

але мало виявляє свій характер в дії і тому він створює враження абстрактної блідості. Він надмірно перевантажений думками. Зовсім не вдался символічний фігури п'єси Калібана і особливо Арієля: барви для першого взяті з книги Монтеня (Brandl, 444), а другий не має і малої частки тої краси, якими так багатий шахрайський дух „Сну в літню ніч“—малюточка Пек, з яким його порівнюють (ibid.). Можливо, тут пошкодив вплив книги Іакова „Королівський подарунок“ або поеми Спенсера „Королева фей“, сліди яких тут ніби знаходять (ibid, 445). Але введення цей образ, напевно, на догоду вимогам парадної обстановки того придворного спектаклю, для якого написана ця п'єса.

Сила філософських думок і політичних натяків, якими повна мова Гонзало (II, 1), де він викладає свій план переробити все на новий лад, виявляє знайомство і інтерес Шекспіра до літератури політичних утопій.

Усе це доводить, що безмежне багатство його душевного світу далеко виходило за межі драми і не укладалося вільно в її тісні рамки. Це надавало цінність п'єсі в очах небагатих обраних глядачів, здатних оцінити цю її сторону і підхопити розкидані в ній натяки, але розиткові драматичної дії це заважало ще в більший мірі, ніж зовсім мляве оповідання Просперо Міранді про своє минуле (I, 2), де драма переходить в просте оповідання.

Тут найяскравіше виявляється схильність Шекспіра при- мушувати своїх дійових осіб постійно „думати вголос“, відзначена Отто Людвігом („Shakespeare Studien“, 2 вид., Галле, 1901, стор. 116). Найважче було зогріти справжнім диханням життя освячену віковим звичаєм рамку урочистих історичних хронік. Але сміливість його не зупинилася і перед цим, і все позитивне значення цього освіження показує сцена (II, 3 першої частини „Генріха IV“) між Готспором і його дружиною леді Персі. Для всебічної характеристики національного героя Англії (Брандес, I, стор. 330) він хоче показати його не тільки серед бою і державних турбот, але і в найтіснішому колі сім'ї, де він є не героєм, а просто ніжно

люблячим чоловіком. Цієї короткої сцени Шекспірові досить, щоб показати глядачеві живу людину. І цього було досить, щоб стара хроніка почала жити з усією яскравістю побутової правди.

Попередники Шекспіра виводили і на свій смак, а ще більше на догоду своїм глядачам на сцену ходульних героїв, Шекспір намагається замість них показати людину в усіх дрібницях його особистого життя щоразу, коли для цього була хоч найменша можливість. Ця, можливо, найбільша новина, яку вніс в драму Шекспір, дала Тургеневу право (у листі до Поліни Віардо 19/XII 1848 р.), порівнюючи Шекспіра з Кальдероном, назвати його „найлюдянішим поетом“, але це досягалося часом ціною найрізкішого порушення освячених віками засобів побудови драми. У третій частині свого „Міркування про древню і нову трагедію“ Вольтер знаходить у Шекспіра сумішку природи з грубістю: йому не зрозуміла була рішучість „варвара“ вплетати в тканину чужоземних пригод сцени з свого рідного середовища, показувати „героя“ в ширій бесіді з любимою дружиною, чергувати виступи книжних алегорій з картинами побуту простих людей. Не розумів Вольтер, що ці „грубі неправильності“ (irrégularités grossières) показують тільки, що Шекспір не задоволений засобами старої драми, ламав її і з уламків будував новий театр, а який же може бути „порядок“, де будівництво у розпалі?

Ціною порушення вікових канонів драми Шекспір умудрявся до примхливих будівель, пристосованих до владних смаків своїх глядачів, робити затишні прибудови „для себе“, щоб їх населяти не персонажами мертвих книг, не героями вигадки, а живими людьми, перенесеними на сцену прямо з самої гушавини рідної дійсності.

Наполегливо перемагаючи на цьому відповідальному шляху всі перешкоди, він незмінно ішов до одної мети: зробити театр правдивим відтворенням життя, в чому він устами свого Гамлета визнав основне завдання своєї майстерності.

А. ГОЗЕНПУД

ШЕКСПІР І ОПЕРА

Шекспір зробив величезний плодотворний вплив на музику, викликаючи до життя ряд видатних оперних і симфонічних творів і, що найголовніше, його творчість сприяла розвиткові реалістичної музичної мови, остаточному спростуванню реакційно-формалістичної теорії, що трактує музику як мистецтво, яке позбавлене змісту і яке являє собою лише звучну форму. Найвидатніші композитори світу пробували свої сили, намагаючись втілити в звуках безсмертні творіння автора „Гамлета“.

Починаючи з Росіні і продовжуючи Берліозом, Вагнером, Мендельсоном, Шуманом, Лістом, Чайковським, Балакїревим, Верді, небагато музикантів могли встояти проти спокуси вступити з Шекспіром в творче змагання. Навіть композитори, що не втілювали його образів, якщо вони були справжніми художниками, які сміливо прокладають нові шляхи в мистецтві, віддали данину „шекспіризації“, себто шуканням реалістичної музичної мови, насиченої повнокровною життєвістю, мови емоціональної і пристрасної. Хіба „Борис Годунов“ Мусоргського не справді шекспірівський твір силою пристрасності і правдою виразу?

Не випадково розвиток програмної симфонічної музики зв'язаний нерозривними узами з творчістю Шекспіра. І справа не тільки в тому, що „Ромео і Джульєтта“ і „Король Лір“ Берліоза, як і „Юлій Цезар“ Шумана сюжетно обумовлені п'єсами найбільш великого драматурга світу. Саме поняття програмності, себто словесно оформленої змістовності музичного образу, виникло під безпосереднім впливом Шекспіра. Не випадково розквіт програмної музики (30—40-і роки) падає на роки утвердження романтичного трактування Шекспіра. Гюго і Берліоз (в „Королі Лірі“) зрозуміли англійського поета, виходячи з однакових ідейних позицій. У живопису їм вторив Делакруа. Шекспір дав романтикам-композиторам не тільки невичерпне джерело сюжетів і образів, але своєю

могутньою реалістичною силою спрямував думку композиторів на те, що канонічні форми музики треба розбити і створити нові, які вміщують також новий зміст. Правда, якою дихали твори, не могла не вплинути на музикантів. Зрозуміло, це зовсім не означає, що всякий твір за шекспірівським текстом обов'язково реалістичний і гідний того, щоб називатися шекспірівським. Історія музики знає багато творів, які носять назву „Ромео і Джульєтта“ або „Гамлет“, але в яких, крім самих назв, нічого від Шекспіра нема. Історія втілення образів великого поета в музиці іде по двох шляхах: один—це послідовна і переконана шекспіризація (шлях Берліоза, Верді, Чайковського) і шлях зовнішнього тільки використання ситуації, заявлення і викривлення образів (Тома, Гуно).

Цей нарис, який є стислим викладом двох розділів моєї праці „Шекспір і музика“, не ставить собі метою охопити питання в цілому, його завдання скромніше—показати, як творчість Шекспіра відбилась у музичному театрі XIX віку, і тому містить лише короткий екскурс в минуле.

Втілення образів Шекспіра і свідомо шекспіризація музики починаються не безпосередньо за життя або після смерті поета, а значно пізніше. *Dramma per musica*, яка була створена в Італії в останні роки XVI сторіччя і розповсюдилася звідти по всій Європі, не прищепилася в першій половині XVII сторіччя тільки в самій Англії. Причини цього не в музичній відсталості країни, напротив, Англія була надзвичайно сприйнятлива до іноземних впливів у сфері культури, але насамперед в тому, що при інтенсивному розвитку драматичного мистецтва був відсутній музичний геній, рівний силою не тільки Шекспірові, але хоч би Марло або Гріну. Події 1648—49 рр. зупинили розвиток театру, а коли опера, нарешті, була створена, то для цього знадобилася допомога іноземця Генделя, а в живих не було драматургів-елізаветинців. Не

зважаючи на те, що Шекспір був оточений рядом видатних музикантів, дуже великий був розрив між могутнім полотном його генія і музичними його сучасниками, щоб останні могли дати твори, рівнозначні трагедіям і комедіям Шекспіра. Народність, гуманізм, психологічне багатство, безмежна яскравість образів, втілення життя в усіх її контрастностях, філософська глибина, все, що складає суть генія Шекспіра, настільки виразно сконцентровано в його творах, що композитори відступили в безсиллі створити щонебудь рівноцінне цим титанічним образам. Вони могли в мініатюрі відбити лише окремі деталі. Розв'язати успішно проблему шекспіризації в музиці стало почесним завданням наступних поколінь. Сучасники Шекспіра не могли його виконати також і тому, що не існувало музичних форм, досить ємних, щоб вмістити глибокий шекспірівський зміст, а створити ці форми було під силу лише рівному Шекспірові генію. Опера, як повноцінний жанр, стверджується лише в другій половині XVII і на початку XVIII віку, а програмна симфонія в межах XIX сторіччя. Коли ж були створені і зміцнилися ці музичні форми, тоді виникло питання про те, що ж таке Шекспір і як його втілювати в музиці. І перед композиторами швидко встала проблема шекспіризації.

