

Николай Привалов

Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа

Очерк их происхождения,
появления на Руси и существования

Историческое исследование



Копия страниц из книги:

Привалов Николай Иванович. Музыкально-этнографические исследования [Текст]:
избранные труды, 1903-1915 гг. / Николай Привалов; сост. и общ.ред. В.Брунцев. –
Санкт-Петербург: Союз художников, 2015. – 349 с., [1] с., [12] л. цв.ил.: ил., портр., ноты. –
Библиогр. в подстроч. примеч., в конце ст. и в тексте. – ISBN 978-5-8128-0181-0: Б.ц. –
С.151-198.

Первая публикация:

Привалов Николай Иванович. Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа.
Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютня,
кобза, бандура, бандурка, торбан, мандолина, гитара). Историческое исследование. –
“Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний”. – 1905, апрель-июнь. –
1906, февраль.

Из «Записок Русского Отделения Императорского Русского
Археологического Общества».

Источники	153
Предисловие	155
Танбуровидные инструменты славян	155
Домра	157
Балалайка	160
Восстановление домр и балалаек	165
Бандура	174
Бандурка	184
Гитара на Руси	190

Источники:

Фаминцын А. С. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. — СПб., 1891. — Гусли, русский народный музыкальный инструмент. — СПб., 1890. — «Скоморохи на Руси. — СПб. 1889. — Петухов М. «Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории». — СПб., 1884. — А. М. (Михель). Энциклопедия смычковых инструментов. — Москва, 1894. — Михневич В. Очерк истории музыки в России. — СПб., 1879. — Размадзе А. С. Очерки истории музыки. — Москва, 1888. — Сакетти Л. Краткая историческая музыкальная хрестоматия. — СПб., 1896. — Проф. Эм. Науман. Иллюстрированная всеобщая история музыки. — СПб. 1897. (Перев. Н. Финдейзена). — Пантусов Н. Н. Таранчинские песни. — СПб., 1890. — Бабкин. Балалайка, очерк её развития и усовершенствования. (СПб., отд. Оттиск журнала «Русская Беседа» март 1896 г.). — Штибер Н. П. В. В. Андреев, очерк его деятельности. — СПб. 1898. — Ротштейн А. О кустарном производстве музыкальных инструментов в России. — СПб., 1898. *Andréeff W.* Les instruments nationaux en Russie, anciens et perfectionnés. — St.-Petersbourg, 1900. — Лиссовский Н. М. Музыкальный альманах и справочная книжка на 1891 г.. — СПб., 1890. — Фетис. Музыка, понятная для всех. Перев. с франц. П. Беликова. — СПб. 1833. — *Fetis.* «Histoire générale de la musique» 1869–1876 г. и «Résumé philosophique de l'histoire de la musique» 1835 г. — *Soubies A.* «Histoire de la musique en Russie». — Paris, 1898. — *Magillon.* «Catalogue du musée instrumentale du conservatoire royal de musique de Bruxelles», 1893 (Bruxelles). — *Ambros.* «Geschichte der Musik», 1864. — *Kircher.* «Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni», 1650. — *Mersenne.* «Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musique», 1636. — *Praetorius:* «Syntagma musicum», 1614–1619. — *Reissmann.* «Illustrierte Geschichte der deutschen Musik», 1881. — *Matthessohn.* «Das Neu-Eröffnete Orchester», 1713. — *Schilling.* «Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaft», 1836. — *Olearius A.* «Vermehrte Moscovitishe und Persianische Reischbeschreibung», 1656. — *Pallas.* «Sammlung historischer Nachrichten über die Mongolischen Völkerschaften», 1776–1801. — *Pauly.* «Description ethnographique des peuples de la Russie», 1862. — *Comte de Rechberg.* «Les peuples de la Russie», 1812–1813. — *Bergholz.* «Tagebuch» у Büsching: «Magazin für die neue Historie und Geographie». — *Staehtlin.* «Nachrichten von der Musik in Russland» (Haygold: «Beylagen zum Neuveränderten Russland», 1770). — *Georgi.* «Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs», 1776–1780 и «Versuch einer Beschreibung der Russichen Kayserlichen Residenzstadt St.-Petersbourg», 1790. — Савваитов П. Описание старинных русских утварей. — СПб. 1896. — *Guthrie.* «Dissertations sur les antiquités de Russie», 1795. — Энциклопедический словарь, изд. Брокгауза и Еврона. — *Геварт:* «Руководство к инструментомке». — *Даль.* «Толковый словарь», 1879. — *Ровинский.* «Русские народные

картинки». Изд. 1881 г. и изд. 1900 г. — *Терещенко*. «Быт русского народа», 1848. — *Карстен*. «Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии», 1887. — *Пржевальский*. «Монголия и страна Тангутов», 1875-1876. — *Унковский*. «Посольство кап. Арт. Унковского к Контайме в 1722-24 гг.» (Зап. Русск. Геогр. О-ва, т. X (по отд. этнографии). СПб. 1887 г.). — *Грум-Гржимайло*. «Путешествие по Тибету» («Нива», 1904 г.). — *Erman*. «Aegypten und aegyptisches Leben im Alterthum». (Leipzig, изд. M. Spirgatis). — *Разумовский*. «О народно-инструментальной русской музыке» (Труды I-го арх. съезда в Москве в 1869 г.). Изд. 1871 г. — *Тучков*. «Записки 1780-1809 гг.» — *Эйхюрн*. «Полная коллекция музыкальных инструментов народов Центральной Азии». Каталог 1885 г. — *Миллер В.* «Систематическое описание коллекций Дашковского этнографического музея», 1887. — Опыт областного великорусского словаря 1852 г. и дополнение к опыту обл. великорусск. словаря 1858 г., изд. II отд. Импер. Акад. Наук. — *Тихонравов*. «Летопись русск. литер. И древностей». — Акты исторические, собр. и изд. археогр. комисс. 1841-1842 г. — Акты юридические, изд. археогр. комисс. 1838. Акты, собранные археогр. эксп. Имп. Академии Наук, 1836. — *Сахаров*: «Сказания русского народа». СПб. 1849. — *Забелин И.* «Домашний быт русских цариц», 1872 (Москва). «Домашний быт русских царей». 1895. (Москва). — *Кулиш*. «Записки о Южной Руси», 1856. — *Ригельман*. «Летописное повествование о Малой Руси», 1848. — *Лисенко*. «Кобзарь Остап Вересай», Киев, 1874. — *Закревский*. «Старосветский бандурист», 1860. — *Sowinski*. «Les musiciens polonaise et slaves anciens et modernes», 1857. — *Linde*. «Słownik Języka polskiego», 1807. — *Rakowiecki*. «Pravda Ruska». (1820-1822). — *Kuhac*. «Opis i poviest narodnih glasnica jugoslovjena» (в Rad. jugoslavenske akademije snatnati i umjetnosti), 1877. — *Goliembiowsky*: «Gry i Zabawy», 1831. — *Макаров*. «Мои 70-летние воспоминания», 1881. — *Стахович*. «История 7-струнной гитары», 1864. — *Ратцель Ф.* «Народоведение». СПб. 1903. — *Тютчев*. «Нравы, обычаи и памятники всех народов земного шара». Москва, 1846. — *Иванов М.* «Новое Время» 5 мая 1898 г., фельетон.

Розыскные дела о Федоре Шакловитом, изд. археогр. комиссии. СПб., 1881-1885-1888-1893 гг. и т. д.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Танбуровидными инструментами называются музыкальные орудия, имеющие пустой деревянный кузов и рукоять, вдоль которой натянуты струны, приводимые в колебание пальцами руки или посредством плектра (палочки, косточки, щепочки, пера). Называются так они потому, что родоначальником их принято считать арабско-персидский инструмент танбур. В 1891 году вышла книга «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа» профессора А.С. Фаминцына, где он, компилируя весь известный ему историко-литературный и этнографический материал, впервые устанавливает теоретические основания происхождения, внешнего вида, характера, типа и эпохи существования на Руси танбуровидных инструментов. С тех пор прошло 13 лет, совершилось практическое восстановление многих из этих музыкальных орудий, и накопился новый богатый материал, добытый как из пыли архивов, так и найденный в живом народном обращении. Вследствие этого явилась возможность, пополнив этими новыми данными почтенный труд профессора, сделать и новые выводы, в свою очередь позволяющие еще немного приподнять край завесы, скрывающей историческую истину в туманной области столь мало разработанной историографии русских народных музыкальных инструментов.

Танбуровидные инструменты славян

Арабские писатели, упоминавшие в торговых сношениях славян с их восточными соседями (Ибн-Хордаде, IX столетия) свидетельствуют и об имевшихся у славян *танбурах* и *аудах*; так например Ибн-Даста (X ст.) свидетельствует: «Есть у них (т.е. у славян) разного рода *ûd* и *tanbur* и *свирели*; последняя длиною в 2 локтя, лютя же их (*ûd*) осьмиструн-

ная». Аль-Бекри (тоже X ст.) пишет также об осьмиструнном инструменте славян, имевшем внутреннюю сторону (т. е. ту, которая при игре прижимается к туловищу музыканта) не выпуклую, а плоскую. Наконец *Ибн-Фодлан*, видевший в 20 годах X столетия похороны одного знатного Русса на Волге, прибавляет, что в могилу с ним положили *ta(u)nbur*.

Вспомним, что Аль-Фараби описывал два вида танбура (от 2 до 3 струн) и *ауд*, т. е. понятие об этих инструментах в X веке были уже совершенно установившееся. Следовательно, арабские писатели действительно видели у славян какой-то танбурообразный инструмент, имевшийся в обращении этого народа и даже положенный в могилу князя; последнее особенно указывает на распространенность этого музыкального орудия, так как он составлял очевидно одну из вещей домашнего обихода.

Что касается другого инструмента *ūd* (т. е. *ауд*), то здесь арабский писатель встретил, как видно, нечто особенное и постарался приравнять этот инструмент к знакомому и наиболее подходящему типу, сделав только оговорку, что на славянском *ауде* было 8 струн, и что внутренняя сторона его была плоская. Арабский же *ауд*, как известно из описания Аль-Фараби, имел 4 струны и дно выпуклое. Я полагаю, что арабские писатели видели у славян осьмиструнные гусли, которые имели действительно плоское дно и прием игры бряцанием по струнам кисти руки; такой способ воспроизведения звука, имеющий сходство с игрою плектром, мог ввести в заблуждение арабских историков, принявших эти гусли за разновидность *ауда*. Такие гусли и до сих пор сохранились в обращении русского народа, составляя один из древнейших образцов его музыки.

Что же касается до *танбура*, то он очевидно был в обращении славян, так как упоминается с *аудом*, как отдельный от последнего инструмент. Танбур мог попасть к славянам через восточных народов, с которыми они поддерживали сношение (по *Ибн-Хордаде*) или же славяне могли получить его из Византии еще в то время, как жили на Юге, близ Балканского полуострова и принести его с собою. А может быть появление его надо искать в более глубокой старине, так как римские историки говорят о существовании какого-то струнного танбуровидного инструмента у скифов (сбор племен Туркестана), весьма среди них популярного. Нет ничего удивительного, если скифы и имели в своем обращении танбуровидное музыкальное орудие в одной из первобытных его форм, и даже заимствовав из Месопотамии, так как во время своих перекочевки из Туркестана они приходили в соприкосновение с народами этой страны,

а в VI ст. даже покорили мидян и всю Палестину; потом ушли в южно-русские степи; Мидия, как известно, не могла уже оправиться и легко пала под нападением персов. Впрочем этот вопрос остается открытым, так как, во-первых, не выяснено до сих пор, какое отношение имели скифы к славянам, да и самое свидетельство римских историков о музыкальном орудии скифов я не имел возможности проверить, заимствовав его из записок С. А. Тучкова (1780–1809).

До XVI столетия не имеется затем никаких указаний на существование танбуровидных инструментов у славян; однако возможно, что такие инструменты подразумевались духовными писателями XI–XV веков под более общими наименованиями «гусли», «струны», «гудение» и т. п., которыми обозначались понятия о музыке и об игре на струнных инструментах вообще. Но прежде чем говорить обо всем этом, обратим взгляд, на Восток: вспомним, что древний семитский инструмент от ассирийян перешел к народам Малой и Средней Азии, а оттуда распространился по Монголии, Сибири, попал к киргизам, калмыкам и другим кочевым азиатским племенам, переселявшимся через южнорусские степи. Вспомним также, что разновидности этого инструмента сохраняли все-таки общий тип — овальный кузов, длинную рукоять и две (чаще) или три (реже) струны, причем господствующий и первоначальный прием игры был при помощи плектра. Сохранился общий корень и в названиях, причем они прошли разные изменения под влиянием местных наречий и языков: пандура, пандур, танбур, тамбур, тамбура, тампур, пандури, танбури, думбара, тамера, тунбур, домбур, тумра, думбра, домбра, домр, домра.

