

ТЕАТРАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ВѢСТНИКЪ.

ГОДЪ ПЯТЫЙ.

№ 29.

24 ЮЛЯ 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, поглавника 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 Вѣстникъ съ № 1-го со всеми приложениями.

Къ № 29-му прилагается: „Un seni regard“, полька для фортепьяно, соч. Александра.

Содержаніе: О принятіи въ Россіи для музыки учрежденнаго камертона. — Вѣсти отсюда. — О фортепьяно фабрики Герца. — Россіини (его жизнь и сочиненія) (окончаніе). — Библиографическія извѣстія.

Его Императорское Высочество Государь Наслѣдникъ Цесаревичъ, Николай Александровичъ, удостоивъ принять поднесенный Его Высочеству издателемъ музыкальных произведеній, поставщикомъ Двора Его Императорскаго Величества, Стелловскимъ, экземпляръ полнаго изданія для пѣнія съ фортепьяно, оперы Даргомыжскаго „Русалка“, изволилъ пожаловать издателю Стелловскому, за поднесеніе этого сочиненія, брилліантовый перстень.

О ПРИНЯТІИ ВЪ РОССІИ ДЛЯ МУЗЫКИ УТВЕРЖДЕННАГО КАМЕРТОНА.

Такъ называемый въ музыкальномъ мірѣ камертонъ, по тону котораго строятся все вообще музыкальные инструменты, въ послѣднее пятидесятилѣтіе, отъ многихъ причинъ, постепенно возвышался въ тонѣ, и слѣдовательно сдѣлался повсюду разнообразнымъ, нанося тѣмъ вредъ не только музыкѣ, но даже композиторамъ, голосамъ артистовъ и фабрикан-

тамъ духовыхъ инструментовъ, неимѣющимъ, отъ этого разнообразія, никакой возможности исполнять удовлетворительно дѣлаемые имъ заказы.

Изъ отклоненіе сего избранъ для оркестровъ нашихъ театровъ и военныхъ хоровъ однообразный камертонъ, каждый экземпляръ коего будетъ утвержденъ подписью директора придворной пѣвческой капеллы, съ печатью конторы Императорскихъ с.-петербургскихъ театровъ и изѣтъ на обѣихъ конечностяхъ по клейму, изображающему лиру, по сторонамъ которой лит. У и К (утвержденный камертонъ). Камертонъ сей Высочайше повелѣно по всей имперіи, царству польскому и великому княжеству финляндскому принять для музыки вообще, какъ инструментальной, такъ и вокальной, обязавъ всехъ безъ исключенія мастеровъ духовыхъ инструментовъ дѣлать оные не иначе, какъ по тону упомянутого камертона.

Экземпляры означеннаго камертона можно приобретать въ дирекціи Императорскихъ с.-петербургскихъ театровъ по 4 р. сер. за каждый.

ВѢСТИ ОТВСЮДУ.

Г-жа Феррарисъ танцуетъ на сценѣ театра Her Majesty's въ Лондонѣ. Объ успѣхахъ ея нечего и говорить, они всюду слѣдуютъ за волшебными погами этой феи.

Сезонъ въ Лондонѣ теперь въ самомъ разгарѣ. Недавно тамъ было представленіе аматеровъ, организованное „Honourable artillery company“ въ пользу Rifle association. Зала была полна; и такъ какъ все зрители, принадлежащіе къ арміи или милиціи, были приглашены явиться въ парадныхъ мундирахъ, то видъ этой толпы былъ необыкновенно блестящъ и оживленъ. Сборъ съ этого представленія назначенъ на покупку ружей и амуниціи для бѣдныхъ волонтеровъ.

Играли комедіи «Still coaters run deep», и «The Spital-field Weaver», послѣдняя есть подражаніе французскаго водевиля «Bruno le fleur». Женскіе роли были выполнены талантливыми актрисами, а мужскія аматерами.

Въ Парижѣ теперь находится г-жа Дрейфусъ, молодая артистка, прибывшая изъ Италіи, гдѣ она пожинала лавры. Она отправляется въ Баденъ, Эмсъ, Висбаденъ, Гамбургъ. Въ Миланѣ г-жа Дрейфусъ дала четыре концерта; въ Шамбери и Ахенѣ два, и вездѣ играла на фортепьяно-органѣ г. Алѣксандре. Миланская консерваторія рѣшила теперь ввести въ преподаваніе фортепьяно-органъ.

Оффенбахъ въ настоящее время въ Эмсѣ, гдѣ слушаютъ преміеру его оперы, которую онъ пишетъ для театра Комической Оперы. Въ Эмсѣ теперь находится прекрасная труппа актеровъ, они скоро будутъ играть двѣ хорошенькія пьески, одну написанную Мери, а другую однимъ парижскимъ хроникеромъ.

Вивье получилъ позволеніе поселиться на время въ правой башнѣ Notre Dame de Paris. Башня эта никогда не посѣщается любопытными, и Вивье скрылся въ нее отъ осаждавшихъ его посѣщеніями пріятелей, которые мѣшали ему окончить начатую комическую оперу, назначенную для баденскаго сезона. Пѣть въ этой оперѣ должны: г-жа Монрозъ, Сентъ-Фуа, Крости и Бюссинъ, слова Скриба и Кормона.

Театръ Комической Оперы сдѣлалъ важное пріобрѣтеніе въ лицѣ д-цы Маримонъ, ученицы г. Дюпруа. Молодая артистка эта будетъ вскорѣ дебютировать въ пьесѣ «Les Diamants de la Comtesse». Тѣ, кто слышали ее у учителя ея, какъ она исполнила варіаціи втораго акта, не сомнѣваются въ ея будущемъ торжествѣ. Въ двадцать лѣтъ талантъ ея исполнѣ уже созрѣлъ, она пробывла, передъ вступленіемъ на сцену Комической Оперы, два года на сценѣ Липрическаго Театра.

Театръ Пале-Рояля давалъ на дняхъ пяти-актный водевиль «Mimi Vamboche». Героиня пьесы камелія, и замѣчательно то, что не смотря на всѣ привилегіи истинной камеліи, какъ-то: кареты, кружева, брилліанты, оргіи она все таки остается исполнѣ честной дѣвушкой и сохраняетъ свое сердце для избраннаго, бородачаго фотографа, за котораго въ концѣ выходитъ за мужъ. Пьеса эта забавна, и въ особенности оживлена искусной игрою нѣкоторыхъ актеровъ.

Пьеса г. Понсара замедлилась вслѣдствіе хореографическихъ изученій; въ ней должна дебютировать одна молодая танцовщица д-ца Мадну.

Въ баденскомъ сезонѣ участвуютъ всѣ артистическія знаменитости, какъ-то: гг. Брессанъ, Ренье, Роже, Вьетанъ, Вивье, г-жи Брoganъ, Карвальго, Маримонъ и т. д.

