

А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ.

ТОМЪ ВТОРОЙ

(1857—1859 гг.).

780
Сер. II

2978

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Департамента Удѣловъ, Моховая, д. № 40.

1892.

А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ.



ТОМЪ ВТОРОЙ

(1857—1859 гг.).



С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Департамента Удѣловъ, Моховая, д. № 40.

1892.

Mus 5132.60.80 (2)
~~Mus 5132.14.7 (2)~~

HARVARD UNIVERSITY

JAN 5 1971

EDA KUHN LUBCH ~~LIBRARY~~

Музыкальная хроника.



Возобновленіе «Фрейшютца» въ театрѣ-циркѣ *).

Въ послѣднихъ статьяхъ этого отдѣла (еще въ октябрѣ минувшаго года) рѣчь шла объ оперѣ «Марта», тогда только что поставленной на русскую оперную сцену. Теперь эта опера достигаетъ уже своего пятнадцатаго представленія и—какъ и слѣдовало ожидать отъ этой легкой, всѣмъ доступной музыки и отъ занимательнаго сюжета—весьма нравится посѣтителѣмъ театра-цирка, не смотря на вовсе не привлекательное исполненіе теноровой партіи.

Истиннымъ любителямъ хорошей музыки дирекція Императорскихъ театровъ доставила живѣйшую радость возобновленіемъ въ театрѣ-циркѣ одной изъ лучшихъ оперъ въ свѣтѣ, и возобновленіемъ тщательнымъ, вполнѣ согласнымъ съ весьма не бѣдными, къ сожалѣнію только мало сознаваемыми средствами русской оперной труппы. Веберовъ «Фрейшюцъ», или какъ онъ называется въ русскомъ переводѣ (двадцатыхъ годовъ) «Волшебный стрѣлокъ», принадлежитъ къ созданіямъ вдохновенно-поэтическимъ, и именно по этой внутренней, типической поэзіи—всегда юнъ и свѣжъ, не смотря на свое сорокалѣтнее существованіе.

Увлекаясь идеалами позднѣйшаго времени—можно находить во всей основѣ этой оперы слишкомъ дѣтскую наивность, можно, пожалуй, нападать на неразвитость характеровъ, на скудность дѣйствія (особенно въ 1-мъ и 3-мъ актѣ)—на слишкомъ неподготовленное вмѣшательство пустытника въ мало-понятную развязку драмы, и на многое еще,—все же либретто Фрейшюца остается однимъ изъ самыхъ счастливо задуманныхъ для поэзіи музыкальной, и самая простота, почти символическая, въ главной мысли этой божеской сказки чрезвычайно выгодна для ея опернаго осуществленія.

А какъ совершилось это осуществленіе подъ перомъ гениальнаго художника, Вебера—объ этомъ музыкальная критика не устаетъ говорить съ восторгомъ въ продолженіе четырехъ десятковъ лѣтъ.

*) «Сынъ Отечества» 1857 г., № 2.

Максъ, Каспаръ, Агата, Энхенъ живутъ, дышать въ этой образцовой партитурѣ и на всегда останутся типами нѣмецкихъ личностей, на столько же какъ, напримѣръ, Фердинандъ и Луиза, Карлъ Мооръ, Амалія и другіе — въ пиллеровыхъ драмахъ.

Типичность фizioномій во Фрейшюцѣ не ускользнула отъ великаго веберова современника, Бетховена. Безсмертный—симфонистъ передъ громадною геніальностью котораго талантъ Вебера могъ казаться мелковатымъ—былъ лишенъ наслажденія слушать «Фрейшюца» въ театрѣ, потому что «слушать» музыку уже не могъ, страдая глухотою,—но, просматривая партитуру, очень любовался ею и замѣтилъ, что такой силы онъ отъ Вебера даже не ожидалъ: «Der Casper, das Unthier steht da wie ein Haus»!

Присмотрѣвшись поближе, Бетховенъ не могъ не увидѣть, что большая арія Каспара въ ея мажорѣ—почти сколокъ съ аріи Пизарро въ бетховенскомъ Фиделіо, — точно также какъ большая арія Агаты и тономъ, и поворотомъ, и фактурою сильно напоминаетъ большую арію Леоноры оттуда же.

Но это нисколько и не упрекъ для таланта Вебера, въ которомъ запасъ оригинальности былъ необыкновенно богатъ. Это — скорѣе—дань уваженія къ великому предшественнику на поприщѣ нѣмецкой оперной музыки и невольная родственность направленія при одномъ и томъ же «нѣмецкомъ» идеалѣ.

Кромѣ характерности главныхъ фizioномій, кромѣ чудесно-развитаго, съ удивительною послѣдовательностью проведеннаго адскаго элемента, элемента этихъ тайныхъ, мрачныхъ силъ, опутавшихъ жизнь развратнаго Каспара, а черезъ него захватившихъ было и довѣрчиваго юношу Макса—во Фрейшюцѣ есть сторона, которая прежде Вебера никѣмъ не была затронута въ области оперы.

