

Проф. Аршак Адамян

Принципы поэтики Шекспира в музыке¹

Семьдесят слишком лет тому назад Чайковский написал свою, ныне всем хорошо знакомую, увертюру „Ромео и Джульетта“. Друзья композитора, по совету которых он написал это произведение, остались последним не до конца довольными. Они нашли, что автор не использовал в музыке всего красочного материала, которым богата шекспировская трагедия, не дав, например, колоритного образа няни Джульетты, не показав картины утра любви и т. п. Худшее, однако, заключалось в том, что Чайковский, по мнению его друзей, отступил от автора трагедии в столь существенном моменте, как воцарение мира в среде враждующих семейств, наступившего после гибели двух несчастных молодых любовников. Чайковский позволил себе и другую вольность, еще более противоречащую литературному оригиналу: он заключил увертюру резкими аккордами, напоминающими, по образному выражению кого-то, вколачивание гвоздей в гроб, повторив перед этим вкратце знакомый мотив вражды. Завершение скорбной повести враждой, а не примирением, означало, по мнению друзей, слишком резкое отступление от Шекспира. Рассказывают, что Балакирев, которому увертюра была посвящена, попытался „восстановить“ Шекспира, самовольно выключив из клавира увертюры указанные заключительные такты.

Очень возможно, что друзья судили обо всем этом с тем большей уверенностью, что лет за тридцать до Чайковского на эту же тему писал свое произведение Берлиоз, отнесшийся с чрезвычайной „бережностью“ к творению великого драматурга. Он воспроизвел большое множество сюжетных деталей из Шекспира, в числе которых имелись и уличные схватки, и картина печали Ромео, и праздник у Капулетти, и пустынный сад Капулетти и многое другое. Берлиоз был предан гению Шекспира и остался верен его творению, и все же, разве не о Берлиозе сказал Гейне: „он не орел, но жаворонок величиной с орла?“ Это было сказано едко, но и верно. Но можно ли было повторять эти слова по адресу Чайковского? Это звучало бы не едко, но кощунственно.

¹ Доклад, прочитанный на VI всесоюзной научно-исследовательской шекспировской конференции.

Но кто же в конце концов был прав: Чайковский-ли, так „скупой“ использовавший красочный материал великой трагедии и, вдобавок, отказавшийся от мотива примирения, или же его друзья? Кто из них был на самом деле ближе к Шекспиру? Не обинуясь, мы отвечаем: Чайковский. Шекспира он понял и почувствовал полнее и глубже, чем Берлиоз и его собственные друзья.

Говоря это, мы очень далеки от того, чтобы упрекнуть друзей Чайковского, людей очень большой культуры, в грубом непонимании Шекспира.

Они, — Стасов и Балакирев, — несомненно понимали Шекспира, но понимали в меру обычного или возможного для своего времени; что же касается Чайковского, то о нем нужно сказать, что в более глубоком понимании им Шекспира скрывалось и более глубокое понимание им своего времени: творя образами Шекспира, он, по существу, отражал ведущие противоречия своего собственного времени. Сегодня нам это яснее, чем когда либо. И это естественно, ибо сам Шекспир, сущность его реализма сегодня нам яснее, чем когда либо.

Реализм шекспировского искусства общепризнан. Однако, в оценке этого реализма слишком часто перепосыт упор на внутренний мир человека, на психологию людей, на противоречивое богатство человеческого сознания, как и мотивов человеческого поведения, и гораздо меньше на мир внешний, мир человеческих связей, на то, что у Шекспира в единый круг стягивает людей, образует узел их отношений, на то, что, в конечном свете, организует и определяет внутренний мир отдельных людей, составляя основу человеческого сознания и поведения. А между тем, именно это составляет ядро и подлинную силу шекспировского реализма.

В реализме Шекспира речь не просто идет о том, что люди всегда пребывают в каких-то отношениях между собою, что вокруг всякого субъекта находится некая природа и некая человеческая среда, но — о большем: только в кругу этих отношений, только в единстве со средой, обществом определяется внутренний мир человека и весь его духовный облик, как и в системе связей этих двух начал — личного и общественного — протекает история самого общества. Ведущим в этом диалектическом единстве является общество. Такова действительность человеческой жизни, и отражение именно этой действительности составляет основу шекспировской поэтики. Шекспир учит понимать, что не сами по себе страсти и характеры, не сердце и сознание людей порождают особенности человеческих отношений, коллизии этих последних, но как раз обратное: из коллизий человеческих отношений возникают человеческие страсти, мотивы их поведения, как в системе этих же коллизий складываются и обнаруживают свое значение человеческие характеры.

Именно так, в тенденции своей — материалистически, познается

человеческий мир в шекспировских творениях. Мы вправе поэтому сказать, что также, как великий его современник, Френсис Бэкон, оказался первым материалистом в философии нового времени, Шекспир оказался первым материалистом в искусстве нового времени.

Глубина, великое историческое значение его реализма заложены именно в том, что в его основе лежит материалистический взгляд на человеческий мир.

Подчеркну еще раз, что чисто шекспировское в его реализме не сводится к одной лишь правде субъективного мира, к богатству переживаний, к тонкости анализа человеческой психики, хотя все это и палицо,—оно заключается в раскрытии самой психики и субъективных переживаний на реальной основе человеческой жизни, в противоречивом единстве личного и внеличного, и именно здесь сущность его гуманизма, и этом—основа его поэтики. В антагонистическом характере этих двух жизнеопределяющих начал—основа его трагической поэзии.

Проверим сказанное, обратимся к его творчеству: вспомним некоторые из его трагедий.

В чем трагический смысл „Ромео и Джульетты“? В том, разве, что печально кончилась жизнь юношей, готовых самоотверженно и так поэтически любить друг друга? В том, что проза жизни, с неленой жестокостью, втоптала в могилу восторги любви, как, помните, в сказке, где копыто осла бабочку втоптало в дорожную грязь? В страданиях, в слезах, в смерти ли трагизм? Нет, не в этом. Трагедия „Ромео и Джульетты“ не в личной гибели, как ни жестока сама по себе эта гибель, а в том, что в этой гибели скрывалась необходимость, что только такой ценой, ценой гибели личностей могло себя спасти общество. Водарение мира в обществе—заключительный эпизод, сообщающий всей печальной повести ее трагический смысл: невозможен порядок, мир, невозможна жизнь общества без гибели личностей. В самом деле. Вообразите, что в трагедии Шекспира нет этой концовки, нет примирения, как и нет фразы князя: „Бич небесный вас карает за лютую вражду“ и, заодно, выкиньте из этого произведения слова вступительного хора, и скажите: вместе-ли вы в этом случае чтонибудь большее, чем „песнь песней любви“,—говоря языком романтиков, или—скорбную драму поэтической любви? Конечно, драму и „песню“ и в этом случае вы сохраните, но трагедию вы потеряете. Жестокая смерть, с необходимостью вытекающая из существующих людских отношений, гибель отдельных личностей, как условие благополучия общества в целом—вот смысл трагического в „Ромео и Джульетте“.

Однако, говоря все это, не вламываюсь-ли я в открытые двери? Очень похоже на это. Стоит только вспомнить, с какой предсудетрительностью объясняет Шекспир зрителям-читателям смысл своего произведения в словах хора:

„И обрела в их гибели ужасной
Вржда родов исход себе и гроб“.

Впрочем, я еще буду говорить об этом произведении дальше, в связи с Чайковским.

А теперь—вспомните „Короля Лира“.

В том ли здесь трагическое, что старик отец жестоко ошибся в своих детях, перенес, в результате собственной опрометчивости и чудовищной неблагодарности своих дочерей, столько унижений? Конечно, исключительно велика сила мук и личная драма Лира. Но разве в муках заложена здесь идея трагического?¹

Трагическое в повести о Лире заключено в том, что человек-Лир неволен не быть королем-Лиром, что этот страдалец не может выскочить из двуединого мира, как и не по прихоти своей он пребывает именно в таком мире. Взбалмошный деспот следует в жизни личным мотивам поведения; но личное в его поведении выходит за рамки субъективного значения, вследствие чего ошибки в личном поведении потрясают устои общественного мира в целом. Испив чашу страданий до конца, старик Лир обрел великий покой души, достиг блаженства катарзиса: но это стало „очищением“ одновременно и для общественно-государственного мира в целом: это он освободился от мучительных и разъедавших его язв. Печально, что гибнут личности, но эта гибель и здесь оказалась средством к сохранению и спасению жизни общества—государства в целом.

Или вспомним трагическую повесть о другом великом мученике. Вокруг „Венецианского купца“ шли нескончаемые споры о том, трагической или же комической фигурой у Шекспира выведен Шейлок. О чем эти споры могут свидетельствовать, если не о том, что смысл трагического в этом произведении не всем спорящим одинаково ясен. И неясен этот смысл прежде всего потому, что неясны и мотивы поступков фанатического упряма, этого жестокого, скупого, мстительного старика. Даже и то неясно: действительно ли Шейлок скупой, действительно ли он мстителен. После этого остается неясным наиболее важное: за что или из-за чего, в конце концов, погиб несчастный венецианский купец, да и погиб ли он в сущности? до чего же, можно думать, неясно все у Шекспира! Рассказывают комментаторы, что фабула этого произведения очень давнего происхождения, что литературные его истоки можно обнаружить чуть ли не в далекой Индии, и что имеется много раз-

¹ Мы, зрители и читатели, в повседневных наших суждениях, как мне кажется, часто смешиваем понятие драмы и трагедии. В этой связи я хочу вспомнить слова, не знаю, впрочем, чьи: „Как живопись говорит красками, так трагедия говорит обидами и страданиями“. Это верно; обида и страдания, хотя бы они приводили к гибели людей, сами по себе только краски в трагедии, но не ее существо: последнее—в чем то другое. Всякая драма захватывает субъективный мир, индивидуальное сознание людей. Трагедия разрешает спор, конфликт этого сознания с внешним миром, и разрешает его ценой гибели. Поэтому, если нельзя мыслить трагическое вне и без драмы, то возможно мыслить обратное: драму вне и без трагического.