О ФОРТЕПЬЯНО ФАБРИКИ ГЕРЦА.

Многіе нападаютъ на фортепьяно, даже нѣкоторые юмористы нашего вѣка сдѣлали изъ этого инструмента тему для

остротъ и старались, хотя и тщетно, выказать его какъ предметъ, достойный только порицанія. Между тѣмъ, въ консерваторіяхъ умножено число классовъ для этого инструмента; также много является въ наше время знаменитыхъ пианистовъ, и нѣтъ ни одного общества, ни одной концертной программы, гдѣ-бы на первомъ планѣ не стояло фортепьяно.

Эта мода не безъосновательна; фортепьяно полезно, и польза его неопровержима. Въ наше время музыкой занимаются очень много: воспитаніе у насъ считается полнымъ лишь тогда, когда воспитанникъ-музыкантъ. Мы разумѣемъ подъ словомъ музыкантъ не только человѣка, способнаго понимать произведенія композиторовъ, но и передавать ихъ. А ни одинъ инструментъ не способенъ такъ хорошо передавать, какъ фортепьяно, и именно фортепьяно улучшенное, усовершенствованное, отъ котораго устарѣны всѣ недостатки, бывшіе въ началѣ его изобрѣтенія.

Сто лѣтъ тому назадъ фортепьяно далеко не было такимъ, каково оно теперь; равно какъ и міръ музыкальный тогда не имѣлъ ни Герцовъ, ни Листовъ, ни Тальберговъ и т. д. А между тѣмъ въ 1759 году фортепьяно уже было извѣстно сорокъ два года!

Исторія этого инструмента интересна: первое фортепьяно происхожденія нѣмецкаго: его изобрѣлъ въ 1717 году Шедеръ. Но еще прежде Шедера-Паду и Кристофаби, равно какъ и Маріусъ, французскій мастеръ въ Парижѣ, дѣлали множество пробъ. Инструментъ этотъ названъ фортепьяно, потому что имѣетъ способность усиливать или ослаблять звуки по желанію, чего не дозволяютъ клавикорды. Въ теченіи пятидесяти лѣтъ, Германія нѣкоторымъ образомъ принадлежала монополія этой фабрикаціи. Но въ 1727 г. одинъ англійскій мастеръ Джонъ Бредвудъ, въ Лондонѣ, прославился въ этомъ мастерствѣ болѣе всѣхъ его предшественниковъ. Фабрика Бредвуда продолжаетъ существовать и понынѣ, занимая едва-ли ни первое мѣсто между фортепьянными фабриками Европы.

Въ 1776 году, Себастьянъ Эраръ основалъ въ Парижѣ первую фортепьянную фабрику; съ тѣхъ поръ, по сіе время его инструменты въ большомъ употребленіи. Не смотря на это, Франція и Англія продолжали, въ теченіи болѣе сорока лѣтъ, быть обязанными Германіи, которая въ теченіи этого времени достигла до возможности доставлять за сходную цѣну отличные инструменты. Тогда, какъ во Франціи можно было лишь насчитать не болѣе пяти или шести поставщиковъ, работавшихъ до пяти сотъ инструментовъ въ годъ: теперь же ихъ тамъ 300 и они продаютъ въ годъ до двѣнадцати тысячъ фортепьяно.

Послѣ Эрарда, всѣхъ болѣе заслуживалъ вниманія Генрихъ Панъ. Онъ родомъ былъ нѣмецъ, но пріѣхалъ изъ Лондона въ Парижъ основать фортепьянную фабрику. Его изобрѣтательность сдѣлала разныя замѣчательныя улучшенія и усовершенствованія, которыми воспользовались его преемники, а потомъ приняли и всѣ прочіе мастера.

Въ 1825 году было основано новое заведеніе на манеръ большихъ англійскихъ фабрикъ подъ торговою фирмою Плейель и Комп. Эти господа дали значительный толчекъ фортепьянному мастерству, начавъ первыя сильную конкуренцію съ Англіей и Германіей. Послѣ нихъ явились Роллеръ, Влание, Генрихъ Герцъ и другіе; съ этихъ поръ Франція уже болѣе не имѣла соперницъ въ производствѣ фортепьянъ.

Хотя и были введены многочисленныя улучшенія въ устройствѣ фортепьянъ, но все еще оставалось многое дополнить.

Вотъ что говоритъ объ этомъ Фетисъ, въ качествѣ докладчика и эксперта всемірной парижской выставки 1855 г.

«.... Надо было разрѣшить сложную задачу: произвести во всемъ протяженіи инструмента звукъ, который былъ-бы и полонъ и мягокъ, и отчетливъ, и пространенъ, и силенъ, и который, на какомъ-бы разстояніи ни было, вблизи-ли, вдали-ли, въ маленькой-ли комнатѣ или въ обширной залѣ, по вездѣ былъ-бы могучъ безъ гула, мягокъ безъ вялости и громокъ безъ сухости. Эта задача, разрѣшеніе коей долго казалось утопіей, была наконецъ рѣшена самымъ полнымъ и счастливымъ образомъ, г. Генрихомъ Герцомъ, въ фортепьянахъ съ крыломъ какъ маленькаго, такъ равно и большаго формата и относительно также—въ его полукосыхъ фортепьянахъ большаго и малаго размѣра.

Инструменты Герца признаны были на выставкѣ первыми въ отношеніи объема и качества звука.

Указывая на неудобства, происходящія отъ различныхъ конструкцій и желѣзныхъ переключеній въ прямомъ фортепьяно, Фетисъ прибавляетъ:

Многіе уже мастера совсѣмъ исключили изъ своихъ инструментовъ металлическій приборъ, стараясь отыскать основаніе прочности въ расположеніи брусевъ, но удачѣе всѣхъ выполнили это г. Герцъ, полукосыя фортепьяны котораго имѣли на выставкѣ несравненное превосходство надъ всѣми прочими этого рода.

Съ тѣхъ поръ какъ Фетисъ говорилъ это, прошло нѣсколько лѣтъ, и теперь Герцъ сдѣлалъ еще новое, весьма удачное приложеніе своей системы. У него были двѣ модели фортепьяно съ крыломъ, одно большое для концертовъ, другое меньше для гостинныхъ. Но часто случалось, что первое, поставленное въ гостинной стѣснило собой, а второе казалось неудовлетворительнымъ въ отношеніи звука. Чтобы помочь этому двойному неудобству, Герцъ сдѣлалъ новое фортепьяно, меньшаго размѣра, чѣмъ концертное, но больше чѣмъ гостинное. Звучность его такъ сильна, что въ большой комнатѣ равняется звучности фортепьяно большаго размѣра. Его механизмъ удобно поддается всѣмъ прихотямъ исполнителя, который можетъ безъ всякаго затрудненія разнообразить силу звука.

