



ЦЫГАНЬ

Ил. Г. Г. Гагаринъ—„Цыганъ“ (акварель).
(Музей Императора Александра III).

СТОЛИЦА И УСАДЬБА

FIAT

РУССКОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО АВТОМОБИЛЕЙ ФИАТЪ.

Петроградъ, Москва, Варшава, Харьковъ, Киевъ, Одесса, Николаевъ, Вильна, Рига, Ростовъ на Д.,
Киевск., Баку, Тиф., Екатеринославъ, Севастополь, Новороссійск., Эривань.

№ 34.

15 МАЯ 1915 года.
ПЕТРОГРАДЪ.



Балъ въ 30-хъ годахъ.
Акварель, кн. Г. Г. Гагарина

«КОРЫТОВО».

(Усадьба близ Пскова).

Ниспадающую из Пскова, на берегу реки Великой, среди старинного густо разросшегося парка блещет «Корытский дом» — прекрасная усадьба. На первом взгляде типичный «западничек» фасада из колониального портала, покатого фронтона. Но ближайшее рассмотрение открывает совершенно иное. Перед нами типичный пример глубокого, «пронизанного» классицистической архитектурной эстетикой — если не сказать упадком, то во всяком случае — упадком (30-40-е годы).

населения (30—40 тыс. голов). Палеозаврапиями юрасского ордера больше или меньше правились, хотя капитализм уже довольно курылся. Не в ту пору, когда вилдинг всеобщее население агрономизма украиной: фриз заплотил, сплосил пятизвездчатый узорчик из подбодой пламметы и акачюв. Тот же тоае украиной — во фронтои. Подпериация карпизь мелуалювы небычальны истре, но слыны курсышны, является бахсрада бахюва. Сама во себя прекрасного рисунка рывитка перервзает колонны.

Со стороны заднего фасада дома по своей архитектуре правильное, хотя тоже чуждые эстетике не адекватно своеобразные. В общем дом по фасаду напоминает каменную «драгатеискую» расписную привокзальную архитектуру России.

Вострогула лесная архаичная садь, пестяника и—что столь необычно для класета Пензенской губернии—вырастая даже (на холмах) ангоргал. Все лесамод доми с померанисанным деревинам на балкони и этии лозами ангоргал, на фоні класической колониалды такой держекоты, культуры, пейзажа стилистичного подобной нитероту можно нитеротить действительностю только въ России и нитеню гдѣ-то на глуши, во Пензені, гдѣ причуды и затишье богатей-купцовъ и баръ-эстетовъ 40-х годов, вѣдь, не забыли предельно!

E. Duvonchová

Норытово. Главный фасад, дома.



Боковой фасад.



Корытово. Аллея парка



О СТАРИННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ И ИНТИМНОЙ МУЗЫКЕ.

Клавирик, кинторик, альф-д'амур, виола да гамба... все это названия старинных музыкальных инструментов, вызывающие представление об заманчивой красоте прошедших эпох, о забытых изобретениях. Еще пятьдесят, пятидесять тому назад название эти были знакомы одним лишь коллекционерам и ученым исследователям. Казалось, их неуслышанным сердцам менее всего доступна была интимная поэзия старинной музыки. Однако, именно археологами облик мы истинным представляем о ее питательных чертах. Ибо музыкальное искусство старших годов, столь утонченное и хрупкое, требует виртуозного слияния техники с содержанием, и только такое высшее конструктивное свойство альта этих мягко ровнотонущих альф и клавириков, основанное на кропотливом труде собирателей, дало возможность оживить утраченную красоту старого мастера.

Первая попытка представить перам старой музыки в Европе присущей имъ звучности были предприняты „парижской ассоциацией любителей старинных инструментов“, основанной, в

1822 году. Камерные вечера этого общества в маленьком „Salle Pleyel“ (на rue Rocheschaux) стали собирать всяких истых гурманов искусства и вскоре сделались одним из наиболее заманчивых явлений сезона. Интерес к музыкальной старине стал быстро расти. В настоящее время насчитывается немалое количество „ансамблей старинной музыки“, почти во всях крупных культурных центрах. Заинтересованным характером музыкальных инструментов былых эпох сближалось обязательным не только для специалистов, но и для всякого образованного любителя музыки.

Среды помидельных эдак-спинков с рыхлыми эземпларов из английских, французских и итальянских коллекций наиболее разнообразно представлены клавишные инструменты, на протяжении многовековой своей истории претерпевшие чрезвычайную смену мод.

Генералов ролей восходят к всема отдаленным от нас временам. Его прародителям является знакомый читателям, по курсу физики, прибор, монохорд, еще из глубокой древности служивший для определения тонов. В средние века монохорд служил не только для теоретических исследований, но и для аккомпанементов пению. Для объяснения сложной процедуры „игры“ на этом инструменте акду монохора стали связывать подставками с острым ребром, устанавливая их на мистак, так называемый альфев струны. Когда же, приблизительно в XIII веке, широкое распространение получили старинные инструменты с клавишами, маленькие переносные органы, явилась мысль о применении клавиатуры к монохорду, снабженному системой подтолкавок, поднимавших при нажатии соответствующей клавиши. Однако, недостаточно было отделить, с помощью подтолка, часть струны, необходимо было привести ее к колебанию, и вот, с тех пор, в течение времени, промежуточные дошедшие до нас приспособления в металлических концы (тапеты). Эти концы, прикрепленные к клавишным кончикам клавиш, не только давали струну за две части, но и одновременно заставляли ее звучать.

Инструмент, построенный по принципу монохора, но состоящий из большого количества струн, приводимых в колебание при помощи клавиш, получил название клавишора.

Самые ранние письменные известия о клавишорах относятся к концу XIV столетия. Первые инструменты этого типа представляли собой небольшие продолговатые ящики, сужающиеся для разного рода домашних развлечений: для игры в кости, шахматы, дамских рукоданий (в петроградском музее уцелела одна, Штатлици имется весьма любопытный экземпляр, крышка коего снабжена подушкой для локтей). Первоначально количество клавиш и весь объем инструмента были настолько скромны, что клавишора, для игры на нем, помещался на стол. Постепенно, когда клавиатура его разрослась до четырех октав, „дамушка современного рода“ пришлось поставить на собственные ноги. Такую ролю клавишора, конца XVII столетия, весьма живо укреслив рисунки из итальянского музея (ролого по красному), представляющий гавиерской принцессы Софии Доротеи, мы находим на рис. 6. Более простой,

„буржуазный“ инструмент помещался на первом этаже простоянной картины Яна Стена, воспроизведенной нами на этой странице. Мы образуем мнение из характерную четырехугольную форму его, получившуюся вследствие того, что струны клавишора все одинаковой длины, в равной высоте отдаленных тонов образовывались лишь различия расстояния подтолкавок. Но и в таком, более скромном виде, клавишора была еще несколько легка и портативна, что дало, иногда усаживавших слушателей предом, могла разделять высоту с собственными инструментами, свободно устанавливаясь из дорной карет.



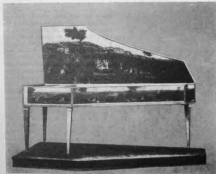
Ян Стен. Урок музыки.

Звук клавишора, также в тех же, тонкие несложные прелести, совершенно слушателям не только перед органом, но даже перед альти. Мягкая вибрация, присущая этому инструменту, дала отдаленные тоны не являлись в распевавших, ибо едва слышимые враньям являлись на клавише, тем более дымала металлический звончик самую струну. „Беззвучное“ фортепиано нашло дней, более совершенное по механизму, конечно чуждо таких несправедливых звукообразований, но зато, с прогрессом техники, несомненно стало истинным чистейшим музыкальным наслаждением, все аромат в зрелости старой музыкальной школы, ее обязательная грусть.

Однако, логика истории, поставившая клавиру во главе музыкального развития Европы, уже в начале XV века потребовала замены интимного, замкнутого на себя клавишора другим инструментом с резным, сильным, ясным звуком. Наряду с клавишорами выступили впервые в Италии, а затем и во Франции, новый клавишный инструмент, известный как альфонс, или альфонс. Этот инструмент дал начало уже называемой клавишине, что прототипом его является акустические псалтыри, обладающие гудящим рыхлым звуком, который получается при ударе молоточком по стальным струнам равной длины и напряженности. Инструменты подобного типа, еще помнит название их состав „ручнички“ оркестров, были



Английское фортепиано работы Бродвуда (1817 г.), принадлежавшее Бетховену.



