

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЪСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЯТЫЙ.

№ 23.

12 НОЯ 1860 Г.

Цѣна 10 р. с. въ годъ; съ доставкою на домъ 11 р. с.; иногородные прилагаютъ за пересылку 1 р. 50 к. с.

Подписка принимается: въ Конторѣ журнала въ С. Петербургѣ, при музыкальномъ магазинѣ Ф. Стелловскаго, поставщика Двора Его Императорскаго Величества, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ газетныхъ экспедиціяхъ. Въ Москвѣ, въ магазинахъ: музыкальномъ Ленгольда, и въ книжномъ Базунова. Желаніе подписаться могутъ получить Вѣстникъ съ № 1-го со всѣми приложениями.

Къ № 23-му прилагается: „Masurka Élégante“, соч. Лефёбюра Вели.

Содержаніе: Россини (его жизнь и сочиненія). — Вѣсти от- всюду. — Музыкальныя произведенія.

РОССИНИ,

ЕГО ЖИЗНЬ И СОЧИНЕНІЯ.

(составлено по Бейлю, Оттингеру и другимъ биографамъ Россини.)

I. ПЕРВЫЕ ШАГИ — ТАУКРЕДЪ И ИТАЛЬЯНКА ВЪ АЛЖИРЬ.

Три города Пацской области могутъ предъявить свои права на названіе отчизны Джакомо Россини. Родился онъ въ 1792 году въ Пезаро, красивомъ городкѣ близъ венеціанскаго залива, Луго была постояннымъ жительствомъ его семейства, а Болонья преподавала ему первыя начала его искусства. О предкахъ Пезарскаго лебеда (signo Pesarese) можно сказать очень немного. Только двое изъ нихъ нѣсколько замѣчательны: Фабричіо Россини, назначенный въ 1570 г. губернаторомъ Равенны, по милости Альфонса II, герцога феррарскаго, и Пьетро Россини, родившійся тоже въ Пезарро и издавшій въ 1700 году одно замѣчательное статистическое сочиненіе.

Дядушка Россини, отецъ Джакомо, принадлежалъ къ числу тѣхъ жалкихъ ярмарочныхъ музыкантовъ, которые странствуютъ изъ города въ городъ, трубя въ мѣдный рогъ, и благословляютъ судьбу, если она въ награду за трудъ пошлетъ ночлегъ и кусокъ насущнаго хлѣба. Синигалья Фермо и Форли сохраняли воспоминаніе о подвигахъ странствующаго виртуоза, который путешествовалъ въ сопровожденіи дражайшей своей половины, Анны Гвидарини, одной изъ первыхъ красавицъ Романьи, но увы! въ тоже время весьма посредственной хористки, которая мечтала только о званіи второй пѣвицы,

что, вѣроятно, и сбылось-бы, если-бы не влюбилась она въ человека, играющаго на трубѣ и не вышла за него за-мужъ.

Бѣдные артисты бродили рука объ руку, переходили изъ одной труппы въ другую, изъ одного города въ другой, въ надеждѣ на лучшую будущность. Мужъ работалъ себѣ въ оркестрѣ, а молодая и хорошенькая жена его отъ всей души заливалась соловьемъ на импровизованныхъ подмосткахъ деревенскаго театра, и мало-по-малу, благодаря собственному труду и дешевой итальянской жизни, они сколотили копѣйку, обзавелись домкомъ и имѣли даже средства приступить къ воспитанію своего сына. La schessia ritrae del arpo, говоритъ одна итальянская пословица, что значитъ: яблочко недалеко отъ яблонн падаетъ.

Молодой Джакомо былъ вылитый портретъ своей красавицы-матери, которая не знала души въ ненаглядномъ сынѣ; за то и отличался онъ безпримѣрной непокорностью духа, и былъ чуть-ли не первымъ шалуномъ во всей Пацской области. Маленькій Адонисъ — какъ звали его родители, отвезенъ былъ семи лѣтъ въ Болонью, гдѣ черезъ четыре года (1804 года) докторъ Анджело Тезен началъ преподавать ему первыя правила музыки. Черезъ нѣсколько времени, онъ принялъ былъ въ хористы и зарабатывалъ по нѣскольку паоли въ недѣлю. Благородство его обращенія, быстрота его ума и вообще какая-то врожденная оригинальность привлекали къ нему сердца начальниковъ и знакомыхъ. Почтенные служители церкви трепетали отъ радости при звукахъ этого чуднаго сопрано.

— Или я крѣпко ошибаюсь, говорилъ въ 1805 году, въ вербное воскресенье, одинъ изъ этихъ достойныхъ прелатовъ, или этотъ повѣса будетъ со временемъ однимъ изъ величайшихъ пѣвцовъ Италіи.

— Ахъ! Monsignore, замѣтила бѣдная мать — вѣдь онъ мое единственное сокровище.

— И вы должны благодарить за то милосердаго Бога, который не всякому посылаетъ подобныхъ дѣтей; говорю вамъ, изъ него будетъ человекъ.

И точно, предсказанію старца суждено было сбыться въ скоромъ времени. Не прошло и двухъ лѣтъ, а даровитый повѣса опередилъ уже своего учителя, который разсудилъ за луч-

шее отправить въ консерваторію этого невыгоднаго для себя ученика. Въ 1807 году, марта 20 Россини поступилъ въ школу отца Станислава Маттеи, извѣстнаго болонскаго контрапунктиста. Уроки этого маэстро принесли свой плодъ меньше чѣмъ черезъ полтора года (въ августѣ 1808 г.), ученикъ выступилъ на артистическое поприще съ кантатой *Prianto d'Armonia*, за которую ему сразу присужденъ дипломъ директора академіи degli unanimi.

— Такіе гении не каждый годъ рождаются, говорилъ отецъ Маттеи, отзываясь съ восторгомъ объ успѣхахъ своего ученика.

— Разумѣется, отвѣчалъ докторъ Дезен, и вы дважды правы, любезный сотоварищъ. Джакомо родился въѣдъ двадцать девятого февраля, а этотъ день, сами знаете, бываетъ черезъ три года на четвертый.

— Вы увидите, докторъ, этотъ негодий оставитъ насъ всѣхъ далеко за собою *).

— Еще-бы! отецъ Маттеи былъ его учителемъ — а это не бездѣлица!

— Согласенъ; а вы докторъ, развѣ не участвовали въ его воспитаніи! Не вы-ли преподавали ему азбуку искусства!

— Конечно я, и очень горжусь этимъ.

— Такъ по рукавъ, докторъ, и поздравимъ другъ друга съ такимъ ученикомъ.

Весной 1809 года, маэстро сочинилъ свою первую оперу, которую онъ поставилъ на сцену только три года спустя; но прежде чѣмъ труппа Монбелли поставила ее на театрѣ Валле въ Римѣ, по всей Италіи пѣлись мелодіи этой оперы, родившіяся подъ солнцемъ генія и юношеской поры, мелодіи, въ которыхъ дышетъ пламень страсти и слышится жаркое дыханіе жизни. Плѣнительная каватина *Pien di contento il seno* и чудный дуэтъ: *Questo contisiura* засвидѣтельствовали художественному міру о рожденіи новаго Чимарозы. Въ одно мгновеніе эти вдохновенные звуки пронесли изъ устъ въ уста, изъ кружка въ кружокъ и съ жадностію ловились на лету всѣми дилеттантами. Женщины, которыя въ подобныхъ случаяхъ восторгъ свой отъ произведенія переносятъ всегда на самаго творца, загорѣлись желаніемъ взглянуть на маэстро, и молодой, смѣлый, предприимчивый художникъ сводилъ всѣхъ ихъ съ ума. Съ этой поры начинается длинный рядъ безразсудствъ и любовныхъ исторій, въ которыхъ этотъ великолѣпный Амфіонъ, въ продолженіе почти пятнадцати лѣтъ, былъ постояннымъ, неутомимымъ героемъ.

