ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

1 / 2015

Его называли РУССКИМ СТРАДИВАРИ

ABC Guitar

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

Иван Андреевич Батов

1767 — 1841

В чем Батов был действительно велик – это в изготовлении гитар. В этой области он с полным правом может быть назван классиком. Дошедшие до нас в довольно большом числе гитары Батова имеют такую же этикетку, как и <его> виолончели. Гитары покрыты красивым золотистым лаком, очень пропорциональны и изящны по форме; с большим мастерством выполнены шейка, головка и подгрифок. Некоторые инструменты украшены великолепной инкрустацией. По своим звуковым качествам гитары Батова превосходны и являются настоящими концертными инструментами.

Витачек Е. Ф.
Очерки по истории изготовления смычковых инструментов.
М., Музыка, 1964. – 2-е изд. - С. 205.

НА ПЕРВОЙ СТРАНИЦЕ ОБЛОЖКИ:
Иван Андреевич Батов — литография неизвестного художника, 1838 год.

Литературно-художественное приложение к проекту
«Гитаристы и композиторы»

1 (14) / 2015

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

www.abc-guitars.com • www.guitar-times.ru

СОДЕРЖАНИЕ

3-6 **В. БУРНАШЕВ. Русский Страдивари.** – *«Северная пчела», 1833, №40, 21 февраля.*

6-7 **Письмо к издателям.** – *«Северная пчела», 1833, №107, 16 мая.*

8 **Разговор с Гречем**: Из «Воспоминаний» В. П. Бурнашева. *«Русский Вестник», 1872, т. 99.*

9-14 **М. Д. РЕЗВОЙ. Иван Андреевич Батов.** – *«Северная пчела», 1841, №№ 206-207.*

15 **Г. БЕРНАНДТ. М. Д. Резвой и его очерк о мастере Иване Батове.**

— **А. МИХЕЛЬ. Иван Батов.** – *Из «Краткой энциклопедии смычковых инструментов», М., 1894.*

16-18 **И. М. ЯМПОЛЬСКИЙ. Скрипичный мастер из крепостных И. А. Батов.** – *Из кн.: Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. Ч. I. – Гл. XIX . – М.-Л.: Музгиз, 1951.*

19 **Батов, Иван Андреевич.** – *Из «Справочного энциклопедического словаря» в 12-ти тт., под ред. А. Старчевского. Изд. К. Крайя, С.-Петербург, 1849.*

20-21 **Л. С. ГИНЗБУРГ. И. А. Батов.** – *Из кн.: «История виолончельного искусства». – М.: Музгиз, 1957.*

22-26 **Е. Ф. ВИТАЧЕК. Русские скрипичные мастера (И. А. Батов).** – *Из кн.: «Очерки по истории изготовления смычковых инструментов». Под ред. Б. Доброхотова. (Парал. тексты из изд. 1952 и 1964 гг.).*

27-29 **Е. Ф. ВИТАЧЕК. Рассказы о скрипке.** – *«Тридцать дней», 1936, № 2.*

30 **Л. ЗЛАТОГОРОВА. Иван Батов, русский мастер.** – *«Музыкальная жизнь», 1961, № 11.*

31 **«Возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова...»**

32-33 **П. Н. СТОЛПЯНСКИЙ. Скрипки. Струны.** – *Глава из кн.: «Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге». – Л.: Мысль, 1925.*

34-35 **М. И. ПЫЛЯЕВ. Скрипичный мастер Батов.** – *Из. кн: «Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы». – СПб., 1903.*

35 **Статья об И. А. Батове в «Русском биографическом словаре» А. А. Половцева.** – *СПб, 1900.*

36-37 **Медалист первой выставки российских изделий.**

38-41 **Л. КАФАНОВА. Нежных скрипок голоса...** – *«Наука и жизнь», 1969, №2, февраль.*

42 **Л. В. АНТОНОВА. Русский Страдивариус.** – *Из кн.: Крепостные таланты в усадьбе Шереметевых. – Л., 1964.*

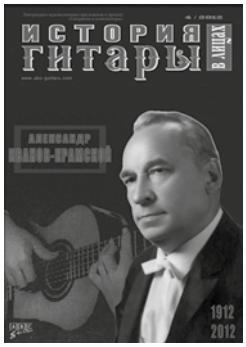
43-46 **Е. КАНН. Тайна Кремоны.** – *«Смена», 1946, № 1-2, январь.*

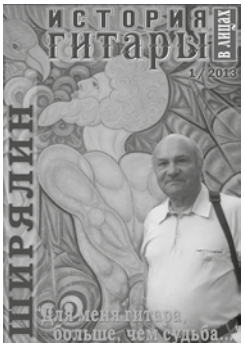
47-53 **В. ТАВРОВСКИЙ. По следам батовских гитар.**

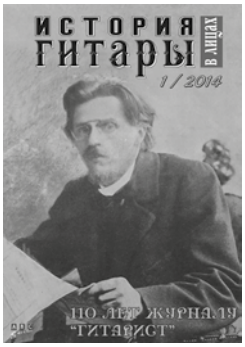
53-55 **В. ТАВРОВСКИЙ. И. А. Батов в художественной литературе.**

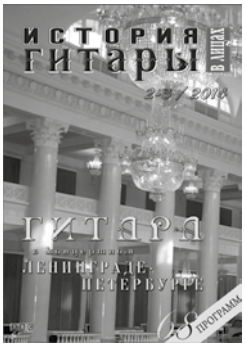
57-62 **С. Б. МОРДВИНОВА. Музыкальные инструменты XVIII — первой половины XIX вв. в собрании Останкинского дворца-музея.** – *Из кн.: Новые материалы по истории русской культуры, М., 1987.*

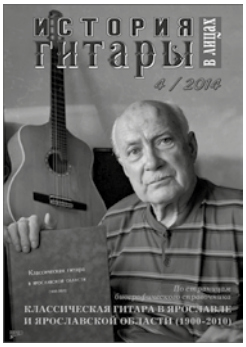
ПРЕДЫДУЩИЕ НОМЕРА ЖУРНАЛА











Главный редактор
В. В. Тавровский

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

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

www.abc-guitars.com
www.abc-guitar.narod.ru
Сайт журнала: www.guitar-times.ru

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

© «Гитаристы и композиторы»,
В. В. Тавровский, 2015

Портрет Ивана Андреевича Батова / Неизвестный литограф. — 1838. — 1 л.:
Литография; 15,5×15,4; 49×29,5 см.
Подпись: *1838 Иванъ Андреевичъ БАТОВЪ. (Скрипичный Мастеръ)*

Вл–ръ Б–шевъ [Бурнашев В.] Русский Страдивари. // Сев. пчела. - 1833. - №40, 21 февр. - С. 159-160.

НАБЛЮДЕНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕ

РУССКИЙ СТРАДИВАРИ

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА.

Выходитъ ежедневно, кромѣ дней праздничныхъ и воскресныхъ.

№ 40.

Годовая цѣна за 500 нумеровъ: въ С. П. бургѣ 40 руб. съ пересылкою 50 —

Вторникъ, 21го Февраля 1833.

C'était un artiste inné, un artiste, comme il y en a peu, très peu.
Balzac (Scènes de la vie privée)*

Не быв знатоком музыки, не знаясь с лучшими Артистами, я непременно думал, что кроме знаменитых итальянцев Амати, Гварнери, Страдивари и Манжери[1], живших за сто и за полтораста лет перед сим, и их подражателей, некоторых немцев и французов, нет других мастеров, делающих превосходные инструменты, и весьма удивился, услышав вдруг от одного из моих приятелей, что в бытность его в Вене, Липинский[2], этот другой Паганини, сказывал ему, что он приобрел в бытность свою в Петербурге русской работы скрипку, которую, к сожалению своему, уступил за весьма значительную цену одному любителю превосходных скрипок. Липинский изъявлял тогда же желание приобрести снова подобную драгоценность, и уверял, что после знаменитых итальянских скрипичных мастеров, русский мастер *Иван Батов* конечно занимает первое место.

Боже мой! Русский Художник, превышающий современных иностранцев, известный в чужих краях и пользующийся славою даже между столь великим знатоками, живет здесь в Петербурге, и я его не видел, не был у него, не говорил с ним! – Я бы себе этого никогда не простил, и потому немедленно отправился в Караванную улицу, что от Садовой ведет на Невский проспект, в д. Куприянова, где через пребольшой двор добрался до темной лестницы, по которой взобрался на третий этаж, в квартиру, занимаемую инструментальным мастером Иваном Андреевым Батовым, в особе которого я имел удовольствие найти старичка, хотя и обремененного шестьюдесятью тремя годами*, но свежего, веселого, говорливого, доброго и весьма приятного в обращении. В комнате Батова заметны все признаки его мастерства: пилы, пилки, пилочки, терпуги, ножи, намотанные струны, винтики, инструменты и смычки в чернее, на столе и на мебелях футляры со скрипками, а стены покрыты в порядке развешанными скрипками, альтами, гитарами, виолончелями, басами и огромными контр-басами; кажется, право, читаешь повесть Гофмана: *Скрипка работы кремонской*, в которой изображен человек, страстно влюбленный в сей инструмент, и желающий, во что бы то ни стало, сработать подобный. Это очарование еще усилилось, когда я начал более и более разговаривать с Батовым, который не умеет и не может, что делает великую честь сему Художнику, говорить о своем предмете без восторга, в сем случае столь извинительного.

Он был простым столяром, лет сорок пять тому назад, и случайно жил по близости одного инструментального мастера, который славился по Москве своим искусством; этого рода мастерство юному Батову понравилось; он упросил родителей своих отдать его к этому хозяину, и тогда-то в нем вполне пробудился сей талант; он только и спал и видел, что свое мастерство: говорил ли с кем, писал ли к кому, всегда примешивал несколько выражений скрипичного искусства; словом, он полюбил это дело с жаром не только молодого человека, но и человека, желавшего, алкавшего громкой славы, и для коего исполнение его помыслов было второю природою, необходимостью, пищею!

И как же он обрадовался, когда, после многих трудов, наконец в первый раз ему удалось гардировать скрипку, которая была одобрена мастером. Семь лет сряду Батов был учеником, впрочем, лишь по названию, потому, что он помогал хозяину, который видел в нем лучшего своего содействователя. Оставив хозяйскую мастерскую, Батов сам обзавелся и начал делать инструменты, все по-прежнему, с жаром добиваясь до возможного

* «Это был прирожденный художник, художник, каких немного, очень немного» Бальзак (Сцены частной жизни).

[1] Очевидная ошибка, должно быть, *Маджини, Джованни Паоло* (1580-1632), итальянский скрипичный мастер, живший в городе Брешиа. – *Здесь и далее прим. ред. ИГвЛ.*

[2] *Липинский (Липиньский) Кароль Иосиф* (1790-1861) – знаменитый польский скрипач-виртуоз, композитор, дирижер. В 1825, 1828 и 1839 гг. концертировал по России – в Одессе, Киеве, Вильне, Санкт-Петербурге и Москве. С 1839 по 1861 г. был концертмейстером в Дрездене. Друг и соперник Паганини, с которым часто встречался, играл дуэты для скрипок, импровизации. В 1818 г. Липинский дал в Пьяченце (Италия) концерт, в котором исполнил с Паганини дуэт для скрипок.

* Если принятая теперь дата рождения И. Батова – 1767 год – установлена верно, то на момент написания этой статьи ему должно было быть не 63, а 66 или около 66 лет. – *Ред. ИГвЛ.*

ОБ АВТОРЕ: *Бурнашев, Владимир Петрович* (1812–1888), — писатель и агроном-любитель. Сын орловского вице-губернатора. С 1828 по 1849 г. служил в министерстве финансов, военном министерстве, министерствах уделов, государственных имуществ и внутренних дел и в канцелярии обер-прокурора св. Синода. С конца 1820-х гг. занимался литературной работой. Был сотрудником «Северной Пчелы», «Отечественных Записок», «Трудов Императорского Вольного экономического Общества», «Русского мира» и «Русского Вестника», «Биржевых Ведомостей» и др.; кроме того, помещал статьи в «Заре», «Русском Архиве», «Акционере», «Ниве», «Природе и Охоте», «Земледельческой Газете», «Ведомостях с.-петербургского градоначальства и полиции». Помимо участия в газетах и журналах, издал ряд книг разного рода, прежде всего, по разным вопросам русской промышленности, торговли, хозяйства, отдельные очерки различных производств и т. д., в числе которых, в частности, и «Опыт терминологического словаря сельского хозяйства, фабричности, промыслов и быта народного» (СПб., 1843–1844) — первый подобный опыт в русской литературе, впрочем, признававшийся многими весьма слабым. В 1830–40-х гг. занимал видное место в детской литературе и его называют одним из первых детских писателей-профессионалов. Опубликовал несколько сборников нравоучительных повестей, пьес и рассказов с ярко выраженным моральным, поучительным и патриотическим уклоном. Был известен и как автор научно-популярных книжек для детей, написанных в форме «бесед» и «прогулок». О некоторых подробностях появления его статьи о И. А. Батове см. на стр. 8.

совершенства, какового наконец и успел достичь: Лафон и Роде[3], в бытность свою в Петербурге, куда Батов переселился в конце царствования Екатерины II[4], восхищали публику, и что же? — они играли на скрипках, гардированных Батовым. Знаменитый наш скрипач любитель, А. Ф. Л.[5], иначе не играет, как когда его превосходная черная скрипка, работы одного из славных итальянских мастеров, побывает в руках Ивана Андреева. В 1820 году Батов имел счастье поднести Государю Императору Александру Павловичу скрипку своей работы, которую Государь велел взять за 2000 р., сказав со свойственной Ему милостью, что инструмент сей стоит сей цены, и что Он не дарит сии деньги, а именно платит по оценке знатоков. На бывшей в 1829 году выставке в С. Петербурге, все люди, знающие толк в превосходных инструментах, отдали полную справедливость вещам Батова, которому, вследствие сего, дана большая серебряная медаль для ношения на Анненской ленте*. Можно смело надеяться, что те две скрипки, которые он намерен дать в имеющую быть Выставку, равномерно заслужат ему совершенную признательность и похвалу знатоков.

Батовские новые скрипки продаются от 300 до 500 рублей; старые же, т.е. давно сделанные (сей инструмент имеет свойство, стареясь, улучшаться), — ценятся от тысячи до двух тысяч рублей. Ромберг[6], играя однажды на виолончели работы Ивана Батова, никак не хотел верить, что этот превосходный инструмент был работы русского мастера, и, восхищаясь совершенством оного, говорил, что если б его древний, итальянский виолончель когда-нибудь испортился или сломался, то он купит Батовский, не зная ничего лучше. Это, кажется, изрядная рекомендация!

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА. 159

— Въ Globe пишутъ: «Графъ Поццо ди Борго кончилъ дипломатическіе свои переговоры съ Лордомъ Пальмерстономъ, но еще не слыхать, когда онъ отправится въ Парижъ. Графъ проводитъ каждое утро у друга своего, Князя Ливена. — Онъ закупилъ здѣсь многія художественныя произведенія.

— Медицинскія испытанія, въ Оксфордѣ, будутъ производимы отнынѣ не на Латинскомъ, а на Англійскомъ языкѣ.

— Лордъ Говардъ де Валденъ, наименованный Британскимъ Посланникомъ при Шведскомъ Дворѣ, отправился 7-го числа къ мѣсту своего назначенія.

Разныя извѣстія. Въ Брюссельскомъ Министерскомъ Журналѣ: Union, сказано: «По достовѣрнымъ извѣстіямъ изъ Лондона, намъ нельзя еще въ скоромъ времени ожидать мирнаго окончанія дѣлъ нашихъ съ Голландіею. Голландскій Министръ непреклоненъ по прежнему, и для окончательнаго рѣшенія дѣлъ, по прежнему же, не имѣетъ достаточныхъ полномочій.

— Во Франкфуртѣ на Майнѣ умеръ извѣстный Варшавскій Банкиръ Френкель.

— Въ Голландскомъ лагерѣ носится слухъ, что вскорѣ тамъ прекратятся отпуски военно-служащихъ; между тѣмъ полагаютъ, что сей приказъ отданъ будетъ по случаю предстоящаго большаго смотра.

НАБЛЮДЕНІЯ ВЪ ОТЕЧЕСТВѢ.

Русскій Страдивари.

C'était un artiste inné, un artiste, comme il y en a peu, très peu.
Balzac. (Scènes de la vie privée.)

Не бывъ знатокомъ музыки, не зная съ лучшими Артистами, я непремѣнно думалъ, что кромѣ знаменитыхъ Италіянцевъ Амати, Гварнери, Страдивари и Манжери, жившихъ за сто и за полтораста лѣтъ предъ симъ, и ихъ подражателей, нѣкоторыхъ Нѣмцевъ и Французовъ, нѣтъ другихъ мастеровъ, дѣлающихъ превосходные инструменты, и весьма удивился, услышавъ вдругъ отъ одного изъ моихъ пріятелей, что въ бытность его въ Вѣнѣ, Липинскій, этотъ другой Паганини, сказывалъ ему, что онъ пріобрѣлъ въ бытность свою въ Петербургѣ Русской работы скрипку, которую, къ сожалѣнію своему, уступилъ за весьма значительную цѣну одному любителю превосходныхъ скрипокъ. Липинскій изъявлялъ тогда же желаніе пріобрѣсти снова подобную драгоцѣнность, и увѣрялъ, что послѣ знаменитыхъ Италіянскихъ скрипичныхъ мастеровъ, Русскій мастеръ *Иванъ Батовъ* конечно занимаетъ первое мѣсто.— Боже мой! Русскій Художникъ, превышающій современныхъ иностранцевъ, извѣстный въ чужихъ краяхъ и пользующійся славою даже между столь великими знатоками, живетъ здѣсь въ Петербургѣ, и я его не видѣлъ, не былъ у него, не говорилъ съ нимъ! — Я бы себѣ этого никогда не простилъ, и потому немедленно отправился въ Караванную улицу, что отъ Садовой ведетъ на Невскій проспектъ, въ д. Купріянова, гдѣ чрезъ пребольшой дворъ добрался до темной лѣстницы, по которой взобрался въ третій этажъ, въ квартиру, занимаемую инструментальнымъ мастеромъ Иваномъ Андреевымъ Батовымъ, въ особѣ котораго я имѣлъ удовольствіе найти старичка, хотя и обремененнаго шестидесятью тремя годами, но свѣжаго, веселаго, говорливаго, добраго и весьма пріятнаго въ обращеніи. Въ комнатѣ Батова замѣтны всѣ признаки его мастерства: пилы, пилки, шлочки, терпуги, ножи, намотанныя струны, винтики, инструменты и смычки въ чернѣ, на столѣ и на мебеляхъ футляры со скрипками, а стѣны покрыты въ порядкѣ развѣшанными скрипками, альтами, гитарами, віолончелями, басами и огромными контръ-басами; кажется, право, читаешь Повѣсть Гофмана: *Скрипка работы Кремонской*, въ которой изображенъ человѣкъ, страстно влюбленный въ сей инструментъ, и же-

К Ивану Батову беспрестанно присылают от неизвестных для него людей, из отдаленных провинций России, заказы в довольно значительном количестве, и не только из России, но даже из чужих краев, и не только от русских, но и от иностранцев. Недавно он получил письмо и деньги из Филадельфии от одного американца, который заказывает ему отличной работы скрипку. Ну как же не назвать после этого Ивана Андреевича Батова европейским человеком!

Жаль только, что с жизнью его и сие искусство перестанет у нас быть русским, отечественным, ибо ни один из сыновей его к сему не имеет природной склонности, а без оной,

[3] *Лафон, Шарль Филипп* (Lafont; 1781-1839) — французский скрипач-виртуоз и композитор. Концертировал во многих странах, в т. ч. в России; в 1808-15 был придворным солистом-скрипачом в Петербурге, сменив на этом посту Роде. С 1815 первый скрипач королевской придворной капеллы в Париже. Писал преимущественно для своего инструмента: фантазии, концерты, рондо, вариации и пр.
Роде, Жак Пьер Жозеф (Rode; 1774-1830) — французский скрипач, педагог и композитор, ученик Виотти. С 1803 г. в течение пяти лет жил в России, где был первым придворным скрипачом. Писал, преимущественно для скрипки, концерты, фантазии, каватины, дуэты, квартеты, рондо и пр.

[4] *Екатерина II* (1729-1796) — российская императрица, правила с 1762 по 1796 год.

[5] *Львов, Алексей Фёдорович* (1798-1870) — генерал-майор (1843), тайный советник (с 1853), обер-гофмейстер (с 1862), сенатор (1855); русский скрипач-виртуоз, композитор, дирижёр, музыкальный писатель и общественный деятель. Сын директора Придворной певческой капеллы Ф. П. Львова, после смерти отца стал во главе капеллы, которой руководил в 1837–1861 годах. Автор музыки гимна на слова В. А. Жуковского «Боже, Царя храни!» (1833) и других сочинений.

[6] *Ромберг, Бернхард Генрих* (Romberg; 1767-1841) — немецкий виолончелист и композитор, считающийся основателем школы виолончелистов в Германии; был профессором Парижской консерватории, затем солистом короля прусского. В 1811—1812 годах и в 1822—1827 годах концертировал в России; долго жил в Москве.

* Здесь автор ошибается: полученная Батовым медаль не предназначалась для ношения на орденской ленте и таковой не имела. Подробнее см. на стр. 39. – *Ред. ИГвЛ.*

лающій, во что бы то ни стало, сработать подобный. Это очарованіе еще усилилось, когда я началъ болѣе и болѣе разговаривать съ Батовымъ, который не умѣетъ и не можетъ, что дѣлаетъ великую честь сему Художнику, говорить о своемъ предметѣ безъ восторга, въ семъ случаѣ столь извинительнаго. Онъ былъ простымъ столяромъ, лѣтъ сорокъ пять тому назадъ, и случайно жилъ по близости одного инструментальнаго мастера, который славился по Москвѣ своимъ искусствомъ; этого рода мастерство юному Батову понравилось; онъ упросилъ родителей своихъ отдать его къ этому хозяину, и тогда то въ немъ вполнѣ пробудился сей талантъ; онъ только и спалъ и видѣлъ, что свое мастерство: говорилъ ли съ кѣмъ, писалъ ли къ кому, всегда примѣшивалъ нѣсколько выраженій скрипичнаго искусства; словомъ, онъ полюбилъ это дѣло съ жаромъ не только молодаго человѣка, но и человѣка, желавшаго, алкавшаго громкой славы, и для коего исполненіе его помысловъ было второю природою, необходимостію, пищею! – И какъ же онъ обрадовался, когда, послѣ многихъ трудовъ, наконецъ въ первый разъ ему удалось гардировать скрипку, которая была одобрена мастеромъ! Семь лѣтъ сряду Батовъ былъ ученикомъ, впрочемъ лишь по названію, потому, что онъ помогалъ хозяину, который видѣлъ въ немъ лучшаго своего содѣйствователя. Оставивъ хозяйскую мастерскую, Батовъ самъ обзавелся и началъ дѣлать инструменты, всё по прежнему, съ жаромъ добиваясь до возможнаго совершенства, каковаго наконецъ и успѣлъ достичь: Лафонъ и Роде, въ бытность свою въ Петербургѣ, куда Батовъ переселился въ концѣ царствованія Екатерины II, восхищали публику, и что же? – они играли на скрипкахъ, гардированныхъ Батовымъ. Знаменитый нашъ скрипачъ любитель, А. Ѳ. Л., иначе не играетъ, какъ когда его превосходная черная скрипка, работы одного изъ славныхъ Италіянскихъ мастеровъ, побываетъ въ рукахъ Ивана Андреева. Въ 1820 году Батовъ имѣлъ счастіе поднести Государю Императору Александру Павловичу скрипку своей работы, которую Государь велѣлъ взять за 2000 р., сказавъ съ свойственною Ему милостію, что инструментъ сей стоитъ сей цѣны, и что Онъ не даритъ сіи деньги, а именно платитъ по оцѣнкѣ знатоковъ. На бывшей въ 1829 году выставкѣ въ С. Петербургѣ, всѣ люди, знающіе толкъ въ превосходныхъ инструментахъ, отдали полную справедливость вещамъ Батова, которому, въ слѣдствіе сего, дана большая серебряная медаль для ношенія на Аннинской лентѣ. Можно смѣло надѣяться, что тѣ двѣ скрипки, которыя онъ намѣренъ дать въ имѣющую быть Выставку, равномѣрно заслужатъ ему совершенную признательность и похвалу знатоковъ. – Батовскія новыя скрипки продаются отъ 300 до 500 рублей; старыя же, т. е. давно дѣланныя (сей инструментъ имѣетъ свойство, старѣясь, улучшаться), – цѣнятся отъ тысячи до двухъ тысячъ рублей. Ромбергъ, играя однажды на віолончелѣ работы Ивана Батова, никакъ не хотѣлъ вѣрить, чтобы этотъ превосходный инструментъ былъ работы Русскаго мастера, и восхищаясь совершенствомъ онаго, говорилъ, что если бъ его древній, Италіянскій віолончель когда нибудь испортился или сломался, то онъ купитъ Батовскій, не зная ничего лучше. Это, кажется, изрядная рекомендація! – Къ Ивану Батову безпрестанно присылаются отъ неизвѣстныхъ для него людей, изъ отдаленныхъ провинцій Россіи, заказы въ довольно значительномъ количествѣ, и не только изъ Россіи, но даже изъ чужихъ краевъ, и не только отъ Русскихъ, но и отъ иностранцевъ. Недавно онъ получилъ письмо и деньги изъ Филадельфіи отъ одного Американца, который заказываетъ ему отличной работы скрипку. Ну какъ же не назвать послѣ этого Ивана Андреевича Батова Европейскимъ человѣкомъ! – Жаль только, что съ жизнью его и сіе искусство перестанетъ у насъ быть Русскимъ, отечественнымъ, ибо ни одинъ изъ сыновей его къ сему не имѣетъ природной склонности, а безъ оной конечно можно посредствомъ трудовъ сдѣлаться хорошимъ мастеромъ, да только никогда не будешь ни Амати, ни Страдивари, ни Батовымъ. – Батовъ беретъ дороже здѣшнихъ Нѣмецкихъ инструментальныхъ мастеровъ, потому, что чувствуетъ свое передъ ними преимущество, и не хочетъ унижать національной гордости: черта похвальная, благородная, и довольно рѣдкая въ нашихъ Русскихъ производителяхъ. Сверхъ сего должно еще и то замѣтить, что Батовъ работаетъ не кое-какъ, подобно многимъ другимъ, а ставя на инструментахъ своихъ свое имя, хочетъ тщеславиться своимъ произведеніемъ, и употребляетъ всѣ усилія для доведенія дѣлаемаго имъ инструмента до высочайшаго совершенства; онъ видитъ въ [illegible] мыслѣ своемъ не одинъ лишь спос[illegible] къ существованію, но вмѣстѣ и вы[illegible]неніе потребностей его души, ибо эт[illegible] человѣкъ созданъ уже скрипичны[illegible] мастеромъ, и если бъ, кажется, онъ не былъ окруженъ милымъ и мно[illegible]численнымъ семействомъ, то и то[illegible] бы не соскучился среди своей инст[illegible]ментальной семьи. Надобно послуш[illegible] съ какимъ умиленіемъ, съ какимъ у[illegible]вольствіемъ онъ говоритъ о свои[illegible] инструментахъ! Съ какимъ уваженіе[illegible] произноситъ имена знаменитыхъ Х[illegible]дожниковъ въ инструментальномъ дѣл[illegible] какъ помнитъ біографію своихъ и[illegible]струментовъ! какъ онъ душевно р[illegible]дуется, когда встрѣтитъ который ни[illegible] изъ нихъ! какъ его утѣшаетъ мысл[illegible] что знаменитые виртуозы съ удовол[illegible]ствіемъ играютъ на его скрипка[illegible] какъ странно, – для безчувственн[illegible] человѣка, – онъ относится о свои[illegible] инструментахъ, называя ихъ го[illegible]бушками, проказницами, рѣзвушка[illegible] поглядывая на нихъ нѣжными взор[illegible]ми, лаская ихъ! – Мы видали Живоп[illegible]цевъ и Ваятелей, не повторяя сказки [illegible] Праксителѣ, которые также расточ[illegible] всѣ возможные знаки любви свои[illegible] произведеніямъ: это лучшія минуты [illegible] жизни истиннаго Художника, Худож[illegible]ка съ талантомъ геніяльнымъ! [illegible] Посидѣвъ часика два у почтеннѣйш[illegible] Ивана Андреевича, я слышалъ отъ н[illegible]го много любопытныхъ анекдотовъ [illegible]сательно его національной гордости, [illegible] національной грубости и напыщенно[illegible] нѣкоторыхъ неучей, – которые впрочем[illegible] нынѣ всѣ согласились въ его достоин[illegible]ствахъ, потому, что послѣ того, какъ в[illegible] 1825 году одинъ Гвардіи Полковни[illegible] торжественно и публично въ С. Петер[illegible]бургскихъ Вѣдомостяхъ объявилъ, ч[illegible] Батовъ выше всѣхъ ему извѣстны[illegible] инструментныхъ мастеровъ, – было б[illegible] дѣломъ дурнаго тона въ томъ сомн[illegible]ваться. – Отъ зависти, клеветы и злоб[illegible] Батовъ, какъ и всѣ таланты, не уско[illegible]зилъ; но онъ повторяетъ на опыт[illegible] прелестное четверостишіе И. И. Дм[illegible]тріева:

Индѣекъ не на вкусъ пришелъ павлин[illegible]
ростъ.
Какой, кричатъ: уродъ! А онъ въ отвѣт[illegible]
злодѣйкамъ
Лишь только раздувалъ свой изумрудны[illegible]
хвостъ.

Творенье генія – отвѣтъ его индѣйкамъ.

Такъ совѣтуемъ дѣлать и всякому человѣку съ дарованіемъ.

Вл – ръ Б – шевъ.

С. Петербургъ, въ типор. Н. Греча. Печатать позволено. Февраля 20, 1833. *Цензоръ П. Гаевскій.*

конечно, можно посредством трудов сделаться хорошим мастером, да только никогда не будешь ни Амати, ни Страдивари, ни Батовым.

Батов берет дороже здешних немецких инструментальных мастеров, потому что чувствует свое перед ними преимущество, и не хочет унижать национальной гордости: черта похвальная, благородная, и довольно редкая в наших русских производителях. Сверх сего должно еще и то заметить, что Батов работает не кое-как, подобно многим другим, а ставя на инструментах своих свое имя, хочет тщеславиться своим произведением, и употребляет все усилия для доведения делаемого им инструмента до высочайшего совершенства; он видит в ремесле своем не один лишь способ к существованию, но вместе и выполнение потребностей его души, ибо этот человек создан уже скрипичным мастером, и если б, кажется, он не был окружен милым и многочисленным семейством, то и тогда бы не соскучился среди своей инструментальной семьи. Надобно послушать, с каким умилением, с каким удовольствием он говорит о своих инструментах! С каким уважением произносит имена знаменитых художников в инструментальном деле, как помнит биографию своих инструментов! как он душевно радуется, когда встретит который инструмент из них! как его утешает мысль, что знаменитые виртуозы с удовольствием играют на его скрипках! как странно — для бесчувственного человека — он относится о своих инструментах, называя их голубушками, проказницами, резвушками, поглядывая на них нежными взорами, лаская их!

Мы видели живописцев и ваятелей, не повторяя сказки о Праксителе[7], которые также расточали все возможные знаки любви своим произведениям: это лучшие минуты жизни истинного Художника, Художника с талантом гениальным!

Посидев часика два у почтеннейшего Ивана Андреевича, я слышал от него много любопытных анекдотов касательно его национальной гордости, и национальной грубости и напыщенности некоторых неучей, — которые впрочем ныне все согласились в его достоинствах, потому что после того, как в 1825 году один гвардии полковник торжественно и публично в С. Петербургских Ведомостях объявил, что Батов выше всех ему известных инструментальных мастеров, — было бы делом дурного тона в том сомневаться.

От зависти, клеветы и злобы, Батов, как и все таланты, не ускользнул; но он повторяет на опыте прелестное четверостишие И. И. Дмитриева[8] :

Индеек не на вкус пришел
павлиний рост.
Какой, кричат: урод! А он в ответ
злодейкам
Лишь только раздувал свой
изумрудный хвост.
Творенье гения – ответ его индейкам.

Так советуем делать и всякому человеку с дарованием.

Вл-р Б-шев.

[7] *Пракситель* (ок. 390-330 до н.э.) – знаменитый греческий скульптор IV в до н. э.

[8] *Дмитриев, Иван Иванович* (1760-1837), – русский поэт, государственный деятель, действительный тайный советник (1819), член Российской академии (1797). Известность как поэту ему принесли стихотворные сказки, басни, переводы и переложения из Флориана, Ж. Лафонтена и др., сатиры и песни. В 1796 подготовил и издал сборник «Карманный песенник, или Собрание лучших светских и простонародных песен», куда вошли фольклорные песни, а также произведения Г. Р. Державина, В. В. Капниста, Н. М. Карамзина, М. М. Хераскова, самого Дмитриева. С 1806 г. сенатор, с 1810 г. – член Государственного совета и министр юстиции.

Письмо к издателям. // Сев. пчела. - 1833. - №107, 16 мая. - С. 425-426.

СМЕСЬ

ПИСЬМО К ИЗДАТЕЛЯМ

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА.

Выходитъ ежедневно, кромѣ дней праздничныхъ и воскресныхъ.

№ 107.

Годовая цѣна за 300 нумеровъ: въ С П бургѣ 40 руб. съ пересылкою 50 —

Вторникъ, 16го Мая 1833

Прочитав в № 40 *Северной Пчелы* статью об Иване Андреевиче Батове, и зная лично редкие его способности, считаем обязанностью благодарить Сочинителя за такой любопытный и верный рассказ, а вместе с тем и от себя прибавить к оному несколько строк, внушенных нам истинным уважением к необыкновенному таланту русского скрипичного мастера. Как не радоваться, что не только соотечественники, но и чужестранцы в отдаленных концах света, отдают ему полную справедливость! Тем приятнее сие слышать, что Батов, по скромности и чувству собственного достоинства, предоставляет всегда судить о себе на самом деле, а отнюдь не ищет окольными путями, чтобы его превозносили. Честь свою он ставит выше всяких выгод, гордится всеобщею доверенностью, а интриги презирает.

На счет искусства его распространяться было бы излишне: сколько примеров, что Батов, так сказать, дал новую жизнь инструментам, совершенно погибшим! Так он воскресил скрипку покойного купца Лешке, которую все мастера и артисты считали уже потерянною. Только что она доставлена была от Батова на квартиру хозяина, тут же давали ему за нее 1 500 рублей ассигнациями; но г. Лешке на то не согласился.

Внимательность Батова до того простирается, что он имеет подробные мерки с разных инструментов лучших мастеров, и он готов двадцать раз снять деку, коль скоро находит малейший недостаток, которого можно бы было избегнуть. Эта черта превосходно доказывает благородные его правила.

Все сие объясняет, каким обра-

зом из простого ученика Батов стал на степень первоклассного мастера и приобрел себе европейскую известность. Но слава не возбудила в нем излишней самонадеятельности: сохраняя всю скромность, он старается идти в своем мастерстве выше и выше. Имя Батова принадлежит уже истории, и будет жить в потомстве, подобно знаменитым именам древних мастеров итальянских. Тем более разделяем всеобщее опасение, что Иван Андреевич не оставит после себя достойного преемника в своем искусстве.

Теперь остается нам принести искреннюю благодарность почтенному соотечественнику за одну новую его скрипку, и за гардировку трех старых, проехавшихся к нему из Тифлиса в С. Петербург и обратно. Новая сначала была несколько жестка в тоне, как обыкновенно всякий инструмент, только что вышедший из рук мастера; но теперь весьма много обещает. О гардированных скрипках нечего и говорить: они были в руках Батова.

Любители музыки.

Тифлис.
23 марта 1833.

воминаніе о нѣжной любви, коею она до глубокой старости счастливила свое семейство, никогда не изгладятся изъ сердецъ, сокрушенныхъ ея потерею.

Харьковъ, 29-го Апрѣля. Сего Апрѣля 8-го, въ первомъ часу по полуночи, среди всеобщаго покоя, въ-

лось на мѣстѣ. Всѣ усилія и заботливость Градской Полиціи, пожарной команды, разныхъ воинскихъ чиновъ и стекшихся въ большомъ числѣ жителей города никакъ не могли остановить свирѣпства пламени; — и если бы, по личному распоряженію на мѣстѣ

скѣ, въ самое коротое время для разоренныхъ ближнихъ своихъ доставили значительныя денежныя пожертвованія. Въ число оныхъ отъ здѣшнихъ сословій: дворянъ, доставлено 1503 р. 80 к., купцовъ 13,385 р., мѣщанъ 1050 р., и Евангелическаго общества 832 р. На

ЗРѢЛИЩА.

Во Вторникъ, 16-го Мая.

На Нов. Т.: Ненависть къ людямъ и раскаяніе, Др.; Игнаша дурачекъ, Вод.

НОВЫЯ КНИГИ.

1. О состояніи промышленныхъ силъ Россіи, до 1832 года. Каммергеромъ, Коллежскимъ Ассесоромъ В. Пелчинскимъ. С. П. Б. 1833, въ тип. Академіи Наукъ, въ 8, 112 стр.

Книга сія, по предмету своему достойная вниманія отечественной публики, будетъ разсмотрѣна въ одномъ изъ слѣдующихъ нумеровъ Сѣверной Пчелы. Теперь удовольствуемся объявленіемъ, что оная продается во всѣхъ книжныхъ лавкахъ по 8 рублей.

СМѢСЬ.

Письмо къ Издателямъ.

Прочитавъ въ No 40 Сѣверной Пчелы статью объ Иванѣ Андреевичѣ Батовѣ, и зная лично рѣдкія его способности, считаемъ обязанностію благодарить Сочинителя за таковый любопытный и вѣрный расказъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ и отъ себя прибавить къ оному нѣсколько строкъ, внушенныхъ намъ истиннымъ уваженіемъ къ необыкновенному таланту Русскаго скрипичнаго мастера. Какъ не радоваться, что не только соотечественники, но и чужестранцы въ отдаленныхъ краяхъ Свѣта, отдаютъ ему полную справедливость! Тѣмъ пріятнѣе сіе слышать, что Батовъ, по скромности и чувству собственнаго достоинства, предоставляетъ всегда судить о себѣ на самомъ дѣлѣ, а отнюдь не ищетъ окольными путями, чтобы его превозносили. Честь свою онъ ставитъ выше всякихъ выгодъ, гордится всеобщею довѣренностію, а интриги презираетъ. — На счетъ искусства его распространяться было бы излишне: сколько примѣровъ, что Батовъ, такъ сказать, давалъ новую жизнь инструментамъ, совершенно погибшимъ! Такъ онъ воскресилъ скрипку покойнаго купца Лешке, которую всѣ мастера и артисты счи-

уже четвертая часть народонаселенія Парижа имѣла гриппъ, или инфлуэнцу; въ сей газетѣ полагаютъ, безъ преуве-

Англія. Третьяго дня прибылъ въ Диль Контръ-Адмиралъ Гежъ (Gage), и въ званіи

Датскій флотъ состоитъ [illegible] фрегатовъ отъ 56 до 58 пушекъ, трехъ меньшаго размѣра фрегатовъ, трехъ

тали уже потерянною. Только что она доставлена была отъ Батова на квартиру хозяина, тутъ же давали ему за нее 1,500 рублей ассигнаціями; но Г. Лешке на то не согласился. — Внимательность Батова до того простирается, что онъ имѣетъ подробныя мѣрки съ разныхъ инструментовъ лучшихъ мастеровъ, и онъ готовъ двадцать разъ снять деку, коль скоро находитъ малѣйшій недостатокъ, котораго можно бы было избѣгнуть. Эта черта превосходно доказываетъ благородныя его правила.

Все сіе объясняетъ, какимъ образомъ

изъ простаго ученика Батовъ сталъ на степень первокласнаго мастера и пріобрѣлъ себѣ Европейскую извѣстность. Но слава не возбудила въ немъ излишней самонадѣянности: сохраняя всю скромность, онъ старается итти въ своемъ мастерствѣ выше и выше. Имя Батова принадлежитъ уже Исторіи, и будетъ жить въ потомствѣ, подобно знаменитымъ именамъ древнихъ мастеровъ Италіянскихъ. Тѣмъ болѣе раздѣляемъ всеобщее опасеніе, что Иванъ Андреевичъ не оставитъ послѣ себя достойнаго преемника въ своемъ искусствѣ.

Теперь остается намъ принести искреннюю благодарность почтенному соотечественнику за одну новую его скрипку, и за гардировку трехъ старыхъ, проехавшихся къ нему изъ Тифлиса въ С. Петербургъ и обратно. Новая сначала была нѣсколько жестка въ тонѣ, какъ обыкновенно всякій инструментъ, только что вышедшій изъ рукъ мастера; но теперь весьма много обѣщаетъ. О гардированныхъ скрипкахъ нечего и говорить: онѣ были въ рукахъ Батова.

Любители Музыки.

Тифлисъ.
23 Марта 1833.

РАЗГОВОР С ГРЕЧЕМ

Из «Воспоминаний петербургского старожила» В. П. Бурнашева.

*...тот разговор с Гречем, какой я имел в одно прекрасное зимнее, солнечное утро, в феврале месяце 1833 года**

В 1825–1860 гг. «Северная Пчела», основанная Фаддеем Булгариным, издавалась и редактировалась им совместно с известным журналистом, писателем и издателем Николаем Ивановичем Гречем (1787–1867). Автор помещенной выше статьи об И. А. Батове в «Северной Пчеле» В. П. Бурнашев в «Воспоминаниях петербургского старожила: Об эпизодах из моей частной и служебной деятельности (1834–1850)» («Русский Вестник», 1872, т. 99, с. 48-51) вспоминает свой с ним разговор, как раз и касавшийся печатания этой статьи.

...В тридцатых годах, будучи очень молоденьким человеком, я, в качестве постоянного сотрудника, принимал деятельное участие в редакции *Северной Пчелы* Греча и Булгарина, имевшей в те времена, как известно, значительный успех и считавшейся едва ли не единственным сильным органом нашей, далеко не столь возмужалой, как ныне, журналистики. К этой эпохе моей жизни относится и настоящая моя статья.

...Как теперь помню, это было в воскресенье (другими утрами кроме праздничных я располагать не мог), я отправился к Гречу со статьей в кармане. Статья эта была не что иное как дифирамб и мадригал в прозе известному в те времена скрипичному мастеру Батову, жившему в Караванной улице. Я тогда питал, приобретенную мною еще от первоначального моего сотрудничества у Павла Петровича Свиньина, издателя прежних *Отечественных Записок*, страстишку к русским фабрикантам, ремесленникам, торговцам, особенно ежели люди эти были мало-мальски замечательные самородки. Отсюда ряд восторженных моих статей в *Северной Пчеле* о различных производителях чисто русского закала. Успех статьи моей о Вас. Гр. Жукове[1], наделавший так много шума в столице и даже в России, заставил Греча относиться ко всем этого рода моим статьям с любезною снисходительностью и даже некоторою внимательностью, основанными, с одной стороны, на том, что раза два тогдашний шеф корпуса жандармов, обоготворяемый Гречем, граф Александр Федорович Бенкендорф, похвалил эти статьи за их направление и сказал, что они приходятся даже по вкусу государю императору, желающему всевозможных успехов отечественной фабричности и ремесленности, в необходимом развитии которых его поддерживал своими постоянными доводами министр финансов граф Е. Ф. Канкрин. С другой стороны, Греч ценил статьи мои еще и потому, что они делали фурор между читателями гостиного двора и вообще между читателями из почтенного «российского» купечества, которые, по прочтении этих довольно романтических, правда, монографий русских ремесленных или торговых людей, частенько восклицали: «Ишь ты «Пчелка-то» как славно, шельма, жужжит! Ан, наш брат русак-то англичанина, аль немца иного так себе за пояс-то затыкает!» — И эти патриоты сильно подписывались на «Пчелку», что Гречу было совершенно с руки. <...>

Итак, в одно ясное февральское утро, между двенадцатью часами и часом пополудни, я шел по лестнице собственного, столь мне знакомого дома Греча. Это было в лучшую его эпоху, когда были полны души и огня его милые и даровитые сыновья, из которых младший, Николай, в особенности, был замечательный и очаровательный мальчик, которого мы хоронили в тот самый день, в январе месяце 1837 года, когда был смертельно ранен бессмертный А. С. Пушкин. Поднимаясь по лестнице, я повстречался с Александром Филипповичем Смирдиным. Я с ним поздоровался, как с человеком тогда знаменитым, но однако очень скромным, около которого, или около кармана и сундука которого, в те времена увивалась вся петербургская литературная братия. Я однако около него не увивался никогда, да и дел с ним других не имел, как только то, что в каждое первое число месяца получал из его кассы, по Гречеву чеку, раз на год данному, — сто рублей мои.<...> Когда я вошел из прихожей в бильярдную, то нашел Греча в его всегдашней утренней, темно-зеленой куртке матросского покроя, с очками на картофельно-вздернутом носу, у отворенной форточки...

