

за то есть полная возможность устранить несовершенства, мешающія его пріятности, особенно, если они являются слѣдствіемъ не столько анатомическаго неустройства голосоваго аппарата, сколько привычки дѣйствовать имъ какъ-нибудь.

Такъ „жидкость“ голоса, т. е. наличность слабаго, немощнаго характера, какъ свойство, обусловливаемое слабымъ и неумѣлымъ дыханіемъ субъекта, устраняется укрѣпленіемъ этого важнаго физиологическаго процесса вышерассмотрѣнными вокальными упражненіями и чтеніемъ гекзаметра съ преимущественной разработкой торжественнаго, величаваго тона. При этомъ необходимо слѣдить за тѣмъ, чтобы голосъ резонировался, отдавался въ груди (что всегда легко провѣрить ясно ощутимой въ ней вибраціей звука, особенно, если приложить къ груди ладонь руки),—но отнюдь не выходилъ наружу „пустымъ“, т. е. свободнымъ отъ дополнительныхъ привзвучій или обертоновъ.

Горловой и носовой опитъники въ тембрѣ голоса могутъ быть въ значительной мѣрѣ смягчены тѣми же вокальными упражненіями, а также *тѣмъ*, которое вообще при умѣломъ пользованіи имъ можетъ быть очень пригодно въ дикціи, хотя однако далеко не въ той мѣрѣ, какъ принято об этомъ думать (есть превосходные пѣвцы, весьма несовершенно владѣющіе голосомъ въ рѣчи), такъ какъ пѣніе, безспорно, много имѣющее общаго съ декламацией, все же представляетъ и такія условія, которыя существенно отличаютъ его отъ нея. Выработка правильнаго дыханія и слуха, подвижность и сила голоса, расширеніе его діапазона—вотъ результаты пѣнія, дѣлающіе его полезнымъ для цѣлей дикціи. Особенно въ этомъ отношеніи можно рекомендовать систему вокальныхъ упражненій, которыя въ пѣніи носятъ названіе *сольфеджіо*.

Всѣ диксическія упражненія, особенно вокальныя, требующія вертикальнаго положенія корпуса и гортани, мы рекомендовали бы вести стоя и имѣя передъ собою книгу на высотѣ соответствующей росту упражняющагося. Для лицъ, имѣющихъ привычку горбиться, что сильно даетъ себя знать на голосѣ, полезно при этомъ держать руки сложенными за спиной.

Помѣщеніе, въ которомъ происходятъ диксическія упражненія, должно быть по возможности значительнымъ и снабженнымъ достаточнымъ количествомъ свѣжаго воздуха.

Юр. Озаровскій.



Очеркъ жизни и дѣятельности Э. Дузэ.

А. Примори *).

