

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВЪСТНИКЪ.

Годъ пятый.

№ 26.

3 ПОЛЯ 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 О. Стелловскаго, поставщика Двора Его Императорскаго Величества, въ Большой Морской, д. Лауферта; въ газетныхъ экспедиціяхъ. Въ Москвѣ, въ магазинахъ: музыкальномъ Ленгольда, и въ книжномъ Базунова. Желающіе подписаться могутъ получить Въстникъ съ № 1-го со всѣми приложениями.

Къ № 26-му прилагается для фортепіано: „Десять легкыхъ пьесъ для дѣтей“, соч. Тауберта.

Содержаніе: Вѣсти отсюда. — Россини (его жизнь и сочиненія) (продолженіе). — Суфлеръ.

За посвященіе имени Государя Великаго Князя Михаила Николаевича и Государыни Великой Княгини Ольги Феодоровны, изданной поставщикомъ Двора Его Величества, О. Стелловскимъ, оперы композитора Верстовскаго „Аскольдова могилка“, и за представленныя Имъ Императорскимъ Высочествамъ два экземпляра сего сочиненія, Государь Великій Князь и Государыня Великая Княгиня изволили изъяснить издателю Стелловскому Свою благодарность и пожаловать золотую булавку съ алмазными, осыпанную бриллиантами и алмазами.

ВѢСТИ ОТВСЮДУ.

Въ Нарвѣжъ ожидаютъ г. Нимманъ, знаменитаго тенора королевскаго ганноверскаго театра и говорятъ, что его ангажируютъ для оперы Вагнера «Tannhäuser».

За недостаткомъ извѣстій сообщаемъ анекдотъ, который рассказываютъ съ прибавленіемъ, что Россини долженъ написать въ скоромъ времени новую оперу.

Дантанъ младшій, извѣстный остроумный карикатуристъ смѣялся надъ Россини:

— Гомеръ, говорилъ онъ, спитъ только иногда; а вы Гомеръ музыки, вы спите постоянно. Но вѣдь вы не имѣете права такъ спать. Вы этимъ воруете у публики всю ту музыку, которая еще находится въ вашей головѣ и въ вашемъ сердцѣ.

— Вы забавны, мой милый Дантанъ, отвѣчалъ Россини. Все въправѣ упрекать меня въ моей любезной лѣни, исключая васъ.

— Отъ чего это?

— Отъ того, что вы также лѣнивы, какъ и я. Я не пишу болѣе оперъ, это правда, но и вы вѣдь не рисуете болѣе карикатуръ.

— Если я захочу, то сдѣлаю!

— Не вѣрю вамъ.

— А если не вѣрите, то я слеплю вашу карикатуру.

— Если вы точно слепите мою карикатуру, и она будетъ похожа, то я напишу для васъ оперу.

— Хорошо; я васъ ловлю на этомъ словѣ, сказалъ Дантанъ, готовьте вашу партитуру. Завтра-же у васъ будетъ карикатура.

Точно, на другой день карикатура была готова и Россини съ улыбкою показывалъ ее своимъ друзьямъ.

Маэстро помѣщенъ посреди блюда, наполненнаго макаронами, падающими черезъ край. Онъ спитъ, съ сложенными на груди руками, сжимая въ объятіяхъ лиру безъ струнъ. Онъ спитъ, но по выраженію фізіономіи видно, что онъ самъ себѣ поетъ дивныя мелодіи; на его губахъ блуждаетъ добродушная и вмѣстѣ сардоническая улыбка. Карикатура эта до того походитъ на Россини, что трудно было-бы самому удачному портрету дать болѣе сходства, какъ оно схвачено въ ней.

Дантанъ въ нантанъ къ этой карикатурѣ слепилъ и другую на Мейербера.

Мейерберъ сидитъ за клавишами своего органа, этого органа, который слышенъ во всѣхъ его партитурахъ. Глаза его подняты къ небу, какъ-будто молятъ нести ему вдохновеніе, столь упрямое къ его призыву. Щеку онъ крѣпко подпираетъ пальцемъ. На органѣ лежатъ партитуры *Роберта, Гугенотовъ, Сѣверной звезды, Пророка, Пюэрмельскаго праздника, Африканка* же, какъ негритагса-невольница прикована къ креслу композитора и ожидаетъ окончанія, чтобы явиться въ свѣтъ.

Нельзя лучше изобразить контрастъ между трудолюбивымъ талантомъ Мейерберера, и легкимъ и плодовитымъ гениемъ Россини. Эти двѣ статуэтки истинныя chef-d'oeuvre'ы.

Утверждают положительно, что на предстоящій сезонъ ангажированъ къ намъ, между прочимъ, теноръ Кравцовъ, производившій, прошедшею зимою, совершенное *fugare* въ Парижѣ, и что будетъ дебютировать у насъ въ «Отелло». Ут diese Кравцова блистательнѣе тамбурниковскаго, голосъ вообще свѣжѣе и тембръ мягче.

Судя по извѣстіямъ объ артистахъ, ангажированныхъ въ Петербургъ, нашъ театральнй сезонъ будетъ блистательнѣе, нежели въ какой-нибудь другой европейской столицѣ.

Стоитъ припомнить, что будетъ и Ристори, и Лагура, и Гаазе, и Зесбахъ (о сей послѣдней еще смутные слухи) и Кравцовъ.... и затѣмъ нельзя не согласиться, что директоръ петербургскихъ театровъ выбралъ все ко-и-нуры изъ артистическаго вѣнца Европы.

РОССИИ,

ЕГО ЖИЗНЬ И СОЧИНЕНІЯ.

(Продолженіе.) *)

второй итальянскій періодъ—отъ Отелло до Семирамиды.

IV.

Ченерентола. — Гамлетъ Вебера. — Сорока-воровка. — Моисей.

Мы знаемъ, что Россини просилъ за *Отелло* пятьсотъ червонцевъ. Каково-же было удивленіе маэстро, когда, на другой день послѣ перваго представленія этой оперы, онъ получилъ отъ секретаря Барбая письмо, изъ котораго узналъ, что ему назначено выдать вдвое больше этой суммы! Россини стрѣлой полетѣлъ къ спящій Кольбрандъ, которая впервые потребовала отъ него доказательства его любви, упрасивая его тотчасъ-же выѣхать изъ Неаполи. «Барбая за нами приемотриваетъ, прибавила пѣвица: онъ начинаетъ замѣчать, что я вовсе не такъ равнодушна къ вамъ, какъ стараюсь казаться; злые языки распускаютъ разные пелѣные слухи; надо намъ отдалить отъ себя эти подозрѣнія и разетаться.

Россини взглянулъ на дѣло какъ философъ, и вспомнивъ, что содержатель театра Валле не давалъ ему покоя своими безпрестанными просьбами о сочиненіи для него оперы, онъ отправился въ Римъ, гдѣ пробылъ, впрочемъ, весьма короткое время. *Ченерентолу* написалъ онъ въ осьмнадцать дней, и римская публика, которая съ такой недовѣрчивостью встрѣтила появленіе *Севильскаго Цирюльника*, пришла въ восторгъ отъ новой оперы, дышавшей болѣе полной, болѣе общительной живостью, по за то еще болѣе уклонившейся отъ того идеала, который влагалъ Чимароза въ свои лучшія комическія произведенія.

Вейль весьма остроумно и мѣтко выставилъ недостатки россиневской музыки въ этой оперѣ, которая, по его ловкому выраженію, почти вся написана въ лакейскомъ родѣ.