— Дитя мое, сказала однажды красавица Джудитта П., жена богатѣйшаго адвоката въ Болоньи: здѣшній климатъ вамъ вовсе не годится. Вы тратите молодость среди пустыхъ проказъ, отъ которыхъ нечего ждать добра вашему здоровью. Я не ревнива, вы знаете; но я предвижу опасность и у меня достанетъ духу предотвратить ее. Намѣреніе мое уже обдуманно: вы поѣдете со мною въ Венецію, гдѣ я провожу два мѣсяца съ своей матерью. Это рѣшено и подписано.

И на другой день на зорѣ, прекрасная Джудитта летѣла въ Венецію, увозя съ собою своего Чижисбея. Надо полагать, что древній городъ св. Марка произвелъ живое впечатлѣніе на молодого маэстро: онъ прожилъ тамъ гораздо дольше срока, назначеннаго красавицей Джудиттой, которая воротилась одна на родину.

*) «Онъ не выше насъ, но послѣ него объ насъ не хотятъ и слышать», говорилъ, спустя потомъ двадцать пять лѣтъ, одинъ изъ начальниковъ французской школы.

Въ Венеціи, Россини написалъ для театра Санъ-Мозе *La cambiale del Matrimonio*, комическую оперу въ одномъ дѣйствіи, которая появилась на сценѣ осенью того-же (1810) года, и была собственно первымъ его произведеніемъ, которое удостоилось представленія. Громадный восторгъ былъ наградою автору, который сдѣлался сразу любимцемъ-баловнемъ публики и идоломъ гондольеровъ. Между тѣмъ, воспоминаніе о Джудиттѣ, какъ видно не со всѣмъ еще испарилось изъ сердца Джакомо; настала весна и непостоянный юноша оставилъ Венецію, полетѣлъ въ Болонью, на свиданіе съ покинутой любовницей. Вторая опера *L'Equivoco stravagante*, представленная на театрѣ del Corso, была результатомъ этой поѣздки, оставшейся впрочемъ безъ всякихъ другихъ послѣдствій, потому что сердце юнаго маэстро запылало вдругъ новою страстью къ одной миленькой пѣвицѣ, которая манила его въ Венецію. Такъ, едва ступивши ногой на землю св. Марка, онъ мечталъ о Болоньи, а возвратившись въ Болонью, ему становилось жаль Венеціи и ея прекрасной пѣвицы. Возвратившись въ Венецію, онъ принялся опять за работу и написалъ для карнавала 1811 года *) *L'insanno felice* одну изъ тѣхъ блестящихъ импровизаций, которая была лучшимъ залогомъ будущихъ великихъ созданій, таившихся въ душѣ художника.

Россини было тогда всего двадцать лѣтъ, а слава была такъ велика, что первые театры Италіи оспаривали другъ у друга произведенія его таланта. На осенній сезонъ 1812 года ангажированъ былъ юный маэстро на театръ Марколини. «Этотъ ангажементъ (*scrittura*) говоритъ Вейль, одинъ изъ биографовъ Россини, небольшое, страницы въ двѣ печатное условіе, заключающее взаимныя обязательства маэстро или пѣвца и импресаріо, содержателя театра. При заключеніи условій съ первыми талантами встрѣчается много хитростей и интригъ. Совѣтую путешественникамъ взглянуть поближе въ эту дипломатію: она, право, включаетъ въ себя много ума и интереса. Въ ней, какъ и въ живописи, обычаяхъ страны, гдѣ родилось искусство, смѣшиваются съ теоріей этого искусства, и частехонку объясняютъ въ немъ многіе приемы. Геній Россини почти всегда находился подъ вліяніемъ подписанной имъ скриптуры. Князь, который-бы вздумалъ назначить ему 3000 франковъ пенсіи, далъ-бы ему возможность выждать минуты вдохновенія, и тѣмъ самымъ наложилъ-бы особенный характеръ на созданія его генія.

Что было въ то время, какъ Бейль такъ глубокомысленно изучалъ итальянскіе нравы, то осталось по прежнему и до сихъ поръ; приемы импресаріевъ не измѣнились ни на волосъ, и театръ служитъ чѣмъ-то въ родѣ музыкальной биржи для цѣлага міра. Въ Италіи, во всѣхъ лавкахъ и кофейняхъ, съ утра и до вечера приходятъ, толпятся и уходятъ люди, для которыхъ музыка составляетъ единственное занятіе. Для однихъ служить она ремесломъ; у другихъ является она чѣмъ-

*) Въ Италіи, театральныи годъ дѣлится на три сезона (*stagioni*) первый и самый важный — сезонъ карнавальныи открывається 26 декабря и закрывається въ Миланѣ и Неаполѣ въ послѣднихъ дняхъ поста. Второй сезонъ весенний начинается 10 апрѣля и кончается въ іюнѣ. Третій осенний отъ 15 августа или 1 сентября до конца ноября. Для каждаго сезона, труппа мѣняется и ставится новая опера, которая, имѣвши успѣхъ, дается втеченіе трехъ мѣсяцевъ каждыи вечеръ, исключая пятницы. Въ большихъ городахъ, какъ-то Неаполѣ и Миланѣ, прибавляютъ еще балетъ между первымъ и вторымъ дѣйствіемъ для отдохновенія пѣвцамъ.

то въ родѣ страсти; всѣ здѣсь живутъ ею. Здѣсь идутъ переговоры о приглашеніи новыхъ пѣвцовъ, здѣсь поэтъ и композиторъ обсуждаютъ выгоды или недостатки такого-то и такого предмета. Этотъ человѣкъ съ вычурными приемами, въ одеждѣ, обличающей смѣсь щегольства съ безвкусіемъ, это — пѣвецъ, добивающійся приглашенія, который хочетъ показать импресарио своей внѣшней роскошью, что онъ вовсе не нуждается въ ограниченномъ жалованьи и имѣетъ всѣ средства выжидать выгоднѣйшихъ условій. А вотъ этотъ толстякъ, вполне довольный собою, расхаживающій себѣ безъ малѣйшей церемоніи, поддерживающій равновѣсіе своего дороднаго туловища съ помощію обѣихъ рукъ, скрещенныхъ на спинѣ, и держащихъ трость съ золотымъ набалдашникомъ, это извѣстный драматическій дѣятель, директоръ лабораторіи.

Въ одномъ карманѣ найдете вы у него списокъ пѣвцовъ, ищущихъ мѣста, въ другомъ — списокъ вакантныхъ мѣстъ. Этотъ человѣкъ состоитъ въ перепискѣ со всѣми пятью частями свѣта. Онъ главный поставщикъ на тысячу городовъ, которые — одержимые общечеловѣческой страстью къ подражанію, ввели въ моду итальянскую оперу; онъ получаетъ письма изъ Испаніи и съ Востока, изъ Копенгагена и Южной Америки.

Тутъ-же встрѣтите вы голоднаго услужливаго журналиста, униженно распрашивающаго маэстро объ его новой разучиваемой оперѣ. Двѣ молодыхъ дѣвушки проходятъ мимо и поспѣшно кланяются дряхлому старикашкѣ педанту, засаленному ворчуну, который съ очками на носу и съ журналомъ въ рукѣ, прихлебываетъ изъ чашки шоколадъ въ кофейной дилетантовъ.