Элеонора Дузэ родилась въ поѣздѣ желѣзной дороги недалеко отъ Венеціи, 3-го октября 1859 года. Ея отецъ, Александръ Дузэ, родомъ изъ Падуи, былъ актеръ странствующей труппы, которая объѣзжала сѣверъ Италіи. Мать Дузэ, Анжелика Капулетти, родомъ изъ окрестностей Виченцы, никогда не выступала на подмосткахъ. Явившись прямо изъ деревни, она внесла въ искусственный міръ сцены живой лучъ солнца. Благодаря теплотѣ этой наивной души, дѣвочка сохранила врожденную простоту, несмотря на то, что судьба толкнула ее на подмостки, освѣщенные искусственнымъ солнцемъ рампъ. Среди картонныхъ декорацій она росла, какъ дикое дитя природы, не унаслѣдовавъ театральныхъ привычекъ отца и дѣда. Посѣтивъ въ прошломъ году городокъ Chioggia, близъ Венеціи, я прочелъ на портикѣ надпись, остановившую мое вниманіе: „улица Дузэ“. Дузэ, по имени котораго названа улица, былъ дѣдъ нашей артистки, теперь забытый, но въ свое время извѣстный актеръ. Это былъ оригинальный типъ: его можно считать послѣднимъ маркизомъ венеціанской комедіи, костюма котораго онъ никогда не снималъ: короткія панталоны, шелковые чулки, сбоку шпага, напудренный парикъ подъ трехуголкой. Въ то же время въ немъ можно видѣть основателя новой эры италіанскаго театра: онъ упразднилъ маску и преобразовалъ Comedia Dell arte, требуя отъ актеровъ, чтобы они придерживались текста. Самъ онъ былъ гениальнымъ импровизаторомъ; ему доставляло истинное страданіе слышать, какъ мелкіе актеры коверкали текстъ Gozzi или Goldoni, замѣняя его собственной прозой. Онъ любилъ смѣхъ и находилъ, что цѣль театра должна заключаться въ томъ, чтобы вызывать смѣхъ зрителей, заставивъ ихъ забыть невзгоды повседневной жизни. Его внучка, наоборотъ, можетъ похвастаться тѣмъ, что доводила до слезъ людей во всѣхъ концахъ міра. Онъ могъ бы ей однако подавать реплику въ „Локандіера“ и въ „Памелѣ“, и во всякомъ случаѣ ему бы нравилась естественность игры Элеоноры. Я прогуливался какъ-то въ Chioggia съ Новелли, италіанскимъ Кокленомъ. Чинновникъ меріи показалъ намъ бережно хранившуюся у него программу: на ней напечатано было имя маленькой Дузэ, игравшей роль Козеты въ „Отверженныхъ“. Этой Козетѣ было четыре года. На сценѣ мегера угощаетъ дѣвочку пинками подъ столомъ. Мать изъ-за кулисъ старается ее успокоить. „Не плачь, говорила она ей,—и не бойся, это тебѣ въ шутку дѣлаютъ больно“. А малютка едва ли понимала, зачѣмъ причиняли боль для шутки, и почему развлеченіе однихъ должно быть куплено страданіями другихъ. Труппа, въ которой служилъ отецъ Дузэ, странствовала по ярмаркамъ, не всегда находя хлѣбъ и убѣжище. Ребенокъ терпѣлъ голодъ и холодъ. Здоровье матери сильно надломилось. Когда по вечерамъ она уходила въ театръ, малютка оставалась одна дома въ темнотѣ: изъ экономіи мать не жгла свѣчей. Одиночество и мракъ приводили дѣвочку въ ужасъ. Она прокрадывалась на крышу, предпочитая дрожать отъ холода на дворѣ, нежели отъ страха въ углу темной комнаты. Мать Элеоноры, не смотря на сильную привязанность къ своей дочери, не могла

*) „La Duse“ par A. Primori См. „Révue de Paris“, 1 Juin.



Э. Дузе и группа артистов „Comédie Française“.

ей служить опорой. Напротив, она скоро стала предметомъ постоянныхъ заботъ своей семилѣтней дочери. До 14-ти лѣтъ дѣвочка ухаживала за больною матерью и помогала ей влачить несчастное существованіе то на ярмаркѣ, то въ госпиталѣ. Отецъ перенесъ на ребенка всю нѣжность, которую питалъ раньше къ своей женѣ, и окружилъ ее материнскими заботами, воспоминаніе о которыхъ еще и теперь приводитъ въ умиленіе артистку. Онъ сильно противился, когда импрессарио требовалъ, чтобы она выступила на сцену, не желая „стрихивать плоды съ дерева, раньше чѣмъ они созрѣли на солнцѣ“, какъ поэтически выражается артистка. Онъ ее защищалъ отъ нападокъ импрессарио, когда она не хотѣла репетировать. „Оставьте ее въ покоѣ“, говорилъ онъ тогда— „когда лампы будутъ зажжены, дѣло пойдеть на ладъ само собой, а теперь не троньте ее. У нея „Smaga“.

„Smaga“ это— венеціанскій сплинъ,—сплинъ, который окутываетъ фантастическимъ туманомъ грусть, прощеднаго, горечь настоящаго и неизвѣстность будущаго, подобно тому какъ туманы лагуны скрываютъ подъ однимъ покровомъ небо, землю и море. Этимъ сплинѣмъ многое объясняется въ жизни Дузе. Онъ происходилъ отъ разныхъ причинъ: иногда ей становилось противно играть изъ-за куска хлѣба, иногда ея артистическое

чувство страдало отъ окружающей среды, которая такъ мало подходила къ ея идеалу, иногда ее возмущали вульгарные товарищи. Она играла что ни попало: „Дѣти Эдуарда“, „Кинъ“, „Монте-Кристо“— трагедіи Альфиери, скверныя передѣлки Шекспира „Ангело, тиранъ Падуй“, гдѣ она играла поочередно Тизбу и Катарину. Въ 12 лѣтъ ее заставляють играть „Франческа ди Римини“. Дузе было 14 лѣтъ, когда ея мать умерла въ больницѣ. Спустя нѣкоторое время, отецъ Дузе получилъ отъ нотариуса извѣщеніе о смерти одного изъ его дальнихъ родственниковъ, который не оставилъ завѣщанія. Благодаря этому обстоятельству, Дузе и его дочь очутились внезапно обладателями наслѣдства въ 15000 франковъ. Для бѣдныхъ людей эта сумма представляла состояніе, но бѣдняга, разстроенный смертью жены, отнесся къ этому совершенно равнодушно и отказался отъ своей доли наслѣдства.