РОССИИ.

ЕГО ЖИЗНЬ И СОЧИНЕНІЯ.

(Окончаніе.)

Третій въ-стечественный періодъ россиниевой дѣятельности.

VIII.

Появленіе новыхъ маэстро — Беллини и Доницетти.

Въ 1829 году Россіи покинулъ навсегда извѣстную дорогу итальянской оперы. Были минуты, когда Італія пыталась удержать за собою ускользавшее отъ нея первенство въ музыкальномъ мѣрѣ: то было при появленіи Беллини; но къ этому національному энтузіазму, съ которымъ встрѣченіе быть юный маэстро, примѣшались интересы политическіе.

Вскорѣ послѣ іюльскихъ дней пробудилось и въ Італіи то же движение, вызванное тогдашнимъ переворотомъ во Франціи. За минутой восторга настала пора отчаянія и плодомъ его была болѣзненная сентиментальность, которой не знали итальянцы въ славныя времена Чимарозы и Россини. На долю Беллини выпало выразить въ музыкѣ это смутное состояніе народныхъ умовъ. Онъ понималъ свое назначеніе, онъ воспѣвалъ сіонскій гимнъ предъ этими новыми евреями, сидящими на рѣкахъ Вавилонскихъ, и въ этомъ заключается причина единодушныхъ восторговъ и возвышенныхъ патріотическихъ порывовъ художественнаго народа Італіи. Преждевременный конецъ Беллини не мало способствовалъ обоготворенію юнаго маэстро. Онъ сдѣлался героемъ національной мифологіи и занялъ мѣсто подлѣ Рафаэля. Беллини воспѣвалъ веселую, беззаботную Італію, страну солнца, цвѣтовъ, порабожденной и скорбѣвшей Італіи; въ его пѣсняхъ звучалъ слышится плачъ великаго народа.

Эта господствующая струна національности не спасла Беллини отъ вліянія французской музыки, несомнѣннымъ доказательствомъ чего служатъ его «Пуритане». Въ этой оперѣ, отличающейся болѣе выдержаннымъ стилемъ, болѣе драматическимъ выраженіемъ, молодой маэстро расширилъ предѣлы своего горизонта; въ ней видны были задатки великой дѣятельности въ будущемъ. Смерть пересѣкла эти надежды: она какъ-будто заботилась о сохраненіи для потомства этой вѣчно-юной личности.

«Кто въ юности покинулъ землю, тотъ пребываетъ вѣчно-юнымъ въ царствѣ Прозерпины, является вѣчно юнымъ и людямъ будущихъ поколѣній. Умершій въ старости, снитъ крѣпкимъ сномъ; но смерть юности пробуждаетъ пѣжное сочувствіе, безконечное сожалѣніе, переходящее изъ рода въ родъ». Эти слова Паллады Пелееву сыну пришли на память при мысли о сладкомъ пѣвцѣ угнетенной Італіи. Въ «Пуританахъ» Беллини далъ новое направленіе своей музыкѣ; кто знаетъ, сохранилъ-ли бы онъ до конца поэтическую прелесть своей юношеской фizioноміи? Теперь-же съ именемъ его связаны воспоминанія о любопытнѣйшей эпохѣ въ исторіи цѣлаго народа. Музыкальная жизнь его началась наканунѣ іюльскихъ дней и кончилась вмѣстѣ съ ними. Отнимите отъ него этотъ исключительно національный характеръ, этотъ элегическій и пѣжно-задумчивый тонъ его пѣсенъ, и Беллини перестанетъ быть феноменомъ, и фizioномія его утратитъ ту прелесть, то спокойствіе полубога, которымъ окружила его народная фантазія. Музыка «Пуританъ», такъ превознесенная во Франціи, никогда не пользовалась большою извѣстностью по ту сторону Альпъ, за отсутствіемъ національнаго характера. Напротивъ того «Норма», и въ особенности «Сонамбула» приобрѣли народную славу въ Італіи. Замѣтимъ здѣсь это странное и вызывающее на размышленіе обстоятельство: нація XIX вѣка провозгласила народной оперой произведеніе, основанное на положеніи дѣвушки, страдающей разстройствомъ нервной системы!....

Россіи создавъ виртуозовъ, Беллини произвелъ пѣвцовъ. Мѣсто роскошнаго, ослѣпительнаго колорита, мѣсто граціозной легкости выраженія россиниевой музыки заступила патетическая полнота кантателены, главнымъ представителемъ которой явился Рубини. Беллини не имѣлъ подражателей; музыка его слишкомъ тѣсно связана съ его личностью, а копировать феноменъ невозможно. Въ пѣніи Беллини отражалась душа его,

между тѣмъ какъ у Россини и у другихъ основателей школы большую роль играть техническая формула. «Синьоръ Россини, сказалъ однажды въ сердцахъ старикъ Зингарелли, директоръ неаполитанской консерватори, вы поругали у меня всѣхъ учениковъ. — Какъ-же это, любезный маэстро? возразилъ авторъ «Ташкереда». — Да они принялись всѣ подражать вашей музыкѣ. — Жаль, очень жаль, продолжалъ Россини; но зачѣмъ вы не заставляете ихъ подражать вамъ? Раздражительный старикъ понялъ насмѣшку и отвѣчалъ: А потому, что подражать Россини легко, а подражать Зингарелли немного потруднѣе». (Savviate che...).

Въ числѣ этихъ корифеевъ стараго стиля, состоявшихъ подъ командой почтеннаго Зингарелли, находился также маркизъ Зергарелли, заклятой врагъ расшійской музыки, которую онъ прозвалъ «вулканической музыкой». «Сочиненія Россини, говорилъ онъ, разсматриваемыя съ высшей точки зрѣнія, далеко не такъ удовлетворительны, какъ прокричала объ нихъ мода. Россини не можетъ похвалиться изобрѣтательностью. И насчитая десятка два итальянскихъ и нѣмецкихъ артистовъ, которыхъ онъ немилосердно обираетъ на каждомъ шагѣ, вставляя ихъ идеи въ свои собственные произведенія. Какая разница между нимъ и музыкантами прежняго времени, классическими композиторами XVIII столѣтія, этого золотого вѣка гармоніи и мелодіи!» Опять тотъ-же плачъ о временахъ давно минувшихъ, опять тоже, ни къ чему не ведущее сопоставленіе прошедшаго съ настоящимъ; не обращаютъ вниманія на то, исполнилъ-ли человѣкъ свое великое назначеніе, опредѣленное ему свыше, и, во чтобы то ни стало, хотятъ связать его съ преданіями, дѣицу цѣпь которыхъ онъ разорвалъ своимъ гениемъ. — Отъ чего не вышелъ изъ васъ Гайднъ, Моцартъ или Гендель? «Ахъ Боже мой! да отъ того, что я Россини. Если-бы я и старался быть этими людьми, повѣрьте, господа, изъ меня вышелъ-бы плохой Гайднъ и жалкій Моцартъ. Лучше остаться просто Россини и дѣйствовать въ условіяхъ своей натуры».