Кажется, ничего страшнаго нѣтъ въ этомъ уваженіи къ старости со стороны молодежи; но взгляните по пристальнѣе въ эти почтительные поклоны и вы откроете тутъ цѣлую поэму бѣдствія и нищеты. Эти дѣвушки — всѣ иностранки французженки, нѣмки, шведки, все равно; онѣ мечтаютъ въ будущемъ о славѣ Малибранъ и Зонтагъ. А этотъ сухой и жесткій человѣкъ съ ястребинымъ носомъ и кривыми пальцами, — это знаменитѣйшій учитель во всей Италіи, въ той единственной странѣ, гдѣ живы прекрасныя преданія, и къ нему-то пришли эти бѣдныя дѣвушки, чтобы онъ научилъ ихъ, какъ сдѣлаться со временемъ великими пѣвицами. На какія деньги совершили онѣ долгое путешествіе, на какія деньги живутъ онѣ въ Миланѣ, спросите объ этомъ у ихъ отца или матери, которые ставятъ ребромъ послѣднюю копейку въ надеждѣ несмѣтныхъ благъ, которыми должно ихъ надѣлить горло дорогого дѣтища. Отправляйтесь гулять по Милану, въ тихій ясный вечеръ, когда окна въ домахъ открыты настежь, и свѣжій вѣтерокъ донесетъ до васъ со всѣхъ угловъ улицы безкочевныя трели и хроматическія гаммы этихъ голосовъ, надъ обсужденіемъ которыхъ въ послѣдствіи будутъ ломать себѣ голову записныя транзальпинскіе критики.

Въ Миланѣ Россини написалъ *il Pietre del Parazone* одно изъ своихъ лучшихъ произведеній въ комическомъ родѣ. Успѣхъ этой оперы былъ громадный и простирался далеко за предѣлы ломбардской столицы. Со всѣхъ окрестностей, изъ-за двадцати лье стекались любители, чтобы насладиться этой живой и остроумной музыкой, исполнителями которой были: Марколинни, Галле, Бонольди и Парьяманьи. Съ каждымъ днемъ присылались въ Миланъ восторженныя посланія изъ Пармы, Пьяченцы, Бергамо и Брешии. Женщины сходили съ ума, ме-

жду ними только и было разговора, что о Пезарскомъ лебедѣ, Болонскомъ Орфеѣ.

Въ либретто оперы, шуткѣ довольно забавной и навѣянной, вѣроятно, развязкою Мольтеровыхъ ученыхъ женщинъ, выведенъ, въ числѣ прочихъ смѣшныхъ лицъ, нѣкто Морфоріо, вздорный, хвастливый журналистъ-кляузникъ, вѣчно готовый порицать честныхъ людей.

Mille sati al suolo io stendo

Con un colpo di giornale.

(Тысячи поэтовъ стираю я съ лица земли единымъ почеркомъ пера!)

Не малыхъ трудовъ стоитъ автору заставить публику посмѣяться надъ критикой, барыней, какъ извѣстно весьма щепетильной, и неохотницей до шутокъ. Россини, вѣроятно, упустилъ изъ виду это обстоятельство, и вотъ нашлись сотни музыкальных Морфоріевъ, изъ которыхъ одинъ, оскорбленный рѣзкимъ намекомъ новой оперы, отозвался объ ея творцѣ въ слѣдующихъ выраженіяхъ: «Повѣрьте мнѣ, этотъ Россини вовсе не талантъ — ему только везетъ счастье. Музыка его рѣшительно не имѣетъ никакихъ достоинствъ. Есть, пожалуй, и легкость въ каватинѣ Клариссы: но мы слышали аріи въ тысячу разъ лучше, и этому мастеру, котораго превозносятъ всѣ до небесъ, далеко еще до Пайзелла, до Чимарозы, до Паера.»

Сравненіе новаго генія съ предшествовавшими ему великими художниками — это уловки извѣстной тактики, которая ведетъ свое начало отъ потопа, и которая, по всей вѣроятности, будетъ въ ходу и у позднѣйшихъ нашихъ потомковъ. Къ счастью, гениальный человѣкъ, котораго стараются упизить подобной методой, можетъ утѣшиться надеждой, что придетъ время, и изъ него тоже сдѣлаютъ въ свою очередь самсоновскую челюсть для пораженія приверженцевъ новаго дѣла. Случай этотъ не разъ уже представлялся Россини, но великій маэстро не думалъ объ этихъ маленькихъ неприятностяхъ человѣческой жизни и предавалъ ихъ полному забвенію.

Какъ-бы то ни было, но критика дѣлала свое дѣло и не лезла въ карманъ за доказательствами своей правоты. Близорукіе педанты увѣряли пѣкогда, что Вольтеръ не знаетъ правописанія. «Тѣмъ хуже для правописанія!» сказалъ Равироль. Россини долженъ былъ вынести подобное-же обличеніе со стороны болонскихъ ритористовъ, которые упрекали его въ незнаніи правилъ сочиненія. Отвѣтъ Россини, приводимый Бейлемъ, чрезвычайно остроуменъ, и какъ нельзя лучше характеризуетъ эту плодovitую безпечность и благословенное *dolce far niente* этого періода его жизни.

«Вамъ не пришлось-бы упрекать меня въ столькихъ промахахъ, отвѣчалъ онъ жалкимъ ритористамъ, если-бы удавалось мнѣ два раза прочесть свою рукопись, но вы знаете сами, что мнѣ дается только шесть недѣль на сочиненіе оперы. Мѣсяцъ я гуляю; когда-же и гулять мнѣ, если не въ мои лѣта и съ моими друзьями? Не прикажете-ли мнѣ дожидаться старости? Потомъ остается мнѣ всего двѣ недѣли; каждое утро я пишу по дуэту или по аріи, которые и разучиваются вечеромъ; гдѣ-же мнѣ усмотрѣть тутъ какую-нибудь граматическую ошибку въ аккомпаниментѣ!» Это возрѣніе послужило въ свою очередь темою для добраго числа французскихъ аристарховъ того времени.

Въ Парижѣ, прежде всѣхъ, Бертоль какъ членъ института, поднялъ оружіе противъ смѣльчака итальянца, который по его словамъ, нейдетъ дальше механической музыки и выѣзжаетъ на однихъ арабескахъ! Впрочемъ, открывая эту полемику, Бер-

тонъ зараже проникнулся чувствомъ собственного неоспоримаго превосходства и во избѣжаніе всякихъ недоразумѣній, предупреждалъ людей, имѣющихъ голосъ, что онъ намѣренъ говорить имъ ex cathedra. У Россини есть блестящее воображеніе, жаръ, оригинальность, замѣчательная плодovitость; но онъ сознаетъ самъ, что онъ не всегда правителенъ и ясенъ, а правильность въ стилѣ, что ни говори, вещь немаловажная, и промахи въ синтаксисѣ языка, на которомъ пишетъ, никому не извинительны. Россини все это извѣстно; вотъ почему я говорю объ этомъ, къ тому-же, если наши ежедневныя газеты провозгласили себя судьями въ музыкѣ, осуждая мои поэтическія вольности въ *Montano*, *Le delire* и т. д., то я имѣю, кажется, право выразить мое мнѣніе.