Верона. Лѣтній праздничный день; на башнѣ бѣетъ четыре часа. Римская арена, преобразованная въ театр, полна народа. Толпа съ нетерпѣніемъ ждетъ представленія Шекспировской драмы „Ромео и Юлія“. Юлію играетъ четырнадцати-лѣтняя Дузе. Вотъ она на сценѣ. Въ рукахъ у нея розы; на нихъ она потратила всѣ свои сбереженія. Розы состав-

для нея нѣчто въ родѣ талисмана: онѣ давали ей возможность держаться хорошо на сценѣ. Появляется Ромео, ихъ взгляды встрѣчаются, и розы дрожатъ въ рукахъ Юліи. Одна изъ розъ отрывается отъ букета и падаетъ къ ея ногамъ. Желая выгадать время и остаться подольше съ Ромео, она медленно нагибается, чтобы поднять розу. Но Ромео предупреждаетъ Юлію и молча подаетъ ей цвѣтокъ, смотря ей въ глаза. За кулисою слышенъ голосъ матери, зовущей Юлію. Сконфуженная, она поспѣшно убѣгаетъ съ розою, которую держалъ ея влюбленный.

Солнце зашло. Юлія стоитъ у окна опять съ розами въ рукахъ. Она сама — олицетвореніе цвѣтка, готоваго расцвѣтаться. Что ждетъ цвѣтокъ: любовь или смерть? Ромео подходитъ ближе къ балкону, а Юлія обрываетъ лепестки розъ и осыпаетъ ими Ромео.

Поэма разворачивается далѣе.

Сцена освѣщается трепещущимъ свѣтомъ. Предъ зрителями кладбище. Летучія мыши задѣваютъ шумно могилы своими крыльями, непуская мрачные крики. Юлія снова спитъ на ложѣ цвѣтовъ. Проснувшись, она застаётъ Ромео у своихъ ногъ. Какъ и въ сценѣ у балкона, она осыпаетъ его цвѣтами, потому сама падаетъ мертвая на трунъ своего возлюбленнаго, среди раскинутыхъ цвѣтовъ.

Артистическій инстинктъ подсказалъ молодой артисткѣ эти розы и она пользовалась ими, какъ „лейтмотивомъ“, который сопровождаетъ первую и послѣднюю встрѣчу влюбленныхъ, и какъ-бы соединяетъ любовь со смертью.

Юлія поднялась изъ своего гроба. Лампы были погашены, толпа разошлась. Возбужденная впечатлѣніями дня, Дуза пошла бродить по улицамъ. Отецъ слѣдовалъ за нею молча и съ благоговѣніемъ. А она, задумчивая, все шла впередъ, какъ бы навстрѣчу своей судьбѣ. На колокольняхъ Вероны пробило 12 часовъ ночи. „Пойдемъ ужинать, дитя“, сказалъ отецъ. Она покорно пошла за нимъ домой и бросилась на постель. Она задыхалась отъ избытка новыхъ неизвѣданныхъ чувствъ. Мансарда, бѣдность, эта нищенская обстановка, преслѣдовавшая ее съ колыбели, — все это исчезло для нея. Она чувствовала себя Юліей. На нее нашло откровеніе. Она поняла состояніе благодати, котораго надо достигнуть, чтобы быть на высотѣ поэтическихъ твореній. И она ощущала полноту жизни, такую даетъ настоящая любовь.