В Англії в середині XVII сторіччя в наслідок перемоги пуритан театр на довгий час взагалі перестав існувати, а Шекспір був оголошений "нечестивим папістом" і вигнаний з літератури і життя. За межами Англії в XVII сторіччі Шекспір ще не був відомий і отже запалити музику не міг.

"Воскресіння" Шекспіра відбулося після реставрації. Народний художник не був прийнятний для придворних кіл, і Шекспіра починають підстригати під гребінку французького класицизму. У цій сумній справі прославився Вільям Девенант, який "приспосовував" до смаків аристократичної аудиторії "Макбета" і "Бурю". Щодо останньої, то вона була перетворена в оперу, і текст її зовсім позбавлений смислу. "Виправляв" Шекспіра, але обережніше Драйден.

До чого доходили деякі "перероблювачі", видно з "Щоденника" Пеніса. Він пише: "Бачив комедію під назвою 'Сон в літню ніч'. Ніколи більше не піду дивитися її, бо це найбезглуздіша і найдурніша п'єса, яку доводилося мені бачити". На початку XVIII в. Сіббер і Тет ставлять свою редакцію "Річарда III" і "Короля Ліра", зберігаючи незмінною лише саму назву. Умовна поетика класицизму прагнула перетворити трагедії і комедії Шекспіра в пастораль. Природно, що і композитори, які в той час ілюстрували спектаклі, маючи справу не з справжнім Шекспіром, а з переробками, компонували музику досить далеко від оригіналу.

Метью Локк (коло 1630—1677), популярний автор "масок" — яскравий тому приклад. Він написав "Бурю" (1673), названу ним "англійською оперою", і музику до "Макбета" (1672) в переробці Девенанта. "Буря" має епізоди вокальні і чисто інструментальні: такий "вступ" — маловдалий приклад ранньої програмності в музиці. Ця оркестрова "Буря" більш нагадує придворний танець. Не набагато вдалішим виявилось музичне втілення "Бурі", зроблене Джоном Баністером і Пелахом Гемфрі по переробці Девенанта і Драйдеа. "The enchanted Island" — "Чарівний острів" (1676). Значнішу роль у піднесенні інтересу до Шекспіра відіграв Генрі Персел. Проте, він також компонував музику до переробок: оригінальні п'єси драматурга на сцені не йшли. Так він написав музику до "Тімона Афіського" (1678), "Річарда II", музику до "Бурі" (1690) за переробкою Томаса Шадуелла, написав оперу "Сон в літню ніч" ("The fairy queen" — "Цариця ельфів") (1692). В інтерпретації Персела Шекспір представ у "облагородженому" вигляді, позбавленому своєї простоти і реалізму. Вокальна мова Персела орнаментована фіоритурами. Цілісного симфонічного розвитку в опері "Сон в літню ніч" нема і музикальна структура її така, що чисто вокальні епізоди співіснують з розмовними діалогами. Речитативи, проте, надзвичайно виразні. Перселу ближча фантастика Шекспіра, ніж його повнокровний і могутній реалізм. Образи ремісників-акторів у "Цариці фей" відсутні взагалі, подібно до того як у "Бурі" відсунутий на задній план образ Калібана. В умовах реставрації іншого сприйняття творчості Шекспіра і бути не могло.

Поруч з Перселом треба назвати Джон Екклєс (1668—1735) і Річарда Леврідж, авторів музики до "Макбета" (1708). Музика тут обмежувала свої функції зовнішньою ілюстраційною передачею тих сценічних ситуацій, які були обумовлені новими переробками шекспірівських п'єс. У 1705 р. відомий оперний і духовний композитор Франческо Гаспаріні виступив на сцені римського театру з своєю оперою "Amleto", яка була першою музикальною обробкою великої трагедії. Композитор зумів втілити лише зовнішню сторону

сюжету, залишивши поза оперою всю філософську проблематику "Гамлета", його ідейний зміст. По суті багато оперних обробок п'єс Шекспіра повертали їх до тих першоджерел, які використав сам драматург. Залишався тільки драматичний скелет дії, а вся жива плоть шекспірівських думок і пристрасної безжалісної витрувалася. Не набагато кращою виявилась і опера "Amleto" (1715) знаменитого Доменіко Скарлатті.

У XVIII сторіччі панував погляд на Шекспіра, як на "п'яного дикуна" (Вольтер). Вольтер писав у передмові до своєї трагедії "Семіраміда": "Природа немов збрала в голову Шекспіра все те, що тільки уявити собі можна найсильнішого і найбільшого, а також і все те, що божевільна грубість має найбезглуздішого і найогиднішого". Тим самим Вольтер установлював право "виправляти" і "переробляти" Шекспіра, "погоджуючи" його з нормами класицизму. Дюсіс "приспосовував" грубого Шекспіра до смаків глядача, систематично урізуючи і "пом'якшуючи" текст. Гамлет у переробці Дюсіса представлений уже царюючим, а Офелія є дочкою не Полонія, але Клавдія. За Дюсісом, Отелло вбиває свою наречену (!) Едельмону (!) за те, що вона не зуміла випросити згоди свого батька на їх шлюб. У Німеччині на Шекспіра нападав Готшед, і тільки Лессінгу вдалося роз'яснити справжнє значення великого поета. В Англії навіть геніальний реформатор театру Девід Гаррік ставив трагедії Шекспіра в "виправленому" і "доповненому" вигляді. В його редакції "Ромео і Джульєтта" Ромео приймав отруту і, стаючи свідком пробудження Джульєтти, умирає в її обіймах. І композитори того часу природно видавали перевагу обробкам перед оригіналом. Адаже і Гендель, перебуваючи в Англії, написав оперу "Юлій Цезар" за п'єсою Букінгема, хоч йому була відома і трагедія Шекспіра.

Класицизм з його розсудковою поетикою був чужий великому драматургу, і XVIII вік не приніс конгеніальних Шекспіру оперних творів, хоч кількісно в цей час було зроблено дуже багато. Оперу "Гамлет" пишуть італійські композитори Г. Каркано (1742), Карузо (1790), "Макбет" — І. Андре (1780), Стегман (1784), Рейхардт (1795). Оперу "Старий фронт" ("Le vieux coquet") за "Веселими відносинами жінками" написав у 1770 р. Папавуан (Франція), в 1794 р. з оперою "Віндзорські веселі жінки" виступив Петер Ріттер, а в 1796 р. — Дітерсдорф. "Фальстаф" (за "Генріхом IV") в 1798 р. написав А. Сальєрі. Нікола Далейрак у 1762 р. виступив з мелодичною оперою "Tout pour l'amour" — "Все для кохання" ("Ромео і Джульєтта") і т. д. З багатьох оперних обробок цього ж сюжету в XVIII в. найзначнішою є "Джульєтта і Ромео" Цингареллі (1796).

Особливе місце серед музичних інтерпретацій Шекспіра займає англійський композитор Томас Августін Арне (1710—1778). Йому належить "Траурна пісня про Ромео і Джульєтту" (1750), "Венеціанський купець" (1742), "Буря" (1746), "Як вам загодно", опера "Дванадцята ніч" і ін. Арне звернувся до оригінальних текстів драматурга, не задовольняючись нікчемними їх переробками. Арне ретельно збирав справжні зразки театральної музики шекспірівської епохи, прагнучи наблизитися до творчості великого драматурга. Музика Арне проста по фактурі, спирається на народні музично-пісенні інтонації. Для XVIII ст. робота Арне була явищем значним.

