

1916 г.



Андр. А. Н. Шальдеръ.—«Лесной ручей».
(Картина была на выставкѣ О-ва Передвижныхъ выставокъ,
приобрѣтена музеями Академии Художествъ).

СТОЛИЦА и УСАДЬБА

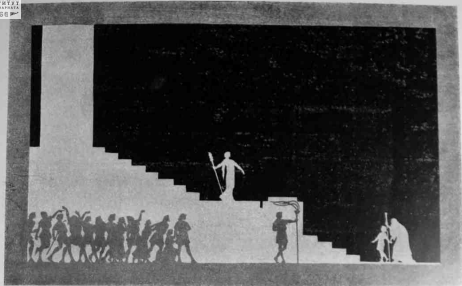
№ 49.

(Первый № подписанъ 1916 г.).

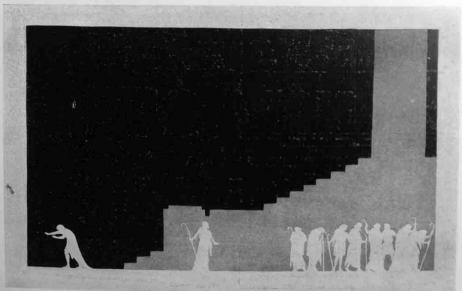
1 ЯНВАРЯ 1916 г.

Отд. №—85 коп., въ киоскахъ жел. дор.—90 коп.





„Эдип Царь“. Различные из бумаги силуэты В. Гельмерсена. Из собрания Н. Е. Востона.



ОДЕКОЛОНЪ, ДУХИ, МЫЛО
АГЛАЯ

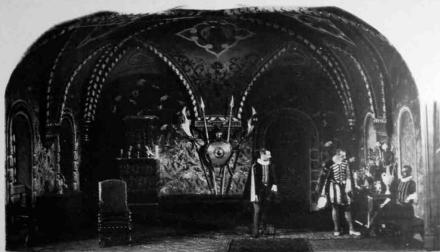
СТОЛИЦА и УСАДЬБА

ЖУРНАЛЬ КРАСИВОЙ ЖИЗНИ

№ 49.

ЖУРНАЛЪ ВЫХОДИТЬ СЪ 15 ДЕКАБРЯ 1913 ГОДА.

1 ЯНВАРЯ 1916 ГОДА.
ПЕТРОГРАДЪ.



«Царь Борис» в Эрмитажном театре. III действия. 3 акт. Покой во дворце. Декорации Анарская. Сцена направо — Советники Христиана; Браге — К. Н. Гартонг; Гольдас — А. А. Левашов; Христиан — Вел. Князь Павел Александрович.

Chen, Xup. K. K. Silva
www.kkcsilva.com

ВЕЛИКОСВѢТСКІЕ СПЕКТАКЛИ
ВЪ ПЕТЕРБУРГѢ.

Сезоны 1889—1890 г.г. в Петербурге отличались необыкновенной деятельностью великоствитских любителей. Петербургское общество присутствовало на трех, действительно выдающихся, театральных событиях. Любители подняли между собой «Бориса Годунова» Пушкина, «Царя Феодора Иоанновича» А. Толстого и его же, «Царя Бориса». Послания дьяблы до тех пор никогда не шли на русской сцене. В смысле поминания, эти спектакли распределены были следующим образом: «Царь Борис» шел в Императорском Эрмитажном театре.

Царь, Геодоръ Ивановичъ у князя М. С. Волконскаго (тогда товарища Министра Народнаго Просвѣщенія), наконецъ, «Борисъ Годуновъ» у графа А. Д. Шереметева. Лично мнѣ довелось присутствовать только на двухъ первыхъ спектакляхъ, а у Волконскаго принять даже непосредственное участіе. Понятно, что въ техника любительскихъ спектаклей, главнымъ образомъ въ игрѣ артистовъ, необходимо примѣнять совсѣмъ особую точку зрѣнія. Большая заслуга такихъ любителей заключается уже въ томъ, что трудъ и вниманіе ихъ затрачиваются не на ту,



„Царь Феодоръ Иоанновичъ“ гр. А. К. Токстога. (Спектакль у кн. М. С. Волконскаго). Царь Феодоръ Иоанновичъ—кн. С. М. Волконскій и Царица Ирина—кн. М. М. Волконская.

стенный комедия и фарсы, а на воспроизведение величайших произведений русского гения. В данномъ случаѣ, значеніе спектакля, подобнаго „Феодору Иоанновичу“, усугублялось еще тѣмъ, что этимъ способомъ пьеса, доселѣ запрещенная для русской публики, такъ или иначе достигала ея, хотя и окольнымъ путемъ. Говорили, что кн. Волконскій, инициаторъ такого спектакля, немножко рисковалъ своимъ положеніемъ. Будто бы наверху были противъ пьесы и на попытку представить ее въ исполненіи любителей, смотрѣли недоброжелательно.

Спектакль задуманъ былъ въ широкихъ размѣрахъ. Организовалъ его старикъ В. П. Бѣгичевъ, когда-то управлявшій Императорскими Театрами въ Москвѣ. Онъ, да еще кн. А. М. Волконскій мобилизовали всѣ наличныя силы петербургскихъ любителей. Я долженъ былъ явиться на квартиру къ Бѣгичеву и предложить ему нѣсколько стихотворныхъ отрывковъ. Впрочемъ, Бѣгичевъ не долго оставался во главѣ спектакля. Его скоро смѣнилъ О. О. Палечекъ (режиссеръ Маріинскаго театра) и своею энергіей и темпераментомъ вдохнулъ жизнь въ дѣло. Главную роль, царя Феодора—



„Царь Борисъ“ гр. А. К. Токстога (въ Эрмитажномъ театрѣ) Великій Князь Сергій Александровичъ въ роли Царицы Феодора.

игралъ кн. С. М. Волконскій, царицу Ирину—его сестра, княжна М. М., мамку—М. И. Кушелева, кн. Шуйскаго—кн. Н. М. Голицынъ, Бориса Годунова—И. В. Вельшевскій и т. д. На мою долю выпала крошечная роль архіепископа Іова. Могу сказать безъ хвастовства: я создалъ эту роль. Ни до меня, ни послѣ, никто ее никогда не игралъ, ибо, когда пьесу разрѣшили, цензура исключила всѣхъ духовныхъ лицъ... Трагедія ставилась въ декорацияхъ художника-любителя Ивченко, и, сколько я припоминаю, недурно. Очень интересна была, напр., декорация сада Шуйскаго (д. 3, карт. 1), предутренній расвѣтъ эффектно смѣнялъ ночь. Красны были также декорации царской палаты (2 д.), площадь передъ Ус-



Измайловскій досугъ. „Мессинская невѣста“ въ Китайскомъ театрѣ. Офицеры Л. Г. Измайловскаго полка, участвовавшие въ „Мессинской невѣстѣ“ К. Р. Сафья—изправит. шт.-кап. А. М. Брофельдъ Е. Флагъ—шт.-кап. Е. Г. Высочество Князь Константинъ Константиновичъ; шт.-кап. Б. М. Брофельдъ 2-й и шт.-кап. Бѣлозеровъ.

Фот. Императорск. театровъ

пенскимъ Соборомъ и проч. Костюмы соответствовали эпохѣ, но по тонамъ мало согласовались съ декорациями. Скорѣе всего, они составлялись по отдѣльнымъ руководствамъ, изданіямъ Археологической комиссіи, собранію Ровинскаго и пр. Припомню забавный эпизодъ съ моимъ костюмомъ. Волконскіе предоставляли каждому участнику право озаботиться изготовленіемъ собственнаго костюма. Желая имѣть костюмъ вполнѣ стильный, я рѣшилъ его заказать у духовнаго портного, для чего отправился въ одну изъ мастерскихъ, вблизи Александровско-Невской Лавры. Нужно было надѣть дозументъ портного хозяина при моемъ посѣщеніи; онъ посмотрѣлъ на меня какъ-то участливо-ласково и началъ головой.

— «Такой молодой и постричься. Позвольте узнать, кому вашего рѣшенія?» Я неловко разсмѣялся. Однако, когда я выяснилъ причину, портной съизумленіе на явное неудовольствіе; онъ поднялся къ двери и сказалъ торжественно:

— Извините, вы не туда попали. Я шью платья для духовныхъ и въ такія дѣла путаться не желаю».

Много усилій стоило мнѣ уговорить портного и онъ, наконецъ, сдался, но при одномъ условіи: сохранить тайну его фирмы.

Какъ играли любители?

Для скольконибудь вѣрной оцѣнки исполненія, нужно принять во вниманіе природныя свойства исполнителей. Между тѣмъ большинство любителей любителей принадежало къ высшему слою петербургскаго общества.

