156] Скабичевский А. М. Цит. соч. С. 457.

[157] Там же.

[158] Там же.

[159] Поль Сергей Андреевич (1831-1887), служил во флоте, участвовал в обороне Севастополя, находился по особым поручениям при вице-адмирале П. С. Нахимове, затем командовал одним из бастионов и батареей, в ноябре 1855 г. был Высочайше утвержден кавалером ордена Св. Георгия 4-й степени «в воздание подвигов особенной храбрости, оказанной при обороне в последнее время Севастополя», в 1857 году был «уволен от службы за ранами капитан-лейтенантом с мундиром и пенсионом полного жалования». Находясь в отставке занимался редакторско-издательской деятельностью.

[160] Погодин М. Троицкая дорога // Русская Газета, 1859, № 37-39 [вып. 46-49].

и желаниях», имевшую «в глазах цензуры агитаторский характер и газета прекратила свое существование». И далее: «Г. Поль, как нам передавали люди, хорошо знакомые с этой историей, редактор «Русской газеты», подал в Главное цензурное управление объяснительную записку, в которой утверждал, что статьи его (наряду со статьей за подписью Стаховича, ему в вину вменялась и еще одна публикация. – *Ред.*) представляли не более, как разработку юридических вопросов; тем более это справедливо, говорит г. Поль, что и цензор не нашел ничего непозволительного в этих статьях, хотя читал их со вниманием. Постоянно моею целью, писал г. Поль, было желание по возможности содействовать правительству в его хороших начинаниях, а ни мало не агитировать против него»[161].

* * *

26 октября 1858 года Михаила Александровича Стаховича не стало.

Замечательные воспоминания о последних днях жизни М. А. Стаховиче и свидетельства обстоятельств его гибели оставил в своем биографическом очерке о П. И. Якушкине их общий друг, писатель и этнограф Сергей Васильевич Максимов (1831-1901).

«...В 1858 году я странствовал по некоторым губерниям черноземной полосы России. На пути из Орловской в Тамбовскую и далее в Пензенскую я заезжал погостить в семью Якушкиных и Павел вызвался меня проводить до Ельца или лучше до Михаила Александровича Стаховича, богатого помещика, но совершенно демократического закала. Будучи умным и талантливым человеком, он с успехом работал на литературном поприще и его художественные сцены, под названием «Ночное», пользуются такою обширною известностью, что до сих пор не сходят со сцены столичных, провинциальных и домашних театров. Он писал прекрасные стихотворения и делал переводы иностранных поэтов. По убеждениям, симпатиям и деятельности он принадлежал к тому тесному кружку литераторов, который в свое время носил название «молодой редакции Москвитянина». <...>

Душою и сердцем Стахович горячо предан был народным интересам; отлично понимал народную жизнь и непрестанно занимался ее изучением. Главным образом он интересовался народною поэзией и счастлив был тем, что отлично знал музыку и потому мог записывать русские песни прямо на ноты (выпущено четыре тетради). Это отчасти, а главным образом поразительное сродство характеров сблизило отношения Павла Якушкина с Михаилом Стаховичем до самой тесной и неразрывной дружбы. Я убедился в этом лично, когда трое суток погостил в Пальне у Стаховича, бывшего уездным елецким предводителем дворянства. Еще более я убедился в том, на сколько Михаил Александрович был надежным и мягким человеком, по его отношению к своим дворовым и крепостным, и насколько все они его любили за его чрезвычайную простоту и ласку в обращении с ними, – положительно на правах любящего отца и верного друга. Это тем удивительнее было наблюдать и проверять, что, как счастливый попадает к обеду, а роковой под обух, мы с Павлов попали на годовой сельский праздник, когда господское тароватое и обильное угощение развязывало языки и вызывало полную откровенность. Еще легче было убедиться в том, что в своих местах М. А. Стахович вообще пользовался громадною любовью и популярностью, как честный человек, испытанный радетель и неподкупный верный друг. Это тем более было кстати, что тогда осуществлялась «эмансипация» и работали все товарищи или сверстники Стаховича.

М. А. Стаховичу предстояли еще большие успехи на поприще его призвания и прямо направленной деятельности, но злая судьба неожиданно пресекла его полезную и честную жизнь. Оказалось вскоре, что мое посещение было в последние, сочтенные и порешенные дни ее. Я видел его убийцу обласканным до панибратства, облюбленным за брата родного и облагодетельствованным до конца. Передо мною, во все три дня, безвыходно виделся этот человек, умный и ласковый, как неизменный и искренно преданный друг, неотступно состоявший при барине-благодетеле. Крестьяне пальновские говорили мне, что у бурмистра Ивана, благодаря барским милостям, было 300 овец, 50 коров, 12 лошадей заводских, не считая других, 2 тысячи четвертей молоченого хлеба и множество другого видимого достатка. Другого участника в убийстве я не видел: он отправился в Орел получить какую-то крупную сумму денег, принадлежавшую богатому Стаховичу. Эти-то роковые деньги и послужили основным поводом к злодеянию сговорившихся убийц: бурмистра Ивана и Киндякова, бывшего письмоводителем у Стаховича, как дворянского предводителя.

Останавливаюсь на этом поразительном и неожиданном происшествии здесь именно потому, что судьба Стаховича была тесно связана с судьбою Якушкина: первый имел на второго несомненное влияние, поддерживал его в деловых стремлениях дружескими советами и материальною помощью. <...> В личных убеждениях для меня немыслимо отделение этих имен одного от другого: так они тесно между собою связаны и до того настойчиво напрашиваются эти воспоминания мои, которые группируются около упомянутого выше горестного факта.

Когда я уехал, Павел остался еще для своих обычных «проказ». Стахович проводил его домой и, в свою очередь, погостил с неделю в семье Якушкиных, которая не иначе понимала друзей любого из братьев, как за своих близких и родных. Все были на счету и в почете. Самым сердечным образом наводили справки об отсутствующих, самым радушным и задушевным гостеприимством встречали навещавших Сабурово. Когда сюда достигла весть о смерти Мих. Алекс., семейство Якушкиных служило по нем панихиды, для одной вспомнили день его ангела (8-го ноября); заказывали сорокоуст, и т. д.

Сначала пустили слух, что М. А. Стахович сам удавился. Впрочем, первоначальный осмотр места преступления то и показывал: голова его оказалась привязанною на галстуке к дверному ключу кабинета. Медицинский осмотр обнаружил следы тяжелых и смертельных ударов в виски и пахи. Бог возглаголал

[161] Очерк истории цензуры в России (окончание) // Библиограф : Критико-библиографич. журнал. – Т. 1. № 3. – СПб., 1869. – С. 10-11.

устами младенцев, сыновей бурмистра, которые слышали, что барин три раза вскричал «караул», когда «тятька» был с ним в кабинете. Кроме него и одной женщины, во всем доме никого не было. Бурмистр был арестован, долго запирался, указывая на самоубийство; потом, сидя в остроге, начал плакать и вскоре во всем чистосердечно признался (его сослали в Сибирь вместе с сообщником).

Быстро разнеслась молва по всей губернии и, по обычаю, ломала истину вкривь и вкось и перетолковывала причины события.

– Сам удавился, – значит, что-то загадочное и нехорошее пожелал отвлечь от себя и запечатал смертью уста, чтобы они не изменили и не предали других.

– Задушил староста, доверенный человек, –значит, не годится обращаться с крепостными за панибрата, потому что малейший выговор и резкое слово забалованных людей этого сорта ожесточает.... и тому подобное толковали люди, изумленные и озадаченные прискорбным происшествием.

– Убит своим крепостным, – стало быть не добрый был помещик, и один, по выбору и назначению, отомстил ему за всех, и еще явилась новая жертва помещичьего произвола.

Так это и было понято в Петербурге, где и переполошились при убийстве помещика крестьянами «за тяжкое с ними обращение». Дельная газетная статья о покойном разом могла бы разбить такое ошибочное мнение, но друзья его опоздали. Приказано было произвести строжайшее следствие и отдано дело в руки опытных жандармских офицеров. Оказалось:

В роковой день Мих. Алекс. был в Ельце у обедни (он отличался замечательною религиозностью даже до излишеств). После обедни служил панихиду по Петре Вас. Киреевском, столь известном, первом собирателе народных песен. Голубиною кротостью и чистотою души он имел громадное нравственное влияние не только на Стаховича и Якушкина, но и на весь кружок так называемых славянофилов (этот впрочем человек – лицо историческое, занимающее видное место в истории отечественного развития; лично его знавшими он был боготворим).

