

ЛИБРЕТТО «ГАМЛЕТА» А. ТОМА  
КАК «ИЗВРАЩЕННЫЙ ШЕКСПИР»: ОБЪЕКТИВНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ  
ИЛИ МУЗЫКОВЕДЧЕСКИЙ МИФ?

---

---

V. Movchan

LIBRETTO OF THE «HAMLET» BY A. THOMAS AS «PERVERTED  
SHAKESPEARE»: OBJECTIVE REALITY OR MUSICOLOGICAL MYTH?

В статье рассматривается либретто оперы А. Тома «Гамлет» с точки зрения его близости к литературному первоисточнику. Автором предпринимается попытка разрушить весьма распространенное стереотипное представление о либретто оперы как о «извращении» великой трагедии У. Шекспира.

*Ключевые слова:* А. Тома, У. Шекспир, Ж. Барбье, М. Карре, либретто, литературный первоисточник, лирическая опера.

The article considered the libretto of A. Thomas's «Hamlet» in aspect of its proximity to the literary source. The author attempts to destroy the widespread stereotype conformably to the libretto of the «Hamlet» as a «perversion» of the great tragedy by W. Shakespeare.

*Key words:* A. Thomas, W. Shakespeare, J. Barbier, M. Carré, libretto, literary source, lyric opera.

«Есть музыка хорошая, музыка плохая и музыка Амбруаза Тома», – в этом крылатом изречении Э. Шабрие отразились давние и весьма живучие стереотипные представления о наследии французского мастера. С ними плохо согласуется неизменная популярность сочинений А. Тома у аудитории и оперных режиссеров. Так, на протяжении 1866–1894 годов опера «Миньон» выдержала 1000 постановок на сцене «Опера комик», а «Гамлет», с 1868 по 1914 годы, – 326 представлений в «Гранд-Опера». В XIX веке названные произведения ставились практически во всех крупнейших оперных театрах, от Санкт-Петербурга до Буэнос-Айреса. Но лишь сегодня, по прошествии почти 200 лет со дня рождения композитора<sup>1</sup>, предпринимаются первые попытки современного осмысления его оперного творчества. Ж. Массон (G. Masson) в небольшой брошюре, выпущенной к двухсотлетнему юбилею А. Тома, сокрушается, упоминая о том, что «пренебрежительное отношение применительно к французским композиторам XIX века не ново, и особенно к тем, кто соприкасался с лирическим (оперным. – В.М.) жанром». Далее Ж. Массон пишет: «...нет пророка в своем отечестве, но очернение нашего собственного музыкального наследия, кажется,

становится своего рода национальным видом спорта», призывая прервать эту пагубную традицию и по достоинству оценить творчество крупнейших французских композиторов XIX столетия [35, 5]. В 2009 году А. Бабен (A. Babin) публикует методический очерк, посвященный «Гамлету» А. Тома [26]. Что касается исследовательских публикаций на территории бывшего СССР, то соответствующий перечень включает в себя статьи И. Беленковой (1995) и А. Балдиной (2005). К сожалению, монографических работ, в полной мере запечатлевающих весь спектр творческих достижений композитора, нам обнаружить не удалось.

Отсутствие исследовательского интереса к этой главе истории французского лирического театра XIX века явственно контрастирует процессу возрождения оперных произведений А. Тома на современной сцене, – соответствующие постановки<sup>2</sup> вызывают, как правило, весьма заинтересованную, хотя и неоднозначную критическую реакцию в прессе. Если музыкальная сторона указанных спектаклей чаще воспринимается благосклонно, то сюжет и словесный текст в целом вызывают острое неприятие. Так,

<sup>1</sup> Шарль Луи Амбруаз Тома (Charles Louis Ambroise Thomas) родился 5 августа 1811 года в Меце, умер 12 февраля 1896 года в Париже.

<sup>2</sup> Вена (1992–1994, 1996), Лидс (1995), Женева (1996), Сан-Франциско (1996), Копенгаген (1996, 1999), Амстердам (1997), Вашингтон (1998), Токио (1999), Париж (2000), Тулуза (2000), Москва (2001), Прага (2002), Лондон (2003), Барселона (2003), Нью-Йорк (2010), Вашингтон (2009–2010), Марсель (2010) и другие.

авторы многочисленных рецензий на постановку «Гамлета» в московской «Новой опере», словно соревнуясь в остроумии, дружно осмеивают «препарирование» шекспировской трагедии; жанровая специфика данной оперы и ее музыкальные достоинства при этом освещаются лишь вкратце. Взгляд на либретто лирической оперы как «слабое звено» жанра доминирует во многих научных источниках, проникая и в дидактические или энциклопедические издания.