Въ 1879 году Элеонора Дуза, 19-ти лѣтняя дѣвушка выступила въ Неаполѣ въ „Electre“ Alfieri. Все въ ней дышало свѣжестью и молодостью. Ея костюмъ былъ очень скромный, но сквозь складки ея туники проглядывала грація гречанки — въ чертахъ же лица уже отражались всѣ человѣческія страданія. Передъ зрителями была не трагическая маріонетка, но живая фигура — чувствующая, любящая, страдающая. Публика была побѣждена искренностью ея игры. Дуза играла весь сезонъ 79-го года въ Неаполѣ выстѣ съ артисткой Гіацинтою Пеццана. Это была артистка типа Дорваль и Маріи Лоранъ (Marie Laurent). Чувствуя себя слишкомъ старой для извѣстныхъ ролей, Гіацинта Пеццана передала ихъ Дузе. Болѣзненность молодой артистки придавала ей особую прелесть: она казалась созданной для олицетворенія кротости и граціи.

Однажды давали „Терезу Ракенъ“ („Thérèse Raquin“). Пеццана взяла на себя роль страшной старухи, а отвѣтственная роль Терезы выпала на долю молодой артистки. Это былъ „первый звонъ ея славы“, какъ выразился италіанскій критикъ Эдуардъ Буте (Edoardo Boutet).

На репетиціяхъ, смущенная присутствіемъ Пеццана, она была сдержанна, и ея игра могла казаться неудовлетворительной, но въ вечеръ представленія она забыла все и своею игрою очаровала и публику, и свою соперницу. Въ сильной сценѣ между обѣими женщинами Дуза, увлеченная порывомъ страсти, осмѣливается высоко поднять голову, не обращая вниманія на пристальный взглядъ Пеццана. Успѣхъ былъ чрезвычайный. Передъ отъѣздомъ изъ Неаполя, Дуза выступила въ роли Офеліи и съ радостью замѣтила, что ее поняли въ этой роли.

Въ слѣдующемъ году, она поступила въ трунну Россіи въ Туринѣ, причемъ играла безъ увлеченія посредственными пьесами италіанскаго репертуара или скверными передѣлками французскихъ комедій въ пустыхъ почти театрахъ, хотя цѣны мѣстамъ были понижены до минимума.

(Продолженіе слѣдуетъ).



Музыкальныя замѣтки.

Развитіе опернаго искусства выдвинуло на сцену вопросъ о выразительныхъ способностяхъ музыки. Въ оперѣ, гдѣ музыка сочетается съ текстомъ, т. е. съ условными символами, выражающими понятія и представленія, существенно важно было опредѣлить взаимныя отношенія языка музыкальнаго и словеснаго, ихъ роль и задачи. Оперные композиторы италіанскаго пошиба, въ ихъ одностороннемъ увлеченіи мелодическою стороною, пренебрегали всѣми остальными элементами музыкально-сценическаго дѣйствія. Изобрѣтеніе болѣе или менѣе счастливой кантилены считалось у нихъ альфою и омегою музыкальнаго творчества. Надъ мыслью о гармоническомъ сліяніи текста и музыки, о соответствіи между сценическимъ изображеніемъ и музыкальными факторами, они не задумывались. Да это и было выше ихъ пониманія, весьма ограниченного въ музыкальномъ и эстетическомъ отношеніяхъ. Между тѣмъ, очевидно, что эстетическій результатъ создается дружнымъ взаимодействіемъ всѣхъ творческихъ элементовъ. Въ эстетикѣ, какъ и въ механикѣ, дѣйствуетъ законъ соединенія и разложенія силъ. Согласно дѣйствіе эстетическихъ факторовъ усиливаетъ, суммируетъ впечатлѣніе. Наоборотъ, разладъ между элементами, вліяющими на воображеніе, ослабляетъ впечатлѣніе, даетъ *разностный* результатъ. Пояснимъ это примѣромъ. Представьте себѣ, что композиторъ изображаетъ агонію умирающаго героя вакхическою пѣсенкою. Въ этомъ случаѣ, воображеніе, испытывая противоположные импульсы сценическаго изображенія смерти и музыкальной характеристики разгуда, согласно закону параллелограмма силъ, направится въ сторону равнодѣйствующей, т. е. разницы между большимъ и меньшимъ импульсомъ. Напротивъ того, въ случаѣ изображенія смерти похороннымъ маршемъ или пюю грустною мелодіею, воображеніе, подталкиваемое въ одномъ направленіи совокупнымъ дѣйствіемъ пѣсколькихъ силъ, выиграетъ въ силѣ и интенсивности. При такомъ значеніи взаимодействія оперныхъ элементовъ, италіанскій оперный стиль, съ его первобытною простотою, односторонностью и пренебреженіемъ ко всему, что не относилось къ мелодической сторонѣ, не могъ удовлетворять развитой эстетической вкусъ. Явилась потребность вы-