Въ этомъ кругу иностранное воспитаніе преобладаетъ. По-русски говорить очень литературно, но рѣчь всегда немножко акцентирована, а буква «р» изъ всѣхъ буквъ выдѣляется. Такія особенности, конечно, вредили спектаклю, острѣкамъ же давали основаніе говорить, что трагедія Толстого, вѣроятно, написана для обрусѣвшихъ французовъ, или для русскихъ парижанъ¹⁾.

¹⁾ Князь Г., герцогъ, инпр., купца Красильникова, говорить вѣрно: «какая радость» — «какая галюсть». На этой почвѣ вышло много курьезныхъ несогласій.

Но кромѣ этой частности, весьма существенной, общее впечатлѣніе отъ игры было прекрасное, пожалуй, исключительное. Это понятно. Работало усердно, въ полномъ сознаніи важности дѣла. Репетіцій прошло несомнѣваемое количество, чуть не сто. Многихъ подбадривало то обстоятельство, что на репетиціяхъ постоянно присутствовала вдова поэта, графиня Толстая. Изъ исполнителей на первый планъ слѣдуетъ выдѣлить князя С. М. Волконскаго. Не имѣя предшественника въ этой роли, разносторонне талантливы С. М. давалъ вполнѣ законченный образъ несчастнаго царя. Игралъ онъ очень увѣренно, хотя быть можетъ, и не совсѣмъ того государя, котораго знаетъ исторія. Въ этомъ отношеніи ближе всѣхъ къ оригиналу былъ Москвитинъ въ Художественномъ театрѣ. Задѣсь сказывалась въ значительной степени природа артиста. Историческій Геодоръ — простакъ, блаженскій, чело-вѣкъ примитивнѣйшихъ переживаній, почти святой. Въ изображеніи же Волконскаго, да и у другихъ исполнителей той же роли, не исключая Орленева, культурнымъ



Измайловскій досугъ. «Мессинская невѣста» К. Р. на сценѣ Китайскаго театра въ Царскомъ Селѣ. Е. И. В. Великій Князь Константинъ Константиновичъ въ роли Довы Цезаря; группа рыцарей — офицеры Л.-Гв. Измайловскаго полка. Верхній рядъ — сълѣва направо: кап. Миллеръ; шт.-кап. Жерве; шт.-кап. Черевковскій. Средній рядъ: полк. Кривинскій; поруч. Волковъ и вправо отъ Великаго Князя шт.-кап. Лазини; лежатъ полк. Развильдесенъ.



Л. М. Мусина-Озаровская въ роли Беатриче въ «Мессинской невѣстѣ» К. Р. при ея постановкѣ въ сценѣ «Измайловскаго Досуга».

обликъ царя преобладалъ. Поэтому и Геодоръ выходилъ у нихъ скорѣе несчастнымъ монархомъ, чѣмъ являющимся духомъ чело-вѣкомъ, которому, по выраженію Ключевскаго, «подобаетъ царство небесное, а не земное». При всемъ томъ Волконскій сумѣлъ дать Геодору



Фот. Гир.
В. К. Шендеровича. «Царь Борисъ», гр. А. К. Толстого въ Эрмитажномъ театрѣ. IV дѣйств. Сцена съ сыщиками.

трогательный образъ, въ мѣру наивный и простой, даже въ такіе моменты, когда Феодоръ Толстого можетъ легко казаться смѣшнымъ. Укажу, напр., на сцену

2-го акта, не пропущенную цензурой. Царь демонстрируетъ передъ митрополитомъ Діонисіемъ схватку между Красильниковымъ и медвѣдемъ. Царь говорить:

«Царь Борисъ», въ Эрмитажномъ театрѣ. III дѣйств., 2 карт. Домъ Феодора Никитича Рожанова. Декорація Андрея. Сцѣна направо: А. Н. Романовъ—кн. И. П. Мещерскій; кн. Софій—Г. Н. Карсакъ; Ф. Н. Романовъ—В. В. Вестмакъ; кн. Черкасскій—А. Д. Головачевъ; кн. Ренявъ—А. Н. Порфиракъ; кн. Шуйскій—кн. Д. Н. Тагаринъ.

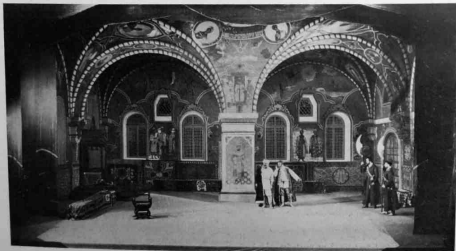




„Царь Борисъ“ изъ Эрмитажнаго театра. IV дѣйств. 25 карт. Покой во дворцѣ, съ выходомъ въ рѣшетчатое окно. Декорація Анароста.
Слева направо: Царь Борисъ—А. А. Стаховичъ; Василиса Волохова—М. А. Кушелева; Царица Марія Григорьевна—М. А. Васильчикова; Царица Марія Феодоровна Нагая, изъ вѣнечистей Марѣя, вдова боярина Грознаго—С. А. Стаховичъ.

Фот. бар. К. К. Шенкельбергъ.

„Царь Борисъ“ изъ Эрмитажнаго театра. V дѣйств. I карт. Престольная палата. Декорація Иванова.
Слева направо: Царь Борисъ—А. А. Стаховичъ; Семенъ Годуновъ—Н. П. Степановъ; часовые—бар. Г. Н. Шваминъ и И. В. Вельяшевъ.



Медалью, но прет, да все ревет: уу! —
Да загребаеть лопамъ его.
Вотъ такъ его, ладьями, загребаетъ...

При этомъ Волконскій касался обѣими руками митрополита и, къ ужасу послѣднего, слегка прижималъ его къ себѣ.

Вторымъ номеромъ, послѣ Волконскаго, слѣдуетъ поставить Н. В. Вельяшева — Бориса Годунова. Вотъ артистъ, совсѣмъ зря погибшій для русской сцены! Природа щедро надѣлила его сценическими данными, необходимыми для трагическаго актера: осанкой, голосомъ, великолѣпной дикцией... Сначала человѣкъ очень богатый, онъ въ одинъ прекрасный день ухитрился остаться безъ гроша. Зато формуляръ его отливала всѣми пѣтвами радуги. Чѣмъ онъ только не былъ: и драматическимъ артистомъ, и пѣвцомъ, и импрессарио... Годуновъ онъ былъ великолѣпный. Въ

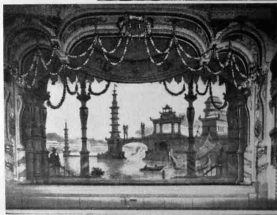
снимъ былъ ки. И. М. Голицынъ. Правда, съ оговоркой. Ни въ одномъ участникѣ этого спектакля не сказывалась такъ ярко уже отмѣченная мною черта: несоотвѣстiе природы артиста съ типомъ изображаемаго лица. Такъ и хотѣлось видѣть Голицына въ расшитомъ камзолѣ, пудрѣ и туфляхъ на красивыхъ каблучкахъ. Тѣмъ не менѣе у Голицына была рѣдкая особенность, не только для любителя, но и для актера. Онъ легко переживалъ то, что изображалъ. Помню,

какъ мы съ Петербургъ ждали всегда сцену обращенiя Шуйскаго къ царицѣ во 2-мъ актѣ „Царица матушка ты на меня пошла, какъ будто тѣхнѣмъ лѣтомъ...“ Въ этомъ мѣстѣ голосъ Голицына дрожалъ и на глазахъ выступали слезы. Нельзя также не упомянуть добрымъ словомъ княжину М. М. Волконскую въ роли царицы Ирины и М. И. Кушелеву, изображавшую мамку Волокову. Царица Ирина подкупала искренностью тона и необыкновенной простотой, а вмѣстѣ съ тѣмъ и величавой осанкой. Очень мила была М. И. Кушелева. Чистымъ

Занавѣсъ Императорскаго Эрмитажнаго театра (въ Петербургѣ).

великорусскимъ говоромъ она напоминала покойную В. В. Стрѣльскую.

Нечего говорить, что спектакль Волконскихъ, повторившійся по крайней мѣрѣ разъ десять, привлекъ вниманiе всего Петербурга. Интересовались не только особыми условiями этого спектакля, но также и самой пьесой, которая, на фонѣ довольно обыденныхъ, въ то время, постановокъ, являлась дѣйствительно крупнымъ литературнымъ и теа-



Занавѣсъ въ Китайскомъ театрѣ.

немъ удачно сочетались два элемента: прекрасная пѣвшность и духовное превосходство надъ окружающими. Впрочемъ и критика того времени сразу видѣла Вельяшева въ красивую строку. Помню, А. С. Суворинъ былъ отъ него въ восторгѣ, предсказывая ему блестящую будущность. Интереснымъ Шуй-

Императорскій Китайскій театръ въ Царскомъ Селѣ.
(Витанiй янтъ театръ въ настоящее время).