Ни въ Моцартовыхъ созданіяхъ, ни въ Бетховенскомъ Фиделіо, ни въ операхъ французской школы (Глукъ, Мегюль, Керубини)—ландшафтъ, мѣсто дѣйствія въ музыкѣ, почти не отражается — если это и бываетъ (въ одномъ терцетѣ изъ *Così fan tutte*, напримѣръ, въ сценахъ тартара у Глука въ Орфеѣ и Альцестѣ, и въ нѣкоторыхъ номерахъ «Водовозова» и т. д.), то не больше какъ въ видѣ исключенія, мимоходомъ.

Ни одинъ композиторъ до Вебера не вздумалъ бы цѣлый длинный финалъ посвящать живописанью сценъ природы наравнѣ съ драматическимъ дѣйствіемъ. Между тѣмъ во «Фрейшюцѣ» именно — «Волчья долина», глубоко поэтически задуманная и выполненная съ изумительнымъ мастерствомъ колорита,—составляетъ въ своемъ фантастическомъ родѣ точно такое же чудо пейзажной музыки, какъ пасторальная симфонія Бетховена въ родѣ не фантастическомъ.

Да и вообще поэзія богемскихъ горъ, долинъ и лѣсовъ играетъ въ цѣлой оперѣ «Фрейшюцъ» никакъ не меньшую роль, какъ и сами дѣйствующія лица. Припомните вступительное *adagio* увертюры, участіе хора охотниковъ въ восхитительномъ мужскомъ терцетѣ перваго акта,—все это дышетъ лѣсною свѣжестью—припомните многіе колоритныя подробности въ большой аріи Агаты

и въ чудесномъ терпетѣ, вслѣдъ за этою арією. Ночь, луна,—тихое колебаніе деревьевъ у раствореннаго окна Агаты,—облака, которыя потомъ набѣгаютъ на луну, какъ мрачныя предчувствія на душу Макса и Агаты — все это отражается въ чудесной музыкѣ, какъ въ зеркалѣ.

Нѣмцы пристрастны къ охотничьимъ пѣснямъ съ фанфарами роговъ—Jägerlieder, Jägerchöre, Jagt-musik mit obligaten Waldhörnern—безъ этого у нихъ рѣдкая опера обходится даже и въ наше время (свидѣтелемъ—«Марта») — это для нѣмецкихъ оперъ такой же необходимый «ингредиентъ» какъ сцены сумасшествія героинь съ распущенными косами и въ бѣлыхъ пенюарахъ на итальянской сценѣ. Но что эта охотничья музыка такъ опошлилась, въ этомъ, конечно, не Веберъ же виноватъ. Въ его «Фрейшюцѣ» эта сторона богемской народной поэзіи, была кстати, на мѣстѣ и получила свое типическое выраженіе. Любопытно при этомъ прослѣдить, какъ вкусы мѣняются съ духомъ времени. Теперь, намъ, нынѣшнимъ изъ цѣлаго «Фрейшюца» нравится меньше всего прочаго положительно то самое, что въ первые годы этой оперы, на крыльяхъ моды, облетѣло всѣ образованныя страны и вездѣ возбуждало самыя горячія рукоплесканія—рѣчь идетъ о свадебной «пѣснѣ дѣвушекъ» (Bräutigamslied) и хоръ охотниковъ (Jägerchor) передъ послѣднимъ финаломъ. Мы находимъ эти мотивы зѣло пошловатыми и допускаемъ ихъ, вмѣстѣ съ маршемъ и вальсомъ крестьянъ, какъ необходимыя *устуки* мѣстному колориту.

Веберъ, какъ и многіе другіе нѣмецкіе авторы оперъ, не отличался удобоисполнимостью своихъ вокальныхъ кантиленъ. Въ нихъ часто отзывается поворотъ совсѣмъ не голосной, а инструментальный. Притомъ же и та сторона «идеальности», которая здѣсь неминуемо требуется отъ исполнителей, слишкомъ рѣдко встрѣчается въ оперныхъ пѣвцахъ и пѣвицахъ. Вотъ причины, почему идеально-хорошаго исполненія оперы «Фрейшюцъ» трудно дожидаться. Въ самой Германіи слишкомъ мало красивыхъ голосовъ и еще меньше—умѣнья пѣть. Для пѣвцовъ же итальянскихъ, или исключительно воспитанныхъ на итальянской музыкѣ, Веберовы оперы — камень преткновенія, une musique presque inchantable. Самое лучшее подтвержденіе этой истины — исполненіе Фрейшюца на здѣшней итальянской сценѣ — два года тому назадъ (при Лагранжъ и Тамберликъ). Не говоря уже о томъ, что опера была обезображена прибавкою берліозовыхъ речитативовъ (весьма не музыкальныхъ и вялыхъ), самое исполненіе главныхъ партій оставляло желать чрезвычайно многого. И эта манія итальянскихъ пѣвцовъ прибавлять къ нотамъ композитора прикрасы собственнаго своего изобрѣтенія—именно во «Фрейшюцѣ» выходила чрезвычайно каррикатурно. Можно ли, напримѣръ, забыть фіоритуру, которую Тамберликъ прибавилъ къ аріи Макса въ совершенный разладъ съ гармоніей оркестра—или то, какъ онъ оканчивалъ allegro этой аріи — для эффекта—ровно двумя октавами выше противъ той ноты, которую написалъ Веберъ?!.. Дидо, съ своею жреческою важностью и съ своимъ деревяннымъ голосомъ, былъ до нельзя некстати въ роли Каспара. Тутъ надобно было Формеса; только онъ