От обедни М. А. Стахович возвращался в Пальню веселым. Дорогой был шутлив и пел любимые им народные песни, которые исполнял с замечательным искусством и точностью. По приезде послал за старостой. Побранил его слегка, но объявил ему на этот раз решительное свое намерение учесть по управлению имением, а в 2 часа Мих. Алекс. не стало. Убийца, совершив злодеяние, вернулся из кабинета и сел обедать в столовой. Когда сказали ему, что дверь к барину не отворяется, он сходил освидетельствовать и поспешил тотчас дать знать о том, управляющему брата Мих. Алек., имение которого находилось на другой Пальневской горе. На следующий же день убийца озаботился угнать весь свой скот и перетаскать имущество в город. Труп им убитого подвесил он на дверную ручку так, что и близоруким стало ясным это неудачное намерение скрыть следы, а знаки побоев на теле и «смерть от задушения посторонним лицом» засвидетельствована была бесспорно всем составом врачебного управления. На похоронах Мих. Алек. были не только все его и соседние крестьяне, но и окрестные помещики, и именитые и богатые елецкие хлебные торговцы. Погребение оказалось вышедшим из ряда обыкновенных, по многолюдному собранию и грустному настроению всех провожавших его в могилу.

Я поражен был этим страшным известием уже в Казани, когда приближался к петербургу, а Пав. Якушкин был уже в Москве, стремясь соединиться со мной, в намерении сопутствовать мне на Амуре (что однако, по независящим от нас причинам, для него не состоялось)....»[162].

Более точные и обстоятельные сведения об убийстве М. А. Стаховича и ходе расследования этого дела, поправляющие неточности рассказа С. В. Максимова, содержатся в статье М. И. Городецкого[163], опубликованной в 1884 году в журнале «Исторический вестник»[164]. По словам ее автора, он несколько лет жил в Орле и неоднократно слышал все подробности убийства Стаховича, а кроме того «в силу своих близких – служебных и частных – отношений к следователю, открывшему все нити преступления... так сказать, из первых рук получил достоверный рассказ об этом» и имеет «под рукой некоторые письменные материалы, дающие возможность проверить и дополнить рассказ С. В. Максимова»[165]. Приведем несколько фрагментов этой статьи.

«Это был хороший, умный и добрый человек. Воспитанник московского университета, он был по убеждениям славянофил, а по образу жизни народник, но народник с несколько утрированным оттенком. Будучи человеком состоятельным, он благодетельствовал крестьянам, но этим не снискал себе уважения с их стороны и боготворимые им крестьяне не редко эксплуатировали его, подобно бурмистру, виновнику его смерти[166]. Дитя душею, человек идеи, он не был практик и администратор, каким должен был бы быть по положению помещика и по занимаемому посту предводителя дворянства. Очевидно, что он не мог поэтому, в ту пору мертвенного формализма, нравиться властям. Сама женитьба его в Пруссии, на немке, женитьба эксцентричная, сдвинула его с об-

[162] Максимов С. В. Павел Иванович Якушкин. Биогр. очерк. – В кн.: Сочинения П. И. Якушкина. – Изд. Вл. Михневича. – СПб. : Типография Ф. С. Сущинского, 1884. – С. XII-XVI.

[163] Городецкий Митрофан Иванович (1846-1893) – литератор, историк и этнограф, художник-любитель. Уроженец Ельца. В 1862 г. начал службу в Орловском губернском правлении, в 1865-м был переведен на службу в Варшаву. С 1879 служил в Петербурге. С 1880 принадлежал к числу сотрудников «Русской Старины», сотрудничал также с «Художественными новостями», «Русским паломником», «Историческим вестником», «Всемирной иллюстрацией» и др. Статский советник (в 1886). Дружил с Н. С. Лесковым, переписывался с Вл. Соловьевым. Отец русского и советского поэта Сергея Городецкого (1884-1967).

[164] Городецкий М. И. Убийство М. А. Стаховича // «Исторический вестник». – 1884. – Т. XV. – С. 594-599.

[165] Там же. С. 594.

[166] Автор, как видно из этих слов, сам того не желая, в какой-то мере склоняется к одной из тех позиций, которые по словам Максимова каждая по-своему «ломали истину вкривь и вкось и перетолковывали причины события», и которая сформулирована им как «не годится обращаться с крепостными за панибрата», иными словами, был излишне либеральным и пал жертвой собственного попустительства крепостным.

щей русско-дворянской стези и поставила в необходимость создать для себя образ жизни независимый и свободный, жизни так не похожей на общий строй окружавшего его мира. Это конечно не помешало бы ему, в наступавшую тогда пору крестьянской реформы, обратить свою энергию на это, столь сродное ему, дело и сделаться полезным деятелем.

Но злой рок судил иначе.

Основным поводом убийства Стаховича С. В. Максимов выставляет крупную сумму денег, принадлежавших покойному.

Следствие, произведенное самым тщательным образом, не открыло причин убийства. Указание на деньги, привезенные Михаилом Александровичем из банка, не подтвердились. Мнение, что главную роль в деле убийства играли векселя Стаховича, бывшие в руках бурмистра Ивана Гаврилова Мокринского и письмоводителя Стаховича Дмитрия Алексеева Киндякова, но непризнанные покойным, имеет некоторую вероятность, потому что Киндяков купил имение Боевку, дав 3 000 руб. в задаток, но не внес остальной суммы в срок, опасаясь представить векселя после возникновения серьезного следствия. Сказание об адресе, будто бы несогласном с желанием большинства дворян, весьма неправдоподобно или, по крайней мере сбивчиво и туманно.

Все это, одним словом, идет не далее слухов и толков, прочих же данных, указывающих на действительную цель убийства, следствием не было обнаружено, несмотря на продолжительные и энергичные изыскания, которые привели лишь к открытию виновников преступления: Мокринского и Киндякова

Часть этого открытия автор очерка относит к опытности жандармских офицеров, которым было приказано произвести строжайшее следствие»[167].

Далее автор статьи рассказывает, что «следствие проводилось неоднократно» и вплоть до последнего не самым лучшим образом: первое – «временным отделением елецкой полиции, на долю которого выпала возможность действовать – как тогда говорили – «по горячим следам»», отнесло смерть Стаховича к самоубийству; второе – старшим советником орловского губернского правления Зубовым; третье – чиновником особых поручений при орловском губернаторе М[ироненко] совместно с жандармским полковником Арцишевским (последний от расследования отказался ввиду отсутствия «возможности раскрыть истину» и потому «бесполезности» своего пребывания при следствии); наконец, «четвертое и последнее следствие, открывшее все преступление, было произведено чиновником особых поручений г-м М[ироненко] единолично.

Результаты этого окончательного следствия были следующими, пишет М. И. Городецкий:

«Следствие открыло, что М. А. Стахович, в воскресенье, 26-го октября 1858 года, утром, возвратился из Ельца в имение свое, сельцо Пальну; он был совершенно здоровый, веселый, трезвый, дорогой делал разные хозяйственные распоряжения, пел песни... но вскоре после того был найден в спальной комнате повешенным на ключе и ручке двери. Неестественное и невозможное для удавленника положение с лицом, обращенным кверху, сразу устраняло предположение о самоповешении, а к тому же ключ оказался от кабинетной двери.

Первый, кто увидел в таком положении труп Стаховича, была солдатка Аксинья Александрова Гревцова, родственница бурмистра Мокринского, фаворитка покойного; позванная бурмистром, часа в три пополудни, к барину, она вошла в спальню и, пораженная тем, что там ей представилось, выбежала из комнаты и с ужасом объявила о том Мокринскому, который между тем дожидался ее возвращения в передней для того, чтобы услышать весть как бы для него новую, в действительности же ему отлично известную»[168].

Не выказав подобающую этому «чрезвычайному случаю» необходимую распорядительность, т. е. не приняв нужных мер к поддержанию порядка, не заявив немедленно о случившемся в полицию и не известив ближайших соседей, Мокринский, «выказывая по истине циничное хладнокровие к совершившемуся... бросился обшаривать буфетные шкапы в доме, невозмутимо пообедал в девичьей комнате, согнал с господского двора лошадей своих, которые откармливались господским овсом, целую ночь шатался по людям, подговаривая и подучивая их...»[169].

«Тщательные, умелые опросы выделили однако истину от навеянных преступником наущений: бывшие в барском доме, в момент преступления, дворовая девушка Аксинья Ионова, племянница ее 10-летняя девочка Василиса Андреева и 9-летний сын бурмистра Григорий, дали показания, несомненно доказывающие активное участие бурмистра Мокринского в убийстве его благодетеля.

