

V. Шекспірові твори в інтермедіальних проєкціях

УДК: 821.111 Шекспір – 1.02 : 78.08 (092)

Шалагинов Борис
(Київ)

РЕНЕСАНС КАК ШКОЛА МОДЕРНИЗМА: ПОЭТИЧЕСКИЕ ТЕКСТЫ ВИЛЬЯМА ШЕКСПИРА В МУЗЫКЕ ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО

Шалагинов Борис. Ренесанс як школа модернізму: поетичні тексти Вільяма Шекспіра в музиці Ігоря Стравінського.

«Три пісеньки» І. Стравінського (1953) розглядаються як цікава спроба дати «модерністську» версію поетичним текстам В. Шекспіра на противагу романтичним концепціям його творчості. Аналізується характер переосмислення композитором таких компонентів романтичної музичності, як форма, тембр, динаміка, мелодія, ритм, а також принцип кульмінації.

Ключові слова: Ренесанс, авангардизм, модернізм, сонет, рецепція, вокальна музика.

1.

По волі романтиків Шекспір став основою новоевропейського літературного канона. На протязі всього XIX століття не тільки література, але й образотвірні мистецтва, музика і інші види мистецтва продовжали знаходити в творчості цього поета імпульси для художественного новаторства. Тому авангард початку наступного, XX століття поневоле повинен був почати з того, щоб переглянути своє ставлення к

Шекспиру. Мы можем увидеть, как резко падает частотность имени Шекспира уже в трактатах Ф. Ницше. Однако, речь тогда шла не о том, чтобы лишить Шекспира его центрального места в системе художественных ценностей. Шекспир стал знаменем возвращения к новой естественности эстетического чувства. Ведь более чем столетняя рецепция Шекспира приучила читающую публику к хрестоматийному, пафосному, эмоционально однородному образу поэта. Этому способствовали и переводы, сглаживающие все шероховатости и грубоватости, взрывы эмоциональной непосредственности, известную хаотичность и текучесть его стиля. Но именно эти черты и были восприняты авангардистами в Шекспире как отражение истинной цельности и естественности личности, о которой в своё время мечтали немецкие романтики.

На рубеже XVIII–XIX веков немецкие романтики задумали грандиозный проект всеобщего обновления европейского искусства. Этот проект предполагал возвращение к Ренессансу и другим успешным эпохам европейской культуры. Речь шла не о реставрации стиля тех эпох, а о новом возрождении искусства как органической духовной потребности человека, о возвращении искусству общенародного значения. Это обновлённое искусство романтики противопоставляли искусственности, надуманности, артистической обособленности культуры своего времени; они выступали против искусства как способа отдохнуть и развлечься, против «искусства занимательного времяпрепровождения» (П. Хиндемит).

В духе именно этих установок уже на рубеже XIX–XX вв. Ф. Ницше, Т. Манн, М. Хайдеггер, Вяч. Иванов и другие писали о том, что искусство должно, наконец, порвать с искусственностью, с ориентацией на узкий круг рафинированных знатоков, вернуться к естествен-

ности и опираться на общенародную основу, как это было в древности. Но вернуться к этой простоте уже на более высоком уровне интеллекта, миропонимания и вкуса.

Литература романтизма и реализма на Западе с её критической, антибуржуазной направленностью подготовила почву для неприятия всей буржуазной системы ценностей, в частности и её эстетики – эстетики «комфорта», «предсказуемости», «удовольствия», эстетики сентиментальной расслабленности и отдыха, эстетики внешней красоты, а конкретно в музыке – жирных «брамсизмов» и слухового уюта, где единственное назначение диссонанса – подготовить слух к изящному и приятному гармоническому ходу.

Таким образом, европейский авангард первой половины XX в. как бы задался целью отобрать Шекспира у высокопоставленных ценителей или скучающих филистеров и утвердить его в новой системе ценностей.

Планами возвращения искусству его органической полноты было захвачено и русское искусство в начале XX века. Тут коренятся истоки русского модернизма, тут – истоки эстетических взглядов Игоря Фёдоровича Стравинского (1882–1971).