Не нужно было быть Лафатером, чтобы с первой минуты, при рукопожатии Греча, заметить, что Николай Иванович, как говорится, совершенно в своей тарелке, по-видимому, по поводу посещения Смирдина... Я подал ему статью мою о скрипичном мастере Батове. Греч схватил ее и, взглянув на заглавие, воскликнул по обыкновению:

— А нам статеечку, дай Бог здоровья вам!.. Ба! Да это не дюжинная знаменитость этот Батов. Мне про него на днях еще рассказывал наш великий скрипач Бем[2]. Русский скрипичный мастер сделал чудо по своей специальности: так склеил одну из разбитых Бемовых скрипок, что теперь этот инструмент стал не хуже всякой Кремонской скрипки. Это наш Амадей, наш Страдиварий, и вы, мой любезный Быстропишев[3], нисколько «не освиньинитесь», ежели назовете его «Русским Страдиварием!» Все это сказано было на быстром ходу из бильярдной в залу-кабинет, столь известную всем посещавшим когда-либо Греча... Положив статью, написанную на нескольких листах, сшитых в тетрадь листового формата, Николай Иванович стал, по своей привычке, ходить по паркету, шурша своими бархатными туфлями с канвовым шитьем. Я, разумеется, ходил с ним рядом, держа шляпу в руке.

— Знаете ли, Владимир Петрович, эти статьи о русских гениях-самородках, конечно, дело хорошее; но все одно и то же... В газете необходимо разнообразие. Эту вашу статью о Батове я напечатаю и даже пущу ее во вторник, потому что Батов точно знаменитость, да говорят еще, что золото-человек. Бем только что не молится на него. Буду печатать и о других, только с разборцем...

---

* В оригинале текста автор ошибочно указывает 1834 год. Здесь его явно подвела память и он перенес время описываемого им разговора на год вперед – с февраля 1833 (именно тогда и была опубликована его статья о И. А. Батове) на февраль 1834 года. – *Ред. ИГвЛ.*

[1] *Жуков, Василий Григорьевич*, табачный фабрикант и купец; статья о нем, была напечатана в «Северной Пчеле» в декабре 1829 года.

[2] *Бём, Франц* (1788–1846) – известный скрипач и педагог. По национальности австриец. В 1810-х гг. солист (первый концертист) Петербургских императорских театров. В 1820-40-х гг. преподавал в Петербургском театральном училище. В течение 30 лет устраивал в Петербурге камерные собрания, пропагандируя гл. образом квартеты Л. Бетховена. Выступал как солист в Петербурге и Москве. Игру Бема высоко ценил М. И. Глинка, бравший у него уроки. У него занимались также А. Ф. Львов, А. Н. Верстовский и др.

[3] Шуточное прозвище, данное Гречем В. П. Бурнашеву.

Памяти В. П. Бурнашева вскоре после его смерти посвятил статью «Первенец богемы в России» Н. С. Лесков *(Исторический вестник, июнь 1888 г., т. XXXII, с. 542)*, в которой поместил и его автобиографические записки – тетрадь, озаглавленную: «Мой литературный формуляр и нечто в роде *acquis de conscience*. Кто такой в литературной петербургской братии Владимир Петрович Бурнашев», где тот, в частности, пишет:

«После первого моего литературного успеха с «Цветком нагробным»[1], Н. И. Греч, заметив, что статьи П. П. Свиньина о разных русских гениях, им откапываемых, хотя и пересаливаемые им, имели-таки некоторый успех, захотел, чтобы и в «Северной Пчеле» были печатаемы рассказы о русских Уаттах, Жакарах и Терно, а потому обратил свое внимание на меня и раз как-то в один семейный четверговый обед в первых месяцах 1829 года (мне было 17 лет от роду) поручил мне *«откапывание русской гениальности»*, особенно по части мастерства и художеств. И вот я, едва вышедший из детства, пустился на столбцах «Пчелы» с жаром рассказывать биографические подробности о разных более или менее замечательных русских изобретателях и производителях, как Батов («Русский Страдиварий»), Чурсанов (делатель клеенок), Лукутин (табакерщик из папье-маше), Серебрянников (ленточник), Головкин (фабрикант нюхательного табака) ...и пр. и пр. и пр.» Далее В. П. Бурнашев более чем несправедливо называет эти свои («блестящего успешного молодого мальчика») статьи «пустословными и восторженными, крепко смахивавшими на рекламы». К каким-то из них, такая характеристика, быть может, и применима, но никак не к статье о Батове, написанной хоть и эмоционально, с большим чувством, но являющейся весьма содержательной. И уж тем более, ее нельзя отнести к «рекламным», поскольку авторитет и слава русского мастера в то время в таковой просто не нуждались.

[1] Статья в «Отечественных Записках», написанная на смерть императрицы Марии Фёдоровны Романовой, славившейся своей «гуманностью и филантропичностью», и посвященная ее деятельности.

М. Р-й [М. Д. Резвой]. Иван Андреевич Батов. // Сев. пчела. - 1841. - №206, 17 сент. - С. 823-824.

ИВАН АНДРЕЕВИЧ БАТОВ

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА.
ГАЗЕТА ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ.
№ 206. Среда, 17-го Сентября. 1841.

Недавно Петербург лишился славного инструментального мастера Ивана Батова. Жизнь этого человека, как по характеру его, так и по изделиям его мастерства, слишком примечательна, чтоб не заслужить почетного места в нашем журнале. Есть мастерства, которые составляют переход от ремесла к художеству или науке. К первым мы относим мастерство музыкальных, а к последним оптических и механических инструментов. Хорошая скрипка для виртуоза то же, что прекрасный голос для певицы, то же, что отличный оптический инструмент для астронома-наблюдателя. И если имена Гершеля и Фрауэнгофера с уважением произносятся вслед за именами Шуберта, Струве и Бесселя, то, по справедливости, имена известнейших мастеров музыкальных инструментов заслуживают перейти в потомство вместе с именами Роде, Бернгарда Ромберга и Паганини.

XVII столетие было золотым веком для инструментального мастерства. Во многих городах Италии, особенно в Кремоне, образовались фабрики, которые, по направлению своему и по влиянию на музыкальное искусство, получили значение и важность школ, подобно различным школам в живописи и других художествах. Особенную знаменитость в этом искусстве приобрели в Кремоне: Андреа, Антонио в Николо Амати; Андреа и Джиузеппе Гуарнерио; Антонио Страдивари (ученик Андрея Гуарнерио); Франческо и Джиовании Баттиста Руджиери; в Бресчии: Маджини и Гваданини; в Тироли: Яков Штайнер (ученик Антония Амати), н некоторые другие. Все они почитаются как бы основателями особенных школ, и каждый в изделиях своих имел отличительное производство работы, так что знаток инструментов с первого взгляда назовет мастера, подобно тому, как опытный живописец без затруднения узнает, кем написана картина, вышедшая из мастерской знаменитого художника. Вышепоименованные инструментальные мастерские были так известны и имели такой обширный сбыт, что снабжали почти всю Европу музыкальными инструментами. Впоследствии, образовавшиеся в них мастера умножились и перенесли это искусство из Италии в другие страны. Но это уже были подражатели, которых главнейшее достоинство состояло только в сохранении системы и форм, изобретенных их великими учителями, так что в последние полтораста лет не сделано ни какого усовершенствования в главном устройстве смычковых инструментов, и малейшее отступление от знаменитых образцов XVII века почитается предосудительным заблуждением. Между тем, как из толпы инструментальных мастеров, распространившихся по Европе, возникали иногда люди с особенными дарованиями, появились и у нас, в Петербурге, мастера, отличавшиеся превосходством своих изделий. Примечательнейшие из них суть Штейнингер[1] и Батов, которые, по произведениям своим, очень близко подошли к знаменитым итальянцам. Особенного же нашего внимания заслуживает последний, как по превосходству своей работы, так и потому, что он нам близок по отечеству. Сообщаем некоторые, собранные нами подробности о его жизни.

В окрестностях Москвы, на Воробьевых Горах, в имении Графа Николая Петровича Шереметева, в 1767 году, у крестьянина Андрея Батова родился сын Иван. По достижении четырнадцатилетнего возраста, молодой Иван взят был дедом своим для обучения ткацкому мастерству. Но он к этому занятию имел мало охоты, и когда, три года спустя, Граф Шереметев, имевший собственную капеллу, приказал отыскать между своими крестьянами молодого парня, который бы имел желание и способность обучаться скрипичному мастерству, Иван Батов, вопреки желанию отца и деда, явился между прочими, и выбор пал на него.

[1] *Штейнингер, Франц* (1778 – ок. 1852), петербургский скрипичный мастер. Выходец из Германии, в 1806 г. переехал в Варшаву, а оттуда вскоре в Петербург. Работал вместе со своими братьями Морицем, Иоганном и Мартином. Проработав 12 лет в Петербурге, Штейнингер в 1818 году переселился во Франкфурт. С 1827 по 1828 год работал в Париже, а затем вернулся обратно во Франкфурт. Штейнингер своими работами оказал очень большое влияние на ряд петербургских мастеров.

Он был отдан на несколько лет в учение к Василию Владимирову, который в то время был одним из лучших инструментальных мастеров в Москве. С самого начала, Иван Андреев показал необыкновенную страсть к своему мастерству. Он занимался с неутомимым трудолюбием, и изучал с особенною сметливостью свойства инструмента и всех тех обстоятельств, которые имеют влияние на звучность тона. Вскоре он опередил всех своих товарищей, и делаемые им смычки, по оценке самого хозяина, продавались втрое дороже работы других учеников. Изделия Батова отличались уже тогда необыкновенною точностью и чистотою в отделке. Он никогда не торопился, и терпеть не мог поспешности в работе. Но этим учитель его был недоволен, в жаловался, что Батов часто задерживает работу и не оканчивает ее к сроку. Эти жалобы и неудовольствия дошли до Графа Николая Петровича. Он призвал к себе и обвинителя и обвиненного, и, выслушав их, нашел, что если Батов за меньшее количество работы доставляет хозяину более выгоды, нежели другие (в чем сам Владимиров сознавался), стало быть, он против других учеников имеет несравненно более искусства — и потому приказал Владимирову не принуждать его ни к чему, и на этом только условии согласился оставить его, для дальнейшего усовершенствования, в его мастерской. Это обстоятельство имело большое влияние на честолюбие молодого Батова, и с этих пор он сделался в мастерской Владимирова почетным лицом, так что ему поручались все труднейшие и требующие соображения работы, и без его совета не предпринималось ничего важного.

Убеждаясь, что для сделания хорошего инструмента необходимо ознакомиться с музыкою и требованиями ея, он в свободное время занялся скрипичною игрою, и впоследствии, пробуя инструменты, обыкновенно разыгрывал

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА. 823

варіантахъ) помѣщены примѣчанія: историческія, хронологическія, грамматическія, и проч. Въ этомъ видѣ изданіе Новгородскихъ Лѣтописей, по справедливости, можно назвать критическимъ. Сверхъ того, Археографическая Коммиссія предположила исключить изъ текста всѣ повторенія, встрѣчающіяся въ разныхъ лѣтописяхъ, или по крайней мѣрѣ вездѣ обозначить ихъ: см. ссылки въ Новгородской второй Лѣтописи на первую, стр. 121—135. Этотъ способъ, сокращающій объемъ изданія, ведетъ къ слѣдующему результату: посредствомъ его можно разложить всѣ существующія лѣтописи на коренные разряды, извлечь изъ нихъ древніе тексты, затерянные во множествѣ списковъ, и, очистивъ ихъ отъ примѣси позднѣйшихъ подновленій и переиначеній, по возможности *воспроизвесть подлинники*, о чемъ тщетно помышлялъ Шлецеръ. Замѣтимъ однако жъ, что этотъ выводъ невозможенъ прежде изданія Коммиссіею всѣхъ Лѣтописей.

Къ третьему тому приложены двѣ таблицы почерковъ Синодальнаго и Академическаго списковъ, и четыре предисловія, особое при каждой Лѣтописи (*).

ИВАНЪ АНДРЕЕВИЧЪ БАТОВЪ.

Недавно Петербургъ лишился славнаго инструментальнаго мастера Ивана Батова. Жизнь этого человѣка, какъ по характеру его, такъ и по издѣліямъ его мастерства, слишкомъ примѣчательна, чтобъ не заслужить почетнаго мѣста въ нашемъ журналѣ. Есть мастерства, которыя составляютъ переходъ отъ ремесла къ художеству или наукѣ. Къ первымъ мы относимъ мастерство музыкальныхъ, а къ послѣднимъ оптическихъ и механическихъ инструментовъ. Хорошая скрипка для виртуоза то же, что прекрасный голосъ для пѣвицы, то же, что отличный оптическій инструментъ для астронома-наблюдателя. И если имена Гершеля и Фрауэнгофера съ уваженіемъ произносятся вслѣдъ за именами Шуберта, Струве и Бесселя, то, по справедливости, имена извѣстнѣйшихъ мастеровъ музыкальныхъ инструментовъ заслуживаютъ перейти въ потомство вмѣстѣ съ именами Роде, Бернгарда Ромберга и Паганини.

XVII столѣтіе было золотымъ вѣкомъ для инструментальнаго мастерства. Во многихъ городахъ Италіи, особенно въ Кремонѣ, образовались фабрики, которыя, по направленію своему и по вліянію на музыкальное искусство, получили значеніе и важность школъ, подобно различнымъ школамъ въ живописи и другихъ художествахъ. Особенную знаменитость въ этомъ искусствѣ пріобрѣли въ Кремонѣ: Андреа, Антоніо и Николо Амати; Андреа и Джіузеппе Гуарнеріо; Антоніо Страдивари (ученикъ Андрея Гуарнеріо); Франческо и Джіованни Баттиста Руджіери; въ Бресчіи: Маджини и Гваданини; въ Тироли: Яковъ Штайнеръ (ученикъ Антонія Амати), и нѣкоторые другіе. Всѣ они почитаются какъ бы основателями особенныхъ школъ, и каждый въ издѣліяхъ своихъ имѣлъ отличительное производство работы, такъ что знатокъ инструментовъ съ перваго взгляда назоветъ мастера, подобно тому, какъ опытный живописецъ безъ затрудненія узнаетъ, кѣмъ написана картина, вышедшая изъ мастерской знаменитаго художника. Вышепоименованныя инструментальныя мастерскія были такъ извѣстны и имѣли такой обширный сбытъ, что снабжали почти всю Европу музыкальными инструментами. Въ послѣдствіи, образовавшіеся въ нихъ мастера умножились и перенесли это искусство изъ Италіи въ другія страны. Но это уже были подражатели, которыхъ главнѣйшее достоинство состояло только въ сохраненіи системы и формъ, изобрѣтенныхъ ихъ великими учителями, такъ что въ послѣдніе полтораста лѣтъ не сдѣлано ни какого усовершенствованія въ главномъ устройствѣ смычковыхъ инструментовъ, и малѣйшее отступленіе отъ знаменитыхъ образцовъ XVII вѣка почитается предосудительнымъ заблужденіемъ. Между тѣмъ, какъ изъ толпы инструментальныхъ мастеровъ, распространившихся по Европѣ, возникали иногда люди съ особенными дарованіями, появились и у насъ, въ Петербургѣ, мастера, отличавшіеся превосходствомъ своихъ издѣлій. Примѣчательнѣйшіе изъ нихъ суть Штейнингеръ и Батовъ, которые, по произведеніямъ своимъ, очень близко подошли къ знаменитымъ Италіянцамъ. Особеннаго же нашего вниманія заслуживаетъ послѣдній, какъ по превосходству своей работы, такъ и потому, что онъ намъ близокъ по отечеству. Сообщаемъ нѣкоторыя, собранныя нами подробности о его жизни.

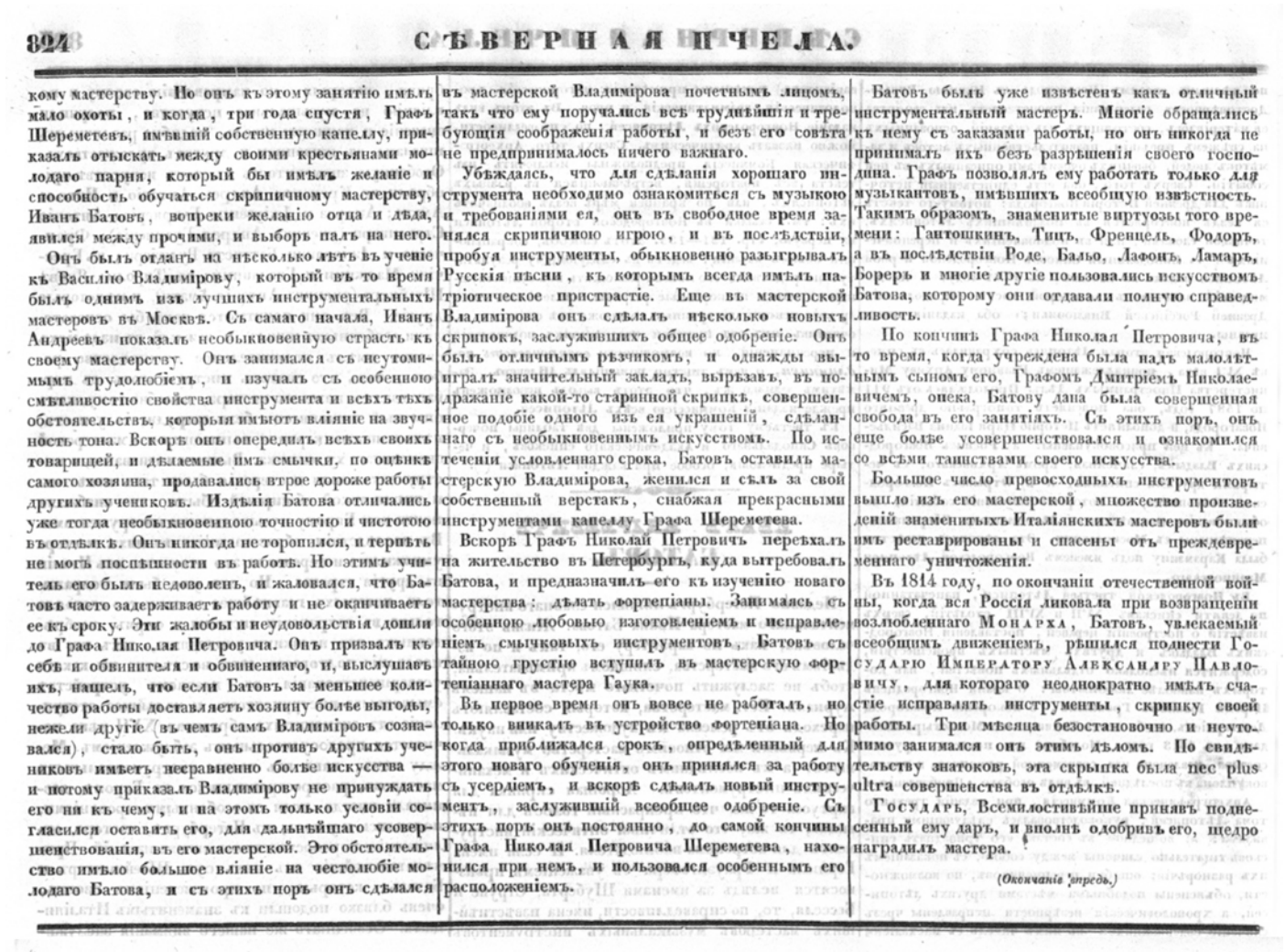
Въ окрестностяхъ Москвы, на Воробьевыхъ Горахъ, въ имѣніи Графа Николая Петровича Шереметева, въ 1767 году, у крестьянина Андрея Батова родился сынъ Иванъ. По достиженіи четырнадцати-лѣтняго возраста, молодой Иванъ взятъ былъ дѣдомъ своимъ для обученія ткац-

(*) Продается въ книжномъ магазинѣ коммиссіонера Археографической Коммиссіи, Юнгмейстера, на Невскомъ Проспектѣ, у Полицейскаго Моста, въ домѣ Котомина, и у другихъ извѣстныхъ книгопродавцевъ, въ С. Петербургѣ и Москвѣ. Цѣна 2 рубля серебромъ.

русские песни, к которым всегда имел патриотическое пристрастие. Еще в мастерской Владимирова он сделал несколько новых скрипок, заслуживших общее одобрение. Он был отличным резчиком, и однажды выиграл значительный заклад, вырезав, в подражание какой-то старинной скрипке, совершенное подобие одного из ее украшений сделанного с необыкновенным искусством. По истечении условленного срока, Батов оставил мастерскую Владимирова, женился и сел за свой собственный верстак, снабжая прекрасными инструментами капеллу Графа Шереметева.

Вскоре Граф Николай Петрович переехал на жительство в Петербург, куда вытребовал Батова, и предназначил его к изучению нового мастерства: делать фортепианы. Занимаясь с особенною любовью изготовлением и исправлением смычковых инструментов, Батов с тайною грустию вступил в мастерскую фортепианного мастера Гаука.

В первое время он вовсе не работал, но только вникал в устройство фортепиано. Но когда приближался срок, определенный для этого нового обучения, он принялся за работу с усердием, и вскоре сделал новый инструмент, за-



824 СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА.

кому мастерству. Но онъ къ этому занятію имѣлъ мало охоты, и когда, три года спустя, Графъ Шереметевъ, имѣвшій собственную капеллу, приказалъ отыскать между своими крестьянами молодаго парня, который бы имѣлъ желаніе и способность обучаться скрипичному мастерству, Иванъ Батовъ, вопреки желанію отца и дѣда, явился между прочими, и выборъ палъ на него.

Онъ былъ отданъ на нѣсколько лѣтъ въ ученіе къ Василію Владимірову, который въ то время былъ однимъ изъ лучшихъ инструментальныхъ мастеровъ въ Москвѣ. Съ самаго начала, Иванъ Андреевъ показалъ необыкновенную страсть къ своему мастерству. Онъ занимался съ неутомимымъ трудолюбіемъ, и изучалъ съ особенною смѣтливостію свойства инструмента и всѣхъ тѣхъ обстоятельствъ, которыя имѣютъ вліяніе на звучность тона. Вскорѣ онъ опередилъ всѣхъ своихъ товарищей, и дѣлаемые имъ смычки, по оцѣнкѣ самого хозяина, продавались втрое дороже работы другихъ учениковъ. Издѣлія Батова отличались уже тогда необыкновенною точностію и чистотою въ отдѣлкѣ. Онъ никогда не торопился, и терпѣть не могъ поспѣшности въ работѣ. Но этимъ учитель его былъ недоволенъ, и жаловался, что Батовъ часто задерживаетъ работу и не оканчиваетъ ее къ сроку. Эти жалобы и неудовольствія дошли до Графа Николая Петровича. Онъ призвалъ къ себѣ и обвинителя и обвиненнаго, и, выслушавъ ихъ, нашелъ, что если Батовъ за меньшее количество работы доставляетъ хозяину болѣе выгоды, нежели другіе (въ чемъ самъ Владиміровъ сознавался), стало быть, онъ противъ другихъ учениковъ имѣетъ несравненно болѣе искусства — и потому приказалъ Владимірову не принуждать его ни къ чему, и на этомъ только условіи согласился оставить его, для дальнѣйшаго усовершенствованія, въ его мастерской. Это обстоятельство имѣло большое вліяніе на честолюбіе молодаго Батова, и съ этихъ поръ онъ сдѣлался въ мастерской Владимірова почетнымъ лицомъ, такъ что ему поручались всѣ труднѣйшія и требующія соображенія работы, и безъ его совѣта не предпринималось ничего важнаго.

Убѣждаясь, что для сдѣланія хорошаго инструмента необходимо ознакомиться съ музыкою и требованіями ея, онъ въ свободное время занялся скрипичною игрою, и въ послѣдствіи, пробуя инструменты, обыкновенно разыгрывалъ Русскія пѣсни, къ которымъ всегда имѣлъ патріотическое пристрастіе. Еще въ мастерской Владимірова онъ сдѣлалъ нѣсколько новыхъ скрипокъ, заслужившихъ общее одобреніе. Онъ былъ отличнымъ рѣзчикомъ, и однажды выигралъ значительный закладъ, вырѣзавъ, въ подражаніе какой-то старинной скрипкѣ, совершенное подобіе одного изъ ея украшеній, сдѣланнаго съ необыкновеннымъ искусствомъ. По истеченіи условленнаго срока, Батовъ оставилъ мастерскую Владимірова, женился и сѣлъ за свой собственный верстакъ, снабжая прекрасными инструментами капеллу Графа Шереметева.

Вскорѣ Графъ Николай Петровичъ переѣхалъ на жительство въ Петербургъ, куда вытребовалъ Батова, и предназначилъ его къ изученію новаго мастерства: дѣлать фортепіаны. Занимаясь съ особенною любовью изготовленіемъ и исправленіемъ смычковыхъ инструментовъ, Батовъ съ тайною грустію вступилъ въ мастерскую фортепіаннаго мастера Гаука.

Въ первое время онъ вовсе не работалъ, но только вникалъ въ устройство фортепіана. Но когда приближался срокъ, опредѣленный для этого новаго обученія, онъ принялся за работу съ усердіемъ, и вскорѣ сдѣлалъ новый инструментъ, заслужившій всеобщее одобреніе. Съ этихъ поръ онъ постоянно, до самой кончины Графа Николая Петровича Шереметева, находился при немъ, и пользовался особеннымъ его расположеніемъ.

Батовъ былъ уже извѣстенъ какъ отличный инструментальный мастеръ. Многіе обращались къ нему съ заказами работы, но онъ никогда не принималъ ихъ безъ разрѣшенія своего господина. Графъ позволялъ ему работать только для музыкантовъ, имѣвшихъ всеобщую извѣстность. Такимъ образомъ, знаменитые виртуозы того времени: Гантошкинъ, Тицъ, Френцель, Фодоръ, а въ послѣдствіи Роде, Бальо, Лафонъ, Ламаръ, Борерь и многіе другіе пользовались искусствомъ Батова, которому они отдавали полную справедливость.

По кончинѣ Графа Николая Петровича, въ то время, когда учреждена была надъ малолѣтнымъ сыномъ его, Графомъ Дмитріемъ Николаевичемъ, опека, Батову дана была совершенная свобода въ его занятіяхъ. Съ этихъ поръ, онъ еще болѣе усовершенствовался и ознакомился со всѣми таинствами своего искусства.

Большое число превосходныхъ инструментовъ вышло изъ его мастерской, множество произведеній знаменитыхъ Италіянскихъ мастеровъ были имъ реставрированы и спасены отъ преждевременнаго уничтоженія.

Въ 1814 году, по окончаніи отечественной войны, когда вся Россія ликовала при возвращеніи возлюбленнаго Монарха, Батовъ, увлекаемый всеобщимъ движеніемъ, рѣшился поднести Государю Императору Александру Павловичу, для котораго неоднократно имѣлъ счастіе исправлять инструменты, скрипку своей работы. Три мѣсяца безостановочно и неутомимо занимался онъ этимъ дѣломъ. По свидѣтельству знатоковъ, эта скрыпка была nec plus ultra совершенства въ отдѣлкѣ.

Государь, Всемилостивѣйше принявъ поднесенный ему даръ, и вполнѣ одобривъ его, щедро наградилъ мастера.

(Окончаніе впредь.)

служивший всеобщее одобрение. С этих пор он постоянно, до самой кончины Графа Николая Петровича Шереметева, находился при нем, и пользовался особенным его расположением.

Батов был уже известен как отличный инструментальный мастер. Многие обращались к нему с заказами работы, но он никогда не принимал их без разрешения своего господина. Граф позволял ему работать только для музыкантов, имевших всеобщую известность. Таким образом, знаменитые виртуозы того времени: Гантошкин[2], Тиц, Френцель, Фодор, а впоследствии Роде, Бальо, Лафон, Ламар, Борер и многие другие пользовались искусством Батова, которому они отдавали полную справедливость.

По кончине Графа Николая Петровича, в то время, когда учреждена была над малолетним сыном его, Графом Дмитрием Николаевичем, опека, Батову дана была совершенная свобода в его занятиях. С этих пор, он еще более усовершенствовался и ознакомился со всеми таинствами своего искусства.

Большое число превосходных инструментов вышло из его мастерской, множество произведений знаменитых итальянских мастеров были им реставрированы и спасены от преждевременного уничтожения.

В 1814 году*, по окончании отечественной войны, когда вся Россия ликовала при возвращении возлюбленного Монарха, Батов, увлекаемый всеобщим движением, решился поднести Государю Императору Александру Павловичу, для которого неоднократно имел счастие исправлять инструменты, скрипку своей работы. Три месяца безостановочно и неутомимо занимался он этим делом. По свидетельству знатоков, эта скрипка была nec plus ultra[3] совершенства в отделке.

Государь, Всемилостивейше приняв поднесенный ему даръ, и вполне одобрив его, щедро наградил мастера.

(Окончание следует)

[2] Хандошкин, Иван Евстафьевич (1747—1804) — русский скрипач, композитор и педагог. Основоположник русской скрипичной школы.

[3] Лат.: дальше некуда; крайний, высший предел, — изречение, по легенде написанное на скалах у Гибралтарского пролива (Геркулесовых столпах), которые признавались границами мира.

* По В. Бурнашеву это произошло в 1820 г.

М. Р-й [М. Д. Резвой]. Иван Андреевич Батов (окончание) // Сев. пчела. - 1841. - №207, 18 сент. - С. 827-828.

ИВАН АНДРЕЕВИЧ БАТОВ

(Окончание)

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА.
ГАЗЕТА ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ.
№ 207. Четвертокъ, 18-го Сентября. 1841.

Среди сих занятий, вполне соответствовавших врожденной страсти Батова, он был бы совершенно счастлив, если бы его не озабочивала мысль о будущности детей. Он имел двух дочерей и двух сыновей. Старший из сих последних, под руководством отца, занимался уже с семи лет в его мастерской, и показывал большие дарования; младший вступил на то же поприще, и подавал о себе хорошие надежды. Но Батов полагал, что если он при необыкновенном своем искусстве едва прокармливал свое семейство, то какая же участь ожидает его сыновей? Он хотел обеспечить их будущность, но каким образом? В доме Графа Шереметева он был совершенно забыт. Надобно было о себе напомнить чем-нибудь замечательным.

Для этого, остановив все прочие работы, он занялся устройством новой виолончели. Трудясь без отдыха более пяти месяцев, он окончил ее с необыкновенным успехом. Виолончель его красовалась (по выражению Батова) и телом и звуком. Но он хотел поверить себя, и избрал судиею в этом деле знаменитого Бернгарда Ромберга. Виртуоз этот, в присутствии многих русских и иностранных артистов, с любопытством осматривал инструмент, трижды садился играть на нем, и трижды предлагал вопрос: «точно ли этот мастер делал его?» Наконец объявил, что если бы он не имел превосходной итальянской виолончели, то не затруднился бы выбором, и употребил бы все средства для приобретения инструмента Батова. Этот инструмент был поднесен Графу Дмитрию Николаевичу Шереметеву, который, одобрив отличную работу Ивана Андреева, и постигая достоинство этого человека, дал ему со всем его семейством свободу.

Батов немедленно пристроил сыновей своих и содействовал к определению их, в звании скрипачей, в оркестр Императорских театров. После этого он остался один в мастерской своей. Грубая работа и чистая отделка, с тех пор все было делом собственных его рук. несколько раз пытался он брать учеников, но ни один из них не оправдал его стараний. таким образом провел он последние годы своей жизни. Удрученный преклонными летами, он чувствовал ослабление физических сил своих; к этому присоединились и душевные страдания, когда он лишился жены, с которой провел в согласии и семейном счастии около пятидесяти лет.

5-го июня нынешнего года Батов занемог. Болезнь усилилась. Ни старания медиков, ни великодушное участие Графа Шереметева, усладившее последние его дни, не могли продлить его жизни. Он умер 18-го июня, достигнув 74-х лет, оплакиваемый своим семейством и уважаемый всеми, кто только знал его.

В течение своей деятельной жизни, Батов сделал: 41 скрипку (сверх того две остались неоконченными), 3 альта, 6 виолончелей и, по просьбам некоторых охотников, 10 гитар. Контрабасы он делал только в мастерской у Владимирова, считая эту работу неблагодарною и почти никогда не оцененною по справедливости. Батова новые скрипки продаются от 300 до 600 рублей асс., старые же, т. е. давно сделанные, ценятся от тысячи до двух тысяч рублей. Стоимость его виолончелей, при отделке которых он вообще употреблял особенное старание, определяется еще выше. Мнения, касательно его инструментов, у артистов были различны. Некоторые почитали их совершеннейшими в своем роде произведениями, другие находили несколько тяжелыми и тугими в игре. При таких замечаниях, Батов говаривал: «Когда поживут мои скрипки столько лет, сколько старинные итальянские, то, может быть, поравняются с ними. Желал бы я знать, остался ли кто в живых из современников скрипок Страдивари, Гварнери, Амати, Маджини и других, чтоб сделать сравнение между моими и их инструментами, когда они были в новее». Но из этих слов не должно делать заключения о нескромности Батова. Уважение его к старинным мастерам было беспредельно, и хотя он чувство-

вал свое достоинство, но имена их произносил с каким-то благоговением. Если иные артисты, хотя и не всегда справедливо, находили некоторые недостатки в тоне новых инструментов Батова, зато все без изъятия были всегда в том согласны, что чистота его отделки доведена до высшей степени совершенства, и что в гардировке[1] старых инструментов он не имеет себе подобного. И действительно, в этом состояло главное высокое достоинство Батова. Инструменты, пострадавшие от времени и невнимательности, он восстановлял, и давал им утраченную крепость, силу и звучность. Подобные работы Батов исполнял с каким-то религиозным энтузиазмом. Получив для гардировки какой-либо знаменитый поврежденный инструмент, он погружался в размышление каким образом и в какой системе произвести работу. Подобные мысли столько занимали его, что он по нескольку ночей не спал, и когда на короткое время сон смыкал его вежды, ему грезился порученный инструмент. Всякому, с кем вступал в разговор, и в ком предполагал знание в инструментах и любовь к искусству, он с необыкновенною плодовитостью и подробностями рассказывал о производимой им работе и о всех своих по этому случаю предположениях, догадках и намерениях. Малейшее внимание и участие в подобных рассказах оживляли старика, и сообщали ему бодрость юноши. Работая много лет сряду он особенное обращал внимание на заготовление хорошего дерева, на которое нередко употреблял значительные деньги. У него до последних дней сохранился запас, заготовленный еще в царствование Императрицы Екатерины. Это обстоятельство, одно из важнейших при производстве инструментальных работ, потому что старое и отборное дерево есть одно из главнейших условий для достижения звучного тона, весьма много содействовали к возвышению достоинства изделий Батова. Вставки и дублировки, сделанный им в старых инструментах, подобранные с неимоверною тщательностью по слоям дерева, так, что слои нового куска совершенно соответствовали и составляли как бы продолжение слоев тех частей, к которым они примыкали, нисколько не изменяли тона инструмента, и часто даже усиливали и улучшали его. Сколько при подобных работах было трудов, может достигнуть только тот, кто на самом деле имел случай наблюдать занятия Батова. При расчетах с своими покупателями он обнаруживал примерную честность, и сам был взыскательнейшим судьею своей работы, так что если в сделанном или исправленном им инструменте оказывались какие-либо недостатки в тоне или в приспособлении к игре, он работу свою переделывал, нередко несколько раз, до тех пор, пока достигал того, чего добивался, и за эти дополнительные труды никогда не принимал особенной платы, сверх условленной в начале цены.

СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА. 827

ямъ будетъ устроено въ безполезномъ городскомъ валу, который такимъ образомъ превратится въ военно-провіантскій магазинъ.

ИВАНЪ АНДРЕЕВИЧЪ БАТОВЪ.

(Окончаніе.)

Среди сихъ занятій, вполнѣ соотвѣтствовавшихъ врожденной страсти Батова, онъ былъ бы совершенно счастливъ, если бы его не озабочивала мысль о будущности дѣтей. Онъ имѣлъ двухъ дочерей и двухъ сыновей. Старшій изъ сихъ послѣднихъ, подъ руководствомъ отца, занимался уже семь лѣтъ въ его мастерской, и показывалъ большія дарованія; младшій вступилъ на то же поприще, и подавалъ о себѣ хорошія надежды. Но Батовъ полагалъ, что если онъ при необыкновенномъ своемъ искусствѣ едва прокармливалъ свое семейство, то какая же участь ожидаетъ его сыновей? Онъ хотѣлъ обезпечить ихъ будущность, но какимъ образомъ? Въ домѣ Графа Шереметева онъ былъ совершенно забытъ. Надобно было о себѣ напомнить чѣмъ нибудь замѣчательнымъ.

Для этого, остановивъ всѣ прочія работы, онъ занялся устройствомъ новой віолончели. Трудясь безъ отдыха болѣе пяти мѣсяцевъ, онъ окончилъ ее съ необыкновеннымъ успѣхомъ. Віолончель его красовалась (по выраженію Батова) и тѣломъ и звукомъ. Но онъ хотѣлъ повѣрить себя, и избралъ судіею въ этомъ дѣлѣ знаменитаго Бернгарда Ромберга. Виртуозъ этотъ, въ присутствіи многихъ Русскихъ и иностранныхъ артистовъ, съ любопытствомъ осматривалъ инструментъ, трижды садился играть на немъ, и трижды предлагалъ вопросъ: «точно ли этотъ мастеръ дѣлалъ его?» Наконецъ объявилъ, что если бы онъ не имѣлъ превосходной Италіянской віолончели, то не затруднился бы въ выборѣ, и употребилъ бы всѣ средства для пріобрѣтенія инструмента Батова. Этотъ инструментъ былъ поднесенъ Графу Дмитрію Николаевичу Шереметеву, который, одобривъ отличную работу Ивана Андреева, и постигая достоинство этого человѣка, далъ ему со всѣмъ его семействомъ свободу.

Батовъ немедленно пристроилъ сыновей своихъ и содѣйствовалъ къ опредѣленію ихъ, въ званіи скрипачей, въ оркестръ Императорскихъ Театровъ. Послѣ этого онъ остался одинъ въ мастерской своей. Грубая работа и чистая отдѣлка, съ тѣхъ поръ все было дѣломъ собственныхъ его рукъ. Нѣсколько разъ пытался онъ брать учениковъ, но ни одинъ изъ нихъ не оправдалъ его стараній. Такимъ образомъ провелъ онъ послѣдніе годы своей жизни. Удрученный преклонными лѣтами, онъ чувствовалъ ослабленіе физическихъ силъ своихъ; къ этому присоединились и душевныя страданія, когда онъ лишился жены, съ которою провелъ въ согласіи и семейномъ счастіи около пятидесяти лѣтъ.

5-го Іюня нынѣшняго года Батовъ занемогъ. Болѣзнь усилилась. Ни старанія медиковъ, ни великодушное участіе Графа Шереметева, услаждавшее послѣдніе его дни, не могли продлить его жизни. Онъ умеръ 18-го Іюня, достигнувъ 74-хъ лѣтъ, оплакиваемый своимъ семействомъ и уважаемый всѣми, кто только зналъ его.

Въ теченіе своей дѣятельной жизни, Батовъ сдѣлалъ: 41 скрипку (сверхъ того двѣ остались неоконченными), 3 альта, 6 віолончелей и, по просьбамъ нѣкоторыхъ охотниковъ, 10 гитаръ. Контрабасы онъ дѣлалъ только въ мастерской у Владимірова, считая эту работу неблагодарною и почти никогда не оцѣненною по справедливости. Батова новыя скрипки продаются отъ 300 до 600 рублей асс., старыя же, т. е. давно сдѣланныя, цѣнятся отъ тысячи до двухъ тысячъ рублей. Стоимость его віолончелей, при отдѣлкѣ которыхъ онъ вообще употреблялъ особенное стараніе, опредѣляется еще выше. Мнѣнія, касательно его инструментовъ, у артистовъ были различны. Нѣкоторые почитали ихъ совершеннѣйшими въ своемъ родѣ произведеніями, другіе находили нѣсколько тяжелыми и тугими въ игрѣ. При такихъ замѣчаніяхъ, Батовъ говаривалъ: «Когда поживутъ мои скрипки столько лѣтъ, сколько старинныя Италіянскія, то, можетъ быть, поравняются съ ними. Желалъ бы я знать, остался ли кто въ живыхъ изъ современниковъ скрипокъ Страдиварі, Гварнери, Амати, Маджини и другихъ, чтобъ сдѣлать сравненіе между моими и ихъ инструментами, когда они были въ новѣ.» Но изъ этихъ словъ не должно дѣлать заключенія о нескромности Батова. Уваженіе его къ старинымъ мастерамъ было безпредѣльно, и хотя онъ чувствовалъ свое достоинство, но имена ихъ произносилъ съ какимъ-то благоговѣніемъ. Если иные артисты,

[1] Здесь и тремя предложениями ниже в тексте оригинала публикации вместо «в гар*д*ировке», т. е. в ремонте, реставрации, напечатано «в гар*н*ировке», как в скрипичном деле называется окончательная отделка инструмента, т. е. покрытие его лаком, постановка колков, подставки, приструнника и струн, хотя по смыслу речь идет именно о восстановлении поврежденных инструментов.

328 СѢВЕРНАЯ ПЧЕЛА.

хотя и не всегда справедливо, находили нѣкоторые недостатки въ тонѣ новыхъ инструментовъ Батова, за то всѣ безъ изъятія были всегда въ томъ согласны, что чистота его отдѣлки доведена до высшей степени совершенства, и что въ гарнировкѣ старыхъ инструментовъ онъ не имѣетъ себѣ подобнаго. И дѣйствительно, въ этомъ состояло главное высокое достоинство Батова. Инструменты, пострадавшіе отъ времени и невнимательности, онъ возстановлялъ, и давалъ имъ утраченную крѣпость, силу и звучность. Подобныя работы Батовъ исполнялъ съ какимъ-то религіознымъ энтузіасмомъ. Получивъ для гарнировки какой либо знаменитый, поврежденный инструментъ, онъ погружался въ размышленіе какимъ образомъ и въ какой системѣ произвести работу. Подобныя мысли столько занимали его, что онъ по нѣскольку ночей не спалъ, и когда на короткое время сонъ смыкалъ его вѣжды, ему грѣзился порученный инструментъ. Всякому, съ кѣмъ вступалъ въ разговоръ, и въ комъ предполагалъ знаніе въ инструментахъ и любовь къ искусству, онъ съ необыкновенною плодовитостію и подробностями разсказывалъ о производимой имъ работѣ и о всѣхъ своихъ по этому случаю предположеніяхъ, догадкахъ и намѣреніяхъ. Малѣйшее вниманіе и участіе въ подобныхъ разсказахъ оживляли старика, и сообщали ему бодрость юноши. Работая много лѣтъ сряду онъ особенное обращалъ вниманіе на заготовленіе хорошаго дерева, на которое нерѣдко употреблялъ значительныя деньги. У него до послѣднихъ дней сохранился запасъ, заготовленный еще въ царствованіе Императрицы Екатерины. Это обстоятельство, одно изъ важнѣйшихъ при производствѣ инструментальныхъ работъ, потому что старое и отборное дерево есть одно изъ главнѣйшихъ условій для достиженія звучнаго тона, весьма много содѣйствовали къ возвышенію достоинства издѣлій Батова. Вставки и дублировки, сдѣланныя имъ въ старыхъ инструментахъ, подобранныя съ неимовѣрною тщательностію по слоямъ дерева, такъ, что слои новаго куска совершенно соотвѣтствовали и составляли какъ бы продолженіе слоевъ тѣхъ частей, къ которымъ они примыкали, нисколько не измѣняли тона инструмента, и часто даже усиливали и улучшали его. Сколько при подобныхъ работахъ было трудовъ, можетъ достигнуть только тотъ, кто на самомъ дѣлѣ имѣлъ случай наблюдать занятія Батова. При расчетахъ съ своими покупателями онъ обнаруживалъ примѣрную честность, и самъ былъ взыскательнѣйшимъ судьею своей работы, такъ что если въ сдѣланномъ или исправленномъ имъ инструментѣ оказывались какіе либо недостатки въ тонѣ или въ приспособленіи къ игрѣ, онъ работу свою передѣлывалъ, нерѣдко нѣсколько разъ, до тѣхъ поръ, пока достигалъ того, чего добивался, и за эти дополнительные труды никогда не принималъ особенной платы, сверхъ условленной въ началѣ цѣны.

Многіе находили, что онъ слишкомъ дорого оцѣнялъ свои издѣлія, но всѣ, которые видѣли его работу во время производства ея, въ томъ соглашаются, что по необыкновенной добросовѣстности исполненія, цѣна, выпрашиваемая Батовымъ, была чрезвычайно умѣренная.

Здѣсь неизлишне замѣтить, что не взирая на самыя выгодныя предложенія, Батовъ никогда не соглашался взяться за работу, которая, по его убѣжденію, могла повредить инструменту. Съ негодованіемъ онъ возставалъ противъ тѣхъ мастеровъ, которые, въ угожденіе артистамъ или любителямъ, принимали на себя утоненіе верхней деки инструмента. Хотя тонъ чрезъ это усиливался и дѣлался звучнѣе на нѣкоторое время, но утрачивалась прочность инструмента, который чрезъ извѣстное число лѣтъ приходилъ въ совершенную негодность. Когда обращались къ Батову съ предложеніями подобной работы, онъ отвергалъ самую выгодную плату, и говорилъ: «Я живу для того, чтобъ исправлять инструменты, а не для того, чтобы ихъ портить.»