вести немелодические элементы изъ несправедливаго пребрежения и устранить разладъ между различными факторами опернаго творчества. Къ сожалѣнью, въ области челоуѣческаго духа, какъ и въ иппократовской медицинѣ, *contraria contrariis curantur*. Одна крайность смѣняется другою крайностью, диаметрально-противоположнаго свойства. И если итальянскіе маэстро не заботились о соотношеніи между музыкою и текстомъ, то новая школа довела это сліяніе до *тождества*; если композиторы итальянскаго пошпа игнорировали тѣ выразительныя средства, которыми музыка, въ дѣйствительности, обладаетъ, то новаторы навязали музыкѣ такую роль, которая не свойственна ея коренной сущности и далеко превышаетъ ея истинную компетенцію. На почвѣ этой реакціи возникло представление о музыкѣ, какъ о языкѣ, способномъ къ выраженію понятій, паравиѣ съ рѣчью, но лишь въ особой формѣ. Согласно этому взгляду, музыка и текстъ составляютъ лишь двойное проявленіе одной идеи, какъ громъ и молнія — двойное проявленіе электричества. Переложить текстъ на музыку значитъ разговорную рѣчь *перевести* на музыкальный языкъ. Такимъ образомъ народилась *программная музыка*.

Не трудно, однако, убѣдиться, что языкъ музыки, не представляя символъ, т. е. условнымъ знакомъ съ которымъ неизмѣнно связывается опредѣленное понятіе или представление, не обладаетъ главнымъ характеристическимъ свойствомъ рѣчи — опредѣленностью. Музыка не способна выражать понятія и идеи. Она обладаетъ *самостоятельною* природою и представляетъ явленіе *sui generis*, несомнѣнное съ рѣчью. Если, затѣмъ, въ исключительныхъ случаяхъ музыка и способна къ выраженію, то способность эта, во первыхъ, имѣетъ слишкомъ *свообразныя* формы и границы, а, во вторыхъ, составляетъ не характеристическую сущность музыки, безъ которой она, музыка, была бы немислима, а представляетъ *побочный* или *случайный* результатъ. Вопросъ этотъ заслуживаетъ болѣе подробнаго разсмотрѣнія и мы вскорѣ этимъ займемся. Въ настоящей же замѣткѣ ограничимся лишь немногими и краткими указаніями.

Музыка способна выражать тѣ понятія, которыя могутъ быть воспроизведены путемъ *звукоподражанія*. Далѣе, музыка можетъ вызвать въ насъ, путемъ *ассоціаціи идей*, тѣ образы, которые неизмѣнно соединяются въ нашемъ воображеніи съ опредѣленными музыкальными явленіями. Такъ, напримѣръ, звукъ пастушьяго рожка неизмѣнно возбуждаетъ въ насъ картины буколической жизни, а военныя сигналы вызываютъ представление о бравои схваткѣ и т. п. Но представимъ себѣ на минуту челоуѣка, вовсе незнакомаго со звуками пастушьяго рожка или военной трубы. Въ умѣ такого челоуѣка звуки эти не возбуждаютъ никакой ассоціаціи идей. Засимъ, музыка способна вызывать въ насъ тѣ особенныя *состоянія духа*, которыя, въ силу физиологическихъ свойствъ нашего организма, обусловливаются мажоромъ и миноромъ консонансомъ и диссонансомъ. Въ этомъ отношеніи, влияние музыки аналогично съ дѣйствіемъ цвѣтовъ на нашу психику, цвѣта также возбуждаютъ въ насъ веселое или мрачное настроеніе. Замѣтимъ также, реагированіе организма на эти явленія отличаются субъективностью и измѣчивостью, въ зависимости отъ степени впечатлительности, привычки и т. п. Наконецъ, музыка способна вызывать въ насъ тѣ идеи, которыя характеризуются опредѣленными формами *движенія* (ускореніе и замедленіе, низкія ноты, т. е. болѣе количество дрожанія въ ту же единицу времени, восхожденіе или нисхожденіе, подъемъ или упадокъ, динамическое усиленіе или ослабленіе и т. п.). Отсюда слѣдуетъ, что музыка, въ отличіе отъ пластическихъ искусствъ и поэзій, не способна къ изображенію *конкретныхъ* явленій. Дѣйствіе, производимое музыкою на нашу духовную организацію, отличается, значительною *произвольностью*, исключаящею безусловность и единообразие. Съ опредѣленностью музыки способна выражать лишь звуковую сторону явленій, во всѣхъ же остальныхъ отношеніяхъ господствуетъ такая неопредѣленность, при которой прихоти воображенія предоставляется придавать музыкальной песѣ идейное содержаніе, лишь бы это содержаніе не противорѣчило музыкальнымъ элементамъ произведенія. Очевидно, стало быть, что термыны «музыкальный языкъ», «выразительная способность» и т. п. слѣдуетъ понимать не въ буквальномъ значеніи, а лишь въ смыслѣ аналогіи. Языкъ предполагаетъ *безусловную* и точно опредѣленную связь между образомъ и выраженіемъ или символомъ. Музыка же не располагаетъ ресурсами для установленія такой связи, при которой опредѣленное выраженіе вызвало бы обязательно и неизбѣжно, лишь данный образъ.