«Никогда Чимароза, Паизіело или Гульельми не достигали до такой степени легкости. Только, не думаю я, чтобы музыка могла служить выраженіемъ разныхъ утѣхъ тщеславія и великихъ меланхъ французскихъ мистификацій, благодаря которымъ,

*) Въ предыдущемъ № объ этой статьѣ означено было по ошибкѣ: *окончаніе* вмѣсто — *продолженіе*.

въ послѣдніе десять лѣтъ, парижскіе театры наводнились безчисленной массой пьесъ, безъ сомнѣнія, остроумныхъ, но которыя пріѣдаются послѣ втораго, третьяго представленія.» Характеристика эта поразительна своей вѣрностью, и я дивлюсь, какъ Вейль упустилъ этотъ золотой случай и не сказалъ ни слова о французской оперѣ, о Сандрильионѣ Этьена и Николо, которая вызвала-бы его аналитическій умъ на рѣшеніе любопытной задачи по поводу сближенія итальянской музыки съ французской. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, я присутствовалъ при возобновеніи *Сандрильионы* на театрѣ Комической Оперы и, признаюсь, пришелъ въ восторгъ отъ этой паввно-романтической музыки. Опера Николо произвела на меня впечатлѣніе, какого не испытывалъ я въ представленіе оперы Россини, исполненной самымъ великолѣпнымъ образомъ. Мнѣ казалось, я слышу настоящую волшебную сказку, и дѣтская, добродушная веселость этой музыки вливалъ отраду въ мою душу. Утомившись отъ слушанія длинной, плодovitой тирады, хотя и прекрасныхъ стиховъ, прочтите въ надосугѣ, въ уединеніи, какую-нибудь пѣсню Уланда или Кернера;—почти такое-же впечатлѣніе произведетъ на васъ небольшое образцовое произведеніе Николо, если вы услышите его на другой день послѣ представленія россиневской *Ченерентолы*. Конечно, итальянскій маэстро можетъ похвалиться величественнымъ Фиго, который Вейль считаетъ совершенствомъ въ искусствѣ подражанія; но большая часть его соло суть ни что иное какъ разнородныя концертныя пьески, спитыя на живую шутку, изъбующія цѣлѣю — выставить, въ яркомъ свѣтѣ, личное искусство того или другаго пѣвца. Словомъ, *Сандрильионъ* въ большей степени исполненъ поэзіи и романтизма, а *Ченерентола* стоитъ выше въ отношеніи пластичности. Первая напоминаетъ мнѣ скромную и пѣжкую фіалку, вторая — великолѣпный тюльпанъ, испещренный пурпуромъ и золотомъ; первая дышетъ пѣжкой граціей и благоуханіемъ, вторая ослѣпляетъ блескомъ и яркостью колорита.

Въ то время, когда Россини писалъ свою *Ченерентолу*, проживалъ въ Римѣ авторъ *Фауста*, Людвигъ Шноръ, художникъ-пѣмецъ, не отличавшійся ясностью и широтою музыкальнаго взгляда. Въ одномъ его письмѣ изъ Неаполи находимъ мы довольно любопытныя подробности о томъ, какъ авторъ *Севильскаго Цирюльника* писалъ свои образцовыя сочиненія. «Узнавъ, что Россини живетъ тоже въ Римѣ и занимается сочиненіемъ новой оперы, для театра Валле, я искалъ случая свести съ нимъ знакомство, и, къ сожалѣнію, не успѣлъ въ своемъ намѣреніи. Содержатель театра, сильно роптавшій на лѣнь и безпечность великаго человека, держалъ его буквально подъ замкомъ, и не допускалъ къ нему никого изъ его знакомыхъ. Принцъ Фридрихъ Готекій не разъ приглашалъ Россини къ обѣду; но неумолимый импрессарио перехватывалъ приглашенныя записки и отдѣлывался, какъ угбѣль, отъ имени своего затворника».

Упомянувъ о Шнорѣ, мы сдѣлаемъ еще одну выписку изъ его писемъ. На этотъ разъ музыкантъ выступаетъ какъ критикъ; понятно, что тутъ нечего ждать кротости или мирнаго расположенія духа. Мы говоримъ это для тѣхъ, которые не слышали двухъ нотъ автора *Фауста*; читатели, знакомые съ его операми и симфоніями, легко поймутъ, какъ мало сочувствія долженъ былъ оказывать этотъ тупоголовый пѣмецъ, отзывавшійся о сочиненіяхъ своего даровитаго, но безпечнаго и вѣтрянаго собрата. «Россини, безспорно, человекъ гениальный и отдайся онъ серьезному изученію искусства, чѣмъ такъ пре-

небрегаютъ пышныя итальянцы, изъ него вывели-бы замѣчательный музыкантъ. Въ операхъ его есть жизнь и жаръ молодости, но онъ, равно какъ и всѣ слышанныя мною произведенія новѣйшей итальянской школы, не могутъ похвалиться чистотою и единствомъ стила, правильностью гармоніи и въ особенности искусствомъ обрисовать характеры. Случись ему написать первый актъ оперы, а цензура не допустила-бы ея къ представленію, повѣрьте, онъ не придетъ въ отчаяніе отъ этой неудачи, и первое показавшееся ему либретто приклеитъ онъ къ готовой уже музыкѣ. Вотъ почему такая путаница въ его сочиненіяхъ, вѣчная смѣсь трагическаго элемента съ комическимъ. Послушайте его музыку, не читавши напередъ либретто, и вы станете въ тупикъ, не разберете, какое чувство, печаль или радость выражаются этими звуками: король-ли поетъ, или простой поселянинъ? господинъ или слуга? Подобныя вещи, если онѣ исполнены съ замѣчательнымъ искусствомъ, могутъ, конечно, приятно дѣйствовать на слухъ; но онѣ ничего не говорятъ душѣ, и я не могу слышать безъ негодованія, какъ человѣческій голосъ спускается до подражанія инструментамъ, тогда какъ напротивъ, по своей простотѣ выраженія, онъ долженъ-бы служить имъ вѣрнымъ и неизмѣннымъ образомъ *)».

Воображаю, что было-бы съ Бейлемъ, если-бы ему пришлось выслушать этотъ приговоръ изъ устъ германца; ярость его перешла-бы за предѣлы умѣренности, и онъ снова-бы выступилъ съ своимъ грознымъ мечемъ, которымъ, такъ неумолимо, разитъ онъ бездарныхъ педантовъ. Какъ-бы то ни было, но есть частица правды въ этой критикѣ, грубой и жесткой, исходящей отъ собрата-художника, или ремесленника (какъ хотите, назовите Дудвига Шнора), который всикій споръ объ искусствѣ кончаетъ слѣдующими словами: «ваша метода не хороша, потому что она противорѣчитъ той системѣ, въ которой я родился». Избави насъ Богъ отъ подобныхъ судей! Нѣтъ хуже суда, который управляется завистью!...