XVIII ст. у творах Шекспіра бачило або чудовий драматичний матеріал для оперного втілення (тоді за межами лібретто і музики залишався весь філософський зміст) або спокушалася фантастикою і казкою. Отже трагедії Шекспіра при перекладі на музичну мову часто ставали мелодрами, а філософські п'єси оберталися у феєрії і балети, побудовані на фантастичних перетвореннях і трюках. Типічним зразком такого феєрично-пантомічного втілення Шекспіра є, наприклад, казкова опера Д. Сміта "The Fairies" — "Фей" (1753) по "Сну в літню ніч", який поруч з "Бурею" особливо часто ставав "жертвою" композиторського свавілля. І навпаки, характерним зразком мелодрами (не в музикальному, а в сценічному відношенні) є "Гамлет" Гаetano Андреотті (1793). На перший план виступила сценічна інтрига, поведінка героїв, утративши філософську мотивацію, обнажилася.

Проблема шекспіризації виникла тільки в епоху цвітіння романтичного стилю. Романтики реабілітували Шекспіра і залічили його до сонму своїх творчих і ідейних попередників. Німецькі переклади Шекспіра, здійснені Шлегелем, праці Людвіга Тіка, висловлення Теодора Гофмана і Гейнріха Гейне, які протиставляли героїчне мистецтво Шекспіра косній і реакційній Німеччині, пристрасність, яку вкладав актор Деврієнт у виконання шекспірівських ролей — такий шлях романтичного ствердження Шекспіра в Німеччині. Аналогічна картина спостерігається і в Франції, де творчість геніального драматурга використовують як таран, що за його

допомогою романтики руйнують останні твердині класицизму. Стендаль протиставляє сповнене життєвої сили і творчої правди мистецтво Шекспіра придворному театрові Расіна. В. Гюго в „Передмові“ до „Кромвеля“ називає Шекспіра „вершиною поезії нового часу“, вбачаючи у його творчості стоп високого і низького, гротескного і жалючого, трагічного і комічного. Альфред де Віні перекладає „Отелло“ і „Венеціанського купця“, добиваючись великої порівнюючої точності і разом з тим зберігаючи звичний для французької трагедії александрийський вірш. Романтичне розуміння Шекспіра стверджує геніальний англійський актор Едмунд Кін, про якого один критик сказав, що бачити його в ролі Гамлета однаково, що читати Шекспіра при спалаху блискавки. Французькі романтики з допомогою Шекспіра прагнули знищити класичні єдинства, добитися вільнішої і ширшої композиції, більшої правдивості в передачі дійсності, поєднання трагічного і комічного. Ім'я Шекспіра не сходило з сторінок журналів, п'єси Шекспіра перекладали і ставили. І музика відтворила цей напружений інтерес суспільства до творчості великого драматурга. Багато композиторів звертаються за сюжетами до його творів. У цій романтичній масовій продукції можна побачити такі стилістичні потоки: один межує з італійською мелодичною оперою (Россіні, Белліні), другий іде від німецького зінгшпілю до німецької опери (Ніколаї) і третій виникає на основі оволодіння „технологією“ Великої французької опери. Берліоз — цей геній-одинак у своєму послідовному шекспіризмі тримається осторонь.

Корифеї музикального театру того часу Россіні і Белліні не пройшли мимо Шекспіра. „Пезарський лебідь“ у 1816 р. виступив з трьохактною оперою „Отелло“ (лібретто Берно), де на першому плані було ніжне кохання Дездемони. Опера була написана в звичному для Россіні мелодичному плані. Композитор відмовився від речитативів сессо (тобто позбавлених музичного супроводу) і став на шлях т. з. об'їгатних речитативів. Опера його легко розпадається на окремі закінчені номери. Лібретто зберегло тільки деякі деталі сюжету, інші були замінені (замість хустки, загубленої Дездемоною, з'являвся лист з відсутнім адресом). Для посилення трагедійної ситуації лібретист впровадив вигнання Отелло за межі Венеції за постановою Ради Десяти. В ряді випадків Россіні вдалося наблизитися до Шекспіра, перемігши протилежне лібретто: чудовий по згущеному драматизму останній акт, багатий прихильними змінами настрою. Велику роль відіграє симфонічна основа. Проте, іноді музика вступає в протиріччя з ситуацією (коломатурні оздобы в партії Дездемони). Дуже шкодить опері відсутність реалістичної конкретності в образах і деяке їх спрощення. Окремі епізоди чарівні своєю ліричною безпосередністю (пісеньки гондольєра в III д.). Була зроблена спроба інтерпретувати сюжет „Отелло“ в балеті: твір Вігані (1819).

Близька по характеру до опери Россіні опера „Капулетті і Монтеккі“ Вінченцо Белліні (1830), яка затьмарила успіх опер Карло Гузельмі молодшого (1816). Ваккаї „Джульєтта і Ромео“ (1825), Вінченцо Гарсії (Нью-Йорк, 1826) і ін. Белліні використав лібретто Феліче Романі, написане для опери Ваккаї, яке далеко неповно викладає зміст (не більш того) п'єси Шекспіра. Наскільки далекий був Белліні від розуміння образів великого поета, видно хоч би з того, що партію Ромео він доручив... меццо-сопрано. Лоренцо з'являється вперше на балі Капулетті! Хоч опера і названа „Капулетті і Монтеккі“ (для того, щоб її не плутали з численними операми на сюжет цієї п'єси Шекспіра), ми не знайдемо в ній показу феодальної ворожнечі двох сімей. Перед нами лише мелодраматична історія нещасного кохання двох істот. Комічний елемент ретельно витравлений. Похмурий серпанок окутує дію з самого початку, все більше і більше згущуючись. У фіналі нема примирення двох ворогуючих родів, бо по суті нема і самої ворожнечі. Романтична епоха з її любов'ю до кошмару і гіньбою і обумовила поширення сцени в склепі, показ пробудження Джульєтти, яка застає Ромео, що прийняв отруту, але ще живим (сюжетна зміна фіналу в такій самій редакції була введена Драйденом, потім через англійських акторів поширилася по всій Європі і з драматичної сцени потрапила на оперну). Ромео і Джульєтта як шекспірівські характери в опері Белліні відсутні.

Такий же далекий від першоджерела „Amleto“ Джузеппе Саверіо Меркаданте (Мілан, 1822) на лібретто того ж Ф. Романі.

Німецькі романтики надали Шекспіру чутливості, надали його образам рис надмірної екзальтації. Такі опери Ф. Кайне „Фернандо і Міранда“ („Буря“) (1808), одноактна монодрама з хорами Конрадіна Крейцера „Корделія“ (1819) за „Королем Ліром“ і опера Ріхарда Вагнера „Заборона кохання“ (1836) на сюжет „Міри за міру“. Звернення Вагнера до Шекспіра, звичайно, не було випадковим, але воно не принесло компо-

зиторів великого творчого успіху. Трагікомедія „Міра за міру“ була скорочена композитором до меж двохактної опери, що неминує потягло за собою усунення ряду сюжетних мотивів. У цей час Вагнер перебував в ідейній близькості до „Молододі Німеччини“. Звідси проповідь волі плоти, яка іде від романів Гуцкова і Лаубе. Жорстокі поліцейські переслідування вільної думки в тодішній Німеччині і Австрії наситили оперу конкретним соціальним змістом. Характерна зміна фіналу у Шекспіра: безвинно засуджений Клавдіо звільняється за наказом герцога Вінченцо, а за Вагнером в'язня звільняє повсталі народ. Для характеристики лицемірно-жорстокого Анджелло Вагнер запозичав матеріал, почерпнутий ним у живій дійсності (образ реального поліцейського-президента Відня). Основний ідейний зміст опери — контрасти вільного почуття і лицемірної буржуазної моралі. В увертюрі проходять драматично протиставлені: ясна, бадьора святкова пісня і похмура гнітюча тема „Заборона кохання“ (Liebesverbot). На жаль, філософська концепція опери не знайшла гідного втілення в музиці — неоригінальний, маловиразний. Пізніше творчість Вагнера ніколи не запліднювалася впливом Шекспіра. Творець „Трістана і Ізольди“ схилився ниць перед Кальдероном, якого він визнавав найбільшим „тайновидцем духу“.