Клавирин работы Паскаля Тасмана, покрытый живописью ван Дайка (XVII в.).



Вирджиналь королевы Елизаветы (XVI в.).

всегда распространены, как в западной Европе, так и у нас. История музыки сохранила имена некоторых виртуозов-цимбалистов, доведших технику игры до высокого совершенства. К числу их принадлежал и английский артист, стихавший себе великую славу при дворе императрицы Елизаветы Петровны. «В государственную радость» цимбалисты играли уже при Михаиле Феодоровиче во время Высочайших выходов. Цимбала, в чем легко можно убедиться при рассмотрении рис. 7 (превосходный образец итальянского происхождения, начала XVIII века), до какой степени напоминали наши гусли, «армянцы», явив объяснение их приспособленность к обиходу древней русской жизни.

Главное отличие клавиринбала (цимбала с клавишами) от клавихорда заключалось, следовательно, в том, что у первого каждой клавиш соответствовал, как и в современных роялях, особая, настроенная в известном тоне струна, вследствие чего не имело больше надобности в систем вставках. Быстро тапноты клавихора, здесь применялись деревянные палочки, на верхних концах которых были насажены маленькие заостренные кусочки вороньего крыла, твердой кожи или эластичные штифты, заставлявшие струны. Для усиления звучности клавиринбала обыкновенно строились двумя или трехкорыми, т. е. для каждого тона имались три струны, приводившиеся в колебание каждой отделкой.

Клавиринбала раньше всего приобрел права гражданства в Англии, и в эпоху Шекспира являлись небольшие инструменты сдвигавшие предметы особого любителя. Сама королева Елизавета была превосходной клавиринисткой, и долгое время историки музыки полагали, что английское название инструмента «виражирин» (встречающееся впервые в 1510 году, то есть за двадцать лет до ее рождения) хранит для нас память о королеви-авантюристке (virgo). Мы воспроизводим (рис. 4) фотографический снимок с богато орнаментированного королевского герба, золотом и кармином инструментов, принадлежавшего самой Елизавете. Клавиринбала этого заостренного из рыхлого кедрового дерева, вензелями работы. При Феодоре Иоанновиче посол Елизаветы привез царю Московия в подарок подобного рода клавиринбала, с соответствующими «трещинами». Английский бытописатель Руси рассказывает, что, царя Ивана Феодоровича, рассматривая подарок, особенно поражен была наружностью клавиринбала, которые были раззолочены и украшены финифтью, и восхитилась гармонией этих музыкальных инструментов, никогда ею не виданных и не слышанных. Тысяча народа толпилась у дворца, чтобы их послушать.

Сами по себе, первые виражиринки оставаясь делать многого в смысле красоты звука, и их важнейшим недостатком была отрывистость, жесткость и сухость тона. В конце XVI века прославившимся амстердамским мастером Гансом Рукерсом было сделано чрезвычайно важное улучшение клавиринных механизмов. Они стали впервые изготовлять виражиринки с двумя клавиатурами. Когда играли на верхней клавиатуре задевалась лишь одна струна, при нажатии же на клавишу нижней в колебание приводились две струны, и виражиринка звучала с удвоенной силой и блеском. Рис. 5 представляет собой снимок виражиринки с двумя клавиатурами из мастерской Рукерса. Клавиатуры не расположены параллельно, как это было бы всего удобнее для играющего, а рядом, на некотором отдалении друг от друга. На крышке изображена история Аполлона и Марса, излюбленный мотив для художественного украшения клавирин. Еще в начале XVIII века амстердамские клавиринбалы пользовались большой известностью и находили широкий сбыт. Лучшие гонимые художники златой и мерной природы, Франк, Ян ван Хелдунг, расписывали их своей искусной кистью, так что каждая из картин достигала 3.000 нирров. Но, увы! — покупатели часто, с целью сохранения живописи заказывали мастеров, разбирали по частям самый клавиринбала. В пятидесятые годы этого столетия производство клавиринных инструментов достигло большой степени совершенства и в Англии. Лондонские «гартискорды» (клавиринбалы с двумя параллельными клавиатурами), благодаря остроумным приспособлениям для различных выносившей звуковости, давали очень сильный, ровный тон.

В то время, как англичане высказывали преданность инструментам, приближающимся уже к современным концертным роялям, во Франции любители музыки особенно ценили небольшие клавиринбалы с одной клавиатурой, «синеты», названные так по имени мастера Иоанна Синетуса, жившего в начале XVI века во Венеции. Особенно прославился своим клавиринбалом (так назывался больше синеты во Франции) парижанин Паскаль Тасман, построивший в 1768 году инструмент, сгущенный в буфалоной кожи, которые, по словам проспекта, имь выпущенного, «ne pincet plus, mais caressent la corde». Так называемую «jeu de buiffe» можно было пускать в ход отдалено или непосредственно с перьями. Действительно, по мнению тогдашних знатоков, инструменты Тасмана превосходили все, что тогда было, было сделано в области клавиринного строительства. Их, сладкий, мягкий, бархатный звук давал, при помощи регистров, крино-ловых в действительности, по ногам клавириниста, различные возрастные силы. Басовые тоны отличались необычайной густотой и сопричастностью. К сожалению, мы не можем представить

ровать плавительной звучности изысканного клавиесна Таскони высказали королевы Марии Антуанетты (снимок 3-й).

Паскаль Таскони упреждал славу клавиесна в музыкальном. Его изобретение быстро распространилось за границей. Усовершенствованные клавиесны стали строиться у нас при императоре Екатерине II. „L'art de toucher le clavier“ архаизм уже тогда представлял собой придворный кругляк.

Но все же царство клавиесна близилось к концу. Еще в 1711 году итальянцем Кристофори изобретен был новый клавишный инструмент, с течением времени окончательно вытеснивший существовавшие старые типы. Кристофори замкнул систему тягентов и в крышке молоточками, ударившимися о струны и заставлявшими их, таким образом, звучать. В то время, как на самых совершенных клавишбаладах можно было добиться лишь скудных отблесков звучности, простое прикосновение пальцем к клавишам нового инструмента давало возможность усилить звук от жемчужного пианиссимо до громоового фортиссимо. Итальянский мастер окончательно сконструировал механизм, сохранивший уже все существеннейшие части наших современных роялей. Благодаря новому способу „деревяни“, при помощи молоточков, сила звука зависела исключительно от силы нажима на клавишу, что открывало возможность тонкой нюансировки при исполнении композиций для клавира. Кристофори назвал свой инструмент „Gravicembalo“ (искаженное „clavicembalo“), то есть piano a forte.

Первыми виртуозами, игравшими публично на фортепиано, были Моцарт, и его гений освятил этот новый инструмент. Бетховен обратил его в выразителя глубочайших душевных переживаний. Во времена Бетховена механизмы клавира с молоточками достигли высокой степени совершенства, и музыканты наших дней даже представить себе не могут, что Бетховенские сонаты, требующие столь сложных динамических отблесков, исполнялись когда либо на инструментальной конструкции, чем та, на которых мы теперь играем. А между тем современные Бетховену цингисты искусства придерживались иного мнения и находили, что „кандалы, железный покаток своей деляцкой кулак и умягчающей ободкой с клавирами писем долажек для сего добить клавишхора, а отклик не фортепиано“. Аппалу Кристофори пришлось вести с пережитками страны тяжелую борьбу, которая продолжалась много десятилетий и закончилась лишь в начале XIX века. На страницах 6-й книги помещен снимок со знаменитого английского рояля Бетховена, когда то принадлежавшего Лесту и ныне хранящегося в будущемском музее. Инструмент этот имеет объем в шесть октав, обладает особой усовершенствованной „лондонской механикой“, отличающейся чрезвычайно точной пружинкой молоточков к струнам. Такого рода роялями была одержана окончательная победа над всеми соперниками клавишного и клавишного типа. С начала двадцатых годов за фортепиано упрочивается диктатура в музыкальном мире. Когда то скромный, невидный участник оркестра, он становится его повелителем, когда то скромноточный, безмолвный инструмент, он теперь является обязательным несмолкшим музыкальным богатством, безмолвным разномолвным отблеском и краской. Его двадцать клавиш разрослись в семь с половиной октав, его звуковой объем равен объему оркестра. Но измученные чары сирокко клавира, не сбиравшие даже мечтать о той музыкальной роскоши, что окружает современный рояль, уны! утраты не всегда...

