



И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ

**ШЕКСПИР
И МИРОВАЯ
МУЗЫКА**

ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

ПЕРВОНАЧАЛЬНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

И. И. СОЛЛЕРТИНСКИЙ
ШЕКСПИР
И
МИРОВАЯ МУЗЫКА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1962

Работа И. И. Соллертинского «Шекспир и мировая музыка» впервые была опубликована как одна из статей в сборнике «Шекспир. 1564—1939» (Изд. «Искусство», Л.—М., 1939). Текст этой статьи полностью воспроизводится в настоящем издании.

I

Кто музыки не носит сам в себе,
 Кто холоден к гармонии прелестной, —
 Тот может быть изменником, лгуном,
 Грабителем: его души движенья
 Темны, как ночь, и, как Эреб, черна
 Его приязнь. Такому человеку
 Не доверяй...

Эти знаменитые, столь часто цитированные строки из «Венецианского купца» — отнюдь не единственное признание в любви к музыке у Шекспира. Юлий Цезарь, говоря о дурном характере Кассия, выразительно подчеркивает: «Музыка ему ненавистна». Существует целая литература о целительном воздействии Музыки на основании прославленной сцены пробуждения под музыку больного Лира. Среди тридцати семи пьес так называемого «шекспировского канона» лишь в пяти нет речи о му-

зыка. Даже Полоний, беседуя со слугой Рейнальдо о сыне, настоятельно рекомендует: пусть Лаэрт усерднее занимается музыкой. Урок музыки мы встретим в «Укрощении строптивой»: Люченцио обучает Бьянку философии, Гортензио музыке, причем из разговора Баптисты с Гортензио мы узнаём, что взбалмошная Катарина сокрушает музыкальные инструменты. Шекспир, безусловно, знал музыкальную технологию своего времени. В «Двух веронцах» Юлия и Лючетта беседуют о мелодии, гармонии, басах, дискантах... Кто не помнит прославленного диалога из «Гамлета» о клапанах и дырочках флейты?

Примеры можно умножить. Можно сослаться на музыкальную структуру ряда сцен, на пленительные эпизоды шекспировских серенад (серенада Протея в «Двух веронцах», в несколько ином плане — серенада Клотена из «Цимбелина»; кстати, впоследствии обе были вновь положены на музыку Шубертом), на песни шутов («Лир», «Двенадцатая ночь») и т. д. Недаром известный английский критик и издатель Шекспира Сэмюэл Джонсон (его восьмитомное собрание сочинений Шекспира с интересным предисловием вышло в 1765 г.) упрекает великого драматурга именно в пристрастии к музыке.

Не надо забывать, впрочем, что елизаवे-

тинская Англия менее всего была «страной без музыки» и нисколько не подтверждала сложившейся в последующие века репутации «немузыкального Альбиона»¹. По свидетельствам современников, Лондон наводнен дудочниками и скрипачами. Процветают верджинисты², широкой популярностью пользуются мадригалы — преимущественно на основе народной песенной мелодики, многоголосное пение звучит и в церкви и в светском обществе, при дворе с исключительным успехом идут балеты-«маски», в которых блистал выдумкой и вывезенными из Италии декоративно-техническими новшествами знаменитый Иниго Джонс.

¹ Об английской музыке XVI—XVII вв. в связи с Шекспиром см. работу: Edward W. Naylor. Shakespeare and Musik. New Edition, London and Toronto, 1931 (коренная переработка первого издания, вышедшего в 1896 г.). В книге даны описания музыкальных инструментов (с иллюстрациями), употреблявшихся в елизаветинской Англии, изложены основы тогдашнего музыкального обучения, охарактеризованы песни, серенады, танцы и т. д. Обстоятельно прокомментированы встречающиеся в текстах Шекспира музыкальные термины. Перу того же автора принадлежит и другая работа — «Shakespeare Music», изд. 1 — 1912; изд. 2 — 1928.

² От «verginal». Верджинел (английское название спинета) — близкий по типу к клавишному инструмент небольшого размера, бывший в описываемую эпоху широко распространенным в домашнем быту.

«Музыка должна освежать душу после серьезных трудов и дневных тревожений», — гласил популярный тезис тогдашней музыкальной эстетики. Не было недостатка и в теоретическом обосновании роли музыки. «Застольные речи» и «О музыке» Плутарха были не менее популярны, нежели его «Параллельные жизнеописания», откуда черпали сюжетный материал для трагедий на античные темы тогдашние драматурги (в том числе и Шекспир). Точное описание музыкального состояния елизаветинской Англии оставил Бэкон во II и III главах своей «*Sylva sylvarum*». Эта эпоха выдвинула и фалангу одаренных композиторов: назовем Томаса Морлея (выпустившего в 1597 г. учебник музыки в диалогической форме), Джона Дауленда, Орландо Гиббонса, Вильяма Берда, Джона Булля и других.

Следует особо подчеркнуть выдающуюся роль музыки в драматических спектаклях. В описываемое время существует целая эстетика театральной музыки с детально разработанной инструментально-сценической семантикой¹. Так, трубные фанфары применялись при сценах выборов королей, при входе посланни-

¹ См. об этом диссертацию Мейер-Балля: Hans Georg Meyer-Ball. Die Instrumentalmusik in Beaumont und Fletchers Dramen. Lugano, 1916.

ков и вельмож, в начале пролога и в конце эпилога, наконец, при особо важных сценических событиях. Барабаны употреблялись в эпизодах битв и маршах. Сцены свадеб и религиозных церемоний сопровождались флейтами, шутливые и трагические эпизоды (типа фальстафовских сцен из «Генриха IV») — гобоями, сцены погребения — тромбонами (траурные марши «Гамлета», «Кориолана», «Отелло»), охотничьи — валторнами (например, в «Как вам это нравится»; кстати, Бенедикт в «Много шума из ничего» предпочитал музыку валторн всем прочим инструментам). Лютни и скрипки аккомпанировали любовным песням. Разумеется, эта «прикладная» музыка елизаветинских театров никогда не издавалась; и если не сохранились манускрипты шекспировских драм, то нотные рукописи и подавно не могли сохраниться; до нас дошла относящаяся лишь к несколько более позднему времени песенка Джона Вильсона (1594—1673) к «Мере за меру».

Разумеется, этими беглыми замечаниями проблема музыки в театрах елизаветинской Англии отнюдь не исчерпывается. Мы вовсе оставили в стороне, например, вопрос о хореографических элементах в драматургии Шекспира. А между тем и здесь материал богат: от маскарадного появления короля и его спутни-

ков, ряженных московскими боярами, в «Бесплодных усилиях любви» — вплоть до элементов пасторали («Зимняя сказка») и развернутых «масок» («Цимбелин», особенно «Буря»). Хореография в шекспировском театре — особая и обширная тема; в данной статье мы касаться ее не будем.