личных, забавно запутанных повествований, где встречается та же история о ростовщике и необычной сделке, где неустойкой служит фунт человеческого мяса, и, наконец, что очень много заимствовал Шекспир из этих первоисточников. Все это возможно. Однако, возможно-ли, чтобы когда-либо и у кого-либо, кроме Шекспира, низость возникала из благородства, жестокость из человечности? Кто, кроме Шекспира, дал бы презренному ростовщику слово, чтобы тот мог сказать о себе: я тоже человек! Вы помните этот монолог: „Разве у жиды нет глаз? Разве у жиды нет рук, органов чувств, привязанностей, страстей? Когда колют жиды, разве из него не течет кровь?..“ Помните вы и следующие его слова. „А когда вы так оскорбляете, почему же нам не хотеть отомстить вам?“

Этих слов, этих чувств и мыслей вы не найдете, разумеется, нигде в первоисточниках, относительно которых вы и не станете ломать голову: комедии они или трагедии. В этом монологе—зерно трагического смысла всего произведения. То, что Шейлока погубило, это—не скупость и не мстительность. Да и какой же в сущности он скупец, если от явной и легкой наживы он готов отказаться ради своей мести. Но мести-ли ради? В этом и надо дать себе отчет. Еще до того, как нависли над венецианским купцом тучи, он испытывает тяжелую драму: он живет с мучительным сознанием того, что никто, кроме него самого, в нем не замечает человека.

Для себя самого он—человек, для всех же окружающих он еврей. Кто же был прав: он, или его окружающие? Шейлок сделал попытку разрешить этот спор, и он получил ответ. Виной Шейлока было уже то, что он затеял этот спор. Но не надо винить его еще и в других грехах. Не надо говорить, будто он и в погоне за формальным правом упустил мудрую истину: *summum ius summa iniuria*.

Не надо говорить также, будто Шейлок поддался низменному чувству мести. Впрочем нужно было бы сказать иначе и спросить: низменно-ли у Шейлока чувство мести? И можно ли мезтью называть жажду, которая терзает душу Шейлока? Право чувствовать себя человеком, равным всем другим людям,—вот эта жажда. Не чувство мести, но чувство чести делает Шейлока фанатиком. Шейлок—гордец и великий идеалист, презирающий материальные блага, там, где идет речь о человеческом достоинстве. Но этот благородный идеалист наивен, и здесь—источник всей трагедии. Он вообразил, будто честь, достоинство, чувство личности и право быть личностью составляют его личное достояние, частную и интимную сферу субъективного сознания; он не понял, что эти великие блага на самом деле составляют сложный узел, в котором скрещиваются людские отношения, узел, в котором впервые они возникают и обретают свою реальность. Жажда человеческого достоинства, быть может, возможно всюду, но им обладать возможно только среди равных, а Шейлок—не равный, и не от него зави-

село быть равным. Отстаивать свое достоинство возможно только, опираясь на общественное сознание и признание, а Шейлок не имел этой опоры, и не от него зависело ее пайти.

Обществу, которое окружает Шейлока, это очевидно; в сущности, это очевидно и самому Шейлоку, иначе он не терзался бы мыслью, что он человек. С куском чужого мяса гордый Шейлок мечтал вернуть себе то, что у него было отнято: чувство своей полноценности. Получи он этот кусок, он создал бы для себя эту иллюзию. Но ему не дали даже иллюзии. Общество казнит Шейлока высокомерием, казнит презрением, и Шейлоку, одураченному еврею, ничего не остается сказать, как:

„Позвольте мне уйти“.

В эпизоде с куском мяса разрешился спор личного с великим, и разрешился он на гибель личному. Уйти, исчезнуть—оказалось уделом того, кто, отстаивая личное, легкомысленно дерзнул поколебать устои, нормы общественного сознания.

Или вспомните „Отелло“, одну из наиболее лирических трагедий великого поэта. Личная драма несчастного мавра слишком велика и очевидна, чтобы нужно было особо об этом говорить. Также очевидно и то, что в этой драме любовь, ревность, обида и раскаяние тесно переплетены. Но в чем трагическое в этой грустной повести? Что погубило мавра: ревность, доверчивость? Ревнивец или не ревнивец Отелло? Не надо больше об этом спорить: говорит же он о себе сам, что ревность не скоро он ощущал, но ощутив ее, он уже не знал предела. Но ревность ли послужила мотивом убийства? Нет. Этим мотивом послужило чувство чести. Он честь свою потерял и ценой великой жертвы, со слезами любви на глазах, он честь свою решил восстановить. Когда его спрашивает Людовико—как теперь назвать его, который прежде был героем, а ныне стал жертвой проклятого злодея, то—помните ли вы, как ответил на это Отелло? Он сказал: „Назовите честным убийцей, затем, что я ничего не совершил из ненависти, все-же из чести лишь“. А немного раньше, поняв бесчестность своего поступка, Отелло говорит многозначительно: „Зачем честь будет дальше жить, чем честность?“ Драма Отелло есть драма чести в любви. Совершив роковой поступок, Отелло вместе с честностью потерял волю к жизни. „Все, все для меня погибло“. Обращаясь к Грациано, он говорит: „Моя пора минула. Не страшись, хоть пред тобой с мечом в руке стою я: мой путь совершен, и здесь его конец: здесь пристань та, где мой корабль спускает все паруса... куда пойдет Отелло?“—Да, волю к жизни Отелло потерял. Но в момент величайших душевных мук еще не возникло в нем другого: воли к смерти. Отелло с опустошенной душой еще способен существовать: страдая, существовать: „Эй, дядя,—кричит он через дверь, будучи заперт в комнате,—пусти меня, я выйду“.

И кто знает, что стало бы с этим мучеником, если бы в ту минуту выпустили мавра, и он удалился от большого человеческого

мира? Кто знает, в каких ратных подвигах он искал и быть может нашел бы успокоение от мук, терзавших его великое израненное сердце? Пусть совершил Отелло роковую ошибку, но ошибку он эту совершил только в личной жизни, в личном деле, как любовник, как человек. Но—бедный Мавр! он совершил еще одну роковую ошибку. Роковой, непоправимой ошибкой явилось то, что, отстаивая личное достоинство, он, не ведая о том, потряс основы иного, внеличного, общественно-государственного мира и тем разрушил свои связи с этим миром. Уйти, исчезнуть по воле своей, стать снова тем, кем некогда он был,—только человеком со своим личным замкнутым в себе миром—ему уже не дано.

Потрясенное в своих основах, государство казнит его: лишает его своего доверия, государственной чести. И в этот момент, впервые именно в этот момент наступает гибель Отелло: он не в силах больше жить. Лишенный воли к жизни, впервые в этот момент он обретает волю к смерти; драма исчерпана; возникла трагедия. И будто для того, чтобы нам, объективным наблюдателям событий зрителям, читателям стало это ясно, поэт заставляет героя раскрыть свою двойственную природу. В заключительном монологе Отелло показывает, как совершается в нем переход от драмы к трагедии. Вы все помните этот замечательный монолог. Как человек,—говорит о себе Отелло,—он не оправдал доверия к нему, оказался недостойн предмета своей любви и как глупец-индеец сам лишил себя драгоценной жемчужины. Но как государственный муж, он всегда был верен своему долгу, и вот сейчас он сам казнит себя, точно так, как некогда в Алеппо он казнил турка, посягнувшего на честь республики.

Таким образом, и здесь, в трагедии „Отелло“, как и в других указанных трагедиях, единство двух миров—личностного и внеличного—явилось той осью, которая, пронизав события, сообщила им их подлинный, т. е. трагический смысл.

А разве не то же происходит в „Гамлете“, в этой наиболее философичной трагедии великого поэта? Впрочем, философичность этой трагедии совершенно особого порядка. Перед нами здесь не только раскрываются запутанные отношения людей и сложные мотивы их поступков, но и работа мысли этих самых людей по поводу собственных отношений и собственных мотивов. Здесь мысли о событиях сами являются событиями, требующими нашего осмысления. Мы не перестаем философствовать о Гамлете, который непрестанно сам философствует о себе. Здесь история трагедии открывается личной драмой, и уже этим создается трудно преодолимая иллюзия, будто в драме и заложена трагедия. На протяжении веков образ Гамлета не перестает преображаться, и перед лицом многих поколений всех народов живые Гамлеты на подмостках ведут споры между собою о том, кто же из них является подлинным. Мы слышим о спорах, происходивших в прошлом, и сами продолжаем споры еще сегодня. И сегодня,

как и раньше, предметом наших бесконечных сомнений служат, в частности, бесконечные сомнения самого Гамлета.

Я не собираюсь воскрешать эти споры и, в частности, разбираться в том, каков характер Гамлета: волевой или безвольный. Важно одно: не в личном характере Гамлета лежит основание трагедии, если бы даже когда-либо и какой-либо характер вообще мог служить таким основанием. Основанием трагедии, в которой центральную роль играет молодой Гамлет, служит то, что ему, этому полному сил человеку, не дано оторвать личное от внеличного, субъективное от исторического, индивидуальное от того, что имеет значение всеобщего. Бывают моменты в жизни человека, когда он перестает принадлежать себе самому, продолжая быть предельно самим собою—вот, что мог бы сказать по своему адресу Гамлет после того, как так многое узнал он от отца-тени. Месть стала необходимостью, и он призван ее осуществить. Но, будь эта месть его личным делом, он совершил-бы ее так же легко и просто, как легко и просто расправился он с противным ему Полонием; потребуй такая месть от него жертв, он нашел бы силы их принести. Разве он не отказался от леушки, которую, несомненно, нежно любил? Потребуй обстоятельства защиты личных интересов, он нашел-бы средства для такой защиты, чего бы она не стоила; разве мало находчивости и смелости проявил он, чтобы избавиться от коварства приставленных к нему „друзей“,—Розенкранца и Гильденстерна? Наконец, мсти он за отца, как сын, он в стремительности и прямолинейности не уступил бы и Лаэрту.

Но месть, к которой он призывается, особого порядка. В ней, мести, заинтересован ни он лично, ни отец его, хотя совершенное злодеяние и было совершено против отца прямо, а против него косвенно. За государство, за Данию—вот великое содержание мести. Из уст отца-тени он слышал слова: „Не потерпи, чтобы Данин престол стал кроватью для гнусного разврата“. К мести призывается сын, как государственный муж, как принц датский. Отец открыл перед ним тайну злодеяния, и в этой тайне он почувствовал события, потрясшие основы целого мира. То, что совершено, это не просто убийство человека человеком, но низвержение космоса в пучину хаоса. Знаменитая цитата: „Распалась связь времен. Зачем я ее восстановить рожден!“ имеет смысл, значение которого, конечно, трудно переоценить.