Німецька комічна опера XIX сторіччя, нерозривно зв'язана з зінгшпілем минулого сторіччя, а через Моцарта і з італійською комічною оперою, налічує ряд творів, зв'язаних з ім'ям Шекспіра. На перше місце тут слід поставити „Віндзорських веселих жінку“ Отто Ніколаї (1849) на лібретто Мозеталля. У цій сповненій здорового народного юмору опері досягнуто великого наближення до Шекспіра. Лібретто відтворює текст комедії досить точно з невеликими скороченнями (сварка Кайюса з Г'ю Евансом; останній зовсім відсутній у лібретто, як і суддя Шеллоу). Ще більше виділився образ Фальстафа, характерні риси якого знайшли рельєфне відтворення в музиці. Від італійської комічної опери сприйняв Ніколаї жвавість, енергію, блиск і легкість. Більшу, порівняно з італійською оперою, роль відіграє оркестр, засобами якого композитор прагне створити образи дійових осіб. Поруч з Фальстафом надзвичайно вдалися композиторів містрис Педж і містрис Форд, виразний і дотепний дует яких починає оперу. Ніколаї недаремно назвав свою оперу „комічно-фантастичною“. Ледве чи не найкращим актом у „Віндзорських веселих жінках“ є останній, який зображує нічні блукання Фальстафа в парку, танок мнених фей і ельфів. Остання дія сповнена глибокої драматичності і поезії, яка поєднує кращі риси „Оберона“ Вебера і „Сну в літню ніч“ Мендельсона. Пародійності Шекспіра Ніколаї ніби не помічає: він трактує події серйозно.

В цілому і в деталях „Віндзорські веселі жінки“ — твір, прийнятний невичерпною життєвістю, оптимізмом і невідомим юмором. На жаль, у дальшому німецька оперна музика не створила нічого рівного цьому творові.

З школи Ніколаї вийшла чотирьохактна опера Германа Гетца „Приборкання непокірної“ (1874) за лібретто Відмана. Тут, не зважаючи на зовнішнє наслідування Шекспіру, в тексті, який послужив основою для опери, допущене перевертання. Тут по суті нема ніякого приборкання, бо і непокірна зовсім не є такою. Після перших „спроб“ Петруччіо Катаріна падає в його обійми, заявляючи: „Я твоя дружина, роби зі мною що хочеш, я належу тобі і тілом і душею“. Музика з претензією на „глибину“, але позбавлена справжньої змістовності, юмор неглибокий. Лише окремі арії і ансамблі — з них найкращий дует першої дії (поєднює Катаріні і Петруччіо) — піднімаються над рівнем професійно сумлінної, але позбавленої самобутності музики.

Приблизно на тому ж рівні — комічна опера Вільгельма Тауберта „Цезаріо“ (1874), — за „Дванадцятую нічю“ Шекспіра. Тауберт виявив себе палким поклонником Шекспіра: у нього є опера „Макбет“ (1857), музика до „Бурі“, увертюра „Отелло“ і ін. Це був композитор з солідною технічною підготовкою, прекрасним знанням музикальної літератури (він був оперним дирижером), але малою оригінальністю. З його творів тільки „Дитячі пісні“ були відомі за межами батьківщини. В „Цезаріо“, порівняно з „Дванадцятую нічю“ Шекспіра, гранично зменшені комічні сцени (Мальволіо, Тобі Белч, Епізод Егчік, а взагалі зовсім відсутній), зате розвинені всі епізоди, де беруть участь романтичні герої — герцог, Олівія і Віола. Щоб психологічно „обгрунтувати“ несподівану пристрасть Себастьяна до Олівії, Тауберт, не довіряючи Шекспіру, додає епізод з медальйоном, в якому знаходиться портрет графині. Дія завантажена непотрібними сценами: Марія переодягається в плаття Олівії і дурить Ендіро Егчіка (за оперою — кавалера Крістофа), обтяжена різними піснями гондольєрів (фінал першого акту), серенадами (II акт) і ін. „Цезаріо“ — скоріше незграбна німецька, ніж комічна шекспірівська опера.

Німецькі опери на сюжет Шекспіра малозначні (виняток — «Віндзорські веселі жінки») і не зрозуміло, бо найбільший з оперних драматургів Німеччини Вагнер лише в молодості звернувся до Шекспіра. Проте, крупніші німецькі композитори основну свою увагу приділяли симфонічній музиці. Саме в цій області і з'явилися такі видатні твори, як музика Мендельсона до «Сну в літню ніч», «Юлій Цезар» Роберта Шумана і «Гамлет» Ф. Ліста. Музика Мендельсона до «Сну в літню ніч» створювалась протягом ряду років. У цій музиці ми відчуваємо чарівність високої поезії, в ній є лукавий юмор, краса казкової фантастики, прозорість і легкість письма. Урочиста і триумфуюча увертюра вводить нас у дію. Далі йде чарівне і радісне скерцо перед другим актом, яке розкриває перед нами світ ельфів і фей, мелодрама (зустріч Пека з феєю), пісня і хор ельфів, які стережуть сон Тітанії і відганяють від її ложа гусениць і павуків, мелодрама (заклинання Обероном Тітанії, який він видавлює в очі сік чарівної квітки), інтермедіо (Гермія знаходить у лісі Лізандра), що переходить у репетицію акторів-майстрових, сон закоханих, ноктюрн, мелодрама (пробудження Тітанії), урочистий весільний марш, мелодрама (приготування до виступу ремісників), танець клоунів, мелодрама і фінал. Ніхто з романтиків, навіть Вебер в «Обероні», не відтворює з такою ніжністю і поетичною трепетністю світу мрій, як це зробив Мендельсон у своїй музиці до «Сну в літню ніч». Менш удался йому реалістичні епізоди п'єси.

Якщо італійська мелодична опера нейтралізувала соціальну і психологічну наповненість образів Шекспіра, абстрагуючи їх, то романтики, які були поклонниками місцевого колориту, прагнули, навпаки, відіграти національні особливості драматургії Шекспіра. В цьому відношенні значні заслуги Генрі Роуелю Бішопу (1786—1855) і Д. Л. Гаттону. Перший є автором опери «Два веронці» (1821), опери «Дванадцять ніч» (1820), «Сон в літню ніч» (1816) і ін. Гаттону належить музика до «Короля Ліра» (1858), «Макбета» (1853) і ін. Замість того, щоб показувати образи Шекспіра поза часом і простором, як це робили сучасники Бішопу, останній став на шлях розкриття національно-англійського колориту творів Шекспіра, щедро використовуючи пісні XVI—XVII ст. як музичний матеріал. «Два веронці» з їх італійським колоритом і «Дванадцять ніч», дія якої розгортається в фантастичній Іллії, і грецький фон «Сну в літню ніч» відтворюють по суті побут і природу сучасної Шекспірові Англії. «Де б ні відбувалась в його п'єсах дія, — писав Ф. Енгельс, — в Італії, Франції чи Наваррі — по суті перед нами завжди мегу England, батьківщина його чудацьких простодушів, його розумуючих шкільних учителів, його мнлих, чудних жінок; на всьому бачиш, що дія може відбуватися тільки під англійським небом».

Ось цю особливість Шекспіра поклонник місцевого колориту Бішоп передав дуже яскраво. Менш помітна ця риса в нечисленних англійських операх пізнішого часу, наприклад, в дещо архаїчному «Венеціанському купцеві» А. Сюїллана (1873).

Французька Велика опера не залишалася чужою захопленню Шекспіром, але Шекспір залишився чужим Великій опері. У Франції навіть у другій половині XIX сторіччя ще урізували і «виправляли» Шекспіра. У 1847 р. Олександр Дюма-батько і Поль Мері поставили на сцені «Історичного театру» свою переробку «Гамлета», згідно з якою принц Датський не вмирав від шпиги Лаерта, а зберігав життя. На англо-сменти глядачів замість мертвого Шекспіра виходили обидва живі «автори». «Велика опера», як і лірична, що виникла на її основі, поставилася до Шекспіра без найменшого пієтету. З «Гамлета», «Короля Ліра» і «Отелло» створювали парадні спектаклі з вставними балетними номерами, пишними декораціями і ін. Найбільш вартій уваги «Макбет» Іпполіта Шеллара (1827) за лібретто Руже де Ліля — автора «Марсельєзи». Менш значна «Корделія» Семеляді, лібретто Дешампа (1857). Характерне переакцентування ідейного змісту трагедії, підкреслене навіть зміною назвою: «Корделія» замість «Короля Ліра».