В характеристиках оперного творчества А. Тома столь же негативно оценивается литературная сторона его произведений. Например, Б. Левик называет либретто оперы «Гамлет» (авторами которого являются Ж. Барбье и М. Карре) «...бесцеремонным искажением шекспировской трагедии» [9, 386]. А. Гозенпуд высказывается еще более сурово: «Опера (“Гамлет”. – В.М.) Тома свидетельствует не только о несоответствии его таланта задаче, но и о непонимании Шекспира. <...> Тома создал благонамеренное, не лишённое приятности произведение, лишь по названию и некоторым деталям сюжета сходное с великим оригиналом» [2, 143]. Д. Хенахан (D. Henahan) называет сюжет оперы «Миньон» по И. В. Гете «возмутительно сентиментальным и маловероятным», иронически замечая, что он «мог бы смутить и сценариста мыльной оперы» [33]; Л. Фачсберг (L. Fuchsberg) подчеркивает, что несоответствие либретто «Гамлета» замыслу Шекспира «является вопиющим» [31]. По мнению А. Сергеевой, «...пиетета перед великой литературой Тома явно не испытывал: его творения отличаются поверхностностью трактовки сюжетов, весьма вольной интерпретацией фабул используемых для либретто произведений» [17]. Аналогичный комментарий Е. Бирюковой гласит: «<...> оказавшись лицом к лицу с великим произведением (шекспировским “Гамлетом”. – В. М.), композитор, не задумываясь, сделал с ним то же, что сделал бы с любым другим сюжетом, который надлежит приспособить для ходовой среднестатистической оперы. Вместе со своими либреттистами Карре и Барбье он убрал из него почти все мысли, сильно сократил количество героев (под нож пошли, например, Розенкранц и Гильденстерн), основной сюжетной линией сделал любовную и, соответственно, максимально раздул главную женскую роль» [1]. Шекспироведы О. Захарова и Н. Захаров пишут по поводу «безнадежно искаженной трагедии в “Гамлете” А. Тома» [6]. В книге Г. У. Саймона весьма саркастично характеризуется творчество постоянных либреттистов А. Тома – Ж. Барбье и М. Карре: «Жила когда-то на свете пара литераторов по имени Мишель

Карре и Жюль Барбье. В середине XIX века они брали великие литературные произведения и делали из них либретто для французских опер. Многие из этих изуродованных творений стали знаменитыми французскими операми. Однажды получилась “Ромео и Юлия”, в другой раз “Гамлет”, потом “Фауст”, в четвертый раз они взяли “Вильгельма Мейстера”. Последний роман был написан Гете. Это очень философское, трагическое произведение. Но когда наши друзья-либреттисты прошли по нему, оно стало совершенно нефилософским и очень веселым. Его название, как и его суть, теперь тоже оказалось измененным: либретто для оперы стало называться “Миньон”» [16, 323].

Совершенно очевидно, что существующие стереотипы в оценках «Гамлета» и других опер А. Тома во многом предопределяются указанными характеристиками либретто французских лирических опер как «сниженных» версий классических первоисточников. Более взвешенному и объективному осмыслению этого жанра способствовало формирование и развитие особой отрасли музыковедения, получившей наименование либреттологии<sup>3</sup>. Одним из первых исследователей в этой области был У. Вайсштайн (U. Weisstein), специалист по компаративным аспектам литературы и искусства. Он посвятил эссе «Либретто как литература» («The Libretto as Literature», 1961) изучению вербального текста оперного произведения. Либретто как значимому элементу оперы уделял специальное внимание американский музыковед П. Дж. Смит (P. J. Smith), опубликовавший книгу «Десятая муза: Исторический очерк оперного либретто» («The Tenth Muse, a Historical Study of the Opera Libretto», 1970). В Германии значительным шагом в исследованиях подобного рода явился сборник трудов «Опера как текст: Изучение либретто в рамках романистики» («Oper als Text: Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung», 1986), подготовленный профессором Бамбергского университета А. Гиром (A. Gier); среди ученых, которые внесли заметный вклад в развитие этой дисциплины, – К. Юст, К. Хонолка, К. Нидер [10]. В научном сообществе Франции либреттология как особая сфера гуманитарного знания была охарактеризована в работе М. Желан-Мейно (M. Jeuland-Meynaud) «Легитимность либреттологии» («Légitimité de la librettologie», 1976). Новейшая публикация о необходимости разработки терминологического аппарата либреттологии («Musique et littérature: plaidoyer pour la création d'un champ disciplinaire par-delà les disciplines», 2013)

<sup>3</sup> Либреттология – наука о словесном компоненте музыкального произведения (термин Г. Ганзбурга).