Россини и Беллини оставались вѣрными самимъ себѣ вплоть до французскаго періода ихъ дѣятельности. Менѣе одаренный самостоятельностью, Доницетти долго колебался въ выборѣ пути. Онъ оставался вѣрнымъ наслѣдственному стилю только въ эпоху своей неизвѣстности. Со времени первыхъ своихъ успѣховъ онъ старался усвоить себѣ элементы всѣхъ родовъ музыки, безъ всякой церемоніи заимствуя свои идеи изъ Россини и Мейербергера, изъ Обера и Беллини. Кто изъ насъ не узнаетъ въ «Любовномъ напитокѣ» комической манеры автора «Итальянки въ Алжирѣ»? Кто, слушая «Велизарія», не вспомнитъ объ «Нормѣ»? «Дочери полка» позаимствовалъ-бы самъ Бюлье. Соедините элегическій тонъ Беллини съ россиниевской оркестровкой, соедините задумчивую пѣсню сицилійскаго маэстро съ обаятельною страстностью творца «Отелло», призовите на помощь романтизмъ — и вотъ вамъ «Лучія». Въ «Фавориткѣ» Доницетти ловко подслужился германской музыкѣ. Главнымъ побужденіемъ этой электической дѣятельности Доницетти служитъ неистовое желаніе успѣха и славы. Онъ присматривается къ обществу, изучаетъ его прихоти и угождаетъ ему. Музыка его подчасъ имѣетъ сходство съ журнальнымъ фельетономъ. Чувствуешь злоупотребленіе таланта, и въ тоже время благодарить автора за развлеченіе. Притомъ же Доницетти нельзя назвать пошлымъ подражателемъ; въ немъ есть зерно самобытности, какъ ни глубоко зарыто въ землѣ постороннихъ владѣльцевъ. Какъ-бы то ни было, только До-

ницетти не имѣетъ національной физіономіи, что не мѣшало ему пользоваться громадною извѣстностью. Нельзя, впрочемъ, не замѣтить, что слава этого маэстро не много пережила его самого. Всѣмъ памятно глубоко грустное впечатлѣніе, произведенное смертію Беллини, не только въ Италіи, но и во всемъ парижскомъ обществѣ. Въ одно прекрасное утро журналы объявили, что Доницетти умеръ въ сумасшествіи — нѣкто не обратило вниманія на эту утрату. Конечно то было въ 1848 г., и музыкантъ выбралъ плохое время для разставанья съ землею. Авторъ «Пуританъ», въ добрый часъ покинуть людское общество, авторъ «Лучія» — слишкомъ рано, въ томъ смыслѣ, что разнообразное проявленіе подобныхъ талантовъ не знаетъ предѣловъ. Кто скажетъ, сколько-бы новыхъ оперъ написалъ этотъ человѣкъ, еслибы Господь не пресѣкъ дней его? Въ лицѣ Доницетти умеръ послѣдній римлянинъ.

Каковы-бы ни были заслуги обоихъ композиторовъ въ дѣлѣ историческаго развитія искусства, но вліяніе ихъ на общество въ 30-хъ годахъ не подлежитъ никакому сомнѣнію. Кончилось нераздѣльное царство Россини; блуждающія свѣтила произвели минутное затмѣніе солнца. Торжественное вступленіе Мейербергера на поприще музыкальнаго искусства, различныя оперы, неотличавшіяся, какъ «Робертъ Дьяволъ», большими художественными достоинствами, но пользовавшіяся общественнымъ вниманіемъ, мало-по-малу заслонили автора «Вильгельма Телля». Смѣшно-бы было называть завистью неприятное чувство, овладѣвшее въ это время душою великаго маэстро, то было чувство высшаго равнодушія, которое рано или поздно возникаетъ въ человѣкѣ, воплотившемъ свое превосходство, при видѣ жалкаго неостоянства общественнаго мнѣнія. Были и другія причины этого мрачнаго расположенія духа. Россини былъ искренно преданъ реставраціи; онъ любилъ ее той любовью, которая поражаетъ насъ на каждой страницѣ у Ламартина, и во имя которой всякій человѣкъ приписывается всей душою къ тому періоду своей дѣятельности, когда въ полномъ блескѣ сіяли его нравственные и умственные силы. Къ тѣмъ благословеннымъ годамъ, съ которыми связана слава однихъ и разочарованіе другихъ. Понятно, какое глубокое негодованіе произвели въ Россини июльскія происшествія. Этотъ переворотъ, реакція котораго стоила жизни Нибуру, наложилъ на душу музыканта Веронскаго конгресса печать неизлечимой меланхоліи, которая восемнадцать лѣтъ спустя, со времени февральской революціи перешла въ рѣшительное отчаяніе. Новые министры стали на мѣсто тѣхъ людей, съ которыми онъ находился въ тѣсныхъ отношеніяхъ; завѣдываніе оперой перешло отъ министерства двора въ руки частнаго антрепренера, и эти обстоятельства, которые такъ легко могъ перенести авторъ «Вильгельма Телля», были причиной его полнаго отрѣченія, потому что они подѣйствовали на характеръ, утомленный жизненной опытностью и очень хорошо знавшій цѣну людскимъ восторгамъ.

Россини удался подъ самую крышу итальянскаго театра; тамъ старинные друзья, не боявшіеся сломать себѣ шею въ какой-нибудь западнѣ, видали его въ теченіи трехъ лѣтъ, въ философскихъ размышленіяхъ о современныхъ событіяхъ. Извѣстная насмѣшка его ни кому не давала пощады; двумя, тремя словами казнили онъ нынѣшнюю или завтрашнюю извѣстность; почти всѣ его эпиграммы, дошедшія до насъ, относятся къ этому времени. Извѣстно, какъ процвѣталъ тогда итальянскій театръ подъ вліяніемъ Беллини и Доницетти; имя Россини только изрѣдка появлялось на афишкахъ. Конечно,

