

# ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ

DOI: 10.17805/zpu.2016.3.23

## «Гамлет» на оперной сцене: грани интерпретации

Е. Н. ШАПИНСКАЯ

(РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО  
И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМ. Д. С. ЛИХАЧЕВА)

*В статье рассматривается проблема трансляции классического произведения У. Шекспира на язык другой культурной формы, а именно оперы. Анализируются интерпретации оперы А. Тома «Гамлет» на сюжет трагедии Шекспира на оперной сцене. В связи с этим анализируется ряд проблем, связанных с интерпретацией классических произведений в различных культурных контекстах.*

*В интерпретации А. Тома сюжет шекспировской трагедии был не только упрощен, но и модифицирован. Именно любовная драма заняла центральное место в либретто, и хотя она в соответствии с Шекспиром завершается трагической развязкой, финал оперы в целом — совсем иной. Изменения в сюжете литературных произведений в процессе их интерпретации в ином контексте или трансляции на язык другой культурной формы — вполне распространенное явление. Контексты создания пьесы Шекспира и оперы Тома отличаются с точки зрения как формы и стиля, так и понимания соотношения личности и социума. В опере, несмотря на важность либретто, понимания автором философского смысла первоисточника, важнейшим компонентом является музыка. Премьера «Гамлета» вызвала весьма неоднозначную реакцию в музыкальных кругах.*

*Оперный текст Тома сегодня становится своего рода медиатором между бесконечным семантическим полем шекспировского «Гамлета» и теми его смыслами, которые отвечают вызовам нашего времени. Две постановки оперы весьма симптоматичны для современных интерпретационных стратегий: постановка Женевской оперы 1996 г. и постановка театра «Ковент-Гарден» 2003 г.*

*Классическое наследие в музыкальном театре становится во многих случаях объектом для разнообразных интерпретационных стратегий разного уровня. Амбивалентность интерпретации не идет вразрез с шекспировской полистилистикой, скорее она опровергает традиционные интерпретации «Гамлета» как сугубо серьезного произведения, где нет места свойственной театру той эпохи буффонаде.*

*Ключевые слова: Уильям Шекспир; Гамлет; опера; палимпсест; Амбруз Тома; современный театр; шекспирсфера*

### ВВЕДЕНИЕ

Обращение к шекспировскому «Гамлету» может показаться попыткой вторгнуться в пространство шекспироведов, изученное до малейших деталей, пестрящее знаменитыми именами историков литературы и театроведов. Тем не менее есть несколько причин, по которым мы решаемся написать о «Гамлете». Во-пер-

вых, как всякое великое произведение, шекспировская трагедия пронизана бесконечным множеством смыслов, которые рождаются в новых контекстах, расширяя до беспредельности концептосферу «Гамлета». Как отмечал С. С. Динамов, «“Гамлет” — это апофеоз шекспирианства, это завершение всего творчества гениального драматурга... И не в том ли и выражается сила и мощь художника, что столетия обтекают его творения, и есть еще материал для потоков мысли, что сложное и огромное содержание их все еще влечет к себе, что в нем раскрываются все новые и новые стороны» (Динамов, 1933: 2; цит. по: Чекалов, 2014: 159). Во-вторых, мы обращаемся к переложению этой «трагедии на все времена» на язык оперы, культурной формы, сочетающей в себе вербальные и музыкальные элементы, причем оперы не англоязычной, а французской, что само по себе примечательно. Известно, что во Франции Шекспир вовсе не был культовой фигурой, о чем писал С. Кольридж, отмечая, что на континенте работы Шекспира известны с двух сторон — «восхищением Италии и Германии и презрением Франции» (Boorstin, 1992: 320). Тем не менее шекспировские сюжеты привлекали французских композиторов, особенно с точки зрения любовной темы, столь важной для французской культуры, примером чего может служить широко известная опера Ш. Гуно «Ромео и Джульетта».

Кроме того, анализ оперы Амбруаза Тома «Гамлет» в ее современных интерпретациях, предпринятый нами в данной работе, говорит нам о тех смыслах, которые выходят на первый план в сложном палимпсесте — опере, написанной на сюжет английского классика французским композитором и поставленной как сценическое действие в глобализованном пространстве современного оперного театра. «Современное культурное сознание, — пишет А. В. Вислова, — окружено временем и пространством палимпсеста. Новые художественные образы и тексты почти повсеместно возникают поверх “смытого” или “соскобленного” предшествующего культурного текста, который так или иначе подготовил их появление. Точно так же, как ушедшие сценические тексты проступают сквозь “визуальную ткань” новых театральнo-игровых проектов, образы-легенды и спектакли-легенды время от времени порождают острое желание обращения к ним, другого прочтения. На наших глазах возникает новый вид репертуара для современной сцены, разворачивается увлекательно-интересная многоплановая игра с образами людей, спектаклей, эпох, сценических площадок, культурными мифологемами театральной истории и летописи. Все это образует орбиту нового сценического текста» (Вислова, 2009: 326).