Домра. С XVI столетия в литературе начинают попадаться указания на существование на Руси музыкального орудия под название домра. В сказании о «неудобь понимаемых речах» XVI в. разъясняется слово «мусикия» — «гудение, рекше игра гусельная и кинаров, рекше лырей и доляр (т. е. домр), всякого устройства гудебного». Далее, в поучении митрополита Даниила около 1530 г., читаем между прочим: ныне же суть неции, от священные... глумяся играют в гусли, в зомры (т.е. домры) в смыки». Потом название это встречается в польском переводе библии 1572 г. в числе музыкальных инструментов: «hrywaia beben i arfe, a wesela sie na glos domry» (кн. Иова, XXI, 12); и псал. CL, 4; «Chwalcie Jehowa na stronach I na domrze». Затем, Александр Гвоинин, родом веронец, но проведший всю жизнь в Польше, где он достиг звания дворянина и был Витебским воеводою (умер в 1614 г.) писал в XVI в. (1582 г.) об употребле-

нии москвичами и русскими *пандур*. В XVII столетии в духовной и административной литературе Московского государства, в указах и грамотах царей и патриархов, осуждавших скоморошество, мы постоянно встречаем упоминание «домры» в числе других популярных русских народных инструментов, бывших в обращении у скоморохов. Далее, — бывший в Москве в начале XVII столетия библиотекарь голштинского посольства А. Олеарий (Подр. опис. путеш. в Московию, пер. Барсова 1870 г.) пишет о том, как (по приказанию царя Иоанна) Новгородского архиепископа Пимена для поругания посадили на лошадь и повесили ему на шею лиру, *цитру* и *волянку*». Под «цитрою» по 3. европейским понятиям того времени надо здесь подразумевать *танбуровидный инструмент*. Затем Олеарий пишет, что «в Ладогe слышали (послы) русскую музыку, когда мы сидели за обедом, пришли двое русских с лютней (*laute*) и гудком (*Geige*) на поклон к гг. послам, начали играть и петь в честь великого государя и царя Михаила Федоровича» (стр. 26). Под именем лютни также надо подразумевать здесь танбуровидный инструмент, т. е. домру; это ценное сведение Олеария характеризует нам применение домры, как инструмента, *аккомпанирующего пению* — *славлению царя*. Но Олеарий приводит также и нарисованное изображение этих двух музыкантов, из которых один играет вытянутым пальцем руки (т. е. приемом схожим с нынешней игрой на балалайке) по струнам инструмента, имеющего овальный кузов; этот рисунок надо считать самым ранним из найденных до сего времени, по которому можно судить о русской домре. Собственно говоря, она дошла до нашей эпохи в обращении народа, но уже под другим названием и с некоторыми небольшими изменениями, о чем будет сказано ниже.

В XVII столетии русские домрачеи, т. е. игроки на домрах, бывшие в то же время и «бахарями» (т. е. сказочниками) состояли при дворах московских государей, в частности при потешной палате на царицыной половине. Их царь жаловал деньгами, сукном, сапогами и целыми костюмами «за потех», т. е. за хорошую игру. Забелин (Дом быт русск. цар., стр. 139) называет имена домрачеев *Богдана Путяты*, тешившего царя Михаила Федоровича с 1614 по 1622 г.; затем домрачеев *Андрея Федорова* и *Василия Степанова*, игравших на свадьбе у государя. С 1622 г., судя по записям денежных расходов царицыной половины, при потешной палате состояли слепые домрачеи *Гаврила*, *Якун*, *Лукан*, *Наум*, *Петр* «со товарищи». т. е. домрачеев было всегда *несколько человек*. Самые инструмен-

ты, т. е. домры, тоже были различных размеров: те же записи (под 1644 г.) гласят: «по государеву указу и по приказу Ивана Федоровича меньшево Стрешнево куплено домришко по цене 8 денег; а сю домришку взял он же Иван Федорович и отнес в царицыны хоромы, а сказал играть в домришку дурке». При описи имущества князя В. В. Голицына в 1690 г. упоминается «домра большая басистая в напалице деревянном, ц. рубль» (см. «розыскные дела о Шакловитом», СПб. 1893 г.). Все это дает нам основание вывести справедливое заключение, что при дворах русских государей в XVIII стол. существовала совместная игра на домрах разных размеров, т. е. был род домрового оркестра, вроде нынешних оркестров танбуринов славян Балканского полуострова.

Упомяну еще о свидетельстве врача Алексея Михайловича англичанина Коллинза, который прибыл в Россию во 2-й половине XVI ст. и упоминает о виденных им у русских инструментах, корпус которых сходен с лютнею и на которых они наигрывают в области четырех или пяти нот. Но очень может быть, что Коллинз говорит здесь о гудках, так как он называет инструменты эти *fiddles*, а *фидель* была известным смычковым инструментом того времени в 3. Европе.

Последнее упоминание о домре встречается в XVIII ст. в рукописном сборнике Румянцевского музея (1754 года), где в числе игр и суеверий русского народа названа и игра в гусли и *домры*, и сопели, и в бубны. А. С. Фаминцын высказывает совершенно справедливое предположение, что сборник этот воспроизводит лишь запрещения XVIII столетия, так как с XVIII название «домр» надо считать совершенно забытым.

До нашего времени слово то дошло только в двух народных поговорках «рад скомрах о свои домрах» и «любить — игра, купить — домра» (Даль, 478). У Ровинского («Рус. нар. карт., IV, 296) в народной повести с рукописи XVIII в. говорится: «у Еремы гусли, у Фомы домра».

Больше упоминания о *домре* в народном обиходе А. С. Фаминцын не нашел, из чего выходит заключение, что инструмент этот совершенно забылся вследствие того, что глубоко в жизнь русского народа не проник, так как он был чужестранного происхождения, и притом занесен на Русь сравнительно недавно; как противоположность *домры*, вспомним, что древнейший и коренной русский инструмент *гусли* проник почти во все народные песни, былины, сказки, повести и поговорки, а также сохранился в обращении во множестве разновидностей. Слово *гусли* в древнейшей русской литературе

(летописи) сделалось даже нарицательным, обозначавшим общее понятие о струнной музыке.

Упомяну еще о том, что в Тамбовской губернии есть село, называющееся Домрино, хотя обитатели его совершенно не могут объяснить происхождения и значение названия. Родина Ивана Сусанина (Костромской губ.) тоже называлась Домнино или Домрино.

Сохранились также в Москве следующие фамилии: *Домрачевы*, *Домрачевы* (быть может потомка царских домрачевых XVII ст.) и какой-то штабс-капитан *Домра*.

На основании приведены выше фактов, не остается сомнения, что домра заимствована была русскими от ближайших соседей их — восточных племен, выходцев из Азии. Сравнительно позднее её выявление обусловлено восточным влиянием, проявившимся на Руси во всей силе только после Монгольского ига. Вспомним путешественников XIII столетия (Карини и Рубруквис), писавших о популярном тамбуровидном инструменте татар, и у нас не останется сомнения в том, что именно татары и были заносителями к нам домры. Скоморохи, нуждавшиеся в разнообразии музыкальных инструментов, вероятно первые и охотно подхватили домру, которую потом у них стал перенимать и народ русский. В Западной Европе жонглеры и труверы точно также первые перенимали восточные инструменты, которые от них распространялись затем в обществе и в низших классах населения.

Балалайка. Соединенными суровыми мерами московского духовенства и правительства домра в числе некоторых других музыкальных орудий была изгнана из употребления русского народа. С XVIII же столетия Русь подверглась сильному западному влиянию, вследствие чего легла громадная грань между русским обществом и народом, сохранявшим свой наследственный уклад жизни. А. С. Фаминцын утверждает, что уже в XVIII ст. упоминание о домре вовсе не встречается; но на самом деле этот инструмент народом не был брошен, но только замаскирован другим названием и впоследствии несколько видоизменен и упрощен, так как должен был оставаться в пределах первобытного изготовления.

Авторы XVIII столетия, описывавшие русский быт, упоминают постоянно о чрезвычайно распространенном среди русского народа музыкальном инструменте — *балалайки* или *балалайка*. Впервые появляется это название в описании шуточного шествия на свадьбе Зотова в 1714

году (Голиков, доп. Петра Великого, X, с. 23). При таких точно условиях балалайки фигурируют на празднестве в честь коронавания Императрицы Екатерины II — февраля 1763 г. по мысли и под ведением распорядителя торжества — первого русского актера Волкова.

А. С. Фаминцын в своей книге «Домра» подробно, и по частям разбирая инструмент, приводит свидетельства о нем иностранцев писателей XVIII столетия: *Бергхольца* (Tagebuch 1721 j.) академика *Шнелина* (Nachrichten von der Musik in Russland 1770 j.), *Георге* (Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs 1776-1780 jj. и *Versuch-einer Beschreibung der Russischen kayserlichen Residenzstadt S.-Petersburg* 1870 j.). *Гюмпи* (Dissertation sur les autiquites de Russie 1795 j.), который дает и рисунок. Делая сводку их описаний, мы видим, что балалайка есть инструмент с овальным, полушаровидным или иногда треугольным кузовом и длинною рукоятью (раза в 4 длиннее кузова). При этом овальная форма существует у балалаек, изготовляемых мастерами, а треугольная — у балалаек примитивного собственноручного народного изготовления. Струны — две, а иногда — в виде исключения — прибавляется и третья выдающимися виртуозами на балалайке. Гриф перевязан поперечными ладами, на верхней деке инструмента голосники в виде мелких дырочек, — прием игры бряцанием по струнам пальцами руки или плектром в виде пера или деревянной щепочки. Инструмент этот первобытной конструкции и простонародный.

Все это типичные признаки домры. Для объяснения происхождения названия «балалайка» А. С. Фаминцын указывает на татарское слово *бала*, что значит — дитя; отсюда происходит в русском языке множество слов, означающих понятие о чем-то пустом, вздорном (балакать, балабонить, балагурить, баламутить). Отсюда: *балабойка*, *балабайка* и наконец *балалайка*, как инструмент пустой, бренчливый, вздорный, созданный для препровождения праздного времени; такое народное понятие о балалайке подкрепляется пословицами и песнями, как например: «на словах — что на гусях, на деле, что на балалайке», «балалаичка гудок — разорила весь домок» и т. д. Очевидно, русский народ, желая сохранить домру, — инструмент преданный проклятию и преследуемый, — сначала переименовал ей название, дав новое, обозначающее предмет не для серьезного занятия, а для забавы, развлечения. Затем, так как приходилось это музыкальное орудие изготовлять домашними средствами и наскоро, то для упрощения работы корпус начали сколачивать не полукруглый,

а обрезанный снизу, а потом и вовсе треугольный из простых дощечек. Далее, на балалайку перенесен был и старинный русский прием игры, издавна практиковавшийся на древней форме гуслей — бряцанием по струнам кистью руки (собственно говоря одним указательным пальцем кисти — остальные зажимаются к ладони) — а не плектром. Треугольная форма кузову балалайки начала придаваться уже в конце XVIII столетия, так как кроме рисунка Гютри, представляющего круглую балалайку, мы имеем изображение этого инструмента и с кузовом треугольным: в народных картинках XVIII ст. из собрания Ровинского «как мыши кота погребают» и изображения, и «знай себя, указывая в своем доме». — 1. Точно также игрок на балалайке изображен в толпе бесов, окружающих преподобного Исаакия в сборнике лицевом XVIII ст. Везде корпус инструмента очень маленький, вытянутый в длину, — рукоять очень длинная и оканчивается характерным для азиатских домр завитком.

Писатели начала XIX столетия уже указывают на преобладание треугольной формы кузова (хотя попадаетея еще и круглая), и на трехструнный строй балалайки (двухструнный уже реже), а иногда и больше — до 4 струн. А. С. Фаминцын приводит свидетельство Даля (Толковый словарь), Петухова (На родные инстр. муз. СПб. консерв. 1884), Терещенко (Быт русского народа, 1848 г.), графа де Рошберга (*Les peuples de la Russie* 1812–1813 г. с рисунком), Паули (*Description ethnographique des peuples de la Russie*, 1862), Энциклопедического словаря 1835 г., Ровинского (русск. нар. карт.), Фетиса (со слов Боальдые, бывшего в 1802 г. в С-Петербурге) 1835 г. и выписка из разных газет, свидетельствующих о всеобщем распространении балалайки в губерниях Казанской, Уфимской, Самарской, Костромской, Ярославской, Новгородской, Тверской, Курской, Воронежской и даже отчасти в Виленской. Прибавим к этому перечню и губернию Вятскую. Прием игры уже окончательно установившийся — без плектра, строй — две струны в унисон, третья в кварту или в квинту. С 50-х годов балалайку в некоторых губерниях начинает вытеснять гармоника.

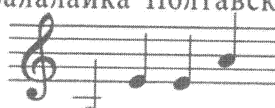
Кроме того, А. С. Фаминцын приводит рисунок, хранящийся в Дашковском музее в Москве, балалайки из Архангельской губернии с очень длинным грифом и 2 струнами. Как на этом рисунке, так и на изображении игрока на балалайке из книги Паули и описании балалайки в книге Петухова, все формы инструмента с острыми углами, кузов треугольный, без выгнутых ребер, лопатка для колков тоже трапецевидная,

а не завитком, как у домр. Такой же формы балалайка хранится в музее Брюссельской консерватории (из колл. Серве).