Но быстрота, с которою, судя по времени, было совершено преступление, отсутствие следов употребления какого-либо орудия для убийства, наконец крепкое, здоровое телосложение покойного – указывали, что преступление не могло быть совершено одним лицом»[170].

Дальнейшим следствием было установило, что таким соучастником преступления был письмоводитель Киндяков. Алиби, на котором он настаивал, доказывая, что в момент убийства находился в Задонске в 60 верстах от Пальны, было опровергнуто опросом свидетелей, «собранных в числе более 30-ти человек». Нашелся и ямщик, славившийся лихой ездой, с которым Киндяков («дорогою седок усердно поил ямщика водкой, имея для того при себе не только водку, но и стакан») тайком ездил из Задонска в Пальну, а через несколько часов возвратился обратно (явно, т. е. открыто, он прибыл в Пальну «уже когда огласилась смерть Стаховича»).

«Оказалось, что Киндяков приехал в Задонск утром в субботу, т. е. накануне убийства Стаховича. Весь этот день и утром в воскресенье он пробыл в Задонске; в воскресенье же, в послеполуденную пору,

[167] Городецкий М. И. Цит. соч. С. 595.

[168] Городецкий М. И. Цит. соч. С. 596.

[169] Там же. С. 597.

[170] Там же.

в Пальне некоторые из дворовых видели, как Киндяков вышел из аллеи господского сада, прокрался в дом и, поздоровавшись в передней комнате с бурмистром Иваном, вошел в барский кабинет; когда же, вслед за тем, приехал домой Стахович и после обращенного к бурмистру приветствия прошел в девичью комнату, то Киндяков, незаметно для Стаховича, прокрался из кабинета в зал...»[171].

«Преступники не сознались, несмотря на явные и серьезные улики и свидетельские показания, с настойчивостью отрицая свое участие в преступлении. <...> После окончания допросов и очных ставок, Киндяков начал уклоняться от дачи ответов и наконец объявил, что он обладает тайной по делу Стаховича и только лично может вверить ее высшему правительству и что после го доклада уже не нужно будет никаких допросов.

Суд – дореформенный – осудил Мокринского и Киндякова на основании улик, приговорив их к каторжным работам, – случай весьма редкий в практике старых судов, обвинявших преступников только при их сознании»[172].

«Долго спустя после того, – пишет в заключение автор статьи, – в конце шестидесятых годов, я слышал, что Киндяков бежал из Сибири»[173].

Смерть Михаила Стаховича больно отозвалась в сердцах не только его ближайших друзей и товарищей, но и великого множества людей, знавших его как поэта, драматурга или ученого...

«Это была живая, художественная душа, к сожалению не успевшая сдержать и уравновесить себя. От лжи дворянского и образованного быта хотел спастись он в быту мужицком. Он, как говорили у нас недавно, пошел в народ (конечно не с теми целями, как в последнее время ходили[174]). Он влюблен был в Русскую природу, в Русское слово, в Русскую песню. Но тут ждала его гибель: он был убит <...> перед тем самым временем, как началось у нас раскрепощение помещичьих крестьян»[175], –

с горечью и сожалением писал в послесловии к публикации писем Стаховича в «Русском архиве» (1886) издатель, историк и литературовед Петр Бартенев.

Михаил Александрович Стахович умер не успев завершить многого из того, над чем он работал и о чем думал, но тем, что он успел совершить, он оставил о себе добрую память, которая жива и сегодня. Без упоминания его имени не обходится ни одна из работ по истории гитары в России. Его чтят как одного из основоположников елецкого краеведения. О нем помнят, как об одном из лучших собирателей русских народных песен. До сих пор читают его стихи и пьесы из народной жизни.

Вероятно, в советские и уже постсоветские годы ему вряд ли где посвящали крупные журнальные статьи (разве что в связи с толстовским «Холстомером») или отдельные программы на радио и телевидении. И все-таки, случалось, оказывается и такое. В одной из чудом уцелевших старых газет конца 1950-х годов с программой передач Всесоюзного радио мы увидели известие и о специальной получасовой передаче о М. Стаховиче:

> 15 января 1958 года
> ПЕРВАЯ ПРОГРАММА
> 17.30 – 18.00 Из цикла "По сборникам русской народной песни" – "Собиратель русской песни Стахович".

К сожалению, ничего более об этой передаче нам не известно.



В начале 2000-х годов, в районном центре с. Становое, в состав которого входит ныне Пальна-Михайловка, была создана *«Аллея героев»*, на которой установлены бюсты поэтов и писателей, бывавших и живших в этих местах: *А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, И. А. Бунина, М. М. Пришвина, Л. Н. Толстого*. Есть среди них и памятник *М. А. Стаховичу*, установленный в августе 2001 года. Его автором является заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза художников Украины и России, профессор кафедры дизайна Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина скульптор Николай Александрович Кравченко.

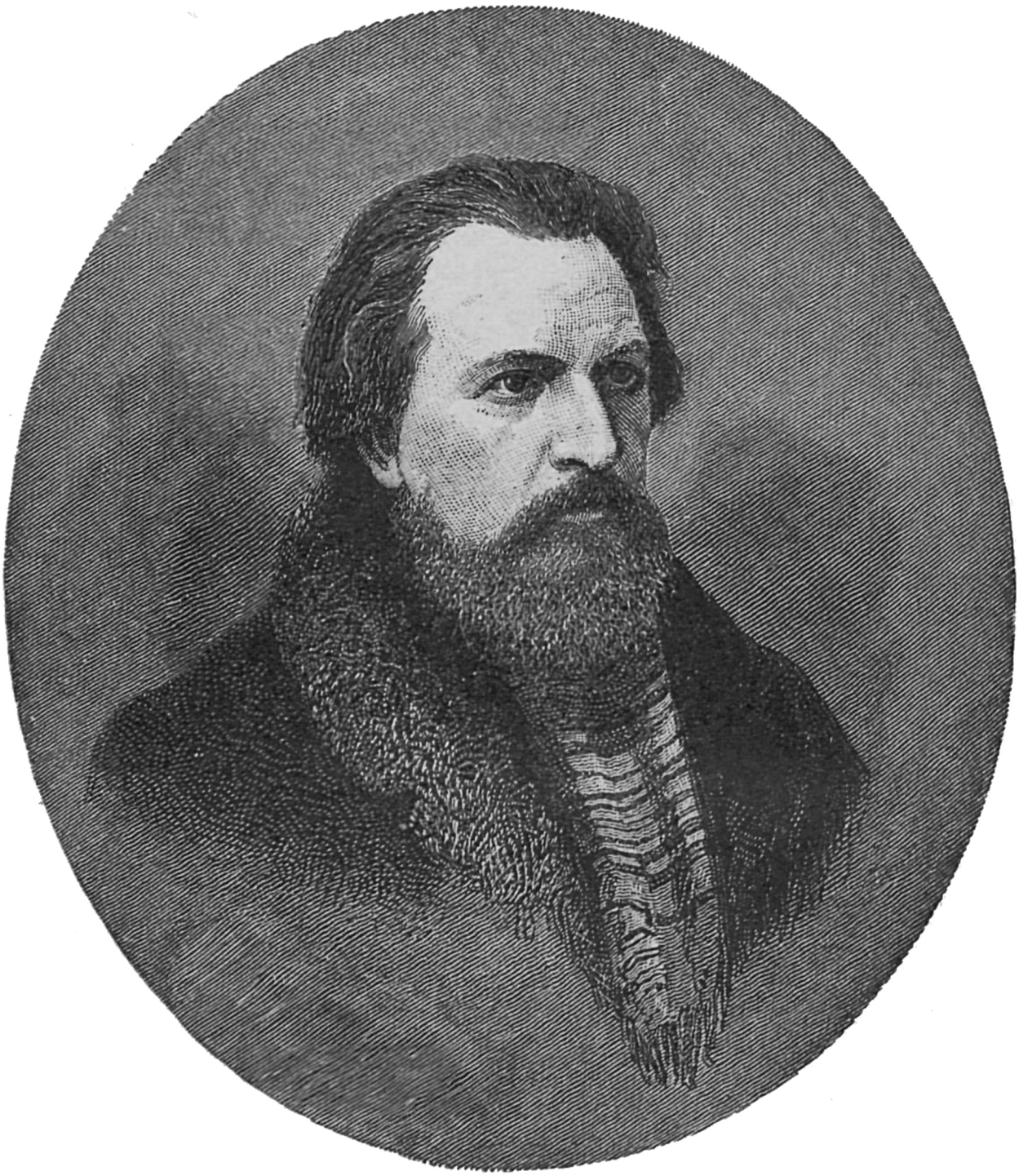
[171] Там же. С. 598.

[172] Там же. С. 599.

[173] Там же.

