СТАНЕМ, БРАТЦЫ, ПЕТЬ СТАРУЮ ПЕСНЮ...

Фёдор Волков и музыкальная культура его времени

Маргарита ВАНЯШОВА

Суровый Марс, Ветреная Диана и Мудрая Минерва недаром олицетворяли в глазах современников три важнейших царствования – эпохи Петра, Елизаветы и Екатерины. Купеческий сын, ярославец Фёдор Волков оказался на перекрёстке истории, исторических эпох, исторических сломов. Рождённый на закате времени Петра Великого, он пережил расцвет елизаветинской эпохи и явился свидетелем умирающей, дряхлеющей монархии. Он был одним из тех, кто ускорил крах Петра III и ознаменовал начало Нового века – Екатерины Великой. Явились поэты – создатели силлабической лирики, художники – творцы перспективной живописи, композиторы – давшие не духовную (партесную), а салонную музыку. Им было свойственно новое мироощущение – они видели себя творцами истории. Россия становилась великой державой, приобщалась к европейской цивилизации, преодолевала своё культурное одиночество.
Лучшие люди XVIII века пытались сохранить биографию Волкова для потомков, но сведений было очень мало.

УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК XVIII ВЕКА

«Сей муж был великаго, обымчиваго и проницательнаго разума, основательнаго и здраваго рассуждения и редких дарований, украшенных многим учением и прилежным чтением наилучших книг, – так писал о Фёдоре Волкове выдающийся просветитель XVIII века Иван Новиков в «опыте биографии» Первого актёра Российского театра. – Театральное искусство знал он в высшей степени; при сем был изрядный стихотворец, хороший живописец, довольно искусный музыкант на многих инструментах... Из его сочинений остались известными мне только две песни: «Ты проходишь мимо кельи, дорогая», «Станем, братцы, петь старую песню» – и одна эпиграмма».

Фёдор Волков – актёр, Волков – режиссёр и драматург, Волков – архитектор, художник, резчик по дереву и скульптор, поэт и сочинитель, режиссёр и сценарист Маскарада, именуемого «общенародным зрелищем», Волков – музыкант, «гуслист», вокалист (он пел отменно итальянские оперные арии), автор оперных либретто и композитор, сочинявший оперы. Автор лирических песен, эпиграмматист, собиратель книжных редкостей и первых книг по истории театра, наконец, выдающийся организатор русского театра. И ещё Волков – это политический деятель своей эпохи. Универсализм, многосторонность дарований – признак людей благородного восемнадцатого столетия, универсализмом отмечены облики многих современников и потомков Волкова – от Ломоносова до Герасима Лебедева. Не в этой ли многогранности, универсальной и уверенной талантливости скрыта загадка первопроходца – человека во всём незаурядного, наделённого живым любопытством к людям и окружающему миру, желанием участвовать в его движении, пересотворить его.

Один из малоизвестных портретов Волкова. Неизвестный художник.

Н.И. Новиков упоминает, что Волков познакомился в Петербурге с музыкантами, художниками, актёрами... «С самых юных лет начал он упражняться в театральных представлениях с некоторыми приказными служителями...».

Новиков пропускает в биографии Волкова годы его учения в Москве. Но именно в Москве, по воспоминаниям и свидетельствам современников, куда Волков был отправлен на учение отчимом Полушкиным, он серьёзно занялся музыкой, к которой у него рано обнаружились большие способности – хорошо играл на гуслях и на скрипке, пел по нотам.

Последуем за Новиковым далее. «В 1746 году направлен он был вотчимом своим в Санкт-Петербург для некоторых дел по его промыслу... Познакомясь с живописцами, музыкантами и другими художниками, бывшими тогда при Императорском Италианском театре, не упустил он ни одной редкости, которую бы не осмотрел и не постарался бы узнать обстоятельно. Более всего прилепился он к театру, и по случаю знакомства, несколько раз видя представление Италианской оперы, почувствовал желание сделать и у себя в Ярославле театр, дабы представлять на нём самому русския театральныя сочинения. Сего ради ходил он несколько раз на театр, чтобы обстоятельно рассмотреть онаго архитектуру, махины и прочия украшения; и как острый его разум всё понимать был способен, то сделал он всему чертежи, рисунки и модели».