Космическое у Шекспира, и не у него одного,—очень часто служит художественно-выразительной метафорой, но служит нередко и выражением скрытого смысла человеческих событий. Пусть Эдмунд (в „Короле Лире“) издевается по адресу тех, кто валит на луну, звезды и солнце личные неудачи; однако, к космическому обращаются у Шекспира люди не только по легкомыслию. Когда Отелло, совершив убийство, восклицает: „О, тяжкий час! Мне чудится огромное затмение луны и солнца, и—земля в испуге разверзнется перед ними“,—он выражает сознание, в этот ужасный момент им

овладевшее: им содеянное вовсе не личное деяние — оно потрясло весь мир, лежащий вне него. В космических образах не только открывается масштабность, но и скрывается внутренний смысл того, что совершается людьми. Так именно происходит тогда, когда в смутенном сознании Гамлета проносится образ распавшегося космоса. От хаоса спасти мир, вернуть последнему его внутренний порядок, систему внутренних его связей — вот к чему отныне призывается Гамлет, переставший принадлежать себе, призывается отцом, ибо он, молодой Гамлет, рожден принцем датским.

Не скорбеть, но действовать!

Но возможно ли одно без другого? Возможно-ли ему, Гамлету, не скорбя действовать? Перестать быть личностью, чтобы стать государственным мужем? Это было-бы невозможно. Гамлет и скорбит и действует.

Бедный Гамлет! Сколько неправды было высказано людьми по его адресу, после того, как не стало ни его, ни верного друга его — Горацио, и ничего от окружавшего их мира. Сколько раз утверждалось, будто Гамлет умеет только размышлять, но не умеет действовать, будто на положении Гамлета размышлять уже не означало действовать, и будто можно было действовать, не проверяя себя и всего вокруг себя на каждом шагу! Великие события требовали великого духа; а кто мог бы с молодым Гамлетом соперничать в величии духа! С момента, когда роковая тайна стала ему известна, ни на один миг не позволяет себе Гамлет отойти от великого дела, чтобы отдаться самому себе и от самого себя он отрекается, чтобы совершить то, чего теперь он сам от себя требует. Разве разрыв его с Офелией чтонибудь другое означает, кроме отречения его от самого себя? И что он себе оставляет? Только право скорбеть, когда он сам с собою. О себе он нередко скорбит, о деле он размышляет постоянно. Он ищет дела, потому и размышляет. Разве чтонибудь другое может означать его изобретательность и злорадное ликование на устроенном им спектакле? Он размышляет о деле, и о себе, он скорбит и как государственный муж и как сын. Нельзя ни смешивать, ни разъединять этих двух сторон одной и той-же жизни. Светлую память отца постыдно осквернила мать; но перед матерью он — просто сын, и, как сын, он не смеет ни думать о мести, ни размышлять, — но только скорбеть. И отец его нашел нужным ему сказать: „Но как бы то ты ни вздумал мстить, не запятнай души: да не коснется отмщения мысль до матери твоей“. Пусть заслужила мать мести, и все-же месть недостойна сына. Не потому-ли, пережив и изжив мучительную драму, с просветленной душой идя навстречу смерти, прощаясь с жизнью, Гамлет трогательно прощается с уже умершей матерью, сыновнюю любовь к которой он свято пронес через все страдания, все сомнения и всю борьбу — борьбу за честь и спасение государства, борьбу с людьми и с самим собой? Гамлет в этой борьбе победил самого себя, как человека и, как человек, он погиб, чтобы торжествовать, как государственный муж.

В свете конечных выводов,—того, что составляет трагический смысл целого, все, что относится к нему, как к человеку, есть частность, и, следовательно—случайность; все же, что относится к нему, как к государственному мужу, таит в себе необходимость. Сколько случайностей во всех этих кровавых событиях! Случайными могут казаться обстоятельства, приведшие к гибели Гамлета, случайной может казаться и смерть королевы, как случайными были и смерти Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, случайным может казаться в своих конкретных подробностях и кровавый суд—расправа над злодеем-королем: признает же этот суд таким сам Горацио! Быть может, о самом Гамлете позволительно задать вопрос: не впервые ли он смог поднять руку на злодея тогда, когда ко всем жертвам его коварства прибавилась последняя жертва и на глазах сына была убита его мать? Не помог ли сын принцу Датскому вернуть порядок и справедливость миру? Но не все-ли это равно? Из случайностей бывает соткана необходимость. Победа чести государства ценою гибели отдельных людей—вот в чем необходимость. И от государства, как государственного муж, получает воздаяние и удостоивается погребальных почестей погибший Гамлет. Так переплетаются пути случайности и необходимости, субъективного и исторического, личного и величюго. Ни отождествить их, ни их разъединить никому не дано. И, точь в точь, как в „Отелло“, и в этой трагедии двуединая природа человека раскрывается в прощальных словах героя. Две мысли, две заботы волнуют душу Гамлета перед тем, как наступает вечная тишина смерти: о личном достоинстве и о дальнейшей судьбе государства. „Какое я оставляю по себе запятнанное имя, друг Горацио, когда все так останется неизвестным“, и: „я не дожусь вестей из Англии, но предрекаю: выбор падет на Фортинбраса. Ему даю я голос свой предсмертный“...

Словом, и здесь, в „Гамлете“, как и в предшествующих трагедиях, единство личного и величюго, субъективного и исторического определяет подлинный, т. е. трагический смысл событий, людских отношений и вытекающих из последних человеческих переживаний. Общий вывод, к которому из всего сказанного мы приходим, сводится к тому, что именно принцип сопряжения личного и общественного, для Шекспира—общественно-государственного, является основой его поэзии. Так случиться могло потому, что под знаком как раз этого принципа складывалась новая прогрессивная эпоха в истории человечества.

Порывая с феодальным прошлым, Англия с XVI века стала мировой державой, и такой-же на долгий период стала она и в идеологической жизни народов Европы.

Порывая с феодальным прошлым, в соответствии с внутренней логикой буржуазного развития Англия в порядок дня выдвинула и в сознании строителей нового мира внедрила два начала: личное и общественно-государственное в их противоречивом единстве. Имен-

но эти начала и в таком типе их сопряжения характерны и определяющи для эпохи английского ренессанса.

Этот принцип—принцип раннего буржуазного гуманизма—таит в себе всемирное историческое значение, и, будучи воспринят, как основа художественного мышления, как принцип поэтики, он в руках Шекспира-гения создал искусство всемирно-исторического масштаба. Совершенно верно, что Шекспир в своем творчестве осуществил гуманистические идеалы современности. Однако, говоря попутно, вовсе неверно, будто Шекспир осуществил также идеалы будущего. Гуманизм, как форма спора человека со средой, возникает на определенном этапе человеческой истории и имеет свою историю. История гуманизма и есть история этого спора.

Впервые коммунизм дает высшую форму в разрешении этого спора, или, говоря иначе и словами Маркса, впервые коммунизм воплощает законченный гуманизм. И вовсе не надо извращать историческую логику для того, чтобы возвеличить историческую славу Шекспира. По мере того, как в дальнейшем ходе развития Англии хозяином жизни становится буржуазный индивидуалист, гуманизм в этой стране утрачивает черты революционной прогрессивности. Если верно замечание, что в этой стране овцы пожрали людей, то не менее верно и то, что „человек“ в ней поглотил общество. Это поразительное явление знаменовало приближение буржуазного мира к своей зрелости. И вот, лет через 100—150 после Шекспира, по мере того, как складывалась индивидуалистическая мораль, по идее которой „совершенный“ индивид—не продукт истории, но ее исходный момент, и этот индивид в себе самом таит всю полноту этического смысла жизни, а в своей нравственной, т. е. „естественной“ природе воспроизводит законы космоса в целом, по мере того, говорю я, как не только Робинзон стал излюбленным литературным образом, но робинзонада стала принципом мышления и познания,—почва для шекспировского искусства стала иссякать. Уже для XVIII века поэзия Шекспира—галерея могучих характеров, великих страстей и потрясающая хроника ужасных событий. Шекспиром продолжают с возросшим интересом восхищаться, но, весь мир заслонив „человеком“, его страстями, люди перестали видеть и понимать подлинного гуманиста—Шекспира.

Прошли века после Шекспира, когда тот-же принцип—единство личного и внеличного, вытекая из конкретных общественно-исторических условий, снова проник в искусство, снова по неумолимой логике всякого искусства—подняв его на непревзойденную высоту, снова придав ему всемирно-историческое значение. Это случилось на рубеже XVIII и XIX веков, на путях скрещения двух разнокачественных культур—революционной французской и исторически убогой немецкой, в среде прогрессивной немецкой интеллигенции, устремившейся в философию и искусство, чтобы здесь, в творческом воображении осмыслить исторические перспективы своей страны, пе-

режить великие лозунги современности и, говоря словами Маркса, стать не историческими, но философскими современниками действительности. Чем меньше реальная действительность признавала личность и общественность, тем острее переживало творческое воображение обаятельную силу того и другого, переживало революционную утопию буржуазного гуманизма, утопию гармонического единства личного и общественного начала. Но тогда, в тех исторических условиях это была прогрессивная утопия. Как бы то ни было, принцип такого единства нашел в ту пору свое художественное воплощение, на этот раз—в музыкальном искусстве. Великим гением этого искусства был Бетховен.

Позже, в другой стране, при совершенно других исторических предпосылках, при совершенно другом значении основных категорий—личность и общественность—передовая мысль, революционная по своей глубокой сущности, снова уловила и пережила силу единства тех же начал. Но в этом единстве его внутреннюю противоречивость она ощутила как извечную непримиримость, как непреодолимый разлад между двумя мирами. Какие, в сущности, это миры—не было ясно; но ощущалось остро: безмерное богатство личного мира и, с этим вместе, непреоборимая внешняя сила, нависшая над этим миром. Надо добавить: и—над жизнью страны. Чувство личности вызревало в тесной связи с национальным чувством и, если угодно, одно растворялось в другом. Чувство личности питало чувство любви к своей стране и само им питалось, а безмерная любовь к ней, жажда гордости за нее должна была уживаться с чувством неудовлетворенности, обиды и унижения за нее.