[174] Имеется ввиду, что это не было «революционное» хождение в народ.

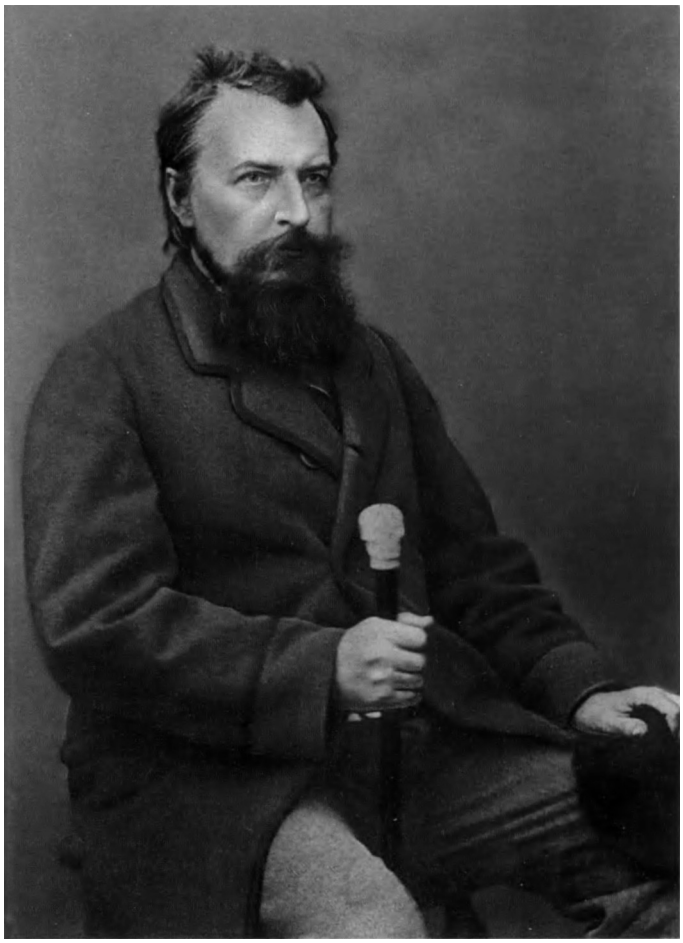
[175] «Русский архив», 1886, кн. 1-я. – С. 333-334.



Аполлонъ Александровичъ
Григорьевъ.

Портрет А. А. Григорьева,
размещенный при издании его сочинений:
Собрание сочинений Аполлона Григорьева / под ред. [и с вступит. ст. В. Ф. Саводника]. –
Москва : Типолитогр. т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1915. – Вып. 1: Автобиография.
Мои литературные и нравственные скитальчества: (с биографическим очерком В. Саводника).

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ



Аполлон Григорьев.
Фото начала 1860-х годов. Петербург.

ГРИГОРЬЕВ Аполлон Александрович, род. 16 (28) июля 1822, Москва – ум. 25 сентября (7 октября) 1864, Санкт-Петербург, – русский литературный и театральный критик, прозаик и поэт, переводчик. Был большим любителем гитарного искусства, сам прекрасно играл на гитаре.

Родился А. А. Григорьев в семье мелкого чиновника, вне брака, и уже через несколько дней после рождения был передан родителями в Александровский Императорский сиротский дом. По отцу Григорьев происходил из дворян, недавно достигших этого звания благодаря деду, который приобрел потомственное дворянство по службе в Москве. Как незаконнорожденный, Григорьев стал мещанином и личное дворянство получил только по окончании университета. В молодые годы он чувствовал особенную близость к деду, к его сильной личности и независимым взглядам. Семья деда – включая и отца Григорьева, дядю Николая, теток Елизавету и Александру – обосновалась в собственном доме в Москве, где они жили до 1812 г., когда двухэтажный каменный дом на Малой Дмитровке выгорел (осталось маленькое семейное имение за Владимиром). Отец Григорьева, Александр Иванович, окончив Благородный пансион при Московском университете, был определен на службу в Правительствующий Сенат. По неизвестным причинам в 1818 г. он был оттуда уволен, лишившись таким образом хорошей, даже блестящей карьеры. Как о возможной причине семейное преданье гласило (так вспоминал А. А. Фет), что отец Григорьева «увлекся дочерью кучера и, вследствие препятствия со стороны своих родителей к браку, предался сильному пьянству». Дочь семейного кучера, Татьяна Андреевна, впоследствии и стала матерью Аполлона. Незадолго до рождения сына Александр Иванович был определен на службу в Московскую Казенную Палату (по отделению Питейного сбора)[1].

Родители жили недалеко от Тверской улицы, на углу Б. Палашевского и Б. Козихинского переулков, в приходе Иоанна Богослова, что в Бронной. В этой церкви Григорьев был крещен, здесь венчались через полгода его родители, и только спустя четыре месяца, 17 мая 1823 г., отец признал и принял из сиротского дома своего сына. Судя по оставшимся письмам Григорьева и по его воспоминаниям, между ним и отцом лежала пропасть непонимания. Создается впечатление, что сын никогда не мог простить отцу свое положение незаконнорожденного.

В семье он был единственным ребенком (брат Николай, прожив месяц, умер в 1823, сестра Мария, прожив три месяца, – в 1827 г.). Семья несколько раз переезжала, пока не нашла себе прочного места. Сначала она переехала в дом на Малом Палашевском переулке с видом на Тверские ворота, а потом обосновалась в Замоскворечье, в приходе Спаса на Болвановке (в Малом Спасоболвановском переулке, ныне 2-м Новокузнецком), потом на Малой Полянке в приходе Спаса на Наливках. Так что воспитало и образовало Григорьева Замоскворечье. Родители баловали сына, дали домашнее образование по-дворянски и подготовили его к поступлению в Императорский Московский университет.

В 1838 году, минуя гимназию, он поступил на юридический факультет Московского университета. В студенческие годы дружил с А. А. Фетом (жившим квартирантом у Григорьевых), Я. П. Полонским, С. М. Соловьевым и другими лицами, сыгравшими впоследствии заметную роль в русской культуре.

В университете завязались и близкие отношения Григорьева с профессором М. П. Погодиным,

[1] С этого абзаца и далее описание ранних лет жизни Ап. Григорьева приводится по статье: Виттакер Р., Егоров Б. Жизнь Григорьева в письмах. // В кн. «Аполлон Григорьев. Письма». – М.: Наука. – 1999. – С. 293-319. – (Литературные памятники).



Михаил Петрович Погодин (1800-1875) – духовный отец и интеллектуальный наставник Ап. Григорьева.

консервативным историком и мыслителем, хорошо знавшим Пушкина и Гоголя, членом бывшего общества любомудров и издателем журнала «Москвитянин». Погодин – самая влиятельная личность во всей жизни Григорьева, исполняющая роль духовного отца и политического руководителя. Григорьев часто так и обращался к нему – «отец и командир». Григорьев познакомился с Погодиным на лекциях по русской истории, стал ходить к нему, бывать на вечерах у профессора, и очень скоро, как только окончил университет, начал участвовать в «Москвитянине». Он уважал в М. П. Погодине крестьянское происхождение, ценил личные знакомства, часто близкие, с лучшими писателями и мыслителями XIX в. и страсть к документам русской старины, собранным в его знаменитом древлехранилище. Уважал Ап. Григорьев Погодина и как историка, хотя не со всеми его теориями был согласен.