Россини слишкомъ хорошо понималъ все дѣло и не обращалъ большого вниманія на эти толки: и похвалу и брань встрѣчалъ онъ съ одинаковымъ хладнокровіемъ. Было-ли это хладнокровіе притворное или нѣтъ, судить не намъ; извѣстно только, что въ подобныхъ случаяхъ на лицѣ его нельзя было прочесть ни малѣйшаго смущенія. Изналъ многихъ гениальныхъ людей, придерживавшихся той-же методы; но у большей части изъ нихъ, подъ этимъ равнодушіемъ скрывалось громадное высокомеріе, какой-то аристократическій лиризмъ; то было высокомеріе полубога, боящагося уронить свое достоинство, гордость орла, парящаго въ облакахъ и не обращающаго вниманія на кваканье лягушекъ. Въ Россини не было этого систематическаго презрѣнія, не было даже предубѣжденія; ему и въ голову не приходило сосредоточиться въ самомъ себѣ и жить своей славой; напротивъ того, онъ жилъ самой будничной жизнью, сходилъ съ одними, расходился съ другими, не заботясь о томъ, были-ли эти люди его поклонниками, соперниками или судьями.

Поставивши на театрѣ Санъ-Мозе двѣ комическія оперы, *L'occasione tu il ladro* и *Il Figlio per azzare*, Россини написалъ для Феличе — Танкреда, свою первую музыкальную героиду. Не станемъ описывать здѣсь того фанатическаго восторга, который произвела эта опера въ Венеціи; послушаемъ лучше Бейля, который былъ свидѣтелемъ этого торжества. «Если-бы въ это время самъ Наполеонъ удостоилъ своимъ посѣщеніемъ Венецію, то и тогда не умолкли-бы разговоры о Россини. Фу-роръ былъ повсемѣстный. Гондольеры и знатный вельможа, всѣ повторяли: *ti rivedro, mi rivedrai*. Въ судахъ начальникамъ приходилось прекращать засѣданія, потому что всѣ слушатели заиѣвали *ti rivedro*. Въ особенности приходили ломбардцы въ восторгъ отъ новизны стили, отъ этихъ упоительныхъ пѣсенъ, перенизанныхъ странными, неожиданными аккомпаниментами, которыхъ не могло наслушаться вдоволь нѣжное итальянское ухо.» Затѣмъ Бейль приводитъ удачное слово Бурагги, одного изъ остроумнѣйшихъ дилеттантовъ Венеціи, который, желая выразить всю пѣжность и полноту гармоніи, въ которой пахотятся голоса и инструменты этой оперы, сказалъ, что «аккомпанименты переговариваются съ голосами въ самыхъ почтительныхъ выраженіяхъ.»

Съ появленіемъ оперы Танкредъ, которая меньше чѣмъ въ четыре года обошла всѣ европейскія сцены, связано одно, довольно забавное, происшествіе, вошедшее у итальянцевъ въ пословицу, и какъ нельзя лучше характеризующее почти невѣроятную производительность маэстро, благодаря которой Россини, самъ того не сознавая, творилъ истинно-гениальныя пьесы. Синьора Маланотти, которой назначена была роль Танкреда, была чрезвычайно капризная женщина; она не разъ

заставляла композиторовъ передѣлывать всю свою партитуру, если эта партитура приходилась ей не по вкусу. Наканунѣ представленія Россиниевой оперы она объявила на отрѣзъ, что отказывается пѣть Танкреда, если авторъ не напишетъ ей каватину, болѣе соответствующую ея голосу и таланту. «Чортъ бы побралъ женщинъ и пѣвицъ!» проворчалъ Россини, возвращаясь домой и весьма недовольный этой новой заботой. Въ Ломбардіи, въ началѣ каждаго обѣда непременно подается рисъ; рисъ этотъ долженъ весьма мало быть въ варкѣ, и минутъ за пять до стола, поваръ вѣчно является къ вамъ съ неизмѣннымъ вопросомъ: *Viesogne metter i rizzi?* Прикажете ставить рисъ? Россини пришелъ домой въ отчаяніи: *Sameriere* (слуга) обратился къ нему съ обычнымъ вопросомъ. Рисъ поставленъ былъ въ печку, и прежде чѣмъ онъ поспѣлъ, Россини кончилъ арію *ditanti palpiti*, которая благодаря своему гастрономическому происхожденію, получила въ Италіи прозваніе рисовой аріи (*aria dei rizzi*). Вотъ это, скажутъ многіе, ловкая штука; но стоитъ-ли дивиться ей, когда тотъ-же человекъ въ тринадцать дней написалъ партицію Севильскаго цирюльника!

Счастливецъ Россини! слава и любовь вѣчали его. Прелестное созданье, нѣкто М....., извѣстная комическая пѣвица, прозванная венеціанской мухой за свою необыкновенную живость, владѣла въ это время сердцемъ юнаго маэстро. Она до того околдовала этого новаго Казанову, что онъ забывалъ для нее своихъ знатнѣйшихъ покровительницъ.

— Знаешь-ли Джакомо, говорила она, просыпаясь однажды, своему лндору: вѣдь ты просто счастливчикъ, я пожертвовала для тебя роднымъ братомъ императора, принцемъ Люціаномъ Бонапарте, промѣняла его на твои чудные глаза!

— А знаешь-ли ты, Пепита, отвѣчалъ Россини, что я для тебя бросилъ княгиню N..., Маркизу P..., и графиню S....?

— А долго-ли продлится твоя любовь?

— Долго-ли, душа моя? что говорить объ этомъ? Оставимъ въ покоѣ будущность и ея великія тайны.

И затѣмъ онъ поцѣловалъ ее: это была его любимая маэра кончать подобные разговоры, потому что онъ не отличался большимъ постоянствомъ въ любви. Въ Болоньѣ, говоритъ Бейль, бѣдный Россини попалъ въ сѣти, по только уже не къ педантамъ. Его миланская возлюбленная бросила свой палаццо, мужа, дѣтей, и въ одно прекрасное утро прискакала къ нему, въ его маленькую комнатку въ убогомъ трактирѣ. Первая минута свиданія была очень радостна; но вскорѣ явилась на сцену другая женщина, княгиня S..., одна изъ первыхъ красавицъ въ Болоньѣ. Россини посмѣялся надъ обѣими, пропѣлъ имъ шутовскую пѣсню и бросилъ обѣихъ.»

Вдохновеніе, слава, любовь, — все улыбалось Россини. Осенью 1813 года, когда окрестности Лейпцига служили театромъ той трагической эпопеи, которая должна была разрѣшиться паденіемъ Наполеона, счастливый маэстро ставилъ на Санъ-Бенедетто, въ Венеціи, *Итальянку въ Алжирѣ*, одно изъ лучшихъ своихъ произведеній. Черезъ недѣлю всѣ мотивы этой оперы сдѣлались народными; ни одна серенада не обходилась безъ каватины Лндора: *han uir per una bella*; гондольеры, скользая по лагунамъ, передавали вѣтрамъ арію Изабеллы: *Cruda sorte*, а обворожительное тріо Парамасі приводило въ восторгъ цѣлый городъ, который неустанно рукоплескалъ Россини и награждалъ его всѣми возможными тріумфами; не выпрягали только лошадей изъ его кареты, — торжество, какъ извѣстно, почти невозможное въ Венеціи. Одни педанты про-

должали дуться, и преслѣдовать своими грамматическими нападками этого своенравнаго смѣльчака, котораго они упрекали въ пезантин гармоній и во введеніи этихъ причудъ, «который не позволялъ-бы себѣ п безсмертій Чимароза». Бейль низко не церемонится съ этими кронателями нотъ; вотъ на выдержку одна изъ его выходовъ противъ этихъ господъ: «Во всякомъ итальянскомъ городишкѣ, говорить онъ, есть десятка два плохихъ музыкантовъ, которые за цехинъ съ радостію исправятъ всѣ грамматическія ошибки Россиніевской оперы. Слышалъ я еще другое возраженіе: скудоумные люди, разбирая его партити, оскорбляются, что онъ дурно пользуется своими идеями. Такъ скупецъ честитъ безумцемъ богатаго и счастливаго человѣка, который бросаетъ лундоръ крестьянской дѣвчнкѣ въ обмѣнъ за принесенный ею букетъ розъ: не всѣмъ дано понимать эти прелести безразсудства.»