Но, я хочу подчеркнуть, унижение и обида за страну ощущались как личное унижение и личная обида. В таком восприятии заключалось одновременно и нравственное величие личного сознания и его историческая ограниченность. Как бы ни было, единство двух миров—личного и внеличного—ощущалось не только во всей его силе, но и в его трагической сущности. На основе такого сознания возникло великое искусство, воспевавшее в борьбе двух миров поэзию личного начала. Снова возникло искусство всемирно-исторического значения и непревзойденного совершенства. Возникло искусство Чайковского.

Бетховен и Чайковский—вот гении, в музыкальном искусстве воплотившие принципы Шекспира, воплотившие их каждый по-своему, но с одинаковой силой и глубиной. Такое воплощение создало жанр особого, из одним присущего симфонизма. О том, что Бетховен и Чайковский являются корифеями в области симфонизма, в нашей среде спора нет. Но споры, бесконечные споры возникают тотчас же, когда требуется определить сущность симфонизма. Здесь уместно, как мне кажется, указать два обстоятельства, одинаково препятствующие положительному разрешению этих споров. Первое препятствие сводится к тому, что симфонизм, как принцип ху-

дожественного мышления, в творчестве последующих после Бетховена композиторов качественно преобразился, а между тем теоретическая мысль питается в значительной мере именно этой, послебетховенской творческой практикой.

Во-вторых: в симфонизме мы более охотно прослеживаем то, как протекает в нем художественное мышление, чем то, что этим мышлением познается. Словом, в симфонизме мы ищем больше принципов композиции, чем принципов содержания.

От этих предварительных замечаний позвольте перейти к непосредственному определению симфонизма, памятуя при этом, что речь идет именно о симфонизме Бетховена и Чайковского. Симфонизм есть тот принцип художественного мышления, который стремится познать действительность, как противоречивое единство двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического, короче: единство человека и среды. Тем самым, в своей основе симфонизм означает законченный гуманизм, переживаемый в формах музыкального мышления. Поскольку это так, мы вправе говорить о внутренней связи искусств—трагического и симфонического: в одинаковой мере нет ни трагического, ни симфонического искусств там, где нет указанного единства: личного и вселичного.

Одна оговорка была бы здесь, пожалуй, необходима. Сближение между этими двумя жанрами—литературным и музыкальным—нисколько не означает, что симфонизм всегда носит в себе начало трагическое, и это—по той простой причине, что не всякое противоречие личного и величяного носит характер антагонистический. В искусстве Шекспира противоречие носит именно такой характер; такого характера она не носит в искусстве Бетховена; такой характер она снова будет носить в искусстве Чайковского.

Выставляя тезис о симфонизме, я не могу скрыть свое смущение: как его доказать или, хотя-бы, показать? Как, в каких объективных признаках искать указанное единство? Как быть в отношении искусства, которое лишено общезначимой документации, видимых отношений между людьми, сюжетной наглядности, словом там, где всякая логическая аргументация,—а сейчас у меня не может быть никакой другой аргументации,—рискует казаться искусственной и навязанной?

Тезис о симфонизме, действительно, был бы недоказуем и необъясним, если бы, впрочем, не одно обстоятельство, не то, что музыка есть специфическая форма мышления. Я мог бы добавить, что понять предмет этого мышления, или, что то же, быть чутким к языку музыки, означает хорошо разбираться в своих собственных чувствах и восприятиях музыки. В той мере, в какой мы можем это делать, мы можем постичь содержание музыки, ибо так называемая музыкальность ничего другого и не означает, кроме одного: способности превращать содержание, мир музыки в содержание, мир собственного сознания. Это означает, что в процессе обоб-

щения своих восприятий мы проникаем в мир, который нашел отражение в музыкальном мышлении, в данном случае—в симфоническом мышлении Бетховена; мы постигаем мир, как его постигал Бетховен. Каков же этот мир? Впрочем, не лучше-ли предварительно устранить недоразумение, которое я могу предвидеть в связи с только-что высказанными соображениями общего порядка, предвидеть с тем большим основанием, что, как хорошо известно, в методологии анализа музыки мы все еще достаточно беспомощны. Если я говорю, что через анализ своих восприятий мы проникаем в творческий мир композитора, то не проповедую ли этим неприкрытый субъективизм? Такое допущение и было бы недоразумением, ибо я повсе не говорю, что наши переживания в музыке сами по себе, в их непосредственной данности и составляют содержание музыки. Если бы это было так, я стоял бы на точке зрения простого тождества нашей психики и содержания искусства, я стоял бы на ошибочной точке зрения, будто в музыке мы имеем голое переживание и никакого познания. Если бы даже мы тут добавили, что музыкальные эмоции суть не эмоции нашей эмпирической жизни, но эмоции особые, доведенные до какой-то степени обобщения, и в этом случае, повторяю, мы оставались бы субъективистами, если бы наш анализ имел в виду чувства восприятия с их внутренней стороны или со стороны их интимной непосредственности, как неких душевных процессов. Насколько мне известно, буржуазная психология тем и грешит в основном, что много анализа сферы чувств она вообще не знает. В нашем анализе восприятий мы силимся обнаружить наши связи с внешним человеческим миром (и через этот мир—с природой и самими собой), твердо зная, что содержанием наших чувств являются именно эти связи. Было-бы, конечно, неуместно в настоящем докладе углубляться в этот вопрос. Если я вправе рассчитывать, что меня правильно поняли, то я снова ставлю вопрос: каков мир, как его познает симфоническое искусство Бетховена, и рассудочно познаем мы в результате анализа наших восприятий этого искусства? Ответ я нахожу такой: человеческий мир для Бетховена—это величайшая людская сопряженность, законченная система творческих связей, система, в которой субъект черпает полноту духовных сил, нравственное содержание и смысл индивидуальной жизни. Люди не вступают в общество, как актеры на подмостки театра, с предопределенными ролями; их роли завоевываются лишь в общей борьбе, как и только в такой борьбе всякий обретает полноту личного достоинства и личного совершенства, т. е.—свою индивидуальность. В борьбе за индивидуальность люди создают общество, как и свою жизнь. Борьба в обществе обеспечивает всякому индивиду его индивидуальность. Жизнь—будь это человека или общества—творит борьбу, как точно и борьба, и только она творит жизнь. Нет одного без другого. Это точно также, как нет индивида (и индивидуальности) вне общества, и нет общества вне индивидов. Борь-

ба есть жизнь—так возможно выразить взгляд Бетховена на человеческий мир. Настанет время,—его принесут романтики,—когда взгляд на этот мир найдет другую формулировку: жизнь есть борьба, борьба—к ужасу и на погибель жизни. Люди этой формулы,—они уже жили при Бетховене,—перестали понимать Бетховена и слышать подлинное содержание его музыки. Произошло это не потому, что они утратили чуткость к языку музыки или к свидетельству собственных восприятий, но лишь вследствие того, что их субъективный мир, собственные связи с окружающим миром, а благодаря этому и их восприятия искусства, были подчинены иным законам протекания.

Итак, противоположение и единство личного и внеличного есть содержание жизни. Таково *credo* Бетховена, как мы можем судить об этом, обобщая собственные наши восприятия его творчества. Поэтому мы вправе утверждать, что в основе музыкальной поэтики Бетховена мы имеем тот-же принцип, который мы находим и в поэзии Шекспира. Но не ошибаемся ли мы в анализе наших восприятий? Не навязываем ли мы Бетховену нечто, чего в его музыке нет? Обратимся к самой музыке. Вспомним основные, наиболее характерные его симфонические произведения, как и наиболее значительные произведения из круга сонат, воплощающих тот же принцип симфонизма. Что в них отличительного? Отличительное в них то, что в любом из них единый образ вырастает и утверждается через смену и преодоление неустойчивых состояний. Всякий образ предельно индивидуализирован; недаром его симфонии, как и его сонаты, никогда не перепевают одна другую. Но вот, что в такой индивидуализации является решающим: она никогда не дается наперед, не утверждается прежде, чем отдельные его стороны пройдут путь развития в целом. Самый путь развития означает не сопоставление законченных образов, но лишь качественное их образование и становление.

Иначе строили композицию целого романтики. Они исходили из законченных образов с тем, чтобы сопоставлять одни из них с другими, как вполне законченные, целостные и определенные эмоциональные состояния. Борьбу знают и романтики, но борьба у них протекает именно между такими, утверждающими и себя изживающими состояниями. В значительной мере по такому же романтическому пути пошел в дальнейшем Чайковский, нашедший, однако иной принцип внутренней связи своих образов. Если говорить на языке музыкальной терминологии, первая, основная или главная тема у Бетховена никогда в экспозиции не раскрывается скольконибудь полно, никогда не стремится к развитию, но дается лишь как намек, как некая эмоциональная установка, приводимая в конфликтную связь с другой установкой, ей органически противоречащей, создается, если так можно выразить, установка неустойчивости, разрешаемой в длительном процессе преодоления. И обратите внимание!—самый этот процесс преодоления—борьба, развитие че-

рез неустойчивости, через противоречия—и индивидуализирует всякий образ.

Психологическую, а следовательно, и познавательную роль,—огромную роль—играет обстоятельство, на которое я только что указал, именно, что темы в экспозиции не стремятся к исчерпанию, к полному раскрытию себя, ибо всякое такое раскрытие значило бы самоуглубление, уход в себя, в субъективность, в мир сокровенной интимности и, таким путем,—отрыв, отчуждение от внешнего. Я только что сказал, что в экспозиции темы у Бетховена звучат лишь как предварительные установки. Можно ли это обстоятельство проследить на структуре самих этих тем? Конечно, да. Эти темы,—как общее правило,—лишены каких либо черт напевности: они служат некими формулами, пусть выразительными, но выразительными, как интонация возгласа, либо как абстрактная фанфарная интонация, либо как интонация призыва, интонация вопроса и т. д. и т. д. Они служат формулами, в которых раскрывается наиболее общий характер сознания, будь это сомнение, раздумие, искание, волевое усилие и т. д. и т. д. Пусть будет как угодно сложен весь путь, в котором исходный образ получит полноту своего смысла и определенности; как некое начало, этот момент—главная тема—стремится к предельной простоте и лаконичности, избегая того, что принято называть мелодичностью. Пусть, повторяю, как угодно сложна будет дальнейшая борьба; ее начало не перестает быть простым и порой даже простоватым. И это естественно: развитие есть основное в музыке, как борьба есть основное в жизни. И теперь, снова о нашей чуткости к своим восприятиям. Не вправе ли мы во всей системе наших чувств различать два основных типа: одни чувства изолируют нас от внешнего, дают нам ощущение самих себя именно по противопоставлению себя внешнему, в то время как другие уводят нас в широкий и бесконечный мир, нас окружающий. В обоих случаях мы остаемся самими собою, но во втором случае мы ощущаем и утверждаем свою причастность, неотрывную принадлежность к человеческому миру, к природе, если угодно—к космосу.