II

В своих философско-эстетических и искусствоведческих трудах романтики любили прибегать к истолкованию того или иного искусства или конкретного художественного произведения с помощью принципов, образов и метафор, заимствованных из смежных искусств. Так вошли в эстетический обиход определения архитектуры как «замороженной музыки» (*gefrorene Musik*) и музыки как текучей архитектуры. Так, Август-Вильгельм Шлегель в известных лекциях о драматическом искусстве и литературе говорит, что соотношение между античной и шекспировской трагедиями тождественно соотношению между скульптурой и живописью, статуей и картиной.

В разрезе нашей темы особенно интересны шекспировские этюды Отто Людвига, в которых этот выдающийся драматург и теоретик

трагедии определяет принципы структуры шекспировских пьес, исходя из музыки. Так, Людвиг уподобляет драматическую функцию Яго и Отелло на протяжении всей трагедии теме и ее противосложению в фуге Баха. Шекспировская контрастность в характерах и ситуациях понимается Отто Людвигом в чисто симфоническом плане. Архитектоника большинства шекспировских трагедий раскрывается — по его концепции — в сонатной форме: тема героя, побочная тема — противостоящие ему силы; разработка и реприза, повторение побочной темы в минорной тональности (в трагедиях) — все это прослеживает Людвиг на примерах из шекспировских пьес, устанавливая — иной раз метко и убедительно, иногда с существенными натяжками — общность принципов шекспировской и инструментально-симфонической драматургии.

Мысль об органической музыкальности, «симфоничности» шекспировской драматургии неоднократно подхватывалась и позже, впрочем, чаще в метафорическом плане, нежели в плане конкретного структурного анализа. В частности, ее разделял и Рихард Вагнер. Ее часто приводили, наряду с подчеркиванием бесспорно исключительной музыкальности Шекспира как творческой личности, для объяснения поистине грандиозного влияния шекс-

мировских образов, тем и сюжетов на всю мировую музыку.

Действительно, одни статистические данные производят внушительное впечатление. Так, существует четырнадцать опер на тему «Ромео и Джульетты» Шекспира (в том числе Гарсиа, Цингарелли, Далеярака, Меркаданте, Беллини, Гуно), не говоря уже о неоперных произведениях: драматической симфонии Берлиоза, увертюре-фантазии и дуэте Чайковского, балете Сергея Прокофьева. Столько же — четырнадцать опер на сюжет «Бури». Понятно, больше всего импонировал трагический материал: «Гамлет» (Лист, Гаде, Чайковский, Тома, частично Берлиоз), «Макбет» (Шпор, Верди, Рихард Штраус — называем лишь главные имена), «Король Лир» (Берлиоз, Балакирев), «Отелло» (Россини, Верди), «Юлий Цезарь» (Шуман, Бюлов), «Ричард III» (Фолькман, Сметана). Но и комедии Шекспира неоднократно подвергались музыкальной разработке. Больше всего повезло образу Фальстафа: он фигурирует у Диттерсдорфа, Антонио Сальери (очаровательная двухактная опера-буфф «Falstaff ossia le tre burle» на либретто Франчески, 1798¹), Ада-

¹ О «Фальстафе» Сальери см. Adrea della Corte. Un italiano all'estero. Antonio Salieri. Torino, 1936.

на — вплоть до заслуженно популярной оперы Отто Николаи и гениальной музыкальной комедии «Фальстаф» восьмидесятилетнего Верди — последнего его театрального создания. Одно из лучших произведений позднего Берлиоза — изящная и ритмически изысканная опера «Беатриче и Бенедикт» — написана по «Много шуму из ничего». К той же комедии интересную музыку написал Э. В. Корнгольд. Упомянем еще об «Укрощении строптивой» незаслуженно забытого (а у нас и вовсе не известного) Германа Гетца и о ранней опере Рихарда Вагнера «Запрет любви» по комедии Шекспира «Мера за меру» — единственной творческой встрече Вагнера со страстно почитаемым им Шекспиром. Были музыкально «озвучены» и «Зимняя сказка» (Флотов, Битнер, Гольдмарк), и «Двенадцатая ночь» (Гольдмарк). Наконец, шекспировская фантастика эльфов, зачарованного леса и любовных метаморфоз воздушной комедии «Сон в летнюю ночь» нашла исключительное по яркости воплощение в гениальной музыке Мендельсона.

Столь же разнообразны и музыкальные жанры, в которых осуществлялись шекспировские темы и сюжеты. Здесь и сотни оперных партитур, и большие многочастные программные симфонии (вроде «Ромео» Берлиоза), и

симфонические поэмы и увертюры, музыкальные антракты и интермедии, и небольшие вокальные произведения, и даже оперетты — «Джилетта Нарбонская» Одрана (1883) по комедии «Все хорошо, что хорошо кончается» и ее литературному первоисточнику — одной из новелл «Декамерона» Боккаччо. Опять же мы опускаем перечень многочисленных балетов и хореографических композиций на шекспировские темы, в сочинении которых особенно отличился великий миланский балетмейстер начала XIX века Сальваторе Вигано; его «Отелло» в свое время вызвал бурное восхищение у Стендаля.

Наконец, ради курьеза можно назвать оперу, в которой Шекспир фигурирует в качестве действующего лица. Это «Сон в летнюю ночь» — трехактная комическая опера Амбруаза Тома (автора некогда популярной оперы «Гамлет» на либретто Розье и Левена), впервые поставленная в Париже в 1850 году.

Содержание ее примерно следующее. Королева Елизавета и ее фрейлина Оливия, остав от свиты, попадают в таверну, где бражничают Шекспир с приятелями. Тщетно королева — инкогнито, под маской — читает поэту нравоучения; мертвецки пьяный, он валится под стол. Тогда Елизавета приказывает сэру Джону Фальстафу — губернатору Ричмонда —

перенести спящего Шекспира в королевский парк. Ночь, озеро, озаренное лунным светом, отдаленно звучащая музыка; поэт просыпается и — после ряда авантюрных эпизодов — влюбляется в королеву, предварительно попытавшись утопиться в реке, также по романтическим причинам. Елизавета успокаивает Шекспира. «Пусть все случившееся этой ночью будет сном для всех, кроме вас». Стоит ли добавлять, что либретто оперы Тома не имеет ничего общего со скудными данными подлинной биографии Шекспира и основано на анекдотическом вымысле весьма сомнительного вкуса, не без примеси вульгарных, но в основе традиционных романтических положений: Шекспир стилизован под Кина из мелодрамы «Гений и беспутство»!

III

Удалось ли Шекспиру найти среди европейских композиторов конгениального истолкователя? Сумел ли кто-нибудь из великих музыкантов прошлого воплотить в звуках могучий реализм Шекспира, титанические масштабы его характеров и драматургических концепций, его великолепный метафорический язык, его контрасты, его вдохновенное сочетание трагедии и юмора? При чем речь будет

идти не о буквальном музыкальном воспроизведении того или иного шекспировского сюжета или ситуации, но именно о масштабности музыкальных образов, о музыкально-драматическом методе, приближающемся к шекспировскому, принципиально родственном ему.