#### ШЕКСПИР И МУЗЫКА

Творчество Шекспира привлекало и продолжает привлекать композиторов, создающих интерпретации образов и сюжетов великого драматурга в различных музыкальных формах, как инструментальных, что предполагает значительную долю абстракции от сюжетной схемы драматического жанра, так и оперных, в которых нарративная схема сохраняется в большей или меньшей степени. К творчеству английского драматурга обращались Россини и Гуно, Верди и Бриттен.

Музыковед Дж. Сандерс обобщает историю оперных интерпретаций пьес великого драматурга: «Влияние Шекспира на музыку стало заметным, как только его пьесы начали ставить в тогдашнем Лондоне. Таким образом, с 17 века и до наших

дней его пьесы и поэзия легли в основу всех музыкальных жанров. Я склонна думать, что в некотором смысле композиторы и исполнители “отблагодарили” Шекспира, отдав дань его таланту в своей, музыкальной, сфере. Их музыкальный Шекспир разнообразен, изобретателен, талантлив. К примеру, в 17 веке была написана опера Генри Пёрселла “Королева фей” по мотивам “Сна в летнюю ночь”, в которой поэзия выражена через танец, музыку, пение и речитативы. Есть и масштабные работы, например, эпические оперы Верди “Макбет”, “Отелло”, они очень зрелищны. Эти оперы — своего рода критическая интерпретация пьес, интерпретация с помощью пения, танца... Нельзя обойти вниманием оперы 20 века, они другие, более интимные, более авангардные, возможно, как опера Бенджамина Бриттена “Сон в летнюю ночь”. Но все равно чувствуешь, как все эти интерпретации связаны между собой. Для меня, например, это очевидно: вся музыка по произведениям Шекспира тесно связана, все пьесы будто общаются между собой, но общаются также и с оригиналом, текстами Шекспира» (Шекспир в музыке ... , 2016: Электронный ресурс).

Вполне закономерно, что такое «культовое» произведение, как «Гамлет», стало источником вдохновения для композиторов разных эпох. Г. Берлиоз написал драматичный «Похоронный марш» для финальной сцены «Гамлета», Ф. Лист и П. И. Чайковский создали на эту тему симфонические поэмы. В оперном жанре «Гамлет» привлек ряд композиторов, среди которых наибольшей известностью пользуется сочинение французского композитора Амбруаза Тома (либретто М. Карре и Ж. Барбье). Можно назвать и нашего соотечественника и современника С. М. Слонимского, премьера оперы которого «Гамлет» состоялась в 1993 г. на сцене Самарского театра оперы и балета. Спектакль продержался в репертуаре театра более шести сезонов и был показан 26 раз, что для отечественной оперы XX в. является явным успехом. Эта интерпретация трагедии Шекспира, несомненно, заслуживает внимания, но мы все же обратимся к более богатой истории постановок оперы Тома.

#### *«ГАМЛЕТ» АМБРУАЗА ТОМА:*

#### *ТРАНСФОРМАЦИЯ КУЛЬТУРНОЙ ФОРМЫ*

В оперных интерпретациях шекспировских пьес место «Гамлета» А. Тома неоднозначно. Премьера оперы состоялась в Париже, в Императорской академии музыки 9 марта 1868 г. Проблема адаптации литературного первоисточника к оперному языку, создания адекватного либретто, всегда была одной из основных в процессе перевода одной культурной формы на язык другой. В данном случае сюжет шекспировской трагедии был не только упрощен, но и модифицирован. По мнению А. К. Кенигсберг, «это сказалось на образе главного героя, хотя некоторые его монологи или их фрагменты, в том числе знаменитое “Быть или не быть”, сохранены. Гуманист и мыслитель, размышляющий о природе человека, о судьбах века, о путях восстановления справедливости, оказался приближен к традиционному герою-любовнику итальянских опер, верному в любви, неистовому в мщении, безутешному в скорби по погибшей возлюбленной. Именно любовная драма заняла центральное место в либретто, и хотя она, в соответствии с Шекспиром, завершается трагической развязкой, финал оперы в целом — совсем иной. Убийства, жертвами которых становятся все шекспировские герои, здесь сведены

к гибели одного лишь преступного короля Клавдия. Ни отец, ни брат Офелии не падут от его руки, остаются в живых и грешная королева Гертруда, удаляющаяся в монастырь, и сам датский принц. Они выполняют волю вновь появляющейся в финале тени отца Гамлета, престол которого наследует сын» (Кенигсберг, 2011: Электронный ресурс).