давали по временамъ «Сороку-воровку», «Отелло» и «Севильскаго цирюльника». Но «Пуритане», «Анна Боленъ», «Норма», «Луция» составляли главный репертуаръ той эпохи, а онъ взо-бравшись на вершину своего юта, и не замѣчалъ, что вѣтеръ уже не дуетъ болѣе въ корму его корабля. Жить въ храмѣ враждебныхъ боговъ, день и ночь дышать воздухомъ ихъ тор-жествъ, да, другой-бы умеръ отъ зависти на мѣстѣ Россини. Но онъ, казалось, находилъ въ этомъ удовольствіе, и нѣжился какъ саламандра въ огнѣ. Кто въ эти годы посѣщалъ итальянскій театръ, тотъ, вѣроятно, не разъ встрѣчалъ въ корри-дорахъ, часу въ одиннадцатомъ, человѣка довольно полного, съ спокойнымъ и беззаботнымъ лицомъ, съ ласковымъ и при-влекательнымъ взоромъ, съ простыми и добродушными прие-мами, который обращалъ на себя общее вниманіе незатѣли-востью своей одежды и просторомъ своего сюртука: этотъ че-ловѣкъ былъ Россини. На то, что пропеходило на сцѣнѣ и въ залѣ, онъ не обращалъ никакого вниманія, и если мимо-ходомъ, въ полурастворенную дверь, долетала до него какая-нибудь мелодическая струя, онъ, право не зная, откуда при-неслась она, изъ «Пуританъ» или изъ «Отелло». Такъ какъ обитавшая имъ келья не позволяла ему принимать посѣтите-лей, то онъ сходилъ иногда въ фойе, чтобы взглянуть на лю-дей, но и тутъ всячески избѣгалъ глазцовъ, встрѣчи съ кото-рыми боялся онъ какъ чумы. Если въ толпѣ мелькавшихъ че-редъ нимъ людей ловилъ онъ какой-нибудь разговоръ, подхо-диль подъ настроеніе его собственнаго духа, то онъ подса-живался съ видомъ неспѣсиваго барина на лавочку, подлѣ пер-вой служанки, отворяющей дверь въ ложу; всѣ онъ давно при-знали его, и перѣдко передавали ему разныя любопытныя пе-торіи, пропеходилціи въ подвѣдомственныхъ имъ будуарахъ. Однажды вечеромъ, Джудитта Гризи, извѣстная своей близо-рукостью, прошла мимо него; Россини позвалъ ее въ слѣдъ, и нѣмоща, обратившись назадъ, сказала съ замѣшательствомъ: «Извините меня, любезный маэстро! я приняла васъ за лакея!»

Впрочемъ, эти странности въ обращеніи нисколько не дол-жны удивлять насъ. Итальянецъ, отдыхающій отъ своихъ за-нятій, очень хорошо знаетъ себя цѣну. Врядъ-ли какой-нибудь поваръ въ Парижѣ, или даже въ Неаполѣ сѣмѣетъ такъ при-готовить магароны какъ братъ герцога Ч...., что не мѣшаетъ ему быть однимъ изъ первыхъ вельможъ въ его отечествѣ.

IX.

Возвращеніе въ Италію. — Болонья и Флоренція.

Въ одинъ прекрасный день Россини соскучился во Фран-ціи и выѣхалъ изъ Парижа въ свой великолѣпный палаццо въ Болонью. Здоровье его, на разстройство котораго онъ жа-ловался въ послѣднее время своего пребыванія во Франціи, вскорѣ поправилось отъ вліянія роднаго воздуха и мало по малу забылъ онъ асфальтовую мостовую парижскихъ бульва-ровъ, корридоры итальянскаго театра и великолѣпныя кофей-ныя шумной столпцы, какъ забылъ онъ многое на этомъ свѣ-тѣ. Жизнь въ Болоньѣ пришлась ему по душѣ, онъ прово-дилъ время среди умныхъ и образованныхъ прелатовъ. Россини всегда любилъ общество духовныхъ лицъ, можетъ быть въ воспоминаніе милостиваго вниманія къ нему кардинала Кан-зальви, страстнаго любителя музыки и поклонника Чимарози, боеть котораго сдѣлалъ для него Канова.

Искусное и благоразумное поддержаніе своего значитель-наго богатства, удовольствія хорошаго стола, безмятежная игра въ вистъ — таковы были занятія и развлеченія этого мудре-ца, который отказался отъ земной славы.

Февральская революція нарушила благосостояніе счастливаго дилетанта. Объятый ужасомъ и страхомъ при видѣ событій, открывшихся въ Болоньѣ, онъ выѣхалъ во Флоренцію, гдѣ и пристроилъ своихъ пенатовъ, въ ожиданіи новаго порядка ве-щей. Въ Парижѣ ему стали-бы надобѣдать толпами объ его музыкѣ, но тамъ, подъ благословеннымъ небомъ Италіи, гдѣ каждый живетъ самъ для себя, не заботясь о своемъ сосѣдѣ, никто не тревожилъ его слуха непрошеными похвалами. Од-нажды великій герцогъ пожелалъ слышать «Вильгельма Телля». Россини самъ дирижировалъ представленіемъ, тѣмъ дѣло и кончилось.

Говорятъ, что отличительный характеръ генія состоитъ въ развитіи искусства и въ преобразованіи его формъ, завѣща-ныхъ прежними дѣятелями: Россини вполнѣ оправдываетъ эту истину. Бросимъ бѣглый взглядъ на состояніе италіанской му-зыки около 1812 года, передъ появленіемъ славнаго сына скромной Анны Гвидарини. Прежняя школа нѣмца, изъ кото-рой вышло столько знаменитыхъ виртуозовъ уже не существо-вала болѣе. Большая часть музыкантовъ прошлаго вѣка уже умерли; оставшіеся въ живыхъ ничего вновь не писали. Золо-тыя лиры Чимарози и Пайзіелло оставались безответными; Зингарелли, Фиораванти, Самьери, Портогалло — замолкли. Керубини и Спонтини, переселившись во Францію, на вѣки погбли для Италіи. Новое поколѣніе представляло только сла-бый отголосокъ прошедшаго. Не будь Павези такого слабого сложенія, онъ, можетъ быть, оправдалъ-бы въ послѣдствіи то высокое мѣстѣ, которое имѣлъ объ немъ Россини по его различнымъ отрывкамъ; Фиораванти доводилъ до нелѣпости комизмъ Чимарози; что-же касается до Джерарди, Какчіи, Николіни — то были, безъ сомнѣнія, люди замѣчательные, но не имѣвшие опредѣленной физіономіи, люди не бездарные, но лишеныя силы воображенія. Противъ этой толпы подра-жателей, не отличавшихся мелодичностью старинныхъ маэ-стро, возстали двое музыкантовъ, которые вознамѣрились про-извести реакцію. Одинъ изъ нихъ былъ баварецъ Симонъ Ма-иръ, авторъ «Лодонски», представленной въ 1800 году, «Эле-винскихъ таинствъ» и десятковъ двухъ другихъ произведеній, которыя долго оставались образцами въ глазахъ публики, не-звучимой еще съ Моцартомъ; другой Паеръ, родомъ италіан-ецъ, который очень хорошо понималъ, сколько пользы извлечь можно изъ нѣмецкой гармоніи. Италіанская музыка, утративъ прежнюю легкость и простоту, обратилась къ вычурамъ и уче-нымъ заманкамъ, и достоинство названныхъ нами композито-ровъ состоитъ въ искусномъ осуществленіи разныхъ комбина-цій, требуемыхъ духомъ времени. Оркестръ всегда былъ отго-лоскомъ господствующаго мѣнія эпохи. Возьмите оркестровку «Деревенскаго Колдуна» — съ какой полнотой въ этой нѣжной буколической музыкѣ, гдѣ слышно безпрестанное воркованіе флейты, отразилось сантиментальное рококо пустаго и выдох-шагося общества. Съ переменной нравственныхъ и умствен-ныхъ понятій, съ появленіемъ наклонности къ романтизму, въ оркестрѣ преобладаютъ арфы и органы; наступитъ время воен-ное и откроется царство мѣдныхъ инструментовъ. Достоверно только, что оглушительныя трубы и весь этотъ вопиющій громъ, въ которомъ упрекали италіанскую музыку, появились въ искусствѣ въ славныя времена наполеоновой имперіи: въ