Волков, впервые попавший в Петербург и оперный дом, рассказывал своему другу, актёру его театра юному Ивану Дмитревскому о впечатлении, которое произвела в нём итальянская опера: «...Я пришёл в такое восхищение, что не знал, где был: на земле или на небесах,

Ярославль.
Здание
городского театра,
середина XIX века.

Фрагмент памятника –
«Тысячелетие России»,
воздвигнутого
в Великом Новгороде
в 1862 году,
с фигурой Ф. Волкова.

тут родилась во мне мысль завести свой театр в Ярославле». Земное и божественное – барочный мир, который очаровал Волкова в Петербурге, театр, который он создаёт в Ярославле и затем в северной столице определяют именно два этих вектора – погружение в глубины и порывы в небеса.

Волков создавал свой театр в Ярославле, а затем в Петербурге, сочетая

…после Волковского маскарада общенародных зрелищ подобного масштаба в России больше не было. Не было ни Хоров Сатир, ни Хоров пьяниц, ни Превратного Света, ни Невежества на осле, ни Змея, кроющегося в розах… Время Великого Карнавала было исчерпано.

его с музыкой и не мысля его вне музыки. Вся его короткая жизнь – с устроением и рождением русского театра (с его гражданственным и свободолюбивым обликом), актёрское творчество, проект и осуществление небывалого общенародного маскарада – всё сопряжено с музыкой, подхвачено музыкой, становящейся прямым действующим лицом в его творениях.

По некоторым сведениям, Волков с товарищами, среди которых был Иван Дмитревский, сыграли в Ярославле духовные драмы Дмитрия Ростовского, комедию Грегори и оперу «Титово Милосердие» известного итальянского композитора Пьетро Метастазио, причём либретто было, вероятно, переведено самим Волковым.

Костюмы для актёров сшиты по столичным рисункам – Фёдор Григорьевич привёз их с итальянских спектаклей той же оперы; оркестр Волков организовал из крепостных музыкантов, хор – из архиерейских певчих. Наследство, полученное после смерти Полушкина, было вложено Волковым и его братьями в театральное дело, Волков и его братья в указе императрицы не случайно именуются содержателями театра. Других «содержателей театра» в России в середине XVIII века не было.

АНГЕЛЫ И ДЕМОНЫ ФЁДОРА ВОЛКОВА. ПЕРВЫЕ СПЕКТАКЛИ

Петербургский Камер-фурьерский журнал за 1752 год сообщал: «18 числа марта, пополудни в обыкновенное время, в присутствии Её Императорского Величества и некоторых знатных персон… отправлялась ярославцами Русская комедия: “О покаянии грешного человека”». Свой первый спектакль в Петербурге труппа Фёдора Волкова давала именно 18 марта 1752 года в резиденции императрицы Елизаветы Петровны в Большом театре Зимнего Дворца. Автором духовной драмы был святитель XVII века Димитрий Ростовский.

Сведения Камер-фурьерского журнала – документальное подтверждение того, что эта мистерия с хорами, вокализами, музыкой входила в репертуар театра Фёдора Волкова ярославской поры и, скорее всего, в Ярославле была первым его спектаклем для публики. «Синопсис» сей нравоучительной истории

со слов актёра Волковской труппы Ивана Дмитревского подробно записал князь Александр Шаховской.

Три действующих лица определяли движение драмы. Грешник находился между Ангелом-хранителем и Врагом рода человеческого. Его белые одежды были почти невидимы под чёрными нашивками, на которых были обозначены его грехи. Воспалённая «до неистовой ярости» плоть Грешника бунтовала против регламентов добродетельной морали. Дьявольское племя демонов одолевало соблазнами и утехами. Геенна огненная опаляла Грешного человека страстями и жаждала поглотить его в своём жерле. Музыкальным контрапунктом этого спектакля были просветлённые, гармонические Хоры ангелов и дьявольская какофония подземного, инфернального мира.

И в этот критический, поистине кризисный момент, Совесть подавала Грешнику зеркало. Он всматривался в него, не узнавая себя. Воспоминанье развёртывало перед ним длинный список его греховных деяний. В этом медленном, молчаливом диалоге человека с собственной совестью, в погружении героя внутрь себя, в острейшем суде над собой возникали первые опыты сценического самопознания, экзистенции человека XVIII века. Признания, прожитые и прочувствованные, спустя почти век отзовутся в пушкинском:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю...