Вслѣдъ за Бергономъ и Шноромъ, цѣлый сонмъ музыкантовъ, германскихъ, итальянскихъ и французскихъ подняли оружіе противъ этого славнаго человѣка, котораго они на перебой, другъ передъ другомъ, старались уколотъ незванымъ правиль. Въ этой толпѣ аристарховъ и недовольныхъ судей встрѣчаемъ мы одну великую личность, которой-бы не слѣдъ было дѣйствовать за-едино съ бездарностью, — это Веберъ. И онъ тоже, бессмертный гений, неблагоосклонно встрѣтилъ это новое свѣтило музыкальнаго міра; болезненная и гордая натура его обливалась желчью при видѣ торжественнаго приема, который встрѣчалъ всюду его даровитаго собрата. Онъ не удовольствовался критикой; онъ не постыдился писать журнальныя эпиграммы, площадныя народніи на другаго, тоже гениальнаго человѣка! Всѣмъ извѣстна славная рѣчь капюцина въ Валленштейновомъ лагерѣ. Веберъ съ восторгомъ хватается за этотъ текетъ, кладетъ его на музыку, и съ помощію тромбонновъ, литавръ, флейтъ и турецкаго барабана, передаетъ этотъ громъ ругательства и насмѣшекъ, которыми хитрый шиллеровскій монахъ разитъ своихъ враговъ. Двое пріятелей толкуютъ о музыкѣ. «Чортъ возьми! восклицаетъ Феликсъ, играющій въ этомъ діалогѣ роль благомыслящаго человѣка, всѣ эти злоупотребленія въ инструментовкѣ, приводимыя тобою, вовсе неопасны, вся бѣда наша отъ этого страшнаго россиниевскаго спрокко, который несется съ полудня и грозитъ убійственнымъ разру-

шеніемъ. Къ счастью, всякое зло поситъ въ самомъ себѣ и средство къ исцѣленію: укушенные тарантулою пускаются въ пляску и пляшутъ пенство, до упада, и тѣмъ избавляются отъ смерти!» При этихъ словахъ, музыкальный учитель, сидящій за фортепіано, начинаетъ играть бѣшеную Тарантеллу на голосъ аріи *Di tanti palpiti*, которую онъ несажаетъ самымъ немилосерднымъ образомъ. Слушатели разражаются громкимъ хохотомъ, а Диль (лицо, подъ которымъ должно разумѣть народію на итальянскаго маэстро) закутывается въ плащъ Россини, накидываетъ капюшонъ на голову, взбирается на стулъ и произноситъ рѣчь шиллерова монаха-проповѣдника, обращая противъ россиниевской школы грубыя выходки, которыми отецъ-капюцинъ честитъ буйныхъ воиновъ герцога Фридрихскаго.

— На здоровье, отвѣчаетъ Феликсъ, брани сколько душѣ угодно композиторовъ, но, ради Бога, не ссорь насъ съ цубликой!

— А вы, возражаетъ тогда Диль, спрыгнувъ съ своей импровизованной кафедрѣ, будьте впередъ осторожнѣе и не затрогивайте моего Россини. Или вы думаете, что, видя его грѣшники, которыхъ, правду сказать, за нимъ водится доброе количество, я могу когда-нибудь перестать любить моего милаго, очаровательнаго, дивнаго Россини, возлюбленнаго питомца фортуны? Пусть только явится онъ среди насъ въ эту минуту, и все пойдетъ вверхъ дномъ. Какой огонь блистаетъ у него въ глазахъ! и т. д.

Изъ Рима, неутомимый маэстро отправился въ Миланъ. Нечего и говорить, что прибытіе Россини въ столицу Ломбардіи привело въ волненіе всѣхъ дилеттантовъ. Женщины, какъ въ Италіи, такъ и вслѣдъ, легко поддаются непреодолимому владычеству моды, весьма охотно послѣдовали общему направленію, тѣмъ болѣе, что, на этотъ разъ, мода представляла имъ двойную прелесть гениальности и юности. Очарованный этимъ восторженнымъ пріемомъ, упоенный почестями и льстивыми похвалами, авторъ *Отелло* предался пылкимъ стремленіямъ своей натуры, и цѣлыхъ четыре мѣсяца пролетѣли для него среди пировъ, любви и бурныхъ наслажденій молодости.

Вслѣдъ за наслажденіями явились и долги, и безпечному счастью пришлось призадуматься не на шутку надъ этимъ послѣднимъ обстоятельствомъ. Рассказываютъ, что къ Фаринелли явился однажды портной, которому онъ долженъ былъ порядочную сумму, и не зная какъ уплатить. *Divino maestro*, сказалъ честный заимодавецъ: не отвергните моей нижайшей просьбы, спойте мнѣ какую-нибудь бездѣлицу, и я доведу вамъ, что умѣю цѣнить вашу талантъ!» Фаринелли свѣтъ и портной, однимъ почеркомъ пера, уничтожилъ довольно круглый счетецъ. Приходилось пѣть и нашему маэстро. Пѣсня — старинное, вѣрное средство къ спасенію себя отъ опасности, ведущее свое начало отъ сошествія въ адъ бога музыки! Одинъ поетъ для укрощенія демоновъ, другой для умиротворенія кредиторовъ, и всеніи изъ насъ поетъ; разница въ томъ, что небесный Орфей и божественный Карло Броски, отдѣлывались какой-нибудь ничтожной пѣсенкой, а бѣдному Россини приходилось расплачиваться произведеніями сложной машины, извѣстной подъ именемъ оперной партитин. «Полцарства за коня!» взывалъ нѣкогда король Ричардъ: такъ и старинный пансіонеръ Барбаа отдалъ-бы теперь все за либретто. Однажды утромъ онъ засталъ въ кофейной поэта Герардини, игравшаго съ однимъ пріятелемъ на бильярдѣ. Ба! воскликнулъ Россини, вотъ что называется понасть на человѣка во-время! А что-же опера, ко-

*) Письма изъ Неаполя Шнора, Лейпцигъ. 1819.

тору ты мнѣ обѣщала? мнѣ она нужна къ завтраму, слышишь? крайній срокъ послѣ завтра, комическую или трагическую, дурную или хорошую — все равно, только-бы изъ двухъ или трехъ актовъ, чтобъ достало на цѣлый вечеръ. Отправляйся-же домой, и не теряй ни минуты: время дорого!

Герардини отиралился къ себѣ, перерылъ все свои бумаги, перешарилъ во всехъ сундукахъ и шкапахъ. Тамъ покопаясь весь этотъ хламъ англійскихъ, французскихъ, нѣмецкихъ пьесъ, произведеній всехъ вѣковъ и странъ, которымъ суждено переработаться въ головѣ человеческой, какъ въ горнилѣ алхимика, и которыя изъ водевилей, мелодрамъ, трагедій или балета перерождаются потомъ въ оперу. Что-же выбрать изъ пыльной кучи книгъ и манускриптовъ? какое изъ забытыхъ произведений воскресить для новой жизни? Герардини долго думалъ надъ этимъ вопросомъ; — какъ вдругъ рука его, перебирая послѣднюю связку брошюръ, остановилась на слѣдующемъ заглавіи: *Сорока-воровка*, мелодрама въ трехъ дѣйствіяхъ, сочиненіе Кань и д'Обиньи. «Недурно!» прошепталъ поэтъ, поглаживая подбородокъ, и не откладывая въ дальній ящикъ, припалъ за работу. На другой день *Сорока-воровка*, переименованная въ *La Gazza ladra*, была уже окончена трудолюбивымъ либреттистомъ и перешла въ полное распоряженіе Россини.