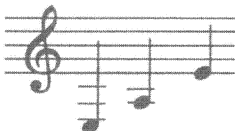
Со своей стороны добавлю еще следующие описания балалайки: протоирей Разумовский в своем докладе на 1-м археологическом съезде в Москве в 1869 г. («Труды 1-го Археолог. съезда в Москве, под ред. гр. Уварова, 1871 г.») о русских народных инструментах сообщает следующее: «домра — это наша балалайка о 2, а большею частью о 3 кишечных струнах»; игроки на домрах, а может быть и изготовлявшие инструменты назывались «домрачами». Далее он высказывает предположение о заимствовании балалайки от татар, или самостоятельного изобретения её русскими во время монгольского ига под влиянием восточных инструментов.

Генерал-майор Тучков в своих Записках 1789–1809 гг. говорит, что русская народная балалайка есть род гитары с весьма длинную рукоятью или грифом, о 2, 3 и иногда 5 струнах из меди или кишек; играется на ней пальцами, как на гитаре.

Из сохранившихся в народном обращении виденных мною или имеющихся в коллекциях великорусских балалаек преобладающее большинство имеет три струны, треугольный кузов и лопатку для колков с прямыми гранями; длина рукояти (с лопаткою) не превышает длины кузова более чем на 1/3. В Новгородской губернии есть однако балалайки с лопаткою для колков в виде завитка: я сам видал их. Точно также и балалайки из Полтавской губернии. Балалайки из Казанской губернии имеют заметные выпуклости боков кузова, в Вятской — кузов овальный, обрезанный снизу. В кустарном музее хранится 4-струнная балалайка Московской губернии, с овальным кузовом и завитком лопатки для колков. Круглая балалайка изображена и в руках русского мужика на картине из «Hist. de la musique en Russie» Субиза, без указания источника заимствования её. На рисунках ситцев Тверской губернии я также видел изображение пляшущего мужика, под звуки балалайки круглой формы, на которой играет другой мужик.

Балалайка Полтавской губернии имеет 4 струны следующего строя: . Мы видели выше, что московская круглая балалайка имеет тоже 4 струны; гр. Рошберг также дает изображение игрока на 4-х струнной балалайке. Строй 2-х струнной балалайки Даль указывает в квинту. В трехструнной балалайке удваивается только ниж-

ний тон, так что, по Петухову, две струны строятся в унисон, а третья квинтою вверх. Действительно я встречал этот строй у донских казаков, но большинство виденных мною народных балалаек настраивались в интервале *кварты*¹⁾: В. В. Андреев, лучший в этом случае авторитет, осмотревший множество народных экземпляров, признает наиболее распространенным следующий строй: две струны в унисон, третья в кварту

вверх:  Реже встречаются строи:  так называемый *разлад*, и  4) (ми-ля-ми).

Величины народных балалаек не представляют ничего определенно установленного: я видел один экземпляр длиной от основания кузова до конца головки с ладами в 58 сантиметров и другой в 80 сантиметров.

Таким образом мы видим, что восточная домра, культивированная русским народом, попала даже к царскому двору, где, вероятно, было нечто вроде оркестра домр, может и вместе с другими русскими инструментами: гусями, цимбалами, скрипками. Так, по крайней мере, возможно заключить из записей дворцовых разрядов XVIII ст., цитируемых в книге Забелина (вспомним *двоих* игроков из Олгария, многих домрачеев в штате царя)

Затем, когда домра была изъята из употребления русского общества, то, сделавшись исключительно достоянием народа, она утратила значение оркестрового (или, по крайней мере, ансамблевого) инструмента, упростилась и начала отдаляться от первоначального восточного типа: кузов сделался треугольным, рукоять укоротилась, прибавилась 3-я струна, переменялся восточный прием игры на коренной русский, и забылось даже прежнее название инструмента. Таким образом, ко 2-й половине XIX столетия окончательно установился новый тип инструмента — балалайка.

Вспомнив приведенное ранее свидетельство, исследователь музыки киргиз-кайсаков и калмыков С. Рыбакова (см. предыдущий вып. «Известий» стр. 8), мы должны согласиться, что треугольная форма кузова,

¹⁾ Раньше было уже указано, что и киргизская домра в строе содержит интервал *кварты*.

также как и самое название *балалайка*, не заимствованы нами от киргизов, но обратно — киргизами от нас. Последовательный ход с востока к нам азиатского танбура совершенно выяснен в предыдущих главах этого исследования. Вот если бы треугольная балалайка встретилась в глубине Средней Азии, — тогда можно было бы еще говорить о заимствовании её нами от киргизов: по словам же Рыбакова, наоборот, чем ближе местность к русской границе, тем более похожа на русскую балалайку киргизская домра и, наоборот, с удалением в глубь степей в инструменте обнаруживается все больше и больше азиатского характера.

Заимствование от нас балалайки восточными народами подтверждается и документально: в «Самарских Ведомостях» за 1852 г. и в Уфимских за 1867 г. говорится об имеющейся в употреблении чуваш балалайке, как инструменте *не особенно распространенном*. Между тем в XVIII ст. чуваш в числе своих музыкальных орудий балалайки не имели: это доказывается тем, что внимательные исследователи быта русских инородцев Миллер 1743 г. и Георги в 1770 г., перечисляя *все* музыкальные инструменты чуваш, балалайки в числе их не называют (у башкир, например, и у татар Георги ее нашел).

Восстановление домр и балалаек

Несмотря на простоту своего устройства, балалайка представляла инструмент в искусном исполнении приятный. Уже в XVIII столетии Георги находит, что под умелым руками, и особенно с сопровождением «добрым горлом, т.е. пением, «балалайка звучит очень приятно». М. О. Петухов приводит рассказ А. А. Астафьева, редактора «Русского музыкального вестника», о том, как на ярмарках ростовской, мурманской и нижегородской слышал замечательного артиста-балалаечника, лихо фигурировавшего перед своим хором из шести девушек и двенадцати молодцов: выходя по очереди из хора, они бойко плясали под звуки балалайки и хорового пения. Такие выходы и пляска исполнялись также песенникам Молчанова и в цыганских хорах. По словам помещиков-старожилов Тверской губернии в крепостное время они любили в дворне держать балалаечника, призывая его играть во время вечеров, к общему удовольствию и веселью своих гостей. Вспомним соответствующий прекрасный эпизод из романа «Война и мир» Л. Н. Толстого. Там, где условия жизни

сближают крестьянина с барином, последний часто заимствует многое из народного обихода: так и некоторые из господ перенимали от своих крестьян умение играть на балалайке; вот что мне пишет из Пермской губернии о недалеком прошлом местный старожил и собиратель этнографического и исторического материала, Д. П. Шорин:

«Бывало на Салде (Салдинский завод Пермской губернии Верхотурского уезда) Е. П. Шалаев с пятиструнной бандурой да Александр Дмитрич с балалайкой в руках, разыгрывая народные песни, заменяли целый оркестр: инструменты у них плакали, рыдали и в тоске изнывали, — или, перейдя в веселый бравурный тон, залихватски откалывали плясовую, так что казалось все ходенем идет!.. Салдинскому лесному смотрителю рассказывал один из старых балалаечников, что не менее сорока лет тому¹⁾ государственный крестьянин Ирбитского или Туринского уездов, придя в Нижне-Салдинск для дела красного кирпича и зайдя мимоходом к заводскому пикету, играл на особой балалайке и настолько хорошо, что масса рабочих людей выходила его слушать».

Штелин с удивлением говорит о виртуозной игре на балалайке придворного слепого украинского бандуриста, который, прибавив 3-ю струну и иначе настроив инструмент, с необычайным искусством наигрывал на ней не только арии, менуэты и польские танцы, но и целые партии *Allegro, Andante* и *Presto*.

Очевидно находились уже в и XVIII столетии любители из интеллигентного общества, перенимавшие и даже развивавшие технику игры на народной балалайке: по свидетельству того же Штезина один из представителей знатнейшего русского рода, молодой человек, под нежный аккомпанемент своей балалайки пел новейшие итальянские арии, ригурнели же играл с такою силою, что казалось звучало несколько инструментов одновременно. Находились в русском обществе XVIII столетия и другие любители балалаек, так как Георги свидетельствует о том, что балалайки с кузовом овальной формы *были иногда предметом производства инструментальных мастеров, делавших их довольно красивыми* (Georgi: Beschreibung. IV, 496). Талантливый скрипач времен Екатерины II Иван Хандошкин (1765–1804), получивший музыкальное образование в Италии и состязавшийся с первыми европейскими скрипачами Виотти, Дитцели и Матрино, был также и балалаечником; любимец Потемкина

¹⁾ Т. е. примерно в 50-х годах.

и Нарышкина, Хандошкин часто играл перед ними, приводя их в музыкальный раж своею балалайкою. Как Паганини играл на гитаре, так и русский скрипач был балалаечником! Инструмент Хандошкина имел полусферовидную форму, так как был сделан из горлянки тыквы, внутренность которой проклеена порошком битого хрусталя, благодаря чему звук получался чистый, серебристый. Потом, по дружбе с Хандошкиным, знаменитый скрипичный мастер Батов (1767–1839) сделал ему балалайку из выкопанной из могилы старой гробовой доски. Преемником Хандошкина по балалайке был камер-музыкант Яблочкин, тоже придворный скрипач времен Екатерины, умерший в 1847 г. столетним стариком¹⁾. В пятидесятых годах в Москве появился необыкновенно талантливый балалаечник, штабс-ротмистр гусар Радивилов, который выступал с огромным успехом на концертных эстрадах. Огненною, страстною игрою он увлекал слушателей; у него была знаменитая «гробовая» балалайка Хандошкина (работы Батова), но точно также Радивилов выступал с однострунной и с четырехструнной балалайками. Благодаря своей пылкой и необузданной натуре этот артист предавался губительным страстям и наконец, окончил жизнь самоубийством.

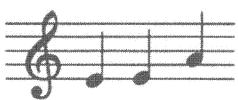
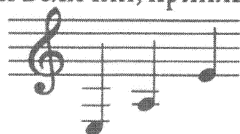
М. М. Иванов пишет также о богатом помещике Орловской губернии И. А. Л-ском, который имел целую коллекцию балалаек (потом сгоревшую); он также превосходно играл на балалайке, и даже исполнял русские песни перед Императором Николаем I, которому в особенности понравилась «Груша садовая». Во время исполнения этой песни Государь собственноручно расстегнул воротник военного мундира Л-скаго, видя, что ему неудобно играть.

На балалайке играл также известный оперный артист бас Лавров, от которого научился этому искусству помещик Тверской губернии Бежецкого уезда А. С. Паскин, большой виртуоз; он говорил мне лично, что по словам Лаврова, да по его собственным наблюдениям многие интеллигенты играли на балалайках в половине XIX столетия, причем игра их значительно разнилась от простой, деревенской, а инструменты нередко изготовлены по особым заказам у хороших столяров или даже у музыкальных мастеров. Паскин был отчасти учителем В. В. Андреева, которому суждено было сыграть главную роль в деле восстановления балалайки и создать совершенно новое движение в области русского музыкального искусства.

¹⁾ «Новое Время», 5 мая 1895 г., фельетон М. М. Иванова.

Василий Васильевич Андреев — коренной русский человек, помещик Тверской губернии; родители его не жалели средства и сил для того, чтобы дать ему наилучшее воспитание и образование. Детство и часть юности провел в деревне, где имел много случаев хорошо познакомиться с русской песнею. Будучи человеком чрезвычайно способным, он быстро научился играть на всех попадавшихся ему музыкальных инструментах, в том числе и на балалайке. Первым учителем его был работник Антип, затем другие деревенские виртуозы. Вскоре В. В. превзошел однако всех своих учителей, и его огненная игра невольно увлекала слушателей, потому что это был по природе настоящий артист. Благодаря этому он с 1887 г. начал выступать в Петербурге на концертных эстрадах, где имел также огромный успех и нашел себе множество подражателей и учеников среди петербургской интеллигенции. Милостивое отношение к нему покойного Императора Александра III заставило Андреева обратить на балалайку еще более серьезное внимание, не увлекаясь мишурным блеском салонной известности, и он приступил к совершенствованию инструмента.

Сначала В. В. играл на простой деревенской балалайке, с поперечными перевязками грифа вместо ладов. Потом по указанию В. В. Андреева скрипичный мастер В. В. Иванов изготовил ему по образцу народной новую балалайку с более правильными в звуковом отношении размерами частей инструмента, — из хорошего материала с хорошими струнами и металлическими ладами. Строй балалайки, треугольный корпус и прием игры остались неизменными, т. е. балалайка сохранила все свои индивидуальные и народные черты, будучи улучшена только в качественном отношении. Играя совместно с учениками, В. В. применил две балалай-

ки различных величин, приняв для одной из них строй  для другой , т. е. оба народные (см. выше). Затем, в

1896 г. Андреев выступил уже с оркестром из балалаек, двух домр и гуслей, который назван был им *великорусским*, потому что в состав его входили музыкальные инструменты, бывшие в употреблении *великороссов*. Со временем количество домр было увеличено и введены другие великорусские инструменты: духовые — *свирели* и *брелка* (или *жалейка*) и ударные — *накры* и *бубен* (общий для народов всего мира).