Проте, «вінцем» шекспіризації французької великої і ліричної опери є творчість Амбруаза Тома. В 1850 р. він написав оперу «Сон в літню ніч», в 1868 р. — оперу «Гамлет», а в 1889 р. — балет «Буря». Власне від п'єс Шекспіра тут залишилось надзвичайно мало. «Сон в літню ніч» — строката мішанина з різних п'єс великого драматурга, включаючи «Віндзорські веселі жінки» (звідси взятий Фальстаф) і «Дванадцять ніч» (Олівія). В числі дійових осіб опери фігурує навіть Шекспір. Найвідоміша, проте, не ця опера Тома, а «Гамлет». Ні про яку відповідність геніальної трагедії Шекспіра і банальної «музички» Тома, звичайно, не може бути і мови. П. І. Чайковський писав у одній із своїх критичних статей: «Барб'є і Карре печуть лібретто для Амбруаза Тома, який,

дуже ймовірно, до того часу і не підозрівав про існування Шекспіра з «Гамлетом». Звичайно, будучи пересаджений з драматичної сцени на французьку оперу, Гамлет утратив усі свої характеристичні риси і зробився лише простим оперним героєм. Музика (Тома. — А. Г.) зшита з строкатих клаптів Мейєрбера, Гуно, Верді, Обера... У Амбруаза Тома все гладко, чисто, рівно, — але зате і бідно». Композитор звів Шекспіра до рівня Олександра Дюма-батька.

Опера «Гамлет» типова для стилю «Великого театру» (перед поединком Гамлета з Лаертом йде великий вставний балет). Лібретисти переробили Шекспіра досить ґрунтовно (вони ввели тінь батька на кладовище, залишивши життя королеві і Лаерту, примусили цю саму злочасну тінь наказати Гамлету відмовитися від самогубства, словом, скоротили кількість смертей до мінімуму). «Гамлет» спрощений і вульгаризований в опері Тома якнайгірше. Лише окремі ліричні епізоди (зокрема ними багата партія Офелії) піднімаються над загальним сірим рівнем.

Краща опера Шарля Гуно «Ромео і Джульєтта» (1867) за лібретто Барб'є і Карре, хоч і тут композитор не дотримався до Шекспіра. Мотив феодальної ненависті і ворожнечі далеко відтиснутий назад. Характерно, що акцентуючи увагу на долі Ромео і Джульєтти, композитор відкидає зовсім примирення Монтеккі і Капулетті над труною загиблих дітей. Опера закінчується смертю Ромео і Джульєтти. Звичайно, фінал змінений у погодженні з поганою сценічною традицією (Ромео, який прийняв отруту, бачить пробудження Джульєтти). В дії багато нісенітниць: Меркуціо виконує свою баладу про фею Маб на балі в Капулетті. Уночі в саду слуги Капулетті шукають пажу Ромео. Джульєтта повинна вийти заміж за графа Паріса, бо така була воля покійного Тібальта (несподівана мотивація!). Лібретисти змінюють послідовність дій, таку закономірну в Шекспіра. В п'єсі сварка Тібальта з Ромео (I акт) відбувається перед зустріччю останнього з Джульєттою. Джульєтта, залишившись сама в спорожнілому залі, шепче в фіналі дії: «з ненависті любов встає єдина». У Гуно дія, навпаки, завершується «трандіозним» ансамблем, сценою сварки Тібальта.

Опера в цілому не позбавлена мелодичної краси і ефектів, але, звичайно, вона неймовірно далека від шекспірівської трагедії. Через те, що опера Гуно і Тома є найяскравішими зразками неправильної інтерпретації Шекспіра, дальший розгляд французьких опер, близьких до них стилістично, не потрібен.

Особливе місце в ряду музикантів-шекспіристів займає Берліоз. Великий композитор-романтик справою свого життя вважав послідовну шекспіризацию музики. Він пише в «Мемуарах» про перше своє знайомство з творчістю великого драматурга: «Шекспір, який несподівано з'явився передо мною, немов громом вразив мене. Він блискавкою освітив і відкрив передо мною небо мистецтва і указав мені безкінечну глибину його. Я пізнав справжню велич, справжню красу, справжню драматичну правду... я побачив, я зрозумів, я відчув, що в мені є життя, що мені треба встати і йти... Повертаючись з театру після «Гамлета» і відчуваючи жах від сили вражень, які я пережив під пекучим сонцем шекспірового генія, я дав собі обіцянку уникати їх на майбутній час. Але... наступного дня оголосили «Ромео і Джульєтту». Шекспір назавжди увійшов у свідомість Берліоза. Серед його творів зустрічаємо драматичну фантазію на тему «Буря» для хору, оркестру і фортепіано (1830 р.), увертюру до «Короля Ліра» (1831 р.), драматичну симфонію для хору, солістів і оркестру «Ромео і Джульєтта» (1839), баладу для сопрано або тенора з фортепіано «Смерть Офелії» (1847), похоронний марш для останньої сцени «Гамлета» для оркестру і хору (1847), комічну оперу «Беатріче і Бенедікт» (1860—61).

Проте, зверненням до п'єс великого драматурга шекспіризм Берліоза не вичерпується. Романтизм композитора був у своїй основі реалістичний, тобто правдивий в основному — в розкритті внутрішнього духовного світу людини. Грандіозність і монументальність берліозівського симфонізму пояснюються могутністю його філософських узагальнень, його прагненням відбутися в звуках не летючу мить, а обезсмертити ціле життя. Творчість Берліоза будується на використанні контрастів: страшного і смішного, потворного і прекрасного, чорного і білого. Ця манера зставляти і протиставляти відмінні явища для повнішого і суцільного виразу життя, близька Гуно, породжена, звичайно, вивченням Шекспіра. Велич драматургічних концепцій геніального драматурга примусила Берліоза спочатку вдатися до симфонічних узагальнень, а потім уже на схил дінь звернутися до втілення образів Шекспіра в опері. З цього погляду основним шекспірівським твором Берліоза є драматична симфонія «Ромео і Джульєтта».

Берліоз оповідає у своїх «Мемуарах» про те, як, перебу-

ваючи в Італії, він слухав оперу Белліні „Капулетті і Монтеккі“. Який сюжет! Як все в ньому призначено для музики!.. Насамперед, бал у домі Капулетті, де, серед натовпу танцюючих красунь, молодий Монтеккі помічає вперше sweet Джульетту, вірність якій повинна коштувати йому життя; потім ці запеклі бої на вулицях Верони, якими палкий Тібальт керує, немов геній гніву і помсти: ця незвичайна нічна сцена на балконі Джульетти, де обидва закоханих наспівують ніжний любовний дует, чарівний і чистий, як промінь нічного світила, яке дивиться на них, дружно посміхаючись; ущипливі жарти безтурботного Меркуціо, наївна балаканина старої кормилиці... Потім жахлива катастрофа, боротьба між шастям і відчаєм, пристрасні зітхання, які переходять у передсмертне хрипіння і, нарешті, урочиста, але надто пізня клятвенна обіцянка обох сімей, над трупами їх нещасних дітей, погасити ненависть, що примусила пролитись стільки крові і сліз".

Опера Белліні не задовольнила Берліоза, і, згодом, він сам звернувся до цього самого сюжету. В „Драматичній симфонії“ фон дії втілює оркестр, хор коментує його, носителем дії є солісти. Симфонія розпадається на чотири частини і побудована так, що мотив ворожнечі двох сімейств лише обрамляє оповідання про тужливе кохання Ромео і Джульетти. Фінал змінений. Під час гастролей англійської трупи в Парижі Берліоз бачив трагедію в такій самій редакції, яку пізніше відтворив у своїй симфонії (Ромео, що прийняв отруту, бачить пробудження Джульетти). Трагедія феодальної ненависті була перетрактована в трагедію кохання, яке перемогло смерть. Берліоз згадував, як він працював над своєю симфонією: „Яким повним, широким життям жив я весь час. З якою бадьорістю, з якою енергією сміливо плив я по цьому великому морю поезії під гарячим промінням сонця кохання, запаленого Шекспіром!“

Музика симфонії разюча. Берліоз знаходить ніжні, ажурні звучання для передачі сцен кохання, гострі, різкі, грізні (бій), чарівно-радісні, піднесені (скерцо „Фея Маб“). Цей геніальний твір дає найповніше наближення до безсмертної трагедії. В опері „Беатріче і Бенедікт“ за „Багато шуму за нічого“ Берліоз показав, що йому близька і сфера шекспірівського юмору. Лібретто, написане самим Берліозом, являє стислий виклад у рамках двоактної опери — п'ятиактної комедії. З опери випали Дон-Жуан, Боракто, Конрад, Антоніо, стражники Кизил і Булава. Іншими словами в лібретто нема всієї інтриги принца Дон-Жуана проти Геро. Через це відпала і необхідність у збереженні шекспірівської назви. Берліоз додав відсутню у Шекспіра комічну фігуру капельмейстера Сомароне, яка немов зійшла з сторінок Гофмана.