Изменения в сюжете литературных произведений в процессе их интерпретации в ином контексте или трансляции на язык другой культурной формы — вполне распространенное явление. Достаточно вспомнить те трансформации, которые претерпели сюжеты античных трагедий в творчестве классицистов. Что касается «Гамлета», плюрализм его возможных прочтений связан с самой неопределенностью сюжета, о которой писал У. Эко, ссылаясь на эссе Т. Элиота: «Согласно Элиоту, “Гамлет” стал результатом слияния трех источников: в одном движущим мотивом была месть, в другом отсрочки ее осуществления были связаны с тем, что до короля, окруженного стражей, было трудно добраться, а в третьем безумие Гамлета было продуманным и эффективным способом снять с себя подозрение. Шекспир же захотел ввести тему материнской вины и ее воздействия на сына, но не сумел достаточно убедительно наложить этот мотив на “неподатливый” материал источников. В результате “целесообразность и необходимость отсрочки осуществления мести так и остается без объяснения...”» (Эко, 2003: 241).

Называя Гамлета «литературной Моной Лизой», Элиот, а вслед за ним Эко, признают неуловимость привлекательности этого образа и, соответственно, бесконечную множественность его прочтений культурными производителями всех времен и народов. «Таким образом, — пишет Дж. Каллер в своей работе о деконструкции, применительно к анализу стихотворения Дж. Донна “Канонизация”, — перед нами предстает цепочка дискурсов и репрезентаций... это, несомненно, усложняет ситуацию, в особенности, если речь идет о самореференциальности... Самореференциальность не замыкается на себе, но ведет к множеству репрезентаций» (Culler, 1994: 204; здесь и далее пер. наш. — *Е. Ш.*). В случае с драматическими произведениями репрезентации приобретают характер как сценических и экранных интерпретаций, так и многочисленных исследовательских текстов, авторы которых находятся в «подвижной» позиции по отношению к своему предмету исследования. Исследователь «...находит себя вовлеченным в проигрывание драмы, которую он, как он полагал, анализировал извне» (там же). Эти слова можно применить и к интерпретатору произведения, который также не может оставаться на позиции наблюдателя, погружаясь в семантические пласты текста, соотнося их со своим личным опытом и переводя в культурный код своей эпохи.

Французский композитор А. Тома подтверждает эту позицию, идя своей тропинкой прочтения шекспировской трагедии, временами возвращаясь «...к древнейшей трактовке гамлетовского сюжета — к первому из дошедших до нас вариантов скандинавской саги о мести языческого принца Амлета, изложенному на латыни в “Истории датчан” (ок. 1200 года) средневекового летописца Саксона Грамматика» (Кенигсберг, 2011: Электронный ресурс). Тома поддержал эти поиски местного колорита и использовал в нескольких эпизодах оперы подлинный скандинавский напев. Так, в 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. Еще одним изменением

сюжета Шекспира, кроме «справедливого» финала, в котором Гамлет занимает трон отца, служит «лирический поворот». Это связано как с общей тенденцией французских композиторов акцентировать любовные переживания героев, о чем мы упоминали выше, так и с поддержкой современной ему тенденции композитором, стремящимся к успеху: «В опере Тома, по сравнению с оригиналом, усилено мелодраматическое начало, на первый план вышла тема любви. Это было вполне в духе того времени, отвечало жанру лирической оперы, приверженцем которой был автор» (там же).

#### *КОНТЕКСТЫ СОЗДАНИЯ И СТРАТЕГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ*

Несомненно, каждая интерпретация произведений классики связана с культурными доминантами своего времени, вне зависимости от установок и интенций автора. Контексты создания пьесы Шекспира и оперы Тома отличаются с точки зрения как формы и стиля, так и понимания соотношения личности и социума. Ю. Б. Виппер отмечает: «Литература XVII столетия отражает неуклонно возрастающий интерес к проблеме социальной обусловленности человеческой судьбы, взаимодействия во внутреннем мире человека личного и общественного начал, зависимости человека не только от своей природы и прихотей фортуны, но от объективных закономерностей бытия... Литература XVII столетия... исходит из представления об автономной, свободной от средневековых ограничений человеческой личности и ее правах и возможностях... Она рассматривает, однако, эту личность в более глубокой и одновременно более широкой с точки зрения охвата действительности перспективе, как некую точку преломления находящихся вне ее самой, но воздействующих на нее сил» (Виппер, 1990: 82).

Романтизм же, с его культом Героя, бунтующего индивида, меняет акценты в трактовке шекспировских произведений, смещая их в сторону внутреннего мира героев, находящихся в разладе с миром внешним. Именно противоречия в сюжетах и образах Шекспира привлекали романтиков. Для В. Гюго английский гений был «вершиной поэзии нового времени...»: «Шекспир — это драма; а драма, сплавляющая в одном дыхании гротескное и возвышенное, трагедию и комедию, — такая драма является созданием, типичным для третьей эпохи поэзии, для современной литературы» (Гюго, 1980: 451). И все же при всей любви к Шекспиру романтики понимали, что интересы людей их эпохи требуют нового прочтения, выделения новых смыслов, новых интерпретаций персонажей и их мотиваций. Недаром Стендаль в своей известной работе «Расин и Шекспир» ставит вопрос о важности произведений великих драматургов для своих современников в названии первой главы: «Надо ли следовать заблуждениям Расина или заблуждениям Шекспира, чтобы писать трагедии, которые могли бы заинтересовать публику 1823 года?» (Стендаль, 1980: 473). Ту же мысль выражает А. де Виньи: «...мы идем вперед, и хотя Шекспир достиг самой высокой ступени, на какую можно поднять современную драму, он достиг ее в соответствии со своим временем; что касается поэтического мастерства и наблюдательности моралиста, то они настолько высоки у него, насколько это вообще возможно, потому что вдохновение не зависит от прогресса, а человеческая природа не меняется, философские же размышления о божественном или земном должны соответствовать потребностям общества, в котором живет поэт, а общество идет вперед» (Виньи, 1980: 429).