Интервал строя домр и балалаек Андреев принял исключительно *кварту*, как наиболее употребительный в русском народе и притом чрезвычайно удобный для получения из инструментов музыкально-правильных аккордов; таким образом в великорусском оркестре получили применение *два* строя, встречающиеся и поныне в обращении народа (на деревенских балалайках); 1) две струны в унисон и третья в кварту — обычный строй балалаек), 2) все три струны в кварту одна против другой (так наз. разлад). Русские домры, как известно, были разных размеров, балалайки тоже бывают различных величин. Обратившись к другим народам, мы заметим, что почти во всех странах инструменты одинакового характера встречаются по большей части в разновидностях не одинаковой величины, соединяющихся при совместной игре: болгарские *танбурицы* (танбурица, тара, брач и т. д. — до 10 разновидностей); *итальянские* (мандолина, мандола, люта); немецкие цитры: смычковая цитра, обыкновенная цитра и элегия цитра; русские народные рожки (*визгунок* или *обыкновенный* и *бас* рожок). Наконец и старинные русские домры XVII столетия (домришко, домра, домра басистая), также как и гудки (гудишко, гудок, гудище). Все это говорит нам, что Андреев при создании великорусского оркестра не переступил границ народного творчества: напротив того.

Из записей дворцовых книг XVII века мы видим, что игроки на разных русских инструментах (домрах, гусях, цимбалах и скрипках) жили при дворе русских царей одновременно по несколько человек, т. е. очевидно и играли совместно. Знаем также из духовно-административной литературы того же столетия, что игроки на домрах, гусях, волынках, гудках, сурнах, свирелях и бубнах ходили толпами (иногда до 100 человек), увеселяя народ пением, плясками, *гудением* (т. е. игрою на инструментах, — конечно и совместно), театральными представлениями и т. д. Наконец, иностранцы бывшие в России в XVIII столетии (Лебрён, Рейтенфельс, Карлайль) пишут, что русские в приятном согласии исполняют музыку на трубах, бубнах, сурнах, свирелях (*fistulis*) и на волынках (*Reutnfels: de rebus Moschovitieis*, 1860).

В азбуковнике 1691 года Кариона Иеромонаха Истомина есть картинка, изображающая 4 музыкантов, играющих одновременно на скрипке, гусях, духовом инструменте и на бандуре, с надписью: «псалтирь, мусика, пение сладкое».

В Сборнике лицевом XVIII ст. на картинке, изображающей искушение преподобного Исаакия, его окружили бесы, из которых некоторые

пляшут, а другие играют на рогах, накрах, балалайках, гудке и гусях. В 1674 г. на торжественном празднестве Алексея Михайловича... «и в органы играли... и в сурны и в трубы трубили, и в суренки играли, и по накрам и по литаврам били во вся!».

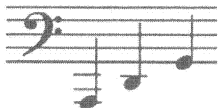
Очевидно оркестры, или, по крайней мере, ансамбли из русских народных инструментов, струнных и духовых, существовали в таком, конечно, виде и составе, который удовлетворял не особенно развитой вкус русского человека XVII столетия. Не будь наш русский народ остановлен в своем музыкальном развитии религиозным гонением и потом западничеством, мы имели бы в настоящее время народный оркестр, или, по крайней мере, более совершенные типы и группы инструментов. Рожечники, например, существуют и теперь; мало того, к балалайке приделан инструмент одинакового приема игры — бандурка, о чем будет сказано ниже.

В. В. Андреев, руководясь своим чутьем и природным музыкальным вкусом, так сказать, выполнил за народ эту работу, составив оркестр, удовлетворяющий современному уху и требованиям музыкально-теоретической правильности; домры и балалайки он сделал разных размеров и присоединил к ним в виде эпизодического элемента другие подходящие к общему ансамблю инструменты: гусли, свирели, брелку, накры и бубны.

Домра восстановлена была Андреевым по образцу, найденному в народном обращении в Вятской губернии Котельническом уезде; по этому типу построена была в 1896 г. в сентябре месяце первая усовершенствованная домра в собственной мастерской В. В. Андреева, которую он завел у себя в имении в Тверской губернии Бежецкого уезда, близ с. Марьино (в 14 верстах от ст. Еваново Рыбинской ж. д.). Мастерская эта основана не в коммерческих видах, так как в течение более чем 15 лет поглощает средства В. В., но исключительно с целью создания образцовых инструментов. Благодаря талантливому мастеру Налимову, бывшему простому столяру-крестьянину, которого нашел и довел мастерство до совершенства В. В. Андреев, действительно изготавливаются прекрасные балалайки и домры; по исключительным своим качествам инструменты эти в балалаечном мире представляют то же, что скрипки Страдивариуса в мире скрипачей. Они служат прототипами для различных музыкальных фабрик, создают им конкуренцию, заставляя улучшать качество изготавливаемых инструментов и понижать им цену, чего не мог-

ло бы случиться, если б мастерская В. В. служила материальным целям. Таким образом быстро создавалась широкая фабрикация балалаек и домр, перешедшая даже в кустарное производство. В. В. постоянно и теперь руководит Налимовым, который все инструменты изготавливает по его личным указаниям.

Прием игры на домрах оставлен древний, т. е. при помощи косточки или плектра; строй принят — *разлад*. Теперь установлены следующие типы домр:

1) *домришко* ; 2) *домра 1-я или высокая*
; 3) *домра средняя или альтовая* 
 ; 4) *домра теноровая* ; 5) *домра большая или басистая*;
; 6) *домра контрабас* . Найденной народной соответствует *домра 1-я*.

Балалайки установлены следующих типов:

1) *Балалайка 1-я (балалайка прима)* , соответ-

ствующая народной; прием игры сохранен народный, т. е. при помощи бряцания или тремоло по всем струнам кистью правой руки, или пичикатто большим пальцем правой руки (как описывали игру на балалайке Штелин, Разумовский и др.), т. е. на щипок.

2) *Балалайка 2-я или секунда* 
 3) *Балалайка альт*  октавой ниже примы.

Секунда и альт дают аккомпанирующие аккорды; играется на них тоже или тремоло, или бряцанием, или же пичикатто.

4) *Балалайка бас* 

и 5) Балалайка контрабас, октавой ниже баса; соответствует строю старинного 3-х струнного смычкового контрабаса



На басу и контрабасе играется исключительно *пиццикато*, т. е. на щипок большим пальцем правой руки.

Великорусский оркестр имел большой успех в России и за границей; принят под Высочайшее Его Императорского Величества покровительство. Благодаря легкости усвоения инструментов, красоты и музыкальной правильности исполнения, великорусский оркестр нашел множество подражателей, так что уже в 1898 году к 10-летнему юбилею первого концертного выхода кружка балалаечников в С.-Петербурге по подсчету оказалось около 20000 лиц, играющих на домрах или балалайках.

Оркестры балалаек и домр распространились по всей России, сначала через школьную молодежь. По всеподданнейшему докладу председателя песенной комиссии при Императорском Географическом Обществе Т. И. Филиппова воспоследовало 22-го марта 1897 г. Высочайшее соизволение на введение преподавания игры на балалайках и других инструментах великорусского оркестра под руководством В. В. Андреева в полках гвардии С.-Петербургского округа. Один раз в год, а именно на концерте в пользу инвалидов полковые балалаечные хоры соединяются под управлением Андреева в количестве более 300 человек. Затем В. В. Андреев командировался в Москву, Варшаву, а помощников его вызывали и в другие города, а также и в С.-Петербург для постановки балалаечных хоров и в войсках армии. Быстро усваивая родные песни, выслужившие срок солдаты разнесут по всей Руси балалайку и правильно развитой музыкальный вкус, приобретенный ими во время участия в полковом великорусском оркестре, и таким образом могут способствовать поднятию вкуса в этом отношении русского народа и быть может возвращению к нему его прежних национальных инструментов в усовершенствованном виде. В этом отношении уже сделаны были даже опыты непосредственного обучения народа игре на балалайках, давшие быстрые и прекрасные результаты: образованы великорусские оркестры при многих заводах в С.-Петербурге из рабочих, скоро усваивавшие игру, не имея ранее никакой музыкальной подготовки, также в г. Одессе в винном складе и, вероятно, в других местах России. При С.-Петербургском Попечительстве о народной трезвости введено

постоянное и бесплатное обучение простого народа по воскресным и праздничным дням игре на балалайках, домрах, гусях, рожках и других русских инструментах, руководство которым — с присоединением впоследствии классов пения — поручено было пишущему эти строки. Классы существуют уже два года и прогрессируют. Только что открыты в С.-Петербурге под руководством В. В. Андреева специальные курсы обучения игре на балалайках, домрах, гусях и элементарной теории, наподобие существующих общемузыкальных школ.

Возрождение балалайки и распространение музыкальных кружков, кроме народного их значения, оказало весьма благотворительное влияние на подъем музыкального вкуса средних слоев общества, которым нет возможности изучать музыку на более сложных инструментах. Оно подняло также музыкальную промышленность, где недавно началось даже кустарное производство балалаек. Нет музыкального магазина по всей России, начиная от крупных фирм и кончая мелкими гармонными лавочками, где бы нельзя было теперь увидеть балалайку с ладами, т. е. в новейшем усовершенствованном её виде. Кустарное производство балалаек существует в деревне Шихово, Звенигородского уезда, Московской губернии, где 2 человека производят в год до 300 балалаек, стоимостью от 1 рубля до 3 рублей за штуку, и в д. Белозорове того же уезда, где 1 человек делает балалайки от 15 коп. за штуку. Точно также в с. Богородском Вятской губ. (в 7 верстах от гор. Вятки) балалайки делает мастер Посажеников с 2 сыновьями, выставляя их даже на Нижегородской выставке 1896 г. В. В. Андреев преподнес Государю Императору альбом с собранными в нем фотографическими группами полковых балалаечных хоров, которые ему присылали группы из Читы, с Кавказа, из Одессы, Севастополя и из пограничных городов Западного края. Усовершенствованные балалайки висят теперь даже в окнах магазинов северной окраины России — в глухих местечках Архангельской и Вологодской губернии.

Секрет такого быстрого и всеобщего распространения балалаек и домр по всей России объясняется прежде всего жизненностью этого дела, обусловливаемой в свою очередь двумя факторами: а) природною музыкальностью русского человека и б) национальной верностью восстановленного инструмента, в котором как бы воплощен дух русского народа. В последнем обстоятельстве и заключается всецело заслуга Андреева,

имя которого уже и теперь отметили в истории русского искусства иностранные исследователи Mogillon и Soubies.¹⁾

Литература для балалайки и домры в настоящее время довольно велика: фирмами Ю. Г. Циммермана, Зюзина, Пасербского и др. изданы пьесы и школы Андреева, Насонова, Федорова, Бабкина, Каркина, Деккер-Шенка, Ривалова и др.

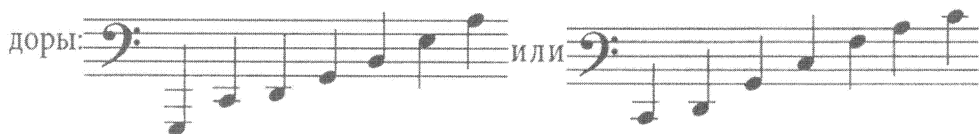


Ансамбль бандуристов

Бандура

а) В Западной Европе

При изобретении разновидностей средневековой лютни, одной из них, появившейся в Англии в XVI столетии придано было античное название *Pandora*. В английском языке оно перешло однако скоро в *bandor*. Судя по брошюре 1596 г. и летописи Stow'a в 1615 г., автор всеобщей истории музыки (1776 г., на англ. языке) Hawkin приписывает честь этого изобретения лондонскому мастеру Джону Розе (1561 г.). Преториус в начале XVII ст. описывая *Pandorra* = *Pandoer* действительно называет её английским изобретением, сходным с лютнею; струны *металлические* (из медных или стальных проволок), по шести и семи хором. Строй бан-



Кузов имеет плоскую спинку и фантастический общий вид, обусловливаемый боковыми выемками. Гриф с ладами, головка прямая, а не от-

кинута как у лютни. А.С. Фаминцын приводит упоминание названия *bandore* в англ. лексиконе Ридера в 1649 г., где автор называет это слово иноземным; не находя однако этого названия в других словарях XVI и XVII в. (как например, итал англ. Флорио 1598 г. при объяснении слова *Pandor*), Фаминцын заключает, что бандора в XVII столетии в Англии еще не была популярной.

Так как в числе инструментов, принесенных итальянскими музыкантами в Польшу в конце XVI века была и Пандора, то она очевидно была в это время известна уже и в Италии, но вероятно не особенно популярна: А. С. Фаминцын, исследуя итальянские словари 2-й половины XVI в. название *Pandora* нашел только у вышеупомянутых Флорио (англ.-итал.) да и то с объяснением, ясно показывающим, что автор не имел об этом инструменте надлежащего понятия. Но в XVII столетии *pandora* уже появилась в Италии во всеобщем употреблении, так как название ее начинает встречаться в итальянских словарях XVII в., и кроме того, ее описывает в числе других музыкальных итальянских инструментов Мерсен в 1636 г. (*Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musique*). По приводимому им рисунку видна полная тождественность с английскою *bandor* с её своеобразными очертаниями кузова и прямой (не откинутой от грифа) головки для колков.