первый раз встрѣчаются они въ операхъ, написанныхъ между 1811 и 1813 годами маэстромъ Дженерали и другими композиторами, которые вдохновлялись бюллетенями имперіи.

Въ такомъ положеніи были дѣла при появленіи Россіи. Предъ этимъ юношей, одареннымъ всеми инстинктивными способностями гения, вмѣщавшимъ въ себѣ и Пиндара и Анакреона, остановились въ изумленіи Болонья, Венеція и Миланъ. Другіе пишутъ для того, чтобы имъ дивились; его-же музыка — лучшій праздникъ для очарованнаго слуха. «Если-бы меня спросили, пишетъ Карпани, что ослѣпляетъ меня и чаруетъ въ этомъ метеорѣ итальянскаго неба, что нахожу я умопотрясающаго и волшебнаго въ этой чудной музыкѣ, я-бы прокричалъ во всеуслышаніе: нѣтъ и нѣтъ, и опять таки нѣтъ!» И воздавши должную похвалу гениальному человѣку онъ продолжаетъ:

«Напрасно обвиняють музыку Россіи въ недостаткѣ выраженія; по моему мнѣнію, онъ какъ-будто намѣренно жертвуетъ выраженіемъ нѣтъ, которымъ такъ пренебрегаютъ многіе изъ знаменитѣйшихъ германскихъ композиторовъ. Для нихъ музыка состоитъ исключительно въ выраженіи и сначала до конца должна быть запечатлѣна поэтическимъ колоритомъ содержанія... Результатомъ этой странной теоріи является «Фиделіо» Бетховена, которое состоитъ изъ сплетенія разныхъ модуляцій, не ладящихъ другъ съ другомъ, не ладящихъ и съ слухомъ слушателя, изъ разныхъ музыкальных фразъ, прорываемыхъ яркимъ блескомъ молніи, по которымъ врядъ-ли могутъ составить цѣлое, называемое оперою!»

Не раздѣляя безусловно мыслей миланскаго критика, надо однако-же сознаться, что въ словахъ его есть частица правды, и что если берлинскіе и лейпцигскіе ученые вполне постигли слабую сторону итальянской музыки, то итальянскіе критики не совсѣмъ не справедливы въ своихъ сужденіяхъ о германской музыкѣ. Руссо, который въ свое время придерживался началъ, представляемыхъ нынѣ маэстромъ Россіи, говорилъ правду, что трагедія требуетъ декламаціи, а музыка есть отдѣльное и независимое искусство, органомъ котораго является слухъ, точно также какъ органами живописи и поэзіи служатъ глаза и сердце человѣка. Противниками этихъ мыслей были Глюкъ и его послѣдователи: то была вѣчная борьба съвера съ югомъ, старинный споръ, неразрѣшенный бурными препіями XVIII вѣка, и который кончится только съ окончаніемъ царства музыки на землѣ! А сойдтись такъ было не трудно: послѣдователи Глюка не отрицали мелодіи, приверженцы Пиччини не отвергали выраженія драматическаго. Кто скажетъ, что помимо гармонической декламаціи нѣтъ никакихъ достоинствъ въ «Альцестѣ», въ «Ифигеніи», въ «Орфеѣ», въ этой мелодической оперѣ, которая была торжествомъ Гваданы, и поэтической красоты которой передавалъ намъ незабвенный Рубини въ свои лучшіе года? Глюкъ вовсе не пренебрегаетъ гармоніею; напротивъ онъ любитъ ее и воспроизводитъ во всѣхъ формахъ; а съ другой стороны неужели Пиччини, Паизиелло и Чимароза умышленно грѣшатъ противъ выраженія? Тоже самое относится и къ Россіи, который въ извѣстномъ тріо изъ «Вильгельма Телля» умѣлъ соединить простоту и ясность итальянскаго стиля съ глубокимъ драматическимъ выраженіемъ нѣмецкой музыки.

Россіи служить какъ-бы примирителемъ Италіи съ Германіею въ дѣлѣ музыкальнаго искусства. Ученникъ Гайдена въ употребленіи инструментовъ, онъ въ совершенствѣ знаетъ науку диссонансовъ и модуляцій, и прибѣгая въ Германіи къ

свѣто-тѣни, онъ никогда не выходитъ изъ должныхъ предѣловъ. До него, никто изъ итальянскихъ художниковъ не приближался въ такой степени съ Германіей, и самые непримиримые враги его должны сознаться, что Россіи сдѣлать всѣ уступки, требуемыя отъ него духомъ времени, не отрекаясь отъ своей индивидуальности, и что, заимствуя у нѣмцевъ ихъ оркестръ, онъ всегда почтительно обходитъ ихъ метафизику.