принадлежит Э. Рейбель (E. Reibel). В СССР научные перспективы исследования либретто как самостоятельного литературного жанра были обозначены А. Богдановым («Литературные роды и виды. Музыкальная драматургия», 1970). Вопрос о необходимости специального изучения оперных сценариев (на соответствующей теоретико-методологической основе) освещался харьковским музыковедом Г. Ганзбургом в многочисленных статьях, начиная с 1990-х годов. В XXI столетии на постсоветском пространстве и за рубежом был защищен ряд диссертаций, в которых оперные сочинения рассматривались с позиций либреттологии, – исследователями Е. Шпаковской (2001), И. Пивоваровой (2002), Е. Лаптевой (2002), Р. Моджика (R. Mojica, 2002), С. Арслановой (2004), Е. Рахманьковой (2009), Е. Кордиковой (2012) и др. Либреттология объявлена одним из направлений работы Института Да Понте (Da Ponte Institut, Вена), открытого в 2000 году.

Обсуждая вопрос о соотношении либретто и его литературного первоисточника, специалисты, как правило, единодушно признают за текстовой стороной оперного спектакля право на самобытность и отличие от оригинала. По мысли Е. Ручьевской, при интерпретации литературного текста в опере «...полное совпадение плана формы невозможно, как и полное совпадение художественно-содержательного ряда» [14, 11]. Говоря об опере и ее литературной первооснове, М. Сабина подчеркивает: «В мировой опере можно найти немало случаев частичного (а то и полного) преодоления жанровых особенностей литературного произведения, положенного в основу либретто, и изменения ракурса сюжета. Иногда опера поднималась благодаря этому над литературным первоисточником, иногда, напротив, и снижалась. И даже при “снижении” идейно-философского содержания литературного оригинала, – а оно, строго говоря, имеет место, например, в “Евгении Онегине” Чайковского, – могут возникнуть оперные шедевры. Право композитора и либреттиста на пересмотр сюжета давно утверждено историей и практикой музыкального театра» [15, 94]. М. Тараканов делает акцент на закономерном возникновении отличий между либретто и его первоисточником: «...музыка обладает диктаторскими полномочиями, – пишет автор. – Поэтому к опере невозможно и бессмысленно предъявлять претензии в недостаточной верности оригиналу. <...> Выдающийся музыкант неизбежно переосмыслит любой сюжет...» [18, 72]. Согласно А. Шавердяну, литературный сюжет принципиально отличается от оперного «...по своим

жанровым и композиционным особенностям, по масштабам и соотношению частей», обладает «особой, глубоко специфической выразительностью» [21, 136]. Исследователь полагает, что не преобразованный литературный текст не может привести к ценным художественным результатам. Аналогичного мнения придерживается И. Лаптева: «Либретто по своему содержанию и структуре всегда сильно отличается от литературного первоисточника. Оно не дополняет, не иллюстрирует его, но всегда открывает неизвестное в известном. Любой литературный первоисточник переосмысливается и приобретает новый облик» [8, 7].

С позиций современной либреттологии представляется целесообразным анализ словесного текста музыкально-сценических произведений А. Тома для постижения художественного феномена французской лирической оперы. В качестве материала для изучения выбрана опера «Гамлет» – одно из наиболее критикуемых сочинений композитора.

Премьера оперы «Гамлет» А. Тома на либретто Ж. Барбье и М. Карре состоялась 9 марта 1868 года на сцене Императорской академии музыки. Современных музыковедов особенно шокирует кардинальное переосмысление либреттистами гениальной пьесы У. Шекспира, «снижение» ее содержания. Однако, обратившись к исследованиям по истории театральной жизни Франции XVIII–XIX веков, можно убедиться, что подобные «аранжировки» пьес великого англичанина длительное время считались вполне естественным явлением. Знакомство с произведениями Шекспира во Франции принято относить к 40-м годам XVIII века, когда П.-А. де Ла Плас (Pierre-Antoine de La Place), фамилию которого в русскоязычных источниках нередко транскрибируют как «Лаплас», опубликовал восьмитомную антологию «Английский театр» («Le Théâtre anglais», 1745–1749), первые четыре тома которой содержали прозаические переводы пьес Шекспира. Переводил Ла Плас очень выборочно: «...все, что казалось ему недостаточно важным, он опускал, заменяя целые сцены и даже действия их изложением, иногда весьма поверхностным и слишком лаконичным» [5]. По словам самого автора «Английского театра», подобные сокращения были единственным выходом, который мог помочь ему «избежать упреков обоих народов и воздать Шекспиру именно то, чего он вправе ждать от французского переводчика» [34, CX–CXI].