Как много дала бы искусствоведению наука психологии, если бы она четко показала это различие двух сфер чувствования, двух типов чувственных связей с жизнью! Для всякой социальной группы, для всякой исторической эпохи, для всякого художественного мышления характерно то или другое преобладание одного из этих двух типов. Романтики по преимуществу были склонны к чувствованию личностного порядка. Вот психологическое основание того, что при огромной их субъективной преданности творчеству Бетховена, они с трудом проникали в его подлинное содержание и с легкостью извращали его смысл. Так, например, они охотно причисляли Бетховена к романтикам; так, в частности, Одоевский не замечал того, как чудовищно искажает он идею Бетховенского творчества, утверждая, что комментарием к этому творчеству служит Байрон. От романтиков мы готовы принять их высокое почитание Бетховена. Но будет

неверно, если от романтиков мы примем и их понимание Бетховена. И разве не то же самое мы должны сказать об их и нашем отношении к Шекспиру? И если нужно воочию убедиться в том, насколько был далек Бетховен от романтиков и близок к Шекспиру, нет, быть может, ничего лучшего, как сопоставление двух музыкальных произведений, одинаково художественно совершенных, одинаково исторически бессмертных, и, что наиболее важно, написанных оба на один и тот же мотив жизни, при этом — мотив наибольшей человеческой интимности, мотив скорби, мотив, в котором человеческое сознание наиболее незащищено для борьбы.

Я имею в виду два знаменитых похоронных марша: из третьей симфонии Бетховена и второй сонаты Шопена. Вспомните, как звучит шопеновский марш. Он по-своему гениален, но гениальность его заключается в том, что о смерти в нем поет как бы сама смерть. Вспомните его среднюю часть: она построена на одном, однообразно, секвентными ходами повторяющемся небольшом музыкальном мотиве. Этот подчеркнuto простой мотив по-своему выразителен. Но что он выражает другое, если не безразличие, блаженную апатию к миру, к жизни и даже, если хотите, к самой смерти? Мечтательность? Но ведь и в мечтательности есть энергия жизни, а здесь и мечтательности нет, а есть созерцательность потухающего сознания. Скорбь? Нет и скорби, а есть тоска, если не сказать всей правды, что и тоски нет, а есть одна тоскливость. Здесь есть скорбь, но в этой скорби есть одна черта: она неспособна порождать слезы: в этой части марша, подчеркнuto однообразной — нет никаких признаков плача. Но есть другое: образ полнейшего одиночества, скорбного одиночества, ставшего уделом бесплотной души. Обратите внимание и на то, до какой степени Шопен, величайший мелодист, здесь мелодически скуп, и в этой скупости — гениальность его художественной интуиции! Ведь если всякая мелодия, всякая распеваемая интонация раскрывает какие-то стороны жизни, то здесь требуется доказать нечто как раз лишнее всяких сторон, всяких подлинных признаков жизни. Этой бесплотно одинокой душе, скорбящей поэтически нежно и с некоторой истомой без судорог рыданий, без горечи слез, душе безмятежно блаженной в своей мечтательной тоске, ей, скорбящей скорбью ушедшего от мира, противостоит — в первой и заключительной частях марша, безликая масса, под мерные удары бесстрастного колокола, мерною поступью шествующая за незримой тенью смерти. Траурная процессия открывает и закрывает видение смертной скорби. Жизнь и скорбящая душа — так надвое раскалывается мир. Так, под эту музыку мы прощаемся с тем, к кому, быть может, мы готовы питать чувство жалости, но связей с которыми мы не ощущаем. А теперь подумайте о бетховенской музыке. Разве скорбь в ней — не целая поэма, полная страсти? Образ смерти — не драма борьбы? Вспомните весь путь разворачивания этой великой музыкальной поэмы-драмы.

Вспомните её начало, первые такты ее вступления, не забудьте этого стремительного движения в голосах сопровождения, этих выразительных басов, в которых не знаешь чего больше: смятения души или суровой решительности; или вспомните звучащие, как грозный призыв, триоли, опять в басах,—те, которые при повторении темы заменяют первое, более эпически звучащее начало. Вспомните всю картину борьбы, нарастание ее, ее восхождение на вершину мук, все дальнейшие эпизоды, в которых переплетены неясные очертания внешние описательных моментов и внутренних переживаний и скажите: что служит содержанием этой великой и суровой повести? Чья скорбь? Чьи страдания?

„Всемирно известно,—говорит Брут в „Юлии Цезаре“,—что смерть удел смертных. Жизнь продлить—вот вся забота смертных“. Но разве оплакивание смерти не является,—хотя бы и порой,—также уделом смертных! И разве в таком оплакивании не звучит та же мысль затаянная, та же забота о продлении жизни? Смерть, кажется, во все времена порождала страдание; но если во все времена смерть означала одно и то же, то ведь сами страдания не всегда означали одно и то же. Проверьте то, что я сказал, на музыке. Восстановите в памяти звучание скорби у Баха, Моцарта, романтиков, Чайковского, или же вернитесь к той изумительной поэзии, которая звучит в непревзойденной по глубине и человечности Замирхана, в этом изумительном музыкальном сокровище восточного Закавказья. И вот: разве вы не слышите в скорби Баха подлинной молитвы, т. е. грусти, как священнодействия, солидарно творимого общиной? Пусть скорбь эта благородна и возвышенна по искренности, глубине и аскетически-суровой простоте, и, все же, слушая эту музыку, разве вы можете порой не вспоминать слова Маркса, что Лютер освободил человека от внешней религиозности потому, что сделал религиозность внутренним миром человека? Дальше. Если может быть в скорби протест и жалоба, крик не столько скорбящей, сколько мятущейся души, скорбь, зовущая весь мир поднять кулаки против жестокости судьбы, то ищите ее, эту скорбь, в моцартовской „Локриозе“. Быть может ни в чем бунтарски настроенный интеллигент конца XVIII века в музыке не высказал такого пафоса внутреннего напряжения, как именно в этом произведении.

А теперь снова вспомните Бетховена. Уже первые такты марша героической симфонии звучат как первые слова раскрывающейся великой повести, той, в которой вам предстоит быть и слушателем и активным участником. Здесь страдание не некое состояние души, состояние, законченное в своей трагической определенности, но—общий смысл жизненного пути, который вам предстоит пройти и пережить. Вы скорбите не с молитвенным смирением, как и не со вздохами отчаяния, отчаяния от бессилия, вы скорбите, не погруженные в сокровенный мир воспоминаний и сожалений, как и скорбите вы, не созерцая зрелище, вне вас проходящее с великой торжествен-

ностью; нет, вы скорбите, вновь и вновь, шаг за шагом переживая перипетии той борьбы, т. е. жизни, которая вот сейчас по внутренней своей логике неминуемо приведет к ужасу смерти. И обратите внимание: здесь смерть и жизнь—не внешни друг другу, но из жизни, полной борьбы и скорби, вырастает смерть, смерть полная всемогущего ужаса, и вы, в душе переживший этот ужас, предаетесь слезам, однако, предаетесь им впервые только сейчас, в самом конце драмы, когда окончательно порвались связи человека с миром, предаетесь рыданиям, судороги которых прерывают вашу речь, ваше дыхание. И вот особенность этой скорби: всякий участник в ней испытывает горечь и соленый вкус своих собственных слез, но горе, породившее слезы, он испытывает, как единое горе миллионов людей.

И у Шопена, и у Бетховена, и у Баха рыдают люди, и я—среди них. Но сознание подсказывает мне, как я преображаюсь всякий раз от этой скорби. Там моя душа есть душа самой общины, у Шопена—все люди вокруг рыдают вместе со мной, а у Бетховена—я рыдаю вместе со всеми. И в этом сознании открывается сама сущность бетховенского симфонизма.

В поисках того, как определить эту сущность, некоторые теоретики дошли до мысли о том, что такое определение должно быть выведено из его организующей силы. Симфонии Бетховена, по этой мысли, умеют образовать из хаотической, неорганизованной толпы слушателей определенно индивидуализированную, целостную аудиторию. Пауль Беккер, защитник этой мысли (в брошюре „Симфонизм от Бетховена до Малера“), находил, что, слушая симфонии Бетховена, мы сами обращаемся в массу, в ту объединенную толпу слушателей, которая находилась перед внутренним взором Бетховена, с которой он через музыку свою вел беседу. Эта мысль ценна потому, что для познания творческих принципов художника она привлекает аудиторию, воздействие искусства на последнюю. Но она исходит из неверной посылки, будто организовать слушателей в единую массу способна лишь одна бетховенская музыка. В действительности на аналогичное действие рассчитывают по праву и музыка романтиков, и музыка импрессионистов, да и вообще всякая другая музыка, и в первую голову музыка народная и церковная. Больше того, аудиторию в единую массу организывает всякое искусство, если оно вообще обращено к аудитории, и даже можно утверждать, что вне такого действия не существует никакого искусства. Паулю Беккеру нужно было бы свою мысль развить и уразуметь, что искусство от искусства, стиль от стиля, направление от направления отличает не то, организует или нет каждая из них массу, а то, каков принцип, каково отношение к природе, к миру человеческому и к самому себе, как основа, на которой в искусстве масса организуется. На примере траурного марша я попытался

показать, на какой основе,—единства личного и внеличного,—организует свою аудиторию Бетховен.

Как-то в одном из своих писем Бетховен писал о себе: „Когда же, когда в состоянии буду я на лоне природы и человечества испытать чистую радость“. Увы! Такую радость лично ему не было и не могло быть дано испытать. Но великим своим искусством эту великую радость гуманизма, радость живого ощущения единства личного и общественно-мирового, он завещал нам, обладателям великого его наследия.