«Я присутствовалъ при первомъ представленіи *Сороки-воровки*, пишетъ Бейль; уснѣхъ былъ такъ великъ, пьеса произвела такой фуроръ, что публика ежеминутно осыпала Россини дружными рукоплесканіями. Милый маэстро рассказывалъ вечеромъ въ академической кофейной, что помимо упоенія торжествомъ, онъ не слышалъ подъ собою ногъ отъ безчисленныхъ поклоновъ, которыми долженъ былъ онъ благодарить публику, безпрестанно прерывавшую ходъ пьесы восторженными восклицаніями: bravo maestro, evviva Rossini! Торжество это тѣмъ болѣе льстило самолюбію молодого маэстро, что, вначалѣ, публика не совсѣмъ хорошо была къ нему расположена. Между *La Scala* и *San-Carlo*, существовало постоянное соперничество и миланцы вовсе не намѣрены были уступать неаполитанцамъ первенство въ дѣлѣ пониманія музыки. Прибавимъ къ тому, что послѣ пребыванія Россини въ Миланѣ, двѣ оперы: *Титъ* Моцарта и *Магомезъ* Винтера свели съ ума столицу Ломбардіи; дилетанты находились еще подъ живымъ впечатлѣніемъ суровой прелести германской музы — обстоятельство, которое весьма легко могло повредить автору *Елизаветы* и *Отелло*. Мы уже знаемъ, какъ перемѣнились обстоятельства и какъ не расположение публики перешло въ неистовый восторгъ. Начиная съ увертюры, одной изъ самыхъ живописныхъ россиниевскихъ симфоній, которую можно упренить развѣ въ ея слишкомъ воинственномъ характерѣ, и кончая великолѣпнымъ тріо «O mi me benefico», гдѣ патетическое доходитъ до возвышеннаго, каждая арія встрѣчаема была громомъ рукоплесканій. Нельзя забыть и финала перваго акта, который отличается такой живой оригинальностью, такимъ могучимъ реализмомъ. Какая стройность, какая глубокая связь въ этой мозаикѣ разныхъ соло и morceaux d'ensemble, откуда выливается извѣстное: mi sento orggime, которое такъ величественно разрѣшается секрететомъ!

Прошла пора восторга; критика открыла свои дѣйствія, и дѣйствовала строго, безпощадно, подчасъ однако-же правдиво, хотя и ограничивалась разборомъ однихъ подробностей и забывала о томъ, что сегодня назначается точкой зрѣнія. Большею частію, упреки касались замѣненія мелодій излишними варіаціями, совершеннаго отсутствія характеровъ и положеній,

злоупотребленія формулъ и оркестра. «Никогда, пишетъ одинъ критикъ, драматическая истина не подверглась такому униженію; эта музыка не чаруетъ васъ, а только оглушаетъ. Пускай называютъ это лирической драмой: по моему это болѣе или менѣе удачный наборъ разныхъ вальсовъ и кадрилией.

По приговору другаго критика, опера эта была чисто военной симфоніей, которой не доставало только двухъ, трехъ пушекъ, чтобы оглушить громомъ нѣмецкой артиллеріи цѣлый гарнизонъ крѣпости; по этой гениальной струи, разлитой по всей пьесѣ, этой свѣжей, деревенской энергіи, которой дышетъ первое дѣйствіе, этого блестящаго, живаго, добродушно-здороваго гайдеповскаго стиля, не замѣтилъ ни одинъ изъ миланскихъ критиковъ. Судьбѣ угодно было, чтобы дилетантъ-французъ указалъ имъ на изумительный строй этой оперы и раскрылъ все ея красоты и недостатки передъ людьми, которымъ доступно только одно рѣзкое, прямо бросающееся въ глаза.

Между тѣмъ Россини, къ великому удовольствію своихъ кредиторовъ, вознагражденъ былъ за трудъ добрымъ количествомъ звонкой монеты. Получивши пятьсотъ червонныхъ отъ импрессаріо, маэстро выручилъ еще тысячу отъ издателя Рикорди *), что составило порядочную сумму, и дало ему возможность, какъ говорится, сидѣть у моря и выжидать погоды. Россини, впрочемъ, ждалъ не долго; прошло нѣсколько недѣль и сеньйора Кольбрандъ, по просьбѣ Барбая, вызвала его въ Неаполь для запятія новаго амбуа при Санъ-Карло.

«Барбая, писала сеньйора Кольбрандъ, хочетъ непременно открыть осенній сезонъ вашей оперой, и предлагаетъ вамъ двѣсти ланолондоровъ, отъ которыхъ надѣюсь, вы не откажетесь, въ особенности теперь, когда обстоятельства сближаютъ насъ другъ съ другомъ; я увѣрена, что повня торжества не изгладилъ изъ вашей души воспоминанія о старинныхъ друзьяхъ, и вы, конечно, будете также рады взглянуть на нихъ, какъ и они свидѣться съ вами.»

Россини не ждалъ вторичнаго приглашенія, и 8-го сентября 1817 года явился въ Неаполь, гдѣ плѣнительная и любящая сеньйора Кольбрандъ приняла его съ восторгомъ въ своихъ уютныхъ комнатахъ, и потомъ представила султану Барбая, который среди разговора вручилъ ему либретто изъ Тассовой поэмы. Произведеніе это носило названіе *Армиды*, и бездарностью своею превосходило едва-ли не все подобнаго рода передѣлки. Россини однако-же и тутъ сумѣлъ вставить нѣсколько замѣчательныхъ пьесъ, и между ними восхитительный дуэтъ для тенора и сопрано, который Бейль называетъ лучшимъ изъ всехъ дуэтовъ, отсылаясь объ немъ въ слѣдующихъ выраженіяхъ: «Крайнее сладострастіе, которое въ ущербъ чувству, нерѣдко составляетъ основу лучшихъ арій Россини, до такой степени поражаетъ въ дуэтѣ изъ *Армиды*, что когда я слышалъ его, прекрасно сидѣтый въ болонскомъ казино, женщины не рѣшались похвалить этой музыки.» Уже давно и всеми говорено было о натурализмѣ Россини, но надо сознаться, что это замѣчаніе Бейля далеко оставляетъ за собою все прежніе примѣры. Думалъ-ли кто-нибудь, чтобы музыка могла вводить въ краски женщинъ и заставлять ихъ закрываться вѣеромъ

*) Рикорди, первый музыкальный торговецъ въ Италіи, обязаный Россини своимъ богатствомъ, рассказывалъ мнѣ во Флоренціи, что Россини лучшей дуэтъ *Сороки-воровки* сочинилъ въ его лавкѣ, среди шума и болтовни двѣнадцати или пятнадцати переписчиковъ, и сочинилъ меньше, чѣмъ въ часъ врезави (Бейль. Жизнь Россини т. II, стр. 374).

наравнѣ съ нѣкоторыми образцами этрусскаго искусства, хранящимися въ неаполитанскомъ музеѣ?

Вслѣдъ за *Армидой*, вскорѣ вышла ораторія *Моисей*. Стиль Россини, который окрѣпѣлъ и возмужалъ, со времени появленія *Отелло*, достигъ теперь до высоты библейской эпопеи. Можно однако-жъ упрекнуть автора, что не вездѣ, въ этомъ произведеніи, выдержанъ характеръ возвышенный и величавый; мотивы вальсовъ и варіацій, подмѣчанные за творцомъ *Сороки-воровки* миланскими критиками, попадаются и здѣсь въ порядочномъ количествѣ, и очень не рѣдко простая и величественная фраза разрѣшается подъ конецъ комическимъ отгѣнкомъ. Такъ, напримѣръ, этотъ знаменитый дуэтъ, славу котораго такъ долго поддерживали Рубини и Тамбурини, этотъ дуэтъ, прекрасный какъ концертная пьеска, далеко не удовлетворяетъ чувствамъ и понятіямъ человѣка, серьезно смотрящаго на драматическое искусство. Трудно болѣе исказать положеніе дѣйствующаго лица; въ особенности конецъ оскорбительнъ для здраваго смысла, и я ничего не знаю забавнѣе этой мелодіи, которая на мотивъ *de trépis*, выражаетъ всю грусть скорби и отчаянія. Слѣдующая за нимъ арія Фараона, при сильной инструментовкѣ, теряетъ все свое величіе отъ *andantino*: «*Ognanto grato*» и кончается однимъ изъ самыхъ пошлыхъ періодовъ.