Окончив Московский университет на одни отличные оценки (1842), Григорьев получил место сначала в университетской библиотеке, а через год, в сентябре следующего года, был избран секретарем Ученого совета. В августе 1843 года начал печататься в «Москвитянине», где вышли его первые стихотворения, подписанные псевдонимом «А. Трисмегистов»[2]. В конце февраля 1844 года, испытав первое любовное разочарование, вызванное безответными чувствами к Антонине Корш, а также от обилия долгов, он неожиданно для всех покинул родной дом, Замоскворечье и Москву, и тайно бежал в Петербург в стремлении начать там новую жизнь. В столице он устроился чиновником в Управе благочиния, потом в Сенате, а в 1845 г. подал просьбу в Санкт-Петербургский университет держать экзамен на степень магистра по уголовному праву. В том же году он бросил чиновническую карьеру – как он объяснил Погодину, «для этого полезного дела со временем изобретутся машины», чтобы посвятить себя полностью искусству и журналистике. Познакомившись с В. С. Межевичем, он переехал жить к этому журналисту и редактору (в его изданиях «Театральная летопись» и «Репертуар и пантеон» Григорьев печатал свои стихи, литературно-критические статьи и рецензии, а также критические статьи на театральную тему и переводы), а вскоре, в начале 1846 г., вышли в свет «Стихотворения Аполлона Григорьева», единственная книга, которая появилась за всю его жизнь. Участвовал он и в разных петербургских кружках, не только Межевича, но даже Петрашевского. Находясь в Петербурге познакомился и сдружился с композитором А. Е. Варламовым. Ведя довольно бурную жизнь, Григорьев, однако, так и не смог укорениться в Петербурге и в начале 1847 г. вернулся в Москву к родным, чтобы продолжить там свою карьеру в литературе и журналистике. В течение нескольких лет, не оставляя творчества и сотрудничества с журналами, преподавал законоведение в различных учебных заведениях: Александринском сиротском институте, Московском воспитательном доме, 1-ой московской гимназии. С 1850 по 1856 год входил в состав так называемой «молодой редакции» журнала «Москвитянин», группировавшейся вокруг А. Н. Островского и А. Ф. Писемского, и был одним из ее виднейших членов. В середине 1857 года опубликовал в нескольких номерах журнала «Сын Отечества» лирический цикл «Борьба» из восемнадцати стихотворений, в том числе и свои самые известные стихотворения «О, говори хоть ты со мной...» и «Цыганская венгерка» («Две гитары, зазвенев...»). Пережив очередную безответную любовь и закрытие «Москвитянина», летом 1857 года в качестве воспитателя и домашнего учителя 15-летнего князя И. Ю. Трубецкого уехал за границу и в 1857–1858 гг. жил в Париже и Флоренции. По возвращении в Россию продолжил активно печататься во многих изданиях, наиболее тесно сотрудничая в 1861-1864 годах с журналами «Время» и «Эпоха», возглавляемыми братьями Ф. М. и М. М. Достоевскими. По совету последнего написал автобиографические размышления о развитии своего поколения – «Мои литературные и нравственные скитальчества» («Время», 1862, № 11, 12; и «Эпоха», 1864, № 3, 5). Издал цикл «Импровизации странствующего романтика» (1860) и поэму-исповедь «Вверх по Волге» (1862). С марта 1863 по январь 1864 года редактировал также новый еженедельник «Якорь». Оказал заметное влияние на поэзию А. А. Блока (1880-1921), который в 1916 году собрал и опубликовал стихотворения Аполлона Григорьева, снабдив их своими примечаниями и вступительной статьей (изд. Некрасова). Получил также известность как талантливый переводчик Беранже, Гейне, Гёте, Шиллера, Шекспира, Байрона, Софокла. Перевел

[2] В знак уважения к своеобразной смеси мистицизма и социализма, представленной в романах Ж. Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт», герой которых Альберт тоже пользовался псевдонимом, происходящим от имени Гермеса Трисмегиста, мифического автора египетско-греческих книг III—IV вв. оккультно-мистического содержания.

такие пьесы, как «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Ромео и Джульетта».

Будучи очень яркой личностью, человеком, как отмечают его биографы, фанатически преданным искусству, неутомимым в нравственных и умственных исканиях («последним романтиком», как он сам себя называл), Аполлон Григорьев был глубоко неудачливым и бесконечно несчастливым в личной жизни, беспорядочным и беспомощным в житейских делах. Ни женитьба на Лидии Федоровне Корш (сестре его первой любви), ни поздний гражданский брак с М. Ф. Дубровской, взятой им из притона, не оправдали надежд на счастливую жизнь. В 1861 году он предпринял последнюю попытку переменить жизнь, уехав в Оренбург преподавать в кадетском корпусе, но и она обернулась неудачей, и уже в мае 1862 года ему пришлось вернуться обратно в Петербург. Опустошенный душевными терзаниями и надломленный бесконечной борьбой за выживание, дважды отсидев в долговой тюрьме (в 1861 и 1864 гг., во второй раз он был выкуплен лишь за три дня до смерти), А. Григорьев все чаще оказывался в глубокой депрессии и находил забвение в вине. 25 сентября (7 октября) 1864 года он умер от апоплексического удара. Похоронен на Митрофаньевском кладбище в Петербурге (в 1930-х гг. прах перенесен на Волково кладбище).

В юности А. А. Григорьев обучался игре на фортепиано у известного музыканта и педагога Д. Филда и хорошо играл на этом инструменте, но позднее освоил гитару, стал самозабвенно увлеченным гитаристом и все бросил ради “подруги семиструнной”, с которой почти не расставался и на которой играл с истинным мастерством. По воспоминаниям близкого университетского и литературного друга, известного русского поэта А. А. Фета (1820-1892), Григорьев целыми вечерами «певал» под гитару, доставляя «искренностью и мастерством своего пения действительное наслаждение. Он собственно не пел, а как бы пунктиром обозначал музыкальный контур пьесы... Репертуар его был разнообразен, но любимой песней была «венгерка», в которой прорывался тоскливый разгул погибшего счастья”.

Именно Аполлон Григорьев сочинил стихи «О, говори хоть ты со мной...»* и «Цыганская венгерка» (оба стихотворения были опубликованы поэтом в 1857 году). Страстный поклонник и ценитель цыганской песни и цыганской пляски, А. Григорьев близко сошелся и был дружен с дирижером знаменитого цыганского хора, певцом, гитаристом и композитором Иваном Васильевым, которому первому и прочитал свою «Цыганскую венгерку». Васильев, будучи человеком очень чутким, способным понять и разделить чужую боль, сразу проникся чувствами поэта: он тут же обработал мелодию «венгерки» и сочинил к ней свои знаменитые гитарные вариации. Вскоре, ставшую песней григорьевскую «Цыганскую венгерку» стали исполнять цыганские хоры. Во вторую ее часть вошли строфы из стихотворения «О, говори хоть ты со мной...», затем кем-то был досочинен припев «Эх, раз, еще раз!..», которого нет в стихах Григорьева. На основе этой новой «венгерки» начал развиваться чечеточный цыганский танец, который теперь называют попросту «Цыганочкой». Впоследствии «Цыганская венгерка» зажила самостоятельной жизнью, то есть не по писанному тексту и не по нотам, а словно сама по себе. Разные исполнители включали в «свою» песню разные строфы из стихов Григорьева и с такой же свободой дополняли новыми куплетами. Встречались иногда бездарные и пошлые добавления, но в основном варианты «Цыганской венгерки» – теперь песня называлась «Две гитары» – достойны оригинала. Плясовая «Цыганочка» – своеобразный памятник московского быта цыган, эта гитарная импровизация на плясовую тему в духе традиций таборного искусства осталась жить в исполнительской практике лучших цыган-гитаристов.

Сам Аполлон Григорьев исполнял свои стихотворения под собственный гитарный аккомпанемент как два разных романса:

«О, говори хоть ты со мной...»

О, говори хоть ты со мной,
Подруга семиструнная!
Душа полна такой тоской,
А ночь такая лунная!

Вон там звезда одна горит
Так ярко и мучительно,
Лучами сердце шевелит,
Дразня его язвительно.

Чего от сердца нужно ей?
Ведь знает без того она,
Что к ней тоскою долгих дней
Вся жизнь моя прикована...

И сердце ведае мое,
Отравою облитое,
Что я впивал в себя ее
Дыханье ядовитое...

Я от зари и до зари
Тоскую, мучусь, сетую...
Допой же мне – договори
Ты песню недопетую.

Договори сестры твоей
Все недомолвки странные...
Смотри: звезда горит ярчей...
О, пой моя желанная!

И до зари готов с тобой
Вести беседу эту я...
Договори лишь мне, допой
Ты песню недопетую!

«Цыганская венгерка» («Две гитары»)

Две гитары, зазвенев,
Жалобно заныли...
С детства памятный напев,
Старый друг мой – ты ли?

Как тебя мне не узнать?
На тебе лежит печать
Буйного похмелья,
Горького веселья!

Это ты, загул лихой,
Ты – слиянье грусти злой
С сладострастьем баядерки –
Ты, мотив венгерки!

Квинты резко дребезжат,
Сыплют дробью звуки...
Звуки ноют и визжат,
Словно стоны муки.

Что за горе? Плюнь, да пей!
Ты завей его, завей
Веревочкой горе!
Топи тоску в море!

Вот походка по баскам
С удалью небрежной,
А за нею – звон и гам
Буйный и мятежный.
Перебор... и квинта вновь
Ноет-завывает;
Приливает к сердцу кровь,
Голова пылает.

Чибиряк, чибиряк,
чибиряшечка,
С голубыми ты глазами,
моя душечка!

Замолчи, не занывай,
Лопни, квинта злая!
Ты про них не поминай...
Без тебя их знаю!