Полную противоположность судьбам клавира представляет история скрипки. Для постепенного превращения примитивного однострунного в клавишхор требовалось не менее 1.000 лет, и около пяти тысяч прошло, пока, путем упорной работы над усовершенствованием механизма, достигнута была звучность современного концертного рояля. Скрипка же, как Минерва из головы Зевса, появилась на свет во всеоружии своих музыкальных достоинств. Когда в европейской художественной культуре вошел долгий развития полифонического стиля появилось, по закону полифонии, стремление к однострунной музыке, в середине XVI века итальянскими мастерами создан был струнный инструмент, пригодный для чистой мелодии, скрипка. И самое искусство игры на ней начало развиваться в той стране, где процветало тогда искусство плыи.

У класовых Ланца, обладая пылкими жемчужинами, давшие подходящий материал для корпуса скрипки, расположился прелестный маленький городок Брешиа. Брешиа, впоследствии совершенно забытая, несмотря на близость чудесных окрестностей, в cinquecento считалась одним из культурнейших городов северно-итальянской равнины. Сюда с лазурных берегов Lago di Garda переселился Гаспаро из Саль (1542—1609), глава первой преемственной школы скрипачьего мастерства. Скрипки Гаспаро продолжали плоской формы со скульптурными украшениями, вместо зазвонных, предельно рыхлых в настоящее время. Из глуховатых тонов их красота, их сила не отличалась. Брешианская школа процветала около столетия и только окончательно заглохла, не дав, кроме Доминико Маджани (1580—1640), особо значительных мастеров.



Вирджиналь с двумя клавиатурами работы Рунерса (XVI в.).



Клавикорд с ориентацией в китайском акуст. злато по красному (XVII в.).



Итальянские шпильки (XVIII в.).

Производство итальянских скрипок стало развиваться из столицы столь быстро, что сама Бреция оказалась безвильной соперничать со своей конкуренткой, Кремонею, расположенной ближе к папистинской мастерской. Работы последних отличались прекрасной модельеровской и тонкими убавками изобретения из материалов всю полную заученности. Представители кремонеиской школы обладали несомненным чутьем художественной формы, ибо можно с точностью установить, что лучшие из музыкальных отношений всемирно издавались, вместе с этим, красотою рисунка. Именно из такой чисто художественной одаренности кремонеиских мастеров и кроется, по нашему мнению, причина, почему «тайна» скрипок, вышедших из их рук.

Творцами знаменитых скрипок были гениальный «мастер» скрипок Николай Амати (1596—1684), мировую же славу за Кремонею упрочил ученик его, Антонио Страдивари (1644—1736), потомок старой патрицианской семьи. Страдивари мог бы почитаться первоклассным скульптором, столь пластичны и художественно выдержаны до мельчайших деталей его инструменты. Совершенство формы было достигнуто им упорным многолетним трудом. Скрипка первого периода его творческого пути (1668—1686) отражает еще влияние Амати, но как эволюционеры явились после последних работ, а именно их чрезвычайной рьяности. Мы воспроизводим (рис. 14) один из Страдивариных шедевров, чудный инструмент, сделанный им в 1679 году и подаренный им Лондону при посольстве комиссионера Luigi Cevenio. Скрипка эта украшена перламутровой инкрустацией. Ее сбалансированная дюриневидная выдвинута «сграфическа» особенностями аэры, из которого построены корпус. Подобный тон аэрыбесия у Страдивари являл в равной пропорции. Восхитительный окраска на более темные дуба, интарсия-красного как каменного колорита, «скреж» который он унес с собой из меду. Известно также, что он приготавливался из смеси дубовой и вишневой (рис. 15).

Обращение внимание на превосходный орнамент боковых пластинок инструмента, выполненных с замечательной акустикой. Также любимое отношение ко всякой подробности — ибо для поэта художника язык мелочей, есть только подробности — характерная черта работ Страдивари.



Viola da gamba (номинальная гамба), работы Юхима Тилье.

(См. рис. приводится в Ник. Пуб. Библиотеке).

Фарфоровая скрипка (Русский музей) XVIII в.

(См. рис. приводится в Ник. Пуб. Библиотеке).



Вид сзади скрипки, из музея в Милане.

Кремонеиская школа, как при жизни Страдивари, так и после смерти его, создала ряд чудеснейших струнных инструментов. Из них лишь лучшие работы «бессмертных гуакин» Гуаринери «del Gesù» оцениваются им еще дороже, чем изделия Страдивари, могли соперничать с произведениями «Рафаэля скрипки».

По отношению к остальным школам, итальянских скрипичных мастеров, которые, подобно живописцам, группируются в крупнейших художественных центрах, мы считаем необходимым, в пределах настоящей статьи, ограничиться одним лишь перечислением.

Школы эти:

Венецианская	1690—1764
Флорентинская	1680—1760
Неаполитанская	1680—1800

Данные годы представляют эпоху высшего расцвета каждой из них.

Инструменты итальянских мастеров, рассуждая, за рьяными исследованиями, из сопоставлениями и до 1800 года были известны лишь немногим знатокам. Даже такое имя, как Гуаринери, сделалось известным лишь с того дня, когда Паганини играл впервые, на которой у французского князя Ляроуа, знаменитый скрипка этого автора.

Зато в начале XIX столетия увлечение итальянскими скрипками охватило всю музыкальную Европу и породило тип фанатика, замечательный гениальность Э. Т. А. Гомбургера в образе «мастера Кремоне». История музыки сохранила историю судьбы об этом таком собирателе старинных скрипок, Луиджи Тарини. Тарини всю жизнь свою посвятил описанию известных экземпляров, вышедших из рук прославленных мастеров.

Лютия норевоны Елизаветы, работы Юхима Роза (1800 г.).

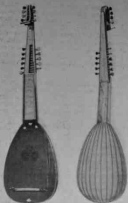


в рубль и вышло по проселочным дорогам и зарослям, а в себя пропитание игрой на небольшой скрипке Николай Тарно со невзрачными лаками перебрался через Альпы и завладел сношения с лучшим французским коллекционером и мастерским. Благодаря превосходному вкусу Тарно, знавшего всё закоулки Италии, где сохранились старые старинные скрипки, Париж обогатился замечательными оригиналами кременской школы. Когда Тарно скончался в полном одиночестве его бесценные сокровища скуплены были французскими мастерами Жак Батистом Вилломом. Страдавший разложением очень быстро, несмотря на высокие цены, больше, чем скрипка, прелесть, по нашим понятиям. Так, например, инструмент, проданный Вилломом за 24000 фр. был в конце восемнадцатых годов приобретён за 25000 франков. В настоящее время хорошие экземпляры представляют ценность в 90—100000 франков, но, навряд ли найдётся коллекционер скрипки Страдари согласился бы уступить ее и за такую сумму!

Ни чьим же дорожить в такой шире всё истые коллекционеры, как продолжные работы Страдари или Гварнери, а ни в одной области художественной промышленности способы подделки не доведены до такой рафинированной точности, как в деле скрипичного строительства. Существуют превосходно оборудованные мастерские, в которых скрипки, весьма сомнительного достоинства, путем искусной переработки обращаются в «животные» кременские инструменты, только тонким слухом отапливаемые от оригиналов. Широко практикуется «пересадка» смычков, свидетельствующих о произведении скрипки. Наличие таких смычков любители придают большое значение, благодаря чему, музыкальная историография располагает весьма точными данными о старых мастерах и работниках или инструментах.

Итальянские скрипки во все времена привлекали сердца любителей музыкальной старины. Первая коллекция Раймонда Фиттера, аугсбургского мецената, и королевы неперской Марии, впоследствии регентши Голландии, относятся к XVI столетию. Число собирателей скрипки, особенно англичан, в XVII и XVIII веках.

Теора Падуа
(XVII в.).