никогда бы не согласился пѣть эту роль въ итальянскомъ искаженіи. Лагранжъ въ партіи Агаты была недурна, но еще слишкомъ не то, чего требовала задача роли, да и флейточный ея голосъ мало способенъ къ выраженію душевныхъ чувствъ. Партія Энхенъ приходилась вовсе не по голосу исполнительницы (г-жа Лаблашъ-де-Мерикъ). При переложеніи тономъ или двумя ниже, аріи Энхенъ утратили тотъ характеръ, въ которомъ онѣ написаны. Одинъ пустынный—въ особѣ Лаблаша нашелъ такого представителя, что оставалось только сожалѣть: зачѣмъ эта роль ограничивается одной финальной сценой. Хоры и оркестръ шли отлично—но исполненіемъ оперы въ цѣломъ оставаться довольнымъ было невозможно. Общее впечатлѣніе выходило недурно, мѣстами хорошо, но... вовсе не то, какого желалъ авторъ. Съ итальянскими пѣвцами въ этой оперѣ и ожидать другого нельзя. Ихъ школа (въ комъ еще она есть), ихъ манера, ихъ взглядъ на искусство—въ прямой противоположности тому, чего требуетъ музыка Вебера.

Припомнивъ, что искать идеальнаго совершенства — дѣло безразсудное, особенно когда идетъ рѣчь о труппѣ пѣвцовъ не имѣющихъ ни извѣстности европейской, ни такой роскошной поддержки, какъ напримѣръ здѣшняя итальянская опера—можно сказать по всей справедливости, что исполненіе «Фрейшюца», въ театрѣ-циркѣ, вообще весьма удовлетворительно и со многихъ сторонъ не въ примѣръ лучше удалось, нежели на итальянской сценѣ.

Чудно симпатическій, нѣжный теноръ г. Булахова очень на мѣстѣ въ роли Макса (хотя кое-гдѣ эта партія выходитъ немножко низка для высокаго тенора). Онъ поетъ отчетливо, вѣрно, просто какъ написано, и этимъ самымъ безъ всякаго сравненія лучше Тамберлика. Въ обоихъ терцетахъ и въ своей большой аріи г. Булаховъ производитъ впечатлѣніе очаровательное, а Тамберликъ въ этой музыкѣ только наводилъ досаду.

Г. Петровъ весьма хорошъ въ роли Каспара. Голосъ этого артиста, все еще свѣжій и красивый, а еще болѣе умная, талантливая игра придають этой роли ту желаемую авторомъ рельефность, которая была совершенно утрачена въ безталантномъ исполненіи Дидо. Разгульную пѣсню 1-го акта (гдѣ такъ поразительно эффектенъ ритурнель двухъ флейточекъ) г. Петровъ поетъ особенно удачно и каждый разъ вызываетъ повтореніе обоихъ куплетовъ. Сцену съ Саміелемъ нашъ русскій исполнитель выдерживаетъ такъ отчетливо и вѣрно характеру, что полюбовались бы и нѣмцы.

Роль пустытника исполняетъ г. Артемовскій и красивый басъ его тутъ весьма эффектенъ. Г. Гумбинъ въ маленькой партіи Киліана нисколько не хуже г. Тальяфико, а голосомъ даже и получше.

Изъ женскихъ партій, если г-жа Булахова, безъ сомнѣнія, должна поуступить г-жѣ Лагранжъ (хотя и та не придавала роли Агаты настоящей ея фizioноміи),—за то роль Энхенъ пришлась необыкновенно удачно по средствамъ г-жи Лилъевой. И голосокъ ея, и веселая, развязная игра ея, и отличная вѣрность интонаціи, и пониманіе характера роли, все дѣлаетъ г-жу Лилъеву одною изъ лучшихъ Энхенъ, какихъ только желать слѣдуетъ. Тутъ все поется въ томъ

тонъ и такъ, какъ написано, и, разумѣется, эффектъ обѣихъ арій Энхенъ выходитъ несравненно лучше нежели бывало у Итальянцевъ; что написано для сопрано, то для альты или полу-альты никакъ не придется безъ ущерба музыкальной мысли.