Позднее, основываясь на переводах Ла Пласа, создавал свои варианты «Гамлета» (1769) и «Ромео и Джульетты» (1772) французский драматург Ж. Ф. Дюси (Jean François Ducis),

который отнюдь не считал, что его трагедии могут дать сколько-нибудь точное представление об английском оригинале. Напротив, Дюси неоднократно говорил о желании создать на основе пьес английского драматурга новые произведения, приспособив шекспировские трагедии к современным нравам и художественным вкусам. «Трагический поэт, – утверждал он, – должен сообразовываться с характером народа, для которого он предназначает свои сочинения. Это неоспоримая истина, поскольку главная цель поэта – нравиться своему народу» [28, 181]. Говоря о метаморфозах, которые претерпели шекспировские трагедии в драмах Ж. Дюси, Л. Заборов пишет: «Французскому зрителю, воспитанному на великих образцах классического театра, Шекспир нравиться не мог, в этом Дюси<sup>4</sup> был совершенно убежден. Но как донести творчество Шекспира до этого зрителя, не оскорбив его привычных мнений о подлинной трагедии, как примирить его с гениальным, но столь чуждым ему искусством? Упростить содержание шекспировских пьес, сжать их разветвленное, сложное действие, поместив его на “прокрустово ложе” единств, предельно сократить число их персонажей, наконец, освободить их от чрезмерных “жестокостей” и “грубых” слов – таково было необходимое условие этого примирения». Основываясь на мыслях, высказанных Дюси в его письмах, Л. Заборов утверждает, что в пьесах французского драматурга преобладают нравственно-философские темы, навеянные Шекспиром, «хотя и лишённые шекспировской сложности и глубины» [5]. «Прославить сыновнюю преданность и любовь», – такова цель Дюси, автора «Гамлета» [29, 222].

«Оригинальный» Шекспир в конце XVIII века совершенно не мог быть воспринят французской публикой. В «Гамлете» Дюси максимально сокращено количество кровавых событий и фантастических сцен. На сцене не появляется Тень короля; о ней зритель узнает лишь из рассказа принца о своем сне. Подобным же образом рекомендуется известить публику о расправе над Клавдием. Ни одного убийства в пьесе Дюси больше не происходит [5]. Показательна в этом отношении бурная реакция зрительного зала, которую, согласно воспоминаниям самого Дюси, вызвала развязка его версии «Отелло» Шекспира. «Никогда еще, – писал Дюси, – впечатление не было более ужасным. Все присутствующие в зале поднялись со своих мест, и из груди их вырвался крик. Некоторые женщины потеряли сознание.

<sup>4</sup> В цитате сохранена авторская транскрипция имени переводчика.

Словно кинжал, которым Отелло поразил свою возлюбленную, пронзил одновременно все сердца» [29, 180]. Финал породил множество возражений и споров; в связи с этим к печатному тексту своей трагедии драматург приложил «счастливый» вариант двух заключительных сцен, предоставив директорам театров выбирать между развязкой «...“естественной”, но чересчур тягостной, и развязкой не только волнующей, но более “пристойной”» [5].

Таким образом, можно говорить о том, что в «переделанном Шекспире» Дюси при кардинальном переосмыслении первоисточника во главу угла ставится некая нравственная идея – совпадающая с основной мыслью оригинала или придуманная автором. Согласно мнению исследователя, Дюси, «стремясь открыть Шекспиру дорогу на французскую сцену, приблизил его к современным вкусам и вместе с тем “с его помощью” попытался оказать на эти вкусы воздействие, утверждая “медитативный”, “чувствительный” и “страшный” жанр во французской драматической литературе и экспрессивный стиль в сценическом искусстве» [5].

Основой для «Короля Лира» (1783), «Макбета» (1784) и «Отелло» (1793) Дюси стал перевод пьес Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком П. Ле Турнером (Piere Le Tourneur) и опубликованный на протяжении 1776–1782 годов в 20 томах. В предисловии к изданию Ле Турнер писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания» (цит. по: [12, 301]). Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало яростные протесты со стороны классицистов. Так, Вольтер обратился с письмом в Академию (публично зачитанным 25 августа 1776 года), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Ф.-С. Лагарп (Frédéric-César Laharpe) в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е, 1776 год) также называл Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнера полагал смешным (цит. по: [11, 6]). Между тем, согласно мнению современных исследователей, упомянутый перевод также содержит недопустимые вольности в обращении с оригинальным текстом. Так, «краткие афористичные реплики превращаются в привычные для французской сцены философские монологи» [13].

Пьесы Ж. Дюси сохраняли популярность вплоть до конца XIX века. Показательно, что именно постановка «Гамлета» в «бездарном стихотворном переложении Дюси» [19], осуществленная в Суассоне, произвела сильнейшее впечатление на А. Дюма-отца, который, выйдя из зала, принял решение стать драматургом. В 1847 году Дюма (при участии П. Мериса) завершил собственный вариант «Гамлета», по мнению специалистов, «близкий к подлиннику» в противовес «искаженной переделке» Дюси [23, 1096]. Однако эта пьеса, поставленная труппой «Комеди Франсез», не удержалась в репертуаре театра. Иными словами, наиболее жизнеспособным на французской сцене оказался компромиссный вариант шекспировской трагедии, – ведь «...только в таком виде тогдашняя французская публика могла переварить “пьяного дикаря” Шекспира [24, 396].