2.

И. Ф. Стравинский не был ни теоретиком музыки, ни музыкальным публицистом. Но это был один из самых интеллектуальных художников своего времени. Нас поражает взвешенность и продуманность всех высказываний Стравинского о музыке и об искусстве вообще. Его первые музыкальные произведения, шокировавшие публику, были далеки от безотчётного эстетического бунта. Стравинский начинал скорее не как авангардист-разрушитель, а как модернист-созидатель. Глубокую осмысленность всего своего творчества он

сохранил до конца своей творческой жизни, насыщенной многочисленными, внешне порой даже противоречивыми экспериментами.

Стравинский был чрезвычайно начитан, обладал изумительной памятью на литературные произведения, мог к месту цитировать отдельные места и короткие фразы из прочитанного. Свои интервью он уснащал цитатами из множества произведений. При этом у него, как правило, отсутствуют общераспространённые цитаты или крылатые фразы из писателей; это в полной мере относится и к Шекспиру. Можно сделать вывод, что Шекспира он читал постоянно и знал досконально.

В музыкальном наследии композитора мы находим «Три песенки» (как он их сам назвал) на тексты из Шекспира (1953). Это сонет № 8 («Ты музыка, но звукам музыкальным // Ты внемлешь с непонятною тоской. / Зачем же любишь то, что так печально, // Внимаешь грусти с радостью такой?...»), песня Ариэля из 1 акта «Бури» («Отец твой спит на дне морском...») и песня Весны из заключительной пасторали в «Бесплодных усилиях любви» («Когда фиалка голубая...»). Все они поются на языке оригинала и поручены сопрано в сопровождении альты, кларнета и флейты.

Выбор текстов для музыкального воплощения не является случайным. Это было время открытия добаховской музыки, убедительных расшифровок нот того периода. Возникали ансамбли, исполнявшие старинную музыку. Поэтому ожидалось, что Стравинский, обратившись к текстам Шекспира, и на этот раз захочет воспроизвести звучание музыки начала XVII века, например, Джона Доуленда, о котором сам поэт упоминает в цикле «Страстный пилигрим» (№ 8). Такой шаг был бы логичным в связи с тем, что композитор ранее уже обращался к имитациям музыки отдалённых эпох, например, в балете «Пульчинелла» (на музыку

Л. Перголезе), в опере «Царь Эдип», где пытался представить «живое» звучание греческих ладов. Однако в данном случае всё вышло по-другому. Стравинский поступил так, как мог поступить только Стравинский: он не пошёл за модой, а предложил собственное оригинальное решение.

Интересно, что среди русских мастеров вокального жанра конца XIX и начала XX века (таких, как Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов, Метнер, Мясковский) тексты Шекспира вовсе не фигурируют. Стравинский – один из очень не многих в русской музыке, кто обратился к Шекспиру; другой будет Дмитрий Шостакович, написавший музыку к театральной постановке, а десятилетием позже – к кинофильму «Гамлет».

Стравинский избрал тексты, которые должны были бы в музыкальном отношении звучать очень сентиментально, вызывать устойчивые музыкально-эмоциональные ассоциации; но именно их-то композитор и стремится переосмыслить.

В каком же окружении выступают у Стравинского «три песенки» на слова Шекспира? Увы! У композитора, так много писавшего для музыкального театра, не было романсов в традиционном смысле слова. Мы находим всего лишь единичные романсы на слова Пушкина, из современных – Бальмонта, в сопровождении академического инструмента – рояля. Остальные же имитируют крестьянский фольклор и называются: «Три истории для детей», из которых одна поётся на слова «Тили-бом, тили-бом, загорелся козий дом», «Четыре прибаутки», «Пять русских песен», «Четыре кошачьи колыбельные песни», «Три воспоминания из детства» – все они «песенки», слышанные им в детстве от няни. Поразительно, но почти все написаны в сопровождении инструментального ансамбля, напоминающего Шекспировский цикл. Напри-

мер, «Кошачьи колыбельные песни» – в сопровождении трёх кларнетов, которые, конечно, передают кошачьи голоса, но очень далеки от звучаний, под которые хочется сладко уснуть.