Попытки решить эту трудную проблему делались неоднократно. Так, в 1868 году вышел труд, озаглавленный «Гендель и Шекспир». Автор его — лицо достаточно авторитетное в вопросах шекспирологии — Георг Гервинус, ранее опубликовавший четырехтомное исследование о Шекспире. «Гендель и Шекспир» Гервинуса¹ имеет посвящение известному биографу и неутомимому исследователю Генделя Фридриху Кризандеру и распадается на две неравные части. Первая, более обширная, в свое время сильно заинтересовала Мусоргского (ссылающегося на Гервинуса в своей автобиографической записке): в ней Гервинус содержательно и интересно рассуждает о взаимоотношении звука и слова, о музыкальных элементах человеческой речи, ее эмоциональной структуре, о происхождении песни и т. д. Вторая часть, наиболее существенная для на-

¹ Gervinus G. Händel und Shakespeare. Zur Aesthetik der Tonkunst. Leipzig, 1868.

шей темы, устанавливает творческую параллель между Генделем и Шекспиром. Эта параллель, впрочем, не слишком убеждает. Архитектоника трагедий Шекспира весьма далека от галантной историко-мифологической оперы и от героической оратории Генделя с ее монументальной статикой. Психологическое развитие арии у Генделя и шекспировского монолога также далеко не совпадает. Совершенно различны драматургические конструкции характеров. Правда, иной раз ситуация преступного и терзаемого совестью на троне властелина (типа Валтасара или Саула у Генделя) несколько напоминает соответствующие мотивы в исторических хрониках и «Макбете» Шекспира. Спорными кажутся аналогии между музыкально-изобразительными средствами Генделя и метафорической речью Шекспира. Гервинус ограничивается констатацией большого нравственного пафоса у Генделя и Шекспира (хотя последнему начисто чужды элементы пуританской идеологии, существующие у автора «Самсона» и «Иуды Маккавея»), сходства женских портретов у обоих художников и т. п. Таким образом, в основном параллель Гервинуса не может считаться убедительной (при ряде отдельных метких наблюдений): как ни бесспорно величие Генделя, этого «скованного Бетховена», по характеристике Роме-

на Роллана, в целом его музыкально-драматический метод далек от шекспировского¹.

Несравненно более обоснованной будет другая параллель: Шекспир—Моцарт. Это сопоставление особенно выигрывает в наши дни, когда окончательно сдается в архив наивно-обывательское представление о Моцарте, как об олимпийски-уравновешенном и бездумно-радостном композиторе, как о «божественном ребенке», который пел, как райская птичка, и музыка которого является звуковым воплощением безмятежного детского возраста человечества. Против этого «мифа о Моцарте» впервые восстал в своем «Жизнеописании Моцарта» (1814) уже Стендаль. Великая заслуга его перед европейской музыкальной мыслью заключается в том, что он первый в XIX веке вышел за пределы традиционного понимания Моцарта как жеманного и безоблачно-веселого композитора рококо, что он первый указал на романтизм Моцарта, на его меланхолию, даже своеобразное «вертерианство», на его демоническую страстность, на его порывистый драматизм, роднящий его с необузданными гениями «бури и натиска», а главное — на его

¹ В этом можно убедиться, сравнив музыкальную драматургию оперы Генделя «Юлий Цезарь» с одноименной трагедией Шекспира.

шекспиризм, и прежде всего — на шекспировскую мощь его гениальной «веселой драмы» (*dramma giocosa*) — «Дон-Жуана». Это сближение Моцарта с Шекспиром вовсе не казалось парадоксальным Гете, который в известной беседе с Эккерманом заявил, что только Моцарт мог бы написать адекватную музыку к «Фаусту». Любопытно, что сто лет спустя — правда, по недвусмысленно идеалистическим соображениям — аналогию между Шекспиром и Моцартом проводил возглавлявший марбургскую школу неокантианцев философ Герман Коген в своей книге «Драматическая идея в оперных текстах Моцарта»¹, где, при всей методологической уязвимости общей концепции Когена (взятой целиком из его же капитальной «*Aesthetik des reinen Gefühls*»), встречаются отдельные верные соображения. По Когену, именно Моцарт достигает шекспировского единства драматического действия «в самопревращении (*Selbstverwandlung*) возвышенного в юмор, трагического в комическое и обратно». Впрочем, вся эта достаточно отвлеченная диалектика двух эстетических категорий связана у Когена с его общей концепцией этического человека в его ин-

¹ Hermann Cohen. Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten. Verlag Bruno Cassirer, 1916.

дивидуальности и всеобщности, причем реализацию этого этического человека Коген видит в шекспировских драмах и моцартовских операх.

Разумеется, дело не в Когене и его идеалистических построениях. Существенно то, что Моцарта неоднократно пытались связать с Шекспиром, хотя зачастую исходя из методологически ошибочных предпосылок. Эта связь Моцарта с Шекспиром кажется нам глубоко органичной, и остается пожалеть, что вследствие преждевременной смерти гениального композитора в тридцатипятилетнем возрасте его творческая встреча с Шекспиром на одном и том же сюжетном материале не могла состояться. Моцарт интересовался Шекспиром; это может быть засвидетельствовано и в биографическом разрезе. В Лондоне он видел Гаррика в Дрюриленском театре и слушал музыку Мэтью Локка к «Макбету». Автор либретто «Волшебной флейты» — импресарио, драматург и актер Эммануэль Шиканедер — играл Гамлета. Гамлета играл в Берлине и актер Бешорт, певший в те же годы и моцартовского «Дон-Жуана».

Путь Моцарта к драматургии шекспировского типа, музыкально нашедший свое высшее осуществление в партитуре «Дон-Жуана», идет через творческое освоение Моцартом традиций ярмарочного, плебейского, балаганного

театра, через культуру народной, демократической оперы—зингшпиля. В отличие от Глюка, который движется к реформе оперного театра через классицизм, через преодоление музыкально-драматической эстетики Метастазियो, Моцарт исходит из народного, плебейского театра и через него соприкасается с подлинными шекспировскими традициями, с их мощным реализмом, с их многоплановым изображением человеческого характера, с их методом сочетания возвышенной философии и феерии, трагедии и балагана, великого и шутовского (что осталось Глюку, с его величаво-скульптурной трактовкой героев, до конца жизни чуждым). Зарастро и Папагено из «Волшебной флейты», как, разумеется, и Дон-Жуан с Лепорелло, — это чисто шекспировские образы. В высшей степени поучительно сравнить героев «Волшебной флейты» с персонажами из «Бури» Шекспира: Зарастро и Просперо, Тамино с Паминой и Фернандо с Мирандой, Папагено и Калибана и т. д. С другой стороны, любопытно сопоставить разработку аналогичных ситуаций: безумие Памины и сумасшествие Офелии. Иными словами, именно Моцарт, думается нам, ближе всего подошел к шекспиризации музыкального театра.