В них хоть раз бы поглядеть
Прямо, ясно, смело...
А потом и умереть –
Плевое уж дело.

Как и вправду не любить?
Это не годится!
Но что сил хватает жить,
Надо подивиться!

Соберись и умирать,
Не придет проститься!
Станут люди толковать:
Это не годится!

Отчего б не годилось,
Говоря примерно?
Значит, просто всё хоть брось...
Оченно уж скверно!
Доля ж, доля ты моя,
Ты лихая доля!
Уж тебя сломил бы я,
Кабы только воля!
Уж была б она моя,
Крепко бы любила...
Да лютая та змея,
Доля, – жизнь сгубила.
По рукам и по ногам
Спутала-связала,
По бессонным ночам
Сердце иссосала!

Как болит, так болит,
Болит сердце – ноет...
Вот что квинта говорит,
Что басок так воет.

Шумно скачут сверху вниз
Звуки врассыпную,
Зазвенели, заплелись
В пляску круговую.
Словно табор целый здесь,
С визгом, свистом, криком
Заходил с восторгом весь
В упоеньи диком.
Звуки шепотом журчат
Сладострастной речи...
Обнаженные дрожат
Груди, руки, плечи.
Звуки все напоены
Негою лобзаний.
Звуки воплями полны
Страстных содроганий...

Басан, басан, басана,
Басаната, басаната!
Ты другому отдана
Без возврата, без возврата...
Что за дело? ты моя!
Разве любит он, как я?
Нет – уж это дудки!
Доля злая ты моя,
Глупы эти шутки!
Нам с тобой, моя душа,
Жизнью жить одною,
Жизнь вдвоем так хороша,
Порознь – горе злое!

Эх ты, жизнь, моя жизнь...
К сердцу сердцем прижмись!
На тебе греха не будет,
А меня пусть люди судят,
Меня бог простит...

Что же ноешь ты, мое
Ретиво сердечко?
Я увидел у нее
На руке колечко!..
Басан, басан, басана,
Басаната, басаната!
Ты другому отдана
Без возврата, без возврата!
Эх-ма, ты завей
Веревочкой горе...
Загуляй да запей,
Топи тоску в море!

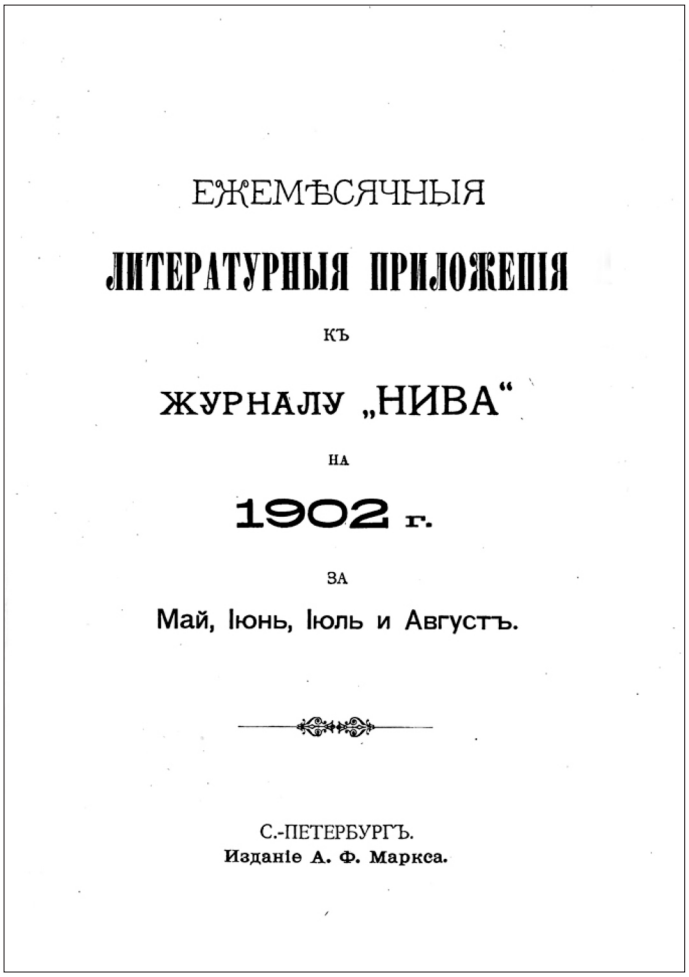
Вновь унылый перебор,
Звуки плачут снова...
Для чего немой укор?
Вымолви хоть слово!
Я у ног твоих – смотри –
С смертною тоскою,
Говори же, говори,
Сжалься надо мною!

Неужель я виноват
Тем, что из-за взгляда
Твоего – я был бы рад
Вынесть муки ада?
Что тебя сгубил бы я,
И себя с тобою...
Лишь бы ты была моя,
Навсегда со мною.
Лишь на знать бы только нам
Никогда, ни здесь, ни там
Расставанья муки...

Слышишь... вновь бесовский гам,
Вновь стремятся звуки...
В безобразнейший хаос
Вопля и стенанья
Всё мучительно слилось.
Это – миг прощанья.

Уходи же, уходи,
Светлое виденье!..
У меня огонь в груди
И в крови волненье.

Милый друг, прости-прощай,
Прощай – будь здорова!
Занывай же, занывай,
Злая квинта, снова!
Как от муки завизжи,
Как дитя – от боли,
Всею скорбью дребезжи
Распроклятой доли!
Пусть больнее и больней
Занывают звуки,
Чтобы сердце поскорей
Лопнуло от муки!



ЕЖЕМѢСЯЧНЫЯ

ЛИТЕРАТУРНЫЯ ПРИЛОЖЕНІЯ

КЪ

ЖУРНАЛУ „НИВА“

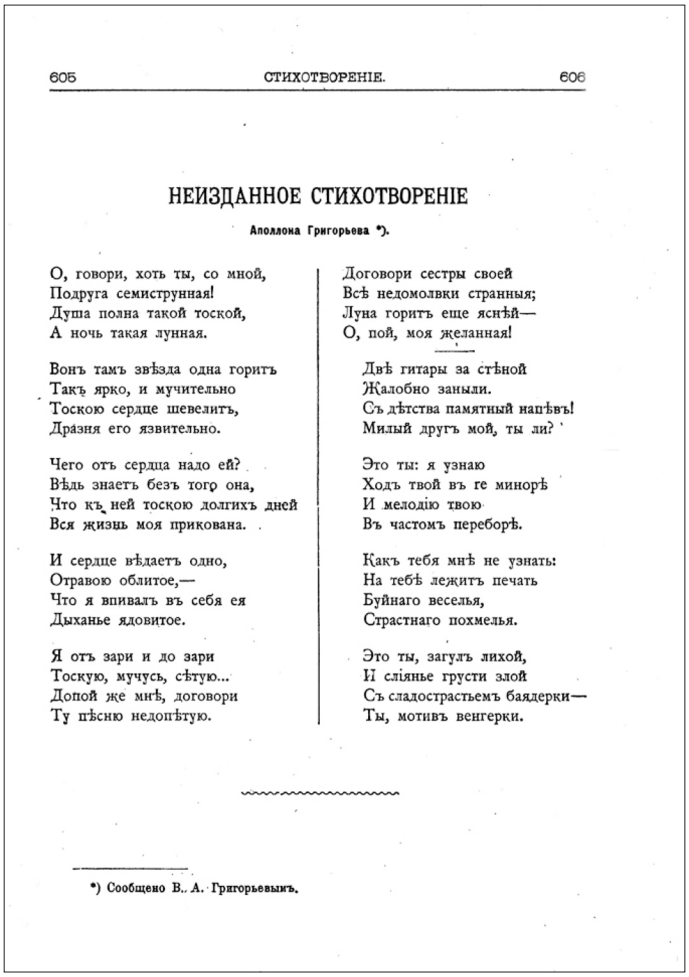
НА

1902 г.

ЗА

Май, Іюнь, Іюль и Августъ.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Изданіе А. Ф. Маркса.



605 СТИХОТВОРЕНІЕ. 606

НЕИЗДАННОЕ СТИХОТВОРЕНІЕ

Аполлона Григорьева *).

О, говори, хоть ты, со мной,
Подруга семиструнная!
Душа полна такой тоской,
А ночь такая лунная.

Вонъ тамъ звѣзда одна горитъ
Такъ ярко, и мучительно
Тоскою сердце шевелитъ,
Дразня его язвительно.

Чего отъ сердца надо ей?
Вѣдь знаетъ безъ того она,
Что къ ней тоскою долгихъ дней
Вся жизнь моя прикована.

И сердце вѣдаетъ одно,
Отравою облитое,—
Что я впивалъ въ себя ея
Дыханье ядовитое.