Приверженцы программной музыки приняли, однако, аналогію за чистую монету и *относительную*, своеобразную выразительность музыки смѣшали съ *нормальною* выразительностью рѣчи. Не останавливаясь предъ крайними выводами, они перенесли вопросъ съ оперной почвы,

на которой онъ первоначально возникъ, и сдѣлали опредѣленность понятій достояніемъ всякой музыки, въ томъ числѣ и чисто инструментальной. Мало того: сама инструментальная музыка стала исключительно *драматическою*. Но la plus belle fille au monde ne peut donner plus qu'elle a, и музыка, не располагая ресурсами рѣчи, естественно оказалась банкротомъ. Невольно пришлось прибѣгнуть къ содѣйствію постороннихъ элементовъ и инструментальную музыку сопровождать текстомъ, программой. Не трудно, однако, замѣтить, что самая необходимость искать спасенія въ программѣ обличаетъ внутреннюю несостоятельность программной музыки. Одно изъ двухъ: или музыка способна къ выраженію понятій — тогда не нужно текста; или текстъ необходимъ — зачѣмъ же тогда заставлять насъ помощью текста искать въ музыкѣ того, чего она не имѣетъ и имѣть не можетъ? Наряду съ текстомъ, приверженцы программной музыки прибѣгли къ усилію до степени крайней утрировки тѣхъ ресурсовъ, которыми создается вышеуказанная относительная выразительность музыки. Элементъ звукоподражанія, получивъ небывалое примѣненіе, утратилъ эстетическій характеръ. Самые сложныя ухищренія пушены были въ ходъ для возбужденія въ насъ образовъ путемъ ассоціаціи идей. Диссонансы, рательнѣйшіе диссонансы, граничащіе съ какофоніею, стали средствомъ грубаго *драматизированія*. Мѣдныя и ударныя инструменты, игравшіе весьма скромную и ограниченную роль въ классическомъ оркестрѣ, получили господствующее значеніе, какъ въ количественномъ отношеніи, такъ и въ смыслѣ звуковой интенсивности. Эффекты, основанные на тембрѣ и различныхъ формахъ движенія, стали эксплуатироваться до чудовищныхъ размѣровъ. Въ результатѣ получилась музыка, которая находится въ такомъ-же отношеніи къ инструментальной музыкѣ великихъ симфонистовъ, какъ декорация къ живописи. Аляповатые мазки замѣнили тонкіе штрихи и мягкіе контуры, грубый рельефъ вытѣснилъ воздушность перспективы. Воспріятіе на *разстояніи* стало для программной музыки столь-же необходимымъ условіемъ, какъ и для декораций...

Не смотря на всю несостоятельность программной музыки предъ судомъ здравой эстетической критики, она тѣмъ не менѣе, съ легкой руки Вагнера и Листа, получила широкое господство. Заблужденія, основанныя на историческихъ реакціяхъ, огличаются неодолимою силою, и распространяясь съ силою мороваго повѣтрія, порабащаютъ сознание, подавляютъ нашу критическую способность и заражаютъ цѣлыя поколѣнія ядомъ умственной эпидеміи. Возникши въ видѣ реакціи противъ неразвитости и односторонности оперныхъ композиторовъ итальянскаго пошпа, программная музыка, въ широкое смыслѣ слова, охватила всѣ умы. Даже крупныя художники не устояли противъ моднаго теченія, навизывая музыкѣ чуждую ей задачу. Будущій музыкальный историкъ современной эпохи съ недоумѣніемъ остановится предъ многими проявленіями этой маніи, нерѣдко внадающими въ область курьезовъ.