Въ маѣ 1818 года, сеньора Кольбрандъ должна была ѣхать во Флоренцію, а Россини воспользовался отсутствіемъ примадонны и отправился на родину, въ Пезаро. Жители этого городка приняли лебеда съ живѣйшею радостью. Серенады, банкеты, прогулки съ факелами и другія торжества были при вѣтомъ маэстро со стороны его сродичей. Проживши нѣсколько времени, среди подобнаго веселья, Россини возвратился въ Неаполь, гдѣ онъ написалъ одну за другой двѣ оперы: *Зораиду* и *Эрмиону*; первая дана была въ началѣ осенняго сезона 1818 года; второю оперой открылся сезонъ слѣдующаго года. Ни одна россиніева опера послѣ *Танкреда*, не удостоилась такого благосклоннаго приѣма критики, какъ *Ричардъ*. Восторгъ былъ всеобщій; Россини, говорили тогда, оставилъ ложную дорогу, по которой шелъ нѣсколько лѣтъ, и выступилъ на путь истины и природы.

Тѣ-же самые люди, которые немилосердно бичевали *Отелло*, *Сороку-воровку* и *Моисея*, провозгласили съ своей парнасской высоты, о появленіи истинно-образцоваго музыкальнаго произведенія; даже многіе знатоки, давно умершіе, поднялись изъ могилы и неаполитанская газета напечатала по этому случаю письмо Чимарозы съ того свѣта. Въ этомъ посланіи, вычурнымъ и надутымъ слогомъ, авторъ «*Matrimonio*», расточалъ похвалы молодому маэстро, отечески увѣщавая его не измѣнять доброму направленію. Не раздѣляя волигъ мнѣнія тогдашнихъ журналовъ, мы тѣмъ не менѣе должны отдать справедливость этой музыкѣ, которая дышетъ граціей и естественностью мелодіи. Дуэтъ втораго акта *Ricciardo che veggo* заслуженно почитается однимъ изъ лучшихъ сочиненій Россини, а слѣдующій за нимъ, знаменитый квартетъ, свидѣтельствуетъ громко, что никогда еще душа великаго маэстро не владела столько страстности въ пѣніи; вокальный періодъ, занимающій середину этой пьесы, безспорно принадлежитъ къ краснорѣчивѣйшимъ и вдохновеннѣйшимъ созданьямъ россиніева гения, и трудно представить себѣ неодолимое дѣйствіе этой фразы, исполненной на сценѣ Давидомъ. Если эта опера не удержалась на театрѣ, если эта чарующая музыка, выигравшая свое дѣло передъ критикой, окончательно проиграла его передъ

публикой — виною тому несчастное либретто, мало приспособленное къ музыкѣ, изъ котораго композиторъ могъ выжать только мотивы для однихъ дуэтовъ — обстоятельство, наложившее на все печать скуки и невыносимаго однообразія.

За *Ричардомъ* слѣдовала *Гермиона*, поставленная, въ мартѣ, на театрѣ Санъ-Карло, и исполненная Давидомъ и Ноццари, сеньорой Кольбрандъ и сеньорой Пизарони. Въ этой оперѣ, мысль которой взята изъ *Андромахи* Расина, маэстро хотѣлъ приблизиться къ французскому стилю — желаніе не совсѣмъ умѣстное, когда имѣешь дѣло съ неаполитанскимъ обществомъ. Кромѣ того, созданіе это, отъ самаго начала до конца, имѣло цѣлю выраженіе одного гнѣва, а гнѣвъ только тогда имѣетъ значеніе въ музыкѣ, когда употребленъ въ видѣ противоположности, но удачному выраженію неаполитанской поговорки: «смерва гнѣвъ онекуна, потомъ любовная каватина пушллы.» По этой причинѣ, *Гермиона* пала, и кромѣ двухъ, трехъ мѣстъ, удостоившихся рукописеканій, вся опера встрѣчена была очень холодно, и публикой, и критиками.

Къ этому-же времени относится появленіе знаменитой *Обьдми*, написанной въ три дня, которая такъ пріятно поддѣйствовала на душу Бейли. «То было зрѣлище восхитительное: передъ нашими глазами, въ нѣсколько измѣненной формѣ, проходила цѣлый рядъ возвышенныхъ арій этого великаго композитора.» Признаюсь, нельзя въ этомъ случаѣ вполнѣ довѣрять Бейлю. Это выраженіе: восхитительное зрѣлище, по поводу цѣвковнаго пѣнія заставляетъ насъ желать повѣрить сужденіе его объ этомъ образцовомъ твореніи въ религіозномъ родѣ, не потому, чтобы мы признавали Россини неспособнымъ написать хорошую обѣдню *), но, по весьма простой причинѣ, что положили себѣ за правило остерегаться восторженныхъ возгласовъ его увлекательнаго панегриста.

(Продолженіе впрѣдъ.)

СУФЛЕРЪ.

Эдуарда Германа.

Обыкновенно называютъ занятіе суфлера должностію, или дѣломъ; но оно ни то, ни другое; это просто — проба терпѣнія. Греки не знали такого рода испытанія, а то-бы вѣрно присудили Сизифа не къ катанію камней на скалу, а къ безпрестанному подсказыванію. Нетязаніе Сизифа въ сравненіи съ суфлерствомъ можно назвать седьмымъ небомъ Магомета. Языческій строитель мостовой просто дослужившій до большой пенсіи — противъ дѣятельнаго суфлера; у него все-таки есть минуты свободы и покоя; онъ можетъ молча катить на гору свой камень, и въ промежуткѣ, пока тотъ скатывается внизъ, облегчать проклятiями горечь и ядъ, накопившіеся въ груди, но суфлеръ лишентъ и этого облегченія. Онъ осужденъ немолкаемо говорить; вмѣсто проклятiй и угрозъ, онъ долженъ часто катить свой камень на скалу съ шепотомъ любви,

*) Доказательствомъ противнаго не служить-ли его «*Stabat mater*»? Нѣкоторые юристы, замѣтятъ, можетъ быть, что Россини и въ этой молитвѣ, написанной въ стилѣ венеціанскихъ живописцевъ, придаетъ свѣтскій характеръ. Признавая важность подобнаго замѣчанія, мы не хотимъ однако-же скрывать своего сочувствія къ этому великому произведенію: мы волигъ увѣрены, что есть различныя средства для выраженія возвышеннаго чувства, и что, не будучи Джіото или Палестрино, можно довольствоваться именами Веронеза или Россини.

по еще ужаснее то, что онъ часто долженъ повторить этотъ шепотъ по два и по три раза, до тѣхъ поръ, пока эхо услышитъ его. Въ то время какъ камень суфлера, въ образѣ занавѣса, спускается внизъ, назначенный для отдыха антрактъ становится адскимъ мученіемъ для суфлера. Какъ въ осажденной крѣпости его атакуютъ со всѣхъ сторонъ.

Сперва кидается на него яростно директоръ: «Милостивый государь, вы опять кричите сегодня какъ бѣшеный, вы крадете у меня весь сборъ; публика слышитъ пьесу два раза; на кой чортъ пойдетъ она въ другой разъ слушать повтореніе.

— Если мнѣ не будутъ *проме* подсказывать, объявлять первый трагикъ, то я не могу продолжать своей роли.

— Вы съ ума сходите, отвѣчаетъ директоръ, я слышу съ своего мѣста каждое слово пьесы два раза, прежде чѣмъ вы раскроете ротъ.

— На вашемъ мѣстѣ раздастся эхо, замѣчаетъ насмѣшливо драматическій интригантъ.

— Да театръ душно выстроены, рѣшаетъ трагическая любовница.

— Каждый звукъ обращается къ вашему мѣсту, а еслибъ вы находились въ срединѣ театра, то также мало поняли-бы, какъ и мы.