В сущности, не состоялась творческая встреча Шекспира и с другим титаном миро-

вой музыки — Бетховеном. Единственное его произведение, по заглавию напоминающее Шекспира, — знаменитая увертюра «Кориолан» написана не для трагедии Шекспира, а для одноименной пьесы Генриха Коллина (причем произведение Коллина не является переделкой Шекспира, а написано самостоятельно по Плутарху). Впрочем, возможно, что, создавая увертюру, Бетховен вдохновлялся не мелодраматической риторикой Коллина, а образом шекспировского героя. В какой-то мере навеяны Шекспиром и две фортепьянные сонаты Бетховена: d-moll (соч. 31 № 2) и гениальная f-moll (соч. 57, «Appassionata»), которую В. И. Ленин — по воспоминаниям Горького — называл «изумительной, нечеловеческой музыкой»; когда Бетховена спрашивали о внутреннем содержании этих сонат, он многозначительно отвечал: «Прочтите «Бурю» Шекспира». Впрочем, «Буря» вряд ли может быть ключом к сюжетно-программному истолкованию названных произведений: скорее речь будет идти об общей поэтической атмосфере. Во всяком случае, вышеприведенные указания Бетховена так и остались в музыковедении не до конца расшифрованными.¹

¹ Вопросу о шекспировских мотивах в бетховенском творчестве посвящена книга известного музыко-

Что Бетховен — весьма начитанный в литературном и философском плане — преклонялся перед Шекспиром, считая его одним из своих кумиров наряду с Гомером, Гете и Кантом, существует множество свидетельств,

веда Шеринга «Бетховен в новом истолковании» (Arnold Schering. Beethoven in neuer Deutung. Leipzig, 1934). По мнению Шеринга, в основе фортепьянных сонат оп. 27 № 1, 28, 31 № 1, 54, 57, 111 и струнных квартетов оп. 74, 95, 127, 130, 131 лежат поэтические программы на шекспировские темы. Так, поэтической основой квартета f-moll оп. 95 является «Отелло», причем Шеринг считает возможным под отдельные части квартета подтекстовать определенные эпизоды трагедии. Основой квартета Es-dur, оп. 74, по гипотезе Шеринга, является «Ромео и Джульетта», квартета Es-dur, оп. 127, — «Виндзорские кумушки», квартета B-dur — «Сон в летнюю ночь», квартета cis-moll — «Гамлет». Рядом с «шекспировскими» произведениями Бетховена, по утверждению Шеринга, существует и «шиллеровское» — гигантская фортепьянная соната оп. 106 (Hammerklaviersonate), «внутренней программой» которой является «Орлеанская дева». Иными словами, при таком методе истолкования квартеты и сонаты Бетховена будут инструментальными дублетами ненаписанных опер.

Как ни любил Бетховен Шекспира (которого хорошо знал по вышедшему в 1777 г. немецкому переводу Эшенбурга), все же домыслы Шеринга производят впечатление невероятной натяжки: это — пример крайне субъективного, хотя местами и остроумно аргументированного, музыковедческого фантазирования. Нечего и говорить, что при подобном методе различие между программной и так называемой абсолютной музыкой начисто упраздняется.

в том числе одно чрезвычайно курьезное: некий Гельмут Винтер, обладавший, по собственным уверениям, «бешеной фантазией», писал Бетховену: «Раз Вы вдохновляетесь Шекспиром, Вы рождены для моих стихотворений». Более интересно другое. Бетховен, мучительно искавший оперное либретто, которое удовлетворяло бы его в этическом, идейно-философском и художественном отношении, дважды задумывается над «Макбетом». В первый раз — в 1808 году, когда сочинение сценария должен был взять на себя тот же Коллин; к этому времени относится тема в d-moll — любимой трагической тональности Бетховена. Второй случай приводится в воспоминаниях актера Аншютца и имел место летом 1822 года: беседовали с Бетховеном о «Лире» и «Макбете»; его наэлектризовала мысль написать музыку к «Макбету» на манер «Эгмонта» — ведьмы, сцена убийства, пир с призраком, ночная сцена, предсмертный бред Макбета. В несколько минут Бетховен нарисовал всю трагедию. К сожалению, этот великолепный замысел, как и многие другие, относящиеся к описанному периоду творческого пути Бетховена, так и остался невоплощенным.

Проблему внутреннего родства Бетховена и Шекспира поставил с предельной остротой Рихард Вагнер в своей — богатой гениальны-

ми прозрениями, но во многом сумбурной и к тому же ориентирующей на шопенгауэровскую метафизику — книге о Бетховене (1870). По концепции Вагнера, Шекспир стоял особняком, ни с кем решительно несравнимый, пока не появился Бетховен. «Попробуем мысленно охватить весь в совокупности шекспировский мир образов, всю необычайную рельефность заключающихся в нем и соприкасающихся друг с другом характеров и отдадим себе отчет в том общем впечатлении, которое этот мир производит на наше глубочайшее чувство: если мы сопоставим теперь с шекспировским комплексом такой же комплекс бетховенского мира мотивов, преисполненного неотразимой убедительности и определенности, то нам станет очевидно, что первый из этих миров совершенно покрывает второй и обратно, так что оба они заключаются друг в друге, хотя и вращаются, казалось бы, в весьма различных сферах.

Чтобы облегчить себе это представление, возьмем в качестве примера увертюру к «Кориолану», где Бетховен и Шекспир встретились, оперируя над одной и той же темой¹.

¹ Еще раз подчеркиваем: Бетховен сочинял увертюру к трагедии Коллина, а не Шекспира. Однако вполне допустимо, что через голову Коллина Бетховен

Постараемся вспомнить то впечатление, которое производила на нас фигура Кориолана в шекспировской драме: если мы при этом, на первое время, из всех деталей сложного действия удержим в своей памяти только то, что могло глубоко запечатлеться в ней единственно своим отношением к главному лицу, то всю путаницу взаимоотношений покроет одна фигура непокорного Кориолана в конфликте с его внутренним голосом, который еще громче и настойчивее обращается к гордости героя устами родной его матери; а из всего драматического развития перед нами встанет только преодоление гордости этим голосом — сломанное упорство чрезмерно сильной натуры. Бетховен и выбрал для своей драмы только эти два главных мотива, которые дают нам почувствовать внутреннюю сущность обоих характеров определеннее, чем какое бы то ни было выяснение посредством понятия. Если же мы теперь благоговейно проследим то движение, которое развивается единственно из противоположения этих мотивов, всецело оставаясь музыкальными по своему характеру, и если мы представим себя влиянию чисто музыкальных деталей, состоящих из градаций, соприка-

вдохновлялся и образом Кориолана у Шекспира. —
И. С.