3.

Рассмотрим основные приёмы создания музыкальности в «Песенках» по Шекспиру. Уже сам выбор ансамбля сопровождения указывает на то, что композитор намеренно избегает плотности, массивности звучания. Здесь не ренессансная полнота телесного мироощущения, а скорее мистическая утончённость, даже бесплотность. Звучание несколько «абстрактно» и более подходило бы для бесплотной женской тени из Дантовского «Чистилища». Так *образ музыки* в сонете № 8 раскрывается через *графически*-прозрачную фактуру сопровождения и высокий женский голос. Для сравнения скажем, что Д. Шостакович избрал для своего ренессансного цикла на стихи Микельанджело внушительный низкий бас и звучный оркестровый состав (другой вариант – фактурно насыщенное фортепианное сопровождение), что по-своему передаёт чувственную природу ренессансного мироощущения.

Можно считать, что эстетическая программа «песенок» – в дезавуировании строгих академических *форм*: сонета и стансов в поэзии и приёмов романтической образности в музыке. У Стравинского строго логическая форма сонета или стансов раскладывается на фрагменты, подобно портретам Пикассо или даже Брака. Композитору ближе короткая форма, приближенная к масштабам домашнего музицирования. Но у него ведь даже крупная форма распадается на короткие «клаузулы»! У Стравинского новые принципы текучести: вместо романтического перетекания родственных

тональностей – остроумные связки между отдельными короткими и гармонически автономными клаузулами.

Автор испытывает пристрастие к «естественным» *тембрам* инструментов (духовым). Характерно, что духовые инструменты используются им в плане нарастания звучности и чистого, порой резковато-суховатого интонирования. В отличие от звучания скрипки между ними исключаются всякие скользкие, «смягчающие», темброво «обволакивающие» переходы. Его пристрастие – скорее графика, а не живопись. Отсюда и его склонность к контрапункту. Он любит сочетать в общие группы далеко отстоящие тембровые звучания: арфа, труба (гобой, флейта), скрипка, виолончель. У каждого свой резкий тембр, не сливающийся с другими, свой ритмомелодический контур. Этим достигается не просто прозрачность, но некоторая «сухость» звучания. В «песенке» на текст 8-го сонета задействованы три контрастных инструмента: альт, кларнет и флейта, в соответствии со словами сонета: «Как будто мать, отец и отрок юный // В счастливом единении поют». Но изумительно, что этот же самый ансамбль передаёт характер сдержанной эпитафии второго текста и наивное пасторальное содержание третьего! Во избежание «тембровой однотонности» эти группы приходится периодически обновлять, придумывать всё новые и новые сочетания. Вообще он любит «сухие», чистые тембры. Избегает обволакивающей слух романтической «мягкости» тембров. Кажется, и скрипку-то он использует как «ударный» инструмент, ради её резких ритмических акцентов.

Общая *динамика* – всё *mezzo-forte*, *mezzo-piano* без постепенных динамических нарастаний и кульминаций. Всё сводится к коротким «всплескам», быстро гаснущим импульсам.

Мелодическое интонирование в «классике» (до модернизма) было связано с возможностями человеческого голоса, его плавными переходами, физиологически удобными «скольжениями». Новая мелодика с её неожиданными скачками разрушала не только такую «плавность», но и всю эстетику романтической «матрицы», т. е. установку на звуковой «комфорт», на «предвосхищение» ожидаемой красоты.

То же самое переосмысление наблюдаем здесь и в области *ритма*. Любой ритм связан с внутренним ощущением телесного движения. «Сочинение» нового ритма – это всегда сочинение нового телесного двигательного самоощущения. Те же самые процессы в то время наблюдались и в поэзии, например, в верлибре. Классика опиралась на принцип неизменно регулярного «ритма сердца» («сердечного ритма»), т. е. мерного ритмического движения. Модернизм открыл иной принцип – «ритм неровного дыхания», сбивчивости, ритмической асимметрии. При регулярном нарушении ритмической симметрии наше *телесное* чувство звучащего ритма постоянно нарушается. Наше внутреннее чувство слушателя должно постоянно перестраиваться, подстраиваться под звучащий ритм, а это оказывается «физиологически» неудобным. Заметим, что в балете внутреннее чувство телесного комфорта восприятия следует не за движениями на сцене, а за звучащим ритмом. Мы внутренним – телесным – чувством ощущаем ритм, если даже закроем глаза; но мы перестаём ощущать его, если заткнём уши и будем только смотреть. Танец, следовательно, лишь интер-претирует ритм.