Можно спорить по поводу общественного прогресса, который в нашу эпоху постмодернистских идей и постнеклассической философии подвергся значительной критике и переосмыслению, но в этих словах французского романтика заключен как универсализм Шекспира, так и бесконечный плюрализм его интерпретаций с точки зрения культурных доминант той или иной эпохи.

В опере, несмотря на важность либретто, понимания автором философского смысла первоисточника, важнейшим компонентом является музыка. А. Тома тщательно работал над партитурой, уделяя большое внимание оркестру. Он включил в его состав саксофоны, которые в его время были довольно редкими инструментами и придали особую красочность и выразительность массовым сценам. Основное внимание композитор уделял партии главного героя, первоначально предназначенной для тенора, но переписанной композитором для баритона, поскольку в труппе Grand Opera появился великолепный баритон Ж. Б. Фор, который и стал первым исполнителем этой партии.

Премьера «Гамлета» вызвала весьма неоднозначную реакцию в музыкальных кругах: «Опера стала спорной с самого начала, вызвав яростный спор между критиками и публикой. В свое время она была очень популярна и оставалась в репертуаре оперных театров в Европе, Британии и США до времени Первой мировой войны. Большинство критиков упрекали оперу за ее сомнительную трактовку Шекспира. Тома, как они утверждали, проявил неуважение к сакральному тексту. Шекспир был сведен к «благодушным стихам», а Гамлет... был вынужден издавать ваххические шумы» (Ashley, 2003: Электронный ресурс).

#### *СЮЖЕТНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В ПРОЦЕССЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ*

В случае создания музыкального произведения (в данном случае оперы) на литературный сюжет всегда возникают некоторые пути интерпретации, и от того, что важнее для постановщика — первоисточник или музыкальная интерпретация, — во многом зависит и постановка. Примеров таких смысловых сдвигов в истории музыкального театра много, одним из наиболее известных является, пожалуй, судьба оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», постановщики которой иногда следуют либретто, действие которого происходит в XVIII в., иногда пытаются вернуться к литературному первоисточнику — повести А. С. Пушкина, помещая героев с их трагической судьбой в Петербург пушкинской поры. Чаще всего время действия вообще становится абстрактным или, следуя современным тенденциям «режоперы», переносится в наши дни.

Хотя А. Тома не шел по пути модернизации сюжета, тем не менее он, будучи успешным композитором, чья опера «Миньон» имела большой успех у публики, несомненно ориентировался на вкусы своих современников, живших в эпоху приближения войны с Пруссией и пошатнувшегося авторитета власти Наполеона III. Соответственно, «...сюжет был втиснут в ценностную систему своего времени, что привело к сужению его эмоционального богатства. <...> Некоторые изменения кардинальны. Отсутствуют Фортинбрас, Розенкранц, Гильденстерн» (там же).

Позвольте сделать здесь отступление, поскольку этот момент, на наш взгляд, весьма симптоматичен для понимания политики репрезентации классического сюжета в ту или иную эпоху. Романтизм с его сосредоточенностью на Герое уделял мало внимания фигурам второстепенным, маргинальным, коими в пьесе Шекспира

являются Розенкранц и Гильденстерн. В конце XX в., времени реабилитации Другого, деконструкции классических текстов, внимания к маргиналиям, именно эти, казалось бы, неважные для общего эмоционального тона пьесы, фигуры легли в основу блестящей пьесы, а затем и фильма Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

В стиле постмодернистской иронии Розенкранц и Гильденстерн становятся главными героями, а весь сюжет подается их глазами, взглядом Другого, не посвященного в интриги королевского двора, который предстает как череда театральных фрагментов, как бессмысленный спектакль, разыгрываемый безумцами. В фильме, снятом по своей пьесе самим автором, Розенкранц и Гильденстерн в блестящем исполнении Гэри Олдмена и Тима Рота — единственные настоящие люди, а герои пьесы первоисточника (Гамлет, Офелия, король и королева) — актеры спектакля, которыми манипулирует старый актер, который предлагает повернуть сюжет будущей пьесы в любую сторону, в зависимости от стоимости заказа. В этой трагедии Т. Стоппард предлагает следующее: «Убийства и разоблачения, общие и частные, развязки как внезапные, так и неумолимые, мелодрамы с переодеванием на всех уровнях, включая философский. Мы вводим вас в мир интриги и иллюзии... клоуны, если угодно, убийцы — мы можем вам представить духов и битвы, поединки, героев и негодяев, страдающих любовников — можно в стихах; рапиры, вампиры или то и другое вместе, во всех смыслах, неверных жен и насилуемых девственниц — за натурализм надбавка, — впрочем, это уже относится к реализму, для которого существуют свои расценки» (Стоппард, 2001: 100). Такая модификация сюжета весьма показательна для понимания как возможностей классического текста с точки зрения бесконечности его смыслов, так и понимания того, что важно для человека «здесь-и-сейчас», что и определяет грани интерпретации классиков в ту или иную эпоху.

Данью современной А. Тома оперной моде в полной мере стала фигура Офелии. Она «...смоделирована не в соответствии с Шекспиром, а по образцу главных героинь оперы Доницетти “Лючия ди Ламмермур” и балета Адольфа Адана “Жизель”» (Ashley, 2003: Электронный ресурс). Для музыкальной сцены эпохи романтизма трагические образы героинь, нежных, любящих и несчастных, были необходимой частью мелодраматического сюжета, приводящего либо к счастливому концу (крайне редко), как в опере В. Беллини «Сомнамбула», либо (как правило) к смерти, которая предварялась большой сценой, где исполнительница показывала свою виртуозность. Не стала исключением и Офелия в опере Тома, которую в финальной сцене преследуют перемежающиеся видения себя в роли жены Гамлета и духа, посещающего предавшего возлюбленного.

#### *«ГАМЛЕТ» — ЭТО ГАМЛЕТ: ПУТЬ ГЕРОЯ*

В наше время опера Тома ставится редко, но тем не менее обращение к ней показывает то, что даже не ставшая шедевром музыкальная интерпретация архетипичного сюжета и героя все же привлекает к себе постановщиков, находящихся в ней еще одну возможность показать свое видение той или иной грани характера принца Датского. Оперный текст Тома становится своего рода медиатором между бесконечным семантическим полем шекспировского «Гамлета» и теми его смыслами, которые отвечают вызовам нашего времени. Мы обратимся к двум постановкам

оперы, которые весьма симптоматичны для современных интерпретационных стратегий в отношении классики, причем в данном случае речь идет не о деструктивных «посткультурных» изысках «режоперы», а о весьма внимательном и уважительном отношении к тексту драматурга и произведению композитора. Мало того, минуя ряд модификаций в оперном тексте, эти постановки как бы возвращают нас к первоисточнику с точки зрения как психологической характеристики героев, так и некоторых визуальных приемов.

Это постановка Женевской оперы 1996 г., затем перенесенная на сцену барселонского театра «Лисеум» (2003, реж. Жан-Мишель Крику), и постановка театра «Ковент-Гарден» (2003, реж. Патрис Сорье и Моше Лейзер). Свое отношение к тексту оперы выражает исполнитель роли Гамлета в обеих постановках английский баритон Саймон Кинлисайд (сам по себе симптоматичный факт «приближения» к первоисточнику): «Нам приходится принять Тома как продукт своего времени и получать удовольствие от того, что он дает нам как материал для пения. Это замечательно. Лично я считаю, что этот материал дает возможность создать убедительный образ Гамлета...» (White, 2003: Электронный ресурс).

Что касается образа главного героя, у Тома он также заметно отличается от первоисточника, что вызывает критическое отношение со стороны приверженцев прочтения «Гамлета» как произведения, исполненного глубокого философского смысла.

Показателен и сдвиг в центральном моменте самовыражения героя. По мнению А. А. Гозенпуда, «трагедия мысли превратилась в мелодраму, лишенную философского содержания. Хотя сохранены осколки текста монолога “Быть или не быть”, центральная ария Гамлета не столько выражает сомнение в смысле жизни, сколько прославляет вино. Главный герой здесь — прежде всего страстный влюбленный. Все развитие действия подчинено законам лирической оперы. В финале Гамлет, видя мертвую Офелию, хочет покончить жизнь самоубийством, однако тень отца велит сыну жить и осуществить акт мести» (Гозенпуд, 2011: Электронный ресурс).

Действительно, самым значительным изменением шекспировского сюжета является конец оперы, где Гамлет, осуществив свою месть и убив Клавдия, становится королем Дании. Такой поворот вызвал неоднозначную реакцию со стороны публики, и для премьеры в театре «Ковент-Гарден» композитор переделал финал, заставив раскаявшегося в своем отношении к Офелии Гамлета совершить самоубийство.

В рассматриваемом нами спектакле на сцене Ковент-Гарден сохраняется оригинальная версия, хотя исполнитель роли Гамлета С. Кинлисайд предложил постановщикам представить раненого Гамлета в последней сцене, чтобы зритель мог понять, что жить ему осталось недолго. По мнению исполнителя, вся опера ничего не имеет общего с «Гамлетом», не вызывает она и ассоциаций с более знакомыми романтическими интерпретациями пьесы.

Новое открытие Шекспира в начале XIX в. придало герою романтический оттенок байронизма, создав тот взгляд на Гамлета, который превалирует до сих пор, — как на обреченного, подверженного сменам настроения одиночку. Композиторы подходили к нему с уважительной осторожностью, редко вмешиваясь в текст. Опера Тома скорее представляет собой независимый от первоисточника

текст, и так к нему и подходит С. Кинлисайд: «Пьеса меня беспокоит, поскольку я хочу забыть Гамлета и исполнить эту роль как викторианскую мелодраму, настолько честно, насколько это возможно» (Ashley, 2003: Электронный ресурс).

*ПРЕДЕЛЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ: ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ИЛИ ДЕКОНСТРУКЦИЯ?*

Размышляя над современными постановками оперы А. Тома, можно прийти к некоторым умозаключениям, носящим, возможно, субъективный характер, но тем не менее основанным на знакомстве с рядом сходных культурных практик «инстанций интерпретации». Вопрос заключается в том, что становится первичным для интерпретатора в структуре произведения-палимпсеста. К этой проблеме обращался со своих деконструктивистских позиций Ж. Деррида в известной работе «Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук»: «...имеются две интерпретации интерпретации, структуры, знака и игры. Одна стремится расшифровать, мечтает расшифровать истину или ускользающий от игры и строя знака исток и переживает необходимость интерпретации как изгнание. Другая, которая уже не обращена к истоку, утверждает игру и пытается выйти по ту сторону человека и гуманизма, поскольку имя человека — имя того существа, которое на протяжении истории метафизики или онтологической, иначе говоря — всей своей истории, грезило о полном присутствии, внушающем доверие основанию, истоке и конце игры» (Деррида, 2000: 352).

Классическое наследие в музыкальном театре становится во многих случаях объектом для разнообразных интерпретационных стратегий разного уровня: литературный первоисточник, как в случае с «Гамлетом», сам является переложением более раннего текста, композитор и либреттист создают интерпретацию уже третьего порядка, а постановщики продолжают эту интерпретативную цепочку в соответствии с требованиями времени, личными пристрастиями и талантом. Поскольку культура наших дней, «отягощенная» плюрализмом культурных смыслов прошлого и декларирующая свою исчерпанность, основывается в основном на интерпретации, принимающей характер постмодернистского цитирования или безудержной модернизации, сказать «новое слово» в постановках классики крайне затруднительно. В случае с выбранными нами постановками «Гамлета» это и не является задачей постановщиков — в них нет ни эпатажа, ни попыток создать пышное «аутентичное» зрелище в духе Елизаветинской эпохи, хотя материал оперы дает для этого возможность.

Цветовая гамма в барселонской постановке Бертрана де Бийи весьма сдержанна, в основном используются приглушенные тона и — по контрасту — белый для костюмов Офелии. Тем не менее в финальном эпизоде оперы Гамлет буквально тонет в потоках кроваво-красного, явно условно-нарочитой смеси вина и крови, что создает некую отсылку к шекспировскому театру с его брутальностью: «Потоки крови в буквальном смысле слова проливаются на сцене. Бытует мнение, что это присуще только раннему Шекспиру. Однако Лавиния из раннего “Тита Андроника” с пурпурными струями, бьющими на месте отрубленных рук, — не более кровавый образ, чем призрак Банко из позднего “Макбета”, с двадцатью зияющими ранами на голове, с лицом, кудрями и одеждой, залитыми кровью. <...> Эти неиссякаемые кровавые волны проливались из незаметно припрятанных под одеждой бычьих пузырей» (Чернова, 1987: 162). В постановке де Бийи эффект потоков кро-

ви достигается за счет льющегося вина, которым обливает себя в истерическом припадке Гамлет. Это можно рассматривать и как отсылку к Шекспиру, и как снятие трагизма момента, замены вином крови, которое можно рассматривать, как и другие эпизоды оперы, в комическом ключе. С. Кинлисайд, размышляя над своей ролью и над оперой в целом, замечает: «...это забавный подарок для английской публики. Если вы хотите, можете хихикать на протяжении всей арии “Etre ou ne pas etre?”», удивляться тем, что Тома больше интересуется романтическими отношениями, чем психологией, и дает почти каждому персонажу спеть застольную песню» (White, 2003: Электронный ресурс).

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Такая амбивалентность интерпретации не идет вразрез с шекспировской полистилистикой, которая наполняет его произведения, — скорее она опровергает традиционные интерпретации «Гамлета» как сугубо серьезного произведения, где нет места свойственной театру той эпохи буффонаде. Но в наши дни, когда игровой элемент занимает все большее место в культуре, оперный Гамлет вполне актуален (как и герои пьесы Т. Стоппарда), что подтверждается успехом постановок оперы. Но не только бесконечная игра интерпретаций привлекает к «Гамлету», драматическому, оперному или экранному, все новые поколения читателей, зрителей слушателей — Шекспир ставит в своей великой трагедии вечные проблемы бытия, и каждая интерпретация — это свой ответ на вызов времени и на вызов самой жизни, которая вновь и вновь обращается к каждому из нас через формы культуры, через новые и новые попытки понять себя и окружающий мир, выраженные в образах, переживших века и преодолевших, подобно Гамлету, время и пространство.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Виньи, А. де (1980) Письмо лорду \*\*\* // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриева. М. : Изд-во Моск. ун-та. 639 с. С. 425–430.

Виппер, Ю. Б. (1990) Поэзия барокко и классицизма // Виппер, Ю. Б. Творческие судьбы и история. М. : Художественная литература. 318 с. С. 79–107.

Вислова, А. В. (2009) Другой текст // Языки культур. Образ — понятие — образ. СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманист. академии. 432 с. С. 326–329.

Гозенпуд, А. (2011) <Опера Тома «Гамлет»> [Электронный ресурс] // Классическая музыка. URL <http://classic-music.ru/hamlet.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.05.2016).

Гюго, В. (1980) Из предисловия к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриева. М. : Изд-во Моск. ун-та. 639 с. С. 447–459.

Деррида, Ж. (2000) Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида, Ж. Письмо и различие : пер. с фр. СПб. : Академический проект. 430 с. С. 352–368.

Динамов, С. С. (1933) Больше шекспиризировать // Литературная газета. 11 марта. № 22/240. С. 2.

Кенигсберг, А. (2011) Опера Тома «Гамлет» [Электронный ресурс] // Belcanto.ru. URL <http://belcanto.ru/hamlet.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.05.2016).

Стендаль. (1980) Расин и Шекспир // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / сост. А. С. Дмитриева. М. : Изд-во Моск. ун-та. 639 с. С. 472–479.

Стоппард, Т. (2001) Розенкранц и Гильденстерн мертвы / пер. И. А. Бродского // Бродский И. А. Второй век после нашей эры : Драматургия Иосифа Бродского / сост. Я. А. Гордин. СПб. : Журнал «Звезда». 239 с. С. 89–177.

Чекалов, И. И. (2014) Русский шекспиризм в XX веке / отв. ред. Н. В. Захаров. М. : Река времен. 278 с.

Чернова, А. Д. (1987) ...Все краски мира, кроме желтой : Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М. : Искусство. 221 с.

Шекспир в музыке: 300 опер за три столетия (2016) [Электронный ресурс] // Euronews. 3 марта. URL: <http://ru.euronews.com/2016/03/03/music-and-shakespeare/> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.05.2016).

Эко, У. (2003) Шесть прогулок в литературных лесах. СПб. : Симпозиум. 285 с.

Ashley, T. (2003) Outrageous fortune [Электронный ресурс] // The Guardian. May 1. URL: <http://theguardian.com/music/2003/may/02/classicalmusicandopera.artsfeatures> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.05.2016).

Boorstin, D. J. (1992) The creators: A history of heroes of the imagination. N. Y. : Random House. 811 p.

Culler, J. D. (1994) On deconstruction : Theory and criticism after structuralism. L. : Routledge. 307 p.

White, M. (2003) Sweet prince of song [Электронный ресурс] // The Telegraph. May 14. URL: <http://telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/3594478/Sweet-prince-of-song.html> [архивировано в WebCite] (дата обращения: 12.05.2016).

*Дата поступления: 15.05.2016 г.*

#### "HAMLET" ON OPERA STAGE: SHADES OF INTERPRETATION

E. N. SHAPINSKAYA

(D. S. LIKHACHEV RESEARCH INSTITUTE FOR CULTURAL AND NATURAL HERITAGE, MOSCOW)

The article investigates the issue of translation of Shakespeare's iconic tragedy into the language of opera as a different cultural form. We analyze interpretations of Ambroise Thomas's "Hamlet" and its contemporary stagings. This, in its turn, brings up a number of problems of interpreting classic works of art in various contexts.

Thomas both simplifies and modifies the plot of Shakespeare's tragedy, pushing the drama of Hamlet and Ophelia's love to the forefront. Although the libretto ends with a tragic denouement, the finale of the opera is largely different from that of Shakespeare's "Hamlet". Changing the plot of the work of literature — as they are being interpreted in a different context or translated into another cultural form — is quite common. Shakespeare's and Thomas's contexts differ both in form and style, as well as in the understanding of the correlation between an individual and society. Important as the libretto and the philosophic message of the tragedy can be, music still remains the most important constituent part of the operatic whole. It is hardly surprising that the first performance of "Hamlet" triggered a mixed reaction in the musical circles.

Thomas's operatic text has now become a kind of mediator between the endless semantic field of Shakespeare's "Hamlet" and those of its meanings which stand up to the challenges of our times. Two stagings of the opera are most symptomatic in their contribution to contemporary interpretative strategies — those at the Geneva opera (1996) and Covent Garden (2003).

In many cases, classical heritage in musical theater becomes an object of various interpretative strategies. The ambivalence of such interpretations does not contradict Shakespeare's polystylistics. Rather, it disproves the conventional interpretations of "Hamlet" as a purely serious work which leaves no place for buffoonery so common for the theater of his times.