Батовъ не оставилъ по себѣ ни долговъ, ни имѣнія. Въ мастерской его осталась непроданною одна віолончель его работы, двѣ не оконченныя новыя скрипки и нѣсколько старыхъ, отданныхъ ему для передѣлки. Но онъ оставилъ истинное сокровище для сыновей своихъ: запасъ сорокалѣтняго, превосходнаго дерева, conditio sine qua non для успѣха въ дѣланіи и реставрированіи инструментовъ; разные рецепты для дѣланія лака и другихъ потребныхъ въ его искусствѣ составовъ (онъ съ необыкновенною точностію умѣлъ подражать старинному Италіянскому лаку); лекалы, шаблоны, прорѣзи и множество полезныхъ приспособленій, извлеченныхъ изъ результатовъ болѣе пятидесятилѣтней постоянной практики. Желаемъ и надѣемся, что старшій сынъ Ивана Андреевича, Гаврило, пойдетъ по стопамъ достойнаго своего родителя, и не уступитъ первенства въ инструментальномъ мастерствѣ иностранцамъ, къ поддержанію котораго въ рукахъ Русскаго онъ имѣетъ средствъ болѣе, нежели всякій другой.

М. Р — Й.

Многие находили, что он слишком дорого оценял свои изделия, но все, которые видели его работу во время производства ее, в том соглашаются, что по необыкновенной добросовестности исполнения, цена, выпрашиваемая Батовым, была чрезвычайно умеренная.

Здесь неизлишне заметить, что невзирая на самые выгодные предложения, Батов никогда не соглашался взяться за работу, которая, по его убеждению, могла повредить инструменту. С негодованием он восставал против тех мастеров, которые, в угождение артистам или любителям, принимали на себя утонение верхней деки инструмента. Хотя тон чрез это усиливался и делался звучнее на некоторое время, но утрачивалась прочность инструмента, который чрез известное число лет приходил в совершенную негодность. Когда обращались к Батову с предложениями подобной работы, он отвергал самую выгодную плату, и говорил: «Я живу для того, чтоб исправлять инструменты, а не для того, чтобы их портить».

Батов не оставил по себе ни долгов, ни имения. В мастерской его осталась непроданною одна виолончель его работы, две не оконченные новые скрипки и несколько старых, отданных ему для переделки. Но он оставил истинное сокровище для сыновей своих: запас сорокалетнего, превосходного дерева, conditio sine qua non[2] для успеха в делании и реставрировании инструментов; разные рецепты для делания лака и других потребных в его искусстве составов (он с необыкновенною точностию умел подражать старинному итальянскому лаку); лекалы, шаблоны, прорези и множество полезных приспособлений, извлеченных из результатов более пятидесятилетней постоянной практики. Желаем и надеемся , что старший сын Ивана Андреевича, Гаврило, пойдет по стопам достойного своего родителя, и не уступит первенства в инструментальном мастерстве иностранцам, к поддержанию которого в руках русского он имеет средств более, нежели всякий другой.

М. Р - Й

[2] Лат. (кондицио синэ ква нон), т. е. необходимое, непременное условие.

ОБ АВТОРЕ: *Резвой, Модест Дмитриевич* (1806–1853) — русский военный и общественный деятель, инженер-полковник, вице-директор Строительного департамента Морского министерства. Играл на виолончели. Получил образование в Главном Инженерном Училище. Выделялся среди любителей того времени исполнением миниатюрных портретов и литографий. В 1839 г. был избран в «Почетные Вольные Общники» Императорской Академии Художеств как «известный любовью к искусствам и отличным успехом в рисовании и музыке». Участвовал в составлении «Словаря Русского и церковно-славянского языка», составил отдельный Словарь музыки, за что в 1843 году был избран членом-корреспондентом Петербургской Академии наук по отделению русского языка и словесности. О М. Д. Резвом и его статье о Батове см. тж. отзыв Г. Бернандта (стр. 15).

Бернандт Гр. М. Д. Резвой // Статьи и очерки. – М., «Сов. композитор», 1978. – С. 165-166.

М. Д. Резвой и его очерк о мастере Иване Батове

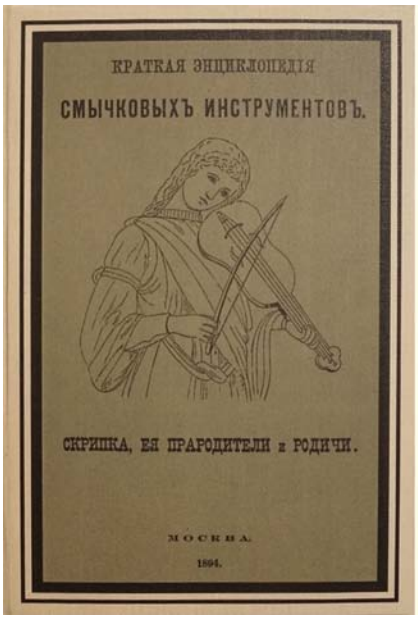
Советский музыковед Г. Б. Бернандт (1905–1978) в своем очерке о М. Д. Резвом дал высокую оценку его статье о Батове, опубликованной в двух номерах газеты «Северная Пчела» за 1841 год. Он писал:

«...несколько слов о содержательном очерке Резвого, посвященном жизни и деятельности выдающегося русского инструментального мастера Ивана Андреевича Батова. Написанный с большой теплотой и пониманием сложной техники строительства смычковых инструментов, очерк этот явился откликом на смерть высокоталантливого мастера-самородка, скончавшегося 18 (30) июня 1841 года. Выходец из династии крепостных ткачей, сам крепостной графа Н. П. Шереметева, Батов испытал на себе все тяготы крепостничества и только на пятьдесят пятом году получил от Шереметева вольную. Еще задолго до того инструменты его стали пользоваться признанием и приобрели репутацию первоклассных. Вскоре они резко повысились в цене, ибо по своим звуковым качествам, как и по тщательности отделки, стали успешно состязаться с итальянскими шедеврами.

Статья Резвого о российском мастере — едва ли не самый обстоятельный по достоверности и полноте источник, посвященный жизни и деятельности «русского Страдивари». В изложении подробностей жизненного пути Батова Резвой оперирует сведениями, почерпнутыми, по-видимому, от ближайших родных покойного, — обстоятельство, усугубляющее ценность его статьи.

Деятельность Резвого — страстного энтузиаста, знатока и пропагандиста классической музыки — яркая страница истории нашего музыкального прошлого».

БИОГРАФИЯ И. А. БАТОВА В «КРАТКОЙ ЭНЦИКЛОПЕДИИ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ. СКРИПКА, ЕЕ ПРАРОДИТЕЛИ И РОДИЧИ» А. МИХЕЛЯ (Москва, 1894)



Иван Андреевич Батов. Этот замечательный мастер был крепостным графа Н. П. Шереметева. Он родился в 1767 г. и учился ремеслу в Москве у инструментального мастера Владимирова. В бытность свою еще учеником отличался необыкновенною точностью и чистотой работы; в мастерской Владимирова он сделал копию с одной старинной скрипки с богатой резьбой так, что ее никто не отличил от настоящей, и выиграл за это большой заклад. Кончив ученье, Батов возвратился в деревню, где и снабжал прекрасными инструментами капеллу графа. Вскоре граф приехал на жительство в Петербург, куда вытребовал Батова и определил к фортепианщику Гуку для изучения тогда еще нового фортепианного мастерства. Через год он уже мог делать фортепиано.

Батов, несмотря на большие заказы, никогда не принимал работ без позволения своего барина. Граф позволял ему работать только музыкантам. Его инструменты отличались необыкновенно тонкой работой и имели много общего с инструментами Иосифа Гварнери; дерево прекрасного качества, лак чрезмерно гибкий, превосходного оттенка, не уступающий лаку Страдивариуса. Размер скрипок Батова невелик; очертания правильны, своды дек не очень высоки и понижались мало-помалу до самих усов; внутренние части сделаны из ели хорошего качества. Был у него один только недостаток — нижняя дека в центре имела значительную толщину, что сильно вредило звучности инструмента, ослабляя гибкость деки и препятствуя свободному распространению звуковых волн[1].

Скрипки Батова так близко подходили к инструментам Гварнери, что все по большей части покупались за границу или продавались в Петербурге, выдаваясь за работу этого итальянского мастера. Новые его скрипки продавались от 500 до 800 рублей ассигнациями, а старые, т. е. давно сделанные, ценились от 1000 до 2000 рублей.

Все знаменитые виртуозы того времени пользовались его инструментами и отдавали ему полную справедливость. Таковыми между прочим были: Диц, Фодор, Френцель, Роде, Бильо, Лямар, Борер, Рамберг, заказчиком был Хандошкин, знаменитый скрипач и балалаечник князя Потемкина. По преданию, Батов сделал ему по дружбе балалайку из старой, вырытой из могилы, гробовой доски[2]. За эту балалайку впоследствии герой войны граф А. Г. Орлов предлагал 1000 рублей.

В 1814 г. Батов поднес императору Александру I (которому и прежде неоднократно исправлял инструменты) скрипку своей работы: три месяца он безостановочно и неутомимо делал ее. По свидетельству знатоков, эта скрипка была чудом совершенства по работе. Государь щедро наградил мастера.

После этой скрипки Батов занялся виолончелью и, трудись без отдыха более пяти месяцев, окончил работу с успехом. Виолончель эта, по словам Батова, красовалась и телом, и душою. Знаменитый виолончелист Бернгард Ромберг даже не верил первое время, что она сделана Батовым, и отдавал за нее свою старинную итальянскую. Впоследствии эту виолончель Батов поднес своему барину графу Шереметеву, который дал ему за нее вольную со всем его семейством.

В течение своей деятельной жизни Батов сделал 41 скрипку, 3 альта, 6 виолончелей, и, по просьбе друзей, 10 гитар, контрабасы он делал только в мастерской Владимирова, считая эту работу неблагодарною и почти никогда не оцененною по справедливости. Множество итальянских знаменитых скрипок были им реставрированы и спасены от преждевременного уничтожения; уважение его к старинным мастерам было беспредельно. Работая много лет сряду, он особенно обращал внимание на заготовку хорошего дерева, на которое нередко употреблял значительные деньги, покупал его даже в вещах и т. д. У него до последних дней сохранились запасы такого дерева, заготовленные еще в царствование Екатерины II. Он, заболев 5 июня, умер 18 июня 1841 г. в Петербурге.

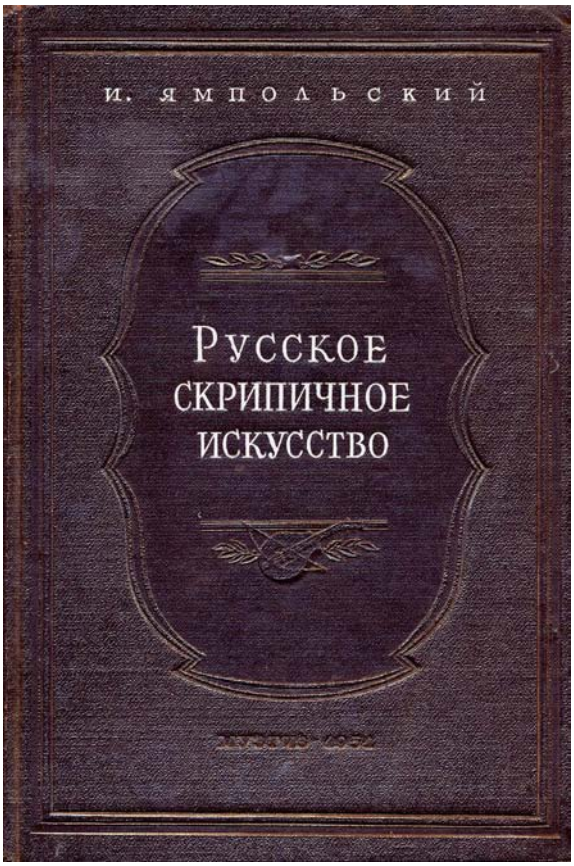
Его сыновья получили после смерти отца не деньги и не дома, а дерево и разные рецепты для составления лака, лекала, шаблоны, прорези и множество полезных приспособлений, полученных в результате более пятидесятилетней постоянной работы.

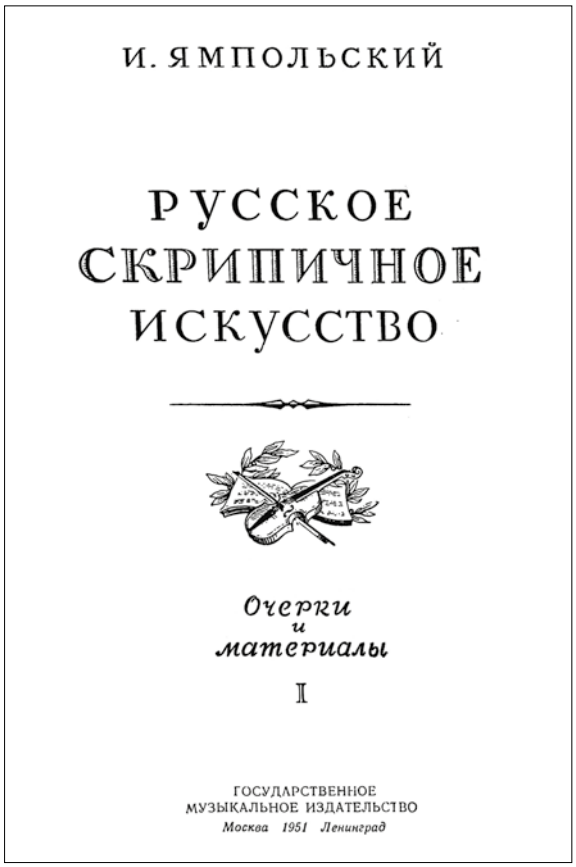
После его смерти осталась одна виолончель и две неоконченные скрипки, которые купил один итальянец и банкир и увез их за границу.

[1] Понятия об оптимальной толщине дек среди мастеров сильно разнятся, отчего такое мнение не может считаться бесспорным.

[2] Эта история о «гробовой доске» относится к категории легенд и мифов, не имеющих под собой абсолютно никакой реальной почвы, какими часто обрастают рассказы о жизни знаменитых личностей. – *Ред. ИГвЛ.*

Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. Ч. I. – Гл. XIX. – М.-Л.: Музгиз, 1951. – С. 285-290.





СКРИПИЧНЫЙ МАСТЕР ИЗ КРЕПОСТНЫХ И. А. БАТОВ

ГЛАВА ИЗ КНИГИ «РУССКОЕ СКРИПИЧНОЕ ИСКУССТВО»

В начале XIX века становится известным имя Батова, первого выдающегося русского скрипичного мастера, вышедшего, как и многие замечательные русские люди этого времени, из крепостного сословия[1].

Иван Андреевич Батов родился в 1767 году в семье крепостного в одном из подмосковных имений графа Н. П. Шереметева. О детских годах Батова ничего неизвестно. В 1781 году в возрасте четырнадцати лет он был отдан обучаться ткацкому делу, которым занимались его отец и дед.

Пристрастившись к музыке, Батов спустя три года (в 1784 году) по вызову Шереметева, искавшего среди своих крепостных людей способных к музыке и могущих быть обученными скрипичному мастерству, был отдан в ученики к московскому инструментальному мастеру Владимирову.

Работая с неутомимым трудолюбием и отличаясь природной наблюдательностью, он изучал с «особенною сметливостью»[2] акустические свойства смычковых инструментов и причины, оказывающие влияние на их звучание, достигнув замечательных успехов в изготовлении скрипок. Он также овладел в совершенстве искусством резьбы по дереву и, работая над старинными итальянскими скрипками, с необыкновенным мастерством вырезал их тончайшие детали.

Убедившись, что для изготовления хорошего инструмента необходимо знание музыки и требования, предъявляемые ею к скрипичному звучанию, Батов «в свободное время занялся скрипичной игрой и впоследствии, пробуя инструмент, обыкновенно разыгрывал русские песни, к которым всегда имел патриотическое пристрастие». Русская народная песня с присущим ей эмоционально-выразительным характером и широкой напевностью оказала большое влияние на формирование идеала скрипичного звука у Батова.

Сколько лет пробыл Батов в учениках у Владимирова неизвестно, но уже в 1789 году в штатах крепостного театра Шереметева значились «скрипичный мастер Дмитриев и инструментальный мастер Иван Андреев»[3], т. е. Иван Андреевич Батов. В ту пору у крепостных и ремесленников фамилия обычно опускалась и при их упоминании ограничивались одним отчеством.

В 1802 году о Батове писали, как об известном

[1] Самым ранним из дошедших до нас сведений о русском скрипичном мастере является публикация в 1762 году в «СПб. ведомостях» Осипа Дудина об изготовлении и продаже им смычков.

[2] М. Резвой. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», № 1841, № 206 и 207. В дальнейшем данные о Батове излагаются по этой еще неиспользованной в музыкально-исторической литературе статье.

[3] Н. А. Елизарова. Театры Шереметевых. М. 1944, стр. 362.

инструментальном мастере[4]. Судя по сохранившимся документам, Батов в эти годы, хотя и был отпущен Шереметевым на самостоятельную работу, но выплачивал барину оброк и, как все прочие крепостные, во всем зависел от его воли.

Когда Шереметев в начале восьмисотых годов переехал в Петербург, он вытребовал туда Батова, приказав ему изучить клавикордное мастерство. Некоторое время Батов работал в мастерской клавикордного мастера Гаука, не оставляя своего любимого дела — изготовления скрипок.

В 1809 году Батов жил в Петербурге «возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова»[5]. Из его публикаций о продаже скрипок видно, что он объявлял лишь о продаже итальянских инструментов, нигде не упоминая о скрипках своей работы. Вероятно «итальянские скрипки», были скрипки его собственной работы. Не было ничего удивительного в том, что даже такому выдающемуся мастеру, как Батов, в годы, когда его имя еще не было широко известно, приходилось для того, чтобы найти покупателя на свои скрипки, выдавать их за работы итальянских мастеров. К русским скрипкам у большинства существовало пренебрежительное отношение: считалось, что на них могли играть только ремесленники, дворовые, самоучки, но не артисты.

Этим можно объяснить небольшое количество инструментов, которое было выпущено Батовым под своим именем (41 скрипка, 3 альта, 6 виолончелей)[6]. Эти инструменты снабжены его подлинным этикетом: Иван Андреев Батов.

Батов был первым русским инструментальным мастером, заставившим говорить об отечественной скрипке и завоевавшим своими работами всеобщее признание. Звуковые качества скрипок и виолончелей Батова высоко ценили крупнейшие европейские виртуозы, игравшие на инструментах его работу и считавшие, что они не уступают инструментам итальянских мастеров.

Новые скрипки Батова оценивались в то время от 300 до 400 рублей ассигнациями, а старые от 1000 до 2000 рублей, т. е. были в той же цене, что и итальянские.

За виолончель своей работы, преподнесенную Батовым Д. Н. Шереметеву, прекрасную, по словам мастера, «душой и телом», он в начале 20-х годов получил вместе с семьёй вольную[7].

На выставке в Петербурге в 1829 году за скрипку и виолончель Батову была присуждена большая серебряная медаль[8]. Это явилось блестящей победой русского мастера. С этого времени репутация Батова, как лучшего инструментального мастера, была уже твердо установившейся, и в его мастерской, помещавшейся на Караванной улице, можно было встретить всех выдающихся русских артистов и иностранных виртуозов, приезжавших в Петербург[9].

И. А. Батов
Гравюра

К нему присылали на реставрацию инструменты и выписывали скрипки его работы из различных городов России и из заграницы, о чем свидетельствует письмо любителей музыки из Тифлиса, сообщавших: «...теперь остается нам принести искреннюю благодарность почтенному соотечественнику за одну новую его скрипку и за гардировку трех старых, проехавшихся к нему из Тифлиса в Петербург и обратно. Новая сначала была несколько жестка в тоне, как обыкновенно всякий инструмент, только что вышедший из рук мастера; но теперь весьма много обещает. О гардированных скрипках нечего и говорить: они были в руках Батова»[10].

Умер Батов 18 июня 1841 года 74-х лет отроду[11]. Батов не оставил после себя учеников: «...старший сын в течение семи лет занимался под руководством отца и показывал большие дарования, младший также. Но Батов полагал, что если он при своем необыкновенном искусстве едва прокармливал свое семейство, то какая же участь ожидает его сыновей»[12].

---

[4] 13 ноября 1802 года управляющий делами Н. П. Шереметева писал ему: «Известный инструментальный мастер Батов мною призван был в канцелярию для объявления ему, что по его желанию в дом приказали взять его. Сие определение его расстроило, жалеет о своем поступке я просит о прежнем отпуске, представляя, что будет он задолжен хозяину, что ему сие заработать надобно, сей пример сдержит многих от пустого глаголания». «Столетние отголоски. 1802». М., 1902, стр. 100.

[5] «СПб. ведомости», 1809, № 36. стр. 466.

[6] В годы своей работы у Владимирова Батов сделал несколько контрабасов. Кроме того, им были изготовлены по заказу любителей десять гитар. Вероятно, что в указанное число инструментов работы Батова не входят инструменты, сделанные им для крепостного оркестра Шереметева.

[7] Среди крепостных Шереметева были и одни из первых русских изобретателей духовых инструментов. Так, в 1831 году была выдана «привилегия крепостному музыканту гр. Шереметева Иванкову на изобретенные им флигель-горн» («СПб. ведомости», 1831, № 163).

[8] Описание первой публичной выставки Российских мануфактурных изделий, бывшей в С. Петербурге 1829 года. СПб. 1829, стр. 302.

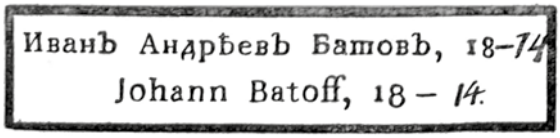
[9] Вл-р Б[урна]шев. Русский Страдивариус. «Северная пчела», 1833, № 40.

[10] Письмо к издателям. Тифлис, 23 марта 1833 года. «Северная пчела», 1833, № 107. Смесь.

[11] М. Резвой. И. А. Батов. «Северная пчела», 1841, № 207. Финдейзен в «Очерках по истории музыки в России» и Елизарова в книге «Театры Шереметевых» указывают неправильную дату— 1839 год, как год смерти Батова.

[12] М. Резвой. И. А. Батов. «Северная пчела», 1841.

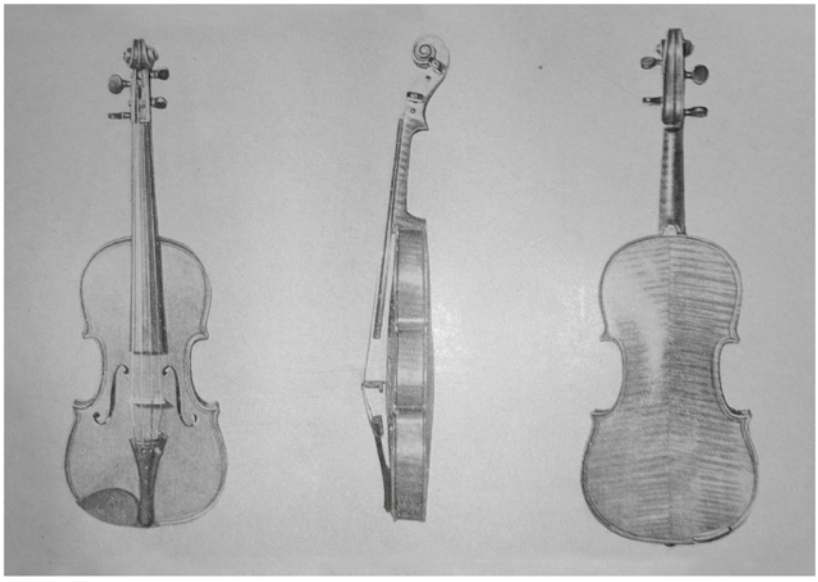
Оба его сына — Гавриил и Павел Андреевичи Батовы— были хорошими скрипачами и служили в оркестре петербургских театров[13].



Этикетка Батова

Большинство инструментов Батова, купленные иностранными скрипачами, были вывезены за границу. В России остались единичные экземпляры скрипок и виолончелей его работы. Скрипки, альт и виолончель, известные как инструменты работы Батова, хранящиеся в Научно-исследовательском институте театра и музыки и Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов, вызывают сомнение в своей подлинности. Лишь недавно Государственная коллекция и Дворец-музей в Останкино приобрели два замечательных, действительно подлинных экземпляра виолончелей работы Батова, 1814 и 1816 гг.

Единственным известным до сих пор подлинным экземпляром скрипки работы Батова является скрипка, принадлежащая проф. Ю. М. Юровецкому (Москва). Этот инструмент, исключительный по своей сохранности и красоте, относится к последнему периоду деятельности Батова (1834). Он дает возможность судить о яркой индивидуальности талантливого русского мастера. Скрипка оригинальна по типу патрона с характерным двойным усом, изящна по форме и покрыта превосходного качества лаком, желтовато-оранжевого оттенка. Она замечательна по своим звуковым качествам, сочетающим силу, мягкость и разнообразие тембра.



Скрипка работы И. А. Батова (1834 год). Публикуется впервые.

Приводим размеры этой скрипки: *длина* корпуса —35 *см*, шейки—13 *см*, завитка 11 *см*; *ширина* корпуса (против эфов) — 11,5 *см*, наверху—15,5 *см*, внизу—20 *см*; *высота* обечаек— 3 *см*.

При изготовлении скрипок Батов применял исключительно отечественное сырье: клен и ель. Особое внимание обращал он на заготовку хорошего дерева. До последних дней жизни у него сохранялся запас дерева, заготовленный им еще в девяностых годах XVIII века.

Отборное, выдержанное дерево, являющееся одним из главных условий для достижения при изготовлении скрипки звучного тона инструмента, «весьма много содействовало в возвышении достоинства изделий Батова»[14].

Славился Батов и как гардировщик, не имевший в этой области инструментальной работы равных себе по силе мастерства. Инструменты, пострадавшие от времени, он восстанавливал и «давал им утраченную крепость, силу и звучность»[15].

Искусство гардировщика, во многом аналогичное искусству реставратора-живописца, требует исключительного знания инструментов и тонкости работы: «...вставки и дублировки, сделанные им (Батовым.— *И. Я.*) в старых инструментах, подобранные с неимоверной тщательностью по слоям дерева так, что слои нового куска совершенно соответствовали и составляли как бы продолжение слоев тех частей, к которым они примыкали, нисколько не изменяли тона инструмента и часто даже усиливали и улучшали его»[16].

Мастерство изготовления смычковых инструментов не получило большого развития в России в рассматриваемый период истории русского скрипичного искусства. Причиной тому вначале явилось то обстоятельство, что распространение игры на этих инструментах в городском быту, связанное с проникновением искусства народных музыкантов — скоморохов, натолкнулось на жестокое преследование со стороны церкви и государства, рассматривавших инструментальную музыку как «бесовскую игру». В 16—17 вв. проводилось массовое изъятие и уничтожение в городах музыкальных инструментов. Это сильно затормозило развитие мастерства изготовления смычковых инструментов, долгое время коренившееся в народе. Позднее преклонение перед всем иностранным и подавление творческой инициативы народа крепостническим строем приводило к тому, что талантливые русские инструментальные мастера вынуждены были в большинстве работать у иностранцев, державших инструментальные мастерские в Петербурге и Москве и захвативших в свои руки производство и торговлю музыкальными инструментами.

Произведения мысли русских мастеров выходили под чужими иноземными марками, и имена многих из них остались безвестными. Кроме Батова, можно назвать лишь имя выдающегося русского инструментального мастера Николая Федоровича Киттеля (1807—1868), служившего при петербургских театрах.

[13] ЦГИАЛ, фонд 497, 1828-1863 гг., оп. 2121, дело 3646 (О службе музыканта-скрипача Гавриила Батова) и 1839-1878 гг., дело 8105 (О службе музыканта-скрипача Павла Батова).

[14] М. Резвой. И. А. Батов. «Северная пчела», 1841, № 207.

[15] Там же.

[16] Там же.

СПРАВОЧНЫЙ

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКІЙ

СЛОВАРЬ

Изданіе К. КРАЙЯ.

ТОМЪ ВТОРОЙ.

Б.

С. ПЕТЕРБУРГЪ.
1849.

гяетъ горами, и въ долинѣ р. Кумы примыкаетъ къ мѣстамъ, подоѣдомственнымъ начальнику центра кавказской линіи.

Батальная живопись, см. **Живопись**.

Батальный огонь, см. **Пальба пѣхоты**.

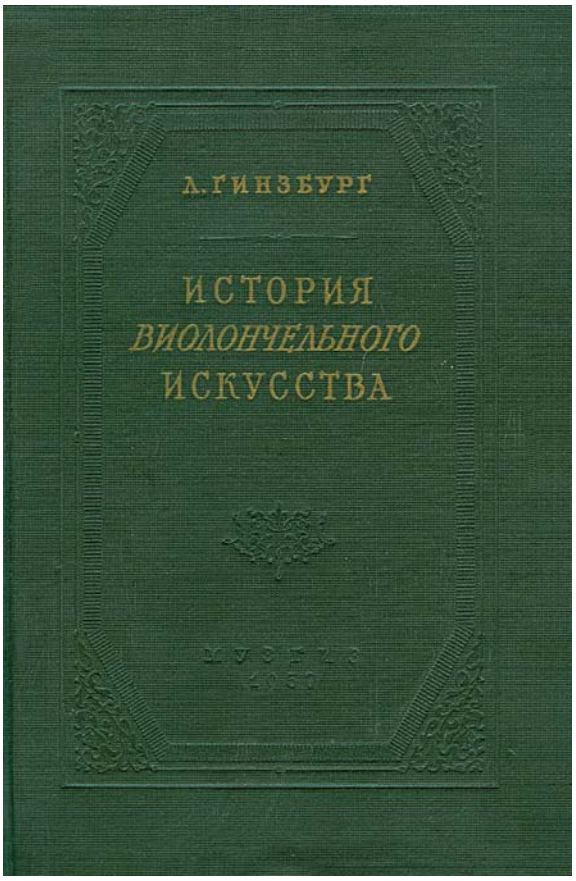
Баталья (Balalha), гор. португ. провинціи Эстремадуры, въ 22 мил. отъ Лиссабона. Замѣчатоленъ по великолѣпному доминиканскому монастырю, основанному Іоанномъ I, въ 1385 г., въ память алкубаротской побѣды, одержанной имъ надъ кастильскимъ королемъ. Этотъ монастырь, готическо-сарацинской архитектуры, считается однимъ изъ великолѣпнѣйшихъ въ Европѣ; выстроенъ Голландцемъ Гаккетомъ. Городъ Баталья имѣетъ 2,000 жит.

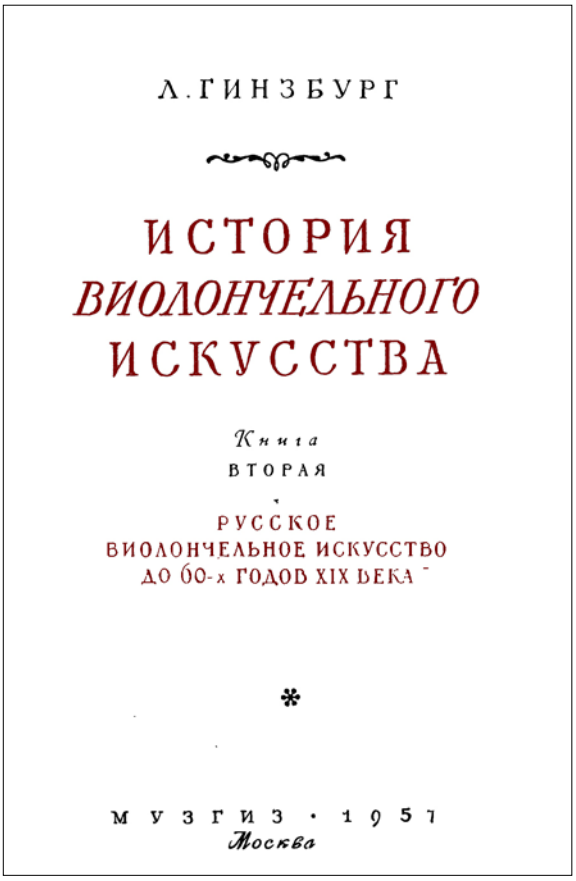
Батовъ (Иванъ Андреевичъ), знаменитый инструментальный мастеръ, род. 1767 г. въ окрестностяхъ Москвы, въ имѣніи гр. Н. П. Шереметева. На 17 году жизни онъ былъ отданъ гр. Шереметевымъ въ ученье къ одному изъ лучшихъ московскихъ инструментальн. мастеровъ, Василію Владимірову. Батовъ вскорѣ опередилъ всѣхъ своихъ товарищей: нѣсколько скрипокъ, сдѣланныхъ имъ здѣсь, доставили ему всеобщее одобреніе и извѣстность. По истеченіи срока, Батовъ завелъ свою собственную мастерскую, и снабдилъ прекрасными инструментами капеллу гр. Шереметева. Потомъ онъ былъ отданъ графомъ на обученье къ фортепіанному мастеру Гауку, гдѣ вникнувъ въ короткое время въ устройство фортепіана, изготовилъ новый превосходный инструментъ и сталъ извѣстенъ какъ отличный инструментальный мастеръ. Къ нему начали обращаться съ заказами, но графъ дозволилъ ему работать только для музыкантовъ, имѣвшихъ извѣстность. По смерти графа, сынъ его Дмитрій Николаевичъ, постигая достоинство Батова, далъ ему свободу со всѣмъ его семействомъ. Батовъ пытался нѣсколько разъ брать къ себѣ въ мастерскую учениковъ, но ни одинъ изъ нихъ не оправдалъ его стараній; такимъ образомъ онъ производилъ бо́льшую часть работъ одинъ. Въ теченіе своей жизни Батовъ сдѣлалъ 41 скрипку, 3 альта, 6 віолончелей. Новыя скрипки Батова продавались отъ 300 до 600 руб., старыя же, давно имъ сдѣланныя, цѣнятся отъ 1,000 до 2,000 р. ас. Стоимость его віолончелей опредѣляется еще выше. Нѣкоторые артисты почитали инструменты Батова совершеннѣйшими произведеніями въ своемъ родѣ; другіе находили ихъ нѣсколько тяжелыми и тугими въ игрѣ, но зато всѣ согласны въ томъ, что чистота его отдѣлки доведена до высшей степени совершенства и что въ гарнирокѣ инструментевъ онъ не имѣетъ себѣ подобнаго. Батовъ ум. въ 1841 г.

Батогъ, селеніе Подольск. губ., въ Гайсинскомъ уѣздѣ, близъ праваго берега Буга, вер. въ 30 къ югу отъ Гайсина; замѣчательно по битвѣ 1652 г. Тимофея Хмѣльницкаго съ Поляками, предводимыми нороннымъ гетманомъ Калиновскимъ и Маркомъ Собѣскимъ, братомъ царствовавшего потомъ короля. Когда молдавскій господарь Лупула отказалъ выдать дочь свою Розанду за сына гетмана Хмѣльницкаго, Тимофея, гетманъ послалъ его съ Казаками и Татарами въ Молдавію. Тимофей встрѣтился, близъ Батога-на-Бугѣ, съ польскимъ десятитысячнымъ войскомъ, состоявшимъ подъ начальствомъ короннаго гетмана Калиновскаго, хотѣвшего удержать его отъ этого похода. Передовые Татары напали на Калиновскаго и, искусно отступая, отвлекли Поляковъ отъ лагеря; тогда Казаки напали на нихъ и привели ихъ въ страшный безпорядокъ. Три дни продолжалась сѣча, въ которой погибло все войско Калиновскаго; только 10 Поляковъ спаслись отъ смерти, и тѣ были взяты въ плѣнъ. Въ 1666 г. рейментарій Маковскій съ 6,000 Поляковъ разбитъ при Ба-

Страница со статьей об И. А. Батове в «Справочном энциклопедическом словаре» в 12-ти тт., под ред. А. Старчевского. Издание Карла Крайя, С. Петербург, 1849 г.

Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. Кн. 2-я. – М.: Музгиз, 1957. – С. 92-95.




Л. ГИНЗБУРГ

ИСТОРИЯ
ВИОЛОНЧЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА

Книга
ВТОРАЯ

РУССКОЕ
ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО
ДО 60-х ГОДОВ XIX ВЕКА

*

МУЗГИЗ · 1957
Москва

ИВАН АНДРЕЕВИЧ БАТОВ (1767–1841)

ВИОЛОНЧЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Широкую известность получили виолончели (как и другие смычковые инструменты), изготовленные замечательным русским смычковым мастером конца XVIII — начала XIX века, также крепостным Н. П. Шереметева — Иваном Андреевичем Батовым (1767—1841)[1]. Многолетняя и плодотворная деятельность Батова в этой области явилась яркой страницей в истории отечественного производства смычковых инструментов. Со времени Батова русские скрипки и виолончели по своему звучанию и художественному совершенству отделки получают всеобщее признание. На скрипке Батова играл его соотечественник и современник И. Е. Хандошкин. Высоко ценили инструменты Батова крупнейшие зарубежные музыканты — К. Липиньский, П. Роде, П. Байо, Б. Ромберг и многие другие.

Искусство Батова сформировалось на основе давних традиций русских народных мастеров, изготовлявших смычковые инструменты — гудки, скрипки, басы[2]. Совершенствованию его мастерства во многом способствовало творческое освоение опыта Страдивари и других выдающихся итальянских мастеров, с инструментами которых он мог знакомиться у Шереметева.

Занимаясь еще в годы учения[3] не только изготовлением скрипок, но и скрипичной игрой[4], Батов тонко познал природу и особенности смычковых инструментов. Это, в сочетании с высоким

[*] В книге имеются следующие иллюстрации, относящиеся к биографии И. А. Батова: (1) виолончель И. А. Батова (1816), фронтиспис; (2) виолончель И. А. Батова (1814), вкл. стр. 64; (3) И. А. Батов (портрет), вкл. стр. 65. – *Ред. ИГвЛ.*

[1] В штатах шереметевского театра 1789 и 1796 гг. Батов, наряду со скрипичным мастером Дмитриевым, числится как «инструментальный мастер Иван Андреев» (см. Н. А. Елизарова. Театры Шереметевых, стр. 361).

[2] Среди этих мастеров, в основном крепостных, имена которых остались неизвестными, было немало талантливых людей; инструменты их нередко продавались под маркой какого-нибудь иностранного мастера. Как дешево ценился труд русского мастера, можно увидеть из сохранившейся «Описи товаров ветошной лавки кадашевца Григория Федорова», относящейся еще к 1691 г. В то время как «бунт струн римских» стоил 10 алтын, «2 скрыпки русского дела» оценивались всего в 8 алтын. См. ЦГАДА. Фонд Оружейной палаты, ед. хр. 46887, л. 28 (кадашевец — житель Кадашевского района Москвы).

[3] Родившийся в семье крепостных ткачей, Батов до семнадцати лет также обучался ткацкому делу, а затем был послан в ученики к работавшему в Москве инструментальному мастеру Василию Владимирову.

[4] Батов, «пробуя инструменты, обыкновенно разыгрывал русские песни, к которым всегда имел патриотическое пристрастие» (М. Р[езво]й. Иван Андреевич Батов, «Северная пчела», 1841, № 206).

профессиональным мастерством и подлинной любовью к делу, обусловило исключительное качество изготовлявшихся им инструментов, которые он, по-видимому, в значительном количестве поставлял для шереметевского оркестра.

После роспуска шереметевской капеллы Батов, уже прославленный скрипичный мастер, жил в Петербурге, работая над созданием новых инструментов и замечательно удававшимся ему восстановлением старых; в ту пору он все еще выплачивал большой оброк. Свои инструменты он долгое время вынужден был продавать под видом итальянских, рассчитывая на состоятельные круги покупателей. С ростом популярности (во всяком случае не позже 1814 года) Батов начинает выпускать инструменты под собственным этикетом[5]. Но еще долгие годы он продолжает испытывать тяготы крепостного гнета.

Только в 1822 году, изготовив для Д. Н. Шереметева чудесную виолончель, которая, по словам самого мастера, «красовалась и телом и звуком»[6], Батов, наконец, получил вольную. К этому времени инструменты его приобрели уже широкую известность. В 1829 году Батов был удостоен большой серебряной медали за экспонированные им на петербургской «выставке российских изделий» отличные скрипки и виолончель своей работы[7]. И в последующие годы, несмотря на преклонный возраст, он продолжал продуктивно работать. О всеобщем признании таланта и мастерства Батова говорит огромный спрос на его инструменты со стороны современных ему русских и зарубежных музыкантов. В печати того времени Батов именуется «художником с талантом гениальным»; «...он видит в ремесле своем не один лишь способ к существованию, но вместе и выполнение потребностей его души...» — писал один из современников мастера[8].

При изготовлении своих инструментов Батов обнаруживал: большое искусство в подборе и обработке различных пород дерева. Для верхних дек он обычно использовал ель, а для нижних — клён. За свою жизнь талантливый мастер изготовил много скрипок, альтов, виолончелей. Но сведения имеются лишь о 41 скрипке, 3 альтах и 6 виолончелях с этикетами «Иван Андреев Батов». Кроме того, Батовым было изготовлено несколько контрабасов и гитар.

Отличные образцы подлинных инструментов Батова представляют собой его сохранившиеся до нашего времени виолончели 1814 и 1816 годов. Современник Батова, говоря о высокой стоимости виолончелей талантливого мастера, сообщает, что при их «отделке... он вообще употреблял особенное старание»[9].

Обе названные виолончели Батова по внешнему виду напоминают виолончели Страдивари. Приводим сравнительную таблицу основных измерений:

	Страдивари («Дюпор», 1711)	***Батов (Гос. коллекция)***
Длина корпуса	*75,9 см*	*76,5 см*
Ширина корпуса вверху	*34,6 "*	*34,8 "*
» » внизу	*44,1 "*	*44,4 "*
Ширина обечаек вверху	*11,4 "*	*10,9 "*
» » внизу	*11,7 "*	*11,8 "*

По подбору дерева, его отделке, замечательным пропорциям, прекрасному красновато-оранжевому лаку, а также по качеству мягкого, певучего звучания обе названные виолончели Батова обнаруживают много общего. Они отражают яркие достижения русских людей и в изготовлении виолончелей, и в истории виолончельного исполнительства, поскольку творчество Батова было органично связано с окружавшей его живой музыкальной практикой, в частности, с практикой замечательных русских крепостных музыкантов.

О распространении в России начала XIX века профессии инструментальных мастеров можно судить по сохранившимся спискам объединенных в цехи («вечный» и «временный») московских мастеров[10], значительную часть которых составляют русские мастера (Соболев, Щепоткин, Чекомаров, Федулин, Баршков, Каратыгин, Дубровин, Булатов, Горбунов и др.)[11].

[5] В дальнейшем некоторые иностранные мастера использовали славу Батова, вклеивая его этикеты в свои инструменты (см. Е. Витачек. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Под редакцией Б. Доброхотова. М., 1952, стр. 192).

[6] М. Р[езво]й. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, № 207. Автор статьи сообщает, что, желая проверить изготовленную виолончель, талантливый мастер «избрал судьею в этом деле знаменитого Бернгарда Ромберга. Виртуоз этот, в присутствии многих русских и иностранных артистов, с любопытством осматривал инструмент, трижды садился играть на нем и трижды предлагал вопрос: «точно ли этот мастер делал его?» Наконец объявил, что если бы он не имел превосходной итальянской виолончели, то не затруднился бы в выборе и употребил бы все средства для приобретения инструмента Батова».

[7] См. газету «Северная пчела», 1829, № 85. Петербургская выставка была не единственной, где экспонировались инструменты замечательного русского мастера. Имеются сведения о скрипках и виолончелях Батова на выставке в Дерпте (ныне Тарту) в 1833 г. («Северная пчела», 1833, № 114).

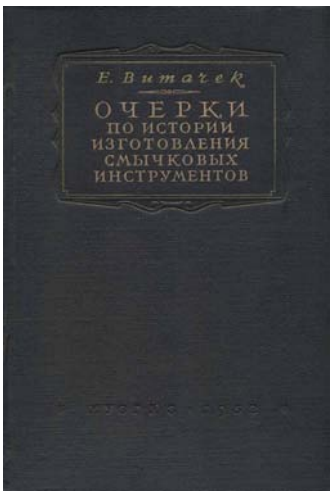
[8] Вл[адими]р Б[урна]шев. Русский Страдивари. «Северная пчела», 1833, № 40.

[9] Виолончель 1814 г. находится в Останкинском дворце-музее творчества крепостных; виолончель 1816 г.— в Государственной коллекции музыкальных инструментов в Москве. Хранящийся в Музее Государственного научно-исследовательского института театра и музыки квартет смычковых инструментов также приписывается Батову.

[10] См. справочник В. Соколова — «Указатель жилищ и зданий в Москве или адресная книга с планом». М., 1826.

[11] Вслед за Батовым можно назвать крупного петербургского мастера 30—60-х годов прошлого столетия — Николая Федоровича Киттеля. Отмечается высокое качество его виолончелей. Особенно прославился Киттель своими смычками. (О Батове и Киттеле см. Е. Витачек. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. Под редакцией Б. Доброхотова. М., 1952, стр. 189 и 194).

ВИТАЧЕК Е. Ф. ОЧЕРКИ ПО ИСТОРИИ ИЗГОТОВЛЕНИЯ СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ.
Под ред., [со вступ. статьей и доп.] Б. Доброхотова.



РУССКИЕ СКРИПИЧНЫЕ МАСТЕРА – И. А. БАТОВ

Из «Очерков по истории изготовления смычковых инструментов»

М.-Л.: Госмузгиз, 1952. – 1-е изд. – С. 188-194.

Среди русских мастеров было много крепостных, изготовлявших инструменты для оркестров своих помещиков. Материалы, из которых они делали свои инструменты, были местные, наряду с елью для верхних дек применялась также сосна. Береза, гладкий клен, иногда даже ольха и липа употреблялись для нижних дек. Среди инструментов русских крепостных мастеров попадаются весьма интересные экземпляры, в большинстве выдаваемые за произведения мастеров флорентийской школы.

Кроме того, в России, особенно на Украине и в Белоруссии, было множество мастеров-кустарей, делавших скрипки и виолончели, распространявшиеся среди народных деревенских музыкантов. <...>

Первым известным нам выдающимся русским скрипичным мастером был Иван Андреевич Батов (1767 – 1841). Родился Батов под Москвой в семье крепостных крестьян графа Шереметева. Когда мальчику исполнилось 14 лет, дед стал обучать его ткацкому ремеслу. В 1784 году Н. П. Шереметев приказал отыскать между своими крепостными крестьянами человека, желающего заняться изготовлением музыкальных инструментов. Батов, вопреки желанию отца и деда, явился на производившийся отбор и был избран. Изготовлению смычковых инструментов Батов обучался у московского мастера Василия Владимирова, проявляя исключительное трудолюбие и любовь к этой профессии. С большой пытливостью и настойчивостью он стремился постичь принципы построения смычковых инструментов, определяющие характер их звучания. В мастерской Владимирова Батов скоро выделился среди других учеников, и ему стали поручать наиболее сложные и ответственные работы.

М. , Музыка, 1964. – 2-е изд. – С. 203-206.

Среди русских мастеров рубежа XVIII и XIX веков было много крепостных, обслуживающих оркестры своих помещиков. Материалы, из которых эти мастера делали свои инструменты, были местные; наряду с елью для верхних дек применялась также сосна. Береза, гладкий клен, иногда даже ольха и липа употреблялись для нижних дек. Среди инструментов русских крепостных мастеров попадаются весьма интересные экземпляры, в большинстве выдаваемые за произведения мастеров флорентийской школы. Большинство этих крепостных мастеров осталось в тени; об их именах и о достоинствах их работы мы можем судить лишь по отдельным инструментам, случайно сохранившим свои первоначальные этикетки.

Интерес к русским мастерам – выходцам из народа – пробуждается только после Отечественной войны 1812 года. В этот период в России начинается бурный подъем национального самосознания во всех областях общественной и культурной жизни. Наряду с широким общественным признанием творчества замечательных русских писателей, художников, композиторов, актеров, любители музыки стремятся поддержать отечественных инструментальных мастеров.

Одним из таких русских мастеров был Иван Андреевич Батов (1767-1841). Родился он под Москвой в семье крепостных графа Шереметева. Когда Батову исполнилось 17 лет, его, по приказу Н. П. Шереметева, отдали в обучение московскому инструментальному мастеру Василию Владимирову.

В 1791 году, закончив курс учения у Владимирова, Батов возвратился в усадьбу, и стал снабжать инструментами своей работы крепостной оркестр Шереметева.

В 1803 году Батов переехал вместе с Шереметевым в Петербург и там изучил у мастера Гаука искусство постройки клавикордов (1803 — 1805).

Убедившись, что для создания хороших инструментов мастеру «необходимо ознакомиться с музыкой и требованиями ее, он в свободное время занялся скрипичною игрою, и в последствии, пробуя инструменты, обыкновенно разыгрывал русские песни, к которым всегда имел патриотическое пристрастие»[1].

В 1814 году Батов поднес Александру I скрипку своей работы и получил за нее 2000 рублей. В 1822 году Батов сделал виолончель, по его словам, «красовавшуюся и телом и звуком», высоко оцененную знаменитым виолончелистом Б. Ромбергом. Батов поднес этот инструмент графу Д. Н. Шереметеву и получил за нее вместе со своей семьей вольную. В 1829 году Батов представил свои инструменты на петербургскую выставку, присудившую ему большую серебряную медаль. Слава Батова среди современников была исключительно велика; его инструменты чрезвычайно ценились крупными музыкантами, среди которых можно назвать: Хандошкина, Тица, Байо, Борера и многих других. Заказы на инструменты поступали к Батову со всех концов России, из Европы и даже Америки.

Новые скрипки Батова ценились от 300 до 600 рублей ассигнациями, старые — от 1000 до 2000 рублей. Виолончели, обыкновенно изготовлявшиеся мастером с особой тщательностью, оценивались значительно выше. Помимо смычковых инструментов, Батов делал также превосходные гитары. Им были сделаны: 41 скрипка, 3 альта, 6 виолончелей и 10 гитар. В это число, по-видимому, не вошли инструменты, изготовленные мастером для оркестра Шереметева. Во время работы у Владимирова Батов сделал также несколько контрабасов.

Умер Батов в возрасте 74 лет 18 июня 1841 года в Петербурге в собственном доме на Караванной улице*, где помещалась его мастерская. Учеников у него не было, за исключением двух сыновей, помогавших отцу в работе, но в дальнейшем оставивших профессию скрипичного мастера и игравших в оркестре императорского оперного театра.

Вся жизнь и все помыслы Батова были поглощены его специальностью. Современник рассказывает о встрече с Батовым: «Надобно послушать, с каким умилением, с каким удовольствием он говорит о своих инструментах! С каким уважением произносит имена знаменитых художников в инструментальном деле! Как помнит биографию своих инструментов! Как он душевно радуется, когда встретит который-нибудь из них. Как его утешает мысль, что знаменитые виртуозы с удовольствием играют на его скрипках! Как странно для бесчувственного человека,—

[1] Р(езво)й М. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, №№ 206, 207.

* Здесь, и в аналогичном абзаце 2-го издания *(см.: стр. 26)*, автором допущена неточность: Батов собственного дома не имел , а лишь снимал в нем квартиру. – *Ред. ИГвЛ.*

Закончив учение у Владимирова, Батов вернулся в усадьбу Шереметева. В 1789 году в штатах крепостного театра Шереметева значились «скрипичный мастер Дмитриев и инструментальный мастер Иван Андреев (Иван Андреевич Батов)[1]. В 1803 году Шереметев вызвал Батова в Петербург и приказал изучить там у мастера Гаука искусство постройки клавикордов (1803-1805). Но в деятельности Батова всегда основное место занимала работа над смычковыми инструментами. Убедившись, что для создания хороших инструментов мастеру «необходимо ознакомиться с музыкой и требованиями ее, он в свободное время занялся скрипичною игрою и впоследствии, пробуя инструменты, обыкновенно разыгрывал русские песни, к которым всегда имел патриотическое пристрастие»[2].

Примечательно, что до Отечественной войны Батов широкой известности не имел. Она пришла к нему только в 1814 году, когда Батов поднес Александру I скрипку своей работы и получил за нее в награду 2000 рублей[3].

В 1822 году Батов сделал виолончель, по его словам, «Красовавшуюся и телом и звуком», высоко оцененную знаменитым виолончелистом Б. Ромбергом. Батов поднес этот инструмент графу Д. Н. Шереметеву и получил за нее вместе со своей семьей вольную. В 1829 году Батов представил свои инструменты на петербургскую выставку, присудившую ему за скрипку и виолончель большую серебряную медаль.

Если верить современникам, новые скрипки Батова ценились от 300 до 600 рублей ассигнациями, старые – от 1000 до 2000 рублей. Виолончели, обыкновенно изготовлявшиеся мастером с особой тщательностью, оценивались значительно выше. Им было сделано очень мало смычковых инструментов: 41 скрипка, 3 альта и 6 виолончелей. В этот перечень, по-видимому, не вошли инструменты, изготовленные мастером для оркестра Шереметева. Кроме того, во время работы у Владимирова Батов сделал несколько контрабасов. Помимо смычковых инструментов, он делал также превосходные гитары.

[1] Н. А. Елизарова. Театры Шереметевых. М., 1941, стр. 362.

[2] Вл-р Б[урна]шев. Русский Страдивариус, газета «Северная пчела», 1833, №№ 40, 107.

[3] В Госколлекции в Москве имеется скрипка работы коллежского советника Петра Тузова, сделанная также в 1814 году и посвященная Александру I – «победителю Наполеона».

он относится о своих инструментах, называя их голубушками, резвушками, поглядывая на них нежными взорами, лаская их!»[1].

Батов никогда не торопился и не терпел поспешности в работе. Имеются сведения о том, что он, работая ежедневно напряженнейшим образом, затрачивал около трех месяцев для изготовления скрипки и около пяти месяцев—для виолончели. Батов обладал исключительно высокий техникой обработки дерева. Однажды он «выиграл значительный заклад, вырезав в подражание какой-то старинной скрипке совершенное подобие одного из ее украшений, сделанного с необыкновенным искусством»[2].

Считая, что для качества звука смычковых инструментов одним из важнейших условий является подбор очень старого, выдержанного дерева, Батов затрачивал значительные суммы на его приобретение. У Батова до последних дней жизни сохранился запас дерева, заготовленного им еще при Екатерине II.

Относительно инструментов Батова мнения современных ему артистов расходились: «Некоторые почитали их совершенными в своем роде произведениями, другие находили несколько тяжелыми и тугими в игре. При таких замечаниях Батов говаривал: «Когда поживут мои скрипки столько лет, сколько старинные итальянские, то, может быть, поравняются с ними. Желал бы я знать, остался ли кто в живых из современников Страдивари, Гварнери, Амати, Маджини и других, чтобы сделать сравнение между моими и их инструментами, когда они были в нове»[3].

К сожалению, подлинные инструменты Батова встречаются чрезвычайно редко. Большинство инструментов, приписывавшихся Батову, в том числе квартет, хранящийся в музее Государственного научно-исследовательского института театра и музыки в Ленинграде, являются подделками[4].

Пользуясь популярностью Батова, некоторые мастера вклеивали в различные, чаще всего саксонские, инструменты этикеты с именем прославленного русского мастера и таким образом вызвали значительную путаницу в определении его творчества.

В настоящее время, благодаря обнаружению двух несомненно подлинных виолончелей Батова, является возможность установить характерные черты его стиля.

[1] Б[урна]шев В. Русский Страдивари. «Северная пчела», 1833, №№ 40, 107.

[2] Р[езво]й М. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, №№ 206, 207.

[3] Там же.

[4] Сообщено мастером В. И. Зедником.

Батов не терпел поспешности в работе. Имеются сведения о том, что он, работая ежедневно напряженнейшим образом, затрачивал около трех месяцев для изготовления скрипки и около пяти месяцев – для виолончели.

Считая, что для качества звука инструментов одним из важнейших условий является подбор очень старого, выдержанного дерева, Батов затрачивал значительные суммы для его приобретения. У Батова до последних дней жизни сохранился запас дерева, заготовленного им еще при Екатерине II.

Относительно инструментов Батова мнения современных ему артистов расходились. В появившихся при жизни мастера статьях упоминается, что «знаменитые виртуозы с удовольствием играют на его скрипках»[1], в числе крупных музыкантов высоко ценивших работы Батова, называются Хандошкин, Тиц, Байо, Борер, Ромберг и др. Но имеются и такие высказывания: «Некоторые почитали их совершенными в своем роде произведениями, другие находили несколько тяжелыми и тугими в игре»[2].

К сожалению, подлинные инструменты Батова встречаются чрезвычайно редко. Большинство инструментов, приписывавшихся Батову, в том числе квартет, хранящийся в музее Государственного научно-исследовательского института театра и музыки в Ленинграде, являются подделками[3].

Пользуясь популярностью Батова, некоторые мастера позже вклеивали в различные, чаще всего саксонские, инструменты этикетки с именем прославленного русского мастера и таким образом вызвали значительную путаницу в определении его творчества.

Нужно прямо сказать, что имя Батова стало легендарным. А в то же время наши сведения о мастере, кроме скупых данных Шереметевского архива, в основном базируются всего на двух статьях, опубликованных в «Северной пчеле». Одна – апологетическая статья В. Бурнашева «Русский Страдивариус» (1833), другая – некролог, написанный М. Резвым сразу же после смерти Батова, в 1841 году.

С легкой руки пресловутой «Северной пчелы» определение «русский Страдивариус» вошло в ряд выпущенных в наши дни книг, посвященных русским крепостным мастерам и художникам. Однако легенда о Батове не может быть подтверждена самым неоспоримым доказательством – знакомством и анализом ряда его работ. О творчестве Батова – скрипичного мастера мы, к сожалению, можем судить лишь по *двум* бесспорно подлинным

[1] Вл-р Б[урна]шев. Русский Страдивариус. «Северная пчела», 1833, №№ 40, 107.

[2] М. Ре[зво]й. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, №№ 206, 207.

[3] Сообщено мастером В. И. Зедником.

Эти виолончели, одна из которых изготовлена в 1814 году, другая же в 1816 году[1], абсолютно идентичны, за исключением боков, несколько более высоких у первого инструмента. Обе виолончели сделаны из одного и того же дерева; верхняя дека из хорошей, довольно широкослойной русской ели, а нижняя — из русского клена радиального распила, с мелкими, острыми лучами елочкой вниз. Очертания модели несколько напоминают инструменты Страдивари, своды очень плоские, ус довольно тонкий и четкий; работа исключительно тщательная. Очень хороша по форме и выполнению головка. Лак красно-оранжевый, наложен довольно тонким ровным слоем. Звучание этих инструментов весьма оригинально и своеобразно,— не отличаясь большой силой, оно подкупает задушевностью и певучестью тембра.

Дошедшие до нас гитары Батова покрыты тем же лаком, что и упомянутые выше виолончели, и снабжены таким же этикетом. По своим звуковым качествам эти гитары превосходны и являются настоящими концертными инструментами.

Наряду с изготовлением новых инструментов Батов был также блестящим реставратором. Получив для ремонта ценный струнный инструмент, «он погружался в размышление, каким образом и в какой системе произвести работу. Подобные мысли столько занимали его, что он по нескольку ночей не спал; а когда на короткое время сон смыкал его вежды, ему грезился порученный инструмент»[2].

Реставрируя инструмент, Батов точнейшим образом, слой в слой, подгонял к дереву его дек и боков вставки из новых кусков. Пока Батов не был вполне удовлетворен произведенной реставрацией, он не выпускал инструмента из мастерской, иногда по нескольку раз переделывая свою работу.

«Невзирая на самые выгодные предложения, Батов никогда не соглашался взяться за работу, которая, по его убеждению, могла повредить инструменту. С негодованием он восставал против тех мастеров, которые, в угождение артистам или любителям, принимали на себя утонение верхней деки инструмента... Когда обращались к Батову с предложением подобной работы, он отвергал самую выгодную плату и говорил: «Я живу для того, чтоб исправлять инструменты, а не для того, чтобы их портить»[3].

Личность Батова, первого замечательного русского скрипичного мастера, является прекрасным образцом чистого, беззаветно преданного своему делу артиста-художника.

[1] Первая ныне хранится в Останкинском дворце-музее, вторая в Госколлекции.

[2] М. Ре[зво]й. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, № 206, 207.

[3] Там же.

инструментам. Это виолончели, одна из которых изготовлена в 1814 году, другая же – в 1816 году[1]. Они абсолютно идентичны, за исключением боков, несколько более высоких у первого инструмента. Обе виолончели сделаны из одного и того же дерева; верхняя дека – из хорошей, довольно широкослойной русской ели, а нижняя – из русского клена радиального распила, с мелкими, острыми лучами елочкой вниз. Очертания модели несколько напоминают инструменты Страдивари, своды плоские, ус тонкий и четкий; работа очень тщательная. Лак красно-оранжевый, наложен довольно тонким ровным слоем.

По стилю выполнения виолончели близки не к итальянским инструментам, как об этом писали современники, а к работам мастеров французской школы. Звучание этих виолончелей, не отличаясь большой силой, имеет своеобразный, но отнюдь не исключительный по достоинству тембр.

В чем Батов был действительно велик – это в изготовлении гитар. В этой области он с полным правом может быть назван *классиком*. Дошедшие до нас в довольно большом числе гитары Батова имеют такую же этикетку, как и упомянутые выше виолончели. Гитары покрыты красивым золотистым лаком, очень пропорциональны и изящны по форме; с большим мастерством выполнены шейка, головка и подгрифок. Некоторые инструменты украшены великолепной инкрустацией. По своим звуковым качествам гитары Батова превосходны и являются настоящими концертными инструментами.

Батов был блестящим реставратором. К этой работе он относился как вдумчивый художник. Получив для ремонта ценный струнный инструмент, «он погружался в размышление, каким образом и в какой системе произвести работу. Подобные мысли столько занимали его, что он по нескольку ночей не спал; а когда на короткое время сон смыкал его вежды, ему грезился порученный инструмент»[2].

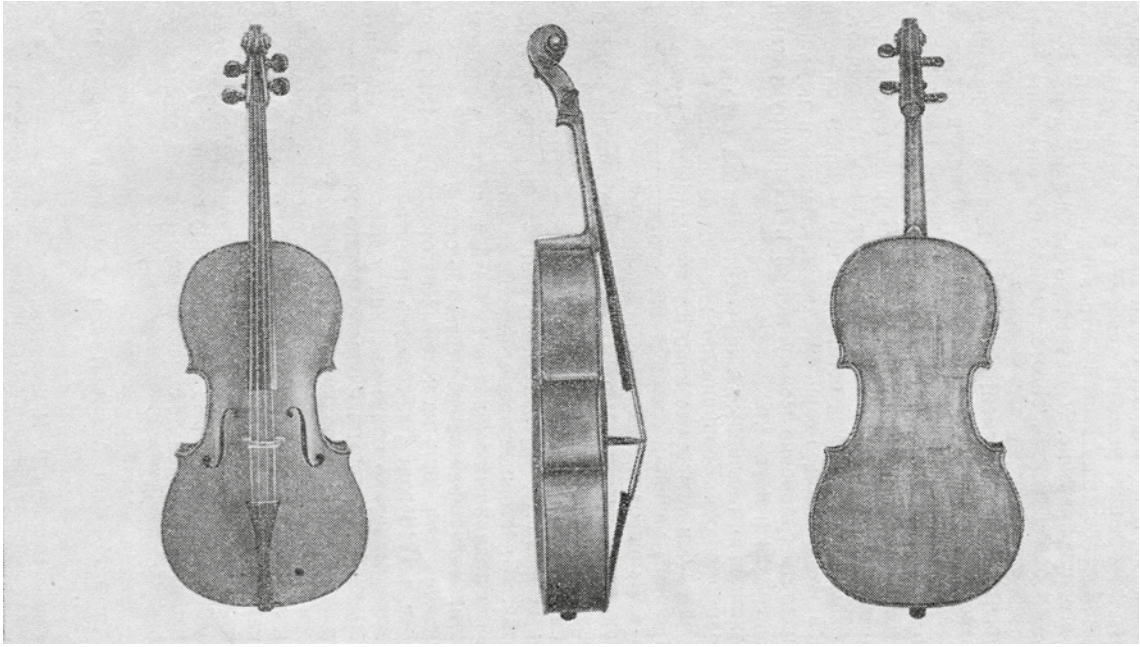
Реставрируя инструмент, Батов точнейшим образом, слой в слой, подгонял к дереву его дек и боков вставки из новых кусков. Пока Батов не был вполне удовлетворен произведенной реставрацией, он не выпускал инструмента из мастерской, иногда по нескольку раз переделывая свою работу.

Невзирая на самые выгодные предложения, Батов никогда не соглашался взяться за работу, которая, по его убеждению, могла повредить инструменту. С негодованием он восставал против тех мастеров, которые, в угождение артистам или любителям, принимали на себя утонение верхней деки инструмента... Когда обращались к Батову с предложением подобной работы, он отвергал самую выгодную плату и говорил: «Я живу для того, чтобы исправлять инструменты, а не для того, чтобы их портить»[3]. Кроме изготовления новых инструментов и реставраций, Батов занимался продажей итальянских инструментов.

[1] Первая ныне хранится в Останкинском дворце-музее, вторая в Госколлекции.

[2] М. Ре[зво]й. Иван Андреевич Батов. «Северная пчела», 1841, № 206, 207.

[3] Там же.



И. А. Батов. Виолончель 1816 года.
Фото из издания 1952 года.

Талантливым русским инструментальным мастером был Иван Яковлевич Краснощеков (1798-1875). Родился он 30 января в селе Знаменка Зарайского уезда Рязанской губернии. В 1810 году Краснощеков приехал в Москву и поступил для обучения к инструментальному мастеру М. Е. Дубровину. В 1824 году Краснощеков открыл собственную мастерскую и занимался главным образом изготовлением семиструнных гитар, за которые в 1872 году на Московской политехнической выставке получил большую золотую медаль. Его гитары исключительно совершенны по работе и звучанию. Гитары Краснощекова обычно сделаны из русского дерева; на верхних деках превосходная ель, кузов из клена или ореха, на некоторых инструментах – из чинара. Верхние деки обычно не лакировались, кузов же покрывался превосходным, оригинальным по составу лаком. Гитары Краснощекова отличаются мягким, нежным и ясным звуком.

Краснощеков является подлинным классиком русской семиструнной гитары; его инструменты пользовались огромной популярностью как среди выдающихся исполнителей-концертантов, так и среди любителей.

Наряду с большим количеством гитар Краснощеков сделал также несколько скрипок. Эти инструменты несколько грубы по выполнению; верхние деки обычно сосновые, нижние – из березы, ольхи и даже липы, звук малоинтересный.

Умер Батов в возрасте 74 лет 18 июня 1841 года в Петербурге в собственном доме на Караванной улице, где помещалась его мастерская. Учеников у него не было, за исключением двух сыновей, помогавших отцу в работе, но в дальнейшем оставивших профессию скрипичного мастера и игравших в оркестре императорского оперного театра.

Другим широко известным инструментальным мастером был Иван Яковлевич Краснощеков (1798-1875). Родился он 30 января в селе Знаменка Зарайского уезда Рязанской губернии. В 1810 году Краснощеков открыл собственную мастерскую и занимался главным образом изготовлением семиструнных гитар, за которые в 1872 году на Московской политехнической выставке получил большую золотую медаль. Его гитары совершенны по работе и звучанию. Сделаны они из русского дерева; на верхних деках превосходная ель, кузов из клена или ореха, на некоторых инструментах – из чинара. Верхние деки обычно не лакировались, кузов же покрывался превосходным, оригинальным по составу лаком. Гитары Краснощекова отличаются мягким, нежным и ясным звуком.

Краснощеков, так же как и Батов, является подлинным классиком русской семиструнной гитары; его инструменты пользовались огромной популярностью как среди выдающихся исполнителей-концертантов, так и среди любителей.

Наряду с большим количеством гитар Краснощеков сделал также несколько скрипок. Эти инструменты грубы по выполнению; верхние деки обычно сосновые, нижние – из березы, ольхи и даже липы, звук малоинтересный.

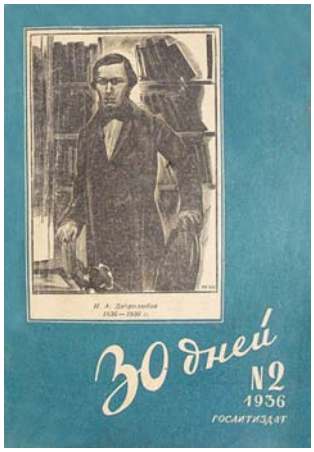
От редактора. Книги «Очерки по истории изготовления смычковых инструментов» Е. Ф. Витачеком написано и опубликовано не было. Труд, вышедший под этим названием под его именем, был составлен Б. Доброхотовым из различных работ мастера и материалов, сохранившихся в его архиве. Целые главы и отдельные страницы (в том числе и посвященные жизни и деятельности И. А. Батова) были написаны составителем самостоятельно лишь на основании отдельных эскизных набросков Е. Ф. Витачека и записей, сделанных во время бесед с ним. Насколько точно представлена в книге оценка Е. Ф. Витачеком мастерства Батова в изготовлении гитар, нам доподлинно неизвестно, однако прямое подтверждение тому, что гитары Батова он действительно ставил много выше его скрипок, мы находим в помещенной ниже новелле «Рассказы о скрипке», принадлежащей перу самого Виточека, опубликованной в 1936 году в журнале «Тридцать дней».

Литературные редкости

Тридцать дней: Иллюстрированный ежемесячник. – М., Гослитиздат. –1936. – № 2. – С. 88-92.

Е. ВИТАЧЕК
Засл. деятель искусств

Рассказы о скрипке



В 1863 году в Санкт-Петербурге умер мелкий сенатский чиновник Минкевич. За несколько часов до смерти он расстался со своей скрипкой.

Это был инструмент работы гениального итальянца Антония Страдивари. Я много видел на своем веку прекрасных произведений кремонского мастера, но пожалуй скрипка, принадлежавшая Минкевичу, была самая совершенная из всех 1150 известных, зарегистрированных в каталогах, безусловно подлинных страдивариусов. Она сделана из исключительно подобранного нарядного дерева и покрыта чудесным красным лаком по золотому грунту. Скрипка эта необычно большого размера, с узкой талией и мастерски выточенным завитком — произведение большого и благородного искусства. Линии ее необыкновенно закончены и просты. В ней нет ничего бьющего на внешний эффект. Но красота скрипки идет не в ущерб звучанию. Слушая ее в небольшой зале чувствуешь, что звуку как бы тесно, до такой степени он наполнен энергией. Нет сомнения, что во времена Страдивари эта скрипка являлась инструментом будущего и вряд ли была по достоинству оценена современниками.

Первый, кто ее оценил был безвестный скромный любитель Минкевич.

Петербургский музыкальный мастер Киттель в 1842 г., будучи в Берлине, зашел как-то к портному. Разговорились. Киттель рассказал, что он делает скрипки.

— У меня есть скрипка, — сказал портной, — и кажется хорошая, но только новая...

Инструмент был так красив и так удивительно сохранился, что трудно было сразу его назвать драгоценной итальянской скрипкой. По красоте очертаний и по дереву Киттель понял, что в его руках находится великолепный страдивариус. Он купил его у портного за 50 талеров.

В мастерской Киттеля, на Михайловской, часто бывал скромный сенатский чиновник. Минкевич уговорил мастера продать ему чудесную скрипку за 1 200 рублей, на выплату. Пять лет он аккуратно приносил в мастерскую ежемесячные взносы. Ценою каких лишений добился этот бедняк-энтузиаст осуществления своей дерзкой мечты?

Когда была внесена половина назначенной цены, музыкальный мастер, пораженный Минкевичем, предложил ему взять скрипку, но чиновник отказался и продолжал каждый месяц вносить с трудом сбереженные и заработанные вечерними уроками рубли. Только в дни платежей, он часами держал скрипку в руках, изучая каждое пятнышко, каждый завиток узорчатого боснийского клена, из которого была сделана ее нижняя дека. На скрипке лак был вытерт в том месте, где захватывают инструмент подбородком. Прежде ведь играли, приложив подбородок к правой стороне скрипки от подгрифка, но в начале XIX века стали захватывать подбородком левую сторону. От этого на старых инструментах лысины почти симметричны. Минкевич ласкал свою будущую <собственность>.

Последний взнос был сделан. Драгоценный инструмент стал собственностью бедного чиновника. Умирая, он продал его, чтобы обеспечить свою дочь.

Минкевич был истинный любитель. Насколько выше он английских лордов, коллекционеров его времени и американских миллиардеров — коллекционеров наших дней.

Это лучший рассказ о скрипке, который я знаю.*

---

* Чуть иначе (называя иные суммы, плаченные за скрипку, и с большими подробностями и деталями) рассказана та же история в статье «Поющее дерево» доктора технических наук Г. Дубинина, опубликованной в № 10 журнала «Наука и жизнь» за 1990 год:

«В 50-х годах прошлого столетия в Петербурге проживал известный мастер смычков, реставратор и коллекционер Киттель. Как-то, поехав в Берлин, он случайно, у портного, обнаружил прекрасную скрипку работы А. Страдивари. Киттель приобрел эту скрипку почти задаром, за 100 талеров, и привез в Петербург, намереваясь продать ее знаменитому французскому мастеру Вильому, большому знатоку старинных инструментов. Однажды к Киттелю пришел неизвестный человек, оказавшийся бедным петербургским чиновником, и стал умолять продать эту скрипку ему, уверяя, что для него это вопрос жизни. Киттель сказал, что эту скрипку за 3000 рублей уже покупает сам Вильом. «У меня сейчас нет трех тысяч, – ответил чиновник, – но я вам выплачу все до копейки в рассрочку. Каждый месяц я буду приносить вам половину или две трети своего жалованья. И если когда-нибудь нарушу обещание, вы можете расторгнуть договор». Киттель был тронут этой просьбой и согласился. Чиновник в течение ряда лет во всем себе отказывал, ютился на чердаке, голодал, болел, но деньги приносил аккуратно. Получив 2000 рублей, Киттель вдруг сжалился, «простил» оставшуюся сумму и отдал скрипку. Но здоровье чиновника было уже подорвано, и он после осуществления своей мечты прожил недолго. Чувствуя приближение смерти, он решил расстаться со скрипкой. Ее хотел купить богач-коллекционер, мичман (впоследствии адмирал) Кашерининов. Не будучи специалистом, он попросил оценить качество инструмента известного скрипача А. Вильгельми, гастролировавшего в то время в Петербурге. После внимательного осмотра скрипки Вильгельми стал ее пробовать. Как ни мало разбирался мичман в звуке скрипки, но он понял, что слышит нечто отвратительное. Скрипка в руках Вильгельми хрипела, свистела, а лицо играющего выражало полное разочарование. На другой день Кашерининов решил все же вторично посмотреть скрипку. Лишь только он вошел в помещение Инженерного замка, где жил скрипач, пользовавшийся большим вниманием Двора, как был поражен чарующими звуками: Вильгельми играл на той самой скрипке! «Но ведь вчера эта скрипка у тебя не звучала?» – возмутился Кашерининов. «Да, но вчера она не принадлежала мне, а сегодня она моя собственная и потому прекрасно звучит», – парировал скрипач. Взбешенный мичман добился того, что через несколько дней с помощью полиции у Вильгельми все же отобрали скрипку, и она попала в коллекцию Кашерининова. Там она пролежала до 1920 года» (стр. 77). – *Ред. ИГвЛ.*

Литературные редкости

Сейчас скрипка Минкевича находится в государственной коллекции старинных смычковых инструментов в Москве.*

Историю о страстном любителе и драгоценной скрипке я слышал от Анатолия Ивановича Лемана. Этот очень интересный человек, был, как сенатский чиновник Минкевич, подлинный энтузиаст скрипки. Сам он называл себя «мессией русской скрипки».

Никто до Лемана не поднимал так высоко искусство построения смычковых инструментов в России. Скрипки, сделанные им, смело выдерживают сравнение с лучшими итальянскими и французскими инструментами.

Леман был не только выдающийся скрипичный мастер, но и смелый теоретик. Он написал ряд интересных работ и навсегда разрушил предрассудок, — будто лишь годы и обыгрывание могут дать смычковому инструменту превосходный тон.

Леман пропагандировал прекрасное искусство старинных мастеров. Он написал несколько специальных статей, книг и выпускал также журнал — «О скрипке». В этом журнале находим такое объявление об очередном выпуске:

«Будут напечатаны «Чары скрипки» — колоритная повесть в нежных тонах, изображающая власть скрипки над юным девичьим сердцем». Прекрасный скрипичный мастер, но неспособный литератор Леман, однако, написал и выпустил 10 томов беллетристики. Он умер накануне мировой войны.

Первым же мастером, сделавшим скрипку в России, был крепостной графа Шереметьева — <Иван Андреевич> Батов (1767—18<41>).** Это был настоящий самородок, и его инструменты очень ценились современниками. За виолончель, сделанную для графа Шереметьева, Батов будто бы получил вольную. За свою жизнь он сделал 41 скрипку, 3 альта, 6 виолончелей и 6 гитар. Одна из скрипок Батова находится сейчас в Государственной коллекции. Звучит она не плохо, но отделана топорно. Гитары же Батова превосходны.

Крепостной графа Шереметьева копировал модели современников — Страдивари, Йозефа Гварнери, прозванного Иисусовым (дель Джезу; del Gesù), потому что на его этикетках стояли буквы "I. H. S", т. е. *Iesus Hominem Salvator — (Иисус — спаситель людей)*.

Со скрипкой Гварнери всю жизнь концертировал Паганини. Но, вслед за инструментами совершенного свойства, Гварнери делал посредственные, наскоро собранные, из плохого дерева. Я видел их. Может быть это были опыты. Гварнери был вечным экспериментатором. Вероятно, поэтому звук его лучших произведений даже чище и «дальнобойней», чем у инструментов Страдивари. Но все-таки — «Скрипка это — Страдивари!» Каждый инструмент этого величайшего мастера производит впечатление, созданного в течение дня. Законченность каждого инструмента, свежесть и отсутствие «зализанности», показывают, что идея, зародившаяся в мозгу мастера, очень быстро претворялась в жизнь. Страдивари был дисциплинированным гением. Только самодисциплиной и железной выдержкой объясняется медленная эволюция его творчества. Ведь первую четверть века своей работы Страдивари в сущности только копировал произведения учителя Николая Амати. Только в 50-х годах жизни создал он характерный, свой тип скрипки — предел совершенства. Все многочисленные попытки учеников и последователей отойти от канонов, созданных Страдивари, привели только к ухудшению тембра звука и красоты формы.

Никто не сумел звуком своих инструментов так приблизиться к прекрасному тембру человеческого голоса, как Антонио Страдивари. Я очень люблю красивую легенду о последней скрипке Страдивари.

— В 1736 году 93-летний Страдивари сделал скрипку своему другу Барджелло, в обмен на надгробный мраморный памятник, который тот обязался воздвигнуть после смерти мастера. — «Я стал богатым, — будто бы сказал старый мастер, — благодаря скрипкам, скрипкой же хочу заработать надгробие». Эта скрипка была изумительна по красоте. Но на ней никто не играл. Купцу Барджелло пришлось против воли в тот же день, когда он получил последнюю срипку Страдивари, отдать ее в приданое дочери. Но Барджелло обманом взял обязательство у родителей жениха Рикардо в том, что никогда смычок не коснется ее струн. Скрипка принесла несчастье дому Рикардо, в который она попала. Каждый раз, когда лопалась струна, умирал один из Рикардо. Ровно сто лет скрипка была заперта в черном траурном ящике. В 1836 году молодой граф Рикардо решил показать ее великому Паганини. Были натянуты струны. Впервые раздался чудесный голос скрипки и вслед за ним взрыв. Скрипка разлетелась вдребезги, а Рикардо был убит. Такова легенда.

Предпоследняя скрипка Страдивари находится в Москве в государственной коллекции смычковых инструментов, хранителем которой я являюсь с самого ее основания — 1919 года.

Эта скрипка датирована 1736 годом. Изучая ее, поражаешься живучести таланта великого художника. Чувствуется, что уже его ослабевшее зрение и руки потерявшие уверенность отразились на оформлении. Она несколько тяжеловата и груба. Но, какой у нее звук! Он удивительно нежен и в то же время монументален. Голос этой скрипки можно сравнить с голосом мудреца, не утратившего юности чувств.

Этот инструмент был куплен в прошлом веке в Италии князем Юсуповым. Очень долго после революции, когда юсуповский дворец на Мойке, в тогдашнем Петрограде, был преобразован в музей, скрипку не могли найти. Предполагалось, что ее увез вместе с другими ценностями граф Сумароков-Эльстон, бежавший заграницу. Случайно скрипку обнаружили в подвале дворца, она была замурована в стену.

За все время нахождения этого инструмента в руках Юсуповых, никто его не слыхал. Скрипка только лежала в витрине. Благодаря этому она так отлично сохранилась. Старинная итальянская скрипка обладает свойством живого организма — она может много работать, но ее нельзя переутомлять...

---

* На сайте Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки об этой скрипке говорится:
«Скрипка Антонио Страдивари. 1710 год, Кремона, Италия. В Госколлекции с 1920 года.
Этикет: *«Antonius Stradivarius Cremonensis Faciebat Anno 1710 AFS»*

Один из хорошо сохранившихся инструментов Антонио Страдивари. Скрипка большая, очень нарядная, сделанная из роскошного по рисунку и акустическим свойствам дерева. Модель оригинальная и очень длинная, что не совсем характерно для данного периода творчества мастера, но все линии, в частности завиток и эфы, отвечают принципам работы 1710-1711 гг. Из всех скрипок Антонио Страдивари эта – самая плоская. Инструмент обладает ярким, большим, блестящим звуком, способным наполнить собой самые большие залы. Из истории инструмента известно, что он был куплен петербургским мастером Н. Киттелем в 1842 году в Берлине у портного, не подозревавшего о том, что он владеет истинным сокровищем. Затем скрипка перешла к сенатскому чиновнику Минкевичу, купившему ее в рассрочку на 3 года за 3000 рублей. После смерти Минкевича инструмент приобрел адмирал А. П. Кашерининов.

На скрипке в разное время играли: Александр Могилевский, Даниил Карпиловский, Петр Бондаренко, Борис Фишман, Елизавета Гильельс, Игорь Безродный, Ирина Медведева, Рубен Агаронян».

** В тексте публикации ошибочно напечатано *«Андрей Иванович»* и неверно указан год смерти — *«1839»*.

Литературные редкости

Весь мир участвовал в создании старинных итальянских инструментов. В Кроации и Турции рос клен, шедший на нижнюю деку и бока скрипки. На склоне Альп, на сухой скалистой почве росла вековая пихта, из мягкого дерева которой вырезывалась резонирующая верхняя дека. Из Африки шло черное дерево на гриф. Индия — родина драконова дерева, чей сок давал великолепный лак. На полях Неаполя разводились овцы, из кишок которых свивались скрипичные струны...

Как часто слышишь вопрос — в чем секрет Страдивари?

Я делаю скрипки с 15 лет. Мой отец, дед и прадед делали скрипки в чешском городке Гохштадте. Они тоже искали секрет Страдивари. Я построил за свою жизнь 250 инструментов. Я разобрал и изучил десятки старинных драгоценных скрипок.

Как нет двух людей абсолютно похожих друг на друга, так и нет совершенно одинаковых скрипок. Хорошая скрипка — результат подлинного творчества. Нельзя скопировать с точностью, даже до одной сотой миллиметра, инструмент Страдивари и добиться такого же звучания, как у Кремонца. Хороший французский мастер, превосходный имитатор Жан Баптист Вильом делал скрипки, которые было трудно отличить от старинных подлинников. Но голос их не был голосом страдивариуса.

Каждый кусок дерева имеет свои резонирующие особенности. Итальянцы умели выбирать для своих инструментов. «Секрет» Страдивари, да и всех великих итальянцев, это — идеальная гармоническая настройка всех частей инструмента.

...В 1933 году на конкурсе в Москве за закрытым занавесом играли на скрипках Амати, Страдивари, Гварнери, Бергонци и на скрипках, сделанных под моим руководством в мастерской консерватории. В этом своеобразном соревновании современников и старинных итальянских мастеров только шестое место занял инструмент Страдивари. Наши скрипки звучали прекрасно.*

У нас мало хороших скрипичных мастеров. Подгорный и Оберберг в Москве, Вышнегорский и Константинов в Ленинграде, Добрянский в Одессе, — вот кому нужно подготовить кадры, создать плеяду отличных советских строителей смычковых инструментов. Мы недостаточно еще пока уделяем внимания нашей смене.

А сколько нужно скрипок? Растут сотни Бусей Гольдштейнов. В колхозах создаются симфонические оркестры. В нашей стране с каждым днем все больше поют и играют. Скрипки, пожалуй, нужны нам также, как тракторы, комбайны, автомобили. И не менее трудно наладить массовое производство скрипок, чем освоить Сталинградский тракторный завод.

В Москве уже есть небольшая фабрика смычковых инструментов. В этом году она выпустила 1350 скрипок. Звучат они не плохо.

Фабрика расширяется. В 1937 году она уже даст 40000 скрипок. Это будут не плохие массовые инструменты.

Какое счастье работать в нашей стране, где еще скрипичный мастер может иметь таких заказчиков, как имеем мы?

Я заканчиваю теперь свою 252-ую скрипку и делаю виолончель.** Скоро прекрасный квартет Калийного комбината в Соликамске будет играть на инструментах с такой маркой: *Eugenius Vitaczek Pragensis / fecit Moscoviac Anno 1936.*

* «Мастер [*Г. А. Морозов – Ред.*] рассказывает о конкурсах, на которых советские скрипки состязались с итальянскими. За годы советской власти таких конкурсов было два: в 1926 и 1933 годах. На обоих конкурсах скрипки советских мастеров — Витачека, Подгорного, Косолапова, Морозова, Фролова — заняли пять первых мест, «итальянец» Бергонци вышел на второе место, а прославленный Страдивариус... на шестое.» (Ларский Л. Мастера скрипки // Смена. – 1949. – № 18, сент. – С. 10).

** К концу жизни мастер Е. Ф. Витачек (1880-1946) изготовил более четырехсот музыкальных инструментов (скрипок, альтов и виолончелей), лучшие из которых включены в Государственную коллекцию уникальных музыкальных инструментов.

Скрипка А. Страдивари (1710), приобретенная в Берлине Н. Киттелем и затем купленная у него Минкевичем, о которой говорится в рассказе Е. Витачека. Фото с сайта ВМОМК им. М. И. Глинки.

Златогорова Л. Иван Батов, русский мастер // Муз. жизнь. – 1961. - № 11. – С. 17.

ИВАН БАТОВ, РУССКИЙ МАСТЕР

Было это больше ста пятидесяти лет назад. Однажды в газете «С.-Петербургские Ведомости» появилось небольшое объявление: «Возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова, у скрипичного мастера Ивана Андреева, продаются за сходную цену по препоручению одной особы 2 скрипки, альт и виолончель итальянской работы».

Мастера Ивана Андреева, о котором шла речь в объявлении, по-настоящему звали Иван Андреевич Батов, а инструменты были не итальянской, а его собственной работы. Был он крепостным графа Н. П. Шереметева, платил графу оброк и хотя имел свою мастерскую и славился как замечательный умелец, — без хозяйского дозволения заказов на инструменты брать не смел, продавать их также не мог. К русским скрипкам относились тогда пренебрежительно: считалось, что на них играют только ремесленники, самоучки, дворовые. И талантливому русскому мастеру приходилось выдавать созданные им инструменты за чужие.

Батов в то время и сам не подозревал, что пройдет несколько лет, и многие виртуозы будут восхищать публику игрой на его инструментах, а творец их получит мировую известность и заслужит прозвище «русский Страдивари»...

Иван Андреевич Батов родился в 1767 году, в подмосковной деревне, принадлежавшей графу Шереметеву. Дед и отец его были ткачами. Мальчика тоже стали обучать этому ремеслу. Но Ивану это было не по душе. И когда Шереметев, имевший свой театр, приказал отыскать среди своих крестьян музыкально способного юношу, который мог бы выучиться инструментальному делу, 17-летний Иван Батов, вопреки желанию родных, оставил дом и пошел в учение к скрипичному мастеру Владимирову.

Семь лет пробыл Иван в мастерской Владимирова. Он внимательно приглядывался к приемам учителя, постигал секреты этого тонкого ремесла, изучал акустические свойства дерева, составлял особые, «гибкие» лаки. Понимая, что настоящий мастер должен знать музыку, в свободное время он занимался игрой на скрипке.

Уже тогда, в учениках, Батов отличался необычайной точностью и чистотой работы. Однажды он побился об заклад, что скопирует старинную, с богатой резьбой, скрипку; и действительно — копию, которую он сделал, никто не смог отличить от оригинала.

Позднее Иван Батов обзавелся своим инструментом и стал работать самостоятельно. Он поставлял скрипки, альты, виолончели в крепостной оркестр Шереметевых. В начале XIX века старый граф переехал в Петербург и увез с собой мастера. Он определил его к «фортепьянщику», немцу Гауку. И хотя любимыми инструментами Батова по-прежнему были струнные, но и искусством изготовления фортепьяно, клавесинов, клавикорд он также овладел в совершенстве.

Инструменты, рождавшиеся в его руках, обладали необыкновенным изяществом форм и красотою звучания. Слава о русском умельце, который довел «ремесло свое до высочайшего совершенства», о «русском художнике, превышающем современных иностранцев», распространилась далеко за пределы России. Многие знаменитые артисты играли на инструментах Батова. Среди них был замечательный русский скрипач, балалаечник и композитор Иван Хандошкин (тоже в прошлом крепостной). Известный польский скрипач Кароль Липиньский в бытность свою в Вене уверял, что после знаменитых итальянских мастеров «русский мастер Иван Батов, конечно, занимает первое место». Заказы на батовские скрипки приходили не только из России, по и из чужих краев. В 1820 году царь Александр I приобрел у него скрипку, заплатив, по оценке знатоков, две тысячи рублей. В то время Иван Батов был еще крепостным...

Судьбу его решила виолончель, подаренная им графу Шереметеву. Над этим инструментом Батов работал пять месяцев. Виолончель была, по его собственным словам, прекрасна «душой и телом». Известный немецкий виолончелист и композитор Бернгард Ромберг предлагал отдать за нее свой старинный инструмент итальянской работы. Получив виолончель, Шереметев даровал свободу Ивану Батову и его семье.

В 1829 году на Петербургской выставке Батову была присуждена «Большая серебряная медаль для ношения на Аннинской ленте».

За 50 лет им были сделаны 41 скрипка, 3 альта, 6 виолончелей, 10 гитар, несколько контрабасов, не считая тех инструментов, которые в дни молодости изготовлял он для крепостного оркестра Шереметевых.

Инструменты работы Ивана Батова сохранились до наших дней. В Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов хранится виолончель, сделанная этим замечательным мастером. Другая виолончель Ивана Батова принадлежит Дворцу-музею «Останкино».

Л. Златогорова

Что читать об Иване Батове: 1. Н. Елизарова. «Театры Шереметевых», М., 1944; 2. И. Ямпольский. «Русское скрипичное искусство». М.–Л., 1951; 3. П. Столпянский. «Старый Петербург». Л., 1925.

«Возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова...»

Трёхэтажный особняк на углу Екатерининского канала (ныне канала Грибоедова) и Невского проспекта был построен для генерал-фельдцейхмейстера (начальника артиллерии) Александра Никитича Вильбоа. В 1766 году дом перешёл генерал-фельдмаршалу князю Александру Михайловичу Голицыну, с 1780 года бывшего петербургским генерал-губернатором. После смерти Голицына в 1786 году его наследники долгое время сдавали особняк в наём, пока, наконец, в 1799 году его не приобрёл купец-миллионер М. С. Кусовников, передавший дом своей дочери Ольге Михайловне. В 1828 году она вышла замуж за барона Василия Васильевича Энгельгардта. Сразу же после этого дом был перестроен и надстроен четвёртым этажом. И. А. Батов в доме Кусовникова – Энгельгардта жил, вероятно, до начала 1810-х гг. (сообщение о продаже им скрипок с указанием этого адреса имеется в «Санкт-петербургских ведомостях» за 1809 год), после чего снимал скромную квартиру, по свидетельству В. П. Бурнашева («Северная пчела», 1833), на третьем этаже «в Караванной улице, что от Садовой ведет на Невский проспект, в д. Куприянова».

Фасад дома № 30 по Невскому проспекту в С.-Петербурге (1900-е гг.)

Гранитная мемориальная доска, установленная на доме Невский пр., 30, в рамках проекта «Каменная летопись Санкт-Петербурга»:

«ДОМ ЭНГЕЛЬГАРДТА

Построен в 1759-1761 для фельдцейхмейстера А. Н. Вильбоа архитектором Ф. Б. Растрелли. Перестроен в 1829 для В. В. Энгельгардта архитектором П. П. Жако. Реконструирован в 1895-1896 для Учетного и ссудного банка. В 1941 центральная часть дома разрушена авиабомбой. Восстановлен в 1944-1948 и реконструирован в 1966.

В XVIII-XIX вв. здесь устраивались публичные балы и маскарады, проходили концерты Филармонического общества, вечера Дворянского и Малого Мещанского собраний, Купеческого клуба. С домом связано действие драмы М.Ю. Лермонтова «Маскарад».

Выступали Г. Берлиоз, Р. Вагнер, М. И. Глинка, Ф. Лист, А.Г. Рубинштейн.

В начале XIX в. жил мастер музыкальных инструментов И. А. Батов.

В 1823-1828 находилась книжная лавка И. В. Слёнина. В ней бывали А. С. Пушкин, Ф. В. Булгарин, П. А. Вяземский, Н. И. Гнедич, А. А. Дельвиг, В. А. Жуковский, И. А. Крылов, декабристы К. Ф. Рылеев, А. А. и Н. А. Бестужевы, В. И. Штейнгель.

В 1929-1937 жил конструктор танка Т-34 М. И. Кошкин.

В 1949 открылся Малый зал им. М. И. Глинки Ленинградской государственной филармонии».

Столпянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. – Л.: Мысль, 1925 [26]. – С. 158-162.

СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГ
МУЗЫКА И МУЗИЦИРОВАНИЕ В СТАРОМ ПЕТЕРБУРГЕ

Глава двадцать первая.

СКРИПКИ. СТРУНЫ.

Скрипка, или, как писали в то время, скрыпка, продавалась в Петербурге различная — «на Невском проспекте, подле дома Строганова, в д. № 301 продаются скрыпки ценою от 2 р. до 5 рублей и от 15 р. до 25 рублей и дороже»[1] и «в Меншиковом доме, который ныне принадлежит Демуту и находится в задней Конюшенной улице под № 221, у итальянского певца Тестори продаются лучших мастеров: как-то, Страдивариуса, Амати, Штейнера, скрыпки, альто, виоли и виолончели».

А в 1803 году уже вышло из печати[2] «Основательное скрипичное училище, сочиненное г. Моцартом». «Излишне было бы описывать изящность этой книги,— говорилось в извещении о продаже,— редкий знаток или охотник музыки, которому бы не известен был по сочинениям сей столь отличившийся в музыке муж, который написал сию книгу не из корыстолюбия, но единственно для пользы учителей и малоимущих охотников к учению, кои не в состоянии долгое время нанимать учителя. Польза сей книги двоякая: 1) учитель имеет в ней готовое показание ученику, 2) учащийся при малом первоначальном показании учителя руководством сей книги может усовершенствоваться и быть великим игроком скрипичным. А как оная книга при конце уже отпечатывается и в рассуждении нот и фигур стоит не малого иждивения, то и приглашаются охотники подписываться на оную: цена подписная 4 рубля. По окончании подписки цена возвысится».

А в 1808 году продавалась уже за 35 копеек «Азбука для скрипки»[3]. Вообще надо заметить, что руководств скрипичной игры издавалось значительное количество, они ходко шли на книжном рынке, выдерживая по нескольку изданий, что случалось в то время с очень немногими книгами. Так, в 1829 году[4] вышла 2-м изданием «Скрипичная школа Роде, Вальоте, Крейцера», в 1835 году[5] 3-м изданием «Скрипичный учитель, или собрание для изучения на скрипке необходимых правил» и т. д.

Русские мастера скрипки появились сравнительно рано, — «возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова у скрыпичного мастера Ивана Андреева продаются за весьма сходную цену по препоручению одной особы 2 скрипки, альт и виолончель итальянской работы»[6], — таким образом, русский мастер публиковал не о скрипках своей работы, а о продаже по комиссии итальянских скрипок. Последние ценились: на русской скрипке, по мнению большинства, могли играть только ремесленник, дворовый, самоучки, но не артисты. А между тем в Петербурге с незапамятных времен Иван Андреевич Батов[7] (может быть, вышеприведенное объявление относится к нему, фамилия у ремесленников пропускалась, довольствовались одним отчеством) делал скрипки, которые не уступали лучшим старинным итальянским скрипкам. Приводим описание жизни этого мастера, составленное его современником — конечно, это описание страдает и преувеличением, и странной смесью напыщенности и сентиментализма в одно и то же время, но, несмотря на эти недостатки, оно все-таки очень характерно. Автор его «весьма удивился, услышав вдруг от одного из своих приятелей, что в бытность его в Вене, Липинский, этот другой Паганини, сказывал ему, что он приобрел в бытность свою в Петербурге русской работы скрипку, которую, к сожалению, уступил за весьма значительную цену одному любителю превосходных скрипок. Липинский изъявлял тогда пожелание приобрести снова подобную драгоценность и уверял, что после знаменитых итальянских скрипичных мастеров, русский мастер Иван Батов, конечно, занимает первое место».

Как характерны эти строчки, и не только для 1833 года, когда они писаны, но вообще для многих лет спустя. Оценивает русского мастера поляк-скрипач, имя русского мастера известно за границею, а русские люди, соотечественники этого мастера, не знают даже о его существовании. Автор вышеприведенных строчек отправился разыскивать этого Батова. И опять знакомая картинка, столь родственная и нашей действительности — «немедленно отправился на Караванную улицу, что от Садовой ведет на Невский проспект, в дом Куприянова, где чрез пребольшой двор добрался до темной лестницы, по которой взобрался в третий этаж, в квартиру, занимаемую инструментальным мастером Иваном Андреевым Батовым» — так и подобает, русский мастер, следовательно, он живет где-то на закоулке, к нему и не доберешься. И еще одна черточка: писатель 30-х годов, восхищающийся этим мастером, называющий его «русским художником, превышающим современных иностранцев», не может все-таки забыть, что это русский ремесленник, а не дворянин, и дает ему сокращенное отчество, называет его «Андреев», а не «Андреевич». Это мелочь, но из таких мелочей и составлялось целое.

[1] «С.-Петер. Ведомости» 1780 г. стр. 91.

[2] Там же 1803 г. стр. 3098.

[3] «С.-Петербургские Ведомости» 1810 г., стр. 137.

[4] «Север. Пчела» 1829 г. № 118.

[5] Там же 1835 г. стр. 632

[6] «С.-Петер. Ведом». 1809 г. стр. 466.

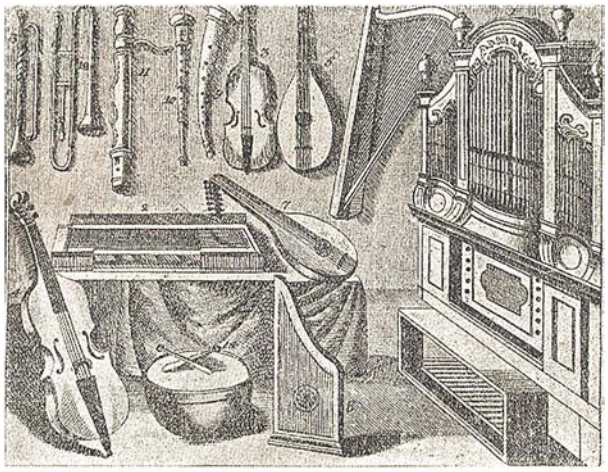
[7] «Север. Пчела» 1833 г. № 40 и 107.

Как же Батов сделался скрипичным мастером? Делаем опять выписку:

«Он был простым столяром, лет сорок пять тому назад, и случайно жил поблизости одного инструментального мастера, который славился по Москве своим искусством; этого рода мастерство юному Батову понравилось; он упросил родителей своих отдать его к этому хозяину, и тогда-то в нем вполне пробудился сей талант; он только и спал и видел, что свое мастерство: говорил ли с кем, писал ли к кому, всегда примешивал несколько выражений скрипичного искусства; словом, он полюбил это дело с жаром не только молодого человека, но и человека, желавшего, алкавшего громкой славы, и для коего исполнение его помыслов было второю природою, необходимостью пищею! И как же он обрадовался, когда после многих трудов наконец в первый раз ему удалось гардировать скрипку, которая была одобрена мастером! Семь лет сряду Батов был учеником, впрочем лишь по названию, потому что он помогал хозяину, который видел в нем наилучшего своего содействователя. Оставив хозяйскую мастерскую, Батов сам обзавелся и начал делать инструменты, все по-прежнему с жаром добиваясь до возможного совершенства, какового наконец и успел достичь: Лафон и Роде, в бытность свою в Петербурге, куда Батов переселился в конце царствования императрицы Екатерины II, восхищали публику, и что же? — они играли на скрипках, гардированных Батовым. Знаменитый наш скрипач А. Ф. Л. [т. е. Львов] иначе не играет, как когда его превосходная черная скрипка работы одного из славных итальянских мастеров побывает в руках Ивана Андреева. В 1820 году Батов имел счастье поднести государю императору Александру Павловичу скрипку своей работы, которую государь велел взять за 2000 р., сказав с свойственною ему милостью, что инструмент сей стоит сей цены, и что он не дарит сии деньги, а именно платит по оценке знатоков. На бывшей в 1829 году выставке в С.-Петербурге все люди, знающие толк в превосходных инструментах, отдали полную справедливость вещам Батова, которому вследствие сего дана большая серебряная медаль для ношения на Анненской ленте. Батовские новые скрипки продаются от 300 до 500 рублей; старые же, т. е. давно сделанные, ценятся от тысячи до двух тысяч. Ромберг, играя однажды на виолончели работы Ивана Батова, никак не хотел верить, что этот превосходный инструмент был работы русского мастера и, восхищаясь совершенством оного, говорил, что если б его древний итальянский виолончель когда-нибудь испортился или сломался, то он купит Батовский, не зная ничего лучше»...

После Хандошкина — талантливого русского скрипача, популяризатора народной песни, издавшего, например «Шесть русских песен на 2 скрипки с вариациями, сочинение Ивана Хандошкина»[8],— на концертной эстраде долгое время не выступало русских скрипачей, и лишь с середины 30-х годов среди различных иностранных знаменитостей начинают проскальзывать русские фамилии: Семенов[9], Дмитриев[10], Юзефович[11], Щепин[12], Н. Я. Афанасьев[13].

Любопытно проследить отзывы газет и журналов того времени с отношением публики: журналисты пропагандировали этих скрипачей по мере возможности, но петербургская публика оставалась холодною к этим русским артистам, предпочитая им тех, кто и не обладал таким талантом, как Афанасьев, но зато носил какую-нибудь немецкую фамилию, как например Кюн...



Изображение музыкальных инструментов 1789 г.

Струнами в первое время торговали специальные торговцы, приезжавшие из Италии — «Приехавший сюда недавно итальянец Франциск Кото Фабио в доме Шемякина близ Аничкова моста продает струны для скрипки, баса и арфы»[14]. — Сохранились некоторые данные и о ценах, так, например, в 1772 году бунд скрипичных струн стоил 3 рубля[15] в 1773 году[16] «в Гостином дворе, в Суровской линии, под № 126 в окошке» (в то время в Гостином дворе были не только лавки, но и окошки, т. е. из большой лавки отделяли каморку, в которой дверь в то же время была и окошком, покупатель, таким образом, не входил в лавку, он покупал с улицы, через окошко) продавались «струны басы, терции, секунда и квинта по 10 коп. штука, а целая связка уступалась за 2 р. 50 к.», впоследствии вместо указания на цены делалось общее указание: «за обыкновенную цену»[17] или «за сходную цену»[18].

Но вскоре приезжающие иностранцы сообразили, что гораздо выгоднее выделывать струны в Петербурге, где материал для них и дешевле и лучше, чем вывозить их из-за границы, платя таможенную пошлину. Инициатива в этом деле принадлежала англичанину И. Деберу; он в 1804 году уведомил петербургских музыкантов, что[19] «И. Дебер, приехавший из Лондона, делает всякие римские скрипичные и арфные струны разных цветов на Галерной улице, д. № 216».

Затем долгое время снабжали музыкантов в Петербурге «Фр. Гаутшильдт[20], его брат Аугустин Гаутшильдт[21] и, наконец, вдова последнего»[22].

Мастерские изготовления струн располагались на Офицерской улице, вблизи Каменного театра, и в пересекавших Офицерскую улицу переулках.

[8] «С.-Петербургские Ведомости» 1810 г. стр. 639.

[9] «Северная Пчела» 1836 г. стр. 159.

[10] Там же, 1839 г., стр. 164.

[11] Там же, 1841 г., № 78.

[12] Там же, 1842 г., стр. 247.

[13] Там же, 1850 г., стр. 253.

[14] «С.-Петербургские Ведомости» 1785 г., стр. 845.

[15] «С.-Петербургские Ведомости» № 60.

[16] Там же, № 74.

[17] Там же, 1780 г., стр. 1027.

[18] Там же, 1809 г., стр. 63.

[19] Там же, 1804 г., стр. 2129.

[20] Там же, 1809 г. стр. 1103.

[21] Там же, 1810 г., стр. 1341.

[22] Там же, 1820 г., стр. 2009.

Пыляев М. Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1903. – Изд. 3-е. (1-е 1887). – С. 346-348.

М. И. ПЫЛЯЕВ

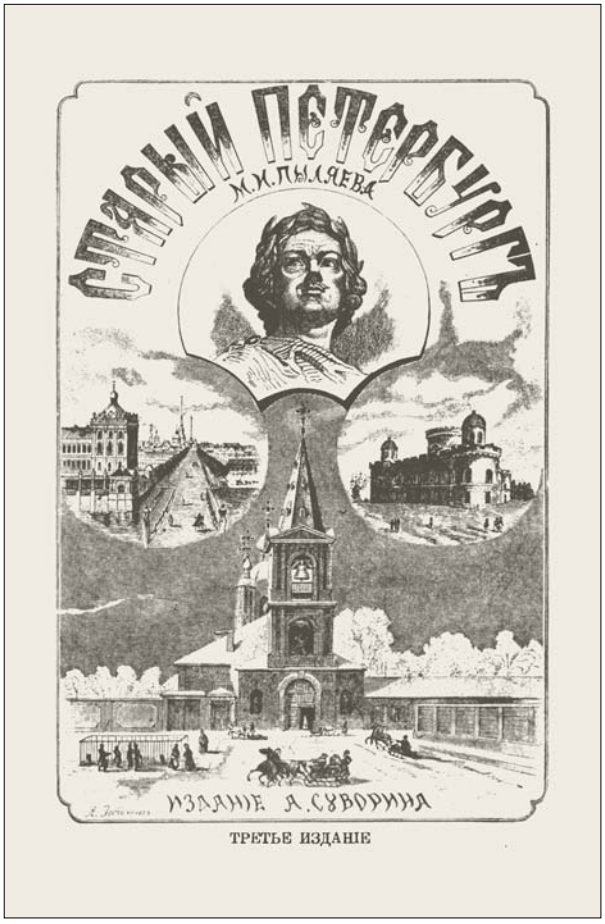
Скрипичный мастер Батов. РУССКИЙ СТРАДИВАРИУС

ИЗ ГЛАВЫ XIV

В двадцатых годах пользовалась большой популярностью лавка купца Кова, торговавшего, как значилось на вывеске, «разными минералиями и антиквитетами». Лавка этого продавца была целый драгоценный редкий музей: картины, оружие, фарфор, драгоценные камни и нумизматические диковинки. <...>

На Суконной линии был еще другой такой торговец — антикварий Дергалов. торговал он орденами и особенно музыкальными инструментами, у него, например, были всевозможные скрипки, начиная от кремонских Андреа и Николо Амати, Франческо Руджиери, Гварнери, до Антонио Страдивари; были скрипки и основателей этих школ; также тирольские: Якова Штайнера, Клотца, Гваданини и Маджини из Бресчии и т. д. Но особенно хорошие тогда продавались у него скрипки работы наших петербургских мастеров Иосифа Вахтера Штейнингера и русского Страдивариуса, Ивана Андреевича Батова. Скрипки Батова новые продавались от 500 до 800 рублей ассигнациями за штуку, старые же, т. е. давно сделанные, ценились от 1000 до 2000 рублей. Его произведения отличались необыкновенно тонкой работой и имели много общего с инструментами Жозефа Гварнериуса; дерево прекрасного качества, лак чрезвычайно гибкий, превосходного оттенка, не уступающий лаку Страдивариуса; размер скрипки Батова был невелик; очертания правильны; своды дек не очень высоки и понижались мало-помалу до самых усов; внутренние части сделаны из ели хорошего качества. Был у него один только недостаток — нижняя дека в центре имела значительную толщину, что сильно вредило звучности инструмента, ослабляя гибкость деки и препятствуя свободному распространению звуков волн. Скрипки Батова так близко подходили к произведениям Жозефа Гварнериуса, что все, по большей части, покупались за границу или продавались в Петербурге за работу этого итальянского мастера.

Вот некоторые собранные нами подробности о жизни этого мастера. Батов был крепостной графа Н. П. Шереметева, родился он в 1767 году, учился ремеслу у инструментального мастера в Москве Владимирова. В бытность свою еще учеником, Батов отличался тем, что все его изделия были сделаны с необыкновенною точностию и чистотою; в мастерской Владимирова он снял копию с одной старинной скрипки с богатой резьбой, так что ее никто не отличил от настоящей. Батов за это выиграл большой заклад. Оставив своего учителя, Батов уехал в деревню графа Шереметева, где и снабжал прекрасными инструментами капеллу графа. Вскоре граф переехал на житье в Петербург, куда вытребовал Батова, где и определил его для изучения нового тогда мастерства — делать фортепиано. Батов попал к фортепианщику Гауку и через год уже умел исполнять фортепьяно. Батов, несмотря на большие заказы, никогда не принимал работ без позволения своего барина. Граф позволял ему делать только музыкантам. Все знаменитые виртуозы того времени пользовались его работами и отдавали ему полную справедливость. Таким образом, его заказчиками были: Гандошкин, знаменитый скрипач и балалаешник князя Потемкина; по преданию, Батов сделал ему по дружбе такую балалайку из старой, вырытой из могилы гробовой доски, что за нее впоследствии чесменский герой, граф А. Г. Орлов, предлагал ему тысячу рублей*. Давальцами** Батова были и все



СТАРЫЙ ПЕТЕРБУРГЪ

РАЗСКАЗЫ ИЗЪ БЫЛОЙ ЖИЗНИ СТОЛИЦЫ

М. И. ПЫЛЯЕВА

СЪ 122 ГРАВЮРАМИ

ИЗДАНІЕ А. С. СУВОРИНА

ТРЕТЬЕ ИЗДАНІЕ

С.-ПЕТЕРБУРГЪ
ТИПОГРАФІЯ А. С. СУВОРИНА. ЭРТЕЛЕВЪ ПЕР., Д. 13
1903

* М. Пыляев повторяет здесь явно вымышленную историю, встречающуюся и в некоторых других публикациях о Батове.

** Давалец — заказчик.

иностранцы: Диц, Фодор, Френцель, Роде, Бальо, Лафон, Ламар, Борер, Ромберг и другие. В 1814 году Батов поднес императору Александру I (которому и прежде неоднократно исправлял инструменты) скрипку своей работы; три месяца он безостановочно и неутомимо делал ее. По свидетельству знатоков, эта скрипка была nec plus ultra* совершенства в отделке. Государь щедро наградил мастера. После этой скрипки Батов занялся устройством новой виолончели и, трудясь без отдыха более пяти месяцев, окончил ее с успехом. Виолончель эта, по словам Батова, красовалась и телом, и душою. Знаменитый виолончелист Бернгард Ромберг даже не верил первое время, что она была сделана Батовым, и отдавал за нее свою старинную итальянскую. Эту виолончель мастер впоследствии поднес своему барину, графу Дм. Ник. Шереметеву, который за нее дал ему вольную со всем его семейством. В течение своей деятельной жизни Батов сделал 41 скрипку, 3 альта, 6 виолончелей и, по просьбам друзей, 10 гитар, контрбасы он делал только в мастерской Владимирова, считая эту работу неблагодарной и почти никогда не оцененною по справедливости. Множество знаменитых итальянских скрипок были им реставрированы и спасены от преждевременного уничтожения; уважение его к старинным мастерам было беспредельно. Работая много лет сряду, он особенно обращал внимание на заготовление хорошего дерева, на которое нередко употреблял значительные деньги, покупая его даже в вещах, как, например, в дверях, старинных воротах и т. д. У него до последних дней сохранялись запасы такого дерева, заготовленные еще в царствование Екатерины II. Он умер в 1839 году**, оставив сыновьям не деньги, а дерево и разные рецепты для делания лака и разные лекалы, шаблоны, прорези и множество полезных приспособлений, извлеченных из результатов более пятидесятилетней постоянной практики. После его смерти осталась одна виолончель и две неоконченные скрипки, которые купил за большие деньги один итальянец банкир и увез за границу.

* Дальше чего нельзя, т. е. верх совершенства (лат.).

** Дата смерти Батова указана неверно, правильно – 1841.

Статья об И. А. Батове в «РУССКОМ БИОГРАФИЧЕСКОМ СЛОВАРЕ» А. А. Половцева.

С.-Петербург, 1900. Т. 2, с. 573.

РУССКІЙ

БІОГРАФИЧЕСКІЙ СЛОВАРЬ.

ТОМЪ II.

Алексинскій—Бестужевъ-Рюминъ.

Изданъ подъ наблюденіемъ предсѣдателя ИМПЕРАТОРСКАГО Русскаго Историческаго Общества А. А. Половцова.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

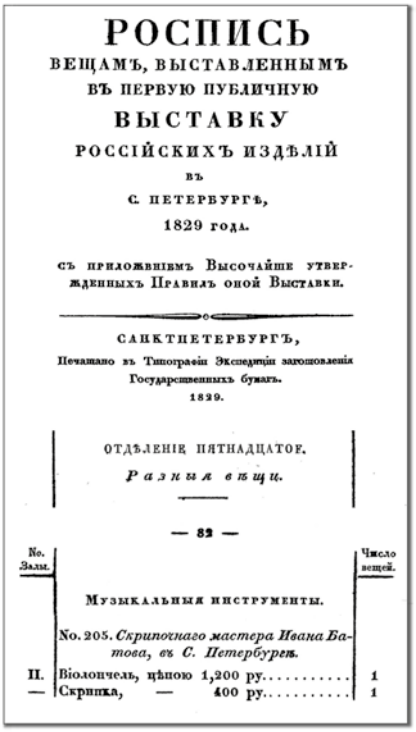
Типографія Главнаго Управленія Удѣловъ, Моховая, № 40.

1900.

Батовъ, *Иванъ Андреевичъ,*—инструментальный мастеръ; род. въ 1767 г. близъ Москвы, въ семьѣ крѣпостныхъ крестьянъ гр. Шереметева, ум. 18 іюня 1841 г. На четырнадцатомъ году взятъ былъ своимъ дѣдомъ для обученія ткацкому ремеслу, но вскорѣ, по приказанію гр. Шереметева, желавшаго имѣть собственнаго мастера для надобности своего оркестра, отданъ былъ для обученія московскому скрипичному мастеру Владимірову. Благодаря трудолюбію и смѣтливости, Батовъ достигъ значительнаго совершенства въ производствѣ скрипичныхъ иструментовъ; віолончели его работы, надъ которыми онъ трудился съ особенной любовью, цѣнились очень высоко и заслужили лестные отзывы знатоковъ: такъ, извѣстный виртуозъ Бернгардъ Ромбергъ ставилъ віолончели Батова наряду съ издѣліями лучшихъ итальянскихъ мастеровъ. Новыхъ инструментовъ Батовъ сдѣлалъ немного: 41 скрипку, 3 альта, 6 віолончелей и (по просьбамъ любителей) 10 гитаръ; кромѣ того, Батовъ славился искусствомъ реставрировать старыя итальянскія скрипки. Новыя скрипки Батова продавались отъ 300 до 600 руб. Послѣ выставки 1829 г., на которой издѣлія Батова обратили на себя вниманіе, ему пожалована была большая серебряная медаль для ношенія на анненской лентѣ; въ 1814 г. Батовъ получилъ отъ Императора Александра I щедрую денежную награду за поднесенную скрипку. Кромѣ производства скрипичныхъ инструментовъ Батовъ учился у спб. мастера Гаука дѣлать фортепіано, но въ этой области особеннаго искусства не достигъ. Лишь подъ старость Батовъ получилъ съ семействомъ вольную отъ графа Шереметева. Сыновья Батова играли въ оркестрѣ императорскаго опернаго театра.

М. Р—ій, «Иванъ Андреевичъ Б.» (Сѣверн. Пчела, 1841, № 206—207).—Вл – ръ Б—шевъ, «Русскій Страдивари» (ib., 1833, № 40).

НА ПЕРВОЙ РОССИЙСКОЙ МАНУФАКТУРНОЙ ВЫСТАВКЕ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ 1829 года



РОСПИСЬ

ВЕЩАМЪ, ВЫСТАВЛЕННЫМЪ ВЪ ПЕРВУЮ ПУБЛИЧНУЮ

ВЫСТАВКУ

РОССІЙСКИХЪ ИЗДѢЛІЙ

ВЪ

С. ПЕТЕРБУРГѢ,

1829 года.

СЪ ПРИЛОЖЕНІЕМЪ ВЫСОЧАЙШЕ УТВЕРЖДЕННЫХЪ ПРАВИЛЪ ОНОЙ ВЫСТАВКИ.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

Печатано въ Типографіи Экспедиціи заготовленія Государственныхъ бумагъ.

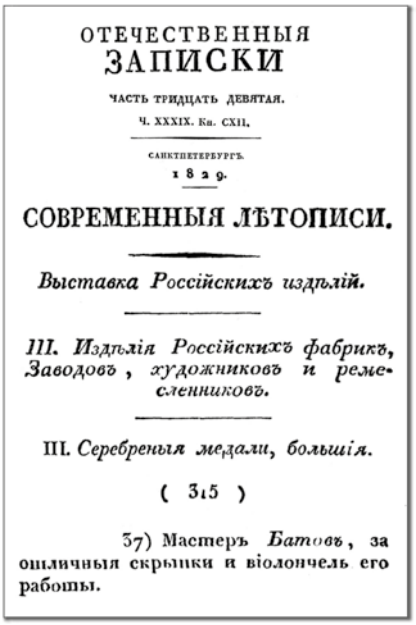
1829.

ОТДѢЛЕНІЕ ПЯТНАДЦАТОЕ.

Разныя вѣщи.

— 82 —

No. Залы.		Число вещей.
	Музыкальныя инструменты.	
	No. 205. *Скрипочнаго мастера Ивана Батова, въ С. Петербургѣ.*	
II.	Віолончель, цѣною 1,200 ру.....	1
—	Скрипка, — 400 ру.....	1



ОТЕЧЕСТВЕННЫЯ ЗАПИСКИ

ЧАСТЬ ТРИДЦАТЬ ДЕВЯТАЯ.

Ч. XXXIX. Кн. CXII.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

1829.

СОВРЕМЕННЫЯ ЛѢТОПИСИ.

Выставка Россійскихъ издѣлій.

III. Издѣлія Россійскихъ фабрикъ, Заводовъ, художниковъ и ремесленниковъ.

III. *Серебреныя медали, большія.*

(315)

37) Мастеръ *Батовъ*, за отличныя скрыпки и віолончель его работы.

а) Перечень инструментов И. А. Батова в каталоге выставки. Заметим, что в статье «Выставка Российских изделий» в «Отечественных Записках» (ч. XXXIX, кн. CXII, стр. 300) при перечислении списка экспонатов, указана иная цена на скрипку: «XXV. *Инструменты:* ..вио<ло>нчель, ценою 1200 руб. и скрыпка 1100 руб. раб. *Батова* (в С. Петербурге)».

б) И. А. Батов в перечне награжденных Большой серебряной медалью. Итоги выставки и списки награжденных были опубликованы также в в газете «Северная пчела» № 85, 16 июля, и №87, 20 июля, 1829 года.

МЕДАЛИСТ ПЕРВОЙ ВЫСТАВКИ РОССИЙСКИХ ИЗДЕЛИЙ

«Выставка доказала, что в деле шелковых материй, парчей, ситцев, хрусталя, фарфора, чугунных отливок, лакированных вещей, шляп, клеенок, мебели, экипажей, бумажных обоев, изделий из битой бумаги, музыкальных инструментов и многих других предметов мы не имеем причин завидовать иностранцам».

Из отзыва на выставку русских изделий в С.-Петербурге (1829)

В 1829 году в Санкт-Петербурге состоялась самая первая в России выставка – Первая публичная выставка Российских мануфактурных изделий. Проходила она в «Экспозиционной зале» – специально построенном для этой цели здании на Васильевском острове, на берегу Невы, рядом со зданием Биржи. Здесь же впоследствии проходили следующие Всероссийские мануфактурные выставки 1833, 1839, 1849 и 1861 годов (с 1901 года там располагается Зоологический музей; ныне внутри здания музея, справа от входа, установлена мемориальная доска в честь первой российской выставки). Планированием и организацией этих смотров занимался Департамент мануфактур и внутренней торговли Министерства финансов, которое путем выставок стремилось «ознакомить публику с успехами отечественной промышленности, победить предрассудки, дающие преимущество всему иностранному, и отличиями и наградами за изящнейшие произведения возбудить дух соревнования между фабрикантами и поощрить их к дальнейшему усовершенствованию своих изделий».

Торжественное открытие выставки состоялось 15 (27) мая 1829 года. Она размещалась в 8 залах и продолжалась три недели, до 6 июня. В ней участвовало 326 фабрикантов и ремесленников из более 33 губерний и областей Империи, представивших 4041 экспонат. Общая ценность вещей составила около двух миллионов рублей. Выставка была тематически разделена на 15 отделов: химические произведения, краски; машины и инструменты, математические, физические и прочие; стекло, фарфор, фаянс; шерсть и шерстяные изделия; разные вещи; шелк и шелковые изделия; льняная и пеньковая пряжи и изделия из оных; бумажная пряжа и изделия из нее; шляпы; лакированные вещи; изделия из битой бумаги; бумага писчая и изделия из оной; металлические изделия; бронза, люстры, лампы; сахар; кожи и сафьяны. Музыкальные инструменты относились к «разным вещам» и размещались «во второй зале, No. 2», где демонстрировались также «шерстяные, бумажные и полотняные изделия», шерсть и проч., а также писчая бумага и бумажные обои, мебель.

За три недели выставку посетило более 107 000 человек. В отдельные дни насчитывалось до 10.000 посетителей и более (так, например, 27-го, 29-го и 30-го мая выставку посетили соответственно 5932, 10433 и 9786 человек). Причем, многие, включая иностранцев (англичан и американцев), приходили не один раз. Большинство экспонатов было продано в первый же день, о чем свидетельствовала соответствующая запись на вещевом ярлыке. Впервые в России при проведении подобных мероприятий был издан специальный каталог. Его тираж насчитывал 2400 экземпляров и носил название «Роспись вещам, выставленным в первую публичную выставку Российских изделий в Санкт-Петербурге 1829 года». В «Росписи» указан номер «по порядку поступления тех вещей для Выставки»; «в графе с левой стороны означен Римскими числами No. залы, в которой оная помещена, а в графе с правой стороны количество вещей. На каждой вещи привешен ерлык с означением цены оной».

Согласно Высочайше утвержденным Правилам «в выставку были допускаемы, без всякого платежа, изделия всех родов, по желанию и усмотрению фабриканта или ремесленника, кроме предметов весьма громоздких. На выставке были представлены кустарные и промышленные изделия произведённые исключительно в Российской Империи: «Все представляемыя изделия непременно должны иметь фабричные клейма и знаки, удостоверяющие Российское их происхождение»; «вход на выставку никому не возбраняется».

ОПИСАНІЕ
ПЕРВОЙ
ПУБЛИЧНОЙ ВЫСТАВКИ
РОССІЙСКИХЪ
МАНУФАКТУРНЫХЪ ИЗДѢЛІЙ,
БЫВШЕЙ ВЪ С. ПЕТЕРБУРГѢ
1829 ГОДА.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.
Печатано въ типографіи Экспедиціи заготовленія Государственныхъ бумагъ.
1829.

Основным результатом выставки стала демонстрация успехов отечественной промышленности. Один из наблюдателей отмечал, что после ее посещения «...рассеялось то обидное для русских предубеждение, будто в России не умеют сделать ничего превосходного; многие, к стыду своему, сознались, что они покупали в иностранных магазинах русские изделия за английские и французские, вдвое высшими ценами».

«С первого дня открытия ясно обозначилось живейшее участие Публики в сем патриотическом, истинно национальном учреждении. Мы видели некоторых с радостными слезами повторявших «Это наши мирные трофеи!». Обходя все залы, мы слышали везде неумолкные похвалы. Едва могли поверить, что сии превосходные изделия сделаны руками Русских. Смотря на сии прелестные материи, с таким вкусом и искусством сотканные, на сии остроумные машины, на драгоценнейшие изделия фарфоровые, хрустальные..., и потом на сих почтенных и скромных фабрикантов,

кто бы подумал, что сии простолюдины имеют столько вкуса, образованности, понятливости и ума изобретательного!» Современник отмечал: «Выставка доказала, что в деле шелковых материй, парчей, ситцев, хрусталя, фарфора, чугунных отливок, лакированных вещей, шляп, клеенок, мебели, экипажей, бумажных обоев, изделий из битой бумаги, музыкальных инструментов и многих других предметов мы не имеем причин завидовать иностранцам».

Согласно Высочайше утвержденным Правилам, «за отличные изделия» предполагались следующие награды: «1) *похвальные медали*, нарочно для того выбитые, *золотыя* и *серебряныя*; 2) *публичная похвала* и *одобрение* в описании выставки; 3) *денежныя премии* за отличныя изделия домашних заведений, или ремесленников по усмотрению Совета».

Для оценки каждого вида изделий были приглашены эксперты – «знатоки и ценители»: «Для назначения наград ...приглашены были чиновники из Академии и Министерств и частные люди, сведующие по предметам, относящимся до ремесел и художеств, и с помощью их оценки, Мануфактурный Совет определил похвальныя медали 108 ми фабрикантам и художникам»(«Отеч. записки», ч. 39, кн. 112, стр. 308-309).

Экспоненты выставки были щедро награждены: из 326 участников выставки 210 получили награды и поощрения. Медалями с надписью «За трудолюбие и искусство» было награждено 108 экспонентов, из них было выдано 16 больших и 35 малых золотых медалей, 38 больших и 19 малых серебряных медалей. Кроме того были выданы 4 денежные премии по 2.500 рублей мастерам и ремесленникам, а также высказаны 82 публичные похвалы московским купцам и фабрикантам. Сверх того, были еще и «особенные награды» (присвоение званий мануфактур-советников; медали для ношения на шее – на владимирской и анненской лентах; право употреблять Государственный герб на вывесках и изделиях). Возможность этих дополнительных наград предусматривалась пунктом 17 Положения о выставке, в котором сказано, что Министр финансов, рассмотрев представление Мануфактурного Совета о наградах и премиях, может «подносить оное с мнением своим на воззрение Его Императорского Величества, испрашивая, в случае особых общеполезных услуг, оказанных фабрикантами, также медали для ношения на шее и другие от Высочайших щедрот награды».

В числе получивших большие и малые золотые и серебряные медали первой публичной мануфактурной выставки были, в частности: майор Мальцов – «за отличный хрусталь», купец Батенин – «за хороший и дешевый фарфор», граф Комаровский – «за сукно превосходной доброты», фабриканты Усачевы – «за писчую бумагу хорошей доброты и сходной цены», фабрикант Фукс – «за бумажные обои», ярославский купец Оловянишников – «за шелковые изделия» и др. Большой серебряной медали был удостоен и И. А. Батов – «за отличные скрипки и виолончель».

Имеющееся в статье В. Бурнашева в «Северной Пчеле» (1833) и повторенное затем в некоторых других публикациях (в том числе и в «Русском биографическом словаре» А. Половцева) сообщение о том, что полученная И. А. Батовым на выставке 1829 года медаль, якобы, предназначалась «для ношения на анненской ленте», не соответствует действительности, – «похвальные медали» выполнялись в «настольном» варианте и должны были украшать мастерские награжденных. Правда, среди отмеченных «сверх» основных предусмотренных наград (в соответствии с цитированным выше п. 17 Положения о выставке), действительно, имелось около полутора десятка участников выставки, которые «по представлению г-на Министра финансов, по ходатайству Мануфактур-Совета» были «удостоены особыми наградами», в том числе и медалями на орденских лентах, а именно: четверо на черно-красной ленте ордена Св. Владимира, это – московские шелковые фабриканты, купцы 1-й гильдии *Михайла* и *Иван Кондрашевы,* и санкт-петербургские 2-й гильдии купцы и канатные фабриканты *Сазонов* и *Казалет*; и восемь на красной с желтой отбивкой ленте ордена Св. Анны – купец *Болотов*, часовые мастера *Гаут*, *И. Толстой*, *И. Носов*, фабриканты *Бинард*, *Нейенган*, *Гинтер* и *Карпов* (см.: Отеч. записки, 1829, стр. 323-325). Имени И. А. Батова среди них нет и быть не могло, поскольку ему была присуждена одна из *основных* предусмотренных выставкой наград.

Похвальная медаль «За трудолюбие и искусство» для отличившихся экспонентов Первой выставки российских изделий в Санкт-Петербурге 1829 года является ныне большой редкостью. Однако сохранившиеся ее образцы и описания позволяют воссоздать внешний вид медали И. Батова (все медали имели одинаковый дизайн и отличались друг от друга лишь размером – большие и меньшие, цветом металла, а также, будучи «именными», выгравированными на реверсе званиями или родом занятий и фамилиями награжденных).

Большая серебряная медаль И. А. Батову «За трудолюбие и искусство». 1829 г.
(Реконструкция изображения)

Лицевая сторона: портрет императора Николая I и по окружности вдоль края медали надпись: “Б. М.* НИКОЛАЙ I ИМПЕРАТОРЪ И САМОДЕРЖЕЦЪ ВСЕРОСС.”

Оборотная сторона: по окружности венок из дубовых листьев и прямая надпись в четыре строки: “ЗА | ТРУДОЛЮБИЕ | И | ИСКУСТВО”, ниже под фигурной чертой в две строки “СКРИП. МАСТЕРУ | И. БАТОВУ” и под короткой прямой чертой год: “1829”.

Серебро. Диаметр 51 мм.

* Б. М. – Божьей Милостью.

Эдвард Бенди (1862-1922)
Антонио Страдивари за работой в своей мастерской (1893).

НАУКА И ЖИЗНЬ
Ежемесячный научно-популярный журнал Всесоюзного общества «Знание»
№ 2 ФЕВРАЛЬ 1969
Издается с сентября 1934 года

Кафанова Л. Нежных скрипок голоса... // Наука и жизнь. - 1969. - №2, февр. - С.69-75.

НЕЖНЫХ СКРИПОК ГОЛОСА...

Не играют на старинных роялях. Фагот или кларнет, изготовленные двести лет назад, представляют лишь исторический интерес. И только скрипки — эти «волшебницы и певуньи» да их ближайшие родичи — альты и виолончели с возрастом не теряют своей ценности. На всех эстрадах мира поют старые скрипки, а каждый скрипач мечтает играть на «Страдивариусе» или «Гварнери», инструментах, возраст которых приближается к трем столетиям.

РАФАЭЛЬ СКРИПИЧНОГО МАСТЕРСТВА

Триста лет назад в маленьком итальянском городе Кремоне на площади святого Доменика стоял старый двухэтажный дом. Мостовая перед ним всегда была устлана соломой, чтобы заглушить стук проезжавших экипажей, а в окне второго этажа утром, днем и вечером можно было видеть погруженного в работу, высокого, худого человека в колпаке и белом кожаном фартуке, с циркулем или ножом в руках. Над головой его покачивались подвешенные к потолку куски дерева, стоявшие на столе банки с лаком и клеем источали острый запах. Время от времени человек этот клал на плечо скрипку, проводил смычком по струнам, и тогда из окна лились удивительные звуки: то нежные, то жалобные, то страстные и повелительные. Прохожие почтительно останавливались перед домом и шепотом говорили друг другу: «Слушай! Страдивари построил новую скрипку! Он пробует голос новой волшебницы».

Да, это был Антонио Страдивари, или Страдивариус, как писал он сам на этикетах своих скрипок,— величайший скрипичный мастер, Рафаэль скрипичного мастерства, как назовут его потомки. Всю свою жизнь посвятил он скрипкам. Первую он сделал в 13 лет, в мастерской своего учителя Николо Амати, а последняя датирована 1737 годом — годом смерти. Страдивари было тогда 93 года.

Около трех тысяч инструментов вышло из его мастерской, но среди них не было и двух одинаковых. Мастер постоянно экспериментировал. То изменял форму деки, высоту обечаек, то испытывал разные сорта дерева, то составлял новый рецепт лака. Он был величайшим художником, музыкантом и ученым-практиком. Ведь Страдивари интуитивно постиг законы акустики, которые, спустя десятки лет после его смерти, открыл французский физик Феликс Савар на основе изучения его же скрипок.

Покинув мастерскую, скрипки Страдивари разлетелись

по всему свету. До сих пор нигде и никому не удалось создать скрипку, которая превзошла бы творения Страдивари. Многие мастера пытались проникнуть в «тайну Страдивари». Они вскрывали его скрипки, в точности копировали их, но успеха не достигали. Тогда родилась легенда о «душе Страдивари», заключенной в его скрипках...

Сейчас в мире осталось около 1 000 инструментов работы Страдивари. Есть они и в Советском Союзе.

ПО МАНДАТУ ЛЕНИНА

Ранним майским утром 1920 года на привокзальную площадь Одессы ступил высокий широкоплечий человек с красной звездочкой над козырьком кожаной фуражки. В кармане его гимнастерки лежала записка, подписанная В. И. Лениным. «Прошу предоставить т-щу Прокофьеву, подателю настоящей записки, 1 вагон (классный) для поездки в Одессу и обратно».

Это был сотрудник ВЧК Прокофьев. Он прибыл в Одессу с необычным поручением — разыскать и привезти в Москву инструменты Страдивари, которые их владельцы, покидавшие революционную Россию, пытались через Одесский порт вывезти за границу.

До революции уникальные смычковые инструменты принадлежали богатым любителям. Созданные для того, чтобы нести людям радость, они подчас бесцельно лежали в их домах, теша тщеславие хозяев. И вот в 1920 году Советское правительство постановило национализировать эти инструменты и создать из них Государственную коллекцию. Причем инструменты не должны лежать там мертвыми экспонатами, а, переданные лучшим музыкантам, звучать для народа.

Маленькая книжечка с длинным названием «Страдивариус и итальянские школы скрипичных мастеров...», изданная в 1875 году, была единственным путеводителем для сбора коллекции. К книжечке был приложен каталог редких инструментов, находившихся в России. Но ведь со времени издания каталога прошло без малого полвека, и потому собирателей коллекции поджидали иногда неожиданности. В каталоге было сказано, что одна из скрипок Страдивари хранится у известного мецената, помещика Живаго. Начали искать скрипку, и выяснилось, что она погибла во время пожара в имении помещика. Зато в доме Живаго в Москве у Никитских ворот нашли альт Страдивари, о котором в каталоге не упоминалось. Альт великолепно сохранился. По красоте и звучанию он может быть причислен к лучшим инструментам в мире.

УНИКАЛЬНАЯ КОЛЛЕКЦИЯ

Зайдем в Большой зал Московской консерватории, поднимемся на последний этаж и войдем в небольшую комнату, где за стеклами шкафов, на черных бархатных

1. Каждый скрипичный мастер ставил на инструменте, кроме подписи, специальное клеймо. Нижний рисунок воспроизводит клеймо знаменитого Гварнери Дель Джезу. В народе бытует множество легенд об инструментах Гварнери. Рассказывают, что за какое-то политическое преступление мастера заточили в тюрьму, где он вскоре и умер. Дочь тюремщика из сострадания к его положению доставала ему необходимые для работы материалы и инструменты и потом, продавала «тюремные» скрипки за бесценок. Оттиск креста с тремя четкими буквами под ними IHS находим и на его «тюремных» скрипках. С годами клеймо одного мастера могло меняться. Так, Страдивари 1681 года (верхний рисунок) отличается от Страдивари 1736 года (средний рисунок).