Оркестръ и хоры, конечно, не такъ блистательны какъ въ большомъ театрѣ, но исполняютъ свое дѣло рачительно и исправно особенно хоры, въ которыхъ много одушевленія и слышны юные, неусталые голоса.

Выгодному общему впечатлѣнію весьма помогаетъ и тщательная постановка оперы на сцену, — свѣжіе костюмы, весьма хорошая декорация «волчьей долины».

По выраженію Франца Листа, во всесвѣтномъ успѣхѣ «Фрейшюца» и «сова» играетъ не послѣднюю роль.

Въ самомъ дѣлѣ, не будь сцены ужасовъ «волчьей долины», опера потеряла бы значительную часть своихъ красоть, а для тѣхъ, кто идетъ въ оперу не для одной музыки, но чтобы было что и посмотреть — потеряла бы рѣшительно и всю привлекательность. Оттого, когда говорить о постановкѣ «Фрейшюца», конечно, прежде всего спрашивается: удалась ли декорация «волчьей долины» — эффектенъ ли филинъ со своими горящими глазами, страшны ли привидѣнія во время литья волшебныхъ пуль?

Въ большомъ театрѣ у Итальянцевъ, декорация волчьей долины, съ шумящимъ каскадомъ изъ «настоящей» воды была очень красива, даже великолѣпна. Но именно эта великолѣпная красота нѣсколько вредила впечатлѣнію. Страшнаго, непріятнаго характера (*furchtbar, unheimlich*), котораго требовалъ смыслъ этой сцены, изящная декорация не имѣла вовсе и слѣдовательно была въ прямомъ разладѣ съ дѣйствіемъ и съ музыкой. Музыкальному наслажденію вредить въ свою очередь и водопадъ, нѣсколько заглушая оркестръ своимъ шумомъ.

Въ театрѣ-циркѣ постановка страшной долины поскромнѣе, но совершенно въ согласіи съ своею задачею. Именно такая пустынная, безотрадная, заглушающая лѣсная трущоба должна быть жилищемъ Саміеля и его свиты.

Водопадъ сдѣланъ весьма удачно и не мѣшаетъ музыкѣ, потому что декорационная вода шумитъ насколько ей прикажутъ.

Движеніе филина — на засохшемъ деревѣ, почти надъ головою Каспара — полетъ птицъ и всѣ привидѣнія сдѣланы съ толкомъ и въ эффектѣ очень удачны, особенно скелеты въ дикой охотѣ (несравненно лучше нежели было у Итальянцевъ) и полный адскій разгаръ, съ колоссальнымъ Саміелемъ, въ концѣ. (Есть одна несообразность при второй пулѣ: музыка живописуетъ явленіе «вепря» — на сценѣ же мы видимъ блуждающіе огоньки, а вепрь появляется только при слѣдующей пулѣ, когда въ оркестрѣ уже опять совсѣмъ другое).

Прочія декорации не новыя; изъ нихъ самая послѣдняя (озеро) очень эффектно освѣщена. Въ первомъ дѣйствіи, на заднемъ планѣ ландшафтъ нѣсколько болотный (въ родѣ картинъ Рюисдаля) — это не совсѣмъ кстати для

горно-лѣсной природы Богеміи—но все это—уже мелочи. Вообще же — въ заключеніе слѣдуетъ повторить, что и постановка, и исполненіе этой оперы въ театрѣ-циркѣ—чрезвычайно утѣшительны для тѣхъ, кто душою любитъ чудесное веберово созданіе. — А кто-же, любя музыку, можетъ не любить «Фрейшюца»? — вотъ почему читатели этой хроники простятъ пишущему ее, что увлекаясь предметомъ, онъ не успѣлъ сказать о томъ, что, кромѣ «Марты» и «Фрейшюца», является на сценѣ русской оперы. Эти извѣстія,—которыхъ накопилось довольно—отлагаются до слѣдующаго раза.



Лаблашъ въ роли Лепорелло *).



а сценѣ, гдѣ владычествуетъ синьоръ Верди съ своими Трубадурами и Травіатами, гдѣ черезъ опощленность итальянской рутины въ издѣліи и исполненіи модныхъ, весьма неизящныхъ оперъ, болѣе и болѣе опошливается и вкусъ публики, — на этой самой сценѣ, по какой-то счастливой, отрадной случайности, исполняютъ между прочимъ и великое созданіе, достигшее уже осьмага десятка лѣтъ, въ полномъ сіяніи славы неувядающей. Рѣчь идетъ, конечно, о Моцартовскомъ Донъ-Жуанѣ—и читатели начинаютъ побаиваться, что тотчасъ начнутся нескончаемыя похвалы изумительнымъ достоинствамъ этой оперы. Опасенія—напрасны.