Нравится публикѣ, завлекать ее и держать въ своей власти — таково желаніе Россіи, таково постоянная дѣль этихъ мелодій, этихъ мотивовъ, этихъ темъ, аккомпанименты которыхъ взяты изъ оркестра Гайдена и Моцарта. Авторъ «Вильгельма Телля» умѣлъ помирить — и въ этомъ состоитъ его главная заслуга — успѣхи повѣйшей гармоніи, повѣйшія открытія въ области инструментовки, съ неодолимою потребностью мелодичности, которою живутъ итальянцы. Паертъ и Майръ, ограничившись обновленіемъ оркестра, рѣшили задачу только вполнину; одинъ гений могъ нанизать діагоны алмазы и перлы на роскошную ткань полной и благоуханной гармоніи. Дѣло шло не просто объ удовлетвореніи всеобщей потребности; надо было удовлетворить ей въ опредѣленныхъ размѣрахъ и условіяхъ національнаго вкуса. Россіи понялъ свое назначеніе, и всѣмъ извѣстно, какой электрическій токъ пробѣжалъ по всей Италіи отъ его обаятельныхъ нѣсенъ. Пускай неданты колютъ ему глаза его квинтами и другими синастическими ошибками, которыя примѣтны на бумагѣ для пытливаго глаза заслуженныхъ теоретиковъ и не существуютъ для публики въ общей массѣ мелодическихъ звуковъ; на подобныя мелочи по всему праву не обращаетъ вниманія человѣкъ гениальный: онъ важенъ и не простителенъ только для школьниковъ. Малѣйшій шагъ, обличающій въ художникѣ безсиліе, разрушаетъ прелесть созданія; напротивъ того, разные недосмотры, происшедшіе отъ избытка таланта, возвышаютъ его достоинство. По нашему мнѣнію, можно-бы упрекнуть Россіи въ другихъ болѣе существенныхъ недостаткахъ, каковы, напримѣръ: это злоупотребленіе виртуозности пѣвца, это вѣчное воспроизведеніе тѣхъ-же формулъ, которыя, подъ видомъ услажденія слуха, только притупляютъ его и развращаютъ однимъ словомъ всю эту манерность, противную изящному вкусу и простотѣ выраженія; сюда-же должно отнести слишкомъ частое замѣненіе драматическаго интереса чисто театральнымъ эффектомъ и въ особенности смѣшеніе всѣхъ родовъ искусства, вслѣдствіе чего комическій мотивъ безобразитъ сцену изъ «Отелло», и патетическая фраза невзначай прорывается въ «Севильскомъ цирюльникѣ», точно вдова въ театральномъ маскарадѣ. Нерѣдко, среди глубокой тишины, неистово загремитъ оркестръ и вы думаете, что наступилъ конецъ міру и сиракиваете самихъ себя: неужели содержаніе пьесы требуетъ подобной музыкальной тревоги? О нѣтъ, это Юпитеръ потѣшается и заводитъ бурю для того, чтобы вы не заснули въ своемъ креслѣ. Россіи называетъ это пробужденіемъ музыкальнаго интереса; лучше-бы было не ослаблять его и вести ровнѣе чрезъ всю пьесу. Но кто изъ насъ осмѣлится упрекнуть въ длиннотахъ человѣка, который въ десять лѣтъ написалъ около сорока оперъ? Тому можно отвѣтить словами Цицерона, который извинился, что пишетъ длинное письмо за немѣніемъ времени написать короче. Впрочемъ никто такъ чистосердечно не сознается въ собственныхъ недостаткахъ, какъ Россіи, а это, конечно, подаркомъ.

Отъ чего вы, спросили его однажды, питая глубокое уваженіе къ Моцарту и Гайдено, не стараетесь подражать ихъ

стилю? — Очень-бы радъ отвѣчать онъ; но что прикажете дѣлать? И онъ принялся опять за свои арпеджио, кадансы, модуляции, кресцендо и форте. Россини не можетъ растаться съ мелодіей, если она пришлась ему по дунѣ; у него ухо опережаетъ мысль, и когда эти власти не уживаются вмѣстѣ, онъ и не думаетъ мирить ихъ, потому что неохотникъ до семейныхъ ссоръ. Отсюда частныя безсмыслицы въ его музыкѣ, отсюда это множество мотивовъ, которые на самомъ дѣлѣ суть только вариации, отсюда эти ругады, эти трели, это обиліе драматическихъ нотъ, которыя имѣютъ смыслъ въ интермедіи, но которыя безпрестаннымъ повтореніемъ наводятъ скуку и вредятъ драматическому положенію и характеру лицъ. Говори правду, вина эта падаетъ не на одного Россини; приступая къ своимъ смысламъ, нововведеніямъ, онъ тѣмъ не менѣе долженъ былъ припаровляться къ сценическимъ обычаямъ своей родины, для которой театральное представленіе не болѣе какъ музыкальный концертъ. Великія имена Глюка и Моцарта, которыми до сихъ поръ колютъ ему глаза, были знакомы ему не по одной наслышкѣ, и онъ доказалъ, что можетъ смѣло идти вслѣдъ за ними, лишь-бы только атмосфера страны благопріятствовала его начинанію. Въ ожиданіи этой благословенной минуты, онъ продолжалъ свою беззаботную жизнь и поблажалъ итальянской публики, что однако не мѣшало ему довести до неслыханнаго развитія драматическую часть своихъ сочиненій и являться въ своихъ финалахъ и речитативахъ человѣкомъ, который опередилъ свой вѣкъ и свою родину, но по добродѣли не хотеть разорвать съ ними связи.

Подтвержденіе нашихъ словъ найдти можно въ «Отелло», «Моисей», «Зельмиръ» и «Сорокъ-воровъ». Конечно ни одна изъ этихъ оперъ не можетъ назваться совершеннѣйшимъ образцомъ искусства въ родѣ моцартова «Донъ-Жуана» или «Тайнаго брака» Чимарозы; мишура перемѣнилась въ нихъ съ золотомъ, вычурность съ простотою, и эта музыка, не смотря на обиліе первостепенныхъ красотъ, носить на себѣ всѣ недостатки своего времени. Россини добивался успѣха, и очень хорошо зналъ требованія общества. И въ самомъ дѣлѣ у всякаго времени есть слабыя стороны, которыя надо щадить, если человѣкъ хочетъ при жизни имѣть вліяніе на массу. Благодаря Бога, не всѣ гениальные люди умираютъ въ богадѣльняхъ; многіе и многіе наслаждаются жизнью и срываютъ цвѣты наслажденія. Задача состоятъ въ томъ, чтобы искусно взяться за дѣло и уважать предметъ, доставляющій намъ развлеченіе. Почти всегда подъ прикрытіемъ рутинны прорываются на свѣтъ Божій новыя истины и воцаряются надъ міромъ. Гений, равно какъ и посредственность, придерживается выраженныхъ нами правилъ, расплывается мелкой монетою, которая у всякаго подъ руками. Равнида въ томъ, что посредственность кладетъ эту мелочь въ основаніе своихъ произведеній, а гений только разсматриваетъ ее по поверхности, точно также, какъ мы навѣдимъ зеркало на солнце для приманки жаворонковъ. Горе выскобреннымъ и суетнымъ, которые не хотятъ подѣлиться правдами своими! Послѣ смерти, можетъ быть, воздастся имъ должное отъ потомковъ; при жизни не видать имъ ни общественныхъ торжествъ, ни народныхъ восторговъ, ни царскихъ щедротъ. Россини-же только и жилъ для этихъ наслажденій. И какъ было ему не любить ихъ, ему, вдохновенному живописцу этихъ наслажденій, ему, веселому, беззаботному пѣвцу юности и жизни, которому не доставало одной только струны горькихъ слезъ, и который знакомъ былъ только съ физической стороною любви, не извѣдавъ ея сладкихъ томленій и

думъ! Благодатный свѣтъ, ясная лазурь и прозрачность южнаго неба составляютъ основу его картинъ, въ которыхъ дѣйствительность преобладаетъ надъ идеаломъ. Другіе избрали себѣ сумракъ и густую темноту ночи, сквозъ которую, какъ у Рембрандта, прорѣзывается яркій лучъ свѣта; у Россини, напротивъ, легкое облако на минуту омрачаетъ блескъ солнца, которое потомъ съ большею силою начинаетъ палить васъ нестерпимымъ жаромъ мелодіи.