Этой маніи заплатилъ дань и Чайковский. Владѣя тайнами оркестроваго колорита съ неменьшею виртуозностью, чѣмъ Листъ, онъ увлекся примѣромъ творца пресловутыхъ симфоническихъ поэмъ и написалъ рядъ программныхъ произведеній. Среди нихъ наиболѣе яркимъ и типичнымъ является его оркестровая фантазія «Франческа ди Римини», исполненная въ Павловскѣ 20-го іюня. Въ пей повѣствуется о встрѣчѣ Данте, сопутствуемаго Виргилиемъ, въ адскихъ безднахъ, съ тѣнями влюбленной четы Франчески и Паоло, излагается скорбная исторія ихъ несчастной любви и насильственной смерти отъ руки мужа Франчески, застигнуаго цѣльную парочку au flagrant délit. Адскіе ужасы рисуются неистовымъ звуковымъ вихремъ. Трагическая участь влюбленныхъ изображается необычайнымъ грохотомъ оркестровой артиллеріи. Даже любовный эпизодъ передается съ тою увеличенною экспрессіею, которая, въ погонѣ за драматизмомъ, утрачиваетъ чувство художественной мѣры. Въ результатѣ получается произведеніе, исполненное ярко-кричащихъ эффектовъ, грубой выразительности и антихудожественнаго стиля. Обидно становится при мысли о томъ, сколько таланта и виртуознаго блеска напрасно потрачено изъ-за увлеченія ложными эстетическими теоріями.

Въ томъ же антихудожественномъ стилѣ, но съ меньшимъ талантомъ, написана исполнявшаяся въ тотъ же вечеръ симфоническая картина Мошковского «Іоанна д'Аркъ». И здѣсь замѣчаются безсилныя потуги изобразить глубокомысленную программу, но дальне оркестроваго колорита композиторъ не идетъ. Темы ординарны и безцвѣтны, а все произведеніе непомятыми длиннотами и унылою тигучестью утомляетъ слушателя до изнеможения.

Яркую противоположность названнымъ произведеніямъ представляетъ 1-ая симфонія Рубинштейна, паловившая все второе отдѣленіе вечера. О Рубинштейнѣ, какъ о композиторѣ, принято у насъ отзываться не иначе, какъ въ

тонъ легкой пренебрежительности. Но это объясняется, во-первыхъ, слабымъ знакомствомъ нашей публики съ тѣмъ родомъ музыкальнаго творчества, которое составляло истинное призваніе великаго піаниста. Мы говоримъ объ его *ораторіяхъ*, въ которыхъ онъ приближается къ великимъ образцамъ, завѣщаннымъ намъ Гайдномъ и Генделемъ. Въ области ораторіи Рубинштейнъ не имѣетъ себѣ равнаго среди современныхъ ему композиторовъ. Во-вторыхъ, обыкновенно смѣшиваются воедино всѣ періоды его творчества. Если въ послѣдній періодъ онъ творилъ съ лихорадочною поспѣшностью, жертвуя часто качествомъ ради количества, то въ прѣдущую эпоху его композиторской дѣятельности живость воображенія и обиліе свѣжихъ мыслей искупаютъ общую небрежность его творческихъ приемовъ. Первая симфонія относится именно къ счастливому періоду его композиторства. Надъ всей симфоніею вѣетъ свѣтлый духъ классицизма. Свѣжія и граціозныя мелодіи облачаются въ поэтическій, живописный нарядъ, полный изысканности и простоты. Можно лишь пожалѣть, что эта симфонія исполняется у насъ такъ рѣдко.