Возгласы о красотахъ Донъ-Жуана, о безсмертной геніальности его творца принадлежать къ самымъ избитымъ на поприщѣ музыкальныхъ разборовъ и въ самомъ дѣлѣ, достаточно прискучили. Автору этихъ строкъ, въ своемъ мѣстѣ и, въ свое время, случилось даже вопіять «противъ» этихъ возгласовъ и — при всей безконечной любви къ моцартовой музыкѣ вообще и къ Донъ-Жуану въ частности, — длиннымъ рядомъ статей доказывать «чрезмѣрность» энтузіазма въ нѣкоторыхъ восторженныхъ хвалителяхъ этой оперы, чрезмѣрность—которая довела этихъ хвалителей до самыхъ непростительныхъ невѣрностей въ отношеніи къ Моцартову дѣлу, довела и до совершеннаго ослѣпленія насчетъ другихъ музыкальныхъ геніевъ первой величины.

Слѣдовательно, въ настоящей статьѣ читатели будутъ почти избавлены отъ панегириковъ одному изъ высшихъ музыкантовъ въ свѣтѣ, по случаю одного изъ важнѣйшихъ его созданій.

*) «Сынъ Отечества», 1857 г., № 7.

О красотахъ оперы здѣсь будетъ упоминаться только къ слову — безъ этого уже нельзя, потому что предметъ статьи съ самою оперою связанъ неразрывно.

Прежде всего, однако, невольно приходится возвратиться къ утѣшительному факту, здѣсь сказанному съ самаго начала.

Какъ же могло случиться, что въ нынѣшнемъ итальянскомъ репертуарѣ, среди музыки неизмѣримо далекой отъ стиля моцартовскаго, истинные любители искусства могутъ наслаждаться и «Донъ-Жуаномъ»?

Этимъ счастьемъ обязаны мы похвальнымъ привычкамъ избранныхъ итальянскихъ артистовъ, твердо установившимся на парижской итальянской сценѣ, въ ея самую блестящую эпоху. Тамъ, во время цвѣтущей поры Рубини, Тамбурини, Лаблаша, Малибранъ, Зонтагъ, ни одинъ сезонъ не обходился безъ Донъ-Жуана, хотя и тогда уже эта опера очень разнорѣчила съ модными и любимыми произведеніями и приходилась не по вкусу людей пресыщавшихся леденцовыми мелодіями Беллини и Доницетти.

Рубини, Тамбурини и Вiардо водворили моцартову знаменитую оперу и въ Петербургѣ; съ тѣхъ поръ она хоть рѣдкимъ метеоромъ является на нашей оперной сценѣ, къ не совсѣмъ большому удовольствію тѣхъ меломановъ, для которыхъ апогей музыки—Тrovatore или Traviata.

Но моцартово созданіе засіяло новымъ, пышнымъ блескомъ для петербургскихъ друзей искусства, при участіи того высокаго художника, который теперь остается «единственнымъ» представителемъ созвѣздія вокальныхъ артистовъ, составившихъ великолѣпную славу парижской итальянской оперы тридцатыхъ годовъ.

Изъ славныхъ и, въ своемъ родѣ, трудно замѣнимыхъ сверстниковъ своихъ, Лаблашъ остался одинъ; только значеніе его въ искусствѣ такъ колосально, что очень ошибаются тѣ, которые, видя въ немъ отличнаго пѣвца и актера (особенно «буффо»), считаютъ его равнымъ по достоинству, напримѣръ, Тамбурини или другимъ.

Совершенно наоборотъ этому мнѣнію, талантъ Лаблаша ставитъ его на такую высоту, что онъ—даже въ той никогда не повторившейся плеядѣ отличныхъ артистовъ—нисколько не былъ «primus inter pares», а такой первый—что остается единственнымъ, то есть и сравненія не допускаетъ.

Уже въ роли Бартоло, въ роли Донъ-Паскуале—въ особѣ Лаблаша, при изумительныхъ качествахъ его голоса и умѣнья владѣть имъ, мы узнали такое совершенство комической игры, которому ничего равнаго не видали не только что на оперной сценѣ, но и вообще въ театрѣ.

Для опытныхъ судей сценическаго искусства дѣло извѣстное, что достоинство артиста опредѣляется не столько по сравненію игры его въ разнородныхъ или даже противоположныхъ роляхъ (напримѣръ Фигаро въ оперѣ Россини и графъ Альмавива въ оперѣ Моцарта, докторъ Дулькамара и отецъ Дездемоны), сколько по сравненію игры одного и того же артиста именно въ однородныхъ