Во Франции по описанию того же Марсена, как очевидца, *pandore* была тоже известна в XVII ст., хотя не в особенном распространении: она имела одинаковое с лютнею число струн (только медных), объем и строй, но корпус плоский, или, по крайней мере, не столь выпуклый, как у лютни; «тон её очень приятный и звуки продолжительнее, так как медные струны её вибрируют долее, чем кишковые струны лютни; но играющий часто повреждает себе пальцы левой руки о твердые струны, и это, быть может, послужило причиною, почему Пандорою несколько пренебрегли, и она уже почти вышла из употребления» (1636 г. *Harm. univers, Tr. des instr*, 52).

Действительно, А. С. Фаминцын не нашел уже названия этого инструмента во французском академическом словаре 1778 г. (*Dict. de l'Académie Franc. Nouv. éd. 1778*).

В Германии пандору также знали, но как инструмент малораспространенный под этим названием: Преториус в начале XVII ст. помещает бандоры (*Bandoren*) в лютневой хор (клавирцимбалы, теорбы, лютни, бандоры). Авторы словарей XVII столетия слово *Pandora* также

переводят совершенно неопределенно. *Олеарий* (в 1637 г.) говорит об игре перед персидским царем трех немецких музыкантов из голштинского посольства: один на *Viola di Gamba*, другой на дискантовой виоле, третий на *bandor*. В XVIII ст. Матессон называет *pandor* инструментом французских песенников и «дерущим» слух. Об употреблении *pandor* в Германии пишет и Штелин. Но характерный инструмент Англии, изображенный Преториусом, очевидно в XVII столетии распространился и по Германии, так как Кирхер в 1650 г. (*Musugia univers*) и Бонани (*cab armonico* 1732 г.) приводят его рисунок под названием *немецкой цитры* (17 струн).

б) В Польше *пандура* известна была с конца XVI столетия. Так поляк итальянского происхождения Гванини в 1582 г. говорит о *panduras* в руках русских, «которые без всякого искусства играют на этих инструментах». (*De relig. Mosc. omniumque Ruth*, в Сб. ст. *de Bussorum Moscovitorum*. 1582. I. 249). Кроме того, Сярчинский упоминает о Войташке, бандуристе Храма Зборовского в 1580-х годах (*Obraz wieku panowania Zygmunta III*. 1828). Очевидно *пандуры* сделались известны в польском обществе в XVI столетии, будучи занесены вместе с другими родами лютней итальянскими музыкантами Сигизмунда I. Писатель Варгацкий в 1609 г. (*Linde, Słown.: Bandura*) называет, как мы видели выше, в числе польских ручных инструментов (*muzyka manuala*) и *пандору*. В 1640 году вышла книга Ободзинского под заглавием: «*Pandora monarchow Polskich*». Кн. Чарторыйский (1731–1823) в своем польском музыкальном словаре признает слово *bandore* происшедшим с итальянского *pandore* (в журн. *Czasopism naukowy* и т.д. *imienia Ossolinski* 1828). Голиембовский в 1831 г. пишет о «*skoczne bandury*».

При описании польской *бандуры* или *пандоры* гр. Чарторыйский говорит, что «бандура — род лютни с короткой шейкой». То же самое подтверждает и Совинский. Раковецкий (*Prawda Ruska*, 1820–1822), а за ним Юнгман, утверждают, что «бандура инструмент лютнеподобный с длинной шейкой».

Субиз в своей истории музыки в России (на франц. яз.) приводит изображение польского игрока на *pandore*: инструмент имеет овальный кузов, короткую рукоять с ладами и головку, откинутую назад, т.е. очень похож на лютню, только в уменьшенном размере. При этом кстати будет заметить, что писатели XVIII столетия Штелин и Георги называют бандуру один «*полулютней*», другой — «*маленькой лютней*».

Из всех этих описаний мы видим, что зигзагообразная форма кузова английской бандуры исчезает уже в XVII столетии. По крайней мере инструмент подобного вида, упоминаемый Кирхером и Боннани, называется уже в Германии *цитрою*. Таким образом, с XVII столетия бандура начинает изготавливаться с кузовом *овальной формы*, т. е. по внешнему виду похожа на лютню, отличаясь от последней меньшей величиною, более плоским кузовом, металлическими струнами и отсутствием свободных басов, для которых лютня имеет придаточную головку на грифе.

в) Бандура в Малороссии

В период польского владычества в южную и западную Русь хлынуло европейское влияние, проникшее и в глубину южнорусского народа. Мы уже видели о заимствовании малорусскими казаками польской кобзы, разнесенной ими по всей Украине.

Но так как в XVII столетии кобза в Польше была вытеснена лютнею, последняя начала проникать и в Малороссию, в виде более простой формы этого инструмента — *бандуры*. Последняя в свою очередь вытеснила кобзу из Малороссии, будучи инструментом более полнозвучным и того же типа. Закревский (старосветский бандурист 1860 г.) объясняет в Словаре малорусского наречия, что бандура отличается от *кобзы* большим количеством струн (от 9 до 20). Тем не менее название кобзы долго еще сохранялось, будучи приурочено к бандуре; такое перенесение названия старого инструмента на новый, вытеснивший его, явление очень обычное в народной жизни.

Старейшие сведения о малорусской кобзе находим у польских писателей: А. С. Фаминцын приводит свидетельство Папроцкого (1584 г.) о казаках, игравших на кобзах; Зиморовича, который в одной из своих идиллий говорит о кобзаре Данииле Подольском; Ежовского, упоминавшего в 1648 г. об украинской кобзе.

Ригельман (Летописное повествование о Малой России 1848 г.), писавший в 1785–1786 гг. о малороссах, говорит о природной их музыкальности, а потом и о том, что в городах они играют на скрипках, скрипичном басы, цимбалах, гусях, бандуре, лютне и на трубах; в деревнях же — на скрипках, на кобзе (по объяснению автора — род бандуры) и на дудках.

В «Самарских Губернских Ведомостях» за 1853 г. помещено, что малороссы принесли туда с собою волынку, гудок и кобзу. В «Курских Гу-

бернских Ведомостях» 1843 г. в статье о народной музыке упоминается, между прочим, «о звонкой кобзе», любимом инструменте малоросса.

Множество примеров упоминания кобзы и сопоставления её с бандурою и гуслиами приводит А. С. Фаминцын из народных песен малороссов (домра, стр. 102–103). Возьмем наиболее характерные: «сыдыть на могыли козак старесенький... у кобзу грае-выгравае... Тилькы й зосталась йому бандура подорожня... Кобза ж моя дружно вирная, бандура моя мальованная!»¹⁾. «Мой миленький в гусли грае: его гусли звончатые, его струны шовковые... Нелюб сидит у кобзу йграе... Его кобза лубяная, его струны воловые»²⁾.

Бандуру польские писатели (Линде, Чарторыжский, Совинский) называют *казацкою лютнею*. Судя по песням, бандура действительно была неразлучной спутницей казака, а после падения Запорожской Сечи сделалась инструментом профессионалов-слепцов, которым они сопровождали свое пение исторических дум. Кулиш (Зап. о Южной Руси, 1856 г.) говорит, что запорожская бандура имела 8 струн. Ригельман в конце XVIII столетия приводит рисунок казака, играющего на бандуре о 7 струнах и 4 коротких приструнках по верхней деке инструмента. Форма этой бандуры вполне аналогична с польскою Пандорою (рис. из книги Субиза) — даже головка откинута назад, — за исключением приструнков, которых не имеет ни один из польских или западноевропейских инструментов этого рода, да отсутствия ладов на грифе³⁾. Тем не менее еще в 1820 г. Раковецкий утверждал, что бандура чаще всего бывает о семи струнах; в Энциклопедическом же словаре 1835 года различаются бандуры, имеющие 8 и до 24 и более струн, причем на последних, т. е. многострунных бандурах, не все струны натягиваются вдоль рукояти (грифа), но половина на самом корпусе. Из этого можно заключить, что приструнки появились на бандуре в конце XVIII или в начале XIX столетия, будучи изобретены самими малороссами; впоследствии количество их

¹⁾ Народные южно-украинские песни. Смерть кобзаря-бандурника, 1854, у Метлинского.

²⁾ Пасек: Очерки России 1838 г., V, стр. 179.

³⁾ Судя по словам Шаффорда (Истор. муз. с прим. и приб. Фетиса, пер. с франц. Воронова, 1838) старинная бандура имела и лады: ... «торбан тем отличается от бандуры, что не имеет ладов».

Раковецкий (Prawda Russka, 1820-1822) тоже пишет о навязывавшихся в старину ладах на грифе бандуры.

увеличилось, и как показывают найденные экземпляры, вся игра перешла потом на приструнки; вдоль грифа остались только одни басы, которые теперь никогда не укорачиваются прижиманием к нему. Игра производится как на гусях или как на арфе, причем и инструмент ставится почти вертикально, как это видно на прекрасном изображении де-Бара, слепца-бандуриста из «Художественного Листка» Тима 1860 г. и рис. Васильковского «кобзарь» («Звезда», 1902 г.). Пальцами правой руки перебирают приструнки и струны грифа; левою или прижимают их к грифу, или же перебирают короткие приструнки (обогнув рукою левый борт кузова). Таким образом мелодия вся переносится на приструнки. Струны на малороссийской бандуре по словам песен — золотые, т.е. медные (или вообще металлические) «струні мої, струни золоті!» (Кулиш, Зап. о Южн. Руси, I, 316). По свидетельству Даля — они металлические. По Совинскому — медные. По Лисенко (Кобзарь Остап Вересай, Киев, 1874 г.) струны кишковые, приструнки — кишковые или (для звучности) металлические. Общее количество струн не представляет ничего установленного: по Раковецкому 7, по Лисенко 12, по Закревскому 9–20, по Энцикл. лекс. 8–24. Играют, перебирая струны пальцами рук, причем иногда на один или некоторые из них надевается наперсток — широкое металлическое кольцо, в которое вставляется кусочек дерева — «косточка». По объяснению А. И. Рубца, бандурист играет на басках большим пальцем правой руки, а на другие 4 пальца надевает железные ногти, которыми и цепляет приструнки (Петухов, Нар. муз. INSTR. МУЗ. СПб. КОНС.). Гоголь пишет в повести «Страшная месть»: «а пальцы, с приделанными к ним костями летали (у старца-бандуриста) как мухи по струнам».

Таким образом малорусская бандура получила свои особенные черты, отличающие ее от бандуры польской. Опишу несколько экземпляров современных бандур:

Бандура музея С.-Петербургской консерватории доставлена А. И. Рубцом; сделана из цельного куска липового дерева. Для ношения на спине прикреплено железное кольцо к нижней части кузова, в которое продевается ремень¹⁾. Общая длина инструмента 2 фута 3 дюйма. Голосник на верхней деке в виде продолговатых щелей, расположенных

¹⁾ Маркевич (Обычаи, поверия, кухня и напитки малороссиян. 1860 г.), описывая вертепное представление, пишет о запорожце, выходящем с бандурою за спиною.

Субиз приводит такое изображение в своей книге «Hist. de la mus. en Russie».

звездочкою. Струны металлические, причем басов, идущих над грифом 4, а приструнков 13.



Бандура из моей коллекции изготовлена более 30 лет тому назад и доставлена из местечка Сорочинцы, Миргородского уезда, Полтавской губернии, слепцом-бандуристом Михаилом Кравченко; он говорил мне, что в их округе бандуристы не переводятся и есть даже мастер их делать Андрей Долченко. Бандуру он называл кобзою.

Тип сходен с бандурою музея СПб консерватории. Голосник в виде звездочки и кругообразно расположенных дырочек. Вдоль грифа тянутся шесть струн. Приструнков — 16; колочки для приструнков (все колки деревянные) проходят снизу, через продолжение верхней деки. Все струны медные, только самая толстая шелковая, обвитая канителью.



(Бандура *Остана Вересая* (род. около 1803 г., умер в 1890 г., жил в Полтавской губ., Ловицкого уезда), бывшего в Петербурге и игравшего в Высочайшем присутствии, описана подробно в брошюре Лисенко. При описании буду приводить и оригинальную терминологию Вересая частей инструмента и струн, в которой сохранились иноземные отголоски происхождения инструмента.

Общий тип этой бандуры такой же, как и оба вышеописанные инструмента; гриф не длинный, но широкий, называется ручкой; выпуклость овала кузова носит название *спидняк*. Окружность овала, куда вставляются колочки приструнков, называется брямкой, а полоска дерева, к которой прикреплены у нижнего края кузова все струны, — *приструнком*. Верхняя вибрирующая доска инструмента называется *дека*: в ней круглое отверстие — *голосник*; между приструнником и голосником деревянный порог (*кобылка*), на котором лежат 12 струн бандуры. Ручка оканчивается *головкою*, в которой сидят колочки.

1-я струна бас из кишек, обмотана «сухозлотицею» (канителью); 2-й и 3-й басы — кишкові; 4-й бас *дротовый* (медный). *Терция* и *прима* — из кишек. Приструнки — медные.

По словам Вересая кобзарь Антон в с. Вечирках Пирятинского у. Полтавской губ. имел бандуру 25--30 струн. Инструмент свой Вересай называет также *кобзой*; при игре аккомпанирующей пению, он держит его, как гитару; при исполнении же пьес плясового характера, чисто инструментальных или с редкими шуточными припевами, бандура держится совершенно вертикально.