В дальнейшем пьеса Дюма «Гамлет, принц датский» [30] ставилась на сцене «Исторического театра». Поскольку данное произведение (а не оригинальная пьеса Шекспира!) послужило основой для либретто оперы А. Тома (на этот бесспорный факт указывают, в частности, А. Боттез и Д. Абрамс), остановимся на пьесе Дюма более подробно. Указанная версия более соответствует трагедии Шекспира, нежели пьеса его предшественника Дюси. Так, например, драматургом возвращены в повествование целый ряд действующих лиц (Розенкранц и Гильденстерн, Призрак покойного короля, могильщики) и дуэльные сцены. Однако по современным меркам пьеса Дюма все же представляет собой достаточно свободное прочтение оригинала. В частности, здесь отсутствуют фигура норвежского принца Фортинбраса и все связанные с ним сцены. Более выпукло показана линия любовных взаимоотношений Гамлета и Офелии (в I акте Дюма помещает лирический диалог героев). Клавдий не посылает Гамлета в Англию, соответственно, остаются в живых Розенкранц и Гильденстерн. Примечательно, что в конце пьесы, когда Гертруда, Клавдий и Лаэрт умирают, согласно версии французского драматурга, появляется Призрак отца Гамлета и осуждает каждого из упомянутых персонажей. Раненый Гамлет спрашивает, какое наказание ожидает его; Призрак отвечает: «Ты будешь жить» [30], после чего занавес опускается. Дюма объяснял эти изменения в пьесе Шекспира тем, что оригинал, согласно его мнению, нарушает правдоподобие и преступает границы порядочности: «Так как Гамлет не виноват в той же степени, что и другие, он не должен умереть той же смертью, как и другие»; помимо этого, «четыре трупа на сцене и так будут представлять самый

неприятный эффект». Относительно же Призрака было сказано: «...поскольку он появляется в начале пьесы, то вполне логично, что он будет присутствовать и в конце» (цит. по: [32]).

Из всего вышеизложенного следует вывод, что переработка пьес Шекспира являлась для французского театра устойчивой традицией, нарушение которой влекло за собой непонимание и неодобрение со стороны публики. В связи с этим можно смело утверждать, что изменения, сделанные Ж. Барбье и М. Карре в тексте трагедии при его «переводе» на язык оперного либретто, предопределялись опорой либреттистов на вариант повествования о принце датском, предложенный в пьесе Дюма-отца. Кроме того, сокращения были совершенно необходимы с учетом специфики оперного спектакля, а также общепринятых норм театрально-постановочного процесса того времени. Как же соотносится «аранжированный Шекспир» в либретто Барбье и Карре с «Шекспиром оригинальным»?

Пяти актам трагедии соответствуют пять актов оперного либретто. Совпадают также время и место действия: ремарки на титульных листах либретто и трагедии гласят, что события разворачиваются в XVI веке в замке Эльсинор (Дания). По сравнению с оригиналом, в опере (вслед за пьесой Дюма-отца) заметно сокращено количество действующих лиц – в основном это касается второстепенных героев. Так, в либретто отсутствуют придворные Вольтиманд и Корнелий, английские послы, капитан, священник, Озрик, офицер Бернардо, солдат Франциско, а также Рейнальдо – приближенный Полония. В центре повествования трагедии и либретто находятся четыре персонажа: Гамлет, Гертруда, Клавдий и Офелия. По сравнению с первоисточником, Барбье и Карре отчасти переосмысливают фигуры главных героев и их значение в развитии действия. К примеру, образ Гамлета (чья роль центрального персонажа сохранена либреттистами), представлен в несколько более лирическом ключе благодаря появлению развернутой любовной сцены с Офелией в I акте (как это делает в своей пьесе и Дюма), а также введению нового мотива в финале V действия, – подразумевается готовность принца умереть вслед за возлюбленной (герой трагедии, напомним, хоть и скорбит по Офелии, не выказывает желания последовать за ней в могилу).

Впрочем, обвинения критиков, адресованные либреттистам по поводу «отсутствия» у оперного Гамлета каких-либо мучительных сомнений и моральных терзаний, представляются беспочвенными. Так, в рецензии В. Журавлева

на московскую постановку «Гамлета» говорит-ся, что ария о вине заменяет в опере «шекспировское “Быть или не быть”» [4]. Между тем, обращение к либретто позволяет обнаружить, что монолог героя из 2-й картины I действия оперы – не что иное, как сокращенный вариант знаменитого «Быть или не быть»<sup>5</sup>. Стремясь более выпукло показать проблему выбора между чувством и долгом, которая терзает принца, либреттисты превращают его в жениха Офелии. На первый взгляд, в трагедии нет любовных взаимоотношений между героями. О чувствах Гамлета к Офелии мы узнаем из адресованных ей писем принца, которые Полоний зачитывает королевской чете [22, 54], а также из отдельных реплик героев. О чувствах, которые испытывает к принцу Офелия, можно лишь догадываться, сопоставляя ее небольшой монолог из 1-й сцены III акта и краткий диалог с Гамлетом из той же сцены<sup>6</sup>. И все же, называя героев женихом и невестой, либреттисты опираются на шекспировский текст (сохраненный и в пьесе Дюма), а именно – реплику Гертруды<sup>7</sup> из 1-й сцены V акта: королева упоминает о неосуществленном намерении выдать дочь Полония замуж за Гамлета. Существенно расходится с оригиналом лишь участь принца в финале оперы: согласно версии либреттистов, герой остается в живых и воцаряется на троне Дании<sup>8</sup>, хотя коронация Гамлета в пьесе Дюма вынесена за скобки повествования.