По мере раскаяния и молитвы, надписи грехов спадали, белая одежда прояснялась... Грешник предавал Господу очищенную покаянием душу. Светлые облака опускались на умирающего и возносились в небо. Звучали Хоры ангелов. И отчаянно завывали подземные духи.

ПОНЯТЕН, ПРИЛЕЖЕН И ВПРЕДЬ НАДЕЖДА ЕСТЬ

В выдержках из Ведомостей успеваемости учащихся Петербургского Кадетского Шляхетного Сухопутного корпуса, куда ярославские актёры были отданы для совершенствования в науках, в обучении искусству «тражедий» (трагедий) и комедий, мы видим страницы, персонально посвящённые Волкову, здесь дан весьма обширный перечень предметов и комментарии преподавателя. Вместе с военными науками, архитектурой, рисованием, фехтованием, гуманитарными предметами – историей, географией – в корпусе преподавались западные языки, «оратория» (хоровое, ансамблевое пение), инструментальная музыка (игра на фортепиано, клавесине, клавикордах, скрипке), искусство танца, вокал.

Фёдор ВОЛКОВ

Танцы. *Зачинает делать миноветные (менуэтные) на хорошо. Впредь надежда есть. Прилежен, понятен и впредь небезнадёжен.*

Музыка. *Играет на клавикортах минуеты и польские. Весьма прилежен и поэтому впредь об успехе хорошая надежда. На клавикортах играет разные оперные арии и пайот италианские арии. Весьма прилежен и впредь надежда есть.*

Речь идёт о музыкальности натуры Волкова в целом. Разнообразная ритмика, богатая звуковая инструментовка в дальнейшем скажется в созданном им театре, оживёт в его спектаклях, в симфонизме его композиций, в партитурности его художественного мышления.

Природа Волковского маскарада столь же двойственна, как и смеющиеся маски Вакха, двуликого Януса. В маскараде были образы Правды и Кривды, Истины и Лжи. Была своя карнавальная преисподняя, был и карнавальный Рай – утопическое царство свободы и Золотого Века. Это целая система миропонимания.

КАК ТРЕПЕЩЕТ СЕРДЦЕ. ВОЛКОВСКАЯ, ЛИРИЧЕСКАЯ

Многое сделал Волков в области создания и рождения русской лирической песни. Его волновало взаимодействие поэзии и музыки в вокальной лирике. В середине XVIII века песня становится весьма популярным жанром. Стихия стиха пытается преодолеть тяжеловесность лиры и лирики начала века. К настоящему времени из произведений Волкова с известной достоверностью выявлены отличающиеся лиризмом, простотой и безыскусственностью языка песни «Ты проходишь мимо кельи, дорогая...», «Станем, братцы, петь старую песню...», которые были очень популярны, включались в рукописные и печатные песенники и дожили до XIX века. Сегодня эти тексты можно обнаружить в ряде песенных сборников того времени, где они получили название «чернецких», то есть, написанных монахами. Но «чернец» в песне Волкова – явная метафора. Тяжёлую архаику классицистических стихов Фёдор Волков (не без влияния Сумарокова) стремится заменить гибким, душевным строем проникновенной песенной мелодии.

Ты проходишь мимо кельи, дорогая,
Мимо кельи, где бедняк-чернец горюет,
Где пострижен добрый молодец насильно,
Ты скажи мне, красна девица, всю правду:
Или люди-то совсем уже ослепли,
Для чего меня все старцем называют?
Ты сними с меня, драгая, камилавку,
Ты сними с меня, мой свет, и чёрну рясу,
Положи ко мне на груди белу руку
И пощупай, как трепещет моё сердце,
Обливаяся всё кровью с тяжким вздохом;
Ты отри с лица румяна горьки слёзы,
Разгляди ж теперь ты ясными очами,
Разглядев, скажи, похож ли я на старца?
Как чернец, перед тобой я воздыхаю,
Обливаяся весь горькими слезами,
Не грехам моим прощенья умоляю,
Да чтоб ты меня любила, моё сердце!