Я отъ зари и до зари
Тоскую, мучусь, сѣтую...
Допой же мнѣ, договори
Ту пѣсню недопѣтую.

Договори сестры своей
Всѣ недомолвки странныя;
Луна горитъ еще яснѣй—
О, пой, моя желанная!

Двѣ гитары за стѣной
Жалобно заныли.
Съ дѣтства памятный напѣвъ!
Милый другъ мой, ты ли?

Это ты: я узнаю
Ходъ твой въ ге минорѣ
И мелодію твою
Въ частомъ переборѣ.

Какъ тебя мнѣ не узнать:
На тебѣ лежитъ печать
Буйнаго веселья,
Страстнаго похмелья.

Это ты, загулъ лихой,
И сліянье грусти злой
Съ сладострастьемъ баядерки—
Ты, мотивъ венгерки.

*) Сообщено В. А. Григорьевымъ.

«Неизданное стихотворение Аполлона Григорьева»
(Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1902 год)

Интересно, что несмотря на существование публикации 1857 года, в Ежемесячных литературных приложениях к журналу «Нива» на 1902 год эти стихотворения, объединенные в одно (из «Цыганской венгерки» взяты первые четыре четверостишия), были напечатаны В. А. Григорьевым, внуком поэта, как «неизданное стихотворение Аполлона Григорьева». При этом в публикации «Нивы» приводится с незначительными изменениями почти полный текст «О, говори хоть ты со мной...» (13-е стихотворение цикла «Борьба»), а вот текст из «Цыганской венгерки» с оригиналом существенно расходится: подлинное начало (с измененой первой строкой: «Две гитары *за стеной*» вместо «... *зазвенев*»), затем отсутствующее у А. Григорьева четверостишие о *ре миноре* (взятое, очевидно, из книги М. И. Пыляева «Старый Петербург», также, кстати, приводящего его как слова «непечатанного романса» Григорьева – Васильева), затем вторая строфа подлинника (с измененными третьей и четвертой строками), затем третья строфа подлинника с очень небольшим искажением.

Этот «объединеный» текст и лежит, похоже, в основе многих последующих нотно-эстрадных публикаций, соединяющих по нескольку куплетов из обоих «гитарных» стихотворений Аполлона Григорьева.

* * *

В историю отечественной гитаристики А. А. Григорьев вошел не только как соавтор «Цыганской венгерки», но и как человек, способствовавший созданию первого печатного труда по истории русской гитары: он всячески поощрял и поддерживал интерес М. А. Стаховича к написанию истории семиструнной гитары и способствовал публикации его очерка в журнале «Москвитянин». Кроме того, в его публикациях встречается несколько метких оценок и замечаний, касающихся гитарной литературы и гитарного исполнительства в России. Так, именно ему принадлежит высказывание о гитаристе М. Т. Высотском, как о «гениальном самородке». В отзыве на «Собрание русских народных песен» Стаховича, опубликованное в 1851-1854 годах, Аполлон Григорьев, отмечая ряд положительных сторон этого собрания, упрекал автора в том, что его «гитарный аккомпанемент крайне сух и



Аполлон Григорьев. 1846.

Рисунок карандашом на бумаге работы А. К. Бруни (ранее автором считался Ф. А. Бруни),
оригинал находится в Государственной Третьяковской галерее;
фотокопия с него – в Институте русской литературы РАН («Пушкинский Дом»).

Наверху дарственная надпись: *«Доброму другу Александру Славину. Аполлон Григорьсв. 1846. Сент. 22»*
(А. П. Славин — московский и петербургский актер).

Внизу автографическая подпись Григорьева и автоцитата из стихотворения «Тайна скуки» (1843):
«Что вам до тайны тех страданий,
До фосфорических сияний
От гнили, тленья и гробов?»

беден», хотя сам он «принадлежит к числу известных гитаристов – учеников покойного Высотского» (А. Григорьев. Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны. – «Отечественные записки», 1860, № 4). Статья об А. А. Григорьеве включена в биографический «Справочник по лютне и гитаре» Йозефа Цута (Zuth Josef. Handbuch der Laute und Gitarre. Vienna: Verlag der Zeitschrift fur die Gitarre, 1926; написана для него В. П. Машкевичем).

---

* Екатеринбургский искусствовед и историк гитары В. И. Попов в своей статье «Гитара и цыганщина» (Уральский следопыт, № 11, 2004) ставит под сомнение авторство А. А. Григорьева на стихотворение «О, говори хоть ты со мной...» . В подтверждение своего утверждения о «вторичности» Григорьева, В. И. Попов указывает на то, что две строфы из этого стихотворения почти буквально повторяют («Сегодня бы такую «похожесть» назвали плагиатом!» – восклицает автор) строфы стихотворения актера Александринского театра, писателя и рассказчика Ивана Федоровича Горбунова (1831-1895) [1] «Гитара», опубликованного во 2-м томе полного собрания сочинений этого писателя (СПб., 1904), под которым стоит и авторская дата написания указанного стихотворения – 18 февраля 1855 года (цикл А. А. Григорьева, повторим, был опубликован в «Сыне Отечества» только в 1857 году, а его чистовая рукопись поступила в редакцию годом раньше – в 1856 году). Приводим полный текст стихотворения И. Ф. Горбунова (В. И. Попов ограничился первой и последней строфами из него) :

Говори хоть ты со мной,
Душка семиструнная!
Грудь моя полна тоской...
Ночь такая лунная.

Видишь, и в ночной тиши
Плачу, мучусь, сетую!
Ты допой же, доскажи
Песню недопетую.

Доскажи мне, что другой
Было недосказано,
И о чем лихой судьбой
Поминать заказано.

В голове моей больной
Все мечты мятежные,
Сердце дразнят мне порой
Полувзгляды нежные.

Что играть ей было мной!
Знает без того она,
Что какой-то властью злой
К ней душа прикована.

Так допой же, доскажи
Песню недопетую.
Видишь, я в ночной тиши
Плачу, мучусь, сетую.

Кстати, В. И. Попов (очевидно, просто по незнанию) лишил себя еще одного – третьего – текстового аргумента для уличения Григорьева в «плагиате». Дело в том, что когда рукопись стихотворения Аполлона Григорьева уже была в редакции, поэт исключил из нее располагавшееся между шестой и седьмой строфами печатного варианта целое четверостишье (оставив в стихотворении семь строф – по числу струн в гитаре), которое очень близко третьей строфе приведенного выше «горбуновского» варианта:

Певучим звуком доскажи,
Что речью недосказано,
И с чем вся жизнь моей души
Воспоминаньем связана.

На самом деле возраст истории с авторством на стихотворение «О, говори хоть ты со мной...» уже перевалил за 100 лет и первенство Аполлона Григорьева давно не вызывает никаких сомнений. Если бы В. И. Попов поднял уже следующее за использованным им (1904) издание сочинений И. Ф. Горбунова, вышедшее в 1907 году, и являющееся наиболее полным, почти «академическим» собранием сочинений этого автора, выходившим «под наблюдением комиссии при комитете состоящего под Высочайшим Государя Императора покровительством Императорского общества любителей древней письменности», то он бы увидел, что хотя в нем и была напечатана «Гитара», но ее публикация сопровождена следующим послесловием: «Стихотворение это есть близкое подражание Аполлону Григорьеву» (Горбунов И. Ф. Соч., СПб., 1907, т. 3, ч. 4, с. 571). Кроме того в том же 1907 году, один из самых , пожалуй, больших знатоков и почитателей творчества Ивана Федоровича Горбунова известный судебный деятель, писатель Анатолий Федорович Кони (1844-1927) четырежды до этого (в 1898, 1901, 1902 и 1904 годах) печатавший очерк о Горбунове, внес в фразу, утверждавшую ранее авторство Горбунова, следующее изменение, специально выделенное нами курсивом: «В письме к С. И. И[шутиной], от 18 февраля 1855 г., он приводит *свой перифраз стихов Григорьева* [в прежних изданиях было – «свои стихи». Прим. составит.] для пения, «Гитара», посвященный ей» (там же, ч. 1, с. 266. Именно в этой редакции очерк о Горбунове был напечатан и в книге «Кони А. Ф. Воспоминания о писателях» (М., изд-во «Правда», 1989). Уточним, что впервые этот очерк был опубликован в журнале «Вестник Европы» за 1898, кн. XI-XII. Что же касается даты, указанной Горбуновым, то единственным, что из нее определенно следует, является то, что 13-е стихотворение из цикла «Борьба» должно быть датировано «до 1855 г.», а не «1857 г.», как это до сих пор делается.