Недѣли черезъ двѣ послѣ представленія *Итальянки*, Россини послалъ своей матери письмо съ слѣдующей цезарской надписью: All'illustrissima signora Rossini madre del celebre maestro, in Pesaro (свѣтлѣйшей синьорѣ Россини, матери извѣстнаго маэстро въ Пезаро). Письмо это извѣщало прекрасную Анну Гвидарини о прибытіи ея дражайшаго сына. «Ахъ, мой Джакомо, воскликнула достойная мать, цѣлуя своего сына, какъ выросъ, похорошелъ! У насъ только и поютъ, что твою музыку, и я считаю себя счастливѣе всѣхъ женщинъ, потому что произвела на свѣтъ подобнаго сына.»

Радость свиданія была однако-же вскорѣ омрачена обстоятельствомъ, которое могло имѣть весьма пагубныя послѣдствія. Юный маэстро, достигши извѣстныхъ лѣтъ, долженъ былъ стать подъ знамена отечества. При этомъ извѣстіи бѣдная мать упала въ обморокъ. «Успокойся, матушка, говорилъ ей сынъ: мы удалимъ это дѣло.»

Въ это время въ Миланѣ, резиденціи вице-короля итальянскаго, проживала одна особа, которой принцъ Евгенийъ ни въ чемъ не отказывалъ. Россини вспомнилъ, что за годъ передъ тѣмъ особа эта была къ нему весьма ласкова; онъ рѣшился написать къ ней. Письмо произвело ожданное дѣйствіе и вице-король, призвавъ къ себѣ министра внутреннихъ дѣлъ, отдалъ ему слѣдующее приказаніе: «Позаботьтесь о томъ, чтобы маэстро Джакомо Россини, живущій въ Пезаро, освобожденъ былъ отъ исправленія военной службы. Я не возьму на себя отвѣтственности подвергать неприятельскимъ пулямъ такую драгоценную голову; современники не простили-бы мнѣ этого не простило-бы и потомство. Мы лишаемся, по всей вѣроятности, плохаго солдата, а сохранимъ въ лицѣ его гениальнаго человѣка, необходимаго для отечества.» И принцъ отпустилъ министра, насвистывая речитативъ изъ каватины Танкреды: «O patria!»

Въ карнавалъ 1813 года появился *Аурелианъ изъ Пальмиры*, а осенью того-же года *Турокъ изъ Италіи*. Обѣ оперы даны были на театрѣ La Scala, но участь ихъ была не одинакова. *Аурелианъ изъ Пальмиры* испыталъ почти рѣшительное наденіе, за то комическая опера *Турокъ изъ Италіи*, написанная какъ-бы въ дополненіе къ *Итальянкѣ изъ Алжиръ*, помирила автора съ публикой. Галли, бась-любимецъ всѣхъ слоевъ общества, выполнялъ роль юнаго турка Селима, мусульманнаго щеголя, выброшеннаго бурей на берега Италіи и влюбившагося въ первую попавшуюся ему хорошенькую женщину, которая, пользуясь этимъ случаемъ, мучитъ простяка мужа и ревнуетъ своего любовника. Паччини, знаменитѣйшій буффъ того времени, изображалъ обманутаго супруга, и въ одной сценѣ

такъ ловко подражалъ пріемамъ одного важнаго лица, которое слыло по всему Милану за несчастнаго мужа, что зрители не умолаемо хохотали во вес горло.

Миланская публка, публка весьма важная и заботящаяся о сохраненіи своего достоинства, начинала уже охладѣвать къ Россини; она ставила ему въ упрекъ, что онъ повторлетъ самаго себя и кромѣ того нарушаетъ приличіе, относясь къ Scala, какъ къ какому-нибудь изъ мелкихъ театровъ, но это забавное пропснствіе измѣнило все къ лучшему, и громкій взрывъ хохота былъ громовымъ ударомъ, послѣ котораго обыкновенно очищается воздухъ. Смѣхъ и рукоплесканія сопровождали безопадная шутки буффа Паччини, а во время очаровательнаго дѣста Селима и съ Фиорелло: *Siete Turco non vi credo*, восторгъ зрителей дошелъ до того, что маэстро принужденъ былъ встать изъ-за фортепіанъ, принимать безчисленныя поздравленія, и въ цѣлый вечеръ не имѣлъ уже времени возвратиться къ своему инструменту.

Боготворимый публикой, ласкаемый знатными дамами и вмѣсто ихъ горничными, Россини могъ-бы назваться счастливейшимъ человѣкомъ въ мірѣ; ему не доставало только одного, не доставало денегъ, которыми не могла надѣлать его ни слава, ни любовь; а деньги пришли-бы очень кстати для безпечнаго двадцатилѣтняго маэстро. Эпикурейская муза Россини, мечтавшая о независимости, мечтавшая тоже и о всѣхъ наслажденіяхъ жизни, воспѣла-бы громкую хвалу Юпитеру, если-бы онъ повторилъ надъ нею свою шутку съ Данаей! Въ эту эпоху славился одинъ импресаріо, по имени Барбая, про роскошь и щедрость котораго кричала вся Европа. *Vedat Napoleo poi moti*, говоритъ пословица. — «Взгляну на Неаполь и потомъ заживу», сказалъ самъ себѣ авторъ Танкреды, и въ одно прекрасное майское утро 1815 года высадился на набережной Санта-Лючии и велѣлъ вести себя къ жилищу свѣтлѣйшаго синьора Барбая, директора королевскаго театра Санъ-Карло.

(Продолженіе впрѣдъ.)

ВѢСТИ ОТВСЮДУ.

I.

Директору Лирическаго Театра въ Парижѣ доставлена 4-хъ актная опера гг. Готъ и Мамбрѣ (*Got et Membrec*), подъ названіемъ *Le Moine Rouge*. Сюжетъ ея заимствованъ изъ одной сѣверной легенды, которою авторъ воспользовался, чтобы создать многія мѣста весьма сильнаго и потрясающаго содержанія.

Театръ *Gaité* давалъ недавно первое представленіе новой драмы въ 5 актахъ *Une Pêcheresse* (грѣшница), написанной г. Барриеръ и г-жею Пребуа. Вмѣстѣ съ этою пьесою вначалѣ спектакля шла еще другая, также въ первый разъ, миленькая, премиленькая комедія въ одномъ актѣ, г. Пуршель, подъ названіемъ: *La Toilette de ma femme*.