„Власть Тьмы“, драма гр. Л. Н. Толстого. Любительский спектакль у А. В. Присекава.
З. А. Давыдова (Матрена), Г. П. Кардовъ (Никита) Е. В. Фонь-Росен-
бахъ (Акулина), В. Н. Присекава (Аннотка). О. Трефалова (Аннотка).

тральнымъ событіемъ. Гостепріимный домъ Волконскихъ (тогда они жили на углу Французской набережной и Гагаринской улицы) буквально осаждался желающими попасть на спектакль. Билеты достать было трудно, несмотря на сравнительно высокую плату (10 р.)¹⁾. Цѣлыхъ два вечера были посвящены спектаклемъ gala. На нихъ присутствовали Высочайшія Особы, во главѣ съ Наслѣдникомъ, нынѣ царствующимъ Государемъ Императоромъ. Былъ разумеется и весь Дворъ.

Совершенно особнякомъ складывался также Эрмитажный спектакль. Прежде всего обращало на себя внимание помѣщеніе театра. Не знаю, какъ другіе, а я никогда не могъ безъ волненія входить въ Эрмитажные залы. Сквозь дымку современности, некогда удивилась картины прошлаго. Здѣсь Великая Екатерина впервые слушала „Недоросль“. Здѣсь впечатлительный Павелъ рысая судьбу автора „Ябеды“. Величественный амфитеатръ, одно изъ послѣднихъ твореній Гваренги, какъ то располагаетъ къ уюту. Въ этихъ стѣнахъ легче воспринимаются поэтические образы. Официально режиссировалъ „Царя Бориса“ Александринскій премьеръ Н. Ѳ. Сазоновъ, но не официально душою спектакля былъ Александръ III. По словамъ участниковъ, онъ частенько присутствовалъ на репетиціяхъ, давалъ цѣпныя указанія, касавшіяся какъ стили пьесы, такъ и общаго ея характера. Интересъ спектакля увеличивался еще участіемъ въ немъ Высочайшихъ Особъ. Покойный Вел. Князь Сергій Александровичъ игралъ царевича Теодора, Вел. Князь Павелъ Александровичъ — Христіана Датскаго, принцъ Петръ Александровичъ Ольденбургскій — маленькую роль столицы. Особенно примѣчателенъ былъ Вел. Князь Павелъ Александровичъ. Его дикція, умѣнье держаться на сценѣ, теплый тонъ игры, изобличали въ немъ недюжиннаго артиста. Выдѣлялись еще кн. С. М. Волконскій (Миранда, папскій нунцій) и И. В. Вельяшевъ — Лень Салтъга. Слабѣе другихъ былъ А. А. Стаховичъ, игравшій Бориса. У старика, когда-то прекраснаго любителя, не хватало голоса. Держался онъ на сценѣ вяло, безжизненно, безъ всякаго намека на

царское величіе. Великолѣпно были поставлены маско-вые сцены. Въ движеніи толпы сказывалось вліяніе Мейнингенцевъ. Особенно эффектно вышла сцена на площади (2 актѣ). Памятны мнѣ маленькіе, вводные эпизоды. Вотъ мальчишка-торговецъ съ бубликами на лоткѣ. Какой-то озорникъ толкнулъ его сзади. Лотокъ упалъ, бублики разсыпались. Шумъ, гамъ, свалка. Статистами, кромѣ профессионаловъ, были еще воспитанники Панежскаго и Морского Корпусовъ. Молодцы на подборъ. Особенно нарядными казались царскіе рынды. Въ блѣднѣйшихъ кафтанахъ, съ золотыми тупориками, они поражали своею вышностью. Обставлена была трагедія необыкновенно роскошно. Достаточно сказать, что костюмы свиты иностранныхъ пословъ обошлись чуть ли не въ 700 р. каждый. Кромѣ того на сценѣ, въ качествѣ буафоріи красовались вещи, съ Высочайшаго разрѣшенія, взятъ изъ эрмитажныхъ коллекцій. Напримѣръ, посольства турскій подносилъ Царю Борису подлинное сѣдло, осыпанное бирюзой и драгоценными камнями. Въ томъ же родѣ была утварь (золотыя и серебряныя чаши), оружіе и пр. Какъ и спектакль Волконскаго, „Царь Борисъ“ повторялся множество разъ, пока весь Петербургскій свѣтъ не переварилъ его сполна.

Спектакль Шереметева, повторяю, я не видѣлъ, но общее впечатлѣніе отъ него было слабѣе, чѣмъ отъ двухъ первыхъ. Выдѣлялись одинъ и тѣ же любители: Волконскій, Вельяшевъ и т. д.

Вообще любительскіе спектакли были распространѣннымъ явленіемъ въ Петербургскомъ обществѣ. Съ меньшей роскошью, чѣмъ у Волконскихъ, Шереметевыхъ или въ Эрмитажѣ, зато гораздо чаще, они устраивались во многихъ домахъ: у Присекавыхъ, у В. Ил. Матловой, у Ф. И. Жербина и др.

Спектакли Присекавыхъ получили громкую извѣстность, благодаря постановкѣ „Власти тьмы“. Нужно сказать, что покойная супруга А. В. Присекава, В. Н., урожденная кн. Масальская, давно зарекомендовала себя хорошей драматической артисткой. Уже выступленіе ея въ роли свахи въ „Женитьбѣ“ Гоголя, давало основаніе думать, что она способна и на болѣе отвѣтственные роли. И, действительно, роль Анисьи она сыграла удивительно, совсѣмъ под-

¹⁾ Материальная цѣль спектакля была благотворительная.



Владельцы усадьбы Андреевское — княг. Елиза. Мих. Куракина
и кн. Алекс. Анат. Куракинъ.

АНДРЕЕВСКОЕ.



Видъ съ террасы усадьбы Андреевское на село Марино.



Гостиная въ Андреевскомъ. Мебель стиля Людовика XVI, обитая
къ ней подарена розными княгини Елиза. Мих. и кн. А. А. Ку-
ракиныхъ ко дню ихъ серебряной свадьбы. Мужской портретъ,
прямо на стѣнѣ,—отца княгини, кн. М. Д. Волконскій.

Дождь
въ Андреев-
скомъ.



заправской актрисы. Не менее удачны были и ее участники, особенно кавалергард А. А. Лева-не, великодушный Никита. Спектакль прошёл с большим успехом (его ставил В. Н. Давыдов) и заставил о себе много говорить. Необходимо до-бавить: это была первая попытка сыграть знаменитую драму Л. Толстого. В воспоминаниях А. В. При-селковой¹⁾, автор расказывает, каких волнений стоил этот спектакль. «При встрече со знако-мыми», — говорит П. Приселкова — «мы деликатно даю-ть понять о „безвкусице“ нашей затеи, кь жён то и дьво прижаают почтенные дамы, „по дружбе“, совету-юция ей отказаться оть этой безразвешной и три-виальной пьесы, наконец, пресса (заметьте, пресса тог времени) ²⁾, считает возможным вышиться вг до-машнюю литературную забаву“ и, за исключением А. С. Суворина, создаёт неблагоприятную атмосферу спектаклю ³⁾. Вь конць концов дьломъ заинтересо-выается администрация и не будь заступничества (если не ошибаюсь, Вел. Князи Владимира Александровича), спектакль, конечно, не состоится.

Менее „сensationно“ проходили спектакли в про-чихь домах. У. В. И. Мятлевой играют пустеньки комедии, главным образом, со её сестры Е. И. Татищевой (хорошей комической старухи), той же В. Н. Приселковой и дочери хозяйки М. А.

У Ф. И. Жербина вь его домъ на Михайловской площади ⁴⁾ существовала постоянная сцена. Я засталь его спектакли вь самомь конць, послъ цьлаго ряда интереснхь выступлений любителей, рядомъ съ акте-рами. Специальные доски на стьвахь свидель-ствовали, что на этой сценъ играла М. Г. Савина, В. П. Даламатов, Н. Ф. Сазоновъ и др. Хорошо на-мнить мифь одинъ спектакль. Вь числъ другихь пьесъ играли очаровательную нещину Н. И. Мердеръ (Се-ренитъ), „Познакомилсь“. Главную роль играла дочь хозяйки дома М. Ф., её жениха С. А. Ратасъ. На спектакль прихажь авторы и были приятно пораженъ артистическимь исполненьемъ пьесы.

Еще бывали частенько спектакли у почетного опе-куна генерала Е. Е. Теннеръ. Тамъ рисковали ста-вить даже небольшие оперетки, съ аккомпаниментомъ оркестра, подь дирижерствомъ Г. И. Варлиха. Дра-матическую часть спектакли составляли французскія пьесы, причёмъ вь режиссеры приглашались неиз-мьнно Андриё.