В заключение, процитируем несколько фрагментов из обстоятельной статьи «Песня недопетая. Памяти Аполлона Григорьева» писателя Лео Яковлева (Якова Львовича Кранцфельда), написанной им в 1982 году:

«...До выхода этого сборника [составленного и опубликованного в 1916 году А. А. Блоком. Прим. составит.] лирика Аполлона Григорьева была известна относительно узкому кругу почитателей российской словесности да любителям романсов, почти не интересовавшимся, чьи именно слова ласкают их слух.

[...] цикл «Борьба» создавался Аполлоном Григорьевым в период его страстного увлечения Леонидой Визард в 1852-1856 годах. (В 1855 или 1856 году Л. Визард вышла замуж за актера Малого театра и драматурга М. Н. Владыкина – с этим событием связано последнее, восемнадцатое стихотворение цикла.) Некоторые свои произведения Григорьев, по воспоминаниям его друзей, мастерски исполнял, аккомпанируя себе на гитаре, как романсы.

В конце 1853 года в доме А. Н. Островского двадцатидвухлетний Иван Федорович Горбунов познакомился с Аполлоном Григорьевым. Молодой актер очень понравился поэту. «Вы наш!» – воскликнул Григорьев, прослушав несколько сцен в его исполнении, и с тех пор, как писал сам Горбунов, «гостеприимные двери Аполлона Александровича Григорьева радушно отворялись для него каждое воскресенье». Горбунов был принят на равных в так называемую «молодую» редакцию журнала «Москвитянин», в круг людей, на чьих глазах разыгрывалась личная драма поэта и кому он в своих песнях изливал тоску и безнадежность своей любви. Именно тогда, по-видимому, и услышал Горбунов в исполнении Аполлона Григорьева один из начальных вариантов песни о подруге-гитаре, записал слова по памяти или она запомнилась ему и, не думая, что Григорьев ее когда-нибудь опубликует, в письме к Ишутиной (по молодости лет) выдал ее за свое собственное сочинение. В этом же письме Горбунов писал, что он стал «грешить» стихами и что на его слова известный пианист и композитор Александр Иванович Дюбюк даже написал романс. В действительности, поэтические опыты Горбунова неизвестны, а среди произведений А. И. Дюбюка нет никакого романса на его слова.

[...] в самом тексте стихотворения «Гитара», взятом из сочинений Горбунова, так много истинно григорьевского уменья воздействовать на одному ему известные струны человеческой души, что его авторство в данном случае не вызывает сомнений.

...«шутка» Горбунова, во-первых, сохранила нам раннюю, ритмически более динамичную редакцию знаменитого стихотворения Григорьева, и во-вторых, уточнила даты работы поэта над циклом «Борьба». Конечно, появление «Гитары» за подписью Горбунова вызвано усердием его друзей, старавшихся собрать по крохам все, что разбросал за свою долгую жизнь этот щедрый талант. Сам Иван Федорович, если бы ему пришлось готовить к изданию свои сочинения, вряд ли пропустил бы туда этот «грешок» своей молодости».

[1] В связи с общим содержанием настоящих номеров журнала «История гитары в лицах» хотелось бы отметить здесь следующую интересную деталь: после переезда из Москвы в Петербург, дебют молодого актера И. Ф. Горбунова на петербургской сцене состоялся именно *в сценах из народного быта Михаила Стаховича «Ночное»* – 16 ноября 1855 года в Александринском театре он очень удачно исполнил в ней роль пастуха Вани, после чего перешел в петербургскую драматическую труппу, где «в течение сорока лет служил истинным украшением сцены» («Московские Ведомости», 1895, № 357)».

ЛИТЕРАТУРА:

Саводник В. Ф. А. А. Григорьев: Биографический очерк. // Собр. соч. Аполлона Григорьева. Вып. 1. – Москва : Типолитогр. т-ва И. Н. Кушнерев и К°. – С. I - LIV.

Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев. – М.: Молодая Гвардия. – 2000. – (Жизнь замечательных людей);

Виттакер Р., Егоров Б. Жизнь Григорьева в письмах. // В кн. «Аполлон Григорьев. Письма». – М.: Наука. – 1999. – С. 293-319. – (Литературные памятники).

Блок А. А. Судьба Аполлона Григорьева // Блок А. А. О литературе. – М., 1989. С. 277-306;

Яковлев Лео. Песня недопетая. Памяти Аполлона Григорьева. / В кн.: Штрихи к портретам и немного личных воспоминаний. – Харьков, 2005;

Шамаро Александр. «Останься навсегда той чистою звездою...» // Смена. – 1977. – № 24, декабрь. – С. 22-23;

Фриче В. Григорьев Аполлон Александрович // Литературная энциклопедия: В 12 тт., – М., 1929-1939;

Вольман Б. Л. Гитара в России: очерк истории гитарного искусства. – Л.: Музгиз. – 1961;

Русская лирика XIX века. – Кишинев: Лумина. – 1988. – С. 257-261;

Журавлева А., Некрасов В. Аполлон Григорьев // Русские писатели: Биобиблиографический словарь. Т. 1. - М., 1990;

Русская литература и фольклор: вторая половина XIX в. – Л.: Наука, Ленинградское отд-ние, 1982. – С. 280-281;

Кони А. Ф. Иван Федорович Горбунов / В кн.: Воспоминания о писателях. – М., изд-во «Правда», 1989;

Попов В. Гитара и цыганщина // Уральский следопыт, № 11, 2004;

Цыгане в России [электронный ресурс: www.gypsy-life.net].



Надгробие на могиле А. А. Григорьева
г. Санкт-Петербург,
Волковского кладбища, «Литераторские мостки»

Гитарист

2012 № 1

ЧИТАЙТЕ В НОМЕРЕ:

К 10-летию интернет-проекта "Гитаристы и композиторы" интервью Виктора Тавровского журналу "Гитарист"

Стр. 43-51



Гитара в интернете

К 10-летию интернет-проекта

Гитаристы и композиторы

http://abc-guitar.narod.ru/index.htm

Иллюстрированный биографический энциклопедический словарь

— *Виктор, ваш проект уже можно назвать долгожителем в Интернете, и вам не с чего не начинать?*

— Да, в августе нам исполнилось 10 лет. В 2001 году мы и предположить не могли, что, открывая сайт «Гитаристы и композиторы», делаем это «серьезно и надолго». В отправном словаре, который мы тогда начали составлять, отразился интерес к музыке и большой раздел посвящался немецкому старшего сына, с детства живущего классической гитарой. А тот находил — Сергей — был целиком поглощен гитарой. Он то и имел не и мне дом, «здешнее» семя увлеченное все сложно. Ни гитара, правда, и это сей день время него мало не играет, но зато гитарную музыку он знает и любит по-прежнему.

В 1999 году Сергей самостоятельно поступил в Музыкальную школу (теперь это Школа искусств им. Валерия Полянова в Кишиневе, где на в то время жил мама, в класс классической гитары педагога Виктора Борисовича Нетушил. Я уж и не знаю, как ему это удалось

Сергей Тавровский

Гитара в интернете



Сергей Тавровский

Гитара в интернете



Виктор и Сергей Тавровские

Гитара в интернете



Александр Тавровский

Гитара в интернете



Сергей Тавровский

Гитара в интернете



Виктор Тавровский

Гитара в интернете



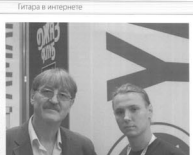
Сергей Тавровский

Гитара в интернете



Виктор Тавровский

Гитара в интернете



Виктор Тавровский и Сергей Тавровский

Гитарист 2012 №1

музыкально-литературный журнал с иллюстрациями и нотными приложениями

"Я всегда стремился к творческой свободе!"



Заслуженный деятель искусств России, композитор

Игорь Рехин

К ЖУРНАЛУ ПРИЛАГАЕТСЯ AUDIO-CD

125635, г. Москва, а/я 68
Тел./факс: (499) 906-35-22

www. guitarists.ru
www.guitarcentre.ru
E-mail: russianguitarcentre@gmail.com

Село Пальна-Михайловка
Усадьба Стаховичей



Первое здание было построено в 1820 году в стиле русского ампира. Дом сооружался по проекту архитектора А.Л. Витберга, был расписан итальянским художником И.К. Скотти и вошел в историю отечественной архитектуры как памятник зодчества деревянного классицизма первой трети XIX века. В 1908 году первый усадебный деревянный дом сгорел и на его фундаменте возвели каменное здание со всеми деталями архитектурной обработки и планировки первоначального деревянного. В 1941 году дом вновь сильно пострадал от пожара. В послевоенные годы был восстановлен с некоторыми изменениями.