— Мнѣ нужно только по временамъ подсказать то или другое слово, шепчетъ театральная ракетка, я жертвую собой и выучиваю свою роль, по иногда нельзя пропустить ни одного слова.

— Я учу свою роль слово въ слово, увѣряетъ благородный отецъ, но все-же вы должны дѣлать нѣкоторые ударенія.

— Я также добросовѣстно разучиваю свою роль, говоритъ комическая мать, но все же мнѣ должно подсказывать каждое слово, иначе я не могу играть.

— Да вѣдь онъ и безъ того подговариваетъ каждое слово, кричитъ директоръ, судорожно теребя волосы, и даже по два раза, и при томъ кричитъ какъ бѣшеный.

— Въ томъ-то и дѣло! возражаетъ одинъ изъ актеровъ, онъ подсказываетъ слишкомъ громко; слова раздаются по сценѣ и понять все-таки ничего нельзя.

— Нѣтъ, онъ подсказываетъ слишкомъ тихо, отвѣчаетъ кто-то слѣва, отъ того его совѣмъ не слышно.

— Онъ читаетъ послѣ актера, а не прежде, шипитъ кто-то справа.

— Онъ слишкомъ баситъ, говоритъ одинъ.

— Не правда, онъ говоритъ фистулой, прибавляетъ другой.

— Мнѣ все равно, кричитъ уходя директоръ; только, чтобъ я не слышалъ болѣе отъ васъ ни одного слова, прибавляетъ онъ, обращаясь къ суфлеру.

— Чтобъ я слышала каждое слово, взвизгиваетъ любовница, а не то, не стану играть.

— А я завтра не буду играть, угрожаетъ трагикъ, потому что много сердился; когда я сержусь, то не могу играть.

— Тихе, кричитъ одинъ.

— Громче, перебиваетъ другой.

— Говорите басомъ, шепчетъ кто-то сбоку.

— Нѣтъ, фистулой, шумятъ, съ другой стороны.

Къ счастью звонокъ на сценѣ прекращаетъ закулисные споры; занавѣсъ снова поднимается, театральнѣйшій Сизифъ хватая объѣмными руками свой камень и начинаетъ его снова катить.

— Представленіе окончено; суфлеръ вылезаетъ изъ своей будки, весь въ поту, какъ выкупанная мышь, и шепчетъ со сто-

номъ: «Земля раскройся, прародительница возвращается въ свое подземное жилище.» — Въ корридорѣ театра суфлеръ проходитъ мимо одного актера, котораго сострадательный взглядъ глубоко проникъ въ его душу. Суфлеръ останавливается, хватая руку актера и съ умиленіемъ говоритъ:

— Вы одни меня ни разу не утѣшили. Ахъ, еслибъ всѣ ваши товарищи пошмали меня такъ хорошо, какъ вы.

— Пожалуйста не желайте этого, возражаетъ актеръ, я еще никогда не слышалъ ни одного слова отъ васъ, вѣдь я глухъ на одно ухо!

— Ахъ, какъ-бы я былъ счастливъ, со вздохомъ говорить суфлеръ, еслибъ всѣ актеры были хотя *полу-мухи*! Да, тогда-бы они стали учить свои роли, а не рассчитывали на меня. Я слуху суфлеромъ уже 20 лѣтъ и перенесъ много горькихъ испытаний: острый слухъ просто гонитъ меня въ гробъ; чѣмъ тоньше слуховой органъ у актера, тѣмъ грубѣе память; возьмемъ хотя господина...

— Тихе, тихе! перебиваетъ его актеръ, не произносите ничего имени, здѣсь вѣдь не безопасно, въ этомъ благородномъ храмѣ искусствъ, гдѣ не знаютъ мщенія, т. е. не должны-бы знать—хотѣлъ я сказать—даже у стѣнъ есть уши. Пойдемте лучше въ кофейную, спросимъ особую комнату и тамъ вы можете безъ страха открыть мнѣ свое сердце.

— Но какъ-же я могу...

— Безъ отговорокъ! Отъ меня вы можете принять приглашеніе; я васъ не подкупаю, вѣдь вы знаете, что мнѣ ваша помощь не нужна. Я глухъ на всѣ отговорки.

Декорация перемѣняется и читатели видятъ суфлера и актера въ особой комнатѣ кофейной, за скромнымъ ужинкомъ и бутылкой вина. Актеръ не пьетъ, частію изъ скромности, частію изъ экономіи, но готовъ на всѣ жертвы, чтобъ пользоваться случаемъ, проникнуть въ таинства своего званія. Выпивая первую бутылку, онъ одинъ поддерживалъ разговоръ; говорилъ о своемъ поприщѣ. Откровенность актера развевелила его гостя и вторая бутылка застала спачача нѣмага суфлера въ полномъ разгарѣ его рѣчи.

— Вы сказали въ корридорѣ, продолжаетъ актеръ, что чѣмъ тоньше слухъ, тѣмъ грубѣе память.

— Именно такъ! вскричалъ суфлеръ, поставивъ пустой стаканъ на столъ и продолжалъ добродушно, смѣясь: да, тѣмъ грубѣе память; часто можно подумать, что спереди она затянута слоноподобной кожей, а сзади ея просвѣрлено отверстіе, и то, что по временамъ съ трудомъ проникаетъ въ память, еще легче изъ нея выходитъ вонъ. Я былъ суфлеромъ на большихъ и маленькихъ сценахъ и могъ-бы разсказать вамъ много такого о закулисномъ мірѣ, что cadaго, кромѣ, конечно, лицъ этого міра и ихъ вѣчной жертвы суфлера, раземѣнили бы до упаду. Надобно вамъ знать, что для меня существуютъ три класса актеровъ: первый, основательно изучаетъ свои роли; второй, придерживается золотой середины и наконецъ третій — никогда не знаетъ ни одного слова изъ роли. Къ первому классу принадлежатъ вообще дамы, одаренныя, по закону природы, хорошою памятію и посвящающія изученію искусства большую часть времени, свободнаго отъ хлопотъ туалета и сердечныхъ занятій. Съ ними я всегда ладилъ. Затѣмъ слѣдуютъ приверженцы золотой середины между добросовѣстностью и природными способностями; эти господа ужасно отравляютъ мнѣ жизнь; съ ними я веду постоянно маленькую войну. Ихъ добросовѣстность приводитъ меня въ отчаяніе, потому что вызываетъ съ моей стороны тоже самое. Съ этимъ разрядомъ