Совершенно случайнымъ явленьемъ былъ вь 1894 г. спектакль вь Придворномъ оркестрѣ, устроенный его начальникомъ бар. К. К. Штакельбергомъ. Любители разыграли мелодичную оперетку Лекска „La petite mariée“, названную вь передькахъ „La Vengeance du rodestal“. Узкое, но длинное помещенье оркестра было весьма искусно превращено вь театральную залу. Мьста для зрителей располагались амфитеатромъ. Сцена была небольшая, но глубокая, вполне отвьщавшая составу участвующихъ. Таковыхъ было не много. Изъ дамъ: г-жи Адлербергъ, Смородская, Эбелингъ. Изъ кавалеровъ: г-г. Весманъ, бар. Гюне, кн. Голицынъ, Кислинскій, Лопухинъ, бар. Майн-дорфъ. Вь заключенье увертюры, была явлена итальянская национальная пьсь. Ее исполнила подь аккомпаниментъ мажоринъ бар. М. В. Штакельбергъ.

Случались великосьветскіе спектакли и вь толпе время. Припомню спектакли, устроенные супругой командира Л.-Г. Уланскаго полка, княгь ген.-адъют., П. П. Баранова. Происходили они вь Большомъ Пе-

тербофскомъ театрѣ, сейчасъ, уви, сторьщась. Между прочимъ одинъ спектакль отячался своимъ дивертисментомъ. Пьль неаполитанскій хортъ любите-лей, при участіи артиста Мариньскій оперы А. В. Смирнова, тогда еще офицера Л.-Г. Московскаго полка, а дирижировалъ смь А. Г. Рубинштейна, Яша (Яковъ Антоновичъ). Кто не зналь даровитаго юношу? Говорятъ, онъ былъ талантливей своего знаменитаго отца. По крайней мьрѣ, пьль онъ удиви-тельно итальянскія пьськи, вь его исполненья при-обрѣтали характеръ чего то исключительно яркаго...

Не могу еще пройти молчаньемъ музыкальный кружокъ А. Н. Моласъ. Г-жа Моласъ, урожденная Пургольдъ, была ученицей Н. А. Римскаго-Корсакова и тьмъ самымъ принадлежала къ последователямъ знаменитой „кучки“. На собрания этого кружка, происходившія обыкновенно по воскресеньямъ днемъ, вьела меня Л. И. Кармалина, ученица Глинка. Тамъ я слышалъ впервые „Бориса Годунова“ Мусоргскаго, „Майскую ночь“ Римскаго-Корсакова и „В. Радклифа“ П. Кош. Послѣднюю оперу разыграли, если не ошибаюсь, по случаю юбилей композитора. Обыкновенно на собранияхъ присутствовали сами авторы оперъ, что придавало исполненью исключительное значенье. Несмотря на ограниченныя средства (солисты, не-большой хортъ, аккомпаниментъ — фортепiano), испол-нение производило большое впечатлѣнье. Здѣсь, не преувеличивая, можно было познакомиться съ тончай-шими нюансами музыкальнаго творчества. Сольная партія была вь рукахъ самой хозяйки, г-г. Луначар-скаго, Миланкина и др. За ролями помню Ф. М. Бломенфельда и Габриловича.

За послѣднее десятилѣть, особенное вниманье за-служивали спектакли, организованные покойнымъ Великимъ Княземъ Константиномъ Константиновичемъ. Онъ ихъ устраивалъ для родного ему „Изма-новскаго досуга“. Обыкновенно спектакли тщательно разучивались вь „досугѣ“, а затѣмъ разыгрывались на сценѣ Китайскаго театра вь Царскомъ Селѣ. Какъ и Эрмитажный театр, Китайскій театръ представ-ляеть вь своемъ родѣ унику. Вь немъ особенно ха-рактерно, какъ европейскіе люди XVIII в. представ-ляли себя востокъ. Всѣ эти колокольники, драконы, пестрый рисунокъ тканей и вообще, интересные по существу, вовсе не типичны для китайцевъ. Впрочемъ, есть тамъ кое что и отъ настоящаго Китая, напри-меръ несколько лакированныхъ досокъ въ великоинже-нерскихъ ложахъ, подарокъ Екатерины II богдыхану. Я видѣлъ тамъ двѣ пьесы: „Мессинскую нещету“ Шиллера (переводъ К. Р.) и „Принцессу Грезу* Роста-на. Первую пьесу ставили, если не ошибаясь, Н. Н. Арбатовъ, вторую — Ю. Э. Озаронскій. Среди любите-лей принимали участіе артисты: Д. М. Мусина, В. В. Пушкарёва, Е. И. Тиме. Особенно удалась Великому Князю роль Жофруа. Онъ создалъ удивительно тро-гательный образъ принца мечтателя. Повидимому, вь представлении этого образа значительную роль играли личныя свойства К. Р. Поставлены были пьесы весьма тщательно. Особенное печатлѣье оставляли декора-ція кн. Шерамидзе. Онъ нашель интересные темы для Ростановской поэмы-трагедия.

Баронъ Н. В. Дригелъ.

¹⁾ Ежегодникъ Им. Театровъ, 1900 г., вып. I.

²⁾ 1890 г.

³⁾ А. С. Суворина считалъ постановку „Васти тьмъ“ „оцѣно-гомъ и заслугу передъ русской издустрией, а выше этой похвалы не можеть быть“ (XXXII мал. высьмо).

⁴⁾ Никъ этого домъ смесетъ.

⁵⁾ Строкъ театръ архитекторъ Нейманъ. Екатерина II очень любила этотъ театръ и частенько устраивала вь немъ спектакли. Память спектакль, когда была разыграна итальянская опера-буффъ, а вь числѣ гостей приглашены... князи С. Синоа. Объ этомъ представлении Императрица писала подробное письмо Гримму. Сборы, Ист. Общ.а, XXIII, 194.





А. Дель-Эра, рис. К. Е. Маковского.

(Изъ собр. С. А. Андреевскаго).

Лѣтомъ 1886 года, въ „Архазин“ Сѣдова, дебютировала, при-
хизная жъ Берлина, Антонietta Дель-Эра. Въ „Новомъ Времени“
я поинтересовался о ней замѣтку, гдѣ, между прочимъ, сказалъ: „Дель-
Эра дѣлаетъ исключительно на эстетическое чувство зрителя. Необычайно стройная, блондинка, съ явной улыбкой, воздушная,
съ бѣлымъ цвѣткомъ подъ носомъ, она сразу, какъ-бы, окрыляетъ
васъ. Чуть она забѣгаетъ въ уголъ свѣтлаго фантастическаго
лѣса, чуть отберетъ гибкою и длинною рукою край своей облач-
ной юбочки, вы уже понимаете, что лѣсной воздухъ ее унесетъ,
какъ пухъ отъ вѣя... Говорить, тома отзывина только на рѣ-
зкое и похитное. Но отчего-же съ первыхъ движений Дель-Эра
публика затихаетъ и поминутно, со ждѣмъ угломъ лавы, сопрово-
ждаетъ ее похоты истерическими „браво“ и разражается итсколь-
кими возгласами самыхъ благодарныхъ, самыхъ восторженныхъ
рукоплесканий въ концѣ ея непритязательнаго, коротенькаго танца—
простого, какъ и все гениальное, и чистаго, какъ лирическая му-
зыка?..

Познакомившись съ артисткою, я пригласилъ ее къ себѣ обѣ-
дать, въ обществѣ А. Н. Мясоева (Бѣжецкаго), М. М. Иванова и
К. Е. Маковского. Послѣ обѣда, К. Е. Маковский, тутъ-же, изо-
бразилъ Дель-Эру на этомъ удивительномъ рисункѣ, гдѣ сказаны
все прелесть ея тогдашняго юнаго и своеобразнаго лица...

С. Андреевскій.

КАКЪ СОЗДАВАЛСЯ ОРКЕСТРЪ.

Меньше всего средя искусствъ знаютъ у насъ музыку. Судябы ея до недавняго времени превозносили, а теперь, наоборотъ, кружка людей, и только запоздалые, десяти-двѣть въ сознании общества стала выдѣляться та культурная роль, какую играетъ музыка въ духовной жизни человечества. Неудивительно, потому, что быть можетъ наиболѣе интересныя страницы исторіи музыкальнаго искусства остались неизвѣстными широкимъ кругамъ.