Таким образом, характер музыкального воплощения трёх названных текстов свидетельствует о сознательной борьбе Стравинского с романтическим стилем. Он идёт от поистине «коринфской» чувствительности позднеромантической музыки к «дорической» строгости и

простоте стиля нового. И в этом – его модернизм. Он словно оспаривает кантовские понятия красоты и возвышенного тем, что красоте противопоставляет «простоту», а возвышенному – силу наивного и потому глубоко искреннего чувства. Он за «естественность», граничащую с примитивом. Он ведёт борьбу с пафосом «слащавости», «приятности», со всей эстетикой искусственных, многократно проверенных приёмов создания «взволнованности». Стравинский – за «антигедонизм», за бодрость, против расслабляющей слащавости мелодий, против закруглённых каденций и вообще против всех гармонически и мелодически «ожидаемых» ходов.

Романтическому канону композитор уже успел противопоставить новые плодотворные принципы в ранее созданных «Петрушке» и «Весне Священной». То же самое он продолжит в своей «Симфонии псалмов» в отношении церковной музыки, которая, на его взгляд, со времён романтизма сильно «оконцертилась», обросла сладостными гармониями. Его же гармонии, имитирующие грегорианский хорал, довольно суровы, тут нет «благолепия» и «слёзного восторга». Это напоминает Ницшеву эстетику греческой трагедии – эстетику суровости, отрезвляющего страха.

Итак, можно сказать, что у Стравинского, да и в модернизме вообще, происходит смерть *романтического* пафоса. Действительно, не вообще пафоса, а, очевидно, – именно «мечтательного», пафоса сентиментальности, пафоса «томления» по далёкому и недостижимому идеалу. Все модернисты борются с пафосом восторженности, сентиментальности, мечтательного томления. Так сильно стремление вывести музыку за пределы романтического «канона» чувств, вон из заколдованного круга «шаблонных» переживаний, устойчивых эмоциональных рефлексов музыкальной расслабленности и мечтательности! Их истоки, очевидно, следует искать в

позднем творчестве Р. Вагнера – в «Тристане», но не в «Парсифале», где Вагнер стремится быть «дорически»-суровым и сдержанным. Музыка между поздним Вагнером и ранним модернизмом расслабляла изнутри личность, гасила её этические импульсы, подчиняла их гедонистическим позывам (Брамс). Поэтому многие из модернистов прошли этап создания *музыки как шока* (вспомним демонстративную борьбу с моцартовскими «сладкими» каденциями в 4-й симфонии Г. Малера). Настаёт время *этизации* музыки. Это словно новое возрождение *фихтеанского* импульса действия и активности как высшей цели.

Музыка модернизма вернулась от коринфской чувствительности к дорической строгости либо ионическому оживлению. Трактровка Шекспира у Стравинского – не в духе сентиментального «томления» позднего романтизма (примером которого может быть «шекспировская» симфония Чайковского «Буря»), а через придание ему черт дорической строгости и сосредоточенности. Это и означало новое трактование Шекспира и переосмысление его места в каноне новейшего искусства.

4.