Странствующие слепцы-бандуристы, с уничтожением казачества, остались единственными представителями и хранителями образцов народного малорусского героического эпоса — старинных казацких дум, которые они исполняют под звуки бандур. Князь Цертелев сообщает о слепом бандуристе, который начал свою деятельность с 40 годов XVIII столетия и со слов которого он составил целый сборник старинных малорусски песен.

Священник Базилевич говорит о бандуристе 50-х годов XIX столетия по имени Андрей Шут в Черниговской губ., Сосницкого уезда, местечка Александровки. По словам Кулиша некоторые из слепцов-бандуристов, походя по свету и нажив копейку, покупали себе где-нибудь в селе хату и заводили у себя школу нищих-певцов и бандуристов. Назывались эти учителя *майстрами* и *старечьими королями*. Г. Руссов со слов О. Вересая говорит, что курс такого учения продолжался около 3 лет; за это время ученик ничего не платил учителю — напротив того, последний снабжал его одеждою и инструментом, но за то и посылал его петь по ярмаркам выученные песни, причем вся выручка шла в пользу учителя.

В 70-х годах XIX столетия по словам того же Вересая могли быть еще в живых кобзари: Трихон в с. Бубнах, Роменского уезда и Антон в с. Вечирках, Пирятинского уезда. «Було колись, изо нас много було кобзарив», прибавлял он. Большинство, или вымерло, или оставило бандуру для лиры, которая будучи инструментом мало музыкальным, тем не менее голосит сильнее. И хотя Михаил Кравченко говорит о существовании кобзарей в окрестности м. Сорочинцы, все-таки приходится согласиться, что бандуру в настоящее время надо считать инструментом редким, почти исчезнувшим. Упадок воинственного духа ведет к забвению старинных дум и к развитию религиозного жанра песен — стихов духовного содержания или псалм, которые теперь почти исключительно и по-

ет многочисленный класс странствующих «дидов» слепцов. А для пения этого рода гораздо более бандуры подходит жалобная тягучая лира, получившая в Малороссии широкое распространение еще в 1-й половине XIX столетия.

г) Бандура в Великой Руси

Со времени присоединения Малороссии к Московскому государству, влияние на Москву юго-западного просвещения начавшее проявляться уже с конца XVI в., становится все сильнее и очевиднее. А. С. Фаминцын в своей книге «Домра» указывает, что и на музыку Московской Руси это южнорусское влияние оказало несомненное воздействие: в церквах вводится, например, доступ «партесному» или многоголосному пению. Тоже самое время, т. е. XVII столетие, было порою постепенного проникновения в жизнь замкнутого русского общества элементов западноевропейской инструментальной музыки, частью прямо из-за границы, частью же через Малую Русь и Польшу. При Лжедмитрии впервые Москва услышала стройные звуки духового западноевропейского оркестра и музыкального пения польских хоров. После этого вкус к трубным хорам и разной другой музыке начал проявляться не только при московском дворе, но и среди русских знатнейших вельмож, из которых многие завели себе разнообразные оркестры: Никита Иванович Романов (по Оларию), Артамон Сергеевич Матвеев (начальник потешной палаты царя Алексея Михайловича, заведший даже музыкально-театральную школу по западноевропейскому образцу). Князь Голицын в конце XVII века по свидетельству Корба тоже имел хор польских музыкантов, а в домах у него находилась целая коллекция различных музыкальных инструментов (см. дело о Шакловитом).

Со времени царствования Петра Великого вкус общества к западноевропейской музыке увеличился еще более, и уже множество приближенных завело свои собственные оркестры, впоследствии составляемые из крепостных людей: назовем графа Шереметева, Орлова, Нарышкина и др.

Иностранные писатели XVIII столетия говорят нам и о бандуристах в числе других музыкантов, как при царском дворе, так и при домах вельмож. Бертхольц в своем дневнике под 1721 г. пишет об игре на *randur* слепого казака, певшего притом песни в доме князя Кантемира Валахского в С.-Петербурге. По словам того же автора княгиня Черкас-

ская и герцогиня Мекленбургская имели своих *бандорщиков*, об игре которых и внешности, а также относительно нравственного ценза их песен Бергхольц отзывается довольно непривлекательно. Под 1723 г. подводит о нескольких маленьких бандуристах и об одном большом, принадлежавших Императрице. Из расходной записи 1722 г. видно, что при дворе в это время состояли бандуристы Иван и Денис (Ровинский, «рус. нар. карт.» IV, 331, прим.) Далее, Фаминцын говорит о бандуристе малороссе Белиградском, который в 1730-х годах состоял при графе Кайзерлинге, увезшем его с собою в Дрезден, где Белиградский был отдан учиться игре на лютне у знаменитого Вейса; впоследствии он был придворным лютнистом Анны Иоанновны, а по смерти её уехал опять за границу. (Штелин, *Nachrichten von der Mus. in Russ.*). Потом, в «дневных записках» Марковича (1859 г.) под 1742 и 1744 г. упомянут слепой дворцовый бандурист Григорий Михайлов, пожалованный впоследствии в дворяне; точно также в другом месте «дневных записок» говорится о бандуристе Данильце, состоявшем при Нестерове. Штелин, как было сказано ранее, говорит о придворном слепце-музыканте Екатерины II, бандуристе и балалаечнике. При Елизавете бандуристы появлялись во дворце неоднократно, благодаря графу Разумовскому, который был и сам отличным бандуристом. Наконец в 1738 г. последовал Высочайший указ учредить в Малороссии музыкальную школу для обучения детей партесному пению и струнной музыке «на скрипичах, на гусях и на бандоре», с тем, чтобы лучших из них посылать ко двору. (Первое полное собр. зак. т. X, с. 7656).

Во всех этих примерах мы видим, что бандура шла к нам с Юга, из Малой Руси. Есть одна великорусская песня новейшего происхождения, откуда видно, что этот инструмент сделался отчасти известным и в великорусском народе.

«Как зывали, воспевали альтисты, басисты, тенористы, дискантисты в сопели, в свирели, со бандорами» (Шейн, «Рус. нар. пес.» I, 288). О том же свидетельствует и народная картинка из собр. Ровинского (т. I, № 121. изд. 1900 г.), где изображена женщина, которая держит в руках инструмент с большим круглым кузовом, без приструнков. Драгоценным свидетелем того, что бандура известна была на Руси с конца XVII ст. служит также рисунок из азбуковника Кариона Иеромонаха Истомина 1691 г. (Букварь славенороссийских писмен уставных и скорописных), где под словом псалтирь изображены 4 музыканта, из которых один

играет на инструменте с круглым кузовом, довольно длинным грифом, с завитком лопатки и 7 струнами, без приструнков.

Штелин пишет о том, что бандура и гусли (лежачая арфа) встречаются среди русской интеллигенции, а не у простого народа. Происхождение бандуры (Pandor) он справедливо полагает из Польши или Украины, «откуда выходят и лучшие бандуристы». Затем он очень хорошо отзывается о молодых певцах и бандуристах, которые из Малороссии поступали в дома знатных русских вельмож, забавляя их своим искусством и плясками, а также обучая игре на бандуре способных к этому крепостных слуг. Штелин и Георги оттеняют также и то обстоятельство, что со 2-й половины XVIII ст. мода на этих бандуристов стала угасать, так как в русском обществе начал развиваться вкус к итальянской музыке. Штелин называет бандуру и гусли музыкою приятною и для развитого уха. Беллерман, называя бандуру (pandure) собственно маленькою лютнею, также пишет, что она распространилась в Великой Руси через посредство украинцев; играют на ней только знатные особы, особенно женщины, часто с необыкновенным искусством: «бандура тоном совершенно сходна с тоном лютни и прекрасно аккомпанирует пению». В прежнее время (т. е. до 1788 г.) бандурист у дворянина во время обедов исполнял ту же роль, какую теперь играет крепостной оркестр на 8 или 10 человек», прибавляет Беллерман. Следовательно эпоха процветания в Великой Руси украинских бандуристов невелика — от начала XVIII ст. до последней его четверти. А.С. Фаминцын приводит объявление, напечатанное в 1772 году, инструментального мастера Икгольма («С.-Петербургские Ведомости» 1772 г. № 74), предлагавшего публике: «разные самые хорошие инструменты, как-то: скрипки, бандуры, лиры, арфы, контрабасы, виолончели, бранчи, лютни». Это самый поздний документ обращения бандуры в русском обществе».

Бандурка

Фетис пишет, что уже с конца XII века трубадуры во Франции в числе других музыкальных инструментов употребляли *mandoire* или *mandore*. Название это встречается в текстах средневековых авторов, из которых А. С. Фаминцын заимствовав их из словаря *de l'ancienne langue franfaise et de tous les dialects du XI an XV slècles*. V («mandoire») Godefroy, приводит следующие: *cymbals, rotes, timpanes et mandoires et miscanons*»

(роман XIII в. «Cleomades» Adenes Ji Rois). «C'est toy pour que ma *mandore* resonne» Bretin: Louange de soy mesme. Ed. 1576 г.). Guiraut de Calanson в XIII в. упоминает об игре жонглеров на *mandurar* (Bartsch: Denkmäler der Provenzalischen Litteratur. 1856, s. XIV, 994). Свидетельствуя о большом распространении мандоры в Германии и особенно во Франции авторы XVII столетия (Мерсэн, Кирхер) называют ее *лютнею уменьшенного размера* и с металлическими струнами, а Преториус — *бандуркою* (Bandurichen, Mandürichen, Mandörgen), причем дают и её изображения. Форма инструмента, судя по этим рисункам, действительно лютнеобразная, т. е. с овальным кузовом и даже откинутаю назад головкою для колков. На грифе 8-9 ладов, голосник в виде круглого отверстия, на верхней доске кузова. По

Преториусу «Bandurichen имеет 4 струны, строем  бы-

ли именно во Франции искусные игроки, которые исполняли на мандоре куранты, вольты и другие тому подобные французские танцы и песни, также пассамеццо, фуги и фантазии, помощью перышка, как на цитрах, или одного пальца, притом с такою быстротою и чистотою, как будто бы играли двумя или более пальцами». «Впрочем, прибавляет Преториус, некоторые играют и двумя или большим числом пальцев, сообразно выработанной ими технике». (Synt. mus. II, 53).

Мерсэн говорит, что мандору называли также *luthée* (малая лютня, лютничка); длину она обыкновенно имела полтора фута. Струны одиночные, в количестве четырех (изредка и больше). Строй: 

Иногда высокая струна опускалась на тон или полтора ниже (fa, mi).

Предполагая, что Польша, заимствовавшая все музыкальные орудия из Западной Европы, имела в своем обращении и этот инструмент, я искал в числе польских музыкальных орудий и бандурку, тем более, что в большом виде бандура (pandora), как мы раньше видели, была там известна.

Действительно, польские писатели нередко упоминают о *бандурках*: так, например, в одной небыличной думе, записанной Головацким (Народн. пис. Галицкой и Угорской Руси, 1878, III, I, 498), представлен целый оркестр птиц, играющих на скрипках, трубах, цимбалах, свиставках, гобоях, басах, а перепевки на *бандурке*».

Далее, Голибровский (Gry i Zab., 1831 г., 222-223, при. а) свидетельствует о том, что паны польские нередко держали у себя на службе молодых казаков, которые плясали, играя на бандурке, а затем пели песни для увеселения общества. Потом, в одной из песен в той же книге Голибровского содержатся следующие слова:

«Моя бандурка з самого злота, кто на ней заграе, бере охота (стр. 213).

Наконец, в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона под объяснением слова «*pandora*» я наше: «*Pandoret* — малых размеров *Pandoura* (*Mandura*) с четырьмя струнами, строй которых *sol, re, sol, re*». Мы видим здесь полную аналогию с *бандуркою* или *мандоркою* Преториуса.

Кроме того, в книге Субиза «*Hist. de la mus. en Russie*» я нашел изображение вечеринки в доме помещика в Польше (в Подолии); там, посреди обступивших его зрителей, танцует молодой человек, играя в то же время на инструменте, похожем на лютню (по овальному кузову и откинутой назад головке для колков). Но кузов этого инструмента очень мал, рукоять же довольно длинная и узкая. Судя по количеству изображенных колков, которые расположены с одной стороны головки, сбоку, как у мандолины, струн должно быть четыре. Играет этот музыкант кистью руки или пальцами её, над крупным голосовым отверстием в верхней деке кузова.

Этот инструмент, отличающийся от бандуры, лютни, гитары и мандолины, очевидно, и есть польский *пандорет*, т. е. уменьшенная *бандура* или *бандурка*.

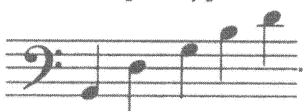
Игра казаков малороссов на бандурке, уже упоминаемая в свидетельствах польских писателей, подтверждается в другими примерами, а также выдержками из народных малорусских песен: *Совинский* (*les mus. polon.* 1857) говорит, что у запорожских казаков существуют странствующие певцы, сопровождающие свое пение бандурой или *бандуркой*.