ОПЕРНЫЙ ДОМ

В 40–50-е годы XIX века в Петербург по приглашению Двора прибывает итальянский композитор Франческо Арайя. Господин Арайя набрал в Италии труппу, в состав которой входили первоклассные певцы и оркестранты, музыканты-инструменталисты, которые обеспечивали высокий уровень оперных спектаклей и дворцовых концертов, проводившихся два раза в неделю.

«Ничего нет удивительного в том, – пишет Якоб фон Штелин, профессор Академии изящных искусств в Петербурге, – что при увлечении двора итальянской музыкой, она очень скоро распространилась и среди именитой русской знати. Многие молодые люди и девушки знатных фамилий обучались в то время не только игре на клавикорде и других инструментах, но и итальянскому пению, добившись в короткое время больших успехов. Круг посетителей оперного театра был не так уж мал по тем временам.

В Петербургском кадетском шляхетском сухопутном корпусе вместе с военными науками Ф. Волков учился игре на фортепьяно, клавесине и клавикордах. На фото клавикорд и французский клавесин XVII века.

Новый оперный дом был отстроен ещё в 1743 году при Зимнем дворце по проекту Растрелли. С течением времени постановки придворного театра утрачивали свой исключительный характер и на них стали допускаться лица, не принадлежащие к верхушке дворянского сословия. В дальнейшем в оперу были допущены люди не только дворянского, но и купеческого звания. В Камер-фурьерском журнале за 1751 год мы находим следующую запись от 25 июня: «В пополудни в обыкновенное время отправлялась французская комедия в присутствии Её Императорского Величества. Того же дня, во время оной комедии, Её Императорское Величество изволила усмотреть, что смотрителей как в партере, так и по этажам весьма мало, всемилостивейшее указать изволила: в оперный дом свободный вход иметь во время трагедий, комедий и интермедий обоего пола знатному купечеству, только чтоб одеты были не гнусно».

КИНЖАЛ МЕЛЬПОМЕНЫ

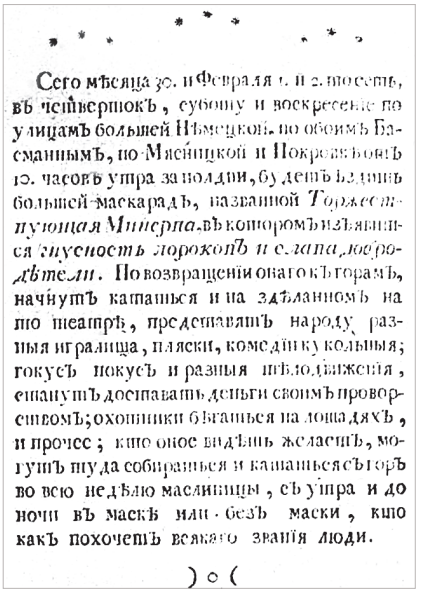
В 1757 году композитор и музыкант Григорий Теплов обратился к Великому князю Петру Фёдоровичу (ещё не императору) с просьбой позволить ему руководство оперными постановками в Ораниенбаумском театре. Пётр отказал Теплову (хотя Теплов был талантливейшим музыкантом), считая его за «любителя», отказал, скорее всего, в силу русского его происхождения. В оперном театре Петра III играли и пели исключительно иностранные музыканты и певцы. Теплов был оскорблён чрезвычайно и нагрубил Великому князю, за что даже подвергся трёхдневному аресту. Но подобный же отказ участвовать в оперных постановках в Ораниенбауме по творческим соображениям получил и Фёдор Григорьевич Волков. Ораниенбаумская опера была в эти годы чрезвычайно популярной, и Волков хотел проявить себя в оперных постановках. Ведь в Петербурге в оперном доме располагалась труппа итальянского антрепренера Локателли, и ни Теплову, ни Волкову оперных постановок Локателли бы не дал. Но и великий князь Пётр отказал русским артистам и музыкантам. На основании этого автор книги о Петре III, принце голштинском, вышедшей в Германии, Елена Пальмер замечает: «Весь двор знал о ненависти Волкова к Великому князю» – и утверждает, что именно этот отказ привёл к участию Фёдора Волкова в свержении Петра III, ставшего императором России. Взгляд этот, конечно, чрезвычайно узкий, хотя в некотором роде и верный. Волков понимал, что при Петре российскому театру грозит прямая гибель, уничтожение, ибо Пётр вводил в России прусские порядки, ненавидел всё русское, открыто смеялся в храме во время Божественной литургии, ликвидировал русскую гвардию – примеров несть числа, и в среде просвещённого дворянства и армии зрел «ропот на государя».