Совершенно то же мы признаем и в отношении наследия Чайковского. Впрочем, о Чайковском мы все еще не перестаем спорить, не успев до сего времени уразуметь, какая же идея определяет его творчество, служит его ведущим началом. Прислушиваясь к спорам и сомнениям, можно вообразить, что каждый из нас отбирает в этом творчестве отдельные и особые его стороны, не проникая вовсе в его сердцевину, и не один и тот же мир открывает оно каждому из нас. Если о романтиках мы говорим, что они перестали воспринимать подлинную речь Бетховена, то не должны ли мы признать, что в музыке Чайковского мы еще не научились по-настоящему различить подлинное ее содержание? И—что чему обязано большое: воззрения ли наши нашим неверным восприятием, или восприятие—неверным воззрением? Несомненно, что за последние годы музыкально-критическая мысль сделала многое, чтобы освободить наши восприятия и наши вкусы от предрассудков и ложных традиций. Все-же успехов в этом отношении преувеличивать не надо. Разве мы,—я имею в виду исполнителей и слушателей,—освободились вовсе от наиболее вредной иллюзии, будто основное в нашем восприятии Чайковского составляет мотив тоски и скорби? Правда, при случае мы охотно говорим и о том, что в творчестве Чайковского имеется жизнеутверждающее начало, говорим, и с трудом сами себе верим, ибо, с каких это пор через тоску и скорбь мы научились утверждать себя в жизни?

То, что в музыке Чайковского нас привлекает, заставляя вновь и вновь к ней с любовью возвращаться, есть вовсе не сам по себе мотив тоски и скорби, а совсем другое: мотив того, что, как тень свою, тоску и скорбь порождает, великий мотив борьбы, борьбы возвышенной, как, впрочем, и самой скорби возвышенной, борьбы за счастье, за любовь, за жизнь, за радость в жизни, борьбы лишь в скорби затухающей, но нет: и в скорби живущей. И когда мы задаемся вопросом, о ком ведется эта великая повесть, мы думаем о человеке, который безмерно любит в себе жизнь человеческую, бесконечно стремится ощутить свое человеческое достоинство, отстоять в себе радостное чувство личности. Ибо страдать может всякий, страдать в борьбе—только личность. Если творчество Чайковского носит черты искусства трагического, то трагическое в нем заложено в нераз-

решимом для Чайковского противоречии между стремлением и невозможностью для человека стать личностью.

Великим певцом возвышенного мотива личности — вот кем выступает перед нами автор трагических симфоний. И одновременно — сыном своей эпохи. Именно его эпоха обострила чувства, о которых идет речь. Об этом говорил Ленин, и это указание Ленина должно служить ключом к уразумению идейной основы творчества Чайковского. Приведа из „18 брюмера“ соображения Маркса о том, что развитие в Европе капитализма породило „разнообразие талантов, богатство общественных отношений“, Ленин указывает, что „в России этот процесс сказался с полной силой в пореформенную эпоху... Этот экономический процесс отразился в социальной области общим подъемом чувства личности, вытеснением из „общества“ помещичьего класса разночинцами, горячей войной литературы против бессмысленных средневековых стеснений личности и т. п. (Ленин, том первый, стр. 287). В этом указании Ленина надо искать объяснения того мотива борьбы за личность, который определил творческий мир Чайковского. Правда, Ленин, упоминая русскую литературу, которая вела горячую войну за личность, не говорит о русском искусстве в целом. Но взглядам Ленина, здесь высказанным, не может противоречить, если рядом с прогрессивной литературой мы поставим и музыку, имея в виду плеяду выдающихся русских композиторов второй половины прошлого века, и в первую голову, Мусоргского и Чайковского. Конечно, между этими последними именами, хоть и вскормленными одной и той же эпохой, лежит непроходимая пропасть: перед творческим взором Мусоргского вырастает величественная и мрачная фигура народа-страстотерца; галерея человеческих образов Мусоргского — посетители унижения, мрака, бессолнечности человеческого (народного) бытия. Перед творческим взором Чайковского вырастает утопченная в своих восприятиях мира, достигая вершин мировой духовной культуры, многогранная личность, идущая и мучительно отстаивающая свое человеческое достоинство. Скорбит ли человек у Чайковского? Да! Но. — разрешите повторить еще раз: то, что Чайковский раскрывает и познает, есть неизмеримо большее, чем скорбь: есть борьба, жажда борьбы, и трагизм борьбы. Не всегда, конечно, Чайковский берет жизнь как борьбу; он часто любит всматриваться в человека, выключенного из непосредственной сферы борьбы, и тогда он слышит в нем мотив, в котором человек, — по творческим воззрениям композитора, — наиболее интимен, наиболее в себе замкнут. Это — мотив любви. Но обо всем этом лучше подумать, обратившись к живым нашим музыкальным восприятиям.

Те, кто помнят три последние симфонии Чайковского, наиболее типичные для сложившегося его мировоззрения, вспомнят и то, как они начинаются, вспомнят их вступления: патетически-призывное — в четвертой, бесстрастно повелительное — в пятой, и — как словами опре-

делить мне образ вступления к шестой? Не сказать-ли, что бы в словах быть кратким и в определениях четким,—что здесь я слышу, будто из небытия, из зловещего покоя пробуждается дух с великим напряжением, с мучительными вздохами совершает свои первые движения? Или сказать, быть может, что здесь дан миг один в извечном споре между трепетом жизни и холодом смерти, между мольбой со вздохами и тупым равнодушием, между жаждой ввысь тянуться и силой одепенения? В этих многообразных, очень приблизительно и совершенно условно словами выраженных восприятиях есть, однако, одна общая черта: в них—чувство значительного, или—ожидания значительного, чего-то, за которым кроется смысл всей жизни, того, что возбуждает пытливость мысли и напрягает нашу волю. Здесь медленно завеса открывается перед неотвратимым и неохватным, перед которым сознание испытывает мучительное свое бессилие. Мы роемся в наших восприятиях. Через наши восприятия мы хотим проникнуть в творческие думы Чайковского, хотим подслушать язык этих дум и, если возможно, говорить этим языком. И, поэтому, не позволительно-ли будет совершить нескромность и восстановить то, что принадлежало Чайковскому и им-же было уничтожено? Музыковеды сообщают, что Чайковским было написано вступление к симфонии, начатой им до шестой и вскоре им же уничтоженной. В записной книжке композитора сохранилась программная запись к этому вступлению: „Зачем? Зачем, для чего?“ От симфонии этой композитор отказался, но от вопросов—нет. Когда ставится мучительный вопрос о жизни: зачем она? или о смерти: откуда она?—это означает, что возник разлад—не между жизнью и смертью—разве он когда-либо прекращался?—но между жизнью и жизнью, между тем, как стремится жить индивид, и тем, как он вынужден силой внешней реально жить. И если такой разлад возможно воплотить в искусстве, в художественных образах, то он находит его в образах этих вступлений. И вспомните: во всех трех вступлениях,—звучит ли в них фанфарный призыв, или бесстрастный приговор, или вздох скованной души,—их окончание одинаково тревожно-вопросительно: либо это неожиданные вздохи стоны—(в четвертой), либо—также неожиданное умолкание (в двух остальных). И еще: стремительной, крайне взволнованной, полной великого трепета речью открываются первые за этим страницы трагических повестей. И впервые здесь я начинаю слышать речь, которую ведет человек сам и о себе самом. А перед тем, во вступлениях, я слышу речь о человеке, но я не слышу голоса и речи, живой интонации самого человека. И не от того ли с первых же тактов мысль слушателя становится пытливой и напрягается, его воля, что в этих вступлениях дробится образ: о близком, очень интимном он говорит, но говорит—будто из неведомых вершин, из неведомых глубин,—обо мне, но не моей речью. И в самом деле: прислушайтесь к этим тембрам (медь, низкие деревянные, контрабасовые),—разве в этом контексте естественно ассоциируются они с челове-

ческим интонированием? Или—к этим регистрам, к замедленным темпам, динамическим пределам, к этой патетической напряженности, суровости и бесстрастности речи? А между тем, из такой именно речи, из ее интонационного склада внезапно вырастает речь живая, стремительная, возникают взволнованные интонации живого человека.

И вот, уже во вступлениях мысль через слух силится охватить два мира, отличные один от другого и неотрывные друг от друга: интимный мир человека и какой-то иной, также человеческий, но извне к нему идущий, где-то вне него пребывающий. Этот второй мир не романтический двойник, не раздвоенность души и не расщепленность сознания, а подлинный, реальный, своими внутренними законами живущий мир.

Еще два слова в этой связи. И субъект и вне него стоящий два—один другому противостоящих—мира живут, как я только что сказал, каждый своими внутренними законами; но особенность самих этих законов такова, что ни один из этих двух миров не может быть без другого, и только в сложном их единстве каждый из них может пребывать и существовать в своих законах: субъект—через внешний мир, а этот последний—через жизнь субъекта. Вот та двойственность содержания, которая наостряет пылкость внимания и чувство значительного.

Но я снова готов себя перебить, чтобы спросить: не приписываю ли я музыке Чайковского того, чего сам автор не слышал в ней и чего он не носил в своем сознании? Авторские свидетельства не всегда, увы, бывают полноценны; но если они совпадают с живым восприятием слушателя, они должны быть приняты во внимание. Многие, вероятно, знают высказывания Чайковского о своих симфониях и, в частности, вступлениях к ним. Разговоры о фатуме в интродукции к четвертой симфонии слишком хорошо известны, чтобы нужно было здесь к этому снова возвращаться. Все же в указании самого Чайковского на фатум имеется деталь, которую здесь нелишне вспомнить.

Что такое по Чайковскому фатум? Это—та роковая сила, которая мешает человеческому порыву к счастью дойти до цели, которая ревниво стережет, чтобы благополучие и счастье не были полны и безоблачны, и которая постоянно отравляет душу. Эта сила непобедима. Так думал о роке Чайковский. Воздержимся от того, чтобы списходительно или с сожалением толковать о суеверии и предрассудках великого художника-мыслителя. Суеверие, которое стало принципом творчества, через творчество обрело пульс и дыхание жизни, воплотилось в образы, те, в которых мы с вами узнаем себя самих, суеверие, ставшее правдивым памятником человеческих радостей и мечтаний, горестей и слез,—это что угодно, но только уже не суеверие. Вера в фатум, конечно, есть суеверие, но образ фатума в искусстве есть форма художественного познания. И подобно тому, как в космических ассоциациях у Шекспира порой

отражается восприятие глубин человеческой жизни, так и в фатумных ассоциациях Чайковского отражается восприятие таких же глубин.