актеровъ, я шагъ за шагомъ достигаю цѣли и обыкновенно дѣло благополучно сходитъ съ рукъ. Но если кто изъ этихъ добросовѣстныхъ остановится поередѣ рѣчи, то вся буря безъ оправданій обрушивается на меня; они точно съмыляются на постоянное добросовѣстное затверживание ролей и я первый ихъ подверженъ человѣческимъ слабостямъ, и бываютъ такіе случаи, встрѣчающіеся не рѣдко, что если актеръ, съ добросовѣстной памятью, забудетъ только одно слово, то начинается дуэль, на жизнь и смерть, между способностью и заучиваніемъ, и первая почти всегда побѣждена, между тѣмъ какъ послѣдняя молча празднуетъ свое торжество. Вотъ тутъ-то добросовѣстность выказывается въ полномъ блескѣ; такіе актеры скорѣе удавятся, чѣмъ сдѣлаютъ хотя одинъ шагъ противъ принятаго однажды правила. Вотъ тутъ-то начинается несчастіе! Прикладывая руку ко лбу, или груди, бросаютъ подземному помощнику умоляющій взглядъ, дѣлаютъ то шагъ назадъ, то впередъ и такъ проходятъ полсекунды, что на сценѣ кажется четвертью часа. Въ смертельномъ страхѣ ожидаютъ голоса суфлера. Будь онъ, хотя и не отъявленный оселъ, все-же не можетъ прерванный періодъ связать недостающимъ словомъ, и отъ того пропускъ его дѣлается еще замѣтнѣе. Суфлеръ старается другими словами перейти къ слѣдующей фразѣ и подсказывать эти слова какъ можно явственнѣе. Актеръ ихъ хорошо слышитъ, но самолюбіе его поражено смертельнымъ ударомъ, онъ не шевелится, а, по добросовѣстности, не можетъ рѣшиться выговорить хотя два слова, не стоящія въ роли. Тутъ боязнь суфлера переходитъ въ страшное отчаяніе; онъ старается одушевить остолбѣнелаго на сценѣ актера вѣроятными и невѣроятными жестами, ударами по книжкѣ и столу; но все напрасно! Наконецъ другой актеръ, участвующій въ этой сценѣ, и подающій реплики, выговариваетъ пропущенныя слова, идущія къ его роли, какъ кулакъ къ глазу, и томительная сцена какъ-то доигрывается. Наконецъ завѣсъ опускается, и я, какъ суфлеръ, призванъ къ допросу; меня обвиняютъ въ подсказываніи не тѣхъ словъ, которые стоятъ въ текстѣ; велѣтъ принести суфлерскую книжку; я принужденъ сознаться въ справедливости факта и тутъ-то слышется брань и проклятія на мою голову; я молча ихъ выслушиваю. Вѣдь такой жалкій бѣднякъ, какъ и, получающій 500 фл. жалованья, не смѣетъ сказать актеру съ 4000 фл. жалованья: «Еслибъ небо даровало вамъ столько-же разума, сколько силы въ легкихъ, то вы поняли-бы меня и выпили сухи изъ воды. Но я говорю вмѣстѣ съ Виландомъ: «Опытный суфлеръ не захочетъ кунить себя безукоризненностью цѣною стыда артиста; онъ дастъ закопать себя цѣпями и молча углубится въ сознаніе своей невинности.»

Вотъ маленькая война, которую я постоянно долженъ вести со вторымъ классомъ.

Суфлеръ опять выпилъ полный стаканъ и продолжать.

«Напротивъ, между третьимъ классомъ и суфлеромъ царствуетъ вѣчный миръ. Суфлеръ даже не думаетъ защищаться и молча принимаетъ раны, наносимыя острымъ конемъ необходимости. Вотъ этотъ классъ одаренъ преимущественно тонко развитымъ слухомъ. Онъ совершенно полагается на суфлера и никогда не знаетъ ни словечка изъ своей роли. Тамъ не любятъ противорѣчій; суфлеръ подсказываетъ третьему классу вспомогательное слово только, чтобъ успокоить его, въ твердой увѣренности, что помощь его не принесетъ никакой пользы; точно такъ, какъ напиримѣръ врачъ, по той-же причинѣ, отчаянно больному прописываетъ еще лекарства. Къ этому классу

принадлежатъ, съ рѣдкими исключеніями, театральные гении, или считающіе себя за таковыхъ, и желающіе, во чтобы-то ни стало, увѣрить въ томъ весь свѣтъ. Одинъ изъ первыхъ гениевъ своего вѣка, знаменитѣйшій...

— Тель!... Не называйте никого по имени!

— Ваша правда: опасно будить льва, а театральныи гений въ своихъ заблужденіяхъ сущій тигръ. «Но разбейся мое сердце, коли уста должны молчать.» И такъ, я зналъ одного изъ первыхъ и великихъ гениевъ своего вѣка; передъ его недостижимымъ талантомъ я до сихъ поръ преклоняюсь съ благоговѣніемъ, естествомъ и безъ того, по должности, не находилась бы каждый вечеръ у его ногъ. Вы услышите невѣроятныя вещи; будьте увѣрены, что хотя я и выпилъ нѣсколько стакановъ вина, по разумъ мой и совѣсть еще не помрачались, и я не рѣшусь клеветать на такого, по справедливости, прославленнаго артиста, покоящагося теперь въ могилѣ! По историческая истина переступаетъ предѣлы могилы. Этотъ гений сыгралъ одну изъ своихъ знаменитѣйшихъ и блестящихъ ролей, а именно, Вильгельма Теля, болѣе ста разъ; я это заключаю, потому что самъ впродолженіи 12-ти лѣтъ подсказывалъ ему эту роль пятьдесятъ-семь разъ, во время его ангажемента, также и когда онъ гостилъ на какихъ-нибудь сценахъ. Всякій разъ въ тирадѣ, съ которой онъ обращался къ Штоффахеру:

«Was Ihr auch thut, last mich aus Euren *Rath*—» вмѣсто послѣдняго слова, т. е. *Rath* вставлялъ нелѣпное и безсмысленное *Spiel* и нисколько не сбивался съ тому ни отъ совершенно противоположнаго смысла, ни отъ слѣдующей заимъ рифмы:

— *Bedürft Irg meiner zur beschloss' nen Thath.* Я осмѣлился замѣтить великому артисту его ошибку, при встрѣчѣ съ нимъ; показалъ ему суфлерскую рукопись и даже имѣлъ глупость спросить: не прикажете-ли эту, по видимому, ошибку въ рукописи поправить и вмѣсто нея написать *Spiel*, хотя судя по рифмѣ и по смыслу монолога ошибки не должно быть; великій артистъ взялъ мою тетрадь, внимательно перечиталъ указанное мною мѣсто, поблагодарилъ меня и сказалъ: «Нѣтъ! это вѣрно, не пережѣвайте ни слова», и слово *Spiel* слышалъ я при слѣдующихъ представленіяхъ изъ его губъ ровно пятьдесятъ-шесть разъ сряду.

Когда актеръ привыкнетъ играть въ пьесахъ, требующихъ буквальной передачи словъ, то ему будетъ еще легче слѣдовать этому правилу при болѣе легкихъ драматическихъ произведеніяхъ. Перечитавъ нѣсколько разъ свою роль, онъ такъ сроднится съ содержаніемъ, духомъ и направленіемъ пьесы, что слова сами собой придутъ на память. Если-же, вечеромъ память замѣнитъ актеру, то для него будетъ бездѣлницей—недостающія слова замѣнить другими, гармонирующими однако съ содержаніемъ пьесы. Впрочемъ часто случается, что актеръ портитъ ходъ пьесы, вѣдь нѣтъ правила безъ исключенія. Во всякомъ случаѣ, такимъ образомъ, предотвращается зловѣщее молчаніе посреди роли.

— Неужели это въ самомъ дѣлѣ такъ? спросилъ актеръ.

— Слушайте далѣе, продолжалъ суфлеръ. Для укрѣпленія памяти необходима не только правильная, но продолжительная и непрерывная метода упражненія. Но развѣ наши актеры упражняются по всякъ правиламъ? Они выучиваютъ обыкновенно новую роль паизусть; дурныя памяти при этомъ претерпѣваютъ адекватную пытку. Если новая пьеса повторяется нѣсколько разъ сряду, то идетъ еще лучше, если-же пьеса не пазначена въ слѣдующій репертуаръ, то послѣ ея послѣдняго представленія, роль откладывается въ сторону и

совершенно забывается. Через несколько времени, пьеса снова появляется в репертуарѣ и должна быть разыграна, полюбимъ, въ два, три дня. Между тѣмъ актеру предстаетъ исполнить еще другую роль; онъ принимается сперва за старую, совершенно имъ заброшенную, но она совсѣмъ исчезла изъ слабой памяти; а времени и даже охоты для вторичнаго ея разучиванія не достаетъ. Отъ того выходитъ, что иногда исполнитель какой-нибудь значительной роли знаетъ въ десять разъ меньше при десятомъ представленіи, чѣмъ при первомъ.