Опера виблискує безпосереднім юмором. Образи виписані яскраво, живо, колоритно. Музика владно підкріплює свою чарівність. Грає всіма барвами чудовий оркестр („Сіциліана“ першого акту), ансамблі і арії виявляють незвичайну майстерність композитора. Дотепний і блискучий дует Беатріче і Бенедикта (I акт), терет „Как, я супруг? Избави, боже!“ (там же), незвичайний навіть для Берліоза по поетичності дуєтований ноктюрн (фінал першої дії), рондо Бенедикта, застільна пісня (II акт), весільний хор і багато інших сторінок опери дихають дивною свіжістю і чарівністю. „Беатріче і Бенедікт“ — камерна опера. В ній нема буфонадної веселості опери Россіні і Доніцетті, опереточної жвавості і іскристого комізму творів Обера, проте, є безпосередній соковитий комізм, без якого неможливе втілення образів Шекспіра. Дивні — пластична виразність цієї чарівної опери, стрункість цілого і ретельність обробки деталей. Можливо, в „Беатріче і Бенедикті“ треба шукати коріння геніального „Фальстафа“ Верді.

Від романтично піднесеної, барвистої увертюри „Король Лір“ через романтичну марину „Бурі“ до психологічно поглибленого драматизму і трагедійної виразності „Ромео і Джульетти“ і блискучого комізму „Беатріче і Бенедикта“ ішов у своєму шекспіризмі Берліоз. Великий музикант залишився вірний справі шекспіризму музики і, хоч з його творів глузували реакціонери, заглушали його музику свистками слухачі, він не зупиняючись ішов наміченим шляхом. І коли на схилі днів він став писати свої „Мемуари“ — одну з найчудовіших книг у світовій літературі — епіграф для неї, який підводить гіркий підсумок його скорботного життя, він взяв також у Шекспіра.

Поруч з Берліозом можна поставити в „шекспіризмі“ музики тільки Верді і Чайковського. Великий російський композитор втілював образи Шекспіра тільки симфонічними засобами, а Верді — в музикальній драмі. Геній Верді — зрілий шекспірівський: він чужий витонченості, він грубий і циклопічний, могутній у показі пристрасні, реалістичний і цільний у своїй безпосередності. Почавши з створення революційно-декоративних опер, де трактувалася тема звільнення Італії від австрійського гніту, Верді не змінюючи ре-

волюційної суті свого таланту, в пору зрілості почав працювати в галузі поглиблення засобів виразу, насичуючи свої партитури психологічним змістом. Драматичний матеріал він знаходить у Гюго („Король веселиться“, „Ернані“), Шіллера („Робійниці“, „Дон Карлос“, „Коварство і любов“), Байрона („Маріо Фалієро“) і, нарешті, у Шекспіра.

Шекспір був вічним супутником життя композитора. У нього Верді учився правді реалістичного виразу, філософському узагальненню дійсності і художній простоті. Шекспір — один з моїх найлюбиміших письменників, його я знаю з дитинства, але перечитую постійно і знову — писав Верді. Три опери були результатом інтересу Верді до творчості великого драматурга: „Макбет“ (1847), „Отелло“ (1886) і „Фальстаф“ (1893). До цього ще треба додати нездійснений замисел опери на сюжет „Короля Ліра“, до якого Верді звертався в 1847, 1849, 1853, 1856 і 1865 роках, а також і замисел опери „Гамлет“.

Сюжет для Верді зовсім не був неістинний — звідси його пильна увага до лібретто, шукання найвиразнішого матеріалу. Лібретто в „Макбеті“ компоновалося Піаве за планом і сценарієм самого Верді. В цій опері ще багато зовнішніх ефектів, але разом з тим є ряд епізодів великого драматичного напруження і внутрішньої сили. Лібретто складалося так, що в рамках чотирьохактної п'єси вмістилися основні фабульні мотиви трагедії. Найбільше потерпів у лібретто, порівнюючи з оригіналом, образ короля Дункана, зведений до ролі статиста. Увертюра в опері відсутня, її заміняє невелика прелюдія, де проходять теми, що характеризують леді Макбет, Макбета і відьм. У відмінну від Шекспіра Верді замінив трьох відьм — трьома хорами відьм (очевидно, для надання більшій грізності і сили).

В „Макбеті“ ще помітні вагання композитора між формами старої опери і новими завданнями, які виникли в зв'язку з інтерпретацією образів Шекспіра. Так арія леді Макбет (друга картина I акту), яка виражає її дозрілий намір знищити короля Дункана, носить звичайний для Італійської опери бравурний характер, нейтральний щодо дії. Блискучим зразком театральності-симфонічності письма Верді є урочистий марш (вихід короля). Глибоким драматизмом прийнята картина війни: Верді передає нічну моторошну кошмарну сцену, — глухий стогін сови, удар дзвону. Ефектний ансамбль (його зміст — жах при звістці про смерть короля) закінчує перший акт. Тут Верді звертається до секстету з хором (без супроводу оркестру). В другому акті кращою частиною є сцена бенкету Макбета з благородним і виразним застільною піснею його дружини, сцена, побудована музикально на яскравому контрасті жаху (появлення закривавленої тіні Банко) і бенкетної веселості. Сцена в печері відьм починає третій акт. Після пророчих віщувальних привидів, охоплений страхом Макбет забувається в напівсні (танці ельфів). Прелюдія до сцени в печері чудово вводить у зловісну і чаклунську атмосферу цієї дії. В IV акті виділяється сповнений глибокої скорботи благородний монолог Макдуфа. Могутній траурний марш, під звуки якого вирає Макбет, закінчує цю оперу. На російській сцені „Макбет“ ішов під назвою „Сиварда саксонця“ з зміненним лібретто (театральна цензура не намірилася пропустити оперу, де показувалося вбивство законного монарха).

Свого зеніту шекспіризм Верді досяг в „Отелло“. Композитор переміг замкненість оперної структури, її розпад на ряд закінчених номерів. Музикальна дія розвивається безперервно. Окремі арії і ансамблі — лише складові частини цілого. Верді переміг внутрішню статичність старої опери, для якої зупинялась щоразу, коли починалась арія. Верді вільно вдається до речитативу і до арії, розуміючи, що всі засоби добрі для досягнення потрібного враження.

Оркестр в „Отелло“ ще більш могутній і симфонічний, ніж в „Ліді“, він несе в своєму наваліному русі драматизм шекспірівського творіння, але він ніде не заглушає співаків і не перетворює їх у додаток до інструментів. Верді не відмовляється від мелодизму, який був найвідміннішою якістю старої італійської опери, але ніде не приносить зміст в жертву гарній мелодії.

Перед Верді стояло завдання створення правдивого людського образу, в усій різноманітності його життєвих проявів. Саме тому Отелло Верді не ревнивий, а довірливий, і трагедія обманутого довіряє є основою музикальної дії опери. Яго обманює Отелло, але останній переконаний в обмані Дездемони. Музикальна дія розвивається наваліною, могутньо і глибоко. Катастрофа неминуча: музикальна тканина ущільнюється. Усе нижче грозіві хмари. І прорізаючи траурне звучання оркестру, в фіналі знову звучить тема кохання, яка виникла на початку опери.

Лібретто „Отелло“ написане Арріго Бойто і являє собою видатний художній твір, який дуже точно і поетично стисло

транспонує трагедію Шекспіра в музикальний план. П'яти-актна п'єса зведена до чотирьох дій, інтрига ущільнена, стисла. Відкинутий цілком перший акт (викрадення Дездемони, оповідання Отелло в сенаті), і опера починається з прибуття корабля Отелло, який переміг бурю і грізне море. Вражає своєю експресивністю і могутністю оркестрова картина бурі, що починає оперу, — яскраво переданий страх і побоювання народу за життя Отелло, який бореться з нею. Чудова застільна пісня з хором, сповнена нестримного розгулу, сцена п'яної сварки Кассіо з Родріго і Монтано, і як контраст їм — суворо величній інтонації Отелло, що виходить з замку. Перший акт замикається чудовим поетичним дуєтом Отелло і Дездемони.

В другому акті найзначніший — монолог Яго, сповнений демонічної сили, і геніальна, справді шекспірівська сцена Яго і Отелло, під час якої перший отрує ревнищами душу Отелло. Чудовий ансамбль третього акту, що не поступається знаменитому квартету з „Ріголетто“, свідчить про видатну майстерність Верді.