Посланным каталог был богат иллюстрированный каталог, единственный экземпляр которого находится в библиотеке Аделаиды. Другая же высокая степень ценная коллекция Саври Снук (Бриссел) частью приобретена бароном К. Штакельбергом для музея при королевском оркестре. Из отечественных собраний привезены телны коллекции князя Н. Юсупова.

Cetera
(Bibliotheca
Estense. Mo-
dena) XVI в.
(С рис. архива
находится в Ин-
сте. Библоте-
те).



довольно значительно. Среди старофранцузских, а также английских, нидерландских, польских мы находим собрания любителей Флоренции¹⁾ украсившим живописью скрипки, образцы которых (Руанский музей) мы приводим на рис. 2. В России собираемые старинных скрипок увлекался император Петр III.

Из современных собраний наиболее обширное и замечательное предостало было в дар лондонской «Royal College of Music» М-м Доналдсоном.

¹⁾ Флоренция является также не единственной итальянской землей для корпорации скрипки. Как известно, материалы для этой скрипки также находили (поли, шалло, ассирийский) в Африке, Китае, восточной Азии, Греции.

В течение двух столетий семейству скрипки пришлось вести борьбу за первенство с благородной династией виол, ведущей свое происхождение от древнейших симфонических инструментов.

С XIV по XVII века виолы приобретали постепенно ту характерную форму, какая встречается на юбилейных музыкальных выставках в итальянских мастерских Возрождения. Инструменты эти строились разных размеров (альты, теноры, альта, баритоны, басы). Такая индивидуализация давала виолы пригодными для передачи плавнейших звуков, старинной «концертной» музыки. Слегка затуманенная звучность их удивительно гармонично рождала с общим стилем эпохи «рококо», с пышной декорацией мебели, темной бровью.

Одним из других стал известен представитель семьи виолы.

Доказав всего удивительная басовая, «мохля» инструментальная виола (viola da gamba), представлявшая собой сложнейшую конструкцию. Благодаря контуры гамбы соотносились живописными тонами Терборгена, и воспроизводимые нами (рис. 8) viola da gamba точно скопирована с картины этого художника. Самый инструмент выведен в 1701 году из мастерской Гильеми Тилеке, одного из замечательнейших строителей виол. Сложная кость и палицы, черепашья, черное дерево и серебро, жемчуг и самоцветные камни служили ему для изготовления подобных «восточных» гамб. Слегка изогнутый он продолжал по очень высокой ибас, и после адекватных скитаний его лучше виола да гамба перешла во виолу.



Viola d'amore XVI в.
(Музыкальный кабинет Императорского университета).

КРАСИВЫЙ ПЕТРОГРАДЪ.



Исаакиевскій соборъ.

Фотографъ А. И. Павловскій

07

И. — Надо признать, что, при отсутствии других организующих начал нравственного порядка и наличии несомненной добродетельности большинства, к пресловутому „книжию кровей“ и „горячности пощупать“ нельзя отнести, иначе, как с большим скептицизмом. У цыган есть действительно одна всепоглощающая страсть, это — деньги. Страсть эта им подсказана безошибочным законом борьбы за существование. У них нет возможности приобрести миллионы километров плодородной пустыни для кочевья и лишнего, безбедного проживания из года в год. От кочевья им пришлось отказаться, но отвращение к регулярному труду составляет сущность их природы, удовлетворение которой оплачивается деньгами, а деньги необходимо выманивать тем или иным путем. Так как они одарены превосходным музыкальным слухом и талантом, они воспользовались этим обстоятельством, но их первобытная музыка не могла бы долго соперничать с шедеврами Б., или М., а также с дисциплинированностью музыкальных фрейлов, и поэтому им надо было привести в музыкальную область элемент чувственной приманки. Но... только приманки.

Мои русские друзья ставили, чтобы познать меня с этою своеобразною потягой своего феодального вкуса, и возили меня в излюбленный „Красный кабачек“ в Петербурге и в не менее знаменитый Московский „Яръ“.

На мой взгляд, высшие русские классы оказывали столь же низким музыкальными ценителями, как и философами.

В одной области они увлеклись Г., а в другой — цыганскими хорами. Выкупившая бесконечное количество трубок табак и вылившая большое количество горячего пуща, называемого „жёлкой“, они готовы были слушать до рассвета громкое пение цыган, сопровождаемое дикими визгиваниями, подергиваниями плечами и довольно парварскими плясками.

Что бы я дал за хорошую бременскую сигару, кружку свяжого пива и стройный хор нашего городского фрейла!

Хотя сдается признать, что вся эта картина не была лишена некоторой красоты, отосланной мною к категории красоты игр молодых животных. Пля-

нительность их психологически объясняется их непосредственностью и отсутствием лицемерия, недоступного животной природе.

За пение русские платили цыганам десятками и сотнями талернов на наши деньги, что составило бы приличнейший гонорар дирижеру королевского оркестра. Но, помимо этого, за простоя ласки и пощупанья, раскутившие офицеры и литераторы пыльного круга награждали цыганок волными пригоршнями золота. За это цыгане пели песни, в которых восхваляли господ и их щедрость. И тут я, воочию, не без некоторой внутренней иронии, наблюдал эмблему вечной работы природы, дающей ослабленным чувственным приманками очень мало и берущей взамен очень много...

Как тема для наблюдений, это было тем более любопытно, что эти обычные обречены рано или поздно на уничтожение, как и самое племя, создавшее живописные обычаи.

Самое золото, которое они жаждали, приучить их к цивилизованной жизни и уничтожить то степное своеобразие, которое увлекало их поклонников. С другой стороны России когда нибудь прекратить свое существование, как страны азиатской щедрости и великодушия, и войти в круг эллинистических интересов и привычек.

Цыганские хоры в некоторые времена просуществовали, как пережиток, искусственно сохраняя традицию тех жестов, которыми они так удачно выманивали деньги, но это уже будет фальсификация, которая никого увлечь не станет...

На этих строках обрисовывается рукописи германского философа.

Его точка зрения для нас совершенно нова и неожиданна...

Милая Мария Ивановна, Ольга Петровна, Груша, Фёша и столько других, которым я нес когда то мои молодые восторги, приходило ли нам на ум, что наших матерей и бабушек, воспитавших Пушкиным, Языковым и Давыдовым, обаял когда то ученый агитмент?

Пропойте вы им, неладным:

Убейтесь вы черт,—
Надоли нам до смерти...
Спать, спать, спать,—пора нам
на покой!...

А. Спасский.



Молодая цыганка.
(Мур Лемкина фотограф.)

К. Гунь.



Сцена из „Русской пляски“ из коллекции А. А. Пановых.

Пановых
из коллекции



11. И. Подколюшниковъ (первая половина XIX в.).

Музей П. И. Щукина въ Москвѣ.

„Комната въ домѣ П. В. Нащокина“.

КОЕ-ЧТО О ЦЫГАНКАХЪ.

Дѣвъ гитары за стѣной зазвѣная, заняла,—
О мотивъ любимый мой, старый другъ мой,
ты—ли?

Сильные заморозки послѣ обильно выпавшихъ дождей совсѣмъ испортили дорогу, сдѣлавъ ее почти не проѣзжей. 28 сентября 1861 года по Тульскому тракту, по направленію къ Москвѣ, тащился возокъ. На облучкѣ рядомъ съ кучеромъ сидѣла дворовая дѣвка, закутанная въ нѣсколько платковъ, а въ самомъ возкѣ, охая, кряхтя, подсакивая на сугробахъ, ежесекундно приказывая кучеру ѣхать осторожнѣе, сидѣла старуха-помѣщица, вызванная по экстренной надобности въ Москву. Тройка сытыхъ домашнихъ крѣпкихъ лошадей съ трудомъ переступала ногами, клубы пара носились надъ нею. Вдругъ, на косогорѣ, показалась карета, запряженная четверкою ямскихъ лошадей. Лошади неслись вскачь. Ямщики награждали пристяжныхъ ударами жвута, карету кидало изъ стороны въ сторону, но крѣпкіе рессоры, окованные желѣзомъ, ходы выдержали бы и не такую гошку. Кучеръ помѣщицы съ трудомъ успѣлъ свернуть въ сторону, карета проскочила, едва-едва не задѣвъ и не переверотивъ возокъ... Старуха помѣщица, изъ любопытства высунувшись изъ возка, ничего не могла увидѣть — шторы на окнахъ кареты были спущены, но изъ одного окна выпали какія то бумажечки, разлетѣвшіеся по дорогѣ. Дѣвка Парашка была тотчасъ послана подобрать потерянное. Въ рукахъ у барини очутились, вилантныя карточки, на которыхъ подѣ графской короною значилось:

„Графиня Евдокія Максимовна Толстая“.