Но какъ страдаетъ суфлеръ при такомъ злоупотребленіи памяти актера, трудно выразить! Вы видѣли пылче вечеромъ тому примѣръ; суфлеръ—общій мученикъ, и, какъ Раупахъ говоритъ: «Онъ рабъ, который несетъ тяжесть грѣховъ своего господина.»

— Вы изобразили ужасную картину, замѣтилъ актеръ.

— Нѣтъ, ничего ужаснѣе моего положенія возразилъ суфлеръ.

— Но развѣ вы не можете съ вашими способностями перемѣнить это жалкое существованіе на что-нибудь лучшее?

Суфлеръ горько улыбнулся и сказалъ: «Вы, вѣроятно слышали исторію старика, который, по взятіи приступомъ Бастиліи, былъ выпущенъ на свободу и послѣ двадцатилѣтняго заточенія, въ первый разъ увидѣлъ снова солнце? И что-же? Онъ заплакалъ о своей темницѣ. Я тотъ-же узникъ; будка суфлера — моя Бастилія; я не могу жить безъ театра.»

— Но какую-же выгоду принесетъ вамъ театр?

— Каждый день одни неприятности! отвѣчалъ суфлеръ. Но чего не сдѣлаютъ любовь и привычка! Возьмите въ примѣръ чету, у которой я живу; ее нельзя причислить къ счастливѣйшимъ супружествамъ. Жена всѣмъ ворочаетъ въ домѣ и сколько разъ при мнѣ крѣпко колотила своего мужа; часто даже она не даетъ ему ѣсть. Сто разъ я слышалъ, какъ онъ громко клялся, что хочетъ требовать развода. И все-таки живетъ съ женой: что-же это? Любовь и привычка! Онъ любитъ жену, а къ побоямъ привыкъ.

— Неужели любовь и привычка могутъ такъ далеко заходить!

— Еще дальше. Мужъ все еще надѣется, что жена его исправится, а я надѣюсь, что жизнь моя когда-нибудь улучшится.

— А вы имѣете эту надежду?

— Не совсѣмъ вѣрную, но можетъ быть она и сбудется. Я такъ рассчитываю — вѣдь я расчетливый суфлеръ — театры нуждаются въ хорошихъ суфлерахъ столько-же, сколько и въ хорошихъ актерахъ. Правда, лучшія мѣста не всегда достаются самымъ лучшимъ суфлерамъ; но на мое счастье, можетъ быть, я и найду себѣ мѣстечко при придворномъ театрѣ, тогда-бы осуществилось любимѣйшее желаніе моей жизни и я былъ-бы совершенно счастливъ.

— Вы были-бы совершенно счастливы? съ удивленіемъ спросилъ актеръ. На чемъ-же основываются ваши мечты?

— Это не мечты, возразилъ суфлеръ и дикій огонь блеснулъ въ его глазахъ, а самое счастливое убѣжденіе; послѣ такой мучительной, безпокойной жизни, я жажду только покоя, а покой я найду только тамъ.

— На суфлерскомъ мѣстѣ — покой?

— Навѣрно! Не сравнивайте настоящее драматическое учрежденіе съ нашимъ кочевымъ театромъ. Тутъ невозможно никакое сравненіе. Здѣсь мой удѣлъ — униженіе — тамъ общее уваженіе; здѣсь — трудъ какъ на галерахъ, тамъ — покой; здѣсь адъ — тамъ рай. Правда, здѣсь я жертвовалъ одной половиной моихъ легкихъ, впродолженіи 20-ти лѣтъ, ложному искусству, но съ радостью посвящаю другую половину истин-

ному искусству и могу быть полезнымъ и вамъ и другимъ еще двадцать лѣтъ.

Суфлеръ придворнаго театра знаетъ утомленіе только по имени. Во первыхъ, ихъ всегда нѣсколько человекъ на придворномъ театрѣ, что значительно облегчаетъ трудъ; поэтому должность суфлера придворнаго театра нельзя даже назвать трудомъ. Я представляю себѣ тамъ это занятіе какъ пріятнѣйшее отдохновеніе и буду радоваться, какъ дитя, каждой репетиціи. Да, я уже представляю себѣ, какъ удобно расположился въ моей просторной будкѣ; торжественная тишина царствуетъ въ театральной залѣ, актеры выходятъ на сцену, я хочу начать свою службу, но, по данному рукой знаку, долженъ замолчать. Тогда надъ моимъ ухомъ раздается ясный, отчетливый, пріятный разговоръ какъ чудная музыка свине; я блаженствую и дремлю первые полчаса въ неописанномъ восторгѣ отъ моей новой должности. Настаетъ минутный отдыхъ, я пробуждаюсь отъ очарованія и замѣчаю, что первый трагикъ ко мнѣ нагибается и самымъ нѣжнымъ голосомъ шепчетъ: «Будьте такъ добры, послѣ длинныхъ періодовъ, начните мнѣ слѣдующій двумя словами, но никакъ не болѣе!» Репетирующій съ нимъ первый отецъ также пользуется паузой и также любезно говоритъ: «Если только можно, избавьте меня отъ подсказыванья; я не могу играть, когда слышу суфлера.» Только гении прибавляютъ дружески: «Въ этой, но только въ этой роли, которую я слишкомъ поспѣшилъ взять на себя, въ нѣкоторыхъ мѣстахъ вы найдете меня не твердымъ, прошу васъ, замѣтте на репетиціи эти мѣста и помогите мнѣ получше вечеромъ; но, ради Бога, подсказывайте какъ можно тише; если-же я васъ не пойму, то не повторяйте никакъ одного и того-же слова. Публика можетъ замѣтить; лучше совсѣмъ молчите. Я уже самъ себѣ помогу.» Это говоритъ даже гений. Слѣдовательно о другихъ мнѣ нечего заботиться. Такимъ образомъ, одной четверти легкихъ достаточно на 25 лѣтъ; слѣдовательно ничтожное напряженіе, которое требуютъ отъ суфлера придворнаго театра не болѣе какъ полезное упражненіе его гортани, не болѣе.... Чортъ возьми! Вотъ какова жизнь суфлера при настоящемъ театрѣ, какъ всѣ наши придворные: безопасность, покой, большое жалованье и, что всего дороже, дружеское ласковое обращеніе съ нимъ актеровъ; никогда ни одного слова упрека, всегда просьба не слишкомъ много подсказывать и тѣмъ не мѣшати артисту исполнять его прекрасное призваніе! Какое счастье быть суфлеромъ! Одна мысль о подобной жизни приводитъ меня въ восторгъ. Намъ осталось допить послѣдній стаканъ! Чокнемтесь, чокнемтесь и да здравствуетъ искусство!

— Именно, да здравствуетъ искусство, съ одушевленіемъ вскричалъ актеръ, чокаясь съ суфлеромъ, и прибавилъ, бросивъ взглядъ на пѣнящееся вино: «Что-же касается до мечты о прекрасной будущности, которую вы мнѣ сейчасъ съ такимъ энтузіазмомъ описали, то я могу вамъ дать только слѣдующій совѣтъ: не подсказывайте завтра въ «Прародительницѣ Гримальцера».

— А почему такъ?

— Потому что во второмъ актѣ этой пьесы встрѣчаются колкіе стихи:

Ach, es ist wohl wahr, wir scheiden
Kaum so schwer von wahren Freuden,
Als von einem schönen Traum!

(Ахъ, правда, намъ гораздо легче разстаться съ истинною радостью, чѣмъ съ прекрасною мечтой.)