В обширной литературе, посвящённой дворцовому перевороту 1762 года, возведению на престол Екатерины II, нередко можно найти указания на то, что Волков – «известнейший актёр» – присутствовал непосредственно при самой «ропшинской драме». Есть иные предположения – не просто *присутствовал*, а непосредственно *участвовал*. В начале XX века Вс. Всеволодский-Гернгросс и В.А. Филиппов заявляли: «...существует предположение, что Волков был одним из действующих лиц «ропшинской драмы». Об этом сообщает секретарь саксонского посольства в России Гельбиг, приехавший в Петербург в 1787 году, где он собирал рассказы очевидцев данных событий».

В наши дни немецкий историк Елена Пальмер поддерживает эту версию, впрочем, ничем её не аргументируя, кроме ссылок на неподтверждённые и недоказанные свидетельства: «Предположение, что непосредственным убийцей Петра был актёр Фёдор Волков, кажет-

ТОРЖЕСТВУЮЩАЯ
МИНЕРВА,
ОБЩЕНАРОДНОЕ ЗРѢЛИЩЕ,
ПРЕДСТАВЛЕННОЕ
БОЛЬШИМЪ
МАСКАРАДОМЪ
ВЪ МОСКВѢ 163 ГОДА, ГЕНВАРЯ ДНЯ.

Печатано при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ.



Сего мѣсяца 30. и Февраля 1. и 2. по сеть, въ четвертокъ, субботу и воскресенье по улицамъ большей Нѣмецкой по обоимъ Басманнымъ, по Мясницкой и Покровкѣ отъ 10. часовъ утра за полдни, будетъ бодинъ большей маскарадъ, названной *Торжествующая Минерва*, въ которомъ изъявится *гнусность лорокопъ и слава добродѣтели*. По возвращеніи онаго къ горамъ, начнутъ кататься и на здѣланномъ на то театрѣ, представлять народу разныя игралища, пляски, комедіи кукольныя; гокусъ покусъ и разныя шѣлодѣйствія, станутъ доставать деньги своимъ проворствомъ; охотники биться на лошадяхъ, и прочее; кто оное видѣть желаетъ, могутъ туда собираться и кататься съ горъ во всю недѣлю масляницы, съ утра и до ночи въ маскѣ или безъ маски, кто какъ похочетъ всякаго званія люди.

)o(

Режиссёром и сценаристом «общенародного зрелища» был Фёдор Волков.

Костюмы для маскарада.

ся вполне правомерным. Участие в трагедии Петра актёра Волкова придаёт всей драме Шекспировскую глубину»[1].

И даже портрет Волкова работы Лосенко, где Волков изображён с кинжалом, продетым сквозь корону, интерпретируют как прямое указание на участие Волкова в ропшинской истории. «Это свидетельствует об участии Волкова в дворцовом перевороте». Сочетание меча с короной было повторено на дворянском гербе Волковых. Однако кинжал в гербе является принадлежностью музы трагедии Мельпомены. Кинжал мог символизировать именно атрибут покровительницы трагедии. «Но главное, – замечает современный историк театра XVIII века Л. Старикова, – нужный акцент ставит здесь геральдика – кинжал в данном гербе серебряный, а цвет этот на символическом её языке означает невинность, чистоту, стало быть, клинок его «чистый, невинный» и означает причастность к актёрской профессии (и прежде всего – к амплуа трагика), и отнюдь не был намёком на цареубийство[2].

ПЕСНИ И МУЗЫКА МАСКАРАДА

Музыкальные атрибуты возникают во всём образном строе его сценария маскарада «Торжествующая Минерва» (время создания – 1762–1763 гг.), где песни и хоры звучат постоянно.

Ни один маскарад не обходился без танцев.