Метлинский (народные южнорусские песни, 1854 г., стр. 73) приводит следующую песню: «Ой по горах, по долинах, по широких украинах, ой там казак похожае, у бандурку выгравае». В другой песне из этого же сборника говорится: «Годи ж уже, козаченьки, пляшки спорожняты, на бандурках козацкые песни выграваты!» (374) *W. Z'Oleska* (*Pies. ludu Galic.*, 448) приводит также следующую песню: «Упросила козаченька на бандурци граты». В былевой песне про Дмитра Самийленко (жившего в XVI в.) говорится: «козаки-запорожцы на бандурках выгравають, цо слу-

хаты мыло». В песне о Палии (Кулиш, Зап. о Южной Руси, I, 190) находится следующее: «Прийшов пан Палій до дому, да и сів у наміті, на бандурці вигравает: «лихо житі в світі!»».

Хотя в настоящее время уменьшенной бандуры в обращении малорусского народа мы не имеем (об употреблении бандурки среди донских казаков я слышал), но все вышеприведенные примеры говорят о существовании этой формы, которая точно также, как и бандура, перешла от поляков к запорожцам-казакам, а от них, вероятно, и в употребление народа. Но так как бандура появилась в Малороссии не раньше XVII столетия, то уменьшенная её форма «бандурка» должна была войти здесь в употребление еще позже.

Между тем на Урале, как на севере, так и на юге, *бандурка* встречается в качестве самостоятельного инструмента. По внешнему типу она представляет маленькую гитару, так как имеет выемки по бокам кузова и плоское дно. Голосник в виде круглого отверстия в верхней деке. Гриф имеет пять поперечных навязок в виде ладов, характеризующих мажорную гамму. Лопатка, в виде фантастического завитка, откинута от грифа и имеет пять гитарных колков для пяти струн бандурки. Общая длина инструмента = 75 сантиметрам. Кузов очень плосок в северном Урале и потолще в южном (в Земле Войска Уральского). Струны кишечные, причем 2 баса (или иногда 1) обмотаны канителью. Строй бандурки Пермской губернии, Екатеринбургского уезда (с. Троицкое) похож на строй

Преториуса: 

Строй бандурки Земли Войска Уральского (ст. Уральск), наоборот,

ближе к строю Мерсана  (игрок — казак-урядник Петр Кудряшов).

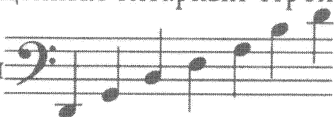
Игра в обоих случаях одинаковая: три верхние струны прижимаются, как на гитаре, пальцами указательным, средним, безымянным (и иногда мизинцем) левой руки; по 2 баса никогда не укорачиваются; указательным пальцем правой руки производится общее по всем струнам бряцание (движением кисти), как на балалайке. Следовательно, в то время, как левою рукою нажимаются разные аккорды на струнах *до*, *ми*, *соль*, басы *до* и *соль* всегда звучат по всей длине, давая однообразное

сопровождение в интервале квинты. Одним словом, бандурка представляет собою нечто вроде пятиструнной уральской балалайки; очень возможно, что и четырехструнная малорусская балалайка есть ни что иное, как позднейшее видоизменение формы южнорусской казацкой бандурки, подобно тому, как великорусская балалайка есть изменение домры. Точно также и московская 4 струнная балалайка представляет собою, вероятно, ничто иное как южнорусскую бандурку.

По словам очевидцев *бандурка* Земли Войска Уральского применяется в качестве самостоятельного инструмента при плясках, а иногда соединяется в ансамбль с гуслиями или киргизскою балалайкою. Очень хороший экземпляр бандурки самодельной казацкой работы доставлен В. О. Железновым в коллекцию В. В. Андреева. Урядник Кудряшов, игравший на ней, сообщил, что теперь в Земле войска Уральского бандурка представляет уже редкость.

В Пермской губернии в горных заводах и селениях этот инструмент, однако, еще в большом ходу; попадаетея бандурка также и в Тобольской губернии, где ее находили плававшие на пароходах по р. Иртышу машинисты и капитаны, искавшие мне там гудок. В с. Троицком живет специалист-мастер, изготовляющий довольно красивые бандурки и верно навязывающий на грифе лады из кишечных струн. Вообще, в Пермской губернии бандурка употребляется не самостоятельно, но в качестве инструмента, аккомпанирующего балалайке (см. в главе о балалайке письмо Шорина). Балалаечник и бандурищик первые гости на пирушке простого народа, где они играют все танцы. Совместная с балалайкою игра на бандурке очень напоминает исполнение первых двух балалаек В. В. Андреева, — примы и альта — пока еще не был составлен им весь великорусский оркестр.

В северном Урале бандурка называется также *бандоркою*.

Из строя, представляющего собою сокращенный гитарный строй
Сихры), (полный строй семиструнной его гитары 

по кишечным струнам, а также и по внешнему своему виду уральская бандурка очень похожа на гитару¹⁾. Это дает мне смелость предположить

¹⁾ Кроме всех этих признаков даже фантастический завиток уральской бандурки чрезвычайно сходен с завитком головки гитары в руках русского народного игрока XVIII столетия, изображенного на карт. № 79, т. I, стр. 310, из собр. Ровинского.

происхождение бандуры на Урале от гитары. дело в том, что в начале XIX столетия множество крепостных крестьян было куплено в Малороссии уральскими заводчиками (главным образом Демидовыми) для колонизации Пермского и Екатеринбургского края. Малороссы, или как их на Урале зовут «хохлы», долго еще жили обособленную жизнь и внесли в быт края много своих песен, поверий и народных обычаев; вероятно они принесли с собою и музыкальные инструменты (как, например, малороссы в Самарской губернии) и хотя, как мы видели раньше, «бандур» в Пермской губернии теперь уже нет, но название это очень часто там присваивается гитаре, под влиянием, очевидно, малорусского духа. Там и до сих пор любят играть на гитаре совместно с балалайкой, причем не только перебирают струны пальцами рук, но иногда и бряцают по гитаре кистью руки. Стремление создать родственный аккомпанемент балалайке, вероятно, и побудило жителей Пермского края сделать уменьшенную гитару с наиболее известным её строем (см. ниже гл. о гитаре, на которую (в уменьшенной же форме) перенесено было и местно название инструмента. После этого бандурка перешла и в южный Урал.

В случае, если бы нам возразили, что бандурка Уральских казаков, строем своим похожая на *mandoire*, описанную Мерсенном, могла перейти на Урал от малорусских и донских обитателей по связи казачества между собою, то на это можно представить следующее соображение: мы не знаем, какого типа была южнорусская бандурка; судя по польскому *pandoret* она должна была приближаться к западноевропейской *mandore*, которая имела овальный кузов, металлические струны и господствующий прием игры — при помощи плектра.

Однако, мы видим, что уральская бандурка имеет гитарный кузов, кишечные струны и прием игры рукою, т. е. настолько же далека от типа *mandore*, насколько близка она к гитаре, от которой очевидно и происходит вышеописанным способом.

Появление бандурки на Урале совершилось не ранее I-й половины XIX столетия, так как упоминания о ней мы не находим ни в народных песнях, ни в сказаниях, ни в описаниях Урала путешественниками; притом и строй Сихры появился на гитаре в конце XVIII столетия. Все это согласуется и с временем появления на восточном склоне Уральских гор малорусов, которые принесли сюда с собою свою музыку и инструменты. С северного Урала бандурка перешла в Сибирь и на Южный Урал, а оттуда в Оренбург и землю Войска Уральского.

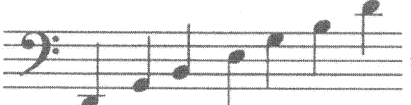
Гитара на Руси

Штелин в 1769 г. пишет: «в заключение повествования о музыкальных новостях и достопримечательностях при Императрице Елизавете следует упомянуть, что и итальянская *китарра* (la chitarra), т.е. гитара, вместе со своей землячкой мандолиною, принесенная разными итальянцами, появилась в Петербурге и Москве, но не успела приобрести себе здесь расположение, тем более, что не могла служить, как в Италии, для сопровождения влюбленных вздохов под окнами возлюбленной, в стране, где не в обычае ни вечерние серенады, ни вздохи на улице». (Nachr. v. der Mus. in Rus. 150).

Таким образом, мы можем появление гитары, как и мандолины, в России отнести ко времени царствования Елизаветы, в той конечно форме, как она была в то время в 3. Европе. Очевидно, гитара однако прижилась лучше мандолины, так как появилась и в русских лубочных картинах: Штелин в 1766 г. купил одну такую картинку (см. у Ровинского, русск. нар. карт., I, 310 (№ 97), где изображены пирующие, которых увеселяет игрок на 4 струнной гитаре. На это изображение я уже ссылался, говоря о фантастической (в форме завитка) головке инструмента, похожей на головку уральской современной бандурки.

В 1790-х годах появился в г. Вильне Андрей Осипович Сихра, бывший арфист, который оставил свой инструмент для гитары. Строй последней он изменил и прибавил к ней седьмую струну, сделав таким образом гитару чрезвычайно способной к арфовым арпеджиям. Этот строй был назван *польским* или *русским* или же *строем Сихры*, в отличие от прежнего — так называемого *испанского*, употреблявшего за границую.

Строй испанский:  = 6 струн.

Строй польский (Сихры)  = 7 струн.

В начале XIX столетия Сихра переехал в Москву, а потом в С.-Петербург, где посвятил себя специально игре и пропаганде гитары, давая концерты и обучая многочисленных любителей этого инструмента.

Он выпустил обстоятельную школу для семиструнной гитары своей системы и многочисленные сочинения и переложения для гитары оперных арий, романсов, танцев, вариаций ит.д. (издано Стелловским 75 №№ соч. Сихры); издавал кроме того «Journal pour la guitarre à 7 cordes». (Стахович: история семиструнной гитары «Московитянин» 1854 г.) Сихра сделал для совместной игры уменьшенную так называемую кварт-гитару, строем на кварту выше обыкновенной. Сихра умер в 1850 г., 3 декабря (род. в 1773 г.).

Школа Сихры

Любимым учеником Сихры был Семен Николаевич Аксенов (умер в 1853 г.), оставшийся после отъезда своего учителя в С.-Петербург первым гитаристом в Москве, где он имел, в свою очередь, много учеников и последователей. Аксенов преимущественно любил варьировать мелодии русских песен, развивая певучий стиль игры (вибрации и легато); кроме того, Аксенов изобрел прием играть флажолетами. Он исправил и дополнил гитарную школу де-Гельда, изданную Плавильщиковым в 1820 г. в Москве. Даровитейшим учеником Аксенова был в Москве Михаил Тимофеевич *Высотский*, сын приказчика (умер в 1836 г.); он увлекательно фантазировал на гитаре, причем любил брать темой русские песни. Отличительною чертою его исполнения было одновременное проведение певучей темы в одном голосе при бравурной вариации в других голосах, вследствие чего Высотский очень любил фуги Баха; он пробовал даже воспроизводить их на гитаре и любил также классическую музыку Гайдна, Моцарта, Бетховена, Фильда, Гуммеля. Некоторые из сочинений этих композиторов ему удалось аранжировать для гитары. Высотский производил своею игрою неотразимое впечатление и также имел множество учеников. Стелловским издана его школа «теоретическая и практическая» и 84 №№ его сочинений.

Учениками Высотского, также издававшими свои сочинения, были: Пузин, Стахович (автор ст. «История 7 струнной гитары»), Фалеев, Ветров, Свинцов, Цезырев, ляхов. Последний прибавил к гитаре 8-ю и 9-ю струны.

В Петербурге из школы Сихры вышли замечательные гитаристы Саренко и Морков; последний написал большое число сочинений для одной и двух гитар, и школу 7 струнной гитары, с приложением пьес для

10 струнной (1862 г.). По объяснению Моркова 10 струнная гитара появилась в России в конце 1850-х годов. Она, подобно торбану, лютне и т.д. имела две головки грифа, т.е. три добавочных баса; строй её:



Семиструнная гитара Сихры сделалась инструментом весьма популярным в России среди общества. На ней, как и Паганини, играли, между прочим, известные скрипачи Г. А. Рачинский и Хандошкин, а также известный оперный артист О. А. Петров, даже писавшие для этого строя гитары пьесы. Из известных виртуозов начала XIX ст. школы Сихры назову слепца А. Д. Жилина (учителя музыки в СПб в институте слепых на фортепиано, скрипке, виолончели и гитаре; во 2-й половине XIX в. появился небывалый виртуоз Ф.М. Циммерман, которого Страхович называет «Паганини семиструнной гитары»).

Из литературы для семиструнной гитары А.С. Фаминцын называет: «русский карманный песенник для 7 струнной гитары» (1808 г.) Алферова. «Журнал гитарный» 1810 г. его же. «Новейшие русские песни для 7 струнной гитары» 1816 г. де-Гельда. «Школа для 7 струнной гитары» 1817 г. Кушенова-Дмитревского. Его же сборник песен для 7 струнной гитары «Междуделье» 1819 г., «Школа практическая для 7 струнной гитары» 1829 г. Д. Дмитриевского. «Практическая школа для 7 струнной гитары» 1833 г.

Школа 6 струнной гитары

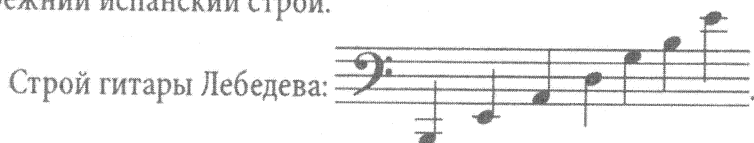
Общее распространение, появление школ и литературы, а также и самой семиструнной гитары Сихры на концертных эстрадах не мешала, однако, существовать в России и старинной шестиструнной гитаре испанского строя, Стахович пишет, что на шестиструнной гитаре в России вообще играли очень мало (до появления 7 струнной гитары Сихры); вспомним, что 6 струнная гитара недавно еще была и изобретена (в Иене, мастепром Отто в начале XIX в.). Но в 1820-х годах появляется уже следующая литература: «Новый журнал для шестиструнной гитары А. Березовского», (роsp. книга для чтения

из библ. В. Плавильщикова 1820 г.). «Усовершенствованная гитарная школа для 6 струн» де-Гельда (роsp. книг Смирдина 1828 г.). Шестиструнная гитара пришла в Россию из Германии. В 1840-х и 50-х годах в Москве выступал виртуоз на шестиструнной гитаре «испанского строя» М. Д. Соколовский (умер в 1883 г.), возбудивший общее удивление; в его концертах участвовал Николай Григорьевич Рубинштейн, виолончелист Монтињи, скрипач Гербер и другие известные артисты. В 50-х же годах XIX ст. появился страстный любитель и энтузиаст шестиструнной гитары, достигший на ней необыкновенной степени виртуозности Н. П. Макаров. В стремлении возвысить свой инструмент, он давал концерт в России и даже за границу (в Брюсселе), заслуживая самые лучшие отзывы иностранной прессы (см. *L'Echo de Bruxelles* 12 октября 1856 г. № 288). Кроме того, Макаров назначил премии в 800 (1-я) и 500 (2-я) франков за лучшую гитару и две таковые же за лучшие сочинения для этого инструмента, которые и были присуждены в Брюсселе в 1856 г.: за инструмент — 1-я Шерцеру в Вене, 2-я Архузену в С.-Петербурге; за сочинения — Мертцу (1-я) и Коста (2-я). Состав жюри были: Макаров, Бендер, Блаз, Дамке, Кюфферат, Леонар и Серве. (*Revue et Gazette musicale de Paris*. 1857 г., № 1: *Guitare et geitaristes. Concours Makaroff à Bruxelles*). Макаров умер в 1890 г. и оставил свои воспоминания.

Недавно умер памятный нам по концертным эстрадам современный гитарист, тоже виртуоз на шестиструнной гитаре, И. Ф. Деккер-Шенк, преподаватель игры на этом инструменте в общедоступных классах при Педагогическом музее в СПб. Незаменимый музыкант, он всю 2-ю половину своей жизни посвятил гитаре, сделавшись всегдашним любимцем и участником концертов в Петербурге. Игра его представляла собой последнее слово техники и имела необыкновенно сильный тон. Часто он производил разные оригинальные эффекты, — так например, барабанный бой при марше, достигаемый большим пальцем левой руки, подставленным под басовую струну; часто перебирая одну струну И. Ф. делал мелкое тремоло, как на мандолине. Говорят, в домашнем кругу он иногда играл на гитаре, покрыв её струны полотенцем, производя при этом впечатление падающего во время игры дождя. Кроме школ и самоучителей шестиструнной гитары, И. Ф. Деккер-Шенк оставил после себя множество изданных и рукописных сочинений, как для одной гитары, так и для ансамбля из нескольких, или совместно с мандолинами. Осо-

бенною известностью пользуются его фантазии на «Фауста», «русская» и «испанская». В последнее время он писал также для домры и балалайки, и сочинил музыку двух известных опереток: «Хаджи-Мурат» и «Фрина». Любимая гитара Деккер-Шенка имела форму, похожую на французский сistr, — кузов сильно суженный кверху.

Ученик и наследник Деккер-Шенка по классам гитары в СПб. Пед. муз. В. П. Лебедев еще молодой, но тем не менее талантливый гитарист, достойный последователь своего славного учителя. Он также появляется часто на концертных эстрадах в СПб и ежегодно дает собственный концерт в одной из лучших зал, поддерживая серьезный культ своего инструмента. На этих концертах В. П. Лебедев выступает не только solo, но и с ансамблем из своих учеников, исполняя постоянно классический репертуар; так, например, им был введен однажды в программу квартет Паганини для смычковых инструментов и гитары. Лебедев издает также свои сочинения и аранжировки, а в настоящее время выпустил школу для гитары, с которой прибавил на грифе еще один бас. Таким образом гитара в XX столетии опять сделалась *семиструнной*, сохраняя, однако, её прежний испанский строй.



На 2-й головке добавляются внегрифные струны в различных строях, сообразно исполняемым пьесам и в количестве от 3 до 4. Настройка эта, благодаря современным механическим (с винтами) колкам; совершается легко и быстро.

Упомянем еще о большом виртуозе на гитаре-лире Бей-Сартинском, появляющимся в Петербурге очень редко.

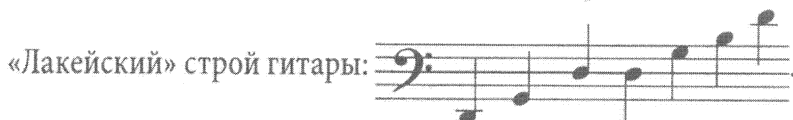
В Москве гитара до сих пор составляет еще инструмент довольно распространенный в обществе; любителями издается даже журнал для гитары, с нотами, портретами и биографиями выдающихся деятелей по этой части.

Гитару можно теперь видеть решительно во всех музыкальных магазинах, до самых маленьких гармонных лавочек включительно. Но из известных гитарных мастеров, кроме вышеупомянутого Архузена в СПб, славился еще в Москве Краснощеков (умер в 1875 г.). Отлично делал гитары некогда знаменитый скрипичный мастер В. В. Иванов, недавно только умерший.

Для полноты музыкального ансамбля гитар и мандолин, нынче

изобретена огромной величины контрбасовая гитара. Считаю своим долгом заметить, что во всех изданиях для гитары ноты пишутся в скрипичном ключе, причем звучат на самом деле октавой ниже.

Гитара в русском народе. Популярность гитары Сихры, т. е. семиструнной, повела к распространению её в среде дворовых людей и музыкантов увеселительного жанра (как, например, известного в московских трактирах гитариста и торбаниста Губкина 40-х годов). Изобретен был даже вариант семиструнного строя гитары, который получил характерное название «лакейский», указывающее на его происхождение.



Московские и петербургские хоры цыган также охотно заимствовали гитару, как инструмент хорошо аккомпанирующий пению. Цыгане начали ставить на гитару металлические струны, так как в целях более сильного аккомпанемента громкому пению всего хора они постоянно бьют по струнам инструмента кистью руки (как на балалайке); игра перебором струн пальцами рук применяется ими только в песнях лирического характера или при solo певец. В цыганских хорах в Москве играли Высотский и Стахович. Известными гитаристами среди цыган были в 30-х годах в Москве Илья Солов и Иван Васильев.

Гитара распространилась также по всем провинциальным городам России, где интеллигентное общество находится гораздо ближе к народу, чем в столицах. Стахович пишет в 60-х годах, что нет в России ни одного уездного города, где бы ни нашлось несколько гитар.

По мере распространения гитары в низшем обществе мода на нее в высшем стала падать. В 1847 г. в рецензии Моск. гор. Листка» № 51 помещена следующая характерная заметка: «семиструнная гитара погибла в общем мнении за то, что под звуки её у ворот красные девушки стали грызть орехи».

На Урале (в Пермской, Уфимской губ.) гитара до сих пор в большом употреблении среди общества, где играют по большей части на слух, или по цифрованным нотам. Играют также и совместно с балалайкою — балалаечным же приемом — бряцанием кисти руки, причем для повышения строя гитары (иначе он не подойдет к балалайке) — перевязывают крепко веревочкою струны грифа на 2-м ладу.

Настоящего народного распространения в России гитара, однако,

не имеет: мужик на ней не играет, а играют лакеи, кучера, фабричные, писаря и т.д., так как под звуки её очень удобно распевать «жестокие» романсы, вроде «Зачем ты, безумная, губишь? и т. д.

Соответственно этому и название инструмента проникло только в народные песни новейшего склада или в современные варианты старых песен. А. С. Фаминцын (стр. 210 и след. «Домра») приводит несколько примеров, из которых заимствую следующие:

«На комодѣ две гитары лежат, две гитары, две настроенные! Уж я взял бы во гитару поиграл, поигравши б прибауточку сказал, а сказавши б нову песенку пропел про тебя, Катюша, душечка!.. «Во руках она гитарочку несет, кричит: «молодец постой, постой, постой, разудаленький гитарочку настрой». (Попов: нар. пес. собр. в Чердынском у. Пермской губ.).

«Вдоль по улице метелица метет, за метелицей мой миленький идет, во правой руке гитарочку несет»... «он нову песенку пропел, на гитаре проиграл, в терем голос подавал» («милый» в этой песне одет по-городскому — в жилетке, шароварах на лайковых помочах и т. д. Терещенко, быт. рус. нар. II. 399). ... «Он (княженецкий сын) на гореньке гуляет, он на скрипке, он на гитаре». (Шейн: рус. нар. пес. I, 119).

Гитара очень распространена среди помещиков и их дворовых людей в Малороссии.

Кустарное производство гитар. Обильный спрос на гитары породил появление особой отрасли кустарного народного их изготовления, и притом настолько хорошего качества и в таком изобилии, что многие из известнейших музыкальных фирм обеих столиц часто пользуются этими кустарными изделиями для дешевых сортов инструментов: поставив на них свои этикетки, они продают гитары эти как инструменты собственного производства.

Гитарный промысел сосредоточился главным образом в Звенигородском уезде Московской губернии в деревнях Шихове, Ягунине, Белозорове, Татарке и Лтучине; основателем промысла был крестьянин Краснощеков, живший в Москве и переселившийся в Шихово. Всех занимающихся гитарным промыслом в Шихове 76 чел., в Ягунине 3 чел., в Белозорове 18 чел., в Татарке 5 чел. и Лутцине 4 человека, — всего 106 чел., считая мастеров и учеников.

Производство начинается с того, что делают из куска дерева болванку с вырезом в форме гитары, по образцу; затем нарезается фанера и наклеивается на подкладку и т. д. Заготавливают сразу партию на дюжину

гитар. Кузова простых гитар делают из березы, для дорогих сортов употребляют клеи, заграничный бук; для фанерок — красное дерево, ореховое — простое или крашеное. На верхние деки идет заграничная ель. Для жилок склеивают 2–3 фанеры разных цветов и распиливают поперек на тонкие полоски. Перламутровые украшения выписываются из Германии и вделываются в соответствующие углубления, заполненные черною пылью с клеем. После обклейки гитара чистится наждачной бумагою и кроется несколько раз спиртовым лаком, пока не будет блестеть. Затем делается гриф из березового, грушевого или красного дерева, с черной крашеной накладкой (на дорогих сортах накладка из настоящего черного дерева). Винты и колки изготовляются слесарем Василием Федоровым в Ягунине. Проволока для ладов, кишечные струны и кнопки выписываются из-за границы¹⁾; машина для навивания струн тоже заграничная (из Маркнейкирхена близ Лейпцига).

Комплект ручных инструментов (рубанки, ножи, пилы, рашпиль и т. д.) стоит 20–25 рублей. Один мастер может выпустить до 3 простых гитар в неделю, или одну с украшениями. Работа начинается осенью, с сентября до июня. Всего в этой местности выделяется до 10000 штук гитар в год, продающихся в Москве. Более $\frac{3}{4}$ этого количества идет на фирму Ю. Г. Циммерман, которая принимала большое участие в усовершенствовании и развитии гитарного промысла в этой местности, командуя в продолжении 7 лет одного из своих служащих много потрудившегося, чтобы научить кустарей выделывать хороший товар.

Существует до 10 сортов гитар, ценою на месте от 1 р. до 10 рублей. Средняя цена — 2 р. 50 к. — 4 р. Шиховские крестьяне получили очень мало надела земли (всего по $\frac{1}{4}$ десятины) как бывшие монастырские, а потому гитарный промысел им доставляет большое подспорье к существованию. Человек 6 имеют уже особые мастерские в отдельных строениях, где устроены русские печки для досушивания дерева. Фирма Циммерман дает им материал по своей цене, закупая его за границую оптом; струны натягиваются и поверяются лады уже в магазине Циммермана.

Гитары делает также мастер Посаженников с 2 сыновьями в с. Богородском, близ г. Вятки. Главное его производство, однако, скрипки. Он чинит также гитары. Работа его неважная и инструменты плохого качества. Дерево употребляет свое, сплавное по Вятке (осина, береза и ель)

¹⁾ Русские струны изготовляются в Варшаве. Они красные и нехорошего качества.

и очевидно невысушенное надлежащим образом. За свое производство Посаженников получил однако 10 рублей награды с Казанской выставки 1890 г. На Нижегородской выставке 1896 г. также были скрипки, гитары, виолончели и кларнеты из Вятской губернии, как пишет А. Ротштейн в брошюре своей «о кустарном производстве музыкальных инструментов в России» 1898 г., но не упоминает о том, Посаженникова это были работы или других кустарей.

Старожиловка. 17 июня 1904 г.

Н. Привалов