Съ недоумѣніемъ смотрѣла старуха на эти вилантныя карточки, нѣсколько разъ перечитывала незнакомую ей фамилію и уже торопила своего кучера, чтобъ поскорѣй добраться до Москвы и у племянника своего, служившаго въ полиціи, разспросить про эту графиню.

А Москва волновалась... Въ собственномъ домѣ, на Ваганкѣ, была найдена зарѣзанной въ спальнѣ старая графиня Евдокія Максимовна Толстая. Всѣ шкафы и шифоньерки были вскрыты, исчезло золото, брилліанты, деньги, а вмѣстѣ съ ними исчезли изъ дома одинъ изъ лакеевъ и горничная.

Графиня только что наканунѣ вернулась съ богомолья изъ Троицко-Сергіевой лавры, вернулась сердитой безъ того лакея, съ которымъ поѣхала на богомолье. Лакей не исполнилъ приказанія графини и она бросила его въ лаврѣ, уѣхавъ домой только съ горничной. Нравъ была графиня крутого и прислуга у нея мѣнялась чуть ли не еженедѣльно — послѣдній уволенный лакей и порѣшилъ свести счеты со своей бариней.

И въ то время, когда полиція кидалась въ Москвѣ во всѣ стороны, тѣшено стараясь отыскать преступниковъ — тульская помѣщица, пріѣхавъ къ своему племяннику, рассказала про встрѣченную карету. Тотчасъ была послана погоня, которой и удалось арестовать убійцу и его сообщниковъ.

Трагическая смерть графини Толстой заставила вспомнить и всю ея интересную жизнь. Графиня, до своего замужества, была простой цыганкою одного изъ московскихъ цыганскихъ хоровъ.

Цыгане были введены „въ моду“ въ Россію въ концѣ 80-хъ годовъ XVIII вѣка однимъ изъ чудотворъ русской жизни — широко русскою натурою графомъ Алексѣемъ Григорьевичемъ Орловымъ, который приказалъ собрать первый хоръ цыганъ.

Первыми поклонниками цыганскаго пѣнія стали наши поэты. Славяный бардъ Державинъ посвятилъ цыганской пляскѣ слѣдующія, могущія вызвать въ настоящее время улыбку, строчки:



ИЗДАНИЕ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ИЗДАТЕЛЬСТВО

евского креста и возвращения офицерского
—Стрелье его или втроем одна из его страстей
была дуэль—он был опасный соперник, потому
что стрелял превосходно из пистолета и рубил
мастерски на саблях. Его родственница М. Ф. Ка-
менская передает, что «убитых им own самъ на-
считывалъ одиннадцать человекъ». Хладнокровный
и счастливый игрокъ, bonvivant, отличный рассказ-
чикъ, веселый, добрый, остроумный. Толстой вращался
въ кругу писателей, былъ со многими изъ нихъ очень
друженъ. А. А. Стохоничъ въ своихъ воспоминаніяхъ
называетъ его «безспорно однимъ изъ самыхъ умныхъ
современниковъ, такихъ гигантовъ, какъ Пушкинъ и
Грибоедовъ».

И потъ въ одинъ изъ вечеровъ 1811 г. или, можетъ
быть, даже нѣсколько раньше, гр. Толстой вмѣстѣ съ
остальными членами своего кружка нагрянули къ
цыганамъ.

«Взошелъ хоръ цыганъ. Женщины сѣли полукру-
гомъ по срединѣ зала, между столами. Мужчины
стали позади стульевъ, а въ срединѣ полукруга, съ
гитарой въ рукахъ сталъ хороводъ Илья Осипычъ! Запѣлъ сперва заунывную пѣсню. Соловьиный голосо-
къ Тани пронесся по залу, зашевелилъ сердца
слушателей, потомъ пошла разная пѣсня: заунывная
и плясовая, а хороводъ знаменитый Илья, весь пламя,
молнія, а не человѣкъ. Онъ запѣваетъ, аккомпанируетъ
на гитарѣ, бьетъ тактъ ногами, приплясываетъ дро-
житъ, восклицаетъ, воспеиваетъ, жегетъ словами и
приплясами. Въ немъ демонъ, въ немъ бѣснующая
мелодія. Смотри на него и слушаю его, вы чувствуете
что всѣ нервы въ васъ трепещутъ, а въ сердцахъ
кипитъ что-то невыразимое!»

Закричалъ ли въ сердцахъ графа Ф. И. Толстого
«что-то невыразимое» или захотѣлъ онъ и въ этомъ
отношеніи остаться непохожимъ на другихъ—но онъ
увезъ цыганку Евдокію изъ хора и увезъ не къ себѣ
въ домъ, а въ церковь, подъ вѣнецъ.

Вчерашня цыганка пѣвица, сдѣлавшись графин-
ей, очутилась далеко отъ Москвы, въ одной изъ
графскихъ деревень, окруженная гувернантками, учи-
тельницами, учителями. Три года продолжалась шло-
фовка бывшей цыганки, которая посвѣ этого искусства
могла съ достоинствомъ занять мѣсто хозяйки граф-
ского дома. Только въ порывистыхъ движеніяхъ, да
въ энергичныхъ поступкахъ съ прислугой скривила
цыганская натура.

Одна изъ дочерей графини Сарра Теодоровна
Толстая заслужила своими произведеніями благо-
склонный отзывъ Бѣльскаго...

По смерти мужа остатки своей жизни графиня
посвящала молитвѣ—она почти все время проводила
въ поѣздкахъ по монастырямъ, по различнымъ церк-
вамъ, отличаясь большою набожностью.—Какъ все
въ ея жизни было необыкновенно, такъ и необыченъ
былъ конецъ жизни—подъ пожомъ убійцы...

Графъ Ф. И. Толстой приходился двоюроднымъ дя-
дею Льву Николаичу Толстому, старшій братъ кото-
раго Сергій Николаевичъ (родился въ 1826 году умеръ
въ 1904 году) былъ также женатъ на цыганкѣ Маріи
Михайловнѣ Шишкиной. Изъ воспоминаній сына Л. Н.
Толстого видно, что послѣдній относился съ большимъ
уваженіемъ и любовью къ своей золовкѣ, которой
пришлось пережить и своего мужа и его великого брата.

Ночь у Яры, Московской нѣтъ

Собралась какъ для вѣчнаго дѣла,

Чтобы Маю—такъ звали ее—услышать,

Да и какъ же въ ту ночь она пѣла!

«Вы поучитесь?»—выводитъ она наконцы,

А сама, между тѣмъ, заливается,

Что высой ослепитъ зѣны,

Съ нея огнемъ такъ не спускаться...

Такии стихами началъ свой трогательный раз-
сказъ про «Старую цыганку» Алутичъ, тотъ свой

рассказъ о которомъ «только счастье звѣздой дале-
кою сѣбитъ».

Фабула этого рассказа не была выдумана поэтомъ
и «осанитый князь» и «красавица-цыганка Маши»
были живыми лицами; этотъ рассказъ весь полонъ
реальными подробностями, взятыми изъ цыганской
жизни—о томъ, какъ таборъ имѣлъ за полובившей
князи цыганкой такой надзоръ, «что и видѣться было
имъ трудно», какъ, наконецъ, тотъ же таборъ, полу-
чивъ отъ князя выкупъ въ 20 т. рублей, далъ ей
свободу.

А какъ померъ сыновъ ея,—славный такой,
Изъ отца былъ похожъ до смѣшнаго...

Цыганка вернулась въ таборъ, потому что ея лич-
ная жизнь пропала, и у нея не осталось больше ни-
чего, кромѣ родного табора!..