саний, разобщений и усиленных этих мотивов,— то пред нами шаг за шагом пройдет драма, по-своему выражающая все то, чем старалось заинтересовать нас представленное произведение сценического поэта в виде сложного действия и столкновения многих характеров, в том числе и второстепенных. Что захватывало нас там как непосредственно нам показанная, почти пережитая нами самими драма, то самое ощущаем мы здесь в музыке как глубочайшую сущность этой драмы; ибо последняя была там точно так же выявлена характерами, действовавшими подобно силам природы, как здесь идентичными по существу мотивами музыканта, действующими в этих характерах. Вся разница в том, что в одной сфере управляют одни законы развития и движения, в другой — другие».

Мы умышленно привели эту цитату из книги Вагнера: в ней — вся суть устанавливаемой им параллели между творческими методами Шекспира и Бетховена. Дальнейшее — менее интересно и сильно отдает Шопенгауэром: «Если музыку мы назвали откровением глубочайшего внутреннего сна, являющего нам сущность мира, то Шекспир будет для нас пробудившимся и продолжающим грезить Бетховеном... Бетховен — могучая подпочва духовности Шекспира». И дальше Вагнер,

имея в виду свою любимую идею, будто девятая симфония Бетховена исчерпывает до конца возможности чистого симфонизма и открывает путь синтетическому произведению искусства («Gesamtkunstwerk») на основе музыкальной драмы, резюмирует: «...относительно этого произведения искусства (девятой симфонии Бетховена. — И. С.) мы можем прийти к заключению, что оно должно быть совершеннейшей драмой, то есть чем-то далеко превосходящим произведение поэзии в тесном смысле слова. Нам надо прийти к такому заключению, потому что мы признаем идентичность шекспировской и бетховенской драм. Вместе с тем мы должны признаться, что такие драмы так же относятся к «опере», как шекспировская пьеса — к литературной драме и как бетховенская симфония — к оперной музыке».

Короче говоря, Вагнер обосновывает мысль о шекспировском характере бетховенского симфонизма. Характерно, что единственная опера Бетховена «Фиделио» в этом контексте им обойдена.

Мы не упомянули единственную оперу Бетховена. — «Фиделио». Это не случайно: драматический метод «Фиделио» в корне иной, нежели «Дон-Жуана» Моцарта; он восходит к Глюку, Керубини и драматургии французской

буржуазной революции и по существу — при очень высокой моральной температуре, свойственной оперной концепции Бетховена и ее идейно-музыкальным источникам, — ближе к идеализирующей «шиллеровской», нежели «шекспировской» драматургической линии. Образ Флорестана вылеплен принципиально иными художественными средствами, нежели фигура Дон-Жуана. Несколько абстрактный этический пафос, свойственный Бетховену-драматургу, конечно, ближе к Руссо, Мерсье и театральным писателям периода «бури и натиска», нежели к Шекспиру. Метод величайшего идейно-эмоционального обобщения, составляющий основу бетховенского симфонизма, дает в оперной драматургии иные результаты.

IV

Послебетховенская музыка XIX века, при изобилии всевозможных музыкальных произведений на шекспировские темы, выдвинула трех великих композиторов-«шекспирологов»: Берлиоза, Чайковского и Верди.

«Внедрить в искусство музыки гений и могущество Шекспира» — так еще с молодых лет определял Берлиоз свое жизненное назначение. Обращение Берлиоза к Шекспиру по-

нятно и закономерно. Его творческая личность, его мировоззрение формируются в те годы, когда появляются «Расин и Шекспир» Стендаля (1823), предисловие к «Кромвелю» Гюго (1827).

В сентябре 1827 года в парижском театре «Одеон» труппа английских актеров объявляет цикл шекспировских спектаклей¹. Пять лет тому назад тот же Париж освистал англичан по соображениям патриотического характера: еще свежи были воспоминания о Ватерлоо; раздавались возгласы: «К черту Шекспира! Это адъютант Веллингтона!» В 1827 году ситуация изменилась. Подготовка «романтической революции» в полном разгаре. На этот раз литераторы «молодой Франции» встречают Шекспира восторженно. В партере «Одеона» — Жерар де Нерваль, Дюма, Гюго, Жюль Жанен, Альфред де Виньи, Эжен Делакруа. Гамлета играет Кембл — величайший трагический актер Англии после Кина; в роли Офелии выступает высокая красивая ирландка Гарриэт Смитсон. Добавим, что встреча с Смитсон станет центральным событием в интимной биографии Берлиоза. Отныне он будет отождествлять се-

¹ Интересные данные об этих спектаклях см. в книге: I. Bergerhoff. La théâtre anglais à Paris sous la restauration. Paris, 1912.

бя с Гамлетом и Ромео, Шекспир станет путеводителем его жизни, а Гарриэт Смитсон — «*idée fixe*», «навязчивой идеей», романтической возлюбленной, драматической героиней его первого крупного произведения — гениальной в своем поразительном новаторстве «Фантастической симфонии».

Этот биографический момент в обращении Берлиоза к Шекспиру играет немаловажную, хотя, конечно, не основную роль. Решающая причина — общая для всех романтиков ориентация на великого английского драматурга. Шекспир становится символом нового искусства, мощным союзником в борьбе против эпигонов французского классицизма.

Берлиоз посвящает шекспировским темам несколько произведений: увертюру «Король Лир» (1831), драматическую симфонию «Ромео и Джульетта» (1839), «Смерть Офелии» и похоронный марш из «Гамлета» (1847) и оперу «Беатриче и Бенедикт» (1860—1862). Таким образом, Берлиоз возвращается к Шекспиру на протяжении всего своего бурного творческого пути.

Наиболее значительным из шекспировского цикла сочинений Берлиоза является его драматическая симфония «Ромео и Джульетта» — с хорами, вокальными сольными номерами и прологом с хоровыми речитативами.

Эта монументальная партитура по справедливости считается лучшим симфоническим произведением Берлиоза. В симфонии четыре части.

Первая часть. I. Инструментальное введение. Уличные схватки. Смятение. Появление герцога. II. Пролог: а) хоровой речитатив, б) строфы (контральто), в) речитатив и скерцетто (тенор соло и маленький хор).

Вторая часть. Ромео один. Печаль. Отдаленный шум бала и концерта. Большой праздник у Капулети (оркестровая часть).

Третья часть. Ясная ночь. Сад Капулети, молчаливый и пустынный. Молодые Капулети, возвращаясь с празднества, проходят, напевая мотивы из музыки бала. Сцена любви. Джульетта на балконе и Ромео в тени (оркестровая часть).