Сюжетъ новой драмы *La Pêcheresse* далеко не новъ: дѣйствующія лица, по большей части заимствованы изъ *la Dame aux Camélias*, *Marion Delorme* и т. н. Героиня называется Маріей или Маріонъ, смотря по положенію ея въ свѣтѣ, въ которое ее ставятъ обстоятельства. Инстинкты у Маріонъ хороши и честны, но бѣдность бросила ее въ объятія разврата. Однако совѣсть ея не спитъ, и подъ часъ Маріонъ испытываетъ сильное искреннее раскаяніе и желаніе вырваться изъ

этой позорной сферы, но не смотря на все свое желаніе и стремленія переродиться — она впадаетъ вновь въ тѣ-же проступки, отъ которыхъ бѣжить. И вотъ въ одинъ изъ моментовъ своего горячаго раскаянія, она въ безнадежности на возможность новой жизни и чтобъ покончить разомъ съ мученіемъ, рѣшается утопиться. Изъ воды ее спасаетъ молодой человекъ, по имени Андре Стевенсъ, пораженный ея ангельской красотой, онъ влюбляется въ нее и любимъ взаимно; они обручены, но Маріонъ еще не рѣшилась сдѣлать ему признанія въ своемъ прошедшемъ, она все еще медлитъ и выжидаетъ удобнаго случая для этой тяжелой исповѣди. Случай является совершенно неожиданно и неудачно: Марія съ женихомъ, возвращаясь съ одной прогулки, заходятъ въ ресторанъ, гдѣ встрѣчаются съ прежней камеліей и нѣкоторыя ея подруги той-же профессіи, узнаютъ ее, не смотря на полную вѣру въ ея трагическую смерть, удивляются, зовутъ по имени и одна изъ нихъ, въ особенности, заговариваетъ съ ней тѣмъ топомъ и въ такихъ выраженіяхъ, что Стевенсу уже не остается никакого сомнѣнія о томъ, кто его невѣста? Онъ съ проклятіями отступаетъ отъ нея, а она падаетъ безъ чувствъ. Тѣмъ кончается первый актъ.

Во второмъ актѣ Марія является уже госпожею Стевенсъ, окруженная уваженіемъ и почтеніемъ, какъ добродѣтельная женщина, супруга и мать. Но счастье и спокойствіе это не прочно; мужъ ея, не смотря на всѣ ея достоинства и истинную добродѣтель, не можетъ забыть ея прошедшаго и безпрестанно предается припадкамъ самой оскорбительной и безумной ревности. Марію оскорбляютъ неосновательныя подозрѣнія ея мужа, и она мучится невозможностію отдѣлаться совершенно отъ своего позорнаго прошедшаго въ мнѣніи многолюбимаго мужа, забыть все, что было, и жить лишь настоящимъ. Она страдаетъ, но смотритъ на эти страданія, какъ на заслуженное ею наказаніе, какъ на искупленіе своего прошедшаго.

Въ пятомъ актѣ, наконецъ, ея мужъ, послѣ страшныхъ оскорбленій и обвиненій, нанесенныхъ имъ ей въ пылу подозрѣній и ревности, сознаетъ себя виноватымъ передъ ней, убѣждается въ ея невинности и бросается передъ ней на колѣни, вымаливая себѣ прощеніе.

Сюжетъ этотъ, кромѣ того что не новъ, также и слишкомъ монотоненъ для театральнаго пьесы, изъ него могъ-бы выдти хорошій по идеѣ романъ, а для сцены автору пришлось сдѣлать много отступленій отъ логики, для того, чтобы дать пьесѣ хорошую развязку. Но несмотря на это драма имѣла успѣхъ; въ особенности хороши мѣста во второмъ актѣ, гдѣ начинаются подозрѣнія и ревность мужа, и въ четвертомъ, гдѣ являются живые и горячіе порывы материнской любви.

Театръ Пале-Рояля также давалъ новый водевилъ въ три акта: *Les trois fils de Cadet Roussel*, пьеса эта полна фарсовъ, если не совсѣмъ веселыхъ и остроумныхъ, то по крайней мѣрѣ вполне отвѣтствующихъ духу и модѣ настоящаго времени. Третій актъ ея, впрочемъ, довольно забавенъ, чему не мало способствуетъ круговая пляска поляка и арлекиновъ.

Между вновь ангажированными артистами для французскаго театра въ Петербургѣ, говорятъ, что будто-бы находятся извѣстный актеръ г. Дюпюи (Dupuis) и замѣчательная актриса театра *Gymnase Dramatique*, г-жа Викторія.

Также говорятъ и объ ангажементѣ на здѣшнюю французскую сцену m-lle Stella Collas, пансіонерки *Théâtre Français*, недавно дебютировавшей съ большимъ успѣхомъ въ Парижѣ,

въ роли Адриенны Лекуверрѣ. Если это правда, то французскій театръ въ Петербургѣ сдѣлаетъ замѣчательное приобретеніе, потому что, какъ извѣстно, послѣ Рашели, роль Адриенны никому еще, кромѣ m-lle Stella Collas, не удавалось воспроизвести такъ блистательно.

II.

Въ Одесскомъ Вѣстникѣ пишутъ:

Не такъ давно оставилъ насъ г. Самойловъ, выхавъ изъ Одессы за границу, послѣ 12 блистательныхъ представленій, — и толки о немъ замолкли, въ ожиданіи новой пицци, которую несомнѣнно доставить всѣмъ скорый пріѣздъ г. Мартынова. Тѣмъ не менѣе, мы рѣшаемся вернуться къ близкому прошедшему, къ «совершившемуся факту», какъ говорятъ дипломаты, хотя-бы ради того, чтобы разъяснить противорѣчія мнѣній и толковъ, порожденныхъ въ нашей публикѣ представленіемъ трагедіи Шекспира «Король Лиръ». Это былъ день бенефиса г. Самойлова: театръ былъ полонъ сверху до низу; явились даже многіе иностранцы, совершенно не понимающіе русскаго языка, но знающіе Шекспира. Слушатели были въ видимомъ напряженіи; вызовамъ не было конца, и во время одного изъ нихъ г. Самойлову, былъ поднесенъ золотой лавровой вѣнокъ. Казалось, побѣда была полная: и геній англійскаго драматурга, и талантъ русскаго артиста взяли свое... Но это только казалось; это было только особое проявленіе приличія и цивилизаціи нашей публики, которая потомъ, послѣ представленія, не замедлила высказать иные взгляды и понятія. Мы говоримъ здѣсь конечно не о всѣхъ, и не объ исключеніяхъ, а о многихъ, или что почти тоже — о массѣ.

Представленіе трагедіи Шекспира, при совершенно провинціальномъ стремленіяхъ нашего театра, — не могло не казаться чѣмъ-то особенно важнымъ. Мы смотрѣли на это представленіе, какъ на событіе въ нравственномъ нашемъ мірѣ, и, сознавая искренно, что таковымъ оно и осталось для насъ, даже при всей оригинальной обстановкѣ его на нашей сценѣ. Много было смѣшнаго, уродливаго и оскорбляющаго не только вкусъ, но даже зрѣніе и слухъ, — тѣмъ не менѣе, мы по возможности старались забывать все смѣшное въ исполненіи, ради глубины самой пьесы. Мы отдыхали на Королѣ Лирѣ, и по окончаніи представленія чувствовали глубокое впечатлѣніе, которое можемъ сравнить только съ настроеніемъ духа при совершеніи какого-либо таинства. Мы чувствовали, что надъ колоссальною фигурою царственнаго старца совершалось въ нашихъ глазахъ одно изъ величайшихъ таинствъ челоѣческой природы: превращеніе деспота въ челоѣка — ниспосланіемъ на него всѣхъ возможныхъ бѣдствій. Въ началѣ трагедіи стоялъ предъ нами безпредѣльный, могущій деспотъ, заключавшій весь міръ въ свое «я», не признававшій ничего влѣ этого «я», сильный духомъ, тѣломъ и властью. Въ концѣ трагедіи предъ нами былъ старикъ, разбитый горемъ и несчастіями, просящій пощады, весь проникнутый любовью, смиреніемъ и самоотверженіемъ. Когда громъ не замолкъ по приказу Лира и молнія не потеряла блеска отъ его проклятіи, онъ въ первый разъ понялъ, что есть на свѣтѣ вѣщи, которыя выше челоѣческой власти: это — силы природы. «Лихорадка сильнѣе меня», говоритъ Лиръ, въ первый разъ принужденный къ уступкѣ. Несчастія разрушили призрачное величіе его «я», заставили его войти въ міръ иной, обширный, котораго онъ прежде никогда не сознавалъ; вспо-

мнить о бѣдныхъ, безпріютныхъ, нищихъ, и понять все то, о чемъ прежде, въ своемъ ослѣпленіи, онъ никогда и не мечталъ. Онъ былъ пораженъ въ самое сердце, смертельно: личное чувство деспота, проникшее даже въ отношенія его къ дочерямъ, поглотившее было даже свободное чувство отцовской любви, достигшее такимъ образомъ чудовищной, противоестественной крайности, — первое получило удары отъ неблагодарности двухъ дочерей; третью онъ самъ проклялъ за то, что она осмѣлилась заявить свободу чувства, и какого-же чувства? — любви къ отцу. Поразительная глубина сочетаній, языкъ и положенія дѣйствующихъ лицъ, игра страстей, познаніе жизни и природы человѣка — всѣ малѣйшія подробности пьесы, все такъ высоко въ трагедіи, что впечатлѣніе отъ нея мы не можемъ иначе назвать какъ поразительнымъ. Въ такомъ настроеніи мы находились во время перваго представленія «Короля Лира»; потомъ перечли съ большимъ вниманіемъ переводъ г. Дружинина, вновь посѣтили театръ на другое представленіе Лира, и слѣдя за каждымъ словомъ пьесы, остались въ заключеніе при прежнемъ мнѣніи, что это — было *настоящее событіе на нашей сценѣ*.

Впослѣдствіи, и даже во время самаго представленія, пришлось намъ встрѣтиться, впрочемъ, съ совершенно инаго рода сужденіями и взглядами. Вотъ, для примѣра, отрывокъ изъ одного подслушаннаго разговора. Какой-то зритель спрашиваетъ сосѣда по креслу: «Чье это сочиненіе?» — Что-то не помню, замѣтилъ сосѣдъ. Прежде не видывалъ этой пьесы на сценѣ; должно быть изъ новыхъ...» — «Конечно, говоритъ съ улыбкою NN, изъ новыхъ: недавно только появился въ Петербургѣ этотъ писатель». — «Бойко! должно быть, нигдѣ не служилъ?» — «Нѣтъ, кажется, онъ статскій совѣтникъ и служитъ въ департаментѣ». Не помню, что было дальше. Впрочемъ любознательный господинъ и не заявлялъ никакой претензіи на знатока. Другіе же, напротивъ, принимали видъ знатоковъ, которыхъ ничѣмъ не проймешь. Одни изъ нихъ напустились на Шекспира, другіе — на г. Самойлова, третьи — на г. Дружинина. Первые говорили, что Шекспиръ устарѣлъ (!), что онъ писалъ хорошо (снисходительные судьи!) для своего вѣка и своей націи, но что теперь (въ настоящее время, когда прогрессъ, гласность и проч.), — онъ не можетъ ужъ имѣть такого эффекта. Къ тому-же у него попадаются циническія выраженія, грубости, ненужныя остроты, и проч.; да и сцены не понимаетъ; а все вообще — очень длинно и не естественно, и проч. Зачѣмъ, напримѣръ, говорятъ цѣнители, Лиръ употребляетъ слова: собака, крыса и т. п., когда у него на рукахъ мертвая Корделія? Ну, прійдутъ ли въ голову порядочному отцу имена этихъ тварей, при видѣ мертвой дочери? Такія возраженія сыпались градомъ на прахъ великаго трагика. Другіе цѣнители оставили въ покоѣ Шекспира и хоромъ напустились на г. Дружинина. Зачѣмъ было вводить въ переводъ чисто русскія слова, какъ напр. кумъ, куманекъ, и другія подобныя выраженія? Зачѣмъ было выпускать такъ много стиховъ, и дѣлать такъ много переменъ въ выраженіяхъ и эпитетахъ? Какъ можно касаться рукой къ подлиннику Шекспира? Знаете-ли вы м. г., что это былъ — геній?

На замѣчаніе, что всѣ эти вопросы оговорены въ предисловіи г. Дружинина, который, какъ видно, долго изучалъ его — недовольные цѣнители размахиваютъ руками, увѣряютъ честью, что они сами читаютъ Шекспира въ подлинникъ и въ переводѣ г. Дружинина, и имѣютъ объ этомъ предметѣ свое собственное мнѣніе. Но, Боже сохрани, спросить ихъ,

въ чемъ именно состоятъ эти переменъ, и какія стихи смягчены? — Опять на сценѣ: увѣряю васъ, честью увѣряю и проч., а отвѣта на категорическій вопросъ никакъ не добьетесь. Безграмотное объясненіе становится скучнымъ, фальшивымъ и приторнымъ. Третьи оставляютъ въ сторонѣ и автора, и переводчика, и обращаются прямо къ исполнителю. «Помилуйте, что это за Король Лиръ? развѣ такъ нужно играть его? Послушали-бы вы въ этой роли Олдриджа».... — Вы слышали? — «Какъ-же!» — На какомъ-же языкѣ онъ игралъ? — «*Какъ на какомъ? конечно, на русскомъ*».... Вы отворачиваетесь отъ этого *конечно*, и готовы согласиться съ тѣмъ, что негръ Олдридж не только чиновникъ управы благочинія, но даже подрядчикъ для расчищенія одесскаго порта, — лишь-бы отдѣлаться отъ своего собесѣдника. Другіе находятъ, что не такъ нужно декламировать (тонкій намекъ на собственное искусство) какъ г. Самойловъ; третьи, что совсѣмъ не нужно декламировать, а говорить, просто; четвертые — что въ Королѣ Лирѣ Самойловъ *слабѣе* нежели въ водевилѣ: «Что и деньги безъ ума», что у него не хватаетъ для этой роли средствъ, что онъ не такъ понялъ характеръ Лира (опять намекъ), и т. п. Но попробуйте попросить на все это объясненія — и цѣнители прячутся отъ вопросовъ какъ улитка, прячущая свои рожки въ раковину, при малѣйшемъ къ ней прикосновеніи. Наконецъ, есть еще у насъ особый родъ цѣнителей, которые систематически отказываются видѣть достоинства въ каждой пріѣзжей къ намъ знаменитости или извѣстности, потому только, что боятся показать свой провинціализмъ и престоупшіе. Они точно роняютъ свое достоинство, когда скажутъ о комъ-нибудь хорошее слово: чтобы прослыть знатокомъ, нужно бранить и критиковать, — не то, чего добраго, насъ примутъ за настоящихъ степняковъ, которыхъ удивляетъ всякій заѣзжій фокусникъ. Это самые невѣжественные и злостные цѣнители въ провинціи: боязнь насмѣшки, боязнь прослыть профаномъ, провинціаломъ — дѣлаетъ ихъ нестерпимо-скучными. «Что это за извѣстность — Самойловъ? говорятъ они, есть артисты гораздо выше его, и даже *писали* гдѣ-то, что въ его игрѣ есть недостатки»... Пріѣдетъ, напримѣръ, Мартыновъ, — эти цѣнители откопаютъ кого-нибудь въ Европѣ, про котораго *говорятъ*, что онъ геній, и если такого нѣтъ, то обратятся къ исторіи, что вотъ, *писали*, былъ въ такомъ-то вѣкѣ великій комикъ, Гарриксъ, что-ли, — вотъ актеръ, такъ актеръ! Что у нихъ передъ глазами, того они не видятъ и не понимаютъ, и даже не хотятъ понимать, а сейчасъ-же начинаютъ копать въ журналахъ и архивахъ, отыскивая какое-нибудь другое имя, какъ говорятъ или какъ *пишутъ*, было чрезвычайно извѣстно. И вотъ всѣ эти разряды цѣнителей, въ общемъ хорѣ, составляютъ то, что называется на обыкновенномъ нарѣчій, — общественнымъ мнѣніемъ. Этому мнѣнію въ Одессѣ не понравился ни «Король Лиръ», ни г. Самойловъ въ Королѣ Лирѣ, а «Что и деньги безъ ума», и г. Самойловъ въ роли Жерома — понравились.