В целом соответственно литературному первоисточнику трактован образ братоубийцы Клавдия. Его, как и в шекспировской трагедии, терзают муки совести; Клавдий приходит в ужас от театральной постановки «Убийство Гонзаго», даже молит Бога и убиенного брата

<sup>5</sup> Ту же досадную оплошность находим в статье А. Сергеевой, которая утверждает: «В отличие от литературного прототипа, оперный Гамлет не философ и вопросом “быть или не быть” не задается» [17].

<sup>6</sup> «Гамлет. <...> Я вас любил когда-то. – Офелия. Да, мой принц, и я была вправе этому верить. – Гамлет. Напрасно вы мне верили; потому что, сколько ни прививать добродетель к нашему старому стволу, он все-таки в нас будет сказываться; я не любил вас. – Офелия. Тем больше была я обманута. (Гамлет уходит) <...> А я, всех женщин жалче и злосчастней, / Вкусившая от меда лирных клятв, / Смотрю, как этот мощный ум скрежещет, / Подобно треснувшим колоколам, / Как этот облик юности цветущей / Растерзан бредом; о, как сердцу снесть: / Видав бывшее, видеть то, что есть!» [22, 70–71].

<sup>7</sup> «Я думала назвать тебя невесткой / И брачную постель твою убрать, / А не могилу <...>» [22, 117].

<sup>8</sup> Напомним, что для постановки оперы в Лондоне композитор написал второй ее вариант, с трагической развязкой: Гамлет, убив Клавдия, сводит счеты с жизнью.

о прощении (чего нет у Шекспира), принимает смерть от карающей руки принца. Наиболее существенным отличием либретто от оригинала (и версии Дюма) оказывается отсутствие сюжетной линии, связанной с попытками Клавдия лишить жизни собственного племянника. Кроме того, либреттисты вводят в III акт лаконичную сцену, в ходе которой устрашающий призрак покойного короля на несколько мгновений является Клавдию<sup>9</sup>. Образ Гертруды также не подвергается в опере существенным изменениям: перед зрителем – преступная жена, терзаемая угрызениями совести, и, одновременно, любящая мать, которая пытается защитить сына от смертельной опасности. Единственное отличие от первоисточника обнаруживается в финале оперы: Гертруда не погибает, но, повинаясь властной воле Призрака, отправляется замаливать грехи в монастырь. Либреттисты оставляют в живых и Полония, вследствие чего безумие и гибель Офелии мотивируются только ее расставанием с возлюбленным.

Интересное предположение по поводу направленности изменений в шекспировской трагедии, осуществляемых Барбье и Карре, содержится в статьях Е. Цодокова [20] и А. Кенигсберг [7]. Указанные исследователи отмечают близость сюжетной основы либретто к одному из наиболее ранних вариантов скандинавской саги о принце Амлете, изложенному на латыни в «Истории датчан» (ок. 1200 года) средневековым летописцем Саксоном Грамматиком. В финале этой легенды погибает лишь Фенгон (прототип Клавдия), Амлет восходит на престол, а Герута (прототип Гертруды), согласно легенде – не запятнанная участием в убийстве первого мужа, продолжает жить в замке в мире и покое. По мнению А. Кенигсберг, в либретто прослеживается стремление подчеркнуть средневековый и германский колорит повествования: «...в сцене безумной Офелии шекспировский текст заменен балладой о вилесе, губящей счастливых влюбленных. <...> Это призрак невесты, брошенной женихом до свадьбы и умершей от горя, либо покончившей с собой; горя жаждой мщения, вилеса затанцовывает неверного возлюбленного до смерти» [7]. Композитор, полагает А. Кенигсберг, «...поддержал эти поиски местного колорита и использовал в балладе подлинный скандинавский напев. Помимо баллады, в том же IV акте, в танцевальном дивертисменте, рисующем деревенский праздник в честь прихода весны, один из танцев носит заголовок “Фрейя” – по имени германской богини юности и любви» [7].

<sup>9</sup> Этот отрывок удивительно переключается со сценой безумия «преступного царя» Бориса из поставленной в 1874 году оперы М. Мусоргского.

Таким образом, в либретто «Гамлета» обнаруживаются интересные параллели не только с традициями французского драматического театра, но и с европейским эпическим наследием. Это свидетельствует о необходимости пересмотра крайне поверхностных оценок упомянутого текста Барбье и Карре – малоудачной «ремесленной поделки», всецело ориентирующейся на предпочтения «сентиментальной аудитории», и т. д.