Нижеслѣдующія строки посвящены исторіи организаціи, который обладаетъ тайной наиболѣе полного заплета нашего музыкальнаго изображенія. Наврядъ ли мы найдемъ въ исторіи искусства другой примѣръ такого возмужаго акумлятора идей и образовъ, созданныхъ столѣтіями. Пазатра красокъ современнаго оркестра, то ослѣпительно яркія, то безконечно тѣмныя, не знаютъ соперниковъ ни въ живописи, ни въ искусствѣ слова. Разложить такой спектръ современной оркестровой звучности на ея составныя краски, изслѣдовать историческія судьбы отдѣльных участниковъ этого музыкальнаго коллектива представляетъ одну изъ интереснѣйшихъ задачъ музыкальной науки.

Начальную форму музыкальной организаціи, отдаленно напоминающую современныя оркестры, мы находимъ у народовъ чуждымъ цивилизаціи. Моменты радости, торжества надъ побѣжденнымъ врагомъ соединяють у нихъ отдѣльных членовъ хора для общей пляски и примитивнаго выраженія своихъ переживаній въ музыкѣ. Надъ стихіей возмужавшаго куства въ перабойной музыкѣ господствуетъ ритмъ, управляющій движеньями танцующей толпы, и, несомненно, ударные инструменты дѣлалъ народомъ (барабаны, трещотки, деревянные досочки) являются самымъ древнимъ оружіемъ музыкальной культуры.

На болѣе высокой степени художественнаго развитія, понятно, стояли старѣйшіе носители культуры, египтяне и вавилоняне. Глубокое религиозное чувство египтянъ прилегло къ ихъ высшимъ музыкальнымъ обобщеніямъ. Правда, до насъ не дошло ни записей египетской музыки, ни трактатовъ о ней, но зато на надгробныхъ памятникахъ часто встрѣчаются изображенія музыкальныхъ

инструментовъ весьма любопытной конструкціи. Наше вниманіе привлекаютъ прекрасно отдѣланныя и богато украшенныя арфы. Ихъ форма почти тождественна съ современными инструментами (данный образецъ которыхъ представляется арфа въ стилѣ Ликоника XVI, рис. 2) и отличается отъ нихъ только болѣе крупными размѣрами. Кромѣ арфообразныхъ инструментовъ египтянамъ извѣстны были и прототипы позднѣйшей лютни, аѣмый раздъ духовныхъ (флейты, трубы) и ударныхъ инструментовъ. Все это доказываетъ, что наряду съ ритмическими элементами въ египетской музыкѣ значительную роль играли и начало мелодическое.

Однако, египтяне, располагая уже богатыми выборомъ музыкальныхъ инструментовъ, применяли, повидимому, странное тяготѣніе къ однотонной звучности инструментальныхъ ансамблей. Такъ, напримѣръ, извѣстнѣйшее изображеніе древнеегипетскаго оркестра показываетъ намъ около десяти арфистовъ, двухъ флейтисъ и большую группу слушателей, отбивающихъ тактъ ладо-ни. Музыкальные вкусы того времени требовали не красокъ и оттѣнковъ, а возможнаго усиленія звучности и ритма.

Господство лютнаго начала, выходящее живымъ двигателемъ всего художественнаго творчества лаванью, сказалося и въ особомъ складѣ древнегреческаго музыкальнаго искусства.

Понимая значительное музыкальное наследіе отъ египтянъ, греки заинтересовались усовершенствованіемъ игры на отдаленныхъ инструментахъ. Вертомы пользовались въ древней Греціи особыми почетомъ и уваженіемъ, и ихъ отъдалъ не считали, какъ въ средіе аѣка, безправными парками. На болѣе позднихъ празднѣхъ играхъ грековъ (панпейскіхъ, пинійскихъ, немейскихъ и истійскихъ) музыкальные составы играли выдающуюся роль. Пинійскія игры были выдѣломъ чисто музыкальныхъ въ честь Аполлона Дельфійскаго. Но—увы!—никакое научное изслѣдованіе не въ состояніи дать намъ опредѣленнаго представленія о звучности древнегреческихъ музыкальныхъ инструментовъ. Самое существо дохристіанской музыки для насъ еще болѣе или менѣе недоно. Мы знаемъ только, что въ эпоху расцвѣта эллинистическаго искусства слово и музыка были неразрывно связаны другъ съ другомъ и воспринимались слушателями, какъ органическое цѣлое. Въ эллинистическую у грековъ явилась попытка создать самостоятельную инструментальную музыку, описывающую въ звукахъ дѣянія героевъ, явленія природы и множество иныхъ темъ, нинѣ составляющихъ поэтическое достоинство такъ называемой „программы“ музыки.

До насъ дошли „программы“ нѣкоторыхъ древнегреческихъ композицій. Иллистія, пинійскія, которые желали преобразовать динверсія Тимоней (350 до Р. Х.) прославился своимъ музыкальнымъ изображеніемъ морской бури. Другой древнегреческій музыкантъ, Тимосфенъ (250 до Р. Х.) изображалъ въ звукахъ бой Аполлона съ дракономъ. Его музыкальная картина состояла изъ пяти частей: 1—воинственная музыка, появленіе Аполлона; 2—вызовъ дракона; 3—битва; 4—ги-

Рис. 1.
Мультипликация, изображающая концертъ въ храмѣ Аполлона-ди-Лассо (XVI в.).



чудовища, страшный предсмертный стоны; 5 — победный

Забавно то, что весь этот сложный сюжет предназначался для исполнения на флейтах—сопрано.

Именно флейта, непохожая, впрочем, на современную, а напоминавшая по своей конструкции язык каретты, сделала музыкальную наивернейшей деревню, которой они поздравляли свое горе и радость. И теперь еще в горных деревушках Западной крестянской и на флейте предпочтается всякой иной музыки.

В домашнем обиходе этрусков и римлян флейта занимала не менее почетное положение. Даже римляне увлекались игрой на этом инструменте, как показывают ставные фрески домов в Помпее (особенно на них двойная флейта имела особое предпочтение, благодаря которому воздух надувался сразу в обе трубы). Корпорация флейтистов в Риме имела свой особый праздник, продолжавшийся три дня.

В эпоху империи и раннего средневековья, однако, было воздвигнуто форменное гонение на флейту. Отныне строгое из строго запрещал своим духовником чадом игрой на этом боготворившем инструменте.

Возрождение этого прекрасного инструмента наступило лишь в 15 в.к, когда на арену истории выступили народные массы, добившиеся заместить человеческих прав у горных феодальных. Под звуки флейты, выныривавших народные песни, трюны полчища дажджестов вступали в бой с рыцарской конницей. Средневековые флейты носили разные названия: Whistelflute, Chalumeau, Flute à bec (под именем "recorders", встречающихся в "Гамлет") и т. д. Шотландские воины, из сущности говоря, тоже представляют собой сочетание ручных мхов и ряд труб—флейты старой конструкции.

На большом фотографическом снимке читатель может видеть целую коллекцию старинных флейт (из собрания музея хороших Санктив). Наиболее интересны две Flutes à bec, обр. 1700 года, из красного кедрового дерева, и двойная флейта (1819), по-скакой выходила семья флейт с женой-княгиней, еще новый употребимый во французских народных оркестрах и замечательный из них флейту ливоню (на octave высшую обыкновенную). Не менее замечательны и шотландские народные инструменты на этом снимке. Большинство из них украшено серебряными пластинками.

Кроме этих древних от нашей музыкальной действительности инструментов, внимание обращает на себя и представляется этого рода флейты, прозванные флейты, потомки которой занимают высшее положение в музыкальном мире. В начале 16 в.к инструменты подобного типа стали распространяться повсюду в Европе. Их родина по одним источникам—Швейцария, по другим—Венгрия. В 18 в.к игра на продольной флейте считалась предметом особого любительства. В Англии даже считалось признаком хорошего тона играть бляго на этом инструменте, и всякий уважающий себя джентльмен, независимо от своих природных способностей, старался овладеть ее техникой. Проставленные лондонские учителя игры на флейте были не менее заняты уроками, чьм знаменитые псалмы в наши дни.

Подобно струнным инструментам флейта имела целый ряд разновидностей (дисканты, теноры, альты), из которых только альтовые флейты изреша встречались в партитурах по-видимому, мастерами (Ремского-Корсакова, французских импрессионистов). Усовершенствованная флейта начала 14 в.к имела 14 звуковых отверстий, закрываемых клапанами, и хотя всякий инструмент из оркестра обладал самой легкой полнотой.

Не лучезарному Аполлону, а мрачному Марсу и Диав обязаны своим существованием наши трубы, которые, трюбы, (Диав) посланцы были также и диав охотничий рог из слоновой кости—рис. 4. "Олифанта" этот преподнес был в подарок

королю Филиппу II в день бракосочетания его с Марией Португальской в 1543 году.