Станем, братцы,
петь старую песню,
Как живали в первом веке люди,
О, златые, золотые веки!
В вас щастливо жили человеки,
Землю в части тогда не делили,
Ни раздоров, ни войны не знали….
Все свободны, все были богаты,
Все служили, все повелевали…

В России было исстари заведено, что маскарад был исключительно царской забавой, придворной привилегией. Все маскарады («машкерады»), до которых были столь охочи дамы и господа, представлены были костюмированно-ряжеными ритурнелями (музыкальными вступлениями), салютациями (изощрёнными фейерверками), танцами, процессиями в дворцовых залах и на дворцовой площади… Россия не знала и традиций европейского народного карнавала. Ей были по душе святки и масленица, ряженые и скоморохи, кулачные бои и драки. А наверху – ассамблеи, забавы, иллюминации. Петровские «машкерады» и забавы с шутами императрицы Анны Иоанновны не в счёт.

При дворе в политических разговорах и во время театрализованных праздников, демонстрировавших, что Золотой век Астреи в России уже наступил, правила игры предписывали считать желаемое существующим, а реальность несуществующей. Это был мир игры.

Казалось, что эта толпа глумится не над отдельными пороками, а над самим неправедным государством, в котором пышным цветом процветают не Разум и Просвещение, не Науки и Художества, а Мздоимство и Обман, Пьянство и Невежество, коррупция, чиновничья бюрократия, неправедный суд.

Петровская и Елизаветинская эпоха знала театрализованные церемонии и маскарады, но при всей их изобретательности, в них недоставало одного и самого главного – того, что Волков наименовал «Общенародным зрелищем», – инициативы самого народа, подлинных идей русского скоморошества.

Универсальный «смех на миру» не был принят, признан и допущен. Его позволила только Екатерина и то лишь одиножды – в знак одержанной победы, в начале своего поприща, когда её носили на руках

гвардейцы и состояние эйфории рождало иллюзию вечности и бессмертия. В подобные исторические моменты рождается новое карнавальное мироощущение, оно находит многообразное воплощение в конкретно-чувственных формах самого маскарада. В карнавале была избыточность эпохи, жажда обновления, смены самых основ жизни.

Карнавальная площадь впервые в России становится всенародной.

Волков доверил сочинение сценарной основы «Торжествующей Минервы», множества текстов и хоров, идей и придумок опальному и отставленному от театра Сумарокову, привлёк к участию в сценарии маскарада поэтов Михаила Чулкова, Михаила Хераскова, бывшего в то время ректором Московского университета (кстати, именно в типографии Университета и был отпечатан тираж книжечки с текстами хоров и описанием самого маскарада).

Природа Волковского маскарада столь же двойственна, как и смеющиеся маски Вакха, двуликого Януса. В маскараде были образы Правды и Кривды, Истины и Лжи. Была своя карнавальная преисподняя, был и карнавальный Рай – утопическое царство свободы и Золотого Века. Это целая система миропонимания.

Карнавал создавал ощущение равенства – беднякам и богатым, рабам и свободным, снимал различие между аристократией и плебсом.

Музыка становится в Маскараде его структурной основой, его неотъемлемой движущей силой, его душой. В маскарадной толпе поют песни, звучат оркестры, это огромное поющее народное, родовое тело.

В сценарии Большого Маскарада мы видим последовательное явление самых разнообразных оркестров, музыкантов, воочию и почти наяву слышим и представляем: *Хор комической музыки. Большие литавры. Театры с кукольщиками, по сторонам оных 12 человек на деревянных конях с гремушками. Флейтщики и барабанщики в кольчугах. Пляшущие Сатиры и Баханты*[3] *(вакханты) с виноградными кольями, тамбуринами, брецалками (стуколками, ударными) и корзинами виноградными. Колесница Бахусова, заложенная тиграми, и Сатиры с тамбуринами и брецалками.*

Целовальники с мерками и насосами, и две стойки с питьём, на коих посажены чумаки с гудками[4]*, балалайками, с рылями*[5] *и волынками. Хор музыки, где музыканты наряжены в разныя животныя.*

Два трубача на верблюдах и литаврщик на быке.

Свинья с розами. Оркестр, где осёл поёт, а козёл играет в скрипку;

Хор, состоящий из невольников,

Трубачи и литаврщики.

Хор, обшитых картами. Картёжники. Это игроки – хлапы (валеты), короли и крали (дамы), игроки, выигравшие, и игроки, проигравшие. Хор бедных. Хор пастухов с флейтами. Хор отроков поющих с оливковыми ветвями. Хор Стихотворцев.