Четвертая часть. I. Скерцо. «Фея Маб», царица снов (оркестр). II. Процессия погребения Джульетты. Фигурированный марш, вначале инструментальный, с псалмодией на одной ноте в голосах; затем вокальный, с псалмодией в оркестре. III. Ромео в склепе Капулети. Призыв. Пробуждение Джульетты. Страстный порыв радости, прерываемый первыми приступами отравы. Последние томления и смерть любящих сердец (оркестр). IV. Финал. Толпа сбегается на кладбище. Спор Капулети

и Монтекки. Речитатив и ария отца Лоренцо. Клятва примирения.

Вследствие грандиозных размеров симфонии, она часто исполняется в концертах в виде трех инструментальных частей: второй (праздник у Капулети), третьей (сцена любви) и скерцо из четвертой («Фея Маб»).

В свое время Берлиоз писал из Рима: «Ромео» Шекспира! Боже! Какой сюжет! В нем все как будто предназначено для музыки!.. Ослепительный бал в доме Капулети... эти бешеные схватки на улицах Вероны... Эта невыразимая ночная сцена у балкона Джульетты, где два любовника шепчут о любви нежной, сладостной и чистой, как лучи ночных звезд... пикантные буффонады беспечного Меркуцио... потом ужасная катастрофа... вздохи сладострастия, превращаемые в хрипение смерти, и, наконец, торжественная клятва двух враждующих семейств над трупами их несчастных детей о прекращении вражды, которая заставила пролиться столько крови и слез...»

Мы лишены возможности сколько-нибудь подробно заняться разбором этого замечательного произведения. Его специфическое отличие прежде всего в том, что трагедия Шекспира о любви двух юных существ среди раздираемого распрями феодального города становит-

ся темой не оперы (как, например, у Гуно), а симфонии. При этом полное освобождение от обычной симфонической схемы дало Берлиозу возможность драматизировать симфонию, подчинить логике трагического действия и ритмическое строение симфонии, необыкновенно прихотливое и разнообразное (знаменитое скерцо «Фея Маб»), и богатейший мелодический материал.

Конечно, структура драматической симфонии Берлиоза далека от классической. «Ромео» — блестящий пример созданного Берлиозом жанра «театрализованного симфонизма». Симфония Берлиоза заканчивается почти оперой: три хора (хор Монтеки, хор Капулетти, хор пролога); ария патера Лоренцо, примиряющего враждовавшие семьи. Очень любопытен пролог, где хор — по образцу античного — излагает смысл и развитие действия трагедии и комментирует путем своеобразного хорового речитатива появляющиеся в дальнейшем симфонические лейтмотивы. Великолепная оркестровая «сцена любви», вероятно, лучшее адажио во всей французской музыке, вдохновенное по мелосу, необычайно целомудренное, вовсе лишенное болезненно-эротических обертонов.

Мы умышленно задержались на характеристике драматической симфонии «Ромео» не

только потому, что эта партитура отмечена печатью подлинной гениальности: на ее материале нетрудно установить, как преломляется Шекспир в творческом воображении композитора. Берлиоз как бы транспонирует Шекспира в романтическую тональность (как это делал и Делакруа в своих известных иллюстрациях к «Гамлету»). От Шекспира берутся ослепительные краски, пышная декоративность («Праздник у Капулети»), пленительная фантастика (виртуозное скерцо «Фея Маб» с его изысканнейшими, паутинно тончайшими звучностями), эффектные антитезы (в этом отношении достойна внимательного изучения архитектоника четвертой части). В то же время образ Ромео у Берлиоза байронизирован. Это — один из вариантов фигуры «молодого человека XIX столетия»; его иступленная меланхолия — от Рене, от Вертера, от Чайльда Гарольда. И очень характерно, что благодаря модернизированной чувствительности «Ромео» Берлиоза по своему музыкальному языку во многих отношениях предвосхищает вагнеровского «Тристана».

Вот почему трудно сказать, насколько удалась Берлиозу поистине титаническая задача «шекспиризации музыки». Конечно же, у Берлиоза не было цельности шекспировского гения; в нем слишком много лирики, романтиче-

ской «болезни века» — неврастении, слишком много раздвоенности и внутренней надорванности, наконец, слишком много необузданного воображения, порою заслоняющего реальность.

Прав в своей характеристике Берлиоза Гейне: это не орел, а «жаворонок величиной с орла», у которого за внешним титанизмом скрылась больная, до муки чувствительная, трепетная, лирическая душа.

Романтическую транскрипцию Шекспира дает в своих произведениях и другой великий симфонист XIX века — П. И. Чайковский. Три сочинения Чайковского посвящены шекспировской тематике: увертюра-фантазия¹ «Ромео и Джульетта» (1870), симфоническая фантазия «Буря» (1873) и увертюра-фантазия «Гамлет» (1888), к которой позже (1891) прибавляется и музыкальное оформление всей трагедии: оркестровые антракты, мелодрамы, марши (в том числе глубоко выразительный траурный марш), песни и фанфары.

Наиболее замечательна из шекспировских партитур Чайковского — «Ромео» (кстати, любимое детище самого композитора). Мелодия любви из этой увертюры-фантазии является

¹ «Увертюра-фантазия» в терминологии Чайковского по содержанию равнозначна «симфонической поэме» («Symphonische Dichtung») Листа.

одной из самых прекрасных мелодических находок Чайковского. В отличие от Берлиоза, Чайковский не разворачивает в прагматической последовательности ход событий трагедии. Он сосредоточивается на центральной (в понимании композитора) теме обреченности любви двух юных существ. Здесь Чайковский всецело в традициях идеалистической эстетики XIX века: любовь Ромео и Джульетты слишком прекрасна и возвышенна, чтобы уцелеть в этом жестоком материальном мире; поэтому юных веронских любовников неотвратно ожидает гибель. Теме любви противостоит другой музыкальный образ: он звучит во вступлении как хорал и потому сначала соединяется с представлением о монахе Лоренцо; в дальнейшем развитии эта тема принимает грозный облик (особенно в проведении ее у труб в высоком регистре в середине аллегро): она становится символом обступающей юных героев страшной действительности, сокрушающей их счастье; более того — символом неумолимого рока¹. «В Ромео» уже отчетливо про-

¹ Разумеется, при такой концепции Чайковского из трагедий Шекспира выпадают и многие эпизоды и вообще жанрово-бытовые черты. Этого не понимал В. В. Стасов, сетовавший на Чайковского, что он не воспроизвел в увертюре комическую фигуру словоохотливой мамки Джульетты.

ступает фаталистическая концепция Чайковского (которая несколькими годами позже найдет потрясающее выражение в четвертой симфонии). Примиряющего конца — восстановления долгожданного мира в Вероне — нет и в помине. Увертюра-фантазия заканчивается устрашающе резкими аккордами оркестра; словно последние гвозди вколачиваются в гроб — по образному сравнению одного из критиков.