Необходимость передавать приказание позволявшие большому отряду войск привели еще в древние времена к изобретению "тубы", прямой трубы с широкой мезурой, параллельными со-иремняного трюба. На большого удобства игры она была вставлена в продолговатую изогнутую форму, и поныне употребляется в качестве сигнальной трубы. На фотографии... мы видим переходную форму между прямой тубой и современной сигнальной тубой, так называемую букину (buccina), древнеримский инструмент изогнутой формы, надвигавшийся из правое плечо воина. Данный инструмент был найден при погребении раскопках. Сбоку него помещена другая разновидность древнеримских сигнальных труб, "lituus", духовой инструмент, по способу извлечения звука принадлежавший к одной категории с нашими валторнами. Оригинал ее хранится в натаканском музее. В средние века "lituus" замечательнее сложные "литусы", составленные из двух изогнутых кусков, обнувших косяк. Чрезвычайно интересным разнообразием такого рода инструмента, вилну-трубу, "серпент", инструмент изогнутой в форме латинской буквы "S", мы видим на рис. 6. На серпент играли так же, как на валторне, но звук его был рыхлым и грубым. "Цитрарей" нами экзemplар относится к началу 19 столетия и входил в состав английского военного оркестра. Несмотря на то, что инструмент этот сделан из дерева, по характеру звучности он должен быть отнесен к группе мнанных духовых, что только линий раз подтверждает

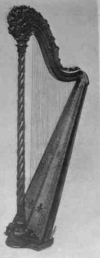


Рис. 2. Арфа—сталь Людовика XVI. Инструмент этот принадлежал Марии Антуанетте (Royal Albert Hall).

Рис. 3. Л. Пизетт. (1720—1760) "Концерт". Императорский Эрмитаж.





Рис. 4. „Омфант“ (охотничий рог из слоновьей кости). Рог этот подарен был Филиппу II в день бракосочетания его с Марией Португальской, в 1543 году.

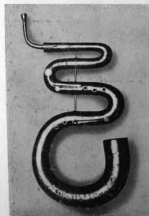


Рис. 5. Серпент, духовой инструмент, изобретенный в конце XVI века. Ныне совершенно вышла из употребления.

совершенно произвольность общепринятого деления духовых инструментов⁹.

Среди архаических инструментов на фотографии помечены корни и левая труба, более нового происхождения. Составляла неудобную форму первых с низкой и тонкой работой хотя бы верней нюрнбергской трубы, украинской превосходной чешской, можно наглядно представить себе, какой огромный шаг вперед из обработки металлов необходимо было для того, чтобы „полюбоваться“ Шней или серпент, признать быть в современном settee à piston или валторну.

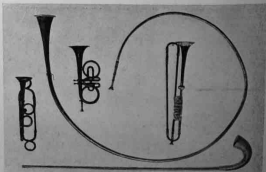
История многих духовых инструментов обуславливалась, таким образом, искусством гнуть металлическую трубу и придавать ей необходимую форму. Искусство это в 16 век достигло значительного совершенства.

На миниатюре 16 века изображается концерт при дворе герцога Альбрехта V волею управления бельгийского Орфея, Орландо-ди-Лассо (рис. 1). Среди участников этого концерта можно насчитать не менее тридцати музыкантов. В состав оркестра кроме струнных (виолы и лютни) входят также и духовые, приближающиеся к современным инструментам (продолжая флейта, флюгель, труба, тромбон). Уже три столетия тому назад лучшие приворочные капеллы располагали инструментальными ансамблями, пригодными для исполнения весьма сложных композиций. Однако, во времена Орландо ди-Лассо еще не было и речи о художественно обдуманном использовании такого оркестра. На последний возлагалась лишь задача поддерживать вокальное исполнение. Оркестровых партитур еще не существовало, а дирижером представлялось пользоваться подвластным ему инструментальным материалом по собственному вкусу. Они сами определяли состав оркестра для аккомпанирования пьесы и инструментали по собственному усмотрению пьесы, в которых обыкновенно не заключалось даже каких-либо определенных указаний композитора. В большинстве же были

⁹ Сложность этого деления заключается в том, что во основании его положен материал, из которого сделан инструмент в то время, как решающее значение для него имеет способ движения воздуха (мушкетер, казачество) и размер корпуса.

Рис. 7. Группа деревянных инструментов из старой английской коллекции. Справа направо: 1. Шотландская волынка. 2. Английский флюгель „Bariton“. Английский рохокс (Cottler London). Продольная флейта. 4. Английская „Flute à bec“ (1700). 6. Английская „Flute à bec“ более старой конструкции. 7. Сверху волынка итальянских горцев XVIII в. 8. (Перелом) двойной флюгель (1819 г.). 9. (Снизу) флюгель английской работы. 10. Шотландский Ноттерфилд. 11. Английская „Flute à bec“ (1700) из слоновьей кости. 12. Английский рохокс (1740). 13. Староитальянский Fagottino. 14. Волынка шотландских горцев (XIV в.).

Рис. 8. Трубы. 1. Литва Ватиканский музей. 2. Виссина. Пошпейская раскопки (Неволинский музей). 3. Прямая труба Нюрнбергской работы. 4. Корнет в пистон Брюссельской работы. 5. Труба, украшенная художественной чешской нюрнбергской работы (музей Брюссельской консерватории).





НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИСТИТУТ
ИСТОРИИ
РОССИИ
«АБГ»

Гандонъ виновно въ безсудныхъ дѣйствіяхъ, приговаривалъ ее къ штрафу въ 150 рублей...

Все уже измѣнились пѣтуришки, все уже переиспугали, слышанъ и «El allas doli» и, «A vingt ans on s'occupe la romme» и, наконецъ, знаменитую, неподражаемую, «L'Amor, qui est ce bon que c'est?».

И все-таки Буффъ, ставъ центральнымъ мѣстомъ всего спектакля Петербурга и безразлично царя въ рядъ зинныхъ сенокосъ, съ 1874 по 1877 годъ...

По телеграфу изъ Петербурга въ Верхотуровъ была заказана экстренный телеграмъ; записи дѣлать всѣхъ ораковъ петербургскихъ были куплены впередъ на дѣйствіе; конвояри съѣхали съ дѣлать динный сикстеръ съ бриллиантами и рядъ bracelets, брошей, фермуаровъ; выморасъ особая депутата, которая должна была вѣстрить «яку» на Варшавскомъ вокзалѣ, усадеть ее въ карету и, если не вѣстрится какъ-либо пренестій со стороны полиціи, отпереть лошадей и на свояхъ равныхъ довести до го-го-го-го-го Кузнецъ (иногда Европейская), гдѣ уже были отдалены заново доройе аппараты... Бѣтъ, Шнейдера, ah! allons, il y a encore de beaux jours pour la cascade!

Зава театра Буффъ представляла необыкновенное зрѣлище: все наша «комото-кратъ» являлся au grand complet... Обнаженныя лица, вырванные янкетъ, волосатые желтые шиваны, англійскіе проборы, завитые парикъ, тавило лоснящихся лысины, лаконы, усы, борода, бѣлосерды, бѣлая, румяна, нудра и колыхающа, все это слагалось какъ-то въ одну общую ослѣпительную картину... Лексодражное описаніе выражалось на всѣхъ англійскъ, какой-то шопотъ и жужжанье пробѣгало изъ одного конца зала въ другой... Но вотъ приближается горестная минута: на сценѣ дѣлать что-нибудь о прѣбываніи великой героини... Все смолкло и слышно только бѣны петербургскихъ серафимъ подъ ослѣпительной близкой рубашкѣ Лекстеръ и безукоризненно шитыми шортуками и мушкетера Брунста.

Варья невостомъ рукопашеканъ, крики, стукъ, топотъ привѣстивалъ поведеніе той, которая прѣдлѣжала и вслѣдствіи англійскаго престола и короля фараоновъ!; той, по исполненіи которой роли Репобле парижане во время парижской выставки говорили, что ей роль эта не въ новостъ...

Когда, наконецъ, смолкли первые восторги, оцѣровательная голая, съ необыкновеннымъ шикомъ и неподражаемой граціею, зашла, обѣтавшее весь міръ, рождалъ:

Ah, que j'aime les militaires!

Такъ писалъ современный рецензентъ.

Всѣмъ за Героиниску Геральтисковскою петербургскимъ носились Шнейдеръ въ Петербургъ, Бузоттъ и Пирексастой Еленъ и 17 января 1871 года простились съ шарией каскада, по которую явилась серьезныя театральныя рецензенты писали, «Нельзя не показать, что такая замѣчательная даровитая личность, отличающаяся жару съ самымъ выразительнымъ пѣніемъ такою необыкновенно тонкою и умною игрою не появилась на подмосткахъ Михайловскаго театра... Что за прѣстелій своеобразный комизмъ въ каждомъ движеніи и въ каждой интонаціи голоса...»