Keywords: William Shakespeare; “Hamlet”; opera; palimpsest; Ambrose Thomas; contemporary theatre; Shakespearean sphere

## REFERENCES

- Vigny, A. de (1980) Pis'mo lordu \*\*\*. In: *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* / comp. by A. S. Dmitrieva. Moscow, Moscow University Publ. 639 p. Pp. 425–430. (In Russ.).
- Vipper, Yu. B. (1990) Poeziia barokko i klassitsizma. In: Vipper, Yu. B. *Tvorcheskie sud'by i istoriia*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ. 318 p. Pp. 79–107. (In Russ.).
- Vislova, A. V. (2009) Drugoi tekst. In: *Iazyki kul'tur. Obraz — poniatie — obraz*. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ. 432 p. Pp. 326–329. (In Russ.).
- Gozenpud, A. (2011) <Opera Toma «Gamlet»>. *Klassicheskaiia muzyka* [online] Available at: <http://classic-music.ru/hamlet.html> [archived in WebCite] (accessed 12.05.2016). (In Russ.).
- Hugo, V. (1980) Iz predisloviia k drame «Kromvel'». In: *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* / comp. by A. S. Dmitrieva. Moscow, Moscow University Publ. 639 p. Pp. 447–459. (In Russ.).
- Derrida, J. (2000) Struktura, znak i igra v diskurse gumanitarnykh nauk. In: Derrida, J. *Pis'mo i razlichie*. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ. 430 p. Pp. 352–368. (In Russ.).
- Dinamov, S. S. (1933) Bol'she shekspirizirovat'. *Literaturnaia gazeta*, March 11, no. 22/24, p. 2. (In Russ.).
- Kenigsberg, A. (2011) Opera Toma «Gamlet». *Belcanto.ru* [online] Available at: <http://belcanto.ru/hamlet.html> [archived in WebCite] (accessed 12.05.2016). (In Russ.).
- Stendhal. (1980) Rasin i Shekspir. In: *Literaturnye manifesty zapadnoevropeiskikh romantikov* / comp. by A. S. Dmitrieva. Moscow, Moscow University Publ. 639 p. Pp. 472–479. (In Russ.).
- Stoppard, T. (2001) Rozenkrants i Gil'denstern mertvy / transl. by I. A. Brodsky. In: Brodsky, I. A. *Vtoroi vek posle nashei ery : Dramaturgiia Iosifa Brodskogo* / comp. by Ya. A. Gordin. St. Petersburg, Zhurnal «Zvezda» Publ. 239 p. Pp. 89–177. (In Russ.).
- Chekalov, I. I. (2014) *Russkii shekspirizm v XX veke* / ed. by N. V. Zakharov. Moscow, Reka vremen Publ. 278 p. (In Russ.).
- Chernova, A. D. (1987) ...Vse kraski mira, krome zbeltoi : Opyt plasticheskoi kharakteristiki personazha u Shekspira. Moscow, Iskusstvo Publ. 221 p. (In Russ.).
- Shekspir v muzyke: 300 oper za tri stoletii. (2016) *Euronews*, March 3. [online] Available at: <http://ru.euronews.com/2016/03/03/music-and-shakespeare/> [archived in WebCite] (accessed 12.05.2016). (In Russ.).
- Eco, U. (2003) *Shest' progulok v literaturnykh lesakh*. St. Petersburg, Simpozium. 285 p. (In Russ.).
- Ashley, T. (2003) Outrageous fortune. *The Guardian*. May 1. [online] Available at: <http://theguardian.com/music/2003/may/02/classicalmusicandopera.artsfeatures> [archived in WebCite] (accessed 12.05.2016).
- Boorstin, D. J. (1992) *The creators: A history of heroes of the imagination*. New York, Random House. 811 p.
- Culler, J. D. (1994) *On deconstruction : Theory and criticism after structuralism*. London, Routledge. 307 p.
- White, M. (2003) Sweet prince of song. *The Telegraph*, May 14. [online] Available at: <http://telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/3594478/Sweet-prince-of-song.html> [archived in WebCite] (accessed 12.05.2016).

Submission date: 15.05.2016.

Шапинская Екатерина Николаевна — доктор философских наук, профессор, заместитель руководителя Экспертно-аналитического центра развития образовательных систем в сфере культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачева, г. Москва. Адрес: 129366, Россия, г. Москва, ул. Космонавтов, д. 2. Тел.: +7 (495) 686-13-19. Эл. адрес: reenash@mail.ru

Shapinskaya Ekaterina Nikolayevna, Doctor of Philosophy, Professor, Deputy Head, Expert and Analytical Center for the Development of Educational Systems in the Sphere of Culture, D. S. Likhachev Russian Research Institute for Cultural and Natural Heritage. Postal address: 2 Kosmonavtov St., 129366 Moscow, Russian Federation. Tel.: +7 (495) 686-13-19. E-mail: reenash@mail.ru