2 и 2а. Благородство пластичных линий и безукоризненность форм отличают завитки инструментов Страдивари. Завиток одного из них украшает изумительная головка Дианы, обвитая тяжелыми косами, с ожерельем на шее.

3. Страдивари занимался и изготовлением гитар. Розетка гитары Страдивари.

Предполагаемый портрет Антонио Страдивари. На стене слева — одна из скрипок «раннего» Страдивари. ►

полках лежат скрипки. Здесь и помещается Государственная коллекция уникальных инструментов.

Вот самый древний экспонат — скрипка, сделанная в 1628 году братьями Антонио и Иеронимом Амати. Рядом виолончель работы Николо Амати — учителя Страдивари. После освобождения Крыма от белых виолончель нашли в одной из покинутых дач и тогда же доставили в коллекцию. А вот скрипка самого Страдивари. Она замечательна своею мужественной красотой, законченностью всех деталей. Это скрипка-путешественница. Когда-то она принадлежала Александру I. После его смерти ее поместили в Эрмитаж. Вскоре скрипку похитили, и о судьбе ее долгое время ничего не было известно. В конце концов ее отыскали в Германии и возвратили в Россию. Но, увы!.. До похищения скрипка была покрыта чудесным лаком кораллового цвета. Желая замести следы, сделать скрипку неузнаваемой, воры смыли с нее лак...

Однако лучших инструментов в коллекции увидеть не удастся. Здесь они только «прописаны», здесь хранятся их документы, а сами инструменты в руках выдающихся советских музыкантов поют на концертных эстрадах мира. Так называемый «зубовский» Страдивари выдан Ирине Бочковой. Он звучал на конкурсе имени Жака Тибо в Париже. Вместе с «третьяковским» Страдивари завоевал первую премию на конкурсе имени Паганини в Генуе Олег Крыса. На «юсуповском» Страдивари играет Галина Баринова. (Скрипки называются так по именам их бывших владельцев.)

Этот инструмент был сделан мастером за год до смерти. Руки его уже утратили былую уверенность, глаза плохо видели, но скрипка тем не менее совершенна. Ее привез из Италии князь Юсупов. В годы революции последний отпрыск княжеской фамилии граф Сумароков-Эльснер бежал из России. Скрипку искали, но не нашли и решили, что хозяин прихватил ее с собой. Позднее стало известно, что скрипка все же в России. Нашли ее случайно в Юсуповском дворце в Ленинграде, где она была замурована в стену подвала.

ГВАРНЕРИ ДЕЛЬ ДЖЕЗУ

В той же Кремоне, неподалеку от мастерской Страдивари, работало целое семейство замечательных скрипичных мастеров Гварнери, и лучшим среди них был Джузеппе, прозванный «Дель Джезу» за то, что на этикетах скрипок он ставил крестик, похожий на знак иезуитов.

Джузеппе Гварнери был единственным соперником Антонио Страдивари. Однако как несхожи судьбы этих двух мастеров! Если к Страдивари слава пришла при жизни и он, неустанно трудясь, смог составить себе такое состояние, что в маленькой Кремоне даже сложилась поговорка: «Богат, как Страдивари»,— то Гварнери не нашел признания у современников. Скрипки его не находили покупателей, и он умер в нищете.

Но прошли десятилетия, и скрипка, сделанная Джузеппе Гварнери, попала к Николо Паганини. Гениальный скрипач стал играть на ней и прославил имя ее создателя.

Сейчас эта скрипка хранится на родине Паганини в Генуе, в городской ратуше.

Только в том случае, если в Геную приезжает выдающийся скрипач, скрипку Паганини торжественно выносят из ратуши и вручают ее скрипачу, чтобы он сыграл на ней.

Кстати, в самой Кремоне до последнего времени не было ни одного инструмента работы ее великих уро-

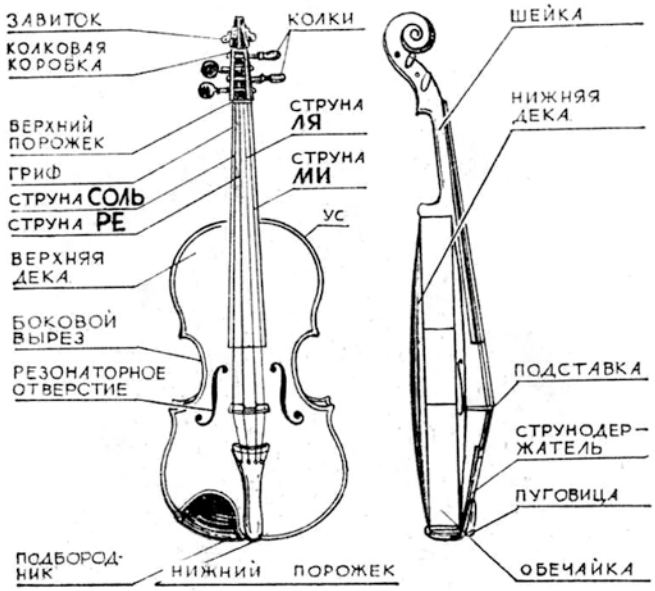
Гаспар Дуиффопругар. На портрете среди самых разнообразных инструментов справа скрипка-виела. Гравюра П. Верно, 1562 год. ►

«Русский Страдивари» — так называли талантливого русского мастера И. А. Батова. Он создал инструменты, соперничающие с лучшими работами знаменитых итальянцев.

женцев. Несколько лет назад на деньги, собранные горожанами, муниципалитет приобрел для города скрипку Страдивари.

Государственной коллекции принадлежит одна скрипка Гварнери Дель Джезу. К сожалению, со скрипкой этой случилось несчастье. Она была выдана одному скрипачу. Сходя с эстрады, он упал и поломал скрипку...

Много пришлось поработать над нею советским мастерам — реставраторам Г. А. Морозову и Н. М. Фролову. Они отремонтировали скрипку. Теперь она снова «жива», снова может петь.



«РУССКИЙ СТРАДИВАРИ»

Так называют талантливого русского мастера-самородка Ивана Андреевича Батова. Он родился в 1761 году в семье крепостных крестьян графа Шереметева.

Однажды граф приказал разыскать среди своих крепостных парней, которые желали бы обучаться делать музыкальные инструменты. Вопреки воле отца, четырнадцатилетний Иван Батов явился на помещичий двор и попросил, чтобы его отправили учиться.

Ивана Батова послали в Москву к известному в то время мастеру Владимирову. Паренек оказался на редкость способным и трудолюбивым. Вскоре он постиг искусство построения смычковых инструментов и возвратился в имение помещика. Здесь он долгие годы делал инструменты для знаменитого крепостного оркестра Шереметева. Но однажды изготовил он виолончель, «прекрасную телом и душою», и преподнес ее графу. Тот дал ему вольную, и Батов смог поселиться в Петербурге, открыть свою мастерскую. Весь остаток жизни он посвятил любимому делу. С особенным увлечением изготовлял он скрипки. «Надобно послушать, с каким умилением, с каким удовольствием говорит он о своих инструментах, называя их резвушками, голубушками! Как утешает его мысль, что знаменитые виртуозы играют на его скрипках!» — писал о Батове его современник.

Скрипки Батова пользовались большим успехом. Заказы шли со всех концов России, из-за границы. Этим воспользовались недобросовестные торговцы. В дешевые саксонские скрипки они вклеивали этикеты Батова и продавали их втридорога. Потому подлинные инструменты Батова чрезвычайно редки.

Недавно Государственная коллекция приобрела скрипку работы Батова. Она была сделана в 1834 году, в последний период деятельности русского мастера. Скрипка оригинальна по своей архитектуре, изящна по форме, покрыта превосходным желто-оранжевым лаком. Звучание ее сочетает силу и мягкость, разнообразие тембров.

«Я ЖИЛ НЕКОГДА В ЛЕСАХ...»

Кстати, о подделках.

Как и все ценные произведения искусства, скрипки подделывают. По миру гуляют сотни фальшивых «Амати», «Страдивари», «Гварнери»...

В коллекции хранится удивительный экспонат — прелестная скрипка. Завиток ее украшен резной человеческой головой, и по бокам золотыми буквами написано двустишие: «Я жил некогда в лесах. Живой я молчал. Теперь же мертвый — я нежно пою». На нижней деке — картина, исполненная масляными красками. Считалось, что эта скрипка сделана мастером по имени Дуиффопругар, который первым в мире стал строить инструменты, названные скрипкой. Но недавно обнаружилось, что это подделка, великолепно выполненная французским скрипичным мастером Вильомом.

Старинные скрипки звучат и долго еще будут звучать в концертных залах, прославляя имена своих усердных и талантливых творцов.

Л. КАФАНОВА.

• Многими таинствами владели древние итальянские скрипичные мастера. Им был известен и секрет, какие породы дерева должны быть взяты для изготовления этого волшебного инструмента. Для верхних дек — самых трудных в исполнении — обычно брали сосну и пихту, росшие на склонах южнотирольских Альп. Как удалось доказать французскому исследователю XIX века Савару, скорость распространения звука в еловой древесине в 15 — 16 раз больше, чем в воздухе.

При выборе дерева мастера учитывали и расстояние между годовыми кругами. Необходимое естественное соединение годовых кругов узнавали по звуку, ударяя по доске чем-нибудь твердым. Лучшим считалось пряможильное красноватое дерево с расщелившейся корой, росшее на тощей земле, в долинах, защищенных от бурь и ветров. Его рубили зимой и около шести лет подвергали естественной сушке.

На нижнюю деку и обечайки брали клен, который привозили из Кроации, Далмации и даже Турции, или липу плотной породы. Шейку делали из клена, а гриф — из черного дерева. За два века хищнического потребления «музыкальные» леса почти исчезли, и уже в XIX столетии французский мастер Вильом предпринимал ежегодные поездки по Швейцарии, Тиролю и другим местам, скупая старинные двери, столы, скамейки.

• Лак старинных итальянских мастеров отличался особыми свойствами. Долгое время существует так называемая «тайна лака» Страдивари. Причину упадка искусства строения скрипок в Италии многие видят в исчезновении бальзамной сосны и «драконовой крови» — так называли прозрачную смолу темно-красного цвета из «драконового дерева», растворимую в эфирных маслах. Скрипичные мастера утверждают, что итальянцы никогда не употребляли масляного лака, а растворяли составные части в винном спирте. Краски добывали из сандала, шафрана; вываривали красное и бразильское дерево. Иногда перед лакировкой для усиления блеска итальянцы покрывали свои инструменты тонким слоем рыбьего или простого клея. В произведениях старинных мастеров лак гармонировал с формой и архитектурными украшениями.

• Создателем, а затем и хранителем Государственной коллекции уникальных музыкальных инструментов с 1919 до 1946 года был выдающийся мастер смычковых инструментов в России Е. Ф. Витачек. В 1930 году для Государственного квартета имени Страдивари он сделал четыре блестящих копии с инструментов великого итальянца. «Новый квартет» звучал не хуже итальянского.

В 1957 году на конкурсе мастеров скрипки имени Венявского в Познани почетный диплом получила советская скрипка, сделанная одним из ведущих советских скрипичных мастеров, Г. А. Морозовым. Он же был победителем Всесоюзного конкурса мастеров смычковых инструментов в 1962 году. На этом конкурсе вторая премия никому не присуждалась, а третьей премии были удостоены В. А. Александров, Ф. Я. Виллак, П. М. Демидов, С. А. Коваль, И. П. Кривов, Л. Н. Лясников, А. А. Полямеченко.

В 1959 году в Асколи-Пичено (Италия) на выставке альтов Большую золотую медаль получил Денис Владимирович Яровой.

Творческих успехов в создании советской скрипки добились мастера И. Кучеров, А. Матысин, С. Добров, Л. Горшков, А. Ручкин, И. Жамраевский.

Антонова Л. В. Крепостные таланты в усадьбе Шереметевых. – Л.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 1964. – С. 35-36.

РУССКИЙ СТРАДИВАРИУС

У небольшого деревянного домика остановился человек. Он развернул газету «Санкт-Петербургские ведомости» и еще раз прочитал объявление: «Возле Казанского моста, в угольном доме г. Кусовникова у скрипичного мастера Ивана Батова продаются за сходную цену две скрипки, альт и виолончель итальянской работы».

Дверь открыл сам мастер, и пришедший по объявлению музыкант купил у него скрипку, но была она совсем не итальянской, а собственной Ивана Батова работы.

Преклонение перед иностранным было в то время в России очень велико. Даже самый талантливый создатель музыкальных инструментов не смог бы их продать, если бы не выдал их за изделия итальянца — соотечественника знаменитого Страдивариуса, скрипки которого славились на весь мир.

А ведь Иван Андреевич Батов смело мог соперничать с прославленным итальянцем. Обладая высокой музыкальностью, он отлично изучил инструментальное искусство, знал технику изготовления не только скрипок, гитар и виолончелей, но и фортепиано. Его инструменты прекрасно звучали в знаменитом оркестре графа Шереметева, в котором в 90-х годах XVIII века играли 50 музыкантов. Но Иван Батов, проживая, как вольный, в Петербурге, в квартире, где, по словам современников, были «заметны все признаки его мастерства, а стены покрыты ...развешанными скрипками, альтами, гитарами, виолончелями, басами и огромными контрабасами», оставался крепостным Шереметева. И в труде, и в личной жизни он целиком зависел от барина и выплачивал ему ежегодный оброк.

Больше всего любил Батов скрипку. Именно этот инструмент прославил ранее безымянного русского мастера. В 1833 году в «Северной Пчеле» появилась о нем статья под названием «Русский Страдивариус». Когда скрипку Батова высоко оценили известный скрипач француз Роде, а также Липинский, соперник знаменитого Паганини, когда замечательный русский композитор, тоже из крепостных, Иван Хандошин предпочел ее изделиям других скрипичных мастеров, Батов решился ставить на скрипках свое имя.

Полвека трудился «русский Страдивариус». Не считая того, что было сделано им в дни молодости только для шереметевского оркестра, он создал изящные, прекрасного звучания 41 скрипку, 3 альта, 6 виолончелей, 10 гитар и несколько контрабасов. Скрипка Батова стоила больше тысячи рублей. За две тысячи приобрел в 1820 году одну такую скрипку Александр I, сказав, что «платит по оценке знатоков».

Только в 20-е годы мастер получил, наконец, от Шереметева желанную свободу за поднесенную графу чудесную виолончель, стоившую мастеру почти полугодового упорного и вдохновенного труда. На выставке 1829 года в Петербурге Ивану Андреевичу была присуждена большая серебряная медаль. Тогда покупатели уже не искали в объявлениях изделий иностранной работы, а требовали подлинные скрипки Батова.

Год смерти русского Страдивариуса неизвестен. По одним источникам он умер в 1841 году, по другим — в 1839, 72 лет.

Канн Е. Тайна Кремоны // Смена. - 1946. - №1-2, янв. - С.27-29.

СМЕНА литературно-художественный и общественно-политический журнал центрального комитета влксм № 1—2 Январь 1946 года

Тайна Кремоны

Е. КАНН

Старая скрипка, родившаяся в Брешии или в Кремоне, могла бы рассказать удивительную повесть о своей жизни, странствиях и приключениях. В этой повести перед читателем предстало бы имя Леонардо да Винчи, хотя он никогда не был заправским музыкантом и тем менее скрипачом. А разве не любопытно послушать о тайне Антонио Страдивариуса, которой — представьте — никогда не существовало?! Сколько неожиданных встреч могла бы припомнить дочь Кремоны, странствовавшая по всему белому свету! Взять хотя бы её встречу в дальней Московии с неведомым родичем — русским гудком.

Для начала итальянская путница, печально вздохнув, непременно послала бы горький упрёк самой рассеянной из синьор — синьоре Истории: это по её милости слава творцов скрипки была предана столь долгому забвению! Но тут в повести вдруг обозначился бы некий разбитной малый, по профессии старьёвщик. Он так ловко воспользовался этим, что и сам прочно застрял в жизнеописании царицы инструментов...

Этикет, который ставил на своих скрипках Антонио Страдивариус

* * *

Было раннее летнее утро, когда из Милана по дороге на север тронулся в дальний путь незнакомец с увесистым мешком за плечами. Мимо проносились почтовые кареты. Путник с завистью глядел вслед счастливым пассажирам, щурился от солнца и пыли и снова шёл.

Знаменитый виртуоз Николо Паганини.

Лето было наисходе, когда он достиг Парижа, разыскал лавку скрипичного мастера господина Шано и развязал свой мешок:

Герб Гварнери, скрипичного мастера из Кремоны

— Не угодно ли почтенным сеньорам взглянуть на этот товар?

В мешке, переливаясь всеми оттенками, от нежнозолотистого до огненно-каштанового, покоились скрипки. В этом не было ничего необычного. Мало ли инструментов приносили мастеру Шано!

Однако с непостижимой быстротой господин Шано выхватил скрипку из мешка и, едва коснувшись смычком её струн, застыл, как вкопанный: откуда добыл такие сокровища этот бродяга?

А Луиджи Таризио — владелец скрипки, — получив добрый куш, исчез из Парижа так же внезапно, как появился. Он опять шатался по большим дорогам Италии. Добродушные нотариусы и сельские аптекари немало посмеивались над старьёвщиком-

простофилей: он охотно давал совсем новенькую скрипку за какую-нибудь развалину да ещё приплачивал золотом! Особенно охотно Таризио покупал инструмент, если различал на нём старинный этикет: «Николо Амати, сделал в Кремоне», или «Сделал в Брешии Джованни Маджини». Он не отказывался даже от разбитой скрипки, если стояла на ней мета Страдивариуса или Гварнери. Словом, простофиля скупал хлам, который никому не был нужен, а потом снова отправлялся в Париж. Только теперь синьор Таризио катил туда не иначе, как в почтовой карете.

Современники записали первое явление Таризио в Париже в 1827 году как историческое событие. А вскоре свидетельствовали хором: «Каждый его приезд вызывал душевное волнение, известное одним лишь собирателям коллекций да музыкантам...»

Всё дело было в том, что ни одна скрипка, известная просвещённому миру, не пела таким сильным и нежным, таким горячим и ярким голосом, как таинственные создания с метами Брешии и Кремоны, явившиеся из небытия.

В тихую Кремону отправился по горячим следам учёный-музыкант Франсуа Фетис и вернулся из путешествия утомлённый и разочарованный.

— За исключением нескольких человек, — поведал он друзьям, — в Кремоне понятия не имеют ни об Амати, ни о Страдивариусе, ни о Гварнери!

Скрипичные мастера обмеряли чудесные инструменты, копировали их до мельчайших деталей, но голос, неповторимый голос дочерей Кремоны и Брешии, не давался никому.

Парижский мастер Вильом разыскал правнука Страдивариуса и получил от него поразительное известие. «В библии Антонио Страдивариуса, — гласило оно, — найдены рецепты, в которых мастер записал все секреты своего искусства...»

— О, — не помня себя, воскликнул Вильом, — наконец-то эти чудодейственные секреты будут раскрыты!

«...но, — невозмутимо продолжал безвестный потомок великого мастера, — я сжёг эти рецепты, чтобы сохранить родовую тайну...»

Однако прошло время, и с тайны рождения кремонской скрипки был сдёрнут мистический покров. В повесть о рождении царицы инструментов входит имя Леонардо да Винчи.

Кажется, не было отрасли искусства, наук или прикладного знания, к которым не прикоснулся бы этот гений. Живописец и зодчий, он замышлял модели летательных машин. Ваятель и астроном, он думал о водяных лыжах. Ему — математику, геологу, механику отдавали должную дань и музыканты. Что удивительного в том, если Леонардо, изыскивавший рецепты благоуханных эссенций и способы чеканки медалей, взялся и за музыкальные инструменты!

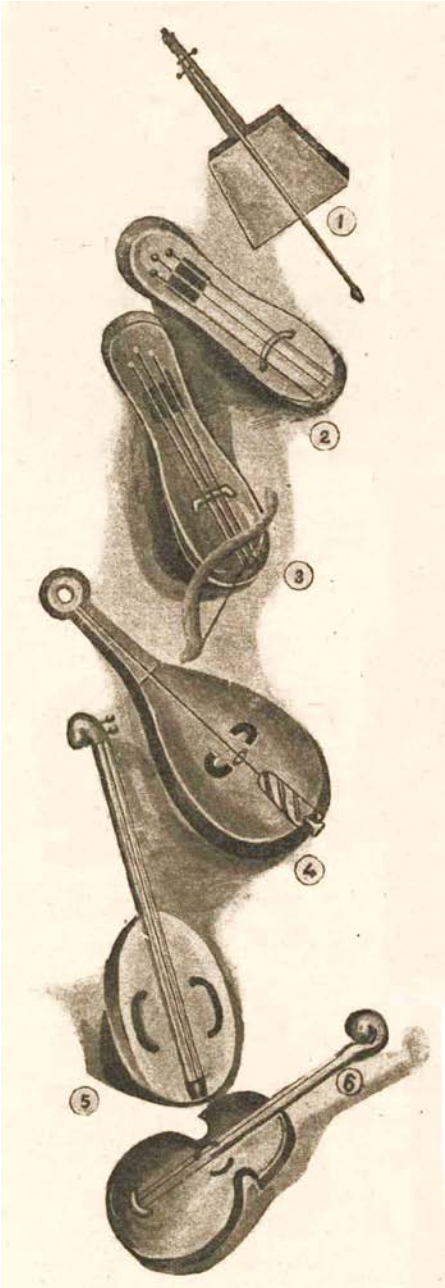
«Под звуки виолы...» Карикатура эпохи Французской революции

«Однажды, — читаем мы. — Леонардо сделал лиру собственными руками, вещь странную и новую, устроенную так, чтобы звуки выходили сильными и гармоническими».

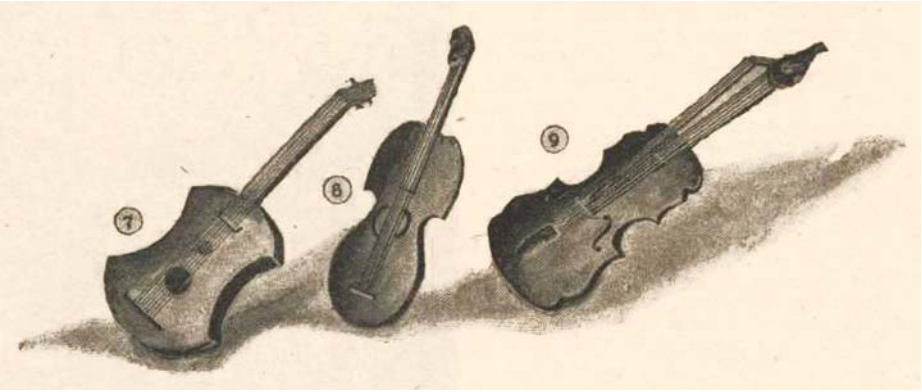
Именно таких звуков, сильных и гармонических, требовала новая эпоха «жизнерадостного свободомыслия», как метко называют эпоху Возрождения. Вслед за поэтами, зодчими, живописцами подняли боевое знамя музыканты:

— Пусть и музыка, освобождённая от мрачных пут средневековья, воспоёт живые чувства и страсти!

Для этого не годилась лютня с её серебряным, но коротким, чуть дребезжащим звуком. Для этого не годилась и распространённая предшественница скрипки — виола, которая пела под смычком робко и приглушенно.



ИЗ РОДОСЛОВНОЙ СКРИПКИ. Дальние её предки: 1. Древний ребаб. 2 и 3. Британские кротты. 4. Французская жига. 5 и 6. Русский гудок. 7. Виелла. 8. Фидель. 9. Старинная виола.



Наиболее читаемыми работами по искусству в XVI веке были трактаты Леонардо да Винчи. В них Леонардо учил, что вся книга мироздания написана на языке самой точной из наук— на языке математики. Художник-мыслитель развивал в искусстве учение о пропорциях.

— Я вижу их,— говорил Леонардо,— в числах, измерениях, тонах, тяжестях — в любой силе!

Великому художнику вторил его близкий друг математик Лука Пачиоли:

— Пропорция есть мать знаний, мать и королева искусств!..

Под прямым влиянием Леонардо Пачиоли написал трактат «О божественной пропорции». Закон «золотого сечения», известный ещё древнему миру, стал законом пластических искусств Возрождения.

Мастера-художники, работавшие тогда над пластической формой музыкальных инструментов, естественно, обратились к тому же закону «божественных пропорций». В поисках совершенного звука они пришли к совершенной форме скрипки. Это были первые отцы скрипки— Гаспаро де Сало и Джовани Маджини. Они жили и работали в XVI веке в маленьком итальянском городке Брешии.

* * *

«Не подлежит сомнению, — говорится в одном из исследований, — что контуры скрипки старинных итальянских мастеров легко поддаются геометрическому анализу, причём размеры частей, иногда вполне точно, а иногда с большим приближением, соответствуют пропорциям золотого деления».

Итак, стоит лишь воспроизвести скрипичные контуры Страдивариуса или Гварнери, стоит применить «божественную пропорцию»,— и каждый инструмент запоёт тем же божественным голосом?

Нет, это совсем не так просто! Нам снова придётся предпринять дальнее путешествие в глубь веков.

Шестнадцатый век. Брешия. Мастерская Гаспаро де Сало, заваленная инструментами, сухими досками, с ворохами стружек на полу. Очень бы хотелось попасть сюда как раз к тому дню, когда мастер, создававший доселе лютни и виолы, снял с подставки свой последний инструмент — «вещь странную и новую».

Он ещё похож на виолу, но какое различие во всём! Вместо неуклюжих овалов — стройные пропорции всего корпуса; вместо плоских дек виолы — ясно намеченные, словно вылепленные своды; вместо гитарообразных боков—смело вычерченные углы и изящная «талия»; вместо множества струн у виолы — на новом инструменте всего четыре струны. Это был день рождения скрипки.

Найдя совершенную форму инструмента, мастер делает новые скрипки. Но странно: он никогда не повторяет уже однажды использованных пропорции, а ищет их снова и снова. Вслед за Гаспаро де Сало скрипку преобразовал Маджини, второй её отец, — брешианец.

И опять: ни одна его скрипка никогда не повторяла, как двойник, предыдущую. Похоже на то, что каждый кусок дерева, которому суждено превратиться в скрипку, требовал нового «равновесия» всей формы, всех её частей.

Но мы и так уж задержались в Брешии, а наш путь лежит ещё в Кремону, которая очень скоро затмила славу брешианцев. Именно в Кремоне возникла династия мастеров из фамилии Амати и новые кремонские модели скрипок, звучащие ещё ярче, ещё звонче. Андреа Амати, кремонец, стал третьим отцом скрипичной семьи.

Шёл уже XVII век, когда в мастерскую Николо Амати, на площади св. Доминика, постучался высокий худощавый юноша. Несмотря на молодость он успел переменить не одну профессию. Он пробовал быть скульптором и резчиком по дереву. Пластические искусства были, пожалуй, самой пылкой его страстью. Впрочем, юноша не нашёл себя ни в скульптуре, ни в резьбе. Он стал скрипачом, но смычок никак не хотел ему повиноваться. Тогда судьба привела его к дверям мастерской Амати. Так Антонио Страдивариус стал учеником лучшего мастера Кремоны.

В этой мастерской он провёл почти вековую жизнь. Ученик победил учителя. Никто и никогда не делал скрипок такого поэтического и нежного, такого блестящего, сильного и мягкого звука. Страдивариус создал больше тысячи инструментов. После его смерти о нём слагали легенды.

Когда ловкий правнук Страдивариуса писал о рецептах, будто бы найденных в библии мастера, все скрипки, вышедшие из мастерской на площади св. Доминика, могли бы засвидетельствовать в один голос: «Старик никогда не записывал в библии никаких рецептов, нам ли о том не знать!» Когда пройдоха потомок выдумывал историю о том, что сжёг рецепты, страдивариевы скрипки могли бы его уличить: «Лжец! Тебе нечего было сжигать».

Искусство Страдивариуса запечатлено в самих его инструментах. Многие из них погибли, но тем дороже каждая уцелевшая скрипка.

Инструменты Страдивариуса — непрерывная цепь постоянно меняющихся соотношений. Всякий раз материал определял форму. Всякий раз мастер создавал вещь, в которой уравновешивал отдельные части с целым. Вслед за Леонардо Страдивариус мог бы повторить: «Я вижу пропорции во всём!..» И словно для того, чтобы подчеркнуть кровную связь с искусством Возрождения, Страдивариус украшал свои скрипки орнаментами и арабесками в стиле Ренессанса.

* * *

...Безвестный музыкант вёз скрипку в дальнюю Московию. Когда царица инструментов, покоясь в дорогом футляре, проезжала мимо народного гульбища, до неё донёсся чей-то нежный, певучий голос. Сгорая от любопытства, скрипка тотчас откликнулась взволнованным возгласом струн, и обеспокоенный её владелец приоткрыл крышку футляра. Освобождённая путница глянула туда, откуда всё ещё неслись эти родственные звуки, но, вероятно, ничего не могла рассмотреть в толпе, сбежавшейся на заливчатый звон скоморошьей ватаги. Весёлые люди били в бубен, вели наигрыш на домрах и свирелях, но едва ли не самое почётное место было отведено в этой компании певучему гудку. Знатная дочь Ренессанса удивлённо прислушалась к пению русской скрипицы, и, не захлопнись бы снова над ней крышка футляра, она ещё долго любовалась бы тем, как ловко водил смычком по струнам неведомый гудошник.

Гениальный русский самородок
скрипичный мастер И. А. Батов

«Ой вы, гудки, не гудите!» — вспоминает песня о любимой скрипице. А старинные миниатюры и народные

лубки сберегают для нас изображения гудошников и гудков. У гудка ясно видны развитые деки и боковые вырезы с наметившейся «талией» инструмента. Сходство со скрипкой станет ещё более разительным, если вспомнить, что и на гудке играли на четырёх струнах.

В тысячелетней родословной, которую все струнные инструменты ведут от охотничьего лука, есть много ступеней. На них размещаются и русские гусли, и британские кротта, и французская виелла, лютни, виолы, а на вершине гордо красуется скрипка. Многое неясно и запутанно, как в каждой родословной, но одно бесспорно: русский гудок состоит в прямом, хотя и не в короткой родстве с царицей инструментов.

После появления на Руси виолы и скрипки гудок ещё долго пел. Вместе со скрипками он звучал в ансамблях петровских времён. Гудок жил при Екатерине II, попадая подчас в хоромы больших сановников.

Но шло время, и всё реже и реже вспоминали о гудке даже любители старины.

— Неужто нельзя разыскать на Руси хотя бы один-единственный гудок?—волновался Василий Васильевич Андреев, когда задумал в конце прошлого века возродить исконные русские инструменты.

Начались долгие поиски. И однажды единомышленники Андреева натолкнулись в Сибири на слепого старика, шествовавшего за поводырём. Поводырь играл на свирели, старик водил смычком по какому-то инструменту. То и был древний русский гудок. Старик мог рассказать немногое: за все скитания он ни разу не встречал другого гудошника. Правда, дед смутно помнил, что в родных его местах, при слиянии Иртыша и Тобола, когда-то и впрямь водились гудки.

Энтузиасты съездили по указанному адресу, но там гудков уже не оказалось. Так и ушёл в Лету этот последний гудошник, может быть, с последним на Руси гудком...

Развитие гудка, этой древней скрипицы, остановила совершенная царица инструментов. На смену гудку пришла русская скрипка.

Когда крепостной человек графа Шереметева Иван Батов был отдан в ученье, никто не помышлял о русских «страдивариусах». Сам Батов, став мастером, начал с подражания Джузеппе Гварнери. Это был последний великий мастер Кремоны, может быть, самый дерзновенный из всех.

«Гварнери», сделанные на берегах Невы, пошли ходко. Но столь быстрый успех не тешил Батова. Он ничего не слыхал ни о Ренессансе, ни о «божественных пропорциях». Но чутьём художника-самородка понял, что создать совершенную русскую скрипку из русских материалов — значит найти свою совершенную форму. Скоро на инструментах, что выходили из петербургской мастерской на Караванной улице, появился этикет мастера: «Иван Батов».

И в русские скрипки поверили. На мировую эстраду Батова вывел соперник Паганини — блистательный Карл Липинский. На батовских виолончелях игрывал Бернгард Ромберг, озарённый европейской славой артист. Но всего более, ещё смолоду, запомнил Батов, как играл на его скрипке первый скрипач России — Иван Хандошкин. Как дороги были сердцу русские напевы, сложенные Хандошкиным, игранные на русской скрипке!..

«Русский Страдавари!» — прокричали о Батове газеты, но тогда, когда мастер был уже на склоне лет. Иван Андреевич молча улыбался в поседевшую бороду: он согласен не иметь такого громкого имени, только пусть бы скрипки его пели не хуже страдивариевых. А для этого ещё нужно было одолеть нелёгкий путь. Но, как старый кремонец, русский мастер всю жизнь искал и уверенным шагом шёл к тому, чтобы найти для русской скрипки «божественные пропорции». Судьба нимало ему в том не помогала.

Хотя Батов слыл отменным художником, его всё ещё числили в крепостных столярах графа Шереметева. Батовские скрипки пели на эстрадах Парижа и Вены, а сиятельный граф Шереметев отдал свою живую собственность в ученье к фортепианщику.

В Останкине, под Москвой, где мастер делал первые инструменты для шереметевского оркестра, сохранились портрет Ивана Батова да горькая летопись его жизни. Немногие батовские инструменты, которые не ушли в былые времена заграницу, украсили советские коллекции вместе с созданиями Страдивариуса, Гварнери и Амати.

...Неужто и вся повесть о жизни, странствиях и приключениях скрипки близится на том к концу? Нет, теперь-то и вплетается в неё чей-то звонкий, ясный голос. То поёт «Вострушка», последняя я самая любимая скрипка Ивана Батова, в которую мастер вложил всё своё искусство...

Она поёт о том, что скрипка, которую создадут на родине Ивана Батова, вернёт миру пленительный голос лучших дочерей Кремоны...

И, может быть, время это не за горами.

Журнал
«МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ»
◇ 1988 год ◇

РУССКИЙ СТРАДИВАРИ

Московский дворец-музей в Останкино приобрел две подлинные виолончели работы старинного русского мастера Ивана Батова. Эти инструменты датированы автором 1814 и 1816 годами. Такое приобретение оказалось особенно ценным, так как большинство инструментов, сделанных Батовым, бесследно исчезли. Специалистам известна лишь сорок одна его скрипка, три альта и шесть виолончелей. При этом надо сказать, что мягкий и вместе с тем сильный звук скрипок Батова позволяет сравнивать их с лучшими образцами итальянского мастера XVII века Страдивари.

Родился Иван Батов в семье крепостного и сам до седых волос был собственностью графа Шереметева. Лишь к концу жизни, изготовив для своего господина прекрасную виолончель, он был «отпущен на волю».

В 1809 году, как гласит старинный справочник по Петербургу, И. А. Батов поселился «возле Казанского моста в угольном доме г. Кусовникова». Этот адрес мы узнаем из газет того времени, в объявлении о продаже Иваном Батовым «итальянских» скрипок. Здесь, несомненно, мастер идет на маленькую хитрость: все «итальянские» скрипки были его собственного изготовления Но даже самые опытные скрипачи не могли отличить батовские инструменты от итальянских.

Стоит заметить, что Шереметев получал от Ивана Батова баснословный по тем временам доход. Новые скрипки мастера оценивались в то время от 300 до 400 рублей ассигнациями, а старые — от 1000 до 2000 рублей. Они были в той же цене, что и итальянские.

Сложные обстоятельства, при которых И. Батов должен был скрывать свое авторство в изготовлении инструментов, теперь мешают исследователям установить, сколько и когда он изготовил скрипок, виолончелей, альтов. Ведь большинство его так называемых «итальянских скрипок» и «итальянских виолончелей» навсегда исчезли вместе с иностранными музыкантами-покупателями.

Вот почему покупка Останкинским дворцом-музеем двух именных виолончелей Ивана Батова — событие значительное в истории музыкальной культуры.

Виктор ТАВРОВСКИЙ

По следам БАТОВСКИХ ГИТАР

Говоря о количестве изготовленных И. А. Батовым инструментов, почти все авторы называют цифры, приведенные во второй части статьи М. Д. Резвого «Иван Андреевич Батов», опубликованной в 207-ом номере «Северной пчелы» от 18 сентября 1841 года: «В течение своей деятельной жизни, Батов сделал: 41 скрипку (сверх того две остались неоконченными), 3 альта, 6 виолончелей и, по просьбам некоторых охотников, 10 гитар. Контрабасы он делал только в мастерской у Владимирова, считая эту работу неблагодарною и почти никогда не оцененною по справедливости». В напечатанной восемью с половиной годами ранее в той же газете статье В. П. Бурнашева «Русский Страдивари», о числе выполненных мастером инструментов ничего не сказано, но зато приведено довольно примечательное описание его мастерской: «В комнате Батова заметны все признаки его мастерства: пилы, пилки, пилочки, терпуги, ножи, намотанные струны, винтики, инструменты и смычки в чернее, на столе и на мебелях футляры со скрипками, а стены покрыты в порядке развешанными скрипками, альтами, гитарами, виолончелями, басами и огромными контр-басами». В этой картинке обращает на себя внимание наличие практически всех инструментов (в работе ли, или уже готовых), которыми занимался Батов. Понятно, что далеко не все из них, очевидно, были изготавливаемыми мастером, и часть, скорее всего даже большая, была получена им в ремонт или реставрацию (иначе, как объяснить присутствие там контрабасов, которые, как утверждает М. Резвой, делались Батовым лишь в годы ученичества). При этом, трудно допустить такого невероятного стечения обстоятельств, что Бурнашев попал в мастерскую к Батову в какой-то исключительный по редкости день, когда тот занимался там и скрипками, и альтами, и гитарами и т. д. — вероятно, это все же была ее самая обычная рабочая обстановка.

Гитары вовсе не были случайными и эпизодическими «привесками» к работе мастера, чуждыми его творческому интересу, и гитаристы, наравне со скрипачами и виолончелистами, с полным правом считают Батова «своим» мастером. Все эти инструменты были ему одинаково близки и дороги, вот только заниматься в то время было престижней «благородным скрипичным семейством», да и как мастеру именно здесь ему было соревновательно интересней доказывать высочайший уровень своего искусства, соперничая в этом с легендарными итальянцами.

Возвращаясь к цифрам Резвого, заметим, что приведены они автором, вероятно, со слов членов семьи (по-видимому, сыновей), что, с одной стороны, конечно же, придает этой информации существенный дополнительный вес и достоверность, но, с другой — оставляет место и для определенной доли сомнения в точности этих сведений, поскольку исходили они все-таки не от самого Батова. В ряде публикаций, это сомнение мягко выражается авторами высказыванием предположения, что в указанное число не входят инструменты, сделанные Батовым для крепостного оркестра Шереметева, а также, что это только те из его работ, которые снабжены личным этикетом мастера. Как бы там ни было, но на основании одного этого свидетельства (являющегося, увы, единственным, и не имеющего себе конкурирующего источника) нельзя уверенно утверждать, что, батовских гитар, к примеру, было изготовлено ровно десять и никак не больше. Думается, что и сам М. Д. Резвой, отдавая дань памяти только еще ушедшему тогда из жизни славному русскому инструментальному мастеру и призывая современников помянуть его добрые дела, не придавал особо большой важности и ответственности сообщаемым им цифрам (хотя, разумеется, и стремился быть точным), не предполагая, что скромная его статья спустя годы и даже столетия будет едва ли не единственным «первоисточником» информации о жизни и деятельности И. А. Батова.

Имен тех десяти «охотников», т. е. пожелавших иметь у себя «сработанную» Батовым гитару, о которых упомянул Резвой, история нам, к сожалению, не сохранила. Известно лишь, что (1) несколькими из экземпляров его гитар владели петербургские цыгане, (2) одна из гитар Батова (1806 г.), принадлежала С. Н. Аксенову, а затем перешла от него в подарок М. Т. Высотскому, на головке ее грифа имелась, якобы, даже металлическая пластинка с надписью *«Высотскому. Аксенов»*; впрочем, есть и иное свидетельство о гитаре, «сделанной для Аксенова русским мужичком Батовым», согласно которому ее после смерти гитариста унаследовал его старший сын, после чего дальнейшая судьба этой гитары неизвестна (возможно, речь идет о разных инструментах, и гитару для Высотского Аксенов заказал отдельно; но об этом мы можем только гадать)[1]; (3) на гитаре,

[1] Н. А. Черников в статье «Гитара Аксенова и ее мастер» (журнал «Аккорд», 1913, № 7) говорил следующее: «А. К. Голиков передавал мне со слов Белошеина, лично знавшего Семена Николаевича Аксенова, что последнему принадлежала гитара, возбуждавшая зависть тогдашних любителей, что не отличаясь особенной силой звука, она по равномерной певучести всех струн на всем грифе и очаровательнейшему тембру действительно могла быть причислена к шедеврам искусства».

После смерти Аксенова, последовавшей, как указывает Стахович, в 1853 г., его инструмент унаследовал старший сын. Где и у кого храни-

почти наверняка тоже сделанной Батовым, играла и знаменитая крепостная актриса и певица Шереметевского театра П. И. Ковалева-Жемчугова (1768-1803), будущая графиня Шереметева[2].

Начиная разговор о гитарах Батова, повторим, вслед за всеми, кто когда-либо о нем писал и так или иначе занимался его наследием, что подлинные инструменты этого мастера встречаются чрезвычайно редко. Большинство инструментов, приписывавшихся или приписываемых Батову, по мнению специалистов, являются подделками. Предлагая здесь собранные нами свидетельства о гитарах, имеющих основания считаться возможными работами Батова, мы не станем пытаться судить об их подлинности, поскольку это исключительное дело и право только профессиональных экспертов, а лишь представим те источники, в которых нами было обнаружено упоминание его имени в связи с тем или иным инструментом. Мы также не беремся утверждать, что среди называемых ниже гитар нет повторяющихся экземпляров, возможно, сменивших своего владельца или поменявших место хранения, поскольку не везде располагаем достаточной информацией об истории этих инструментов. Нет у нас и уверенности в абсолютной полноте представленного здесь перечня, хотя и он оказался большим, чем можно было ожидать, и уже в таком объеме настораживает тем, что число гитар, претендующих считаться дошедшими до нас батовскими работами, оказывается чуть ли не большим того, чем их могло быть сделано мастером. Ведь даже при верности нашего допущения, что Батовым было изготовлено не ровно десять гитар, как говорит М. Д. Резвой, а пусть «не менее» десяти гитар, при общей крайней редкости всех сохранившихся его инструментов, трудно поверить, что гитары в этом ряду оказались исключением, и почти все, пережив бедствия войн, революций и многих разрух, дошли до нашего времени. Но все же хочется, чтоб чудо было, и гитары действительно являлись подлинными...

ГИТАРЫ С ЭТИКЕТОМ ИВАНА БАТОВА

1. Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки (ВМОМК им. М. И. Глинки)

Научный каталог-справочник «Струнные щипковые инструменты из фондов ВМОМК им. М. И. Глинки» содержит семиструнную гитару с плавной линией контура корпуса с неярко выраженной талией:

18. ГИТАРА семиструнная

Инв. № МИ-1066 Россия, 1-я треть XIX в.* Этикет печатный: *Иванъ Андреевъ Батовъ, 1821. / Johann Batoff, [18]21.*

Дл. общ. 921. Дл. струн 637. Дл. корп. 445.
Шир. корп. 218/173/276. Шир. обечаек 84/94.

Дека из ели. По краям подставки накладки почерненного дерева в виде цветков. По краям деки и резонаторного отверстия инкрустации в виде полосок кости, орехового и черного дерева. Дно и обечайки – из волнистого клена. Шейка и колковая пластина (восьмеркообразной формы) – из почерненного дерева. Колки русского типа. На лицевой стороне колковой пластины накладка из волнистого клена с инкрустациями черным деревом и перламутром. Гриф черного дерева. 19 металлических ладов.

* Работа мастера не определена. Принадлежность гитары указанному в этикете мастеру научно не установлена.

18. ГИТАРА семиструнная
Инв. № МИ-1066
Россия, 1-я треть XIX в.[1]
Этикет печатный: *Иванъ Андреевъ Батовъ, 1821. / Johann Batoff, [18]21.*
Дл. общ. 921. Дл. струн 637. Дл. корп. 445. Шир. корп. 218/173/276. Шир. обечаек 84/94.
Дека из ели. По краям подставки накладки почерненного дерева в виде цветков. По краям деки и резонаторного отверстия инкрустации в виде полосок кости, орехового и черного дерева. Дно и обечайки – из волнистого клена. Шейка и колковая пластина (восьмеркообразной формы) – из почерненного дерева. Колки русского типа. На лицевой стороне колковой пластины накладка из волнистого клена с инкрустациями черным деревом и перламутром. Гриф черного дерева. 19 металлических ладов.

SEVEN-STRING GUITAR
Museum Inv. No. МИ-1066
Russia, first third of 19th century
Printed label: *Иванъ Андреевъ Батовъ, 1821. / Johann Batoff, [18]21.*
LT 921, SL 637, BL 445, WB 218/173/276, WS 84/94.
Belly of two matched pieces of spruce. On both sides of the bridge there are carved "flowers" made of black-stained wood. Both belly and soundhole edged with inlaid ivory, walnut and ebony stringing. Back and ribs of curled maple. Neck and figure-of-eight shaped pegplate stained black. Russian-type tuning pegs. Face of pegplate veneered with curled maple and decorated with inlays of ebony and mother-of-pearl. Ebony fingerboard with nineteen metal frets.

[1] Работа мастера не определена. Принадлежность гитары указанному в этикете мастеру научно не установлена.

Доп. ист.: Березин А. Д. Музеи литературы и искусства Москвы и Подмосковья. — М., Изд-во Министерства коммунального хозяйства РСФСР, 1963.

2-3. Коллекция семиструнных гитар Ивана Бариева, вице-президента Федеральной национально-культурной автономии российских цыган.

В коллекции И. Бариева имеются две семиструнные гитары с этикетом И. Батова:

лась, да и сохранилась ли в настоящее время эта гитара, неизвестно. Инструмент был сделан для Аксенова русским мужичком Батовым.

В заключение нелишне отметить, что я слышал от скрипичного мастера в Москве Самарина и некоторых стариков-гитаристов, будто Иван Яковлевич Краснощеков, по собственному его признанию, был премного обязан Батову. Как известно, характерными чертами работ Краснощекова являются тоже нежность и мелодичность, но тон его гитар, даже лучших, по моему мнению, слабоват» (В[ладимир]. М[ашкевич].)

В. А. Русанов в «Заметке» (журнал «Аккорд» 1913 г., №10) говорит о Батове следующее:

«В интересной заметке г. Черникова о знаменитом мастере, русском Страдивариусе Батове, упоминается, между прочим, о десяти сделанных им гитарах.

Одну из таких гитар мне довелось видеть. Привозил ее ко мне курский помещик, любитель гитары, фамилии которого сейчас не могу припомнить, не найдя его письма. Он уверял меня, что это и есть гитара С. Н. Аксенова.

По типу эта гитара ничем почти не отличается от краснощековских гитар; кроме того, она, очевидно, часто подвергалась гардировке мастеров, недостойных даже прикасаться к работам великих мастеров.

Может быть, потому и тон ее ничем не отличался от тона гитар среднего достоинства по силе. Но был он очень мягок и певуч.

Помещик обещал мне показать этот инструмент московским мастерам – Самарину, еще жившему в то время, и Архузену, но продать ее не соглашался ни за какие деньги.

Он назначил мне день, чтобы я зашел за ним в Лоскутную гостиницу, чтобы отправиться вместе с ним к мастерам, но внезапно уехал, получив тревожную телеграмму о болезни жены.

Больше я с ним не виделся, и где он в данное время, не знаю».

Цит. по: «Классическая гитара в России и СССР», стлб. 192-193.

[2] Известно, что Прасковья Ивановна Ковалева (сцен. псевд. – Жемчугова), впоследствии графиня Шереметева – жена Н. П. Шереметева – играла на арфе, клавесине и гитаре.

Гитары из коллекции И. Бариева: слева – 1813 г., справа – 1818 г.

ГИТАРА семиструнная. Этикет – *И. А. Батов, 1813 г.*

Дл. корп. (без пятки) 440. Диам. розетки 78.

Шир. корп. 210/175/270. Шир. обечаек 90/100

Лак: золотисто-коричневый

Приметы: Ель – (хазельфихте); клен – (явор). Верхняя дека по всему периметру и вокруг розетки – перламутровая инкрустация с черным деревом в стиле мозаики; головка грифа в виде лиры; гриф и головка инкрустирована из перламутра (черепаха) в стиле барокко.

На сайте Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры им. М. И. Глинки, где 18 мая 2015 года открылась выставка наиболее ценных, исторически интересных инструментов из частного собрания И. Бариева, об этой гитаре сказано:

«Гитара принадлежала руководителю знаменитого цыганского хора И. О. Соколову. Инструмент богато инкрустирован перламутром, черепаховым панцирем, костью и черным деревом. Гитара относится к зрелому периоду творчества мастера и была изготовлена за несколько лет до получения Батовым от графа вольной для себя и членов своей семьи».

Увеличенное изображение гитары и ее фрагментов смотрите также на 3-й и 4-й страницах обложки.

ГИТАРА семиструнная. Этикет – *И. А. Батов, 1818 г.*

Дл. корп. (без пятки) 431. Диам. розетки 78.

Шир. корп. 210/170/270. Шир. обечаек 85/90.

Лак: золотисто-оранжевая

Приметы: Клен. Головка в форме лиры и имеет костяные колки; на верхней деке по периметру и вокруг розетки инкрустация (кость, черное дерево)

4. Гитара Т. И. Лещенко-Сухомлиной, в 1970 г. переданная ею в дар Эрмитажу.

С этой гитарой, в то время принадлежавшей актеру и режиссеру кукольного театра С. В. Образцову, Т. Сухомлина впервые познакомилась в августе 1942 года, перед концертом в Новосибирске. В своей книге «Долгое будущее: дневник-воспоминание» *(см. ИГвЛ, № 2, 2013, стр. 8)*, она описывает это так: «Вокруг моего выступления ажиотаж всех знакомых. Но Образцов превзошел всех: он дал мне свою гитару. Гитара его — изысканная, маленькая, красавица, звук тихий, лютня. Он пришел ко мне сам, спросил деловито, что я буду петь и как буду одета. Предложил мне сам гитару... Вел себя как истинный товарищ. <...> Не могу заснуть. Ночь. Как хороша образцовская гитара! <...> Образцову — спасибо огромное за гитару, а главное — за отношение доброе, за дружбу» (стр. 146).

Там же было приведено и примечание Т. Сухомлиной к вышеприведенным строкам, в котором она пишет: «В 1966 году эту гитару, купленную мною у С. В. Образцова в 1945 году, работы Ивана Ан. Батова (как установила государственная экспертиза), я подарила Эрмитажу в Ленинграде». Однако из приводимых ниже ее писем в Эрмитаж следует, что гитара была подарена музею не ранее 1970 года. Именно эта дата подтверждается и в сборнике «Музыка Кунсткамеры» (ред.-сост. В. В. Кошелев, СПб, 2002), где гитара, поступившая в Эрмитаж от Т. Лещенко-Сухомлиной описывается так:

«Гитара 7-струнная, светлого дерева с инкрустацией перламутром, черепахой, дека украшена резьбой. Работа Ивана Батова (?) , XVIII— начало XIX вв. Дерево, перламутр, черепаха, инкрустация, резьба. Инв. № ЭРД-3435. Источник поступления: 1970 г., от Т. И. Лещенко-Сухомлиной, Москва»[3].

Вероятно, некоторые детали прояснит вышедший в феврале 2015 года научный каталог струнных щипковых музыкальных инструментов, содержащий полное иллюстрированное описание струнных щипковых инструментов, хранящихся в Шереметевском дворце – Музее музыки, в том числе и гитар.

Немного об истории этой гитары и ее передаче музею рассказывается в книге поэта Петра Викторовича Вегина (1939–2007) «Опрокинутый Олимп: записки шестидесятника»[4] :

«Сквозь все годы жизни ее сопровождали гитары. Всего их было семь. Каждая из них как бы сама «вплывала» в ее руки. Самая знаменитая из всех семи гитар несколько лет назад была подарена Татьяной Ивановной Эрмитажу, поскольку инструмент этот не только редчайший, но и связан с крепостной актрисой графа Шереметева — Прасковьей Ивановной Жемчуговой. Купила ее Татьяна Ивановна у Сергея Владимировича Образцова. Еще в Новосибирске, впервые увидев эту гитару, она попросила:

— Если вы, Сергей Владимирович, будете когда-либо продавать эту гитару, скажите мне первой, я непременно хочу ее купить.

Гитара была дивной красоты. У нее был абрис, как у гитар на картинах Ватто — талия не очень обозначенная, прямая, гриф выложен черепахой, вся обведена слоновой костью... Словом, гитара изумительная по красоте и звуку, потому что струны на ней были жильные, а не металлические.

В один прекрасный день Образцов позвонил Татьяне Ивановне.

— Вы знаете, я решил расстаться с этой маленькой гитарой, ведь у меня еще две гитары в доме...

— А чьей она работы, случаем не знаете?

— Я купил ее в комиссионном... Думаю, что Краснощекова гитара.

— И сколько вы за нее хотите?

Здесь надобно сказать, что Сергей Владимирович был человеком очаровательным, но весьма скуповатым. И попросил за гитару две тысячи — по тем временам деньги немалые. У Татьяны Ивановны, естественно, таких денег при себе не было. Но обзвонила всех подруг, продала что могла и через пару дней позвонила Образцову, что едет, мол, за гитарой. Слава Богу, дочь Алена сохранила гитары, пока Татьяна Ивановна «обитала» в Воркуте. Но прошло какое-то время и гитару понадобилось подремонтировать. Лучшим мастером в Москве был тогда Николай Лукич Кривонос — реставратор Музыкального музея имени Глинки.

Приехал он к Татьяне Ивановне и, едва взглянув на висящую на стене гитару, обомлел:

— Да ведь это гитара Батова!

Позволительно будет вспомнить (тем более, что далеко не все знают), что Батов — это мастер конца XVIII — самого начала XIX века, крепостной графов Шереметевых, который сделал виолончель и подарил ее императору Александру Первому! Естественно, его отблагодарили немалыми деньгами, а сын графа Шереметева от Прасковьи Ивановны Жемчуговой, бывшей его крепостной, Дмитрий Николаевич, даровал мастеру Батову вольную. Батов открыл свою мастерскую, в которой делал в основном виолончели и реставрировал рояли. А гитар он сделал всего десять, ровно десять за всю свою жизнь. И не исключено, что эту гитару он делал именно для Жемчуговой. Такое же мнение выразил и знаменитый гитарный мастер Василий <Дмитриевич>[5] Климов — батовская гитара.

— Хорошо, — сказала Татьяна Ивановна, — где же она должна жить, когда меня не станет?

И порешили вместе — в Петербурге, потому что там, в некрополе Шереметевых, похоронена Прасковья Жемчугова. А коли в Петербурге, значит, в Эрмитаже...

Когда из Эрмитажа приехал специальный посыльный, который привез деревянный футляр XVIII века — по размерам гитары, Татьяна Ивановна созвала детей и друзей и проводила торжественно, с шампанским, свою «золотую подругу». Теперь она находится в 187-м зале Эрмитажа, над ней висит портрет Прасковьи Жемчуговой...

А вторая любимая гитара, с органным звуком, тоже от знаменитого российского мастера — Краснощекова. «Пришла» она к Татьяне Ивановне от актеров театра «Ромэн» — тоже своя история...»[6].

[3] Музыка Кунсткамеры: К 100-летию Санкт-Петербургского музея музыкальных инструментов. Материалы Первой инструментоведческой научно-практической конференции «Музыка Кунсткамеры» (Санкт-Петербург, 26-27 июня 2002 г.) СПб., 2002.

[4] Книга впервые начала печататься 1998 г. в эмигрантском «Королевском журнале» в Нью-Йорке, а затем вышла отдельными изданиями в России: Красноярское изд-во, 2000; то же: М., Центрполиграф, 2001.

[*] Вверху – портрет Т. И. Лещенко-Сухомлиной работы Алисы Порет, из книги «Долгое будущее» (М., Советский писатель, 1991).

[5] В оригинале публикации ошибочно напечатано «Андреевич».

[6] Вегин П. В. Опрокинутый Олимп: Записки шестидесятника: Роман-воспоминание. — М. : Центрполиграф, 2001. — С. 228-231.

Из писем Т. И. Лещенко-Сухомлиной Владиславу Михайловичу Глинке[7].

11 декабря 1969 г.

Дорогой Владислав Михайлович, мне хочется подарить Эрмитажу (на выставку Русского быта) мою драгоценную гитару, которую, по словам экспертов Б. В. Доброхотова, К. И. Егорова и Л. А. Горшкова, делал Ив. Батов. Она очень красива, редкой работы. И еще хочу подарить поднос 1820-ых годов — красивый и редкий. Но захочет ли Эрмитаж? Я пишу и Котельниковой. Приезжайте — посмотрите. С искренним приветом.

Татьяна Сухомлина.

11 января 1970 г.

Дорогой Владислав Михайлович, я послала «дарственное» письмо в Эрмитаж, директору Б. Б. Пиотровскому: «прошу принять от меня в дар Гос. Эрмитажу гитару редкой красоты работы Ивана Андреевича Батова» и т. д. Вокруг меня умирают мои подруги — как яблоки с дерева падают. Хочу пристроить мою милую гитару, пока не поздно — хочу, чтобы она была подле Прасковьи Ивановны в Эрмитаже, именно там. А нигде в другом месте. Не знаю от чего, но у меня такое ощущение, будто Вы этому противитесь. Но почему?! Гитара очень красивая, редкая, три знатока — эксперты — признали ее за гитару работы Батова, не стыдно будет Эрмитажу ее повесить у себя, и интересно будет людям смотреть на гитару старинную, замечательной работы крепостного мастера. Я сама знаю, что могла бы продать ее за большие деньги, но гораздо больше, чем этих больших денег мне хочется подарить ее Эрмитажу. В этом желании есть и доля моего глубокого уважения к памяти Ивана Андреевича Батова, крепостного мастера, высокого артиста своего дела.

Надеюсь, Вы против моей гитары возражать не будете. Я хотела бы сама её привезти да поскорее — в Ленинград. Но это можно только в том случае, если Эрмитаж мне поможет в смысле гостиницы, конечно, платить буду я, но вот, приехав, получить номер в «Европейской» или в «Астории» трудно, а моя летняя комната ведь зимой занята! Я знаю, что Эрмитаж может прислать за гитарой сотрудника, но предпочла бы привезти её сама. Посоветуйте, как лучше.

У меня два пожелания к Эрмитажу: чтоб гитара висела в зале, где портрет П. И. работы Аргунова и чтобы в экспозиции под гитарой было указание: дар Т. И. Сухомлиной.

Очень прошу Вас ответить мне, дорогой Владислав Михайлович.

Привет Вам и Вашей жене — Т. И. С.

20 февраля 1970 г.

Дорогой Владислав Михайлович,

Сейчас мне позвонила сотрудница Эрмитажа Ирина Ник. Уханова, сказала, что 7-го марта будет у меня за гитарой. Я написала Ир. Гр. Котельниковой, просила сообщить надо ли мне просить у И. Н. Ухановой доверенность и акт о принятии. Я счастлива, что моя любимая гитара обретёт свою тихую пристань в моём любимом музее — в Эрмитаже. Очень хочется мне знать, когда она будет уже в экспозиции? Боюсь затруднять Вас просьбой ответить мне, знаю, как Вы всегда заняты. Пошла ли уже в работу Ваша книга, которую Вы сдали для Детгиза, и когда выйдет? Ведь, если заранее не знать, можно пропустить — раскупят — тогда не найдёшь! Мне хочется ее почитать. А я болею и всё хуже... Лёгкие.

Сердечный привет Вам и Вашей жене, с которой, коли буду жива, надеюсь, меня познакомите будущим летом.

Татьяна Сухомлина.

* * *

О Татьяне Ивановне Лещенко-Сухомлиной (1903–1998), известной исполнительнице русских романсов и переводчице произведений Уилки Коллинза и Жоржа Сименона, мы рассказывали в журнале «История гитары в лицах», №2, 2013, там же читатель мог познакомиться и с выдержками из ее книги воспоминаний «Долгое будущее». В 1992 году ей была посвящена большая публикация в 1-ом номере журнала «Новая Нива» (Николай Петров. «Жизнь встала передо мной вся целиком»), где наряду со многими другими фотографиями был помещен также и снимок ее гитары со следующей подписью: «Гитара Ивана Батова, перешедшая от Прасковьи Жемчуговой, графини Шереметьевой, через поколения в наследство к Татьяне Лещенко-Сухомлиной. Писательница подарила ее Эрмитажу.»

5. Гитара из коллекции Георгия Николаевича Карлова (г. Москва)*

Об этой гитаре в книге Ю. А. Васильева и А. С. Широкова «Рассказы о русских народных инструментах» (М., Сов. композитор, 1976) говорится:

«Нашествие гитары.

Представьте себе уютную квартиру в тихом московском переулке. Она ничем не отличается от тысяч таких же уютных квартир. И хозяин ее, семидесятилетний художник-график, обыкновенный, очень симпатичный человек. Но... поглядите на стены! Во всех комнатах они увешаны гитарами. Здесь более двадцати гитар — целая коллекция. Хозяин показывает большую красавицу с узким

[7] *Глинка, Владислав Михайлович* (1903—1983) —советский историк и писатель, заслуженный работник культуры. Окончил юридический факультет Ленинградского университета (1927), но от карьеры юриста отказался. Работал экскурсоводом, а затем и научным сотрудником в музеях (в Гатчине, Петергофе, Царском селе, Шереметевском фонтанном доме, Русском музее). Не попав на фронт по болезни, всю блокаду проработал в Ленинграде, сначала санитаром в эвакогоспитале, затем хранителем коллекции музея Института русской литературы. С 1944 года В. М. Глинка — главный хранитель Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, где проработал несколько десятилетий, много лет жил в здании Эрмитажного театра. В 1949 году вышла в свет его исследовательская книга «Пушкин и военная галерея Зимнего дворца». Особенное место в исследовательской работе уделял войне 1812 года и декабристам. Для него эти пересекающиеся темы — гораздо больше, чем поле художественного, искусствоведческого и исторического поиска. Автор получивших широкую известность исторических романов и повестей для юношества, появлявшихся в ленинградских журналах с конца 30-х годов, а затем вышедших отдельными изданиями: «Бородино»; «Судьба дворцового гренадёра»; «Старосольская повесть» (1948); «Жизнь Лаврентия Серякова» (1959); «История унтера Иванова»; «Повесть о Сергее Непейцыне» (1966),«Дорогой чести» (1970), а также капитальные труды «Русский военный костюм XVIII — начала XX века»; «Военная галерея Зимнего дворца» (в соавторстве с А. В. Помарнацким). Журналы осаждённого Ленинграда печатали его рассказы о подвигах русских солдат и офицеров, очерки о Кутузове, Суворове, Денисе Давыдове и других. Также написал книгу «Воспоминание о блокаде».

Цит. по: В. М. Глинка. Воспоминания. Архивы. Письма. Книга вторая. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа. Изд-во АРС. 2006.

* *Карлов, Георгий Николаевич* (1905–1991) — художник, заслуженный деятель искусств Уз ССР (1944). Великолепный художник-иллюстратор, замечательный мастер в изображении животных, проиллюстрировал более 100 книг для детей в издательствах России, Украины, Молдавии, Узбекистана («Будем знакомы», «Отчего и почему», «Приключения Тяфа», «Тяп и Ляп» и др.). Также автор книги-учебника «Изображение птиц и зверей» (Просвещение, 1976 г.; др. изд.: «Рисование животных и птиц», Ижица, 2002 г.). Коллекционировал гитары, хотя игре на инструменте начал учиться уже в зрелом возрасте, после 50 лет. Его сын — Кирилл Георгиевич Карлов (1940–2009) – писатель и художник, мастер пейзажа.

корпусом — «Иванъ Андреевъ Батовъ, 1815». Известно, что талантливый самоучка, скрипичный мастер из крепостных, Иван Батов сделал десять гитар. Эта — одна из сохранившихся до наших дней. Гитара, которая положила начало коллекции, сделана также очень известным мастером, на ней подпись: «Музыкально-инструментальный мастеръ С. П. Снигиревъ. Харьковъ, 1910 г.» Эта гитара имеет два грифа и поэтому обладает гораздо большими возможностями, чем обычная...»[8].

6. Коллекция музыкальных инструментов Останкинского дворца-музея.

В справочнике «Москва: Спутник туриста» (1961) об Останкинском дворце-музее творчества крепостных (Первая Останкинская ул., 5) читаем:

«Дворец построен из дерева в XVIII веке крепостными мастерами графа Шереметева под руководством крепостного архитектора и художника П. И. Аргунова. <...> Во дворце богатые собрания статуй, картин, гравюр, фарфора. Недавно музей пополнился интересными экспонатами: в коллекцию произведений П. И. Аргунова поступили неизвестные прежде высокохудожественные миниатюры, выставлена чудесная гитара работы знаменитого скрипичного мастера Ивана Батова, бывшего крепостным Шереметева, в дар музею преподнесена редкая коллекция из 50 вееров, каждый из которых можно назвать подлинным произведением искусства».[9]

В другом, более позднем справочнике — «Останкино. Театр-дворец»[10], вероятно, о ней же сказано:

«Коллекции музея.

Хранятся в музее гитара и виолончель замечательного русского мастера И. А. Батова, инструменты которого в наши дни являются исключительной редкостью»[11].

Там же приведено и следующее описание гитары:

«Гитара семиструнная с футляром. 1804.
Россия. Петербург. Мастер И. А. Батов.
Ель, клен, черное дерево, слоновая кость, металл.
Длина 91.
На нижней деке внутри корпуса наклеена этикетка с надписью:
«Иван Андреев Батов 18-04
Johhann Batoff 18-04»
Инв. Рз-230
Поступила в 1963 г. от Л. Б. Духовой»[12].

Эта же гитара значится в изданном каталоге выставки «Мир русской усадьбы» в ЦДХ в Москве (1994 г.) в числе инструментов из Московского музея-усадьбы «Останкино» — Останкинского дворца графа Н. П. Шереметева. Правда, ее описание приводится уже с вопросительным знаком после имени мастера, лишь как возможной работы Батова[13]:

69. ГИТАРА СЕМИСТРУННАЯ.
Петербург, 1804.
Мастер И. А. Батов (?)
Ель, клен, черное дерево, слоновая кость, металл. Дл. 91.
Внутри корпуса на нижнюю деку наклеена бумажная этикетка с надписью: *Иванъ Андреевъ Батовъ 18-04. Johann Batoff, 18-04.* Имеет 19 металлических ладов, верхняя дека из ели, нижняя дека и обечайки — из клена.

В статье М. Б. Мордвиновой, на которую ссылается каталог, буквально сказано следующее: «В коллекции находится гитара семиструнная 1804 г., предположительно изготовленная мастером И. А. Батовым (внутри корпуса этикетка с его именем и датой)»[14].

7. Коллекция старинных музыкальных инструментов (при Государственном Академическом Большом театре)*

В журнале «Огонёк», 1948, № 22 от 22 мая 1948 г., было опубликовано следующее интервью с советским гитарным мастером В. Д. Климовым[15]:

«Мастер гитарного дела.

В Москве на Трубной площади, во втором этаже небольшого дома живет старейший инструментальный мастер Василий Дмитриевич Климов. Ему восемьдесят лет, из них шестьдесят восемь он посвятил гитарному делу. Климов сделал пятьсот гитар и «вылечил» более восьми тысяч.

Мы в мастерской Климова. На столе перед мастером бесформенные куски дерева: фибристый клен, из которого делается кузов гитары, ель для верхней деки и бук для грифа гитары. Сейчас Климов изготавливает свою пятьсот первую гитару.

— Был у нас свой «гитарный Страдивариус», — рассказывает В. Д. Климов, — крепостной человек графа Шереметева — Батов. Золотые руки были у этого замечательного русского мастера-самородка. Батов работал в крепостной капелле графа. Сделал он всего десять гитар. Три из них мне посчастливилось чинить. Одна из неповторимых батовских гитар находится в Москве, в коллекции Большого театра.

М. Григорьев»[16]

---

[8] Васильев Ю. А., Широков А. С. Рассказы о русских народных инструментах. М., Сов. композитор, 1976. – С. 57-58.

[9] [Двинский, Э. Я.] Москва: Спутник туриста. М., Московский рабочий, 1961. – С. 222-223.

[10] Вдовин Г. В., Лепская Л. А., Червяков А. Ф. Останкино. Театр-дворец. — М., 1994

[11] Вдовин Г. В. и др. Указ соч., с. 207.

[12] Там же, с. 308. Указанная здесь дата поступления гитары в музей – 1963 год – противоречит предшествующему источнику: в справочнике, изданном двумя годами ранее, в 1961 году, уже говорится о гитаре Батова, как об экспонате, недавно пополнившем музей.

Перед гитарой Батова в этом же справочнике приводятся сведения и о еще одной гитаре из той же коллекции, работы другого мастера:

«268. Гитара шестиструнная с футляром. 1822.
Россия. Петербург. Мастер Франциск Мацкевич.
Ель, красное и черное дерево, слоновая кость, перламутр, черепаха, бронза, резьба, литье, инкрустация. Длина 85
На нижней деке внутри корпуса наклеена этикетка с надписью:
«Franciscus Mackiewicz fecit Petropoli Anno 1822»
Инв. Рз-174
Поступила в 1949 г. от Л. А. Левзоровича»

[*] Ныне – Государственная коллекция уникальных музыкальных инструментов Российской Федерации. В настоящее время закреплена за Государственным музейно-выставочным центром РОСИЗО на праве оперативного управления. Хранителем коллекции с момента ее создания (1919) и до конца жизни (1946) являлся Е. Ф. Витачек.

[13] Мир русской усадьбы : Каталог выставки / Авт. сост. В. А. Ракина; Авт. статей Г. В. Вдовин и др. – М., Авангард, 1995. – С. 134.

[14] Мордвинова М. Б. Указ. соч., с. 149.

[15] *Климов, Василий Дмитриевич* (1869-1950) — один из первых высококвалифицированных советских гитарных мастеров.

[16] Григорьев М. Мастер гитарного дела // Огонёк. – 1948. – №22. – С. 32. По информации Машкевича, «всего В. Д. Климов ремонтировал четыре гитары работы Батова, вып. 1796, 1807, 1808 и 1812 гг.» («Классическая гитара в России и СССР», стлб. 193).

В. П. Машкевич об этой же гитаре сообщал:

«В 1950-х годах в Москве находилось несколько гитар работы Батова. Одна из них хранилась в музее Московского Большого театра и, к сожалению, была недоступна для осмотра. Она была где-то под водой, рассыпалась на части и градирована В. Д. Климовым. Гриф ее покороблен и очень узок, но переделать ее не позволили»[17].

Гитары Батова в списке коллекции[18] по состоянию на 2004 г. не значится; сейчас в ней числится 381 предмет, в том числе, 299 инструментов (включая 26 особо ценных), из них, 202 скрипки, 45 альтов, 44 виолончели, 3 контрабаса, 2 виоль д'амур, пошетт, тенор, лирон и 82 смычка. В их числе два инструмента Батова: виолончель, 1816 г. (№45, инв. 40-а) и скрипка, 1834 г. (№99, инв. 78-а), имеется также – виолончель, нач. XIX века (Санкт-Петербург), значащаяся как «школа Батова» (№133, инв. 112).

8. Гитара, принадлежавшая К. В. Дубову[19]

В. П. Машкевич среди гитар работы Батова, имевшихся в Москве в 1950-х годах, называет также инструмент, принадлежавший гитаристу К. В. Дубову, и приводит его размеры (в мм):

Длина корпуса	*455*
от нижней кромки розетки	*265*
Ширина корпуса верхней части	*212*
Ширина корпуса в месте выреза	*192*
нижней части	*270*
Высота корпуса у грифа	*82*
в вырезе	*92*
у пуговки	*92*
Диаметр розетки	*77*
Общая длина инструмента	*965*
Мензура	*625*

Этикетка: *«Иван Андреев. Батов. 1808 г. / Johann Batoff, 1808»*.

Корпус сделан из лучистого клена. На обечайках имеются следы проломов и реставрации. Верхняя дека из мелкослойной ели, в двух местах заделка. В нижней части деки, возле пуговки, небольшое украшение. Гриф в выпуклой части фанерован черным деревом. Планка из черного дерева поставлена новая. Лады с небольшим уклоном. Головка переделана, колки заменены механикой. Все переделки выполнены В. Д. Климовым. Гитара имеет две нижних деки. Вторая, как и первая, из лучистого клена, но рисунок прослоек дерева различный. По-видимому, вторая дека поставлена не Батовым, т. к. это нововведение принадлежит Шерцеру, жившему позже Батова. Тон инструмента сильный, приятный, серебристый и певучий. Певучесть всех струн и на всех ладах одинаковая. Почти такая же певучесть на всех инструментах выше 12-го лада. Флажолеты сильные и чистые. Футляр старинной работы (по-видимому, времен Батова), фанерован кленом. Гитара куплена у одной гражданки за небольшую сумму. Она говорила, что инструмент привезен из Бельгии. Гитара продается за 2000 руб.

Батов не нумеровал свои инструменты и не подписывал этикетки»[20].

[17] «Классическая гитара в России и СССР», стлб. 193. Далее там же В. П. Машкевич продолжал: «Вторая гитара принадлежала одному любителю. Она переделана в головке грифа с заменой колков на механику. Третья гитара принадлежала одному из артистов цыганского театра; она была переделана В. Д. Климовым в терц-гитару, т. к. корпус ее был поврежден».

[18] Приложение №1 к приказу Минкультуры России от 24 февраля 2004 года №306.

[19] Гитарист-аккомпаниатор, в конце 1930-х гг. в дуэте с И. Орловым выступал и записывался на пластинки с певцом Вадимом Козиным; в 1937-1938 гг. в дуэте с В. С. Сазоновым аккомпанировал Вере Орловой.

[20] «Классическая гитара в России и СССР», стлб. 193.

И. А. БАТОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

И. А. Батову посвящено несколько произведений документально-художественной прозы. Это очерк писателя Сергея Николаевича Голубова (1894-1962) «Иван Батов — русский Страдивари» в сборнике «Мастера крепостной России», вышедшем в 1938 году в издательстве «Молодя гвардия» в серии «Жизнь замечательных людей»[1] и его же — повесть «Страдиварий на оброке», опубликованная в журнале «Новый мир»[2], в основу которых положен фактический материал, почерпнутый автором из статей В. П. Бурнашева и М. Д. Резвого в «Северной пчеле» 1833 и 1841 гг., а также исторических документов и материалов конца XVIII – XIX вв. касающихся как самой этой эпохи в целом, так и тех конкретных исторических личностей, без которых невозможен рассказ о знаменитом мастере. Стоит также упомянуть, что по повести «Страдиварий на оброке» был поставлен еще и музыкальный радиоспектакль «Иван Батов», в котором играли ведущие актеры МХАТА — П. В. Массальский, В. А. Вербицкий, Б. Я. Петкер[3].

Из всех известных нам литераторов, обращавшихся к образу Батова, именно С. Н. Голубов, на наш взгляд, был наиболее точен в изложении фактов и событий его биографии, хотя и у него, конечно, не обошлось без недостатков и погрешностей, присущих вообще всякому произведению подобного жанра, где подлинный фактический материал вынужденно неразрывно соседствует, перекрещивается с писательским художественным домыслом. Так, например, Г. Ф. Фесечко, автор монографического очерка об Иване Евстафьевиче Хандошкине[4], упрекает его в «неправдоподобности образа Хандошкина» в повести «Страдиварий на оброке» и считает, что «описание встречи Хандошкина с Батовым страдает отсутствием правдивости и художественной убедительности»[5]. Имеются неточности и ошибки и в очерке «Иван Батов — русский Страдивари». «В 1829 году на петербургской выставке музыкальных инструментов, — пишет Голубов, — произведения Батова были превознесены по заслугам знатоками, и грудь почтенного мастера украсилась большой серебряной медалью «на аннинской ленте»». Во-первых, это была не «выставка музыкальных инструментов», а универсальная выставка российских мануфактурных изделий, где среди многого прочего выставлялись и произведенные в России музыкальные инструменты, во-вторых, как мы уже отмечали в отдельной статье о выставке, полученная Батовым медаль не предназначалась для ношения и потому «грудь почтенного мастера» никак не могла бы ею «украситься» (впрочем, в этом он повторил В. Бурнашева). Да и само начало очерка, может быть и выглядящее литературно

[1] Голубов С. Н. Иван Батов — русский Страдивари // Мастера крепостной России. – М.: Молодая гвардия, 1938. – С. 166-195.

[2] Голубов С. Страдиварий на оброке // Новый мир : Ежемес. журнал худ. лит. и обществ. мысли . – М.: Новый мир, 1939 . – № 7. – С. 100-125.

[3] См.: Шерель А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М., 2004. – С. 389.

[4] Фесечко Г. Ф. Иван Евстафьевич Хандошкин: Моногр. очерк. Л.: Музыка, 1972.

[5] Указ. соч., с. 39.

эффектно, начинается с неправдивой, дурно вымышленной характеристики, которую С. Голубов уже в первой строчке своего повествования ничтоже сумняшеся выдает В. Бурнашеву, представляя его читателю «хвастуном, франтом, сплетником и назойливым завсегдатаем кофейных», этаким легкомысленным прожигателем жизни, по случаю черкнувшим в газетку «изящный фельетон» об отечественном Страдивари — «занятно, весело и красноречиво» — в котором «все розово и нежно» и нет «ни слова о тяжком творческом пути Ивана Батова, ни звука о бедствиях его каторжной молодости и рабстве зрелых лет». А между тем, не будь Бурнашева, да еще чуть позже Резвого, что бы смог без них рассказать Голубев о Батове и знал ли бы он о нем вообще?!... Разве не его слова из «фельетона» — «голубушки, проказницы, резвушки» — вкладывает он в уста своего героя, любующегося созданными им инструментами...[6] И все же, сколь бы много больших и малых претензий не возникало сегодня к этим сочинениям С. Н. Голубова, нельзя не признать, что в советское время его заслуга в восстановлении памяти об Иване Батове была очень значительна.

В 1939 г., вскоре после выхода книги «Мастера крепостной России», появилось сразу несколько отзывов на нее в советской прессе. Рецензию А. Иванова под названием «Славные деятели русской крепостной интеллигенции» опубликовал журнал «Книга и пролетарская революция»[7], другую — «Мастера крепостной России» — писателя И. А. Рахтанова, в том же году напечатал журнал «Детская литература»[8]. Обе, еще до оценки содержания и литературной ценности книги, конечно же, отмечали важность основной темы, вокруг которой группируются очерки рецензируемого сборника, указывали на их поучительность «в момент победоносного завершения строительства социалистического общества в нашей стране и постепенного перехода от социализма к коммунизму, когда создана новая, народная, социалистическая интеллигенция»[9] и подчеркивали значение «правильного показа и освещения» трагического положения крепостных народных талантов «на конкретных исторических личностях»[10]. «Трудно себе представить что-либо более тяжкое, — писал А. Иванов, — чем положение представителей крепостной интеллигенции, которые, будучи высоко культурными людьми, оставались теми же крепостными: несмотря на выдающиеся способности этих людей, они целиком находились под гнетом грубого и жадного помещика. Трагедия этих людей заключалась в противоречии между их могучим дарованием и отсутствием реальных возможностей для творческой работы. Лишь немногие представители трудящихся сумели выбиться из тяжких условий крепостного права; тысячи же дарований погибали под розгами на барских конюшнях и в неимоверно тяжелом труде на помещика и в казенной крепостной промышленности»[11]. Об этом же говорил и И. Рахтанов: «Самой природой эти люди выделены, но законом они уравнены в бесправии с тысячами односельчан, и вот отсюда возникает трагедия. Их можно покупать, можно продавать, им можно приказать перестать заниматься искусством, и они обязаны по первому же слову господина, променяв кисти на шило и дратву, сшить сафьяновые полусапожки для барчука. Но велико у них желание творить прекрасное — и на сафьян ложится тончайший золотой узор, великое произведение искусства. Крепостной труд! Маленькая книжка страница за страницей раскрывает страшную механику крепостного труда»[12]. В целом, все вошедшие в сборник очерки оценивались положительно, однако выражалось сожаление и даже недоумение по поводу того, что о жизни и деятельности столь ярких и интересных личностей рассказывается очень сжато, бегло, словно в попыхах. «Четырех ее авторов и издательство можно упрекнуть в излишней торопливости. Как говорили в народе, скоро сказка сказывается, да дело мешкотно творится. Очень уж быстро рассказывают свои «сказки» и В. Сафонов, и Б. Могилевский, и Э. Гард и С. Голубов. Четыре больших жизни проходят на ста девяноста семи страницах, включая сюда и библиографию использованных авторами книг и журналов! Курьерский поезд и то медленнее летит. Перед читателем, как перед пассажиром, мелькают эпохи, похожие на верстовые столбы. Никаких остановок — все вперед! Такая лихость отнюдь не соответствует теме, спокойной, величавой и глубоко печальной. Зачем понадобилось все это рассказывать на таком маленьком количестве страниц? Неясно. Каждый из четырех заслуживает более пристального внимания и читателя, и в первую очередь автора. Каждый достоин самостоятельной книжки, и редакции следовало бы снова вернуться и к Черепановым, и к Фролову, и к Батову, и к Нартову. Жизнь их точно соответствует названию серии — это были люди действительно замечательные! Медленная дружба с ними, а не трамвайное знакомство — вот чего хочет читатель. Он готов к этому, четыре биографии могут обогатить его и новыми фактами, и поступками, и тонким пониманием окружающего. Все они — подлинные самородки, вышедшие из артезианских глубин русского народа, и задача нашего писателя заключается в том, чтобы представить их своему читателю во всей полноте — вот они были какие: и Нартов, и Фролов, и Черепановы отец и сын. Пожалуй, наиболее благополучен в этом смысле очерк об Иване Батове, материалы о котором так малы, что автор (С. Голубов) даже не составил библиографии. Голубову целиком принадлежит честь открытия Батова. Он был забыт читающей публикой очень крепко. И только в государственной коллекции старых музыкальных инструментов, где хранится его виолончель, помнили Батова. Голос его инструмента, бархатный, светлый, знают москвичи. В оркестре Государственного Большого академического театра у батовской виолончели свое почетное

[6] В фактах литературного заимствования, разумеется, нет ничего предосудительного и постыдного, тем более для писателя, работающего в историческом жанре, однако же лишь при условии уважительного отношения к источнику заимствования. Л. Н. Толстой, например, рассказывая о своей работе над «Войной и миром», не скрывал: «...Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами, из которых у меня во время моей работы образовалась целая библиотека книг» («Русский архив», 1869). Известно, в частности, что знаменитое описание Бородина дано им по материалам артиллерийского журнала 1861 года. Впрочем, даже это не уберегло писателя от массы обвинений «компетентных» современников в многочисленных искажениях исторической правды, недостоверности описания исторических событий и лиц, и проч. и проч., в конечном итоге, в использовании далеко не лучших источников. Ну, а поскольку при «жизнеописании» Ивана Батова выбора в источниках и вовсе нет, то нам остается лишь максимально ценить то немногое, что сохранило о нем память, а главное, и тех немногих, кто когда-то как смог сумел о нем рассказать.

[7] Иванов А. Славные деятели русской крепостной интеллигенции // Книга и пролетарская революция. – 1939, № 7-8. – С. 90-94. / Далее см.: Иванов А.

[8] Рахтанов И. «Мастера крепостной России» [Рец. на кн.: Мастера крепостной России]. — «Детская литература». — 1939. — № 4. — С. 42 — 44. / Далее см.: Рахтанов И.

[9] Иванов А. – С. 90.

[10] Там же. – С. 92.

[11] Там же.

[12] Рахтанов И. – С. 43.

место. В умелых руках маэстро она поет о своем мастере, и хорошо, что С. Голубов услышал эту песню»[13].

Другой автор, в части рецензии посвященной очерку о Батове в журнале «Книга и пролетарская революция», резюмировал: «В несколько другой обстановке феодально-крепостнического строя жил и работал И. А. Батов (1767-1841) — крепостной человек графов Шереметьевых, один из выдающихся мировых скрипичных мастеров того времени. С ростом дворянской материальной культуры страны требовались также специалисты, которые непосредственно в помещичьих вотчинах могли бы строить дворцы, украшать их произведениями искусства. Росла большая надобность в искусных мастерах, строителях, архитекторах и художниках, в барских театрах, в хорах певчих... Обученные крепостные, оставшиеся в распоряжении вотчины, находились в полном и непосредственном подчинении и материальной зависимости от помещика. Полная зависимость от своего господина не давала возможности им закреплять достигнутые результаты и развивать свои творческие достижения, ибо со стороны помещика им постоянно грозила опасность быть оторванным от служения искусству. Только лишь выкуп был единственно реально возможным выходом для крепостных мастеров, чтоб освободиться от власти помещиков. Но нередко способности, таланты крепостных мастеров преграждали им путь к воле, ибо помещик обычно стремился к максимальной эксплоатации их умственного труда. Даже такие богачи, как Шереметьевы, имевшие к 1800 г. 210347 крепостных крестьян и около 1000 дворовых не освобождали своих крепостных мастеров, а предпочитали переводить их на другую работу. Так, например, когда в 1803 г. графу Н. П. Шереметьеву потребовался фортепьянный мастер, выбор пал на знаменитого 36-летнего скрипичного мастера Батова. То же случилось с другим крепостным графа Шереметьева — с архитектором-художником Павлом Аргуновым. Когда с 1802 г. все барские затеи по строительству прекратились, резко изменился и круг задач Аргунова. На него, помимо всего прочего, были возложены обязанности наблюдать за гуляющими в Останкинском саду, осматривать пожарные инструменты и следить за перемещением мебели во время пиров. Так знаменитый строитель Останкинского дворца был забыт как художник-архитектор»[14].

Несколькими годами позже появился рассказ «Скрипичный мастер Иван Батов» в книге А. Кузнецова «Крепостные мастера»[15]. Он тоже был написан «по мотивам» имевшихся сведений о жизни мастера, но «художественная составляющая» в нем все же преобладала. Не преминул автор вставить в сюжет и сомнительную историю о скрипке «из гробовой доски», якобы сделанную Батовым для Хандошкина, повторился он также и в ошибке с медалью, вновь, как и Голубов, назвав ее «для ношения на анненской ленте». В целом же, будучи адресован детскому читателю, рассказ вполне справился с той задачей, которую, очевидно, и ставил перед собой писатель: рассказать в доступной и увлекательной форме юному читателю о знаменитом русском инструментальном мастере из народа.

Имя Батова встречается и в других литературных произведениях. История редкой старой скрипки, сделанной Батовым, побывавшей затем во многих руках и чудом уцелевшей до наших дней, по ходу повествования возникает, например, в повести Э. М. Эмден (1905-1961) «Школьный год Марины Петровой»[16], рассказывающей о талантливой юной скрипачке, учащейся музыкальной школы. Попавшая счастливым образом в ее руки батовская скрипка сильно пострадала — лак на ней потускнел, отклеились деки — и требовала серьезного ремонта. «Можно ли ее починить?» — тревожилась девочка, но опытный мастер заверил: «Эта скрипка живучая, Иван Батов безделушек не делал!». Инструмент, конечно же, был восстановлен и старая скрипка вновь запела «чистым и сильным голосом».

Встречаемся мы с Батовым и в повести Семёна Гарина (1911-1970) «Уралочка»[17], герой которой, уральский скрипичный мастер Андрей Костров, пытается проникнуть в тайны волшебного инструмента и создавать скрипки, достойные лучших образцов.

Упоминается мастер Иван Батов (хотя и вскользь, в ряду с другими знаменитыми мастерами) и на страницах остросюжетной детективной повести М. Д. Ройзмана (1896-1973) «Вор-невидимка»[18], события которой разворачиваются вокруг необыкновенной скрипки мастера Золотницкого с именем «Родина», обещавшей «затмить все скрипки, сделанные до нее, в том числе даже самого Стардивариуса».

О таинственной гитаре — «побитой, с расщепленным грифом и треснувшим корпусом» — в которой взявшийся за ее ремонт мастер предполагает один из инструментов Батова, повествует чудесный, немного мистический, рассказ Вячеслава Ивановича Дёгтева (1959-2005) «Русская душа», давший название и всему сборнику, в котором он был опубликован[19].

А недавно нам встретилась в Интернете даже целая поэма «Скрипичный мастер Иван Батов», написанная в 2014 году современным прозаиком и поэтом Евгением Девиковым, живущим ныне в Израиле. Вот несколько строк из нее:

И эта удивительная скрипка
с резьбою завитка замысловатого
сработана от деки и до грифа —
на русском верстаке Ивана Батова.

Он ладил их не хуже заграничных, —
отнюдь не в подражание диковинкам.
И отзвук славных дел его скрипичных
летел по свету в инструменте новеньком.

Вероятно, имеется еще немало и других рассказов, повестей, романов, пьес, где пусть фразой, пусть парой слов или одним лишь именем, упомянут изумительный русский инструментальный мастер, не оставивший будущим писателям о себе и своей жизни свидетельств достаточных для «большой прозы», но делавший инструменты столь прекрасные, что и теперь любая история об искусстве их изготовления без упоминания о нем оказывается неполной.

В. Тавровский.

[13] Там же.

[14] Иванов А. – С. 92.

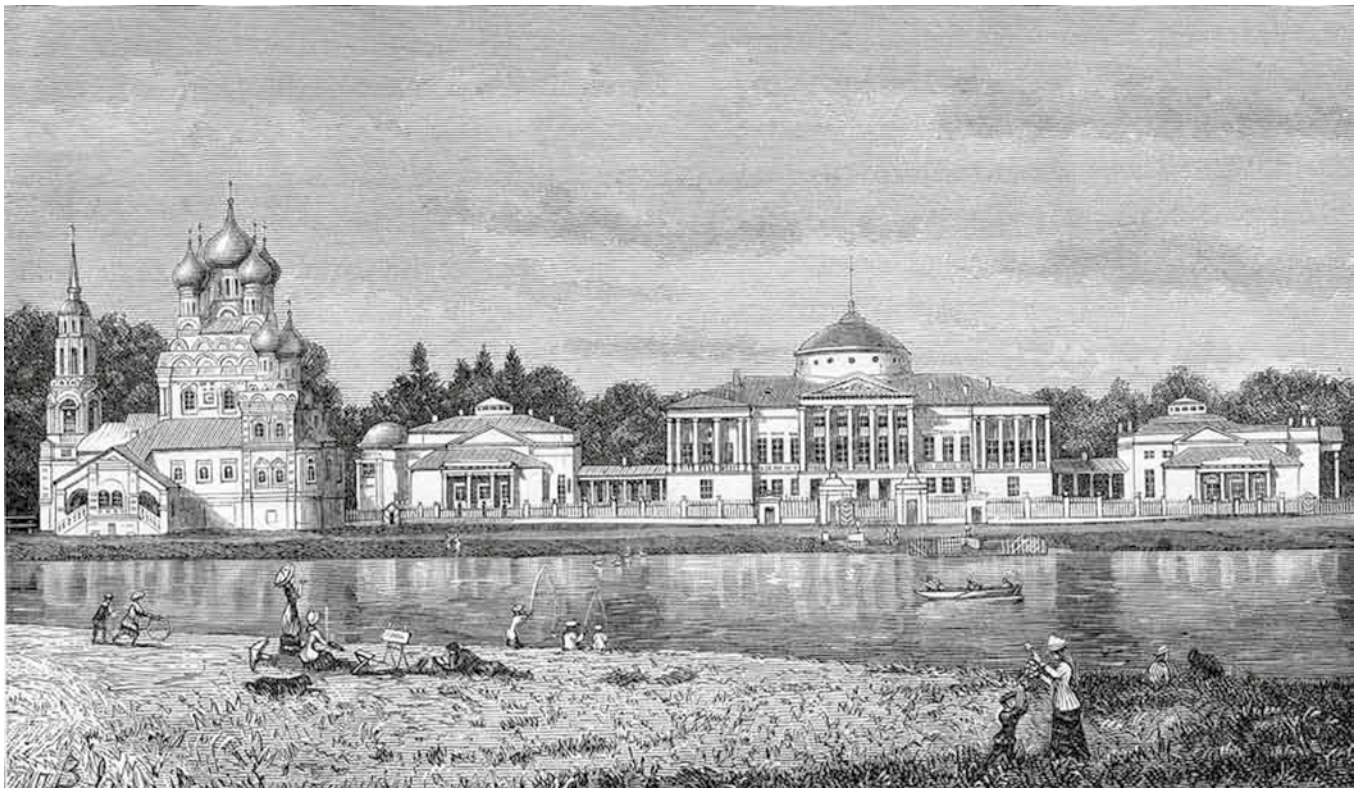
[15] Кузнецов А. Крепостные мастера. – М.: Детгиз, 1953. – С. 127-159.

[16] Эмден Э. Школьный год Марины Петровой. М.-Л.: Детгиз, 1952.

[17] Гарин С. Уралочка : повесть. – М. : Детгиз, 1963.

[18] Ройзман М. Д. Вор-невидимка // Мир приключений: Альманах. – № 11. – М., Детгиз, 1965. – С. 539-635.

[19] Дёгтев В. И. Русская душа: Рассказы. – М.: ИТРК, 2003. – С. 12-25. «Русская душа» – оригинальное название рассказа, о чем следует сказать, поскольку в Интернете он почему-то встречается в электронном виде еще и под названием «Семиструнная душа».



Усадьба Останкино.
Театр-дворец графа Н. П. Шереметева. 1792—1798.
Гравюры 1870-х — нач. 1880-х гг.

Подключников Н. И. (1813-1877). Вид усадьбы Останкино, 1836 г.

С. Б. МОРДВИНОВА

старший научный сотрудник, хранитель коллекции старинных инструментов
Останкинского дворца-музея

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX вв. В СОБРАНИИ ОСТАНКИНСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ*

Из книги: Новые материалы по истории русской культуры: Сб. трудов. / Ред. Г. Д. Кропивницкая; [Минкульт СССР; ГЦТМ им. А. А. Бахрушина; Останкинский дворец-музей творчества крепостных]. М., 1987. С. 135–175.

Коллекция музыкальных инструментов Останкинского музея немногочисленна — состоит всего из 17 предметов. По значению и количественно она во многом уступает подобным музейным собраниям Москвы и Ленинграда. Однако несмотря на свою малочисленность, она несомненно представляет исторический и художественный интерес, включая несколько групп близких по времени создания редких инструментов. Коллекция дает некоторое представление о составе и качестве помещичьих оркестров конца XVIII в., составляющих одну из существенных сторон русской усадебной культуры. Для выявления инструментов, использовавшихся в составе крепостных оркестров конца XVIII в., необходимо обратиться к истории возникновения типичного для этого времени шереметевского оркестра, к его лучшим музыкантам и инструментальным мастерам.

Ряд исследователей, изучавших музыкальную культуру XVIII в. и историю театра в России, в той или иной мере затрагивали вопрос об оркестре Шереметевых. Однако специальных работ, посвященных этой теме, создано не было. Упоминания о шереметевских музыкантах находим у П. А. Бессонова в работе «Прасковья Ивановна графиня Шереметева» (1872 г.) и у Н. Н. Евреинова в книге 1911 года «Крепостные актеры». В советское время тема освещалась В. К. Станюковичем в исследовании «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века». Станюкович впервые публикует выдержки из «Завещательного письма» Н. П. Шереметева к сыну, раскрывающего первые годы деятельности театра[1]. Исследователь приводит интересный документ, касающийся обучения музыкантов в 1770-е годы[2]. Эти сведения особенно ценны, так как Станюкович хорошо знал шереметевские активы, являясь долгое время хранителем, превращенного после Великой Октябрьской социалистической революции в музей Фонтанного дома Шереметевых.

Большой вклад в изучение оркестра Шереметевых был сделан старейшим сотрудником Останкинского музея Н. А. Елизаровой. В монографии «Театры Шереметевых», изданной в 1944 г., она посвящает целую главу оркестру, его крепостным и вольным музыкантам, выделяя особенно деятельность композитора С. А. Дегтярева и инструментального мастера И. А. Батова. Ею был собран огромный фактический материал. К сожалению, в работе часто отсутствуют точные ссылки на архивы, а приводимый материал недостаточно систематизирован. Многие документы не воспроизводятся в орфографии подлинника, некоторые существенные предположения остаются без документального подтверждения. Однако труд Н. А. Елизаровой послужил толчком к дальнейшему изучению Останкинского театра и его оркестра.

Новые архивные данные об обучении крепостных актеров и музыкантов для театра Шереметевых, представляющие большой научный интерес, собрала сотрудник Останкинского музея Л. А. Лепская[3].

---

* Статья приводится с сокращениями и без Каталога инструментов, сделанные в тексте пропуски отмечены троеточием в угловых скобках. Ссылки на источники и примечания, имеющиеся в тексте публикации, частично были опущены, а сохраненные перенесены из конца документа внутрь основного текста и помещены в цифровых сносках, их нумерация — по сравнению с оригиналом — изменена; сноски, сделанные редакцией журнала обозначены звездочкой. – *Ред. ИГвЛ.*

[1] Станюкович В. К. Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века. — Л., 1927. — С. 5-6 / Далее см.: Станюкович В. К.

[2] Там же. — С. 62.

[3] Лепская Л. А. Обучение крепостных актеров и музыкантов графа Шереметева во второй половине XVIII века. 1975. Рукопись. — Н. а., Ф. II, д. 358 / 802 / Далее см.: Лепская Л. А.

Основная тема перечисленных работ — прежде всего крепостной театр Шереметева, история его строительства, репертуар и его актеры. Оркестру и музыкантам в них уделялось значительно более скромное место. Цель настоящей публикации — осветить историю появления и существования оркестра Шереметевых, определить его место и значение для музыкальной культуры XVIII века. Ее существенной стороной является атрибуция музыкальных инструментов, находящихся в коллекции музея, тем более, что их изучением, классификацией, определением места и времени изготовления никто ранее не интересовался. Большинство инструментов публикуются впервые, исключая виолончель работы И. А. Батова, небольшую группу духовых инструментов и не раз воспроизводившуюся арфу. К статье прилагается каталог коллекции. Ряд документов относительно истории оркестра, его музыкантов и музыкальных инструментов публикуются впервые. Используемые архивные сведения, которые публиковались ранее, уточнены, приводятся в орфографии подлинников со ссылками на архивные фонды. <...>

Останкино в конце XVIII в. славилось своими актерами, певцами, танцорами и музыкантами. Шереметевский оркестр высоко ценили современники. Он выделялся среди крепостных оркестров масштабностью и хорошо поставленным обучением под руководством известных европейских музыкантов.

Самые ранние сведения о крепостных музыкантах Шереметевых относятся к середине XVIII в. В «Ведомости служителям и дворовым людям» П. Б. Шереметева за 1748 г. упоминаются ученики валторнисты. Около имени одного из трех мальчиков имеется надпись — «у француза Жака»[4], свидетельствующая о его обучении у какого-то иностранного музыканта. Однако музыка могла звучать в Останкине и в более ранние времена, когда в 1720-х годах здесь проводила лето жена князя А. М. Черкасского княгиня Марья Юрьевна с дочерью Варварой, будущей графиней Шереметевой. Они жили «... в свое удовольствие, — пишет С. Д. Шереметев, — открытым домом», у них «... процветала вокальная и инструментальная музыка»[5]. Об оркестре и музыкантах этого периода почти ничего неизвестно. В исследовании Н. А. Елизаровой по этому поводу указывается, что П. Б. Шереметев «завел свой собственный оркестр.., использовав музыкантов..., доставшихся ему от князя Черкасского»[6]. В 1754 г. в Кускове было устроено великолепное празднество в честь приезда императрицы Елизаветы Петровны. Несомненно, что уже к этому времени в имении был собственный оркестр. В Петербурге, в помещичьем доме на Фонтанке, в 1760-е годы даются музыкальные представления в сопровождении оркестра с участием самих владельцев и гостей. Н. П. Шереметев вспоминает, что до того как был создан его отцом П. Б. Шереметевым «маленький театр» уже существовала «довольно заведенная прежде музыкальная капель»[7].

В 1770-80-е годы в увеселениях и празднествах Кускова музыка в исполнении собственного оркестра играла большую роль. О том, кто обучал музыкантов в 1760 – 70-е годы и кто руководил оркестром, архивных сведений сохранилось мало. Станюкович приводит документ 1777 г. об обучении мальчиков мастерами музыки «на флейтах» и на скрипке у Маснера[8]. Детей отдавали учиться игре на музыкальных инструментах, учитывая способности и наклонности: Шереметевы старались подбирать для каждого ученика наиболее подходящий инструмент. «А у Маснера один же мальчик был непонятен играть на скрипке, который от него и отдан обучаться на флейте»[9], отмечается в этом же документе. Первыми руководителями оркестра, по-видимому, были итальянцы — Джованни Рутини и композитор Джузеппе Сарти, хотя эти сведения Н. А. Елизаровой не подтверждаются архивными документами. Они же, по ее мнению, были и первыми учителями Степана Аникиевича Дегтярева (1766–1813), русского крепостного композитора, певца, музыканта и капельмейстера театра графа Н. П. Шереметева. Придворный капельмейстер Дж. Сарти, видимо, хорошо знал Н. П. Шереметева, его хоровую капеллу и оркестр, так как как около 1791 г. он сочинил специально для графа и его капеллы небольшую кантату «Будь здрав, будь здрав, любезный граф!» для соло, хора и оркестра. Поэтому не исключена возможность обучения С. А. Дегтярева у Дж. Сарти, который не мог не обратить внимание на талантливого певца и композитора. Кроме того, С. А. Дегтярев посещал лекции по итальянскому языку в Московском университете и по свидетельству писателя, бывшего крепостного Шереметевых, А. В. Никитенко, ездил в Италию для усовершенствования мастерства и повышения образования.

Дегтяреву принадлежит перевод с итальянского теоретического пособия по музыке В. Манфредини «Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке...»* Книга представляла собой пособие, главная цель которого, по выражению Дегтярева, состояла «для улучшения успехов учащегося ей юношества». С 1780-хх гг. Дегтярев значился певчим и регентом, с 1798 г. именовался «учителем концертов». Долгие годы он был хормейстером театра и певческой капеллы. Общие репетиции оркестра, хора и солистов, связанные с трудностями при объединении отдельных частей и действий постановок в единое целое, проходили под управлением С. А. Дегтярева. С 1780 г. на службу в оркестр Н. П. Шереметева поступил известный в то время немецкий виолончелист и композитор, происходивший из музыкальной семьи, близкой к кругу Бетховена, И. Г. Фациус. Выдающийся солист, виртуоз, бывший на протяжении долгого времени одним из руководителей шереметевского оркестра, он обучал крепостных виолончелистов К. Четверикова, Н. Чухнова и скрипачей И. Володимирова и В. Бизяева, которые впоследствии стали у Шереметева ведущими музыкантами и педагогами. К. Четвериков в 1796 г. давал уроки крепостному виолончелисту Д. Стрехвалову. И. Володимиров,

[4] ЦГИА СССР/Центральный государственный исторический архив/. Ф. 1088, оп. 3, д. 1488, л. 9—15 об., 1748 г. Публикуется впервые.

[5] ЦГАДА /Центральный государственный архив древних актов/. Ф. 1265, оп. 1, ч. III, д. 4880, л. 161. Публикуется впервые.

[6] Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. – М., 1944. – С. 18./ Далее см.: Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. В монографии Л. Гинзбурга «История виолончельного искусства» к числу известных в первой половине XVIII в. крепостных оркестров, включавших в себя исполнителей на смычковых инструментах, отнесен крепостной оркестр А. М. Черкасского. В приложении к кн. И. М. Ямпольского «Русское скрипичное искусство» приводится таблица «Крепостные оркестры в России XVIII – XIX вв.» В ней также указывается, что у П. Б. Шереметева в середине XVIII в. был смешанный струнно-духовой оркестр, который перешел к нему от А. М. Черкасского: Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства. – М., 1957. Кн. 2. – С. 69; Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. – М., 1951. – Т. 1. – С. 380. / Далее см.: Гинзбург Л. С; Ямпольский И. М.

[7] Станюкович В. К. – С. 5. Оркестр в XVIII – XIX вв. назывался также «копель» или «капелия»: Ямпольский И. М. – С. 65.

[8] Станюкович В. К. – С. 62. Имя Маснера встречается в документах более позднего периода. Известно, что скрипач Маснер жил в Петербурге: ЦГИА СССР. Ф. 1088, оп. 3, д. 578, л. 49, 1789 г.; д. 579, л. 3, 1790 г. Документ публикуется впервые. Лепская Л. А. – С. 34.

[9] Станюкович В. К. – С. 62.

* Правила гармонические и мелодические для обучения всей музыке, изданные господином Винченцо Манфредини [...]. С италианского на российский перевел Степан Дехтярев. СПб., 1805.

игравший в оркестре вторую скрипку, стал дирижером и учителем крепостных музыкантов-скрипачей: Алексея Жукова, Максима Зайцева, Ивана Бизяева, Никиты Машкова и Ивана Елизарова[10]. Кроме того, И. Володимиров должен был проводить через день репетиции с полным составом оркестра. Шереметев в 1796 г. пишет: «Оркестру делать репетиции концертов два раза в неделю (на полях — «в неделю три раза»), как то симфонии и концерты и помещать в оный оркестр всех учеников, а дирижировать оркестром Ивану Володимирову и подавать рапорты как выше сказано»[11].

Лучшие музыканты оркестра, имевшие учеников, назывались «музыкальными мастерами». Такими были также Василий Бизяев — вторая скрипка, и виолончелист Никита Чухнов. Несомненно, Фациус был превосходным учителем, от него выходили отличные музыканты и «музыкальные мастера». Недаром, сам Н. П. Шереметев, хорошо игравший на виолончели, высоко ценил немецкого виолончелиста, выплачивая ему большое жалование, а после увольнения «за долговременную и усердную службу» назначил ему пожизненную пенсию. Обучавшиеся у Фациуса К. Четвериков и В. Володимиров, концертировали с ним в Москве, а иногда самостоятельно вместе с другими участниками оркестра солировали и выступали в камерных ансамблях, исполняя музыку Моцарта, Стамица и других композиторов.

<...>

В начале 1790-х годов шереметевский оркестр насчитывал в своем составе от 40 до 50 исполнителей и представлял собой один из самых крупных помещичьих оркестров того времени. По реестру музыкантов, относящемуся к 1792 г., всего в состав труппы вместе с иностранцами входило 48 музыкантов[12]. Их количество ежегодно изменялось в зависимости от поступления или увольнения. на протяжении с 1789 по 1802 г. проходит 70 имен крепостных музыкантов, из которых постоянно оставалось около 40. Они и составляли ядро оркестра. По составу инструментов останкинский оркестр представлял полный — «классический» — симфонический оркестр, характерный для конца XVIII в., с преобладанием деревянных духовых и струнных инструментов. По реестру 1792 г. в штате насчитывалось: 13 скрипачей, 3 альтиста, 4 виолончелиста, 2 — 3 контрабасиста, 2 флейтиста, 4 — 5 гобоистов, 3 фаготиста, 3 кларнетиста, 3—5 валторнистов, 2—3 трубача, 1 литаврщик. Такое распределение вполне соответствует составу известнейших европейских оркестров второй половины XVIII в.[13] Уступая знаменитому придворному оркестру в Мангейме и королевскому оркестру в Дрездене, которые, по мнению Руссо, были лучшими в Европе, лишь по количеству скрипок (Мангейм 1782 г. – 18 скрипок, Дрезден 1783 г. — 15 скрипок), шереметевский оркестр приближался к выделившемуся «оркестру гайдновских концертов в Лондоне» (1790 — 1795 гг. — 12–16 скрипок) и даже превосходил домашний оркестр патрона Гайдна — князя Эстергази (1783 г. — 1 1 скрипок, остальных инструментов — по 2 [14]. По списку Императорского театра в Петербурге за 1791 г. первый оркестр насчитывал 21 скрипку, второй состав при 16 скрипках — 3 альта, 2 виолончели, 2 контрабаса, 4 флейты, 2 гобоя, 3 фагота[15]. Это несколько не соответствовало пропорциям звуковой мощности, рекомендованной флейтистом Квантцем в середине XVIII в. и выдерживавшимся в Европе до конца столетия. По Квантцу — 12 скрипок уравновешивалось 3 альтами, 4 виолончелями, 2 контрабасами, 4 флейтами, 4 гобоями и 3 фаготами. Как видим, шереметевский оркестр более приближался к принятым европейским нормам, чем оркестр Императорского театра.

Высокий уровень исполнительского мастерства подтверждает довольно сложный репертуар. В нем одно из первых мест принадлежало симфониям Гайдна. Из Парижа через виолончелиста Королевской Академии музыки Ивара присылалась «предклассическая» и классическая инструментальная музыка: симфонии Стамица, Госсека, камерные ансамбли Камбини. Из сохранившейся описи библиотеки Шереметевых, находившейся в Москве на Воздвиженке и составленной до 1812 г., упоминаются помимо произведений названных композиторов папки с нотами Баха, Вивальди, Боккерини. Кроме того, разучивались также симфонии и камерные ансамбли Плейеля, скрипичные сонаты и камерные ансамбли Корелли, Перголези, Манфредини, Паизиелло, Моцарта и других композиторов. В сопровождении оркестра ставились оперы Глюка, Сальери, Саккини, Пиччини, Гретри, Монсиньи со сложными инструментальными партиями, из русских — Фомина, Пашкевича.

Все это свидетельствовало о больших возможностях и высоком профессионализме оркестра, по обширности оперного репертуара соперничавшего с театром Маддокса в Москве и придворным театром в Петербурге. Шереметев был знаком с новейшими музыкальными изданиями. Помимо нот ему присылались Иваром различные справочники, пособия и теоретические труды. Среди них труд венского теоретика И. Й. Фукса «Методика для изучения гармонии в 3-х частях», работы А. Беметцридера «Уроки на клавесине» и «Новые рассуждения о гармонии», исполнительские «школы» и «методики» и т. д. Высокое музыкальное образование владельца оркестра позволило ему применить на практике новые методы обучения. Из сохранившихся Повелений Н. П. Шереметева и рапортов «мастеров» видно, что на разучивание нескольких произведений одного композитора отводилось 7–9 дней, после чего приступали к другому автору. Такой подход с сосредоточением внимания на одном композиторе позволял музыкантам в короткие сроки осваивать новый репертуар.

Изучение крупных мастеров европейской музыки совершенствовало вкус и мастерство крепостных музыкантов, позволяло оркестру сопровождать все оперные и балетные постановки театра и выдвинуться к концу века в число лучших. Посетивший еще в 1787 г. спектакль французский посол Сегюр отметил мастерство оркестра и выучку музыкантов: «... не зная языка русского, я мог только судить о музыке и балете; первая изумила меня приятною гармонией... музыканты, составлявшие оркестр, все принадлежали графу Шереметеву, который тщательно старался о воспитании и обучении их...»[16].

---

[10] ЦГИА СССР. Ф. 1088, оп. 3, д. 153, л. 113 об., 1796 г.; д. 160, л. 166, 1797 г.

[11] ЦГИА СССР. Ф. 1088, оп. 3, д. 153, л. 113, 1796 г.

[12] ЦГИА СССР. Ф. 1088, оп. 17, д. 65, л. 10-11 об. Публикуется впервые.

[13] Карс А. История оркестровки. Пер. с англ. Е. П. Ленивцева и В. Э. Фермана // Проблемы музыкознания. Историческая библиотека. / Под редакцией проф. М. В. Иванова-Борецкого. – М., 1932. – Таблица I; II. – С. 134-135. / Далее см.: Карс. А.

[14] Там же. – С. 132-134.

[15] Архив Дирекции Императорских театров (1746–1801) / вып. 1; отд. II. Документы. – СПБ., 1892. – С. 376–381 / Далее см.: Архив Дирекции Императорских театров.

[*] И. Кванц. Опыт наставления по игре па поперечной флейте. Перевод И. Шрайбера и Н. Кравец. // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. / Ред.-сост. Л. Гинзбург. – М.: Музыка, 1975. – С. 26.

[16] Записки графа Сегюра о пребывании его в России в царствование Екатерины II (1785-1789). Пер. с франц., с примеч., СПб., 1865.

В 1790-х годах оркестр начинает уже самостоятельно выступать с публичными концертами. Его приглашает участвовать в концертах театр Маддокса в 1790 г. В 1793 г. к Шереметеву обратились князья А. А. Прозоровский и А. М. Голицын с просьбой предоставить оркестр для игры в их домах. В 1796 г. в «Московских ведомостях» появилась заметка о предстоящем концерте крепостных музыкантов и певцов графа Шереметева с придворным капельмейстером Сарти.

После отъезда в Петербург Н. П. Шереметев часто вызывал к себе лучших музыкантов для выступления в камерных концертах и в результате срывались занятия. В 1796 г. в Петербург присылаются несколько валторнистов и кларнетистов с нотами и инструментами, из-за чего гобоист Гильман остался без учеников. В 1797 г. репетиции оркестра не проводились, «потому что за взятьем в Петербург лучших музыкантов не с кем». И, наконец, в 1799 г. из Москвы в Петербург перевозится большое количество музыкантов с инструментами и нотами. Многих музыкантов приказано было отдать в учение инструментальному мастерству. Среди них встречаются имена таких, как талантливый виолончелист Д. Стрехвалов, которого велено было отдать в учение клавикордному мастерству (в 1802 г. он вновь значится в оркестре).

Несмотря на это, оркестр по-прежнему пользуется большим авторитетом и заслуженной славой. Выступавший в Петербурге в 1800 г. директор немецкого театра Жозеф Маре, высоко отзывался о капелле Н. П. Шереметева и обращался к графу с просьбой заключить ангажемент для крепостной капеллы и музыкантов на выступление в спектаклях 4 раза в неделю «с представлением музыкантам самых выгодных условий»[17]. Но это были последние годы, когда оркестр находился в расцвете творческой деятельности и пользовался наибольшим успехом. Окончательно оркестр был распущен в 1804 г., через год после смерти П. И. Жемчуговой. Хотя возможно, что музыканты из состава шереметевского оркестра выступали и после его роспуска, например, в 1811 г. в московском Дворянском собрании, где была исполнена оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский» под его управлением.

Останкинская коллекция музыкальных инструментов XVIII — первой половины XIX вв. дает представление об инструментах, на которых играли в симфоническом оркестре Н. П. Шереметева. Она представляет значительный интерес, объединяя инструменты, характерные для состава симфонического оркестра конца XVIII в. Помимо них в коллекции есть теорба (лютня) середины XVIII в., арфа второй половины XVIII в., гитары первой четверти XIX в., почти не употреблявшиеся в оркестровых составах, но в основном использовавшиеся для сольной игры и аккомпанемента.

К сожалению, почти ни одного инструмента, относящегося непосредственно к шереметевскому оркестру, не сохранилось. Это связано с тем, что уже в самом конце XVIII в., как упоминалось выше, музыканты со своими инструментами были перевезены в Фонтанный дом — особняк Н. П. Шереметева в Петербурге. В 1870-е гг. при разделе имущества между наследниками часть вещей попадает в другие имения и особняки. Среди движимого имущества могли быть и инструменты, по всей вероятности, доставшиеся А. Д. Шереметеву, музыкальная деятельность которого во второй половине XIX века была общеизвестна.

Комплектование музыкальной коллекции в музее велось уже в советское время (за исключением арфы и одной виолончели). При этом музеем приобретались инструменты, характерные для состава симфонического оркестра Н. П. Шереметева, а также инструменты, выполненные крепостным инструментальным мастером И. А. Батовым[18]. Поэтому проследить более раннюю историю имеющихся в музее инструментов весьма сложно.

Музыкальные инструменты собрания делятся на три группы: духовые, струнные, клавишные. Наиболее полно представлены первые две.

<...>

Духовые инструменты попали в собрание Останкинского дворца из Государственного Эрмитажа в 1936 г. Точных данных о поступлении инструментов в Государственный Эрмитаж нет. Удалось установить, что один гобой, одна флейта, фагот и труба натуральная происходят из собрания известного бельгийского коллекционера Г. Снукка (G. O. Snoeck), которое было приобретено в 1903 г. в Музыкальный музей придворного оркестра. Судьба остальных инструментов неизвестна, но вполне вероятно, что в Государственный Эрмитаж они попали в 1920-е годы вместе с другими вещами из Фонтанного дома Шереметевых. Одно несомненно — аналогичные инструменты находились в оркестре Н. П. Шереметева, что подтверждается и его составом.

Струнные смычковые инструменты представлены двумя виолончелями и скрипкой. Одна виолончель работы неизвестного мастера поступила в останкинскую коллекцию в 1930 г. из Фонтанного дома. Следовательно, она могла находиться в оркестре Н. П. Шереметева. Судя по ее плохой сохранности, она была в большом употреблении. Изящные пропорции, хорошего рисунка эфы, тщательность исполнения и обработки дерева — все это говорит о том, что она выполнена неизвестным европейским (возможно, тирольским) мастером XVIII в. На обнаруженной на виолончели бумажной наклейке в верхней части обечайки, сохранилась старая надпись чернилами: “№ 707 1813 года”. Номер учетной документации и год дают основание для датировки виолончели до 1813 года.

Имена русских скрипичных мастеров второй половины XVIII в. почти не дошли до нас. И. Ямпольский называет одним из первых Осипа Дудина, который изготавливал и продавал смычки в 1760-е гг. в Петербурге[19]. Никто из русских скрипичных мастеров не вклеивал свои этикетки в инструменты, поэтому определить их авторство невозможно.

Первым русским мастером смычковых инструментов, ставившим этикетки со своим именем, был крепостной Н. П. Шереметева И. А. Батов. Он стал широко известен еще при жизни. Современники высоко ценили необыкновенный талант мастера и считали, что «имя Батова принадлежит уже истории, и будет жить в потомстве, подобно знаменитым именам древних мастеров Итальянских»[20]. Творчеством и жизнью И. А. Батова интересовались многие исследователи в советское время. Популярная ста-

[17] Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. – С. 350.

[18] В штате оркестра в 1789 г. значатся инструментальные ученики: «Василий Лисицын, Иван Андреев». Последний и был Иван Андреевич Батов. У Н. П. Шереметева имелся также «скрипишный мастер Иван Дмитриев». Для того времени три инструментальных мастера (Н. А. Елизарова называет четыре, не считая И. А. Батова) — это не так мало. В придворном Императорском театре с 1780 года служил по спискам 1791 – 1799 гг. всего лишь один инструментальный мастер Иоганн Гельт и один настройщик клавикордоз Карл Танк: — Н. а., Ф. 1, д. 2, л. 13; ЦГАДА. Ф. 1287, оп. I, д. 6482, л. 288 об.; Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. — С. 361; Архив Дирекции Императорских театров. — С. 300 382 524-525.

[19] Ямпольский И. М. – С. 285.

[20] «Северная пчела» / Газ. – СПБ., 1833. – № 107.

тья «Иван Батов — русский Страдивари» была написана С. Голубовым в сборнике «Мастера крепостной России» в 1938 г. Она составлена из материалов старых публикаций о Батове из «Санктпетербургских ведомостей» и «Северной пчелы», в основном, биографического характера, с беллетристическими отступлениями. Н. Елизарова* излагает историко-биографические данные о И. А. Батове, но почти не останавливается на его творческом наследии, в то время еще мало изученном и атрибутированном. Наконец, в 1950-е гг. появляются монографии и книги видных специалистов-музыковедов, где имеются главы, посвященные И. А. Батову и его инструментам.[21] Однако творчество Батова изучено недостаточно, так как из многих его подписных инструментов неоспоримо подлинных обнаружено только три, один из них находится в нашей коллекции — виолончель, изготовленная И. А. Батовым в 1814 г.

Обучавшийся с 17 лет у инструментального мастера В. Владимирова в Москве, И. Батов в 1789 г. в возрасте 22 лет значится уже «инструментальным мастером» в штате театра Н. П. Шереметева[22]. Несомненно, ему была известна шереметевская коллекция итальянских смычковых инструментов, среди которых были произведения выдающихся мастеров, в том числе и Страдивари. Данные об этой коллекции приводятся в книге «Очерки по истории изготовления смычковых инструментов» известного инструментального мастера, знатока и исследователя смычковых инструментов, бывшего в 1920-е гг. хранителем Государственной коллекции музыкальных инструментов, Е. Ф. Витачека и в монографии Л. С. Гинзбурга[23].

И. А. Батов не только изготавливал новые инструменты, но и прекрасно реставрировал старые, о чем писали современники: «... сколько примеров, что Батов, так сказать, давал новую жизнь инструментам, совершенно погибшим»[24]. Подписавшиеся под псевдонимом «Любители музыки» из Тифлиса пишут в конце письма к издателям «Северной пчелы» о трех старых скрипках, присланных на реставрацию или, как тогда говорили, «гардировку» к И. А. Батову: «О гардированных скрипках нечего и говорить: они были в руках Батова»[25]. Несомненно, граф поручал своему мастеру реставрацию ценных итальянских инструментов, работая с которыми И. А. Батов совершенствовал свое мастерство. Широкая известность пришла к Батову после Отечественной войны, когда он поднес Александру I в 1814 г. скрипку своей работы и получил за нее 2 тысячи рублей. С этого времени он начал продавать инструменты под собственным именем, тогда как ранее ему приходилось выдавать свои произведения за итальянские[26]. На виолончели из коллекции Останкинского музея имеется этикетка с подписью мастера по-русски и по-латыни и датой 1814 г. Следовательно, она изготовлена в период, когда мастерство его стало общепризнанным. Известно, что И. Батовым было изготовлено всего 6 виолончелей, не считая инструментов, созданных для оркестра Шереметевых.

В настоящее время подлинных инструментов И. А. Батова насчитывается очень мало. Многие инструменты, приписывавшиеся ранее этому мастеру, на самом деле оказались подделками, например, квартет смычковых инструментов, хранящихся в коллекции Государственного научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии в Ленинграде[27]. Спрос на инструменты И. А. Батова был настолько велик, что впоследствии некоторые иностранные мастера, желая выдать свои произведения за батовские, вклеивали в них поддельные этикетки с его именем.

Л. Гинзбург писал о виолончели 1814 г. из останкинского собрания как о подлинном инструменте И. Батова[28]. Виолончель по внешнему виду, размерам, пропорциям, подбору дерева, его отделке и красновато-оранжевому лаку, а также по звучанию обнаруживает много общего с виолончелью И. Батова 1816 г. из Государственной коллекции музыкальных инструментов (Москва). Оба инструмента по внешнему виду, пропорциям и размерам напоминают виолончель Страдивари 1711 г. Л. Гинзбург приводит сравнительную таблицу основных измерений виолончели Страдивари 1711 г. и виолончели Батова 1816 г. из Государственной коллекции[29]. Если сравнить останкинскую виолончель 1814 г. с виолончелью Страдивари, то по длине корпуса она более совпадает с виолончелью Страдивари, чем его же инструмент 1816 г. из Государственной коллекции.

Е. Витачек и И. Ямпольский также считают останкинскую виолончель и виолончель 1816 г. батовскими, бесспорно подлинными инструментами прославленного скрипичного мастера. Характерными признаками батовского инструмента, по мнению Е. Витачека, являются плоские своды, тонкий четкий ус, тщательность исполнения, красновато-оранжевый тонкий ровный слой лака, применение отечественных пород дерева: широкослойной ели и клена радиального распила[30]. Эти признаки имеются и в нашей виолончели. По мнению специалистов виолончель из останкинской коллекции обладает также мягким певучим звучанием, не отличающимся большой силой, характерным для инструментов Батова, со своеобразным тембром[31]. Достоинства ее не смог оценить знаток этого инструмента и прекрасный музыкант Н. П. Шереметев, умерший в 1809 г. Виолончель поступила в собрание музея от частного лица в 1949 г., ее более ранняя история неизвестна. Сведений, для кого был изготовлен этот инструмент и кому принадлежал в первое время, в литературе и архивах не обнаружено.

Ценнейшим инструментом в коллекции является арфа, которая по преданию принадлежала замечательной актрисе и певице П. И. Ковалевой-Жемчуговой — в

* Речь идет о книге: Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. / Под ред. [и с предисл.] проф. В. А. Филиппова ; Упр. по делам Искусств Мосгорисполкома. – М. : Изд. Останкинского дворца-музея, 1944. – 519 с.: ил. и портр. Автор – Надежда Алексеевна Елизарова (1903-2003), кандидат искусствоведения, многолетний научный сотрудник Останкинского дворца-музея творчества крепостных (1930-1962). Автор многочисленных путеводителей по истории Останкинского дворца и вышеназванной монографии «Театры Шереметевых», которая послужила основой для кандидатской диссертации, завершенной в конце 1944 года. В 1966 году в издательстве «Искусство» вышла также ее книга «Останкино (Художественные сокровища дворцов-музеев : Альбом)».

21 Ямпольский И. М. – С. 285-290; Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. – М. – Л., 1952. – С. 189-193; Гинзбург Л. С. – С. 92-95.

22 Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. – С. 361.

23 Витачек Е. Ф. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. – М., 1964. – С. 225./ Далее см.: Витачек Е. Ф.; Гинзбург Л. С. – С. 92. В личном архиве П. С. Шереметева недавно обнаружен интересный документ о богатой коллекции виолончелей у Н. П. Шереметева и ее дальнейшей судьбе.

24 «Северная пчела» / Газ. – СПБ., 1833. – № 107.

25 Там же.

26 Гинзбург Л. С. – С. 93.

27 Витачек Е. Ф. – С. 204. Сомнение в подлинности этих инструментов также высказано И. М. Ямпольским: Ямпольский И. М. – С. 289.

28 Гинзбург Л. С. – С. 94.

29 Там же.

30 Витачек Е. Ф. – С. 205.

31 Витачек Е. Ф. – С. 205; Гинзбург Л. С. – С. 94.

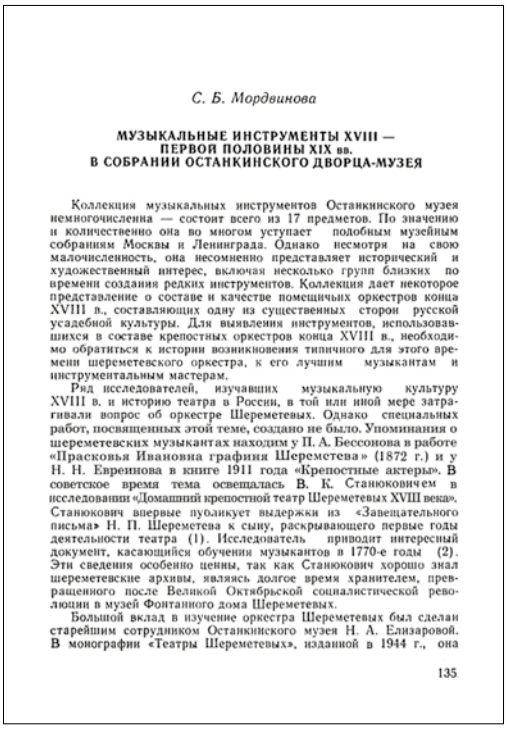
замужестве графине Шереметевой. Существует мнение, что П. И. Жемчугова обучалась музыке у придворного арфиста француза Ж-Б. Кардона*, который, по словам Елизаровой, в 1789 г. состоял в штате шереметевского оркестра[32]. Однако, точными документами, подтверждающими службу Ж. Б. Кардона у Шереметева, мы не располагаем.

<...>

[Теорба (лютня) середины XVIII в.] <у инструмента> тихий, чисто камерный и очень нежный звук, он предназначался для игры в небольших камерных помещениях.

Есть предположение, что именно на инструменте подобной формы играл знаменитый немецкий лютнист-виртуоз и композитор Леопольд Сильвиус Вайс, современник и друг И. С. Баха, писавший прекрасную музыку для лютни[33]. И. С. Бах тоже играл на лютне и, возможно, писал произведения для этого инструмента больших технических возможностей, позволявшего играть и соло, и в ансамбле, и дуэтом, и в аккомпанементе. Хотя вопрос этот остается нерешенным, так как табулатуры, написанные его рукой специально для лютни, до сих пор не обнаружено. Существует мнение, что прелюдию до минора из сборника «Маленьких прелюдий и фуг» И. Бах первоначально написал для лютни, но исполняется она на клавесине. Многие другие его клавирные произведения также прекрасно исполняются на этом инструменте.

Публикуемая теорба немецкого производства 1744 г., о чем свидетельствует этикетка внутри ее корпуса. Немецкие лютни строились, как правило, на тон выше. На теорбе натягивались как жильные, так и металлические струны. На нашей теорбе металлические лады — это показывает, что она позднего времени и рассчитана на металлические струны. На более ранних инструментах XVI-XVII вв. были жильные лады и натягивались жильные струны. Интересно расположение нижней подставки, она не приклеена к дека, а ставится под струны, которые закреплены на корпусе — это особенно типично для немецкой теорбы поздней конструкции. Инструмент подобной формы характерен для первой половины XVIII в. и был распространен только в Германии. Таких инструментов было очень мало и сохранились они в небольшом количестве. Подобная теорба (? или немецкая барочная лютня) 1721 г. находится в Нюрнберге в Немецком национальном музее[34]. В России лютня имела сравнительно небольшое распространение в первой половине — середине XVIII в., затем она уступает место гитаре. Во второй половине XVIII в. гитары продавались в единичных экземплярах, вначале бытовали «испанские», или как их называли «французские», шестиструнные гитары, в основном, это были привозные



С. Б. Мордвинова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX вв. В СОБРАНИИ ОСТАНКИНСКОГО ДВОРЦА-МУЗЕЯ

Коллекция музыкальных инструментов Останкинского музея немногочисленна — состоит всего из 17 предметов. По значению и количественно она во многом уступает подобным музейным собраниям Москвы и Ленинграда. Однако несмотря на свою малочисленность, она несомненно представляет исторический и художественный интерес, включая несколько групп близких по времени создания редких инструментов. Коллекция дает некоторое представление о составе и качестве помещичьих оркестров конца XVIII в., составляющих одну из существенных сторон русской усадебной культуры. Для выявления инструментов, использовавшихся в составе крепостных оркестров конца XVIII в., необходимо обратиться к истории возникновения типичного для этого времени шереметевского оркестра, к его лучшим музыкантам и инструментальным мастерам.

Ряд исследователей, изучавших музыкальную культуру XVIII в. и историю театра в России, в той или иной мере затрагивали вопрос об оркестре Шереметевых. Однако специальных работ, посвященных этой теме, создано не было. Упоминания о шереметевских музыкантах находим у П. А. Бессонова в работе «Прасковья Ивановна графиня Шереметева» (1872 г.) и у Н. Н. Евреинова в книге 1911 года «Крепостные актеры». В советское время тема освещалась В. К. Станюковичем в исследовании «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII века». Станюкович впервые публикует выдержки из «Завещательного письма» Н. П. Шереметева к сыну, раскрывающего первые годы деятельности театра (1). Исследователь приводит интересный документ, касающийся обучения музыкантов в 1770-е годы (2). Эти сведения особенно ценны, так как Станюкович хорошо знал шереметевские архивы, являясь долгое время хранителем, превращенного после Великой Октябрьской социалистической революции в музей Фонтанного дома Шереметевых.

Большой вклад в изучение оркестра Шереметевых был сделан старейшим сотрудником Останкинского музея Н. А. Елизаровой. В монографии «Театры Шереметевых», изданной в 1944 г., она

135

инструменты. В «Санктпетербургских ведомостях» за 1799 г. находим объявление, что в шоколадной лавке купца Корлина в доме Кусовникова продаются «новопривезенные, весьма хорошей работы, большие и малые гитары»[35]. Гитара была еще мало распространена, ее «считали инструментом вульгарным, не светским»[36]. Однако, начиная с конца XVIII и в первой четверти XIX в., гитара становится излюбленным инструментом. Предпочтение отдается семиструнной гитаре, распространившейся в России в конце 1790-х гг.

В коллекции находится гитара семиструнная 1804 г., предположительно изготовленная мастером И. А. Батовым (внутри корпуса этикетка с его именем и датой). <...>

[Клавишные инструменты]

<...> время изготовления останкинского фортепиано следует отнести к самому началу 1770-х гг. или несколько ранее. Внешне инструмент оформлен строго и сдержанно: корпус фанерован красным деревом без декоративных украшений и бронзовых накладок, что также соответствует английским фортепиано указанного периода. В тоже время отсутствие клейма и сравнительно простейшая механика инструмента позволяют предположить, что фортепиано изготовлено в России неизвестным мастером по английскому образцу[37].

В цитированном выше письме Ивару граф Н. П. Шереметев просит приобрести фортепиано, подчеркивая, что оно должно быть «два с половиной аршина длины и в форме обычного клавесина». Однако, «несмотря на то, что он должен иметь форму клавесина... звук его должен приближаться к фортепиано. Иначе говоря, по струнам его должны ударять молоточки, как у фортепиано, а не «перья» как у клавесина». Особенно граф настаивал на том, чтобы «корпус инструмента не был украшен ни лепными украшениями, ни позолотой. Он должен быть сделан из хорошего красного дерева, которое англичане называют «махогани». Хорошо было бы достать инструмент английской работы или просто заказать его в Лондоне», — писал Шереметев[38].

К сожалению, в коллекции имеется лишь одно фортепиано (второе относится к более позднему периоду — 1850–1860-м годам), приближающееся по многим характерным признакам к инструментам, которые могли иметься у Н. П. Шереметева.

В кратком описании коллекции мы остановились на самых интересных, с клеймом или этикеткой мастера, непосредственно принадлежавших членам семьи Шереметевых, выделяющихся декоративно-художественной отделкой или редкостью механического устройства инструментов. Сведения об остальных даны в каталоге.

* Кардон Жан-Батист (1760-1803) – знаменитый французский арфист, композитор и педагог. С 1790 года находился на службе при дворе сначала Екатерины II, а затем Павла I и Александра I.

[32] Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. – С. 302, 345. Елизарова Н. А. Крепостная актриса П. И. Ковалева-Жемчугова. – М., 1969.

[33] Spenser Robert. Chitarrone, theorbo and archlute. // Early music: October. – London, 1976. – No. 4. – P. 414.

[34] Там же.

[35] Столпянский П. Н. Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге. – Л., 1926. – С. 135.

[36] Там же.

[37] Это предположение было высказано реставраторами В. И. Голосовым, Н. Д. Максимовым и пианистом А. Б. Любимовым после реставрации инструмента, проведенной в 1983 г.

[38] Елизарова Н. А. Театры Шереметевых. / Приложение. № 54. – С. 449.

К ЧИТАТЕЛЯМ

Каждый желающий может поддержать настоящее издание как информационно, так и финансово. Редакция с благодарностью примет от вас музыкальные журналы или отдельные материалы из них, статьи, книги и брошюры, письма, рукописи, фотографии и проч., касающиеся истории гитары в России и за рубежом.

Вы также окажете существенную поддержку проекту, разместив информацию о нем и ссылку на сайт журнала *www.guitar-times.ru* или его отдельные статьи на своих интернет-ресурсах, в блогах, страницах в социальных сетях и т. д.

По всем этим вопросам просим обращаться по электронной почте: *nc20@bk.ru*

4-й год издания

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ К ПРОЕКТУ «ГИТАРИСТЫ И КОМПОЗИТОРЫ»

ИСТОРИЯ ГИТАРЫ В ЛИЦАХ

№ 1 (14), 2015 г.

На 3 и 4-й страницах обложки:
гитара 1813 года с этикетом мастера И. А. Батова из коллекции Ивана Бариева, представленная на выставке раритетных инструментов во Всероссийском музейном объединении музыкальной культуры им. М. И. Глинки в Москве (18 мая – 11 октября 2015 г.)

▶