Не было кому вызвать въ день прѣдшлагого бенефиса, и, когда Шнейдеръ взяла съ подучки подвесенный ей въ видѣ подарка золотой сикстеръ, усѣанный бриллиантами, бирюзой и рубинами—казалось, не выдержитъ легкія стѣны театра Буффъ того грома рукоплещаній и, ружуясь, погребутъ подъ собой и «яву» и ее обомлѣетъ...

Не успѣвъ уцѣпясь воспоминаніемъ о Шнейдеръ—когда снова одѣвъ инстинктъ прилежъ свои вниманіе къ Буффъ.

Мировой судья 7-го участка С-Петербурга Барановскій въ одинъ туманный пасмурный вечеръ зашелъ въ театръ Буффъ.

Почему онъ зашелъ—исторія умалчиваетъ. Направленъ на его въ Буффъ сѣлая Есенада, подготавлило ли его любопытство, хотя и не дождущееся бытъ свойствомъ натуры не прекращающаго извѣстнаго челоуѣческаго рода, особенно въ юриспруденскомъ муни-

дари—самая тщательная разсѣлки не дають отвѣта на этотъ вопросъ.

Мировой судья 7-го участка ухватъ ту же Есенаду-Гандонъ въ истинной «лима» на сценѣ Буффъ и усматривалъ въ-Филиппо, расфранчивъ старую пѣсенку о любви и жестинахъ разсѣлокъ публики, что такое любовь?

И возмущенъ сѣлая Есенада, и мировой судья 7-го участка, по собственному усмотрѣнію, пользуется извѣстными статьями закона, возбуждая и противъ Гандонъ и противъ Филиппо прѣдсѣдованіе и штрафовъ обѣихъ.

Всѣ Петербургъ загораются о новомъ «Кюлотъ» во образѣ мировой судья. Многие измѣняли, что «петербургскія нравственныя расцѣпы» явъ крикъ райскій!; другіе полагали, что необходимо, дабы всѣ петербургскія мировой институтъ въ полномъ своемъ составѣ ежедневно и одновременно бывалъ во всѣхъ усадѣльническихъ мѣстахъ, гдѣ таиуется акадѣмъ и коитисъ фивольныхъ вѣстки. Но находились и вольтеріанцы и такіе скептики, которые думали, что вовсе не дѣло мировой судья возбуждая прѣдсѣдованіе противъ 7-го участка и Филиппо... Дѣвъ англійскихъ газеты того времени, «Голоса» и «С-Петербургскія Вѣдомости» заявили слѣдую полемикъ по вопросу о чѣловѣкъ судья 7-го участка, а адвокаты коветъ дѣло до Совета. Самъ Правительствующій Сенатъ долженъ былъ высказаться по этому вопросу...

Дирекція Императорскихъ театровъ имѣла право на дѣйствительныя заглавія опереттъ, если одновременно съ нею какъ-то ставили и частныя сцены, не разрѣшая театру Буффъ афиши съ полнымъ названіемъ, и «Блуды Буффъ», ставя, шипиритъ, La belle Hélène, должны были и театру ужимкою оповѣщать, что «будутъ исполнены арія, дуэты и романсы изъ извѣстной оперетты „Le beau Pâris“—но, несмотря на такое ограниченіе, дирекція театровъ прѣдсѣдовала съ каждымъ спектаклемъ Буффъ сперва 100 рублей, а потомъ и 150 рублей поспѣвательскія платы—это 100—150 рублей должны были возмѣстить убытокъ, которые приносилъ сцена Буффъ, будто бы отказавъ поспѣвателей отъ Императорскихъ театровъ...

Театральная инквизиція обращала усложное вниманіе на названіе оперетты—какъ «Вѣлкая героиниса Геральтисковская»,—это названіе нецензурно и опера прѣдсѣдательствовала въ «Le salut de mon père»; точно такъ же «La Princesse de Teihlemond» переименовалась въ «La Princesse de Cite», въ этомъ же дѣлѣ была и другія ухищренія театральныя аргументы.

Не успѣвъ петербургскимъ забыть 7-му Шнейдеръ, какъ на той же сценѣ Буффъ появилась Анна Жидикъ—заглава буффъ въ перво-классная палата оперетты.

Среди бранящихся, рубящихъ, волосатыхъ жемчугъ, которыми блистали костюмы Жидикъ, незнакомо обращалъ на себя вниманіе небольшой медальонъ, инстинктъ всегда на шеѣ артистки.

На этомъ медальонѣ была надпись, которую складуетъ вспомнить и въ наши дни:

Лика—

тоскованіе Жидикъ, въ воспоминаніе о концертѣ, данномъ ею въ пользу раненыхъ французовъ 22 января 1871 года.

Послѣ Жидикъ на сценѣ театра Буффъ появлялись артистки уже менѣею величныя, да Буффъ становилась все хуже и хуже. Не спасало отъ дефицита и стремленіе привлечь публику балетными и скабрѣзными, яроудъ постановки опереттъ. «Ста мениныхъ дѣвъ», о которой писалось: «сто великихъ дѣвъ! да чтобы изагнать на это нежданное чудо и кино и старымъ собѣтутъ толпой въ Буффъ».

А тутъ произошелъ рядъ жемчужныхъ заграничныхъ театровъ—петербургскія злѣныя театры съпознали, что въ театрѣ Петербурга нѣтъ дѣлающагося театры, и съ лица Александровскій площадъ изсѣлъ Буффъ, а въ скоромъ времени и эта часть Толмачева переудъ была присоединена ко владѣнію Анничкова дворца...

П. Столяевскій.

РОМАНСЪ.

Молчаливые финиксы надъ сѣрой Невой—
Вы не помните дѣвушки въ шляпкѣ съ султаномъ?
Были дали задержаны свѣтлымъ туманомъ
И уставшій асфальтъ отпавилъ синевой.

Какъ смѣшно: въ тогда мнѣ казалась живыми,
А сегодня страшни, холодыи и мертвы...
Молчаливые стражи безстрастной Невы
Я хочу вамъ шепнуть чье-то нѣжное имя.

Если я улыбнусь—вы не вѣрите, не вѣрите...
Это губы раскрыла гримаса тоски...
Молчаливые стражи безстрастной рѣки—
Я пришелъ рассказать вамъ о боли, о смерти.

Я къ холодному камню припалъ головой
И мечтаю о чѣмъ-то чудесномъ и странномъ...
Вы не помните дѣвушки въ шляпкѣ съ султаномъ,
Молчаливые финиксы надъ сѣрой Невой?

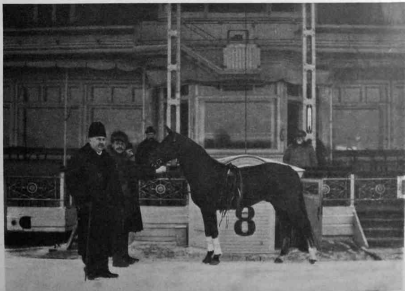
А. Астаховъ.

*) Египетскій хеней Измаиль.

СПОРТЪ И КОННОЗАВОДСТВО.



„Фаталистъ“, вор. жер., род. 1905 г., В. В. Лежнева, зав. В. М. Лежнева, отъ Фанора и Лукавой. Побдители „Интернационального“ приза, 20 сентября 1915 г., при рѣзности 2.13³/₄ с. По 1 ноября 1915 г. выигралъ 129,988 руб.



„Джонъ Карлосъ“, св. тн. жер., род. 1912 г., влзд. А. В. Смирновъ, зав. В. Н. и М. К. Петровыхъ, отъ Сайласа и Пэарла. Побдители „Вступительнаго“ приза, разыграннаго 8 ноября 1915 г., при рѣзности 1 в.—1.41¹/₂ с. Съ лѣвой стороны—владѣлецъ А. В. Смирновъ.



ГОСУДАРСТВЕННАЯ
БИБЛИОТЕКА
РЕСПУБЛИКИ
ДАГЕСТАН

КАБАРЭ „ВЕСЕЛЫЙ КРОКОДИЛЬ“.

Расскажу вам об одном крокодиле,
ртировавшем в Ниле.

Который был
Всем крокодилам—крокодил..
Внутри этого крокодила
Можно было
Устроить танцевальный зал..
И, будучи на весь мир въ обиде,
Туристов, как устриц, глотать
Этого Нерона въ крокодиловом виде..
И знали о его нраве
И на острове Ява
И въ Лондонѣ, и въ Трапезунди..
А когда-же онъ былъ сраженъ карающей пулей,
То изъ шкуры его надбали: ри-дя-кю-лей!!
— Sic transit Gloria mundi!