Такъ рисовалась картина поэту. Проза жизни
бывала подчасъ скучнѣе. Въ перепискѣ Пушкина
мы часто сталкиваемся съ фамиліей Нащокина, одного
изъ близкихъ пріятелей Пушкина. Павелъ Воиновичъ
Нащокинъ жилъ съ цыганкою Ольгой Андреевной,
имѣлъ отъ нея двоихъ дѣтей—сына и дочь. Послѣд-
няя была крестницей Пушкина, который слалъ въ
письмахъ поклоны Ольгѣ Андреевнѣ и посылалъ ей
изъ Петербурга шелковые фуляры. Въ то же время
Пушкинъ слѣдующимъ образомъ описывалъ своей
женѣ образъ жизни Нащокина:

«Демъ его—такая безлѣточъ и ерзавицъ, что голова кругомъ
идетъ. Съ утра до вечера у него разные народы: игроки, оставшие
гусями, студенты, стрѣлки, цыганы, шпоны, особенно замовляны.
Всѣмъ полный вѣхъ. Всѣмъ до него жужжа, всякій кричитъ, ку-
ритъ трубку, обладаетъ, поетъ, плачетъ, утаивъ жѣтъ свободнаго—
что дѣлать? Верно онъ задѣлъ намъ цыганской черны; а такъ отъ
этого отъмахъ, что отъ кружъ гостей и пѣнья цыганокъ до сихъ
поръ голова болитъ. Тоска, мой ангелъ».

Еще болѣе яркую картину домашней обстановки
Нащокина далъ Писемскій въ своемъ романѣ—
«Массона».

«Войдя въ двери парадного крыльца, который, какъ водится,
были не закрыты, наши гости увидѣли, что за длиннымъ столомъ
въ залѣ затѣпало все семейство хозяина, то есть его жена,
бывшая цыганка, сохранявшая, несмотря на свои сорокъ пять
лѣтъ, здоровый и красивый видъ, шутя сетуя дѣтей.—Самого
хозяина не было за столомъ съ семейю и онъ обратился у себя
къ своимъ низшимъ интересамъ.

—А!—воскликнула нѣкогда бывшая Груня, теперь Аграфена
Васильевна, увидѣвъ входящихъ гостей.—Что это ты, соловушка,
совсѣмъ меня забыла и не заперла никогда?—обратилась она къ
Либесу.

Никогда все было,—отвѣчалъ тотъ.

—Поди, чай, въ карты все дурачилъ!—завѣтила Аграфена
Васильевна.—Всѣмъ бы намъ, русскимъ баринамъ, руку по локоть
орубить, чтобы мы въ карты меньше играли. Вои мой старый
хричъ схватился теперь съ казнькомъ.

—Мы зѣваемъ, тетенька, и приѣхали, чтобы поспѣть нгу!—
подхватывалъ Угловскій.

—Тѣбя, Либесъ, я не пишу пока туда наверхъ, ты сыграй мнѣ,
соловучка, пропѣй мнѣ смертельно хочется! Давно не пѣвала!..
А вы, малыши комода, мирно тула къ себѣ!—приказала болъ
Аграфена Васильевна дѣтямъ, но тѣ же слушались въ ее одинъ
голосъ завопова:

—Мамаши, маля, голубушка, не усыйай насъ! Позволь намъ
зѣдъ остаться!

—Ну, оставитесь, сидите только смиренъ!—разрѣшила Агра-
фена Васильевна.

Либесъ, сѣвъ за фортепiano, взялъ громкій аккордъ, которымъ
сразу же далъ почувствовать, что началъ свое дѣло мастеръ.
Аграфена Васильевна при этомъ, по своей чуткой музыкальной
природѣ, переживала плачами и вся какъ бы немножко затрепетала.
Либесъ потомъ перешелъ къ самому аккомпанирующему и
Аграфена Васильевна запѣла чистымъ пріятнымъ сопрано. Чѣмъ
далше она пѣла своимъ голосомъ, тѣмъ сильнѣе и сильнѣе распу-
хала ее шатанскій огонь, такъ что вѣставъ она вырывалась и
хлестала нѣсколько въ сторону, но Либесъ, держа ее, такъ скрывалъ,
что въ своемъ ухѣ, угадывалъ это сейчасъ же и подхватывался
къ ней.

Дѣвъ при этомъ совсѣмъ притихли. Французонка (гувернантка)
подняла глаза къ небу, а Угловскій только потиралъ голенью:
ангеломъ, что онъ былъ въ воспоминаніяхъ постоѣ.

Но Либесъ вдругъ пересталъ играть».

НАШИ ТАЛАНТЫ



К. Е. МАКОВСКИЙ

Воспоминания и портреты
мастеров из
«Искусства»
К. Е. Маковского
«Искусство»

ШАРЖ ДЕНИС

писемский сохранил существенные черты жизни
юнона, измѣнивъ детали. Но онъ остались въ
письмѣ съ Пушкинымъ. Въ одномъ изъ писемъ
Пушкина мы находимъ такіе строки:

«Что твои домашніе обстоятельства? Не откажись ли жениха
на известную особу. Изъ Царскаго Села прѣхалъ бы я на эту
свадьбу, отпраздновать твоё освобожденіе, законный бракъ Ольги
Андреевны и увезъ бы тебя въ Петербургъ».

Въ то же время Нащокинъ, изливаясь передъ
Пушкинымъ:

«Лишь только ты уѣхалъ, я пошелъ вверхъ, съѣлъ воздъ ды-
вана, гдѣ лежала Ольга Андреевна и сидѣлъ молча, слушая съ
стѣнами, бредъ праворовенной, проклятія, ругательства и тому
подобныя вещи... Наконецъ, естественно пресохла искусство:
задохся кушать, покушалъ и легъ спать въ 9 часовъ. Спали
смирно. Ольга Андреевна акала, перешла на диванъ и прямо
безъ всякаго предисловія началось то же, только форτισсимо. Я
опять всталъ хахалъ и съѣлъ, самоваръ еще кипитъ, день чуть

брежитъ, а Ольга Андреевна кричитъ по-сравачески: Охъ,
блудница, охъ, Боже мой, охъ... охъ... и что жаль слышать, и
что н—ой, ой, ой, съ ума сошла, куда дѣваться? Постепенно при-
бавлялся смыслъ къ несвязнымъ словамъ, образовались упрскія са-
мизмами, наконецъ опять ругательства, проклятія и страданія».

Нащокинъ, наконецъ, не выдержалъ и принялъ
героическую мѣру:

«Выѣхалъ я изъ Москвы въ Тюфимъ съ тѣмъ, чтобы не
кричаться; же знаю, куда и далеко я иду. Оконная не знаетъ,
что и её оставлю, и воображеніе мое на счетъ ея въ грустномъ
положеніи. Къ усугубленію моей чувствительности скажу тебѣ,
что Оконная послѣднее время была чрезвычайно мила и добра и
вѣчно до привлекательности».

Нащокинъ женился. Такъ закончился его романъ
съ цыганкою, романъ, начатый тамъ же, въ томъ же
хорѣ, откуда вышла и графиня Евдокія Максимовна
Толстая...

П. СТОЛЫПИНЪ.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЯ ВЫСТАВКИ ВЪ ПЕТРОГРАДѢ.

Выставка А. Н. Бенуа.

Какъ мало отразилась японская война на рус-
скомъ искусствѣ! Нисколько батальныхъ картинъ.
Владимира и Крайнеко, описаніе морскихъ боевъ
и осады Портъ-Артура Семёнова, да постановка и
то не русской пьесы «Тайфунъ» Лопицка—вотъ почти и весь итогъ
въ нашемъ искусствѣ. А между тѣмъ многочисленныя свѣдѣтель-
ства очевидцевъ указываютъ, что клякъ каротъ, такъ и самый

тѣмъ все теплѣе и ярче становилась краска. Въ
Корей онъ пишетъ андъ «Сквозь дымъ дѣтского
пожара», а затѣмъ идутъ китайскія рисованія поля,
фанзы, кумары. Помимо экзотической природы
Китай даются богатѣйшіе архитектурный матеріалъ. Монументаль-
ная башня—«Башня Линьчича», «Царскія могилы», городскія
стѣны—все это тщательно зарисовано восхищенными художникомъ.



Выставка А. Н. Бенуа.
«Японскія деревья въ Тсусимѣ».

дальневосточный край заслужи-
ваютъ самаго тщательнаго изу-
ченія.

Остается только привѣстовать
«генерала отъ акварели»,
Алберта Николаевича Бенуа,
который, вмѣстѣ того, чтобы
лѣзть искать вдохновенія все въ
той же Итали, отправился зна-
комиться съ нашими дальнево-
сточными соседями и искать у
нихъ сюжетовъ для работы.

А. Н. Бенуа выѣхалъ въ
прошломъ году въ мартѣ, когда
у насъ еще лежалъ глубокой
снѣгъ, о чемъ свѣдѣтельствуютъ
его «Путевыя наброски», сдѣ-
ланные въ вагонѣ, по прѣмъ
долагаго пути. Но по мѣрѣ того,
какъ онъ подвигался на востокъ,
стурма зима улажалъ, а уже въ
Сибирѣ онъ могъ написать: «По-
дѣланный снѣгъ». А чѣмъ дальше,



Выставка А. Н. Бенуа.
«Большой храмъ Пекинскій».

Въ Японію Бенуа подалъ въ
разрѣзъ пестры.

Яркая зелень, изъ которой
такъ красиво выдѣляются нѣко-
лые розовые цвѣты ивовой и
миндаль, дала обычный мате-
риалъ. Интересныя виды снѣж-
ной горы Фудзими, снѣгъ бѣлой
отъ снѣга, въ то время, какъ
внизу, въ долинахъ, уже буй-
ный праздникъ весны. Особый
интересъ возбуждаетъ затѣр-
тый среди зеленыхъ аловъ
островокъ «Цусима»...

Кромѣ акварелей выставлено
нѣсколько сюжетовъ и болѣе нѣбро-
снныя карандашныя эскизы,
въ которыхъ чувствуется прево-
сходный рисовальщикъ-архитек-
торъ.

Извѣстная простота, съ кѣею
устроена выставка, дѣлаетъ изъ
доказано сухаго зала обите-
лища Полюпина живую гости-
ную.

С. К—ва.



Выставка А. Н. Бенуа.
«Царскія могилы въ Мукденѣ».

Княгиня О. В. Кочубей с дочерью живут постоянно в Париже и только иногда бывают в России, проводя обыкновенно лето и осенние месяцы в Динарт и в Бларинг.

Молодая княжна Кочубей, Аликс и Зина, как и зопуть в домашнем кругу, прекрасная музыкантши и проявляют большую способность в танцах и в драматическом искусстве, которому обучались одно время у самой «великой Сарры». У княжны еще в памяти их выступление в разного рода благотворительных и любительских спектаклях, устраивавшихся в Париже за последние годы представительниц французской и интернациональной аристократии.

Княгиня О. В. Кочубей
(рожд. гр. Шереметев).



Княжны Александра (Аликс) и
Зинаида (Зина) Кочубей.



ПЕТРОГРАДЪ ДО ВОЙНЫ И ПОСЛѢ ВОЙНЫ.



Баронесса
 Зоя Роман.
 Хейендорфъ.



Графиня Тамара Прокоф. Зеринская
 (рожд. княжна Шервашидзе).



Фрейлина
 кнжна
 Марія Прокоф.
 Шервашидзе.



„Вакханалия“
из оперы
„Сингурочка“.

Княгиня А. А. Оболенская
(рожд. кн. Урусова).

„Русская“.



Люб. Зох. Жукшова
(доч. тей.-лейт. Зох. Андр. Макшеова).



Над. Алес. Хитрова (рожд. Григорьевская), любительница тан-
цующая почти во всѣхъ свѣтскихъ балетныхъ спектакляхъ. Вы-
ступила впервые четыре года назадъ на прошломъ году танцовая
школа балетъ „Шоане“ (поэт. Владимирова и Хитрова).

во. В приспособленном Большом театре техника была на высшем уровне развития. Сказочная гибель корабля в "Корсар" — все та же. Новинка в балете и в вышедшем сезоне не было, если не считать воображение "Талисмана" (для Гюи Киссинской) в сценическом представлении пантомимы — 1914 г. К. С. М. Волонского. О постановке необходимо сказать два слова. Как-то по шесту Гиппиус, о пантомиме ки. Волонского говорили по крайней мере за 2 месяца до ее появления. И как-то Гиппиус, так и ки. Волонский остался, не поняв публикой и, по собственному признанию, был "вынужден" с ней объясняться. Однако, эти и ограничиваются сценою и ее положением. Далее, ки. Волонский идет самостоятельно. Кто-то остроумно его называл "двухминутным ритмом на земле". Свои теории, взаимоотношения у Давидова, он изложил в книжках, на лекциях, наконец, их основательно, о его почину, институте ритмической гимнастики. Смысла, к его пропаганде прислушались с любопытством, потому убили, наконец стали разгадывать простоты: "ритм, всколых ритм". Доказали. Книжка осталась и доказала. Постановка провалилась!

Одновременно с Императорскими театрами весьма удачно, в смысле сборов, функционировали частные театры. По-прежнему довольно сильный конкурент Маринскому театру был театр Музыкальной Драммы. Вот театр, который при изобретении усаживал его руководители, особенно в музыкальном отношении, могли бы занять прочное положение в столицах. За недолгое свое существование он сумел приобрести прочные симпатии. Къ заслугам его можно отнести прежде всего большое внимание къ артистам постановки, почти старание, по возможности, вводить традиционную пошлость специально оперной мизе en scène. Но наряду с этим положительными качествами, театру беспрестанно предидеи его стремление во что бы то ни стало оригинальничать. Еще куда ни шло, если эта оригинальность касается, по-прежнему, изобретения основных приемов постановки, только за давностью времени, ставшей классической. Например 2-я картина "Фауста" своего века проходила на площади, где танцуют и тут же, за столбами, пьют горюхое. Театр перевернул эту декорацию. Понимая у него видны скелеты аркады таверы, выходящей как бы, в подвалы, поминки. Это характерно для "вещного бытия", не предает вокальной стороной постановки. Но вот другой пример. Известно, что первый акт "Бориса Годунова" происходит на Красной площади, между Успенским и Богоявленским соборами. Сюда выходит Борис и поет свою знаменитую арию. Режиссеру это же понравилось: как так на площади и петь? Он предумал другое: для переднего плана декорации он дал передний Успенского собора. Царь выходит из собора один, без свиты и поет. В сценическом отношении это может быть оригинально, но из вокальным — не выдерживает критики.

Не менее значительные отступления Музыкальной Драммы от подлинного текста партитуры оперы. Приведенные мною выше

примеры можно еще объяснить желанием театра непременно драматизировать всякое оперное представление. Ну чья же могла объяснить изменение основных темов музыки? Темы музыкального произведения, такая же неотъемлемая его принадлежность, как мелодия в стихах. Такие приемы, довольно обычные в практике молодого театра, создают ему неблагоприятную атмосферу и вредят его серьезному успеху. В минувшем сезоне наиболее удачной постановкой театра нужно считать "Пиковую даму" Чайковского.

Из драматического театра, Петербурга, как и в прошлом году, преобладали, главным образом, миниатюры.

Из "солнечных" театров в течение зимы действовал только Малый. В жизни его за минувший сезон произошла существенная пертурбация, но флюиды театра от этого нисколько не изменились. Однако, на фоне его мало — театральная настроен, басуясь на вышедшем году два артефакта. Я говорю о "Маленькой женщине" и "Вире Марининой". Эти пьесы, да еще "Король Дагобера", которого не стеснялся его предсудительного костюма, сильная увидеть петербургская публика, и считаю видящимися новинками частных театров. Нужно добавить, что "Дагобер", так долго заставлял в порфесай дитерсенеров и только Незабываемый был вытеснен на сцену Божой. Издания и толкая комеди французского драматурга, она все время вертелась на граних дозволенного. Кажется еще одно слово и дамок, а иногда и жест ударится в грубость. Эта прекрасная картина переведла научным стилем.