Романтический пафос выражается в таком развёртывании формы, которая обязательно приводит к *кульминации*. Устанавливается чёткая иерархия движения: путь и достигнутая цель. В музыке – это чистое движение через контрастные тональности, которые приводят к их согласованию, что собственно и делает возможной эмоционально-смысловую кульминацию. Заметим, что для классической кульминации необходимы контрастные либо смежные тональности, вообще чётко выраженная тональная структура звучания. Подобную же необходимость в контрастных сопоставлениях мы отмечаем в

литературном произведении через сопряжение разных элементов – идей, мотивов, сюжетных линий и т. п. Характерный пример – ренессансный сонет, где развитие осуществляется в целом по схеме контрастного сопоставления тезы – антитезы. Возникает эстетическое напряжение, которое требует «снятия». Это и есть «синтез». В музыке ему соответствует так наз. «совершенная каденция». Если в музыке основная тональность постоянно уводится в смежные, чтобы, преодолев их, возвратиться к главной и тем эффективней утвердить её, то в конце сонета «тезис» снова возвращается после испытания его «антитезисом», но уже в качественно обогащённом виде – в виде умозаключения («синтеза»).

Обратившись к тексту Восьмого сонета Шекспира, мы находим этот синтез-кульминацию в последних словах: «Нам говорит согласие струн в концерте, // Что одинокий путь подобен смерти». Однако в «песенке» соответствующая звуко-смысловая кульминация отсутствует. Отсутствует она и в песенке Ариэля, где у Шекспира поэтическая кульминация приходится на слова «Морские нимфы, дин-дин-дон, // Хранят его последний сон». Динамически сглажен и обесцвечен в музыке шуточный рефрен в пасторальной песенке из «Бесплодных усилий любви», который воспринимается как противопоставление хора солисту.

Модернизм вообще отказывается от принципа кульминации, от принципа строгой иерархии, от принципа единого центра, к которому стремится всё развитие. Вместо *противопоставления*, как в классических формах, мы находим в модернизме *сопоставление*. Если противопоставление строго регламентирует пространство и время, то сопоставление никак не влияет на то и на другое. Так, в музыке вместо контрастных тональностей, приводящих к их примирению, мы находим сопоставление в общем-то случайных тональностей. В

зодчестве стиля модерн строение также не имеет доминирующего центра (например, в виде купола), он всегда сдвинут в сторону либо нейтрализуется другими объёмами; а поддерживающие объёмы (как в храме) зрительно ничего не поддерживают и существуют как бы сами по себе. Этим достигается полное разрушение романтической иерархии пространства и времени, достигается их внешнее равноправие, которое в модернизме, откровенно говоря, нередко приводит к *монотонности*.

Многие писатели и композиторы XX века стремились преодолеть монотонность, которая возникает вследствие отказа от принципа противопоставления в пользу принципа сопоставления. В музыке типичный пример – это А. фон Веберн, звучание отдельных произведений которого порой приближается всего к нескольким секундам; в поэзии следствием явилось уменьшение объёма стихотворения.

Другим путём пошёл Дж. Джойс. В «Улиссе» он преодолевал монотонность нагнетанием стилевых изысков. У него мы как раз и наблюдаем типичную картину модернистского попеременного разрушения и воссоздания пафоса. Стравинский приблизился к принципу Джойса, например, в своём балете «Поцелуй феи» (1928). В его основе лежат мелодические фрагменты, интервалы, гармонии и оркестровые краски, динамические нарастания и другие характерные оркестровые приёмы П. И. Чайковского. Мы узнаём и не узнаём музыку Чайковского (примерно так же, как, читая роман Джойса, мы узнаём и не узнаём перипетии гомеровской «Одиссеи»). И там, где у Чайковского узнавая нами мелодия ведёт к динамическому нарастанию и кульминации, там Стравинский, в самый неподходящий момент «гасит» её. Перед нами своеобразная «игра с пафосом». Композитор мастерски сочетает элементы из разнохарактерных произведений

V. Шекспірові твори в інтермедіальних проєкціях

Чайковского, но не для того, чтобы выстроить драматургию контраста и через контраст вести слушателя к смысловой кульминации; нет! У него это не контраст движения, а контраст торможения, не контраст поступательного развёртывания музыкальной мысли, а контраст увода её в логически неожиданные направления и углы. При таких условиях «кульминация», если она и есть, звучит всегда неожиданно, слушатель всегда как бы не готов к ней, и сама музыка не завершается, а как бы прекращается. Именно такое чувство возникает и при прослушивании проанализированных нами «Трёх песенок» на слова Вильяма Шекспира...