Все это пока—юмористика..
Но тутъ начинается мистика!
— Представьте: одинъ изъ ридикюлей этихъ
Попался нѣкой Кэтти—
Знакомой нѣкого Джеми,
Который былъ ея „милымъ“
И былъ, въ свое время
Проглоченъ этимъ-же самымъ крокодиломъ..

СОБАЧИЙ ВАЛЬСЬ.

Длинна какъ мостъ, черна какъ вакса,
Идетъ, покачиваясь такса..
За ней шагаетъ, хмуръ и строгъ,
Законный мужъ ея—булдогъ.

Но, вотъ, прозенный въ грудь съ налета
Стрѣлой собачьяго Эроса,
Вдругъ, загорѣлся, словно коксъ,
Отъ страсти къ таксъ встрийной фоксъ.

БАЛЕТМЕЙСТЕРЬ И КОМПОЗИТОРЪ.

18-го января 1882 года, въ Большомъ театрѣ, въ бенефисъ Розетти, былъ представленъ въ первый разъ балетъ „Дочь Фараона“, поставленный М. И. Петина, по программѣ Сени-Жоржа. Музыка къ нему была написана Ц. А. Пуни.

Какъ самый балетъ, идущій съ успѣхомъ и до сихъ поръ, такъ и прекрасная музыка, очень понравилась. Балетмейстеръ и композиторъ были восторженно приняты публикой, которая, вѣроятно, пришла-бы въ еще болѣе восторгъ, если-бы знала событія, предшествовавшія постановкѣ „Дочери Фараона“.

Во первыхъ, директоръ театровъ А. И. Сабуровъ, почему-то недовольнавшій Розетти съ большою неохотой согласился на постановку для насъ новаго балета, который М. И. Петина пришлось вставить въ течение всего двухъ мѣсяцевъ.

Если принять въ соображеніе пять довольно длинныхъ актовъ съ массой характерныхъ и классическихъ танцевъ, то нельзя не познаться энергіи балетмейстера.

Во вторыхъ... Тутъ я позволю себѣ сдѣлать маленькое отступление. Въ тѣ времена, при балетной группѣ нѣлась курьезная должность—композиторъ, обязанная писать музыку къ балетамъ и операмъ разъ, когда это будетъ нужно.

Есть у композитора коллѣжники или нѣтъ, дирекція съ этимъ не считалась. Разъ она платитъ жалованье—плати!
Въ объясненіе этого такія присяжные композиторомъ состоялъ итальянецъ Цезарь Пуни, сочинявшій безконечное количество балетной музыки.

Правда, онъ зачастую пользовался уже готовымъ матеріаломъ, но продолжалъ это съ такою вертлостью, что никому и въ голову не приходило заподозрить его въ плагиатѣ.

Такъ, напримеръ, балетъ „Назадъ и впередъ“ весь написанъ на мотивы итальянскихъ народныхъ пѣсенъ, а второе дѣйствіе „Павлетти“ сплошь составлено изъ народныхъ въ военныхъ французскихъ пѣсенъ.

Мало этого, въ чисто русскій балетъ „Конскі-Горбунокъ“ онъ ухватился аставить часть увертюры изъ „Танкреды“ Россини, а для музыки въ послѣднемъ актѣ воспользовался мотивомъ пѣсеней „Жизнь-быть у бабушки сѣредѣй холмѣкъ“.

А Пуни былъ истинно свободнымъ художникомъ и никогда не соображалъ черновикомъ своего работа, отъ него по рожденію исходило, и отъ него въ немаломъ времени.

И былъ скандалъ! (Ахъ, знать должны мы
Булдоги дьявольски ревнивы!)
И молчали встрийный пудель:— „Такъ-съ!
Не соблазнивъ семейныхъ таксъ!“

И, получивъ на сердце кляксу,
Фоксъ такъ запомнилъ эту таксу,
Что даже на таксо-моторѣ
Смотрѣть не могъ онъ съ этихъ поръ.

ДВА ОБСТРИЖЕННЫХЪ КИТАЙЦА.

Два обстриженныхъ китайца
Чинно вышли на прогулку
И, не будучи знакомы,
Каждый самъ себѣ гулялъ..
Погуляли... позвали..
Почесали кончикъ носа,
Посмотрѣли другъ на друга
И сказали: „Добрый день!“
И промолвилъ первый важно:
— „Я—Китаецъ Ли-тя-а-а!“
И сказала второй учтиво:
— „Я—китаецъ Ли-по-танъ!“
И, отившись по поклону,
Потрясли другъ-другу руки
И, подернувъ панталона,
Опустились на скамью..
Покачали головами,
Закурили папироски,
Посидѣли... помолчали..
— И ушли!

Аиш.

Музыку къ „Дочери Фараона“ онъ началъ писать, какъ только М. И. Петина прочелъ ему программу балета.

За полтора мѣсяца до перваго представленія, Пуни отарался къ Петина, проиграть ему на фортепиано музыку „Дочери Фараона“.

Балетмейстеръ въ этотъ день былъ чѣмъ-то расстроенъ и слушалъ невнимательно.

Пуни замѣтилъ это. Его самолюбіе было задето. Онъ не привыкъ къ такому небрежному отношенію къ его творчеству. Но шедшаго его жалко еще худшее.

Когда онъ окончилъ, Петина неожиданно навѣла музыку на къ чорту испаной!

Кончалась такъ, что Пуни, разорвавъ въ мелкіе клочки клавиръ балета, швырнулъ ими въ Петина и ушелъ.

Тутъ только балетмейстеръ пришелъ въ себя.

Черезъ шесть недѣль балетъ долженъ идти, а музыки нѣтъ! Чѣмъ снать съ себя отвѣтственность, Петина немедленно-же позвѣлъ къ директору театровъ и сталъ просить, чтобы онъ приказалъ Пуни вновь написать музыку.

Однако А. И. Сабуровъ, въ душѣ очень довольный, что постановка балета для неслобойнъ имъ Розетти отказывается въ несоорудившемъ время,—такъ какъ немалымъ же въ теченіе какихъ нѣбуда шести недѣль, сочинять, написать и оркестровать новую музыку,—наотрѣвъ отказался вступать въ переговоры съ Пуни.

Какъ быть? „Дочь Фараона“ должна идти. Отъ ея своевременной постановки зависятъ вся дальнейшая карьера Петина. И вотъ, французу ничего иного не оставалось, какъ взять къ итальянцу мѣряться.

Вспыльчивый, но не злопамятный Пуни, встриль своего недавняго врага распростертыми объятіями.

И тутъ-же, на буфальной нава, войдя въ положеніе друга, обшарилъ въ сроду приготовленіе музыку..

Пуни сдержалъ слово. Онъ работалъ неустанно и „Дочь Фараона“ была поставлена въ назначенный день, причемъ Петина кивкомъ утѣшалъ, что въ музыкѣ была правда, въ ней не встрильлось ни одного мотива, написаннаго въ распротертомъ клавиръ.

Темъ Никитинъ.

УСАДЬБА ВЪ ПРОШЛОМЪ И НАСТОЯЩЕМЪ.



Ворота въ им. Н. А. Морозова „Борожъ“, Ярославск. губ.
Ворота стоятъ въ верстѣ отъ усадьбы, прежде отъ нихъ
шла густая аллея, теперь она вырублена...

Фот. Н. А. Добротина.



Усадьба адм. Дубасова „Рябикъ“, Новоторжск. уѣзда, Тверск. губ.



Паркъ въ им. В. И. Фирсановой „Средниково“ Москв. уѣзда.
Деримовъ подолгу жилъ здѣсь въ связи съ животвореніемъ онъ
несоизмеримо упоминаетъ объ этомъ паркѣ.



Старая церковь въ им. „Большаго
Алексѣя“ ставтъ-секрет.
А. С. Ермолова, Рязск. уѣзда,
Рязанск. губ.

Фот. Н. А. Ермоловъ.

„Лявическій дворецъ“.
Дворецъ принадлежалъ графу
Завидовскому; это одинъ изъ за-
мѣнательнѣйшихъ памятниковъ
русскаго зодчества. Теперь при-
обрѣтенъ духовенствомъ Чер-
ниговской епархіи и въ немъ
устроенъ изъ средствъ духовен-
ства лазаретъ.





Скульпторъ
Юлія Никол.
Спирская
въ своей
мастерской
въ Петро-
градѣ.

Соб. фот.
Ст. и 1/2".



Агрип. Як. Ваганова, балерина Императорскаго балета;
10-го января ея прощальный бенефисъ въ Мариинскомъ
театрѣ.



Въ мастерской художника-скульптора Б. О.
Фредманъ-Клауселя въ Петроградѣ.

Фот. Я. Тамбовской.



Торговый Домъ

ОБЮССОНЪ.

Мебель,

ковры,

мебельныя матеріи.

Морская 23 и 25.

Телеф.—484-55, 606-94, 666-46.