Что касается сюжетного ряда, то в либретто оперы Тома сохраняются основные узловые моменты действия трагедии Шекспира и пьесы Дюма. Либреттисты лишь исключают эпизоды, уклоняющиеся от магистральной линии повествования (например, диалог Полония и Рейнальдо о жизни Лаэрта во Франции из 1-й сцены II акта, диалог Розенкранца, Гильденстерна и Гамлета о законах мироздания и театре из 2-й сцены II акта, почти весь IV акт, посвященный отъезду Гамлета в Англию). Некоторые события, представленные в сценическом действии, заменяются рассказами героев (например, явление Призрака в начале I акта). Иными словами, либреттисты руководствуются спецификой музыкально-театрального искусства, сокращая сцены и фрагменты, которые не имеют прямого отношения к развитию основной коллизии. Как справедливо заметил французский режиссер П. Корье, «если переложить на музыку всю драму Шекспира, то ее прослушивание заняло бы 16 часов» (цит. по: [3]).

Барбье и Карре, вслед за Дюма, бережно относятся не только к сюжету, но и к тексту трагедии Шекспира. Сравнение оригинала и французской версии в целом представляет собой отдельную исследовательскую задачу. Укажем, в частности, на целенаправленное использование либреттистами определенных фрагментов трагедии при сохранении их смысловой направленности. Так, например, любовный дуэт из 1-й картины I акта оперы основывается на содержании письма Гамлета к Офелии, которое Полоний зачитывает королевской чете во 2-й сцене II акта пьесы. С незначительными сокращениями переносится в либретто диалог Гамлета и Призрака, практически полностью повторяется в опере сцена с постановкой «Убийства Гонзаго» в исполнении труппы бродячих актеров. Перечень подобного рода текстовых совпадений можно было бы продолжить.

Как уже говорилось выше, Б. Левик называет оперу «Гамлет» А. Тома «бесцеремонным искажением шекспировской трагедии». Однако либретто оперы «Отелло», написанное А. Бойто для Дж. Верди, цитируемый музыковед характеризует как «первоклассное», написан-

ное «с учетом всех современных требований» [9, 386]. Исследователь так описывает подход композитора и либреттиста к литературному первоисточнику: «Сохранив драматическую идею трагедии Шекспира и основные линии драматического действия, они очень чутко и мастерски подошли к переделке драмы в оперное либретто: сильно сократили текст, убрали все побочное и для оперы ненужное и сосредоточили внимание вокруг основной трагедии Отелло, Дездемоны и Яго; ввели необходимые для оперы, но не характерные, а порой вообще не мыслимые в драме эпизоды (любовный дуэт Отелло и Дездемоны, хоры и ансамбли)» [9, 386–387]. Из вышесказанного Б. Левик делает вывод: «При этом гениальная трагедия Шекспира не только не пострадала, но в опере благодаря музыке Верди получила новую жизнь» [9, 387]. Однако предпринятый нами анализ либретто «Гамлета», принадлежащего перу Барбье и Карре, позволяет заключить, что подход французских либреттистов к переработке шекспировского оригинала во многом близок принципам, которыми руководствовались Верди и Бойто. Речь идет, повторим, о сохранении основной драматической идеи и основных линий драматического действия конкретной трагедии Шекспира при одновременных значительных сокращениях текста. Следовательно, объективная характеристика достоинств и недостатков «Гамлета» с позиций либреттологии должна учитывать, наряду с перечисленными, и другие параметры: образно-смысловые, литературно-стилистические, драматургические (в общетеатральном и специфически-музыкальном аспектах) и т. д.