почти характерахъ, или по крайней мѣрѣ въ роляхъ, имѣющихъ между собою много общихъ точекъ. Бартоло и Донъ-Паскуале, оба старики, каждый изъ нихъ хлопочетъ о своей женитьбѣ и ухаживаетъ за дѣвушкой, которая ему крѣпко понравилась, и каждый остается въ дуракахъ. Сходства много и при томъ—въ главномъ положеніи, но какая безконечная разница въ тѣхъ типахъ, которые создалъ Лаблашъ въ этихъ роляхъ! Бартоло несравненно умнѣе, образованнѣе нежели Донъ-Паскуале—и это отражается въ каждомъ словѣ, въ каждомъ взглядѣ того или другого. Бартоло уже много лѣтъ влюбленъ въ Розину, сколько можно быть влюбленнымъ въ его почтенные годы,—Бартоло привыкъ лелѣять мысль, что Розина еще ребенокъ, но вотъ—вотъ будетъ женой его и ждалъ не дождался совершеннолѣтія своей питомицы. Припомните одну сцену допроса Розины насчетъ пера и бумаги, припомните какъ Бартоло-Лаблашъ смотритъ на свою Розину, которую, изъ весьма основательной ревности, готовъ бы посадить подъ стеклянный колоколъ; припомните какъ, среди града упрековъ ей, онъ не удержался, что бы не поцѣловать ея пальчика... припомните какъ онъ прощается съ ней во 2-мъ актѣ передъ тѣмъ, что уходитъ, чтобы привести нота-ріуса и свидѣтелей для свадьбы...

Теперь, любуясь Лаблашемъ, мы иной разъ подумаемъ, что всего того прямо хотѣли авторы пьесы и музыки, что *иначе* всего того будто бы нельзя ни сыграть, ни спѣть; что добродушиѣе и забавнѣе нельзя слушать арію Д. Базиліо о «клеветѣ» (арію отъ чудной игры Лаблаша превратившуюся въ дуэтъ)—что нельзя съ большимъ торжествомъ и самодовольствомъ воскликнуть... «la for tal (когда въ первомъ финалѣ приходятъ полицейскіе) и при этомъ нельзя не толкнуть плечомъ солдата Альмавиву—что нельзя не сдѣлать именно такой изумленной физиономіи, когда полицейскій офицеръ преклонился передъ Альмавивой—что именно на такого Бартоло рассчитана вся музыка въ дуэтѣ и въ сценѣ бритья. Однакожъ вѣдь много разныхъ Бартоло являлось передъ нами, иные были и весьма недурны, но во всѣхъ ихъ и тѣни не было той типической характерности, которую создалъ Лаблашъ. Полудремля въ креслахъ своихъ, когда слушаетъ музыкальный урокъ Розины, Лаблашъ-Бартоло быть можетъ иногда провѣряетъ свои впечатлѣнія за цѣлые десятки лѣтъ и съ гордостью говорить самъ себѣ: «сколькимъ Розинамъ больше или меньше талантливымъ, довелось пѣть передо мною, сколько изъ нихъ—послѣ періода знаменитости—претерпѣли крушеніе и исчезли съ опернаго горизонта, а я слушаю себѣ васъ въ спокойныхъ креслахъ и въ полномъ убѣжденіи, что на своемъ мѣстѣ сталъ «незамѣнимъ», какъ только взялъ себѣ эту роль—такимъ остаюсь въ ней и до сихъ поръ.

Не менѣе типиченъ и Донъ-Паскуале (въ которомъ Доницетти прямо на Лаблаша и рассчитывалъ). Дѣйствительно, мудрено представить себѣ въ этой роли когонибудь другого, а не эту громадную, громадно-гучную и гораздо болѣе неповоротливую фигуру нежели Бартоло. Эти слоноваго ноги въ клѣтчатыхъ панталонахъ, широчайшій—бутылочнаго цвѣта фракъ, букетъ цвѣтовъ въ петлицѣ и свѣтлый, пышно-завитой парикъ—все это въ нашемъ понятіи слилось съ идеею

«Донъ-Паскуале». Не могъ быть другимъ этотъ богатый «bourgeois», весьма не дальній, всю жизнь прожившій холостякомъ, и вдругъ, по какому-то капризу, захотѣвшій превратиться въ супруга молоденькой женщины. Кто не помнитъ сцены перваго свиданія его съ плутовкою Пориною, кто не помнитъ его глупѣйшаго замѣшательства и не менѣе глупаго влюбленія (такой Паскуале точно также готовъ былъ влюбиться съ перваго взгляда въ любую женщину, которую бы ему рекомендовали какъ невѣсту). А при всемъ томъ жаль этого бѣднаго старика, пойманнаго въ западню,—жаль въ сценѣ квартета (гдѣ такъ неподобно эффектенъ чудный голосъ Лаблаша, одинаково могучій и въ верхнемъ и въ низкомъ регистрѣ), жаль еще больше въ сценѣ пощечины. Къ Бартоло мы вообще чувствуемъ больше симпатіи. Бартоло обмануть также какъ Паскуале, между тѣмъ Бартоло не внушаетъ такого состраданія какъ бѣдный Паскуале, жалкій именно по своей беззащитной недальновидности.

Каковъ же долженъ быть талантъ въ артистѣ, который съ такими психологическими тонкостями сумѣлъ отгнѣнить роли, въ общихъ контурахъ довольно схожія! прибавьте къ этой игрѣ, обдуманной и оконченной до малѣйшихъ, едва замѣтныхъ подробностей, голосъ красоты и силы изумительной, высшее умѣнье владѣть своими богатыми средствами и то—въ наше время уже исчезнувшее качество, которое по русски можно назвать превосходной школой — а по французски именуется: «la bonne tradition».

Итальянская «комическая» опера выработывалась въ продолженіе почти цѣлаго столѣтія и, какъ все имѣющее основу въ характерѣ народномъ и представленное своему естественному, ничѣмъ не стѣсняемому развитію, достигла результатовъ превосходныхъ. Пагубное, тлетворное вліяніе псевдоклассицизма съ его холодной, приторной реторичностью, не коснулось оперы буффо, и она, родившись изъ ярмарочныхъ итальянскихъ фарсовъ, достигла зрѣлости на самой для нея выгодной почвѣ.

Итальянское буффонство имѣетъ свою полную законность въ искусствѣ и значеніе его несравненно важнѣе нежели значеніе такъ называемой «серьозной» оперы (opera-seria), которую даже гениальность Моцарта и Глука не спасли отъ каррикатурно-ложныхъ сторонъ.

Истинно-итальянскій комизмъ—во многомъ чрезвычайно непохожій на комизмъ французскій — въ наше время имѣетъ представителями только двухъ первестепенныхъ артистовъ—Ронкони и Лаблаша.

Замѣчательно при этомъ, что оба они, какъ чрезвычайно даровитые актеры, превосходны и въ роляхъ нисколько не комическихъ, и тѣмъ богатая натура ихъ какъ будто намекаетъ, что раздѣленіе родовъ драматизма на серьезный, полусерьезный и комическій лишь внѣшнее, произвольное и имѣетъ свою важность только историческую.

Изъ характеровъ содержанія серьезнаго мы видѣли Лаблаша въ роли венеціанскаго сенатора, отца Дездемоны. (Elmigo, въ оперѣ «Брабанціо» изъ Шекспи-

ра)—и въ роли стараго пуританина, дяди Эльвиры, въ Пуританахъ.—У Эльмиро одна важная сцена—проклятія дочери, и какъ превосходенъ былъ тутъ Лаблашъ!

Въ роли сира Джорджа онъ намъ представилъ чистѣйшій типъ добродушнаго пуританина, какъ будто живьемъ выхваченнаго изъ Вальтеръ-Скоттовыхъ романовъ.

По такимъ чудеснымъ даннымъ можно было себѣ отчасти вообразить, что выйдетъ изъ роли «Лепорелло», когда ее будетъ исполнять Лаблашъ, — но какъ далеко назадъ остались всѣ наши ожиданія, когда это исполненіе передъ нами осуществилось!

Опера открывается чудесной ночной сценой *). Лепорелло, съ потаеннымъ фонаремъ въ рукахъ, сидитъ на ступенькахъ павильона, сторожемъ, во время новыхъ проказъ своего барина. Скучая своей несносной должностію, Лепорелло подходитъ къ авансенѣ, чтобы высказать, что у него на душѣ... тотъ же огромный ростъ, та же громадная дородность какъ и въ Бартоло и въ Д. Паскуале—но этимъ и оканчивается сходство. Передъ нами личность совсѣмъ другого свойства. То были господа, это—лакей, un valet de bonne maison, маститый, не молодой, но и нисколько еще не старикъ,—съ добродушнымъ, отчасти робкимъ выраженіемъ лица, но и вовсе не безотвѣтно покорнымъ, немножко себѣ на умѣ, однимъ словомъ съ такимъ лицомъ, которое какъ нельзя больше идетъ къ характеру Д. Жуанова камердинера, — характеру, очень счастливо наброшенному либреттистомъ и чудно художественно обрисованному Моцартомъ. Съ перваго появленія Лепорелло — Лаблаша можно видѣть, что передъ нами совершится полное выраженіе этой типической роли.—*Notte et giorno faticar... non voglio più servir...* Лепорелло собирався еще долго изливать въ монологѣ свои жалобы и увѣрять самого себя, что весьма пора бросить такого безпутнаго барина, но вотъ слышенъ шумъ и Лепорелло прячется къ сторонкѣ. Испугъ охватилъ всего Лепорелло во время борьбы Д. Анны съ ея оскорбителемъ.—Ну, мой баринъ опять знатно накуралесилъ! Мы это слышимъ въ каждомъ звукѣ Лепорелло—читаемъ на его лицѣ и въ его движеніяхъ. Выходитъ старикъ Командоръ, отецъ Д. Анны. Д. Жуанъ сражается съ нимъ—убиваетъ его—у Лепорелло одна мысль «дать тягу» (*di qua partir*), и между тѣмъ, отъ страха онъ будто прикованъ къ своему мѣсту. Онъ слышитъ, что происходитъ что-то недоброе—еще не видитъ въ потьмахъ и не знаетъ кто кого убилъ, но у него душа ушла въ пятки.

Въ такомъ полуоцѣненіи состояніи онъ участвуетъ въ удивительномъ терпетѣ басовъ и, все еще не совсѣмъ прійдя въ себя, насилу догадывается, что теперь слѣдуетъ какъ можно шибче «улизнуть» вмѣстѣ съ баринѣмъ. Музыка и сценическое дѣйствіе этой неподражаемой интродукціи такъ увлекательны, что тутъ почти невозможно видѣть и слышать одного Лепорелло, между тѣмъ Лаблашъ постоянно, будто магнитомъ, притягиваетъ къ себѣ одному все вниманіе.

*) «Сынъ Отечества», 1857 г. № 9.

До сихъ поръ въ роли Лепорелло мы видѣли недовольство трудной службой безпутному барину и сильный страхъ. Совсѣмъ новыя стороны характера Д. Жуанова камердинера являются намъ въ сценѣ съ Эльвирой, — въ знаменитой аріи каталога.

Какое здѣсь торжество для комическаго таланта въ Лаблашѣ! Д. Жуанъ, стараясь какъ нибудь поскорѣе отдѣлаться отъ докучливой Эльвиры, неожиданно и незамѣтно для нея скрывается, поручивъ вѣрно своему слугѣ какъ нибудь ее занять и утѣшить. Лепорелло — не заботясь о деликатности, или вовсе не имѣя объ ней понятія, не придумалъ ничего лучше, какъ убѣдить Эльвиру, что «дескать не она первая, не она послѣдняя» и, въ подтвержденіе такой утѣшительной логики, читаетъ Эльвирѣ пространный каталогъ жертвъ Д. Жуанова волокитства. Мудрено передать словами тысячи оттѣнковъ фізіономіи и голоса Лаблаша въ этой удивительной аріи. Онъ, сначала будто съ гордостью какой-то, съ особеннымъ аппетитомъ бѣгло перечисляетъ графинь, маркизь, баронессъ, виконтессъ, высчитываетъ сколько ихъ въ Италіи, сколько въ Германіи, во Франціи, въ Турціи и съ торжествомъ, отступя нѣсколько шаговъ назадъ, хлопнувъ по книжкѣ рукой въ знакъ особенной важности — останавливается на громадной цифрѣ Испаніи «mille e tre». Какъ можно яснѣе, внятиѣ повторяетъ эту цифру, какъ самую убѣдительную для Эльвиры и самую лестную для его барина. Все это намъ было очень извѣстно изъ партитуры, но на сценѣ, въ настоящемъ своемъ выраженіи, равносильномъ геніальной музыкѣ, — явилось въ первый разъ въ игрѣ Лаблаша. Какъ бы самъ Моцартъ восхитился такимъ исполнителемъ его вдохновеній! Окончивъ Allegro аріи, Лепорелло Лаблашъ кланяется Эльвирѣ и собирается уходить — потомъ вдругъ, будто вспомнилъ, что еще много кое-чего можно сказать въ дополненіе каталога — ворочается и въ неподобно мягкомъ Andante начинаетъ перечислять особенности вкусовъ своего барина (*la magrotta, la grassotta e la grande maestosa* и т. д.), когда очередь дошла до маленькихъ красотокъ, красотокъ-каплюшекъ (*la piccina, la piccina...*) Лепорелло совсѣмъ разнѣжился... растаялъ... ухмыляется... «э... э... э...» будто воображая себя на мѣстѣ Донъ-Жуана.

Результатъ описанія вкусовъ для Эльвиры всего отраднѣе: *pur che porti la gonella, voi sapete quel che fa*... Лаблашъ олицетворилъ вполне тонкое намѣреніе Моцарта, что именно въ этой фразѣ — конечномъ выводѣ всей аріи — долженъ сосредоточиться весь характеръ «лакея», въ такой сценѣ неутѣшительныхъ утѣшеній. Лаблашъ не утрачиваетъ и здѣсь того добродушнаго выраженія, которое придалъ фізіономіи Лепорелло, но изъ-подъ этого добродушія и нѣкоторой «полировки» въ манерахъ, сквозитъ плутовство слуги, который вмѣстѣ съ баринкомъ прошелъ огонь и воду — вышелъ, что называется, «тертый калачъ», сквозитъ также то неблагородство чувствъ, которое въ этомъ классѣ людей встрѣчается всего чаще.

Затѣмъ, въ первомъ актѣ, роль Лепорелло отодвигается на задніе планы. Есть еще, впрочемъ, нѣсколько моментовъ, которые при игрѣ Лаблаша вышли