Избавляемъ себя отъ труда приходить въ паюсъ и принимать роль педагога, — но замѣтимъ, что въ дѣлѣ литературномъ и драматическомъ «этому мнѣнію», кажется, нельзя стать судьей не только надъ Шекспиромъ но даже надъ г. Самойловымъ. Оба далеко выше своихъ судей. Но чтобы насъ не приняли за горячихъ партизановъ г. Самойлова — что будетъ противно истинѣ — мы прибавимъ здѣсь вкратцѣ наше мнѣніе о немъ. Это — серьезный артистъ, съ большими достоинствами, съ умомъ, вкусомъ и съ творчествомъ; недоста-

токъ его: отсутствіе по временамъ вдохновенія и блеска, и нѣкоторая холодность въ исполненіи. Онъ не всегда избѣгаетъ рутины въ той мѣрѣ, какъ умѣютъ избѣгать ее сильныя таланты. Слишкомъ, повидимому, большая увѣренность въ себя (мы готовы даже назвать ее чѣмъ-то въ родѣ самопоклоненія) даетъ ему сильный поводъ къ тому, чтобы мало заботиться о своемъ репертуарѣ. Онъ увлекается своею способностью превращать бессмысленныя роли въ роли съ какимъ-нибудь значеніемъ, — словомъ, создавать роли. И, дѣйствительно, въ томъ репертуарѣ, съ которымъ онъ явился предъ одесскою публикою, онъ, въ полномъ смыслѣ слова, создалъ характеры. Но отъ этого еще не много выиграли самыя пьесы: «Идіотъ», «Что и деньги безъ ума», «Браслетъ», и проч. не заслуживаютъ ровно никакого вниманія; онѣ ниже всякой критики и въ состояніи навести только сплинъ, хандру и скуку. Изъ нихъ невозможно что-либо выжать при самомъ добросовѣстномъ усилии, при самыхъ крѣпкихъ сценическихъ средствахъ. Во всл-

комъ случаѣ однакожъ, примѣняя къ г. Самойлову требованія строгой критики, мы всегда скажемъ, что это замѣчательный талантъ, и что въ какой-бы роли ему не пришлось явиться, онъ всегда сумѣетъ осмыслить ее, придать ей характеръ и интересъ. Вдохновеніе у г. Самойлова замѣняется умомъ и знаніемъ сцены: онъ тщательно развилъ и усовершенствовалъ всѣ данныя ему средства.

Повторяемъ, были и у насъ люди, которые сумѣли насладиться и трагедіей Шекспира, и непривычною для нашего театра игрою г. Самойлова — но все-же въ массѣ, голоса этихъ лицъ теряются, какъ трель жаворонка среди грома тимпановъ. Этотъ-то громъ, къ истинному сожалѣнію, и составляетъ въ настоящемъ случаѣ наше общественное мнѣніе. Такимъ образомъ, большинство нашихъ цѣнителей — не судьи въ дѣлѣ литературы и драмы.

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

Ф. СТЕЛЛОВСКАГО.

ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ

РАЗНЫЯ ШКОЛЫ:

ПОЛНАЯ ШКОЛА ДЛЯ ФОРТЕШАНО,

На Русскомъ, Французскомъ, и Нѣмецкомъ языкахъ сочиненіе Ф. Гюнтена. Восьмое изданіе, исправленное и дополненное многими упражненіями, этюдами и пѣсами пзъ любимыхъ оперъ: Жизнь за Царя, Трубадуръ, Марта и романсовъ: Булахова, Титова и другихъ въ двѣ и четыре руки, съ присовокупленіемъ полной клавиатуры, по которой начинающій учиться на фортепiano ясно видитъ гдѣ и на какихъ именно клавишахъ извлекаются всѣ тоны. Изданіе это, дополненное произведеніями русской музыки не должно быть смѣшиваемо съ прочими изданіями школы Гюнтена, заключающими въ себя одну только нѣмецкую музыку. Цѣна. 3 р. 50 к.

50 УРОКОВЪ ДЛЯ ПѢНІЯ СЪ ФОРТЕШАНО,

Съ объясненіемъ на Русскомъ, Французскомъ и Нѣмецкомъ языкахъ, какъ именно должны эти экзерсисы исполняться, сочиненіе Конконе. (50 leçons de Chant pour le médium de la voix avec accompagnement de Piano par J. Concone, Paroles Russes, Françaises et Allemandes). Цѣна 5 р. с.

ШКОЛА ПѢНІЯ,

Теоретическая и практическая для всѣхъ голосовъ на Русскомъ языкѣ, приспособленная къ самоученію, сочиненіе Ф. Евсеѣва, цѣна. 2 р. с.

ЧТЕНІЕ НОТЪ ПРИ ПѢНІИ,

Правила, по которымъ въ самое короткое время можно на учиться свободно разбирать и вѣрно читать ноты, безъ помощи фортепiano, цѣна. 40 к. с.

ШКОЛА ДЛЯ СКРИПКИ,

Теоретическая и практическая, самая полная и употребительная, съ многими примѣрами и упражненіями для одной и двухъ скрипокъ. Сочиненіе Д. Алара, — принятое для руководства въ Парижской музыкальной консерваторіи на Русскомъ, Французскомъ и Нѣмецкомъ языкахъ, цѣна 6 р. с.

ШКОЛА ДЛЯ ФЛЕЙТЫ,

Самая новѣйшая, съ примѣрами, упражненіями и пѣсами выбранными изъ лучшихъ и любимыхъ оперъ, сочиненіе Куммера, на Русскомъ, Французскомъ и Нѣмецкомъ языкахъ, съ присовокупленіемъ всѣхъ таблицъ, по которымъ начинающій учиться играть на флейтѣ ясно видитъ гдѣ извлекаются всѣ возможные тоны, цѣна 3 р. с.

ШКОЛА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ,

Или легчайшая метода для скорѣйшаго и правильнаго изученія игры на Виолончели, приспособленная къ самоученію, съ приложеніемъ многихъ практическихъ примѣровъ и упражненій изъ любимыхъ пѣсень. Сочиненіе С. Ли. — принятое для руководства въ Парижской музыкальной консерваторіи, на Русскомъ и Французскомъ языкахъ, (Méthode complète pour le Violoncelle composée par S. Lee.) цѣна 4 р. с.