Трубачи и литаврщики.

И множество самых разнообразных хоров.

Хор музыки. Хоры Сатир. Хор к Обману, Хор Невежества. Хор к Мздоимству. Хор ко Превратному свету, Хор ко Гордости, Хор Игроков, Хор ко Златому веку, Хор к Парнасу, Хор к Минерве.

Русские обериуты-абсурдисты XX века учились на текстах Маскарада «Торжествующая Минерва» (Даниил Хармс изучал сценарий Маскарада пристально и подробно).

Шум блистает
Дурь летает,
Хмель шатает,
Разум тает,
Зло хватает
Наглы враки,
Сплетни драки:
И грызутся как собаки.
Примиритесь!
Рыла жалейте и груди!
Пьяныя, пьяныя люди,
Пьяныя люди,
Не деритесь!

Хор Пьяниц

Отечеству служим мы более всех
И более всех достойны утех
Всяк час возвращаем кабацкой
мы збор:
Под пирь пирь пирь дон дон дон,
Протчи службы вздор.

Из Другого Хора к Превратному Свету

За морем нет тунеядцев
Все люди за морем трудятся,
Все там отечеству служат;
Лучше работящий там крестьянин,
Нежель господин тунеядец,
Лучше не расчёсаны кудри,
Нежели парик на болване…

Эти Хоры давали облик идеальной, несуществующей заморской страны, за которой выступала сатира на окружающую действительность.

«Торжествующая Минерва» завершалась утопическими картинами Золотого Века, мечтой о великом и счастливом будущем, об идеальном государстве. Маскарад славил науки и искусства, труд простых людей. На колесницах был представлен Парнас с музами, Аполлон, земледельцы с их орудиями, науки и художества. Вольный труд на вольной земле... А рядом выступал Мир, «сжигающий военные орудия», шёл хор отроков с оливковыми ветвями, славя дни Золотого века и пришествие Астреи на землю.

Замечены были здесь и одинокие герои – задумчивый и горестный Диоген в бочке, со свечой в руках, Демокрит с глобусом.

Три дня двигалась эта многотысячная процессия по московским улицам. Несмотря на холодную погоду, все окна, балконы и крыши домов были покрыты народом.

Казалось, что Волковский маскарад даст ростки, ведь в нём была заложена Волковым небывалая сила, энергия и жизнеспособность, – на протяжении нескольких лет люди не могли забыть «Торжествующую Минерву», пели песни из Хоров, написанных к нему, вспоминая ощущение небывалой свободы.

Однако после Волковского маскарада общенародных зрелищ подобного масштаба в России больше не было. Не было ни Хоров Сатир, ни Хоров пьяниц, ни Превратного Света, ни Невежества на осле, ни Змея, кроющегося в розах...

Время Великого Карнавала было исчерпано. •

Фёдор Волков – актёр, Волков – режиссёр и драматург, Волков – архитектор художник, резчик по дереву и скульптор, поэт и сочинитель, режиссёр и сценарист Маскарада, именуемого «общенародным зрелищем», Волков – музыкант, «гуслист», вокалист (он пел отменно итальянские оперные арии), автор оперных либретто и композитор, сочинявший самые оперы.

А.П. Лосенко (1737–1773) – «Портрет актера В.Г. Волкова», 1763 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Palmer, Elena. Peter III. Der Prinz von Holstein — Sutton, Germany, 2005.

[2] Старикова Л. М. К проблеме фактологического изучения истории русского театра XVIII века. // Старинные театры России XVIII – первая четверть XIX века. – Сб. науч. трудов ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. – М., 1993. – С. 92–113.

[3] Фр. bacchant, нем. Bachant < лат> – участник вакханалий. (У Баркова находим строчки о бакханте – «Хмельной бакхант и целовальник, Ты дал теперь мне пять крючков, Буян я сделался, нахальник..»).

[4] Гудок – старинный русский народный смычковый трёхструнный музыкальный инструмент с плоскими декой и спинкой, без вырезов по бокам. Другое название – смык. При Екатерине II гудок был довольно распространён в южной России, Малороссии. На русском севере – сигудок.

[5] Рыли – видоизменённое наименование лиры – старинного музыкального инструмента. Музыканты, играющие на рылях (лирах), назывались рылейщиками, впоследствии лирниками.