Аналогичную романτικο-пессимистическую транскрипцию Шекспира дал Чайковский и в симфонической фантазии «Буря». Предложенная В. В. Стасовым Чайковскому программа такова: «Море. Волшебник Просперо посылает повинующегося ему духа Ариеля произвести бурю, жертвой которого делается корабль, везущий Фернандо. Волшебный остров. Первые робкие порывы любви Миранды и Фернандо. Ариель. Калибан. Влюбленная чета отдается торжественному обаянию страсти. Просперо сбрасывает с себя силу волшебства и покидает остров. Море».

Уж из этой программы становится ясным, как перестраивает Чайковский сюжет Шекспира. Отходит на задний план Просперо — изгнанный властелин, Просперо-маг. Самая «буря» занимает более чем скромное место. Чайковский выдвигает другое. Центральный образ

его симфонической фантазии — безбрежная зыбкая гладь океана, из которого встают миражные, обманчивые видения (и самое пленительное из них — любовь Фернандо и Миранды), чтобы вновь бесследно рассыпаться и исчезнуть. Картиной спокойного и необъятного водного простора, величавой и монотонной песней океана и заканчивается симфоническая фантазия Чайковского.

Насквозь элегическим получился у Чайковского и «Гамлет». От сарказмов и иронии датского принца не осталось и следа. Это понял сам Чайковский, писавший в одной из критических статей (по адресу «Гамлета» Амбруаза Тома), что «для музыки, как бы она ни была могущественна в отношении передачи настроений человеческой души, совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета — именно та язвительная ирония, которой проникнуты все его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько пошатнувшегося от сосредоточенной злобы ума, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего верование в хорошие стороны человеческой души». Гамлет Чайковского насквозь лиричен. Это возвышенная, скорбная душа. Фаталистическая концепция Чайковского отчетливо видна и здесь. Гамлет обречен; его роком является призрак, зловещая тьма которого в альтах

и виолончелях открывает данную увертюру.

Таким образом, во всех трех произведениях Чайковский дает своеобразную романтико-фаталистическую транскрипцию Шекспира (как впоследствии внесет фаталистический момент и в вовсе свободную от него повесть Пушкина) ¹. Разумеется, это говорится менее всего в упрек Чайковскому: всякий великий музыкант всегда дает свое, ярко индивидуальное понимание литературного первоисточника, исходя из предпосылок собственного мировоззрения и творческого метода. Но, конечно, метод Чайковского оказался далеким от исторического Шекспира.

Добавим, что в большей мере конгениальным Шекспиру по творческому методу из ве-

¹ Разумеется, было бы грубой ошибкой объявлять все творчество Чайковского исполненным фаталистического пессимизма. Фатализм — лишь одна из сторон очень сложного мировоззрения великого композитора. Но как раз шекспировские произведения Чайковского проникнуты фаталистической концепцией, что, по-видимому, исходило из соответствующего понимания самого жанра и самого принципа трагического. В этом отношении «трагизм» Чайковского ближе к античному, нежели к шекспировскому. К сожалению, в нашем музыковедении еще нет работы, в которой были бы обследованы и проанализированы основные эстетические принципы и категории («красота», «возвышенное», «трагическое», «юмор» и т. д.) в понимании Чайковского.

ликих русских музыкальных классиков был, бесспорно, Мусоргский. В свое время А. Н. Серов по прослушании одного из вокальных произведений Мусоргского («Светик Савишна») взволнованно воскликнул: «Ведь это Шекспир в музыке!» Действительно, было нечто шекспировское в гениальном даровании Мусоргского: в его поразительном даре музыкального перевоплощения, позволившем композитору вылепить столь различные фигуры, как Самозванец и Пимен или Борис и Шуйский, в сочетании величайшей трагедии с вдохновенным искрящимся юмором (есть что-то от Фальстафа в Варлааме); в умении реалистически показать живой народный фон, показать людей из народа, иной раз охарактеризовав их с лаконичным мастерством какими-нибудь двумя-тремя репликами. Наконец, совершенно в духе шекспировских хроник самый замысел Мусоргского: развернуть историческую драму как драму о судьбах народных.

Впрочем, непосредственно к шекспировским темам Мусоргскому так и не довелось подойти. Самые установки балакиревского содружества диктовали ему работу над национальными сюжетами. Однако «Борис Годунов» Мусоргского — произведение шекспировского масштаба. Разумеется, путь Мусорг-

ского к Шекспиру и подлинному историзму облегчался наличием гениального литературного первоисточника — трагедии А. С. Пушкина. «Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе отца нашего Шекспира», — писал поэт. В XIX столетии не только в русской, но и мировой литературе Пушкин — единственный драматург, творчески овладевший шекспировским методом и создавший настоящую народно-историческую трагедию на национальном материале. Мусоргский с поразительным музыкальным реализмом воплотил ее в звуках.

Из триады великих музыкантов-шекспирологов XIX века (Берлиоз — Чайковский — Верди), пожалуй, наиболее сумел приблизиться к Шекспиру именно Верди¹. Две редакции «Макбета» (1847 и 1865), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893) являются этапами в творческом пути гениального европейского музыкального драматурга к Шекспиру.

Старая редакция «Макбета» (либретто

¹ В настоящей статье мы характеризуем тех или иных композиторов в разрезе творческой конгенности Шекспиру, а вовсе не даем перечень шекспировских произведений мировой музыки с краткими аннотациями. Поэтому опущены многие партитуры (например, музыка Балакирева к «Королю Лиру», «Ричард III» Сметаны и др.).

Пиаве) относится к первому периоду творчества Верди. Она была написана между «Аттилой» и «Разбойниками» (по Шиллеру). Верди достигает в ней большой драматической силы. Особенно впечатляют «бриндизи» леди Макбет и финалы I и II актов. Текст либретто довольно точно следует за шекспировским. Уже в этой редакции «Макбета» отчетливо проступают реалистические тенденции Верди, весьма новаторские для итальянской оперы. Характерно письмо композитора, адресованное неаполитанскому импресарио и датированное 1848 годом, по поводу сценического воплощения «Макбета» и исполнения главной женской партии певицей Тадолини: «У Тадолини добрая, красивая внешность, а я хотел бы видеть леди Макбет злой и наводящей ужас. Тадолини поет в совершенстве, а я хотел бы чтобы леди не пела. Тадолини обладает голосом восхитительным, чистым, прозрачным, мощным, а я хотел бы для леди голос резкий, прерывистый, мрачный. Голос Тадолини имеет в себе нечто ангельское, — я хотел бы, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское. Выскажите эти соображения антрепризе, маэстро Меркаданте». Нечего и говорить, как далеки эти требования от традиционного для тогдашней итальянской оперы виртуозного «концерта в костюмах».