Въ программѣ седьмого симфоническаго вечера капитальнымъ номеромъ была шестая симфонія. Эта лебединая пѣснь незабвеннаго композитора пользуется наибольшими симпатіями публики. Объясняется это не только необычнымъ погребально-скорбнымъ финаломъ симфоніи, но и трагическою смертію Чайковскаго вскорѣ послѣ перваго публичнаго исполненія этого произведенія. Мистики склонны были усматривать въ этомъ обстоятельствѣ тайное предчувствіе близкой смерти. Серьезная художественная критика должна быть выше преходящихъ сенсационныхъ интересовъ и опираться исключительно на эстетическо-музыкальные принципы. Съ этой точки зрѣнія, послѣднюю симфонію Чайковскаго нельзя причислить къ наиболѣе счастливымъ и зрѣлымъ произведеніямъ его музы. Начать съ того, что и она носитъ на себѣ печать *декоративной музыки*, о которой мы говорили выше. Мысль закончить симфонію вагнеровскими похороннымъ мотивомъ не принадлежитъ къ числу особенно удачныхъ. Финалъ, какъ заключительный выводъ всего произведенія, долженъ завершить впечатлѣніе цѣлаго, доведя музыкальный интересъ до *апогея*. Всѣ музыкальные элементы въ финалѣ достигаютъ наивысшаго напряженія. Его отличительное свойство—подъемъ, нарастаніе. Ритмическое оживленіе, поэтому, должно соединяться съ полнозвучіемъ, блескомъ, мощью и энергіею. Финалъ долженъ насытить музыкальное чувство. Всякое нарушеніе этого принципа приводитъ лишь къ неудовлетворенности, недоумѣнію, какъ мы это и видимъ въ патетической симфоніи...

II. Кн —скій.



ХРОНИКА

театра и искусства.

По Высочайшему повелѣнію, въ Комитетъ Министровъ внесенъ всеподданнѣйшій отчетъ за 1895 годъ о состояніи Оренбургской губерніи. Въ отчетѣ этомъ Высочайшія Его Императорскаго Величества отмѣтки послѣдовали: 1) по указанію, что питьевая реформа значительно повліяла на уменьшеніе народнаго разгула и пьянства: „Отрадно“, и 2) о томъ, что дѣятельность комитетовъ попечительства о народной трезвости благотворно подѣйствовала на народныя массы, приучивъ ихъ посѣщать устраиваемыя комитетами народныя библіотеки-читальни, чтенія, спектакли и хоры пѣнія, народныя чайныя и другія полезныя развлеченія: „Утѣшительное дѣленіе“.

Приводимъ нѣкоторые извлеченія, интересныя для насъ, изъ отчета г. губернатора.

„Въ дѣлѣ ослабленія пристрастія народа къ вину громадное значеніе имѣютъ открытыя вслѣдъ за питьевой реформой и тѣсно съ нею связанныя комитеты попечительства о народной трезвости. Просвѣдительная, хотя еще непродолжительная, дѣятельность этихъ учреждений уже благотворно подѣйствовала на народныя массы, приучивъ ихъ посѣщать

весьма охотно и съ любовью устраиваемыя комитетами народныя библіотеки-читальни, народныя чтенія съ туманными картинками, спектакли и хоры пѣнія, народныя чайныя и другія полезныя развлеченія, повсемѣстно комитетами открываемыя, съ цѣлью отвлеченія народа отъ пьянства и развитія въ немъ стремленія къ образованію. Насколько сознательно относится населеніе въѣренной мнѣ губерніи къ полезности вышеприведенныхъ библіотекъ-читаленъ и прочихъ народныхъ, открываемыхъ комитетами, учреждений, видно, между прочимъ, изъ того, что гдѣ-бы таковыя не устраивались, они тотчасъ-же переполняются слушателями, вполне серьезно заинтересованными“.

* * *

Возбужденное въ министерствѣ Двора ходатайство объ устройствѣ при участіи артистовъ Императорскихъ театровъ спектакля для членовъ XII международнаго съѣзда врачей во время ихъ пребыванія въ Петербургѣ не будетъ, какъ мы слышали, удовлетворено, въ виду каникулярнаго времени для артистовъ.

* * *

Красносельскіе спектакли Императорскихъ труппъ — драматической и балетной — открываются въ началѣ іюля. Въ числѣ пьесъ, впервые ставящихся на казенной сценѣ, находится и фарсъ „Нюбея“; главные роли будутъ играть г-жа Морена (Нюбея) и г. Сазоновъ (Пупырьковъ).

* * *

Ф. П. Горевъ, почти забытый Петербургомъ и столь любимый Москвою и провинціею, начинаетъ въ воскресенье, 6-го, гастроль въ Павловскомъ театрѣ. Среди петербургскихъ почитателей этого крупнѣйшаго изъ современныхъ русскихъ актеровъ возникла мысль поднести ему адресъ. Ф. П. Горевъ уѣхалъ изъ Петербурга молодымъ человѣкомъ, а возвращается зрѣлымъ мужемъ.

* * *

Вопросъ о дальнѣйшей службѣ артистки Н. С. Васильевой окончательно рѣшенъ: 1-го іюля она вышла въ отставку. По



А. Мельяковъ.