Представляется, что творчество крупнейших французских композиторов второй половины XIX века требует вдумчивого изучения, чуждого расхожим штампам «второсортности», «несерьезности» и «сентиментальности», долгое время кочевавших из одного музыковедческого опуса в другой. Кроме того, оценка положительных и отрицательных качеств оперного либретто исключительно с позиции его близости литературному первоисточнику фактически изжила себя не только в исследовательской литературе, но и в театральносценической практике. Как замечает режиссер П. Корье, сравнения такого рода вообще непродуктивны: «Я ставил “Гамлета” и как пьесу, и как оперу. И это две совершенно разные работы. В конце концов, когда вы идете на моцартовского “Дон Жуана”, вы же не ожидаете встречи с зеркально отраженными копиями произведений Тирсо де Молины, Мольера или Пушкина» (цит. по: [3]).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Бирюкова Е. Гамлет со скрипом (Шекспир в «Новой опере») [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_no\\_hamlett.html](http://www.smotr.ru/2000/2000_no_hamlett.html).
2. Гозенпуд А. Оперный словарь. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – СПб.: Композитор, 2005.
3. Дейвис П. В защиту поющего Гамлета [Электронный ресурс]. – URL: <http://operanews.ru/10042501.html>.
4. Журавлев В. Омлет из Гамлета приготовили за три года в «Новой опере» [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.smotr.ru/2000/2000\\_no\\_hamlett.html](http://www.smotr.ru/2000/2000_no_hamlett.html).
5. Заборов Л. Шекспир в интерпретации французского классицизма [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-v-mirovoy-literature6.html>.
6. Захарова О., Захаров Н. Шекспир в европейской музыке [Электронный ресурс]. – URL: <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4021.html>.
7. Кенигсберг А. Гамлет [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.belcanto.ru/hamlet.html>.
8. Лантеева Е. Поэтика литературного либретто на сюжеты произведений А. С. Пушкина в русской опере рубежа XIX–XX веков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург: Уральский гос. ун-т им. М. Горького, 2002.
9. Левик Б. Музыкальная литература зарубежных стран: [учеб. пособие]. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 4: Вторая половина XIX века.
10. Либреттология [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F>.
11. Луков В. Шекспиризация (К теории и истории принципов-процессов) // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы науч. семинара. – М.: МГТУ, 2005. – С. 3–20.
12. Мокульский С. Хрестоматия по истории западноевропейского театра: В 2 т. – М.: Искусство, 1955. – Т. 2.
13. Полякова Е. О французских переводах Шекспира [Электронный ресурс]. – URL: <http://isgerdr.livejournal.com/136847.html?view=1564047#t1564047>.
14. Ручьевская Е. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Пушкин в русской опере: сб. статей / ред.-сост. Н. И. Кузьмина. – СПб.: СПбГК им. Н. Римского-Корсакова, 1998. – С. 7–136.
15. Сабинина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1963.
16. Саймон Г. Сто великих опер. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1999.
17. Сергеева А. «Гамлет» Амбруаза Тома [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.theatre.ru/review/nov\\_opera.html](http://www.theatre.ru/review/nov_opera.html)
18. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Сов. композитор, 1976.
19. Труайя А. Александр Дюма [Электронный ресурс]. – URL: [http://lib.aldebaran.ru/author/truaiya\\_anri/truaiya\\_anri\\_aleksandr\\_dyuma/truaiya\\_anri\\_aleksandr\\_dyuma\\_0.html](http://lib.aldebaran.ru/author/truaiya_anri/truaiya_anri_aleksandr_dyuma/truaiya_anri_aleksandr_dyuma_0.html).
20. Цодоков Е. «Гамлет» А. Тома [Электронный ресурс]. – URL: <http://operanews.ru/dic-hamlet.html>.
21. Шавердян А. Опера и ее литературный первоисточник // Советская опера: сб. критич. статей / ред.-сост. М. А. Гринберг и Н. А. Полякова. – М.: Музгиз, 1953. – С. 132–144.
22. Шекспир В. Гамлет // Шекспир В. Избранные драмы. – М.: Художественная литература, 1934. – С. 23–143.
23. Шнейер А. «Гамлет» В. Шекспира // Театральная энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. С. С. Мокульский. – М.: Сов. энциклопедия, 1961. – Т. 1. – Ст. 1095–1098.
24. Энциклопедический словарь Брокгауз и Ефрон. – СПб.: Типо-Литография И. Ефрона, 1893. – Т. XI.
25. Abrams D. Thomas: Hamlet [Electronic resource]. – URL: <http://www.musicalcriticism.com/opera/met-hamlet-0410.shtml>.
26. Babin A. «Hamlet» A. Thomas, dossier pedagogique. – Marseille: Opéra de Marseille, 2009.
27. Bottez A. Other and mother in Shakespeare's Hamlet and the operas it inspired // University of Bucharest review. – 2012. – № 8. – P. 39–48.
28. Ducis J. F. Oeuvres: en 4 v. – Paris: Ladvocat, 1827. – V. 4.
29. Ducis J. F. Lettres. – Paris: G. Jousset, 1879.
30. Dumas A. Hamlet prince de Danemark [Electronic resource]. – URL: <http://www.cadytech.com/dumas/stories/hamlet.php>.
31. Fuchsberg L. Reimagined 'Hamlet' shines at Minnesota Opera [Electronic resource]. – URL: <http://www.startribune.com/entertainment/music/194799101.html>.
32. Hamlet (opera) [Electronic resource]. – URL: [http://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet\\_\(opera\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Hamlet_(opera)).
33. Henahan D. The opera Mignon by Ambroise Thomas [Electronic resource]. – URL: <http://www.nytimes.com/1984/04/09/arts/the-opera-mignon-by-ambroise-thomas.html>.
34. La Place P.-A. Le Théâtre Anglois: en 8 v. – Paris: A Londres, [s.n.]. – V. 1.
35. Masson G. Bicentenaire Ambroise Thomas: «Françoise de Rimini» son ultima opéra. – Metz: Cercle lyrique de Metz, 2011.