К тому же периоду (судя по письму к Мочениго, даже к более раннему времени — к 1843 г.) относятся и первые замыслы оперы «Король Лир». В середине 50-х годов Верди переписывается по этому поводу со сценаристом Сомма¹, причем для роли Делии (Корделии) предназначается певица Мариетта Пикколомини, одна из лучших исполнительниц главной партии в «Травиате». Партия шута (названного в либретто Микой) должна была стать развитием и в то же время своеобразным контрастом образа Риголетто (без его злобы и демонической мстительности). Корделия и Эдмунд — по гипотезе Истеля — психологически и музыкально предвосхищали Дездемону и Яго из много более позднего «Отелло». В духе эпизода с Уголино из Данте была задумана остро драматическая сцена в темнице и рассказ Корделии о страшном, предвещающем смерть, сне. Верди отложил работу над «Лиром», по словам мемуаристов, будто бы отступив перед исключительными трудностями достойного Шекспира музыкального воплощения сцены Лира в степи. По-видимо-

¹ О работах Верди со сценаристами над шекспировскими либретто см. в двухтомных «Carteggi Verdiani» a cura Alessandro Luzio (Reale Accademia d'Italia. Studi e documenti, 1935). Там же см. материалы по несуществующему «Королю Лиру» (т. II, стр. 58—79).

му, кое-что из музыки к «Лиру» было написано; так, большая часть каватины Корделии впоследствии вошла в партию Леоноры из «Силы судьбы» (имеем в виду вторую сцену I акта).

Гениальными воплощениями Шекспира являются две последние оперы Верди (на высококвалифицированные в литературном и драматическом отношении либретто Арриго Бойто) — «Отелло» и «Фальстаф». В музыкальном оформлении «Отелло» Верди имел предшественника в лице Россини: III акт его оперы с романсом об иве и песней гондольера на слова Данте «*Nessun maggior dolore*» действительно весьма замечателен. Но шедевр Верди затмил Россини. Случай единственный в истории музыки: после четырнадцатилетнего молчания семидесятичетырехлетний композитор создает подлинно реалистическую музыкальную драму — «Отелло», притом — на совершенно ином пути, нежели Вагнер. В «Отелло» исчезают последние следы мелодрамы, риторики, декламации, драматической раздробленности. Действие неуклонно движется к трагической катастрофе. Сцена бури, все монологи Отелло (во II—III актах), весь IV акт — все это в самом точном смысле достойно Шекспира и по потрясающему музыкальному реализму действительно близко ему. Лишь образ

Яго (впрочем, изумительный в музыкальном отношении — вспомним его «бриндизи» I акта, его сатаническое «Кредо», его гениальный C-dur'ный рассказ о сне Кассио) несколько байронизирован в своем трагическом великолепии.

Не менее замечателен «Фальстаф» — последний театральный опус Верди. В «Фальстафе» — произведении гениальном, веселом и просветленно мудром — психологическое мастерство Верди достигает вершины: это легкая, гибкая, элегантная, ритмически прихотливая музыка, полная поразительной свежести и непосредственности, и первая его комическая опера (если исключить раннюю, потерпевшую фиаско «Un giorno di regno») — по «Виндзорским кумушкам» и фальстафовским сценам «Генриха IV» (откуда Верди берет характеристику и «философию» героя и кое-что из его речей), — способная выразить мельчайшие душевные движения, тончайший оттенок мысли.

Так Верди, завершая свой тернистый и долгий творческий путь, преодолев романтическую мелодраму в духе Гюго и его испанских подражателей (Гутьерреса в «Трубадуре» и «Симоне Бокканегра», герцога де Риваса в «Силе судьбы»), сумел к концу жизни вплотную подойти к величайшему мировому

драматургу-реалисту и с равной гениальностью воплотить в музыке и трагедию и комедию Шекспира. Наиболее объективно раскрыть Шекспира средствами музыки, пожалуй, Верди удалось в большей мере, нежели кому-либо из великих музыкальных мастеров XIX века.

V

После «Фальстафа» (1893) западноевропейская музыка не дала ни одного мало-мальски значительного произведения на шекспировские темы. Оно и закономерно: титанический реализм Шекспира не по плечу современной буржуазной музыке. Композиторам импрессионистского, конструктивистского, экспрессионистского направления с Шекспиром не по пути. Шекспира не перескажешь музыкальным языком «Пелеаса» Дебюсси, «Эдипа» Стравинского или «Воццека» Альбана Берга.

К сожалению, мало отражен Шекспир и в советской музыке. Пока еще не появились оперы и симфонии на шекспировские темы. Наиболее крупное произведение этого плана — балет «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Партитура обеих сюит из балета очень эффектна и изобилует интересными оркестровыми на-

ходками. О балете в целом до постановки на сцене судить трудно.

Ярка, остроумна, пластична музыка Шостаковича к «Гамлету» в театре Вахтангова. К сожалению, ее нельзя изъять из общей порочной концепции спектакля, поставленного Н. П. Акимовым. Много удачного в музыке Тихона Хренникова к «Много шуму из ничего». Недавно композитор Шеншин закончил оперу «Близнецы» по шекспировской комедии «Двенадцатая ночь»¹.

А между тем работа над Шекспиром раскрывает перед советскими композиторами увлекательные перспективы. Шекспировские характеры, страсти, драматические коллизии, юмор, трагические монологи и буффонады — все это, бесспорно, поможет нашим композиторам в их борьбе за музыкальный реализм. Опыт классической музыки, давшей столь зна-

¹ С тех пор, как была опубликована данная статья, балет Прокофьева «Ромео и Джульетта» прочно занял место в одном ряду с величайшими шедеврами музыкального искусства. Вместе с тем появились новые произведения советских композиторов на шекспировские темы — комическая опера В. Шебалина «Укрощение строптивой», музыка А. Хачатуряна к драматическому спектаклю и кинофильму «Отелло», балет А. Мачавариани «Отелло», романсы и песни Д. Шостаковича, Д. Кабалевского («10 советов Шекспира») и др. — *Ред.*

читательное число шекспировских партитур, должен быть бережно изучен. Конечно, работа над Шекспиром трудна, она потребует от композиторов не только мощных выразительных средств, но и способности драматургического перевоплощения. Во всяком случае, нашим композиторам, как и нашим драматургам, вполне может быть переадресован мудрый совет Энгельса: посчитаться немножко больше с Шекспиром в истории развития драмы.

СОЛЛЕРТИНСКИЙ ИВАН ИВАНОВИЧ
ШЕКСПИР И МИРОВАЯ МУЗЫКА

Редактор И. С л е п н е в
Техн. редактор В. М и т ю ш к и н а

Подписано к печати 21/II 1962 г. А 01682
Форм. бумаги $60 \times 90^{1/32}$. Бум. л. 0,75.
Печ. л. 1,5. Уч.-изд. л. 1,39.
Тираж 20.000 экз. Заказ 3214

Московская типография № 6
Мосгорсовнархоза

7 коп.

МУЗГИЗ • 1962