Слава Россини связана съ отраднѣйшими воспоминаніями рестаураціи. Эта счастливая и роскошная музыка, украшенная всѣми прелестями юности и жизни, была спутницею возрожденія наукъ и искусствъ. Въ этихъ волшебныхъ ритмахъ слышится какое-то праздничное настроеніе духа, которое такъ шло къ придворной роскоши, къ этому первому порыву къ наслажденіямъ жизни, который обхватилъ Европу, едва успѣвшую оправиться отъ ужасовъ прошлаго времени.

Какъ всѣ первостепенные гении, Россини былъ человѣкомъ своего времени и своей родины. Въ лицѣ его Италія въ послѣдній разъ царила надъ міромъ, и надмѣнная Германія преклонилась предъ этой неодолимой силой, и восторженная Франція извлекала свои выгоды изъ этого господства. Чуждый всякаго участія въ теоретическихъ спорахъ, которые такъ часто убиваютъ въ художникѣ искренность вдохновенія, пѣвецъ Дездемоны, Розины и Вильгельма Телля, въ своей обширной дѣятельности, повиновался болѣе внутреннему демону, нежели любви къ золоту, которая по видимому завладела всѣмъ существомъ его. Это злоупотребленіе техническихъ приемовъ, это ежедневное обнаруживаніе доступнаго для всѣхъ формализма, должно было естественно породить подражателей. Есть много картинъ учениковъ Рубенса, которыя можно почесть произведеніями самого учителя. Тоже можно сказать и о нѣкоторыхъ операхъ Дженерали, Караффа, Меркванте (въ первый періодъ его дѣятельности), Пачини и многихъ другихъ композиторовъ, операхъ, которыя не больше какъ копія, но копія до того вѣрныя, что не будь подъ нимъ именъ авторовъ, потомство непременно впадо-бы въ заблужденіе. Что жажда богатства тоже входила частію въ неутомимую дѣятельность гениальнаго человѣка, Россини не разъ сознавался въ этомъ, и многія важныя событія его жизни вполне подтверждаютъ его слова.

Авторъ «Цирюльника» и «Отелло», какъ мы уже сказали, понималъ свое время и рѣшилъ, что глупо не пользоваться дарами неба. Онъ не рѣшился-бы купить славу Моцарта цѣною тяжкихъ лишеній, которыя долженъ былъ вынести великій замцбургскій художникъ на пути къ своему безсмертію. Въ числѣ главнѣйшихъ представителей человѣческой мысли есть нѣсколько личностей, которыя спокойствіе предпочитаютъ борьбѣ, и для которыхъ не имѣетъ приманки и самая слава въ потомствѣ, если земная жизнь не расточаетъ имъ своихъ наслажденій. Въ этомъ смыслѣ, чья судьба сравнится съ цвѣтущей и блаженной жизнью Россини? На закатѣ дней своихъ онъ имѣетъ полное право сказать про себя:

«Я доставлялъ наслажденіе современникамъ и въ тоже время самъ наслаждался.»

Прекрасный удѣлъ, который только въ половину знакомъ былъ Мольеру!

ВЪ МУЗЫКАЛЬНОМЪ МАГАЗИНѢ

В. СТЕЛЛОВСКАГО.

ПОСТУПИЛИ ВЪ ПРОДАЖУ КНИГИ И ТЕАТРАЛЬНЫЯ ПЬЕСЫ:

ХОЛОСТЯКЪ,

комедія въ трехъ дѣйствіяхъ,

И. С. Тургенева,

напечатанная въ томъ видѣ, какъ она дается на сценахъ
Императорскихъ театровъ.

Цѣна 50 к. с.

СОНЪ ВЪ ЛѢТНЮЮ НОЧЬ,

фантастическая комедія

ШЕКСПИРА,

переводъ *Ан. Григорьева.*

Съ предисловіемъ и примѣчаніями.

Цѣна 60 к. с.

ПРОСТО СЛУЧАЙ,

сцены изъ купеческаго быта,

И. Горбунова.

Цѣна 20 коп. сер.

СВАТКИ,

зимняя сцена изъ русскаго быта,

М. Стаховича.

Цѣна 20 коп. сер.

ОТЕЦЪ СЕМЕЙСТВА,

оригинальная драма въ четырехъ дѣйствіяхъ,

Н. ЧЕРНЫШЕВА.

(Автора комедіи: «Не въ деньгахъ счастье»).

Цѣна 75 к. сер.

МАЗЕПА,

поэма

БАЙРОНА.

Переводъ *И. Гоміева.*

Цѣна 30 к. сер.

МИНУТНОЕ ЗАБЛУЖДЕНІЕ,

комедія въ четырехъ дѣйствіяхъ, въ стихахъ,

Н. Куликова,

Цѣна 75 коп. сер.

ШИДЛЕРЪ,

краткій очеркъ его жизни и произведеній.

составлено по

ВЕЙ.ПО.

Цѣна 60 коп. сер.

ТЕАТРАЛЬНЫЯ ВОСПОМИНАНІЯ,

Автобіографическія записки

Р. Зотова.

Цѣна 1 р. сер.

СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ,

драма въ трехъ дѣйствіяхъ, изъ поэмы *А. С. Пушкина.*

Н. Куликова.

Цѣна 75 коп. сер.

ФОФОЧКА!

Водевиль въ одномъ дѣйствіи.

К. Тырновскаго.

Цѣна 40 к. сер.

ДѢЛО ВЪ ШЛЯПѢ,

комедія въ одномъ дѣйствіи.

И. Лаикевича.

Цѣна 40 к. сер.

КОРОЛЬ ЛИРЪ,

трагедія въ пяти дѣйствіяхъ,

ШЕКСПИРА,

переводъ *А. Дружинина,* съ примѣчаніями и объясненіями.

Цѣна 1 руб. сер.]

ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОКЪ,

водевиль въ одномъ дѣйствіи.

А. Баженова.

Цѣна 40 к. сер.

Гг. иностранцыне прилагаютъ за пересылку каждой книги за 1 фунтъ.