Чайковский-мыслитель силится рассудком охватить эти глубины и в идее фатума обнаруживает поразившие его два начала жизни: стремление к счастью и враждебную такому стремлению силу. Жизнь протекает в непрерывной схватке между человеком и этой силой. Жизнь есть бесконечная схватка, исход которой неумолимо трагичен для каждого отдельного человека. Жизнь, как реальность, есть именно эта реальность, т.е. реальность трагической борьбы. Только короткими вспышками может человек испытывать счастье, и это тогда, когда он, силой воображения, в грезах, покинув реальность, выйдет из этой схватки. Это будет короткий и сладкий сон. Еще раз послушайте то, что говорит Чайковский, размышляя все о той же своей четвертой симфонии, к которой относились и приведенные выше его слова о фатуме. Если там он пытался понять, что есть фатум, то в словах, которые я сейчас приведу, он хочет раскрыть, что есть жизнь: „Вся жизнь есть непрерывное чередование тяжелой действительности со скоропроходящими сновидениями и грезами о счастье“. Следовательно, есть жизнь и есть грезы. Жизнь есть реальность. Реальность есть борьба. Только грезы, только выключение из жизни есть счастье, особый мир, где человек урывками может быть тем, чем он хотел бы быть всегда. А что означает самое стремление к счастью, как не стремление от гнета освободиться и стать самим собою? А что означает это последнее, если не одно: быть личностью, ощущать всю полноту своего человеческого достоинства?

Так, из собственных высказываний Чайковского можем мы вывести сокровенную идею его симфонического творчества. Мы с вами ощутили эту идею уже тогда, когда обобщали собственные живые восприятия этого творчества. Чайковский подтвердил правоту этих восприятий.

В анализе наших восприятий мы ограничились одними лишь интродукциями, не проследив хода развития борьбы в целостном произведении. И хотя мы и вынуждены так поступать, однако, мы об этом можем только сожалеть. Анализ произведения в целом дал бы нашим выводам дополнительную опору. Такой анализ, в частности, показал бы, что в ходе борьбы двух начал: по Чайковскому—человека и внешней силы, а по нашему—личного и внеличного, это внеличное всегда дается, как некая законченная, лаконичная интонационная формула, с подчеркнуто ритмическим, волевым началом, формула—обратите внимание!—остающаяся на всем протяжении развития целого сама вне развития. Развернутые (не лаконичные) и развивающиеся музыкальные темы всегда лишь сторона в этой борьбе, сторона активная, несущая страстность даже в страданиях, сторона, воплощающая сокровенное в мире личности. В том и заключается коренное отличие Чайковского от романтиков, что у него

борющиеся стороны не внешне противопоставленные друг другу начала, образы, но внутренние стороны единой жизни. И стоило бы началу величному быть облеченным не в формулу, а в живую тему, мы имели бы именно сопоставимые, быть может и противоположные и конфликтующие, начала, но не имели бы картины сложного единства; мы имели бы концепцию романтиков, но не Чайковского.

Ограничивая себя преимущественно интродукциями, мы находим для себя оправдание и в том, что в них Чайковский дает идейное зерно своих симфонических произведений в целом. Это отлично сознает сам Чайковский, говоря прямо об этом в отношении одной из своих симфоний.

Итак, жизнь есть борьба, и только в грезах эта борьба прекращается, но тогда остается горечь пережитых страданий. Чайковский, как я уже сказал, часто пытается представить состояние выхода из борьбы, представить внутренний мир, в котором человек в этом случае наиболее человек, наиболее замкнут в себе, наиболее личность. Конечно, это есть иллюзия, ибо только в живых связях с людьми, только в активном участии в жизни общества человек есть личность. Мог ли бы это признать Чайковский, для которого впервые в грезах человек ощущал счастье быть личностью? Величайшей исторической заслугой Чайковского было именно то, что он боролся за личность и миллионам своих слушателей сообщал обаятельную силу ощущения личности. Чайковский был художник; это значит, что логику и противоречия действительности он воспринимал в образах. Силы величного, т. е. социального, у него легко ассоциируются с образом безликого, жестокого фатума; обаяние же личности вырастает из биологических (не социальных!) основ жизни и также легко ассоциируется с очарованием любви. Вся романсная лирика его питается этими ассоциациями. И как часто эти ассоциации облекаются в пластические очертания истомного вальса. Как часто в вальсе себя изживает тоска любви, а в этой тоске, как в грезах, себя личность изживает. И вспомните, что без вальса, хотя бы и замаскированного звучащего, он не обходится ни в одной из трех трагических своих симфоний.

Так принцип единства личного и величного,—этот ведущий принцип шекспировской поэтики, при вновь возникших общественно-исторических предпосылках воспроизводится в симфоническом творчестве Чайковского.¹ Оба эти гения брали действительность в ее ведущих противоречиях, жизнь—в ее трагической правде, ибо и в эпоху Шекспира и в эпоху Чайковского антагонистическое единство личного и величного составляло трагическую правду жизни.

А теперь вернемся к друзьям Чайковского, о которых была речь в начале моего доклада: кто же оказался прав, кто оказался

¹ Симфония—наиболее богатая арена симфонизма, но не единственная. Симфонизм может быть прослежен и в других формах: квартетах, концертах, операх („Пиковая дама“).

к Шекспиру ближе—они или Чайковский? Был ли прав великий композитор, не дав в конце „Ромео и Джульетты“ картины примирения и, напротив, заменив такую картину образом много порядка: жестокими аккордами, ударами вражды?

Еще один вопрос: известно, что увертюра-фантазия в первоначальной редакции содержала в самом конце похоронный марш, от которого автор отказался позже, спустя десять лет. Почему он сделал это? Почему после гибели любви он не захотел слышать музыки скорби? Не ответить на это, значит не разрешить спора между ним и его друзьями. И мы попытаемся ответить. Обратимся к тому, как драматургически разрешает Шекспир мотив примирения: в коротких, очень сдержанных репликах объявляют враждующие люди о том, что отныне между ними воцаряется мир. Отец несчастной Джульетты, несчастный Капулет протягивает руку своему врагу—такому же несчастному Монтеки, который, принимая мир, обещает памятник из золота воздвигнуть Джульетте, кому смертью своей обязан его сын. И все? Все! Так просто? Так легко и просто разрешилась „старинная и ржавая вражда“? Вражда, служившая источником междоусобиц, порождавшая частые кровавые побоища среди горожан? И вот, в один миг прекратилась эта ужасная вражда, не породивши никакого отзвука в душе людей, ни вздоха радости. Ушла жизнь—умерла вражда.

„В гибели ужасной повествует вступительный хор—вражда родов обрела себе исход“. Так заканчивается эта „повесть ужасная“ и наиболее значительное в ней дается в манере скороговорочной, под конец, перед тем как опустить занавес, чтобы успеть завершить и исчерпать горестный ход всего сценического действия. Я уже говорил и позволю себе снова обратить ваше внимание на то, что именно в этот заключительный момент, сценически совершенно не обыгрываемый, обнаруживается сущность и глубина трагической идеи. Так точно происходит дело и в „Короле Лире“, и в „Венецианском купце“, и в „Отелло“ и в „Гамлете“. Я могу добавить, что так поступать может только словесное искусство. Только оно может к крайней черте сценического действия отодвинуть решающий момент, который, едва возникши, освещает всю перспективу событий, всю глубину идеи, весь смысл и бессмысленность пережитой борьбы, пережитых страданий. Позволяет ли так поступать композитору специфика музыкального искусства? Никким образом. Это искусство, в отличие от литературного, ничего не показывает иначе, как обрывая, ничего не дает сознанию иначе, как через переживания. А что постигло бы сознание слушателя, если бы примирение было через музыку пережито им? Только одно: пережив примирение, оно примирилось бы с пережитым. Разлада между жизнью людей—человеком и обществом не стало бы, как если бы его вовсе и не существовало. Страдания и гибель любящих молодых душ означали бы горестную драму, перестав быть жестокой трагедией. Примирение, как

пережитое состояние, означало бы, что можно еще жить на свете, хотя бы и хранила память тоску по погибшим.

Шекспировское примирение означает трагедию, ибо оно содержит жестокое обвинение. Примирение в музыке означало бы душевное просветление и отпущение грехов. Буржуазная эстетика в теории трагического искусства всегда стремилась, именно как примирение, истолковать знаменитый тезис о катарзисе, разрушая границу между драмой и трагедией. Вслед за своими поэтами, она потеряла понимание боевого духа и смысла трагического искусства. Но Шекспир писал трагедию. Трагедию написал и Чайковский, сохранив в увертюре острое ощущение разлада между двумя мирами. Точно такие же соображения, как мне кажется, должны объяснить и то, почему Чайковский отказался от заключительного похоронного марша. Такой марш означал бы, что мир скорбит о гибели невинных людей, и тогда снова: есть драма и нет трагедии.

Рассказывают комментаторы о том, что горестная фабула „Ромео и Джульетты“ имеет очень большую историческую давность и восходит чуть-ли не к памятникам древне-греческой литературы. Действие трагедии протекает „в Вероне древней и прекрасной“. В Англии сложилась трагедия по этой фабуле. Европейская музыкальная культура дала Чайковскому все средства музыкальной речи для его увертюры. И при всем этом—увертюра „Ромео и Джульетты“ есть глубоко русское произведение. Здесь—речь не русская, но мысли, чувства, вся концепция—русские. Именно этого не поняли в свое время его русские друзья. Не поняли они того, что Чайковский воплотил в этом произведении принципы поэтики Шекспира, как и того, что сделать это тогда мог только русский художник. Произведение звучало именно „по Шекспиру“, а те, кто об этом судил,—как это происходило тогда во всей Европе—перестали мыслить и познавать мир по Шекспиру, а как художники—ощущать жизнь людей в ее исторической правде. Но мы должны быть к ним справедливы. Живи эти друзья в наше время, будь Стасов и Балакирев, с их огромной культурой, с нами вместе и вместе с нами строй они культуру нашего времени, переживи они, как мы, великие задачи и цели гуманизма, будь они участниками исторической борьбы, которую миллионы людей в нашей стране ведут во имя чести страны и в защиту человеческого достоинства, словом, будь они современниками нашими, они лучше поняли бы Шекспира и не стали бы осуждать творение великого своего соотечественника. Они были бы защитниками и проводниками нашего гуманизма. Наш гуманизм есть исторически высокая ступень в развитии отношений личности и среды. Наш гуманизм есть не просто признание верховенства общественного начала над началом личностным, но и признание того, что только в защите и победе этого верховенства личное начало может найти силы для собственного развития, как, точно, признание и того, что только из богатства личного сознания своих чле-

нов, из развитой духовной культуры индивидов черпает великие свои силы общественное целое.