Проте, вище опери є четверта дія, яка відповідає п'ятому акту шекспірівської трагедії. Верді глибоко і тонко передає скорботні передчуття, які томлять Дездемону, створюючи журну і сумну „Пісню про вербу“. Контрастна їй могутня трагедійна сцена Отелло і Дездемони, передсмертний монолог Отелло. Правда людських почуттів, шекспірівських почуттів втілена в геніальній опері з неповторною силою.

В 1893 р. вісімдесятирічний Верді написав свою останню оперу „Фальстаф“ („Віндзорські веселі жінки“) — ледве чи не наймолодший і найжиттєвіший свій твір. Невичерпна радість, веселість, сонячна енергія випромінюються з цієї опери. „Фальстаф“ — єдність досягнень старої Італійської *opera-buffo* і сучасної створення опери музики. Гармонії „Фальстафа“ свіжі, вокальна лінія яскрава, оркестр гнучкий і гранично виразний. У противагу переважаності оркестру у Вагнера, Верді утверджує принцип виразної і прозорої інструментовки, яка відтіняє вокальний початок опери. Вагнер і Верді — антагоністи. Туманно-філософські абстракції останніх музикальних драм Вагнера, які являли собою містичну шифровку земних взаємин, відштовхували демократа і реаліста Верді. Можливо, в противагу ірреальному, містично-почуттєвому „Парсифалу“ Верді створював свого людськи простого, земного і чарівного „Фальстафа“.

Лібретто опери належить тому же Арріго Бойто і написано з визначною майстерністю.

Можливо, музика Верді переводить дію „Фальстафа“ з Віндзора в Італію (не випадково змінена назва комедії), повертаючи події на ґрунт, який народив *commedia dell'arte*, але чи можна нарікати на відсутність англійського колориту, якщо перед нами геніально творчо відтворена атмосфера Ренесансу? Закінчених вокальних номерів у „Фальстафі“ нема. Нечисленні, більш або менш крупні, сольні фрагменти тонуть у морі симфонізму. Чи значить це, що Верді пожертвував принципом вокальності? Ні. Він остаточно утвердив принципи текучої, вірнішої — дійово розгорнутої музикальної тканини, яка органічно сполучає оркестрові і вокальні засоби. Ансамбль побудований на міцній контрапунктичній основі, яка надає їм незвичайної монолітності. Інструментовка „Фальстафа“ вражає своєю дотепністю і випереджає дальший розвиток музики майже на 50 років. Виняткової майстерності досягає Верді в знайдений ним *raglardo* (музикальний скоромовці) — речитативі — живому, динамічному, виразному. Симфонічні фрагменти зв'язують вокальні сцени. Повнокровний і радісний сміх м-с Педж і м-с Форд, що завершує картини — це творчо відтворений сміх Ренесансу, який почув художник через сторіччя. Обидві опери Верді гідно стоять поруч з шедеврами Шекспіра, які їх викликали до життя. Нічого рівного їм оперна музика XIX сторіччя не створила.

На сюжет шекспірівських п'єс написано було в цей час багато творів, проте, ні одному з композиторів не вдалось з успіхом розв'язати завдання.

Музика А. Сюїлівана до „Бурі“, „Венеціанського купця“, „Віндзорських веселіх жінко“, „Генріха VIII“ виконувала прикладні функції, доповнюючи постановку. Те ж завдання виконувала цікава музика Ф. Флотово до „Зимої казки“ (1859). Малозначна опера Макса Бруха „Герміона“ на той же сюжет. У 1883 р. Сен-Санс написав історичну оперу „Генріх VIII“ (лібретто Детройе і Армана Сільвестра), лише віддалено зв'язану сюжетно з одноіменною хронікою Шекспіра. В 1908 р. була написана опера К. Гольдмарка „Зимова казка“, в дуже малій мірі близька по настрою і духу п'єси Шекспіра.

Своєрідну спробу створення симфонічної кантати на текст „Віндзорських веселіх жінко“ здійснив у цей же час видатний англійський композитор Ельгар. І, нарешті, в цей же

час були написані опери „Джульєтта і Ромео“ Зандонаї (Італія), „Буря“ і „Макбет“ Ніколасом Гатті (Англія) на незмінений текст Шекспіра і чудова, суворі і могутня опера „Макбет“ Ернстом Блохом. Звернення до Шекспіра стає все рідкішим у капіталістичній Європі. Його п'єси не захоплюють буржуазних композиторів. І це зрозуміло. Повнокровне реалістичне мистецтво геніального драматурга перебуває в надто великому протиріччі з занепадницьким мистецтвом капіталістичної Європи.

Велике місце займає Шекспір у російській музиці — переважно симфонічній і театральній. Починаючи від Пашкевича, який написав музику до „Начального управління Олега“ Катерини II, яке являє собою „вольное подражание Шекспиру“, продовжуючи „Піснею Офелії“ Варламова, його ж музикою до „Гамлета“, музикою Кленовського до „Антонія і Клеопатри“, музикою до тієї ж п'єси Юферова, творами П. І. Чайковського, А. Г. Рубінштейна, М. А. Балакірева, А. С. Арєнського, Соколова, театральною музикою Ілі Саца, А. Сімон, А. Н. Корещенко, творами радянських композиторів Ю. Шапоріна, С. Прокоф'єва, Т. Хреннікова, Б. Асаф'єва, Н. Крюкова і ін. розвивається історія втілень образів Шекспіра російськими музикантами.

Не все в цій спадщині беззаперечно або рівноцінно, але твори Балакірева і Чайковського на шекспірівські теми не тільки можуть витримати порівняння з найкрупнішими досягненнями західної музики, але можливо і перевищують їх. Російське суспільство полюбило Шекспіра з першої зустрічі з ним. Мочалов і Белінський багато зробили для утвердження його поезії в свідомості російського суспільства. Переклади, спочатку Вронченка, Полевого, потім Дружиніна, Вейнберга, Михайловського, самостійно виконані переклади всіх творів Шекспіра, здійснені Кетчером і Каншиним (у прозі) і Соколовським (у віршах), видання Гербеля, праці М. І. Стожаренка продовжили і зміцнили цю славу шекспірівську традицію.

Ім'я великого драматурга стало одним з найпопулярніших імен в російському мистецтві. Г. Федотова, М. Ермолова, А. Ленський, А. Южин, М. Дальський створили російську традицію виконання шекспірівського репертуару. В цих умовах гострого інтересу російського суспільства до творчості великого драматурга стає зрозумілим поглиблений шекспіризм Балакірева і Чайковського. Музика Балакірева до „Короля Ліра“, без сумніву — один з найяскравіших зразків втілення Шекспіра в музиці. Початок роботи над партитурою датується 1857—58 рр., тобто роками особливо інтенсивної громадської і музикальної діяльності композитора. Очевидно, замисел „Короля Ліра“ дозрів під впливом виходу чудового на той час перекладу п'єси, зробленого А. В. Дружиніним і враження від виконання головної ролі великим американським трагіком Айра Олдріджем. Хоч музика орієнтована Балакіревим на драматичний спектакль, проте, партитура ніяк не є прикладною, додатковою. Без сумніву, створюючи „Короля Ліра“, Балакірев враховував досвід „Егмонта“ Бетховена і особливо „Князя Холмського“ Глінки.

Музика до „Короля Ліра“ складається з увертюри і дев'яти симфонічних номерів. Найзначнішою частиною партитури є увертюра, побудована на музикальному матеріалі, який характеризує головні образи п'єси. Основною властивістю музики Балакірева є її могутній реалізм і психологічна повнокровність. Композитор ніде не стає на шлях зовнішньої ілюстративності і звуконаслідування, але завжди прагне розкрити драму своїх героїв зсередини. Характерним прикладом може служити знаменита „Буря“ (вступ до III дії трагедії). Балакірев тонко відчув основну властивість Шекспіра: явище зовнішнього порядку в нього завжди обумовлене внутрішніми причинами. Так і картина грози і урагану є відображенням тієї бурі, яка лютує в душі Ліра. Зміни теми Короля Ліра характеризують зміну його духовного образу, поступове прозріння на зовнішній світ і народження в королі людини. Увертюра — це стислий музикально-філософський виклад змісту трагедії Шекспіра.

Пізніше Балакірев, який залишився палким поклонником творчості великого драматурга, вже не звертався до його п'єс як матеріалу для власних творів.

Таким же поклонником Шекспіра був Чайковський. Йому теж належить ряд видатних творів, нагнаних великим драматургом: увертюра-фантазія „Ромео і Джульєтта“ (1870), симфонічна фантазія „Буря“ (1873), увертюра-фантазія „Гамлет“ (1888), музика до п'єси „Гамлет“ (1891), дуєт з ненаписаної опери „Ромео і Джульєтта“.

Два перших твори найповніше характеризують шекспіризм Чайковського. Створення „Ромео і Джульєтти“ датується 1869—70 рр., а в 1878 р. композитор відредагував партитуру заново. Чайковський не прагнув охопити весь круг проблем

і ідей, зв'язаних з п'єсою. Його схвилювала тільки тема всепоглинаючого кохання, яка завершується загибеллю обох коханців, всупереч спробі патера Лоренцо врятувати їх. У центрі увертюри — трагічне кохання Ромео і Джульєтти. Відповідно до цього замислу, через увесь твір проходять три основні теми: тема кохання, тема ворожнечі і тема патера Лоренцо. З могутньою силою зіставляє їх Чайковський. Після перемоги темних сил ненависті над коханням, знову виникає прониклива тема Ромео і Джульєтти, але вона звучить надломлено і безсило. Примирення нема. Композитор відкидає розв'язку Шекспіра. Його увертюра закінчується акордами страждання, глибокого суму і журби. Так Чайковський переусвідомив Шекспіра.

Через вісім років після написання увертюри композитор задумав написати оперу на сюжет тієї же трагедії. «Чи не вважаєте Ви, — писав Чайковський Н. фон Мекк, — що ця велика архігеніальна драма златна привабити музиканта?» Незабаром він писав своїй кореспондентці: «Багатство цієї трагедії невичерпне... Я захопився думкою про оперу, в якій би зберіг розвиток дії, як у Шекспіра». Але після 1878 р. композитор назавжди відмовився від цієї думки і, можливо, єдиним слідом цього нездійсненого замислу залишився дует Ромео і Джульєтти, знайдений і розібраний С. І. Танєєвим.

1878 рік був рубежем, який розділив життя Чайковського. Катастрофа, яка спіткала його, душевне захворювання і повільне повернення до творчості положили край ранньому етапу діяльності композитора. Віднині настає час творів більшої «заспокоєності», менш бентежних і пристрасних. «Ромео» потребував би надто великої втрати духовних сил, і тому композитор відмовився від свого замислу. «Буря» — менш глибокий твір, ніж «Ромео». Елементи зовнішньої виразності (картина спокійного моря, буря) займають тут велике місце. Тема — знову, як і у «Ромео» — кохання. Образи Пропсера, Арієля і Калібана відіграють другорядну роль. «Буря» написана з незвичайною швидкістю і інтенсивністю. В листі до фон Мекк Чайковський писав: «Я перебував в якомусь екзальтовано-блаженому душевному стані, блукаючи сам вдень по лісу, надвечір по безмежному степу, а вночі сидючи біля відкритого вікна і прислухаючись до урочистої тиші... В ці два тижні, без усякого зусилля, ніби рухомих якоюсь надприродною силою, я написав начорно всю «Бурю»».

Картина спокійного моря обрамляє симфонічне оповідання про кохання Міранди і Фернандо, в якому буря, Калібани і Арієль є лише епізодами.

В основу своєї трактовки «Гамлета» Чайковський поклав характеристику цього образу, зроблену Гете: «Благородна, але слаба натура, примушена виконати завдання, для неї непосильне». Увертюра Чайковського і характеризує збентеження Гамлета, боротьбу в ньому почуття любові і обов'язку. Основою побудови увертюри є саме тема помсти, яка пере-

магає тему сумнівів Гамлета. Болісна роздвоєність свідомості датського принца була близька Чайковському, і тому він зумів її передати з такою різкою щирістю. Менш цікава музика Чайковського до трагедії «Гамлет», яка частково спирається на його ж увертюру.

Любов композитора до Шекспіра була незмінною. В 1880 р. він, наприклад, займається вивченням англійської мови, щоб читати Шекспіра в оригіналі. «Це буде утіхою мого старіючого життя» — писав він фон Мекк.

Значення творів Чайковського, натхнених образами Шекспіра, полягає в тому, що вони допомогли композиторові в утвердженні його реалістичної музичної мови. По слідах Чайковського, не розріджуючи створених ним форм, пішов Арєнський у своїй посмертній партитурі «Буря» (музика до спектаклю). Увертюра А. Рубінштейна «Антоній і Клеопатра» являє собою спробу перенесення на російський ґрунт традицій класичного німецького симфонізму. З спроб театральної музики слід відмітити виразну партитуру Іллі Саца «Гамлет» (до спектаклю МХАТу).

Радянські композитори дали ряд чудових втілень образів Шекспіра в музиці. Тут — проникливо лірична і мужня музика Крюкова «Ромео і Джульєтта», чарівна, оптимістична і сонячна партитура Т. Хреннікова «Багато шуму за нічого», терпка музика В. Желобінського до «Річарда III», спірний, розв'язаний в плані трагічної іронії «Гамлет» Д. Шостаковича і ін. Багато попрацював в області створення театральної музики Б. Асаф'єв: «Отелло» (1920 і 1936), «Венеціанський купець» (1920), «Юлій Цезарь» (1920). Цікава музика Ю. Шапоріна до «Багато шуму за нічого» (1919), «Короля Ліра» (1920) і «Фальстафа» (1927), хоч цей останній спектакль (ВДТ) був порочним в силу більше ніж дивних тенденцій режисера, виправдати «Фальстафа» і запламувати принца Гаррі (матеріал п'єси, складеної театром, був побудований на основі «Генріха IV»). С. Прокоф'єву належить балет і сюїта «Ромео і Джульєтта» — глибоко значні, як свідчення еволюції композитора і ствердження його на позиціях реалізму. Перша російська опера на сюжет Шекспіра належить композиторові Шеншину — це «Дванадцять ніч».

Поруч з російськими радянськими композиторами великий інтерес до творчості Шекспіра виявляють і українські і грузинські композитори. Цей пильний інтерес до Шекспіра зрозумілий: повнокровне, реалістичне мистецтво радянської країни бачить у творчості Шекспіра один з найцінніших скарбів класичної спадщини. Шекспір утверджується в музиці радянських композиторів і в радянському театрі, як великий реаліст, художник безпощадно правдивий, як художник народний. Так завдання шекспіризації музики, яке стояло перед великими композиторами минулого, розв'язується радянськими музикантами.

Ю. ІВАНЕНКО

ЕЛЕМЕНТИ КОМІЧНОГО В ТРАГЕДІЯХ ШЕКСПІРА

Для однієї з перших англійських трагедій (якщо не рахувати історичних драм єпископа Беля) — «Горбодук» Нортоніа і Саквіла дали натхнення зразки класичної трагедії Сенеки. Вона викладала легендарний сюжет з стародавньої історії Англії згідно з канонами класичної трагедії в п'яти актах і була написана латинською мовою. Акти замикались хорами старців, дія замінялась риторикою, і образи трагедії були непереконливі і ходульні.

«Горбодук» вперше був поставлений студентами лондонської Юридичної Академії в 1560 р. Перший же спектакль шекспірівського «Гамлета» відбувся в 1600—1601 р. у Лондоні.

Блискучий шлях від сліпого наслідування класичної трагедії, від трагедії, доступної колу обраних, до неперевершених висот художньої творчості англійська трагедія зробила всього за три з половиною — чотири десятиріччя.

«Класичною англійської трагедії, — говорить М. Стороженко, — була школа, а приемницею її від купелі — класична муза»¹.

Але класичні пелюшки ненадовго були потрібні англійській трагедії — разом з ними вона відкинула і чітке розмежування жанрів комедії і трагедії. Розвиток англійської трагедії, її головної течії, завершеної найціннішою спадщиною Шекспіра, далі багато в чому залежав від традицій народного театру, який не зважав ні на пресловуті «єдності», ні на поділ жанрів. Уже в шестидесятих роках XVI ст. з'явилась на лондонських сценах трагедія Томаса Престона «Камбіз», названа немов у піку класичної поетики «плачевною трагедією, повною веселих жартів». Ця трагедія являла собою ряд жахливих сцен, які перемежались сценами яскраво комедійними, блазнівськими. Не маючи особливих художніх достоїнств, «Камбіз» користувався великим успіхом на лондонських сценах.

Цей успіх свідчив про сприйняття автором «Камбіза» пануючих в англійському народному театрі середини XVI ст. традицій, навіяних містеріальним англійським театром, в якому часто зустрічались «цільні комічні характери і самостійні комічні сцени з народного побуту. Звідси веде свій початок