Совершенно особую роль пьесы "Поташ и Пердзмири", идущая с успехом в театре Сабурова. Она изображает быт американских евреев-промышленников. Авторы комедии (гг. Монтего и Гассес), не только добродушно смеются над своими героями, но парадельно с глубокой-отрицательными типами хищников и паразитов, дают ним положительное. Мой положительный обзор минувшего сезона я заканчу краткой заметкой по адресу "Летучей мыши" Балеа. Балеа, уже третий год гастролируя въ Петербурге и первые два сезона пользовавшаяся весьма большим успехом. В вышедшем году материальный успех еще значительнее, но художественный — ниже. Даво въ томъ, что театр, по существу нигилист, только въ Москв создал условия, воплотить отвлеченный его органический свойства. Габ-то въ боявал, абыла Мясников, действительно существуют тѣсны общины артистов съ публикой, какъ существуетъ оно въ прообразъ такихъ кабачковъ, въ какой быдуа Boite à Funi, или Cigale Мон-марира. Тамъ экстремит Confreancier, или сильней кунаетъ бисе, — не повинуется въ воздухъ и не ударится въ натуроу, какъ въ большомъ залѣ, а будутъ ловко подкалываны жеманно-оценкой аудиторией. Это коллективное творчество артистовъ и публики, въ концѣ концовъ самое ценное, что есть въ такихъ кабачкахъ. И развѣ мыслить что либо подобное въ огромномъ сарай, какъ "Паласъ-театръ"?

Dig.



ИЗЪ ЭКЗОТИЧЕСКИХЪ РАЗГОВОРОВЪ.

На островахъ.
— Война, а въ театрахъ не прекратилась. Въ кинематографахъ топы и аркады, и будни... Въ ресторанахъ изъ одного кабинета. Залъ вотъ вершины мужичья и женщины... Въ галахъ у женщинъ — любовь. И всѣмъ такъ хочется жить, а жить не умиютъ...
— Почему не умиютъ?
— Женщины больше мечтаютъ о томъ, что есть любовь, чѣмъ о самой любви... Можно много въ кѣтку или полосу, выростаетъ всѣхъ юбокъ, ликущихъ, парод, испрепитию брѣдливости, потому что она пошевелена благодаря войнѣ... Все это съдаждъ любви, пропадетъ самое хорошее изъ давняго людскихъ...
— Поменнее серьезности и побольше этихъ вотъ ливидней и фавовъ — это главное!
— Васъ въ серьезности упрекать не приходится, Амуръ Аурувалъ.

— Нисколько не объясню... Серьезность одно изъ человѣческихъ заблуждений, отлукъ среднестатистическаго аскетизма. Вчера я танцовалъ fox-trot, только что аривенный изъ Лондона, и сегодня люблю всѣхъ мѣри. Зачѣмъ такъ быстро прохладить жизнь? Зачѣмъ женщинамъ такъ много костюмовъ?...

Въ изгнѣтъ Пушкинскаго вечера въ Художественномъ театръ.
— А вонъ сидятъ Ринны!

— Онъ что-то ворчитъ... невозможно на этотъ разъ, говорить съ такимъ средствами нельзя было выходить въ Пушкинъ.

— Съ какими средствами? Безна достаточно большаго художника и достаточно образованнаго человѣка... а если кто либо имѣлъ право ставить Пушкина, такъ именно Художественный театръ. Тутъ всегда любовное, продуманное до мелочей отношеніе къ постановкамъ...

— Однако, неустѣхъ?

— Виновать самъ Пушкинъ, онъ недостаточно снисходителенъ въ этихъ произведеніяхъ... Изъ этихъ нѣтъ ничего ужаснаго: Рафаѣль божественно писалъ Мадонну, но ему не удалось бы море или батальная картина... А Пушкинъ совсѣмъ не драматургъ. Его "Борисъ Годуновъ" также не спешится.

— Тогда не зачѣмъ было ставить...

... У насъ, къ сожалѣнію, недостаточно развитъ общій пригласить друзей гостей у себя въ усадьбѣ. Этотъ общій пошелъ въ плоть и кровь англичанскихъ помѣщиковъ, и Англія является классической страной солскаго гостеприимства.

Принципа аріево въ англійскихъ замкахъ чрезвычайно простъ.

Англичане приглашаютъ людей за строго определенное время, указывая, что вѣкъ идти въ такомъ-то замкѣ, начиная съ такого-то и кончая такимъ-то часомъ. Русская широкая душа мо-

жить сейчас же обидаться, что ее словно предарили: „я послѣ такого-то числа мы васъ не можемъ больше держать“.

Между тѣмъ эта подробность имѣетъ за собою весьма важныя основанія, въ томъ что, имѣя много знакомыхъ, нельзя изъ ихъ приглашать разныхъ и, что тактические домогательства всегда соединяютъ въ своемъ домѣ людей, которые могутъ другъ къ другу водворить.

При англійскомъ способѣ гости въ домахъ совершенно избавлены отъ неуютности. Хозяйка, составляя списки, тщательно подыскиваютъ людей, изъ соединенія которыхъ можетъ получиться желаемая гармонія.

— Я былъ однажды въ англійскомъ замкѣ и у меня осталось самое яркое воспоминаніе. Люди пользуются здѣсь полной свободой. Разъ навсегда опредѣлены часы для общей трапезы, вмѣстѣ проводятъ также вечера. А въ остальное время гостямъ предоставляется дѣлать все, что имъ угодно: принимать участіе въ общихъ кавалькадахъ, играть въ теннисъ, кататься на лодкахъ, если есть вода, бродить въ компаніи или одиночествѣ по окрестностямъ, заниматься музыкой на инструментахъ, которыхъ имѣется достаточное количество, углубляться въ мудрость бѣловъ въ великолѣпно снабженныхъ библиотекахъ, вести обширную корреспонденцію, и т. д.



Интересная подробность: во многихъ англійскихъ замкахъ не проведено еще электричество, а можетъ быть никогда и не будетъ проведено въ эстетическихъ цѣляхъ и для сохранения той драгоцѣнной наивности, которая связана со свѣтлыми, керосиновыми, а тѣмъ болѣе съ масляными карсельными лампами. Поэтому, когда гости расходятся по своимъ комнатамъ на ночной покой, въ hall'ѣ на столѣ стоятъ рѣзь посылочниковъ, которые съ подбакивающими пожеланіями, а можетъ быть, и съ нѣкоторыми шуточными намеками раздаютъ гостямъ хозяевамъ домъ...

Если бы у васъ больше жили въ усадьбахъ, я увѣренъ, что было бы больше счастливыхъ браковъ... Нѣгда какъ въ деревнѣ, въ ся непринужденности, проводи часовъ по шестнадцать вмѣстѣ, вы не можете лучше и ближе узнать людей, что особенно драгоцѣнно для лицъ, которыя начинаютъ думать о томъ, не предстоитъ ли имъ когда нибудь паденіе влосомъ въ брачному алтарю. Нѣтъ ничего опаснѣе для будущаго супружескаго счастья, какъ выбирать себѣ спутницу на всю жизнь среди той условной, часто нездоровой, шумной и немалой обстановки которую представляетъ собою жизнь знитного городского „сезона“, съ ея пріемами спектаклями, вечеринками и балами...

СПОРТЪ И КОННОЗАВОДСТВО.

Рожденный въ 1908 г. на заводѣ кн. Л. Д. Вяземскаго, отъ знаменитаго „Вильбурда—М.“ и „Бяни“, пор. съ сѣмъ жер. „Боръ“ представлялъ дѣйствительно исключительнаго рысака, одного изъ лучшихъ въ данное время.

За всю свою четырехлѣтнюю бѣговую карьеру „Боръ“ бѣжалъ 75 разъ, изъ нихъ былъ на платиныхъ мѣстахъ 68 разъ и выигралъ 44 первыхъ приза. Общій выигрышъ „Бора“ равняется 116.129 рублей. Рѣзультаты, показавшіе имъ, фиксируются въ такомъ



Знаменитый рысакъ „Боръ“, принадлежавшій д. чл. Императорскаго Петроградскаго Бѣговаго О-ва М. П. Петрову.

Его бѣга трехлѣтнимъ и четырехлѣтнимъ не обнаруживали въ немъ того класса, до котораго онъ выросъ теперь и бѣжать въ которомъ почти безъ проигрыша, но можно сказать, что и другіе его братья по отцу также въ этотъ ранній періодъ особенно не выдѣлялись.

нахъ: 1½ пер.—2.13½, на 3 пер.—4.33½ и на 4 пер.—6.18½. Имѣя за собою такое блестящее прошлое, „Боръ“ отличился вслѣдъ отъ своихъ соперниковъ еще и тѣмъ, что удивительно легко възорался и благодаря искусству своего наездника П. Бѣзова 2-го, въ каждое испытаніе выступать въ полной боевой готовности.

Ф. К.