Но, чтобы достичь этой высшей ступени, культура нашего гуманизма должна была пройти исторические этапы, вобрав в себя лучшие стороны, прогрессивные тенденции своего прошлого. Вследствие именно этого люди нашей эпохи с гордостью и признательностью хранят великие достижения искусства прошлого, считая себя полноправными наследниками этого искусства. Вследствие именно этого с теми-же чувствами мы ценим и превозносим великие памятники творчества всех народов, ценим и превозносим, в особенности, такие имена, как Шекспир, Бетховен, Чайковский.

Наследники богатств, созданных прошлым, мы ощущаем и свое культурно-историческое превосходство. Но именно потому, мы позволяем себе не быть удовлетворенными тем, что составляет богатство нашей сегодняшней творческой культуры. Да, мы слишком богаты, чтобы не иметь смелости признать, что мы еще недостаточно богаты и мы знаем, чего от этой культуры мы требуем и ожидаем. Мы требуем и ожидаем великих строителей искусства великого нашего народа, больших художников, тех, кто вознесут искусство Шекспира, Бетховена, Чайковского на новые, еще не изведанные вершины, кто станут в ряд с этими великими именами, кто создадут и грядущим поколениям оставят бессмертные памятники бессмертной сталинской эпохи. Мы идем к этому. И—мы придем.

Food, Energy, Ecosystems

F

ՇԵՔՍՊԻՐԻ ՊՈԵՏԻԿԱՅԻ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ

(ԱՄԺՈՒՄԻՄ)

Ինչն է Շեքսպիրի ստալիգմի հոստո հեղինակն այս հարցի վերաբերումով է սկսում իր գեկուցումը՝ Հստոսան այդ հոստո հանառաք սահմանված արագից ալ, հրամարվում է մարդու ներքին աշխարհը երեան րե-րիու մեջ ճանաչելուց, ինպես և կասկածից վեր է, որ Շեքսպիրի պոեզիայի մեջ այդ աշխարհը ուղղվում է ճշմարտացի և հարուստ ձևով, Հիշյալ սեռ-լիզմի իսկական հիմքը, բառ հեղինակի, մարդու բուն իսկ ներքին աշխարհը երևու հիմունքի՝ անձնականի և հասարակականի (Շեքսպիրի համար՝ պե-տականի) կապերը սխառացի հանելն է, իրիու հիմունքի այդ սխառումում ուղեցույցը պոետի համար հասարակական (պետական) հիմունքն է, Ոչ թե մարդկային բնավորություններն են որոշում մարդկային հարաբերություն-ների վիճակը, այլ հակառակը՝ այդ հարաբերություններից կազմվում են բնավորությունները և նրանց կենսական նշանակութունը, Մարդկային աշխարհի նշանավոր այդ հայացքն իր տենդենցով մատերիալիստական հայացք է, հենց այդպիսի հայացքն է կազմում Շեքսպիրի պոետիկայի հիմքը, և հենց այդ հայացքն է անգլիացի առեռն հանճարի համար ազա-հովել նրա համաշխարհային-պատակաւ նշանակությունը, Սր շարժողութիւնը

գությունների վերլուծումով հեղինակը բացահայտում է իր հայտնած նկատա-
 ումների իմաստը: Այսպես, «Տոմեո և Ջուլիետայի» մեջ ողբերգականի դու-
 րափարը նրանումն է. որ սքոսշուր պատանիների կորուսար ճակատա-
 դրոքեն անբաժնիտ ողով հասարակության նորմալ գյասքը զորանանգնելու
 համար: «Լիր արքայի» մեջ Լիո-հոռ վարժունքը ցնցում է հասարակության
 արժեքը, որի համար քաղաքի գոհարերությունը Լիր-արքան է անում:
 «Վենեսուկի վաճառականի» մեջ ասնեմ հրեան հուսախար է լինում, որովհետե
 պատրանք է ստեղծում, թե մի հասարակության մեջ, որտեղ ինքը իրավա-
 հավասար անդամ է, կարող է պաշտպանել անձնական արժանապատի-
 թյունը: «Օթելլոյի» մեջ անհատի (պատվի) բարոյական արժեքի պաշտպա-
 նությունը մի անհաշտելի բախում է ստեղծում հասարակության դեմ, որի
 հետևանքը լինում է ազնիվ մարդու կորուսար: «Համլետի» մեջ նման կո-
 րուսար հասցնում է անհաաանան և պետական հիմունքների բախումը: Ուր-
 չագժույզ Եկսպիրի սոսոթադործության հասարակական-պատմալան նա-
 թադրյալները, հեղինակը բացահայտում է այլ պայմաններում և ու այլ
 արվեստի ընդամաստում նեարագրվածին համանձան ստեղծագործանան
 սկզբունքը: Այդ սկզբունքով է ստեղծվում Բեթհովենի և Չայկովսկու սիմ-
 ֆոնիկ արվեստը: Նիշյալ գոսպողիաորնեի սիմֆոնիզմի Լությունը հեղի-
 նակն այսպես է որոշում: «Սիմֆոնիզմը զողարմեստանան մտածման այն
 սկզբունքն է. որ իրականությունը հանաշում է որպես երկու իմունքի՝
 տնհաաակունի և հասարակականի հակասական ժխտություն: Իրանով իսկ սիմ-
 ֆոնիզմն իր հիմնականում նշանակում է մի ավարտուն հումանիզմ. որ վե-
 րապրում են և երաժշտական մտածման ձևերում: Զուգադրելով դրականու-
 թյան մեջ ողբերգական և երաժշտուի յան մեջ սիմֆոնիկ ժանրերը, հեղի-
 նակը վերապահություն է անում, որ սիմֆոնիզմն իբ մեջ պարտադրաբար
 չէ ողբերգականություն կրում, և առ այն պաաճաոով, որ անհատականի
 և արտաքինի ամեն հակասութուն է: հակամարտասասության ընույթ
 չունի: Հետագայում հեղինակն անցնում է Բեթհովենի սիմֆոնիկ ստեղծա-
 գործության վերլուծմանը, թեմաատիկ կրթության ու՝ զարգացման առանձ-
 նահաակություննը: Կապանոետում Բեթհովենն սոսոթոտե մտածման՝ վերը
 ընութադրված սկզբունքի հետ: Մասնավորապես՝ սիմֆոնիս տիդի երկերում
 երաժշտական կերպարներն աճում ու հաստատվում են անկայուն դրու-
 թյունների հերթափոխի ու հաղթահարման միջոցով, ըստ որում Բեթհովենի
 երաժշտական յուրաքանչյուր պերպարը անհատականանում է ոչ այնքան
 իր երևան գալու սկզբնական շրջանում, երբ բաք սաթեսական էմոցիոնալ-
 մտածողական դիրքավորման որոշ հայտարար է միայն, որքան այն ասնե
 հետևանքով, որ նրա առանձին կոզմերը անցնում են երկի զարգացման
 ամբողջ ուղին: Այդ իր նշանակությունն է ստանում ոոմանտիկ արվեստին
 դուգահեռ, որի մեջ երաժշտական կերպարները նախնական ստադիաում
 արդեն ձգտում են յուրաքանչյուրն ստանալու իր ավարտուն տեսքը, և,
 այդ կապակցությամբ, երկի զարգացումն ըթանում է որպես ավարտուն
 կերպարների գուգադրման և հաստատոտա պրոցես: Մերժեն (ոոմանտիկ)
 մեթոդի նշանակությունը հանգում է այն ըանին, որ նշված տեղեկեցը
 համապատասխանում է մարդկաոս աշխարհը ոոմանտիկորեն որպես մի
 ասպարեղ դիտելուն, որտեղ տեղի է ունենում մեկուսաոթած և իրենց սու-
 բեկաիվության մեջ ևստաոտա և ինքնամփով անհատների գոտ արտաքին
 Տեղեկագիր 6—7.—10

ուժերի կողմից փաթաթված պայքարը՝ Ասմաթուն որպես իլյուստրացիա հեղինակը բերում է նրա ժշտական երկու երկի՝ Բեթհովենի III սիմֆոնիայից թաղման քայլերգի և Շոպենի գաղնամուրտյին սոնատից նույնպիսի քայլերգի գուգահեռ վերլուծումը:

Անցնելով Չայկովսկուն, նրա ստեղծագործության գաղափարական հիմքը հեղինակը տեսնում է անհատի համար մզված պայքարում, այն պայքարում, որ ոգեշնչում էր հետազոտության Ռուսաստանի առաջավոր մարդկանց, Անհատական և արտաքին հիմունքների հակասությունը Չայկովսկու գիտակցության մեջ հակամարտական բնույթ էր կրում, ուստի և Չայկովսկու սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը ողբերգական կնիք էր կրում իր վրա: Որպես իլյուստրատիվ նյութ հեղինակը բերում է նրա վերջին երեք սիմֆոնիաների վերլուծումը: Հեղինակը հարեանցիորեն նշում է, որ, ինչպես և Շեքսպիրի ստեղծագործության մեջ, և Չայկովսկու հայացքներում անհատական հիմունքը համակցվում է տիեզերականին: Իրեն եզրակացություն հեղինակը քննում է այն հարցը, թե ինչու «Ռոմեո և Ջուլիետա»-ի մեջ (վերջում) Չայկովսկին չեղվել է դրական բնագրից, հրաժարվելով հաշտեցման մոտիվից, ըստ որում դրա բացատրությունը հեղինակը գտնում է սրածրաստան արվեստի առանձնահատկության մեջ: