

## ТЕАТР

УДК 792

**Первый выход Гамлета на французскую сцену:  
Ж.-Ф. Дюсис — Ф.-Р. Моле. 1769 г.***И. А. Некрасова*

Российский государственный институт сценических искусств,  
Российская Федерация, 191028, Санкт-Петербург, Моховая ул., 34

Для цитирования: Некрасова, Инна. “Первый выход Гамлета на французскую сцену: Ж.-Ф. Дюсис — Ф.-Р. Моле. 1769 г.”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 1 (2019): 79–92. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.104>

Статья посвящена историческому спектаклю эпохи зрелого французского Просвещения — первому сценическому воплощению трагедии «Гамлет». Рассматривается история создания драматургической адаптации трагедии Шекспира, принадлежащей Жану-Франсуа Дюсису, последователю Вольтера, в контексте формирования интереса к Шекспиру во французской культуре второй половины XVIII в. На основе документальных материалов, мало изученных российским театроведением, анализируются взаимоотношения Дюсиса с актерами «Комеди Франсез» в процессе подготовки спектакля, в первую очередь создание заглавной роли молодым актером Франсуа-Рене Моле и роли королевы Гертруды прославленной актрисой вольтеровского театра Мари Дюмениль. Выдвигается предположение, что в постановке «Гамлета» 1769 г. в «Комеди Франсез» проявилось влияние не только трагедий Вольтера, но и новой для эпохи традиции «среднего жанра», сторонником которой выступал Д. Дидро. Это проявляется в трактовке роли Гамлета актером Моле и в общем сценическом решении трагедии. Для анализа спектакля привлекается первое издание «Гамлета» Дюсиса 1770 г., сведения из рукописных версий текста, критические отклики современников на спектакль 1769 г. (в том числе рецензия Д. Дидро). Приводятся аргументы в пользу того, что «Гамлет» Дюсиса имеет значение не как чисто литературный, а как театральный текст, подвергавшийся многократным переработкам, отразившим изменения театрального процесса и интересы актеров, как произведение с подвижной структурой. В связи с этим затрагивается вопрос о дальнейшей судьбе трагедии на французской сцене, об интерпретации «Гамлета» Дюсиса великим актером рубежа XVIII–XIX вв. Ф. Ж. Тальма. Работа основана на материалах по истории французского театра XVIII — начала XIX в., не переведенных на русский язык, а также на исследованиях российских и зарубежных ученых XX в. и современности.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

*Ключевые слова:* «Гамлет», театр эпохи Просвещения, шекспиризм, театр «Комеди Франсез», «средний жанр», Жан-Франсуа Дюсис, Франсуа-Рене Моле, Мари Дюемиль, Франсуа-Жозеф Тальма.

Начало шекспировского театра во Франции чаще всего связывают с именем великого трагика рубежа XVIII–XIX столетий Франсуа-Жозефа Тальма (1763–1826), особенно с его Гамлетом, впервые сыгранным в 1803 г. Действительно, Тальма стал первым великим Гамлетом на французской сцене. «Гамлет — триумф Тальма», — утверждала мадам де Сталь, восхищавшаяся в его сценическом образе не только глубиной трагических страстей, но и «величием размышления», которое «поглощает все его существо» (цит. по: [1, с. 71–2]). Однако не Тальма был первым исполнителем этой роли, как и ролей Ромео, короля Лира... Начальный этап освоения шекспировских образов во французском театральном искусстве связан с предшествующим поколением актеров, с этапом зрелого Просвещения. Весьма непростой, полный драматических контрастов процесс прорастания шекспиризма на французской почве проходил, как известно, под влиянием идей Вольтера, а первые практические опыты осуществил его последователь Жан-Франсуа Дюсис (1733–1816). В истории театра закрепилась легенда, как великий Тальма, который играл именно переработки своего соотечественника, заявлял: «Я прошу Шекспира, а мне дают Дюсиса»<sup>1</sup>, — противопоставляя таким образом оригинал и его подражателя.

Вклад Дюсиса в историю французской драматургии в целом достаточно хорошо изучен, имеется ряд серьезных исследований в странах Запада (в качестве примера см.: [3–5]) и у нас, в том числе о влиянии Дюсиса на русский шекспировский театр XIX в. Интерес к теме возобновлялся в связи с юбилеем Шекспира в 1964 г.: во Франции вышли публикации С. Шевалле «Дюсис, Шекспир и актеры Комеди Франсез» [6; 7], содержащие ценные архивные материалы, в нашей стране — статья П. Р. Заборова «Шекспир в интерпретации французского классицизма (Дюсис и Шекспир)» [8].

Здесь речь пойдет о менее изученном аспекте — о сценическом воплощении самого первого опыта Дюсиса, «Гамлета», премьеры которого состоялась 30 сентября 1769 г. в театре «Комеди Франсез»<sup>2</sup>. За рамками статьи оставлены литературоведческие вопросы, структура текста, александрийский стих Дюсиса и применение им к шекспировскому сюжету «трех единств» (в соответствии с законами драмы в его эпоху). Эти вопросы давно изучены и, как представляется, не требуют пересмотра.

В 1734 г. появились «Философские письма» Вольтера, восемнадцатое из которых дало важнейший импульс к увлечению Шекспиром во Франции<sup>3</sup>. В 1745–1748 гг. был издан десятитомник «Английский театр» Пьера-Антуана де Лапласа, куда вошли прозаические переложения десяти пьес Шекспира, включая «Гамлета, принца Датского» [10], и краткий пересказ остальных. Однако Вольтер возражал против того, чтобы ставить шекспировские пьесы на французской сцене, считая,

<sup>1</sup> Это суждение Тальма известно из мемуаров жены В. Гюго (см.: [2, с. 388]).

<sup>2</sup> Труппа выступала тогда в зале, находившемся на Левом берегу, на улице Фоссе-Сен-Жермен-де-Пре (современная улица Ансьен Комеди, названная в честь театра).

<sup>3</sup> История знакомства французской аудитории с Шекспиром до Вольтера, как и проблемные аспекты отношения Вольтера к Шекспиру, «один из ожесточеннейших споров в истории мирового театра», детально проанализированы в труде Ю. И. Кагарлицкого [9, с. 28–83].

что они неприемлемы для зрительского восприятия. Даже «Гамлет», несмотря на оцененную самим же Вольтером глубину поэтической мысли, в театральном отношении оставался для него «грубой и варварской пьесой», «плодом воображения пьяного дикаря» [11, с. 114]. Напомним, что негодование Вольтера вызвало в первую очередь строение сценического действия у Шекспира, присутствие в трагедии «низких» элементов: «Там Гамлет лишается рассудка во втором акте, а его возлюбленная в третьем; принц убивает отца своей возлюбленной, притворяясь, что хочет убить крысу, а героиня бросается в реку. На сцене для нее роют могилу, могильщики отпускают достойные их шуточки, держа в руке черепа мертвецов, принц Гамлет отвечает на их отвратительные грубости не менее отталкивающими безумными речами. Тем временем одно из действующих лиц завоевывает Польшу. Гамлет, его мать и отчим вместе пьют на сцене, в трагедии пьют за столом, ссорятся, дерутся, убивают друг друга» [11, с. 114]. Но начинающий драматург Ж.-Ф. Дюсис, почитатель Вольтера, все же рискнул выступить против великого авторитета и осуществил первый опыт по адаптации английских трагедий к законам и возможностям национальной сцены<sup>4</sup>.

«Гамлет» стал, по существу, первой серьезной пьесой Дюсиса<sup>5</sup> и открыл его шекспировский цикл, который составили «Ромео и Джульетта» (1772), «Король Лир» (1783), «Макбет» (1784), «Иоанн Безземельный» (1791) и «Отелло» (1792), а также незавершенный и утраченный «Тимон Афинский». Текст «Гамлета» был опубликован драматургом в двух основных вариантах. Отдельное издание вышло в 1770 г. [12], после премьеры, и соответствовало сценической, однако не изначальной редакции (на этой версии текста основывает свои суждения автор настоящей статьи). Значительно измененный текст вошел в собрание сочинений 1813 г. [13] и отразил этап тесного дружеского сотрудничества (можно сказать, соавторства) Дюсиса с Ф. Ж. Тальма, интерпретацию «Гамлета» наполеоновской эпохи. Промежуточные сценические варианты, частично зафиксированные в рукописях, не стали достоянием читательской аудитории<sup>6</sup>.

Дюсис преклонялся перед «шекспировским гением», разделяя при этом мнение Вольтера о «грубости» и «неправильности» его пьес, и отдавал себе отчет в том, что имеет дело с наитруднейшими художественными задачами. Публикатор его мемуаров исходя из сказанного самим драматургом сформулировал это так: «Там, в глубине темных туч, перед ним [Дюсисом] возникали гигантские фигуры, которым он старался придать правильные размеры» [14, с. 421]. (Противопоставление «гигантских» и «правильных» в данном случае точно и весьма выразительно.) Препятствием в работе было, как видится, не только то, что Дюсис не знал английского языка и опирался на неточный перевод-пересказ Лапласа<sup>7</sup>. Еще важнее, что он не мог разгадать внутренних закономерностей шекспировского театра, не понимал, как это можно сыграть, имея перед собой лишь одну — классицистскую — сценическую модель трагедии. Можно было бы в шутку сказать, что сам Дюсис пал

<sup>4</sup> Как предположил английский исследователь Д. Голдер, к этому эксперименту Дюсиса подтолкнул именно Лаплас, первый переводчик Шекспира [3, с. 14].

<sup>5</sup> Его дебютная трагедия «Амелиза» (1768), поставленная в «Комеди Франсез», успеха не имела.

<sup>6</sup> В основном это редакции, относящиеся к последующим возобновлениям. В связи с историей текста Дюсиса они проанализированы в монографии Д. Голдера [3].

<sup>7</sup> На этом же переводе основывался, как известно, и А. П. Сумароков, создавая — раньше Дюсиса — своего, в значительной мере оригинального «Гамлета» (1748) (см.: [9, с. 70–3]).

жертвой классицистского трагического конфликта — между любовью к Шекспиру и долгом перед национальной сценой.

Показательны два письма Дюсиса английскому актеру Дэвиду Гаррику — непревзойденному интерпретатору Шекспира на его родине в ту же эпоху. В первом из них (от 14 апреля 1769 г., во время работы над «Гамлетом») Дюсис писал: «Работая над этим персонажем, я представлял себя иконописцем, который создает алтарный образ. Ах, почему, сударь, не знаю я вашего языка? Почему не могу просить совета у Вас — наилучшего знатока шекспировского гения? Опорой мне было лишь одно — необоримое влечение, что подчинило мою душу этому необычайному поэту» [15, с. 8]. Из этого следует, что французский автор сожалел прежде всего о недостаточном понимании текста и его литературных закономерностей. В театральном же отношении оригинал, по его мнению, содержал «дикие несообразности» (он выделяет иные по сравнению с отзывом Вольтера), такие как «призрак, который долго говорит», «бродячие комедианты» и «схватка на рапирах», «которые показались абсолютно недопустимыми на нашей сцене», поэтому он «был вынужден сочинить в некотором роде новую пьесу» [15, с. 8].

После премьеры «Гамлета», приступив к следующему опыту адаптации Шекспира, «Ромео и Джульетте» и, видимо, понимая, что не достиг искомого художественного результата, драматург писал Д. Гаррику (15 сентября 1773 г.) так же восторженно, но об ином: «Отчего, сударь, не довелось мне Вас увидеть, Вас услышать [на сцене]? Душе моей так и будет недоставать той жизненной силы, о коей она лишь подозревает, покуда не увижу я живого и одушевленного Шекспира на вашем театре». В письме прозвучало также, что он мечтает обсудить с Гарриком как с исполнителем шекспировских ролей «самые высокие тайны трагедии» [15, с. 15]. Таким образом, в процессе работы Дюсис пришел к выводу, что «тайны» Шекспира заключены не в тексте, а в сценическом выражении. Но, не сумев найти иного образца, он вынужденно обратился к опыту национального театра и при создании своего «Гамлета» ориентировался на трагедии Вольтера, а при создании «Ромео и Джульетты» — на «Сида» П. Корнеля<sup>8</sup>.

Современники улавливали сходство «Гамлета» с вольтеровской «Семирамидой» (1748), имевшей большой успех у зрителей в то же время. Известно, что в этой трагедии сам Вольтер отчасти подражал Шекспиру и даже вывел на сцену — в нарушение классицистских традиций — призрак убитого царя. Дюсис, правда, тень отца Гамлета показать не отважился, однако в его Гертруде несложно увидеть сходство с ассирийской царицей — героиней Вольтера, а его Клавдий гораздо больше напоминает Ассура, военачальника и фаворита Семирамиды, чем шекспировский прототип. И поскольку Вольтер как драматург и теоретик занимал двойственную позицию по отношению к Шекспиру, то и в подходе Дюсиса, ориентировавшегося на произведения Вольтера, обнаружились разительные противоречия. Автор одной из статей о премьеры «Гамлета» в «Комеди Франсез» иронически заметил, что «для г. Дюсиса было весьма опасно вступить в борьбу с двумя прославленными поэтами сразу и оказаться... зажатым между Шекспиром и г. Вольтером» [17, с. 294].

Существенно, что «Гамлет» Дюсиса возник в эпоху зрелой вольтеровской трагедии, определявшей основное направление в театре, а также в контексте утверж-

<sup>8</sup> История создания адаптации «Ромео и Джульетты» и связи этого произведения Дюсиса с творчеством Корнеля рассмотрены в работах зарубежных исследователей (см., в частности: [4; 16]).

дения на национальной сцене «среднего жанра» (семейной, или мещанской драмы) усилиями Дени Дидро и драматургов его школы. На афише «Комеди Франсез» осенью 1769 г. «Гамлета» окружали «Китайский сирота» Вольтера и возобновленный «Отец семейства» Дидро, делавшие лучшие сборы. Можно допустить, что первый французский «Гамлет» обязан своим появлением театральному опыту обоих великих просветителей, не только влиянию вольтеровской концепции трагедии, как это показано в статье П. Р. Заборова (см.: [8]), но и «школы Дидро». Такого рода амбивалентность отчетливо проявилась в сценическом решении.

Дюсис сочинял свою трагедию специально для первых актеров вольтеровской школы, признанных мастеров трагедии: роль Гамлета предназначалась Анри-Луи Лекену (1729–1778), а роль Гертруды — Мари Дюмениль (1713–1803). Вполне возможно, что он вдохновлялся их дуэтом именно в «Семирамиде» Вольтера, где Дюмениль создала впечатляющий образ заглавной героини — матери и преступной царицы, а Лекен — ее сына-мстителя, который возвращает себе законную власть.

История подготовки спектакля, продлившейся почти два года, содержит любопытные факты. Лекен поначалу дал согласие на Гамлета<sup>9</sup>, но после знакомства с произведением отказался от роли. В воспоминаниях Дюсис запечатлел детали своего визита к знаменитому трагику. Лекен произнес в объяснение своего отказа целую речь, пустившись в пространные рассуждения об «опасности литературных новшеств», о том, как «трудно будет заставить переварить грубости Шекспира тот самый партер, который вскормлен долгое время на великих красотах Корнеля и на изысканной нежности Расина, привел в пример Вольтера, который в “Заире” и “Семирамиде” доказал, что гений может проявить себя творцом и в подражании; высказал сожаление, что возвышенный талант, который только что сотворил французского “Гамлета”, не выбрал себе для поклонения менее варварскую модель» и, наконец, посоветовал начинающему драматургу отдать эту роль другому актеру, у которого не будет таких же «непереносимых предубеждений» относительно Гамлета, как у него, Лекена [18, с. 28–9].

Дюсис, как отметил его биограф, закономерно соотнес отказ трагика с влиянием Вольтера, его наставника в искусстве [18, с. 28]. И воспользовался советом — передал роль другому актеру, представителю молодого поколения Франсуа-Рене Моле (1734–1802)<sup>10</sup>. Моле начинал карьеру в амплуа героя-любownika в высокой комедии, однако с наибольшим успехом выступил в «семейных драмах» Д. Дидро («Побочный сын» и «Отец семейства»), которые положили начало «среднему жанру» на французской сцене, а также в драме последователя Дидро М. Седена «Философ, сам того не зная». Благодаря этому Моле закрепил за собой роли, называвшиеся в ту эпоху «чувствительными», и именно такой ролью оказался на самом деле дюсисовский Гамлет. Известно, что при первых читках пайщики «Комеди Франсез» пьесу не одобрили, и только после того, как переработанный текст прочел труппе Моле, она была «принята единогласно». «Моле, — писал Дюсис другу 23 июля 1769 г., — гарантировал мне успех; он очарован ролью Гамлета» [15, с. 9].

<sup>9</sup> Это следует из письма Дюсиса другу от 10 сентября 1767 г. [15, с. 7].

<sup>10</sup> Он был принят в «Комеди Франсез» в 1760 г. и прослужил в театре (с перерывами) сорок лет. Известен также как театральный педагог (один из учителей Ф.-Ж. Тальма) и автор книги воспоминаний [19]; см. также его биографию [20].

После утверждения протагониста автор стал подстраивать пьесу для нового соотношения актерских сил. В окончательном составе самой крупной величиной оказалась Мари Дюмениль — Гертруда. 56-летняя Дюмениль служила в театре с 1737 по 1776 г., переиграла большое количество ролей «трагических цариц» в классических и современных пьесах, прославилась как «вольтеровская» актриса, в видении Д. Дидро — как актриса, подвластная иррациональному вдохновению и потому крайне неровная в своем творчестве. («Она поднимается на подмостки, не зная еще, что скажет. Половину спектакля она не знает, что говорит, но бывают у нее моменты высшего подъема», — сказано о ней в «Парадоксе об актере» [21, с. 542].) Другие участники спектакля, не исключая Моле, были по сравнению с ней «зеленой молодежью» (не по возрасту, а по внутренней иерархии «Комеди Франсез»). В закулисной практике эпохи значимость роли определялась ее длиной. В одном из писем Дюсис указал, что «м-ль Дюмениль получила роль из 464 стихов, а Моле — роль из 400 стихов» [15, с. 9], то есть роль Гертруды объемом даже превосходила заглавную. Почти наверняка это был тактический ход в отношении влиятельной примадонны. Но в трагедии Дюсиса Гертруда действительно выведена на первый план и уравниена по смыслу с Гамлетом. Характеризуя свой замысел в письме Д. Гаррику, автор подчеркивал, что прежде всего «попытался создать интересную роль королевы-мужеубийцы», а уже потом «обрисовать в чистой и меланхолической душе Гамлета образец сыновней любви» [15, с. 8]. И позже французский театральный «Гамлет» держался не на протагонисте, а именно на актерском дуэте (как многие трагедии Вольтера): в следующем поколении «Комеди Франсез» это были Ларив и м-ль Рокур (возобновление 1787 г.), затем Тальма и м-ль Дюшенуа...

В «Гамлете» Дюсиса мало персонажей по сравнению с оригиналом Шекспира. Один из важнейших — Клавдий, здесь он не брат покойного короля, а «первый принц крови», и не супруг, а только претендент на руку овдовевшей королевы Гертруды. Выбор на эту роль Жана-Батиста Бризара (1721–1791), трагика вольтеровской школы, безусловно красивого и величественного, подсказывает, что в образе этого Клавдия зрители должны были видеть благородный царственный облик и угадывать под ним злодейскую натуру. Бризар прославился в ролях царей и импозантных старцев, позднее Дюсис создал специально для него роли старого Монтегю (Монтекки) в «Ромео и Джульетте» (1772) и короля Лира (1783).

В роли Офелии, здесь — дочери Клавдия, выступила Мари-Мадлен Дюбуа (1746–1779), молодая и очень красивая актриса на ампула трагических принцесс, ученица великой Клерон, по мнению современников, не отличавшаяся талантом. Образ Офелии в премьерной версии невыразителен, Дюсис начал его дополнять и усиливать только для опытной актрисы м-ль Флери при возобновлении спектакля в 1787 г. и для партнерш Тальма (см.: [6, с. 339]). В прочих ролях, у Дюсиса второстепенных (Полоний — наперсник Клавдия; Норчестер — наперсник Гамлета, в котором совмещены Горацио и Розенкранц с Гильденстерном; Эльвира — наперсница Гертруды), были заняты второстепенные актеры. В целом это было традиционное для «Комеди Франсез» распределение ролей в трагедии, за исключением Гамлета-Моле.

Ф.-Р. Моле в 34 года был героем-любовником по внешним данным, но уже проявил себя как актер редкого, «универсального» (в понимании эпохи) дарования. Биограф-современник описывал его так: «Моле имел живые глаза, уверенный

взгляд, хорошей формы нос, рот большой, но прекрасно очерченный, свежий цвет лица и самые красивые на свете волосы; в общем, лицо открытое и весьма приятное». Тот же автор отмечал его изящество, гибкую и пропорциональную фигуру, безупречную дикцию и легкость речи, светские манеры [20, с. 23–4]. В «чувствительных» ролях, которые и вывели его в первые лица труппы, его осыпали похвалами за «естественность» и тонкость игры, за умение вызвать слезы у зрителей. Показательно, что в своей похвале актеру Дюсис упомянул рядом с Гамлетом его роли в пьесах «среднего жанра» (Беверлея<sup>11</sup> и Сент-Альбина из «Отца семейства» Дидро) [12, с. II]. В «Гамлете» Моле проявил «трогательную чувствительность и неподражаемую правдивость», по словам Дюсиса из Предупреждения к трагедии, его игра была «столь же потрясающей и столь же новой в мрачных и ужасных сценах, сколь нежной и чарующей в сценах, где проявлялись натура и чувство» [12, с. II]. Сам Дидро, в рецензии на спектакль отнесшийся к произведению Дюсиса критически, отметил в первую очередь, что если пьесу не освистали, то автор «обязан этим игре Моле, которому была доверена главная роль <...>, ибо этот актер превращает хорошую роль в превосходную, а из плохой делает приемлемую» [22, с. 471].

Представляется, что именно благодаря игре Моле «Гамлет» Дюсиса оказался развернут на сцене в направлении «семейной и мещанской трагедии», как ее теоретически осмыслил Дидро, с выведением на первый план «домашних несчастий». Ведущим мотивом роли Гамлета оказалась «сыновняя любовь» [12, с. III]. Вероятно, внедрением в трагедию «трогательности» драматург старался компенсировать сущностные утраты (прежде всего шекспировской фантастики и комизма), придать своей конструкции объемность. Журнал «Анне литтерер» («Литературный ежегодник») отмечал, что творению Дюсиса недостает глубины по сравнению с «Гамлетом» Шекспира, воздавал хвалы «верной, непринужденной, выразительной» декламации актеров, но подчеркивал, что в спектакле «повсюду видны душевные излишества и, если так можно выразиться, переизбыток чувствительности» (*surabondance de sensibilité*) [17, с. 316].

В драматургическом плане первая версия «Гамлета» получилась у Дюсиса почти статичной: рецензент журнала «Меркюр де Франс» раскритиковал его за «недостаток действия», вызванный желанием автора избежать противоположной крайности оригинала [23, с. 175–6]. Дидро также усмотрел в «Гамлете» «речи без действия», повторы сюжетных положений, «пустоты» в третьем и пятом акте [22, с. 474]. Однако в созданной Моле роли принца Датского, в которой текст существенно дополнялся бессловесной игрой, «пантомимой»<sup>12</sup> (за что ратовал сам Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”», см.: [21, с. 187 и др.]), проявились, несомненно, большая динамика и разнообразие эмоций.

Поскольку Дюсис вывел на первый план «сыновнюю любовь», то иные компоненты шекспировского образа протагониста были оставлены им без разработки, первый французский Гамлет не воспринимался зрительской и читательской аудиторией как герой мыслящий, «философствующий». «Коронный» монолог Гамлета

<sup>11</sup> В одноименной драме Б.-Ж. Сорена (1768), переработке одной из известнейших английских мещанских драм — «Игрока» Э. Мура.

<sup>12</sup> Едва ли можно согласиться с суждением современной французской исследовательницы И. Шварц-Гастин, что Моле, как комедийный актер, мог обладать навыками пантомимы в традиции итальянской комедии дель арте [5].

«Быть или не быть?», хотя и включенный в действие (однако без начальной знаковой строки<sup>13</sup>, он звучит у Дюсиса в третьем акте, в сцене объяснения Гамлета с Офелией), не отличался глубиной и в исполнении Моле не привлек особого внимания. Дидро охарактеризовал его нелестно, как «длинную тираду в оправдание самоубийства» [22, с. 475]. Только в исполнении Тальма (и в переработанном для него тексте) этот монолог приобрел значимое положение в трагедии.

Можно предположить, что Дюсис все же улавливал в оригинале «Гамлета» некий совершенно чуждый французской трагедии философский план и попытался найти ему эквивалент, с его точки зрения, приемлемый, реализуемый в сценическом действии. Все его произведение строится на постоянном раскрытии неизвестного: вот «тайна», а вот ее объяснение, истинное или ложное (слова *mystère*, *secret* и *expliquer* звучат своего рода лейтмотивами), постоянный обмен вопросами и ответами ведется согласно прямой картезианской логике.

Несколько примеров из версии 1770 г. В первом акте загадочно поведение Гертруды, влюбленный Клавдий не может понять, почему она отказывается ему в брачных обрядах, почему душа ее мрачна... И вот она раскрывает своей наперснице Эльвире тайну в ответ на ее настоятельные просьбы («*Expliquez-vous enfin; c'est trop vous en defendre; / Avez-vous des secrets que je ne puisse apprendre?*»<sup>14</sup> [12, с. 13]). Гертруда своей рукой подала супругу чашу с ядом, потому что страстно полюбила Клавдия, но теперь, видя, как угасает в меланхолии сын, раскаялась, поэтому и не вступает в брак с Клавдием. Клавдий в диалоге со своим наперсником Полонием тоже пытается вызнать причины утраченного поведения Гамлета, закономерно опасаясь мести: «*Qui l'anime? est-ce haine, amour, crainte, espérance? / S'il préparoit de loin quelqu'affreuse vengeance! / D'où naît ce long chagrin dont il est dévoré?*»<sup>15</sup> [12, с. 5].

Во втором акте Гертруда терзается догадками о причинах болезни сына, она поручает Норчестеру выведать истину. Гамлет, испытывая муки («*Comment te reveler / Ces secrets dont l'horreur me fait encor trembler?*»<sup>16</sup> [12, с. 20]), рассказывает Норчестеру о появлениях призрака и раскрытой им правде убийства отца Клавдием и Гертрудой. Норчестер отказывается объяснить все Гертруде, потому что Гамлет связал его словом... Гертруда приходит во все большее отчаяние: «*D'où naît donc ce refus... ce mystère funeste? / Je ne sais; mais je tremble. Un secreta horreur / M'accable en cet instant, ajoûte à ma terreur*»<sup>17</sup> [12, с. 17]. Однако Офелия в ответ на расспросы Гертруды о принце («*Vous auriez de ces maux pénétré le mystère? Ah! qui font-ils? parlez, éclairez une mère*»<sup>18</sup> [12, с. 18]) сообщает ей, что причина душевной болезни

---

<sup>13</sup> Ее не было и в самом первом вольтеровском переводе этого монолога, процитированном в «Философских письмах».

<sup>14</sup> «Объясните же, наконец, напрасно вы противитесь этому, есть ли у вас тайны, которых я не могла узнать?» (Здесь, безусловно, угадывается еще один образец Дюсиса — объяснение Федры из трагедии Расина.)

Здесь и далее цитаты из пьесы даются в подстрочном переводе, французский текст воспроизводится по изданию 1770 г. в соответствующей орфографии.

<sup>15</sup> «Что его волнует? Ненависть ли это или любовь, боязнь, надежда? Уж не готовит ли он ужасное отмщение? Из чего родилась та долгая печаль, которая его снедает?»

<sup>16</sup> «Как раскрыть тебе эти тайны, которые все еще заставляют меня дрожать от ужаса?»

<sup>17</sup> «В чем причина его отказа... эта чудовищная тайна? Я не знаю, но я трепещу. Таинственный ужас подавляет меня в этот миг, усугубляет мой страх».

<sup>18</sup> «Неужто вы проникли в тайну его болезни? Ах, в чем она? Говорите, объясните матери».

Гамлета — любовь к ней, ранее запретная (покойный король не желал союза Гамлета с дочерью Клавдия). Гертруда дает свое согласие на брак.

В начале третьего акта Офелия направляется с радостной вестью к Гамлету («Oui, Prince, de nos feux, j'ai trahi le mystère...»<sup>19</sup> [12, с. 30]), однако встречает с его стороны не любовь, а «замогильную горечь»... «N'expliqueras-tu pas quel poison te consume?»<sup>20</sup> [12, с. 35] — спрашивает Офелия Гамлета. Ее истолкование болезни Гамлета оказалось ложным, между ними другая тайна, которая разрешится позднее — Гамлет откроет Офелии, что отрекся от своей страсти к ней, ибо не вправе любить дочь убийцы своего отца... и так до финала.

Эта логическая цепь постоянно прерывается Гамлетовыми аффектами: в спектакле уже при первом появлении Моле-Гамлета его эмоциональное состояние передавалось через нарушение сценических «приличий». В 1769 г. публика была шокирована припадками безумия героя, его воплями, когда он видел и слышал призрака, незримого для остальных. Вместо «череп Яорика» Дюсис вложил в руки Гамлета другой сценически выразительный атрибут — урну с прахом отца, которую принц Датский получил из рук Норчестера и носил с собой, на которой требовал от Гертруды клятвы в невиновности (эта сцена была придумана Дюсисом взамен «Мышеловки», виновная королева лишалась чувств). Урна с прахом долго оставалась самой узнаваемой приметой образа Гамлета для французской публики (этот атрибут запечатлен, к примеру, на знаменитом портрете Тальма в роли Гамлета кисти А. Ф. Лагрена 1810 г.).

Самой «ужасной» сценой премьерных показов спектакля в исполнении Моле-Гамлета и Дюмениль-Гертруды оказался конец четвертого акта, где по приказу невидимого, но слышимого<sup>21</sup> Духа Гамлет убивал свою преступную мать (здесь также легко усмотреть реминисценцию из вольтеровской «Семирамиды»). Событие, в нарушение законов классицизма, происходило прямо на сцене. Журналист-современник писал, что публика освистала «момент, где Гамлет поднимает кинжал на мать, накрывшись при этом ее платьем, словно добрый сын, который хочет ударить ее, не глядя» (цит. по: [6, с. 333]). Дюсису пришлось спешно убирать картину матереубийства из спектакля, но этот вариант сохранился как дополнение к изданию 1770 г. [12, с. 56–7]. На следующих спектаклях Гамлет вначале сражал Клавдия (за сценой), затем демонстрировал Гертруде окровавленный кинжал, которым она совершала самоубийство (такая последовательность действий описана, в частности, в рецензии Дидро, и оценена весьма сурово как неубедительная)<sup>22</sup>. В основном опубликованном тексте 1770 г. в завершение четвертого акта Гамлет отказывался от мести Гертруде, а в пятом акте злодейское убийство королевы совершал Клавдий. Под покровом ночи он выходил из «комнаты в глубине сцены» с кинжалом в руке, а позднее демонстрировал Гамлету ужасную картину. Для усиления эффектности Дюсис прибегнул к приему, крайне редко допускавшемуся в классицистской трагедии, — к использованию дополнительного игрового пространства: «Он [Клавдий]

<sup>19</sup> «О принц, я выдала тайну нашей страсти».

<sup>20</sup> «Не объяснишь ли ты, какой яд тебя губит?»

<sup>21</sup> Приказ «Рази!» должен был доноситься из-за сцены. И. Шварц-Гастин предположила, что на премьерке эту реплику мог выкрикнуть суфлер [5].

<sup>22</sup> В позднейшей, значительно измененной версии, которую играл Тальма, изображалось только покушение на убийство: Гамлет заносил кинжал над головой матери, но затем Гертруда совершала самоубийство.

открывает дверь, расположенную в глубине сцены, и за ней в свете лампы обнаруживается окровавленное тело Гертруды» [12, с. 67]. Однако во всех вариантах в действии сохранялось убийство Клавдия: Гамлет закалывал его кинжалом на глазах у зрителей.

Дюсис не последовал за Шекспиром в финале, оставив своего героя в живых и возвратив его таким образом к историческому источнику, хронике Саксона Грамматика (об этой связи писали рецензенты-современники). По тексту 1770 г., сразив Клавдия, Гамлет восходит на трон, но расстается с возлюбленной Офелией — дочерью врага. Он должен жить, ибо он «мужчина и король». (В одном из рукописных вариантов принц Датский все же объявлял о своей женитьбе на Офелии — по благословению умирающей Гертруды, в другом — Офелия, словно вторая Химена, отказывалась от союза с убийцей отца, см.: [5].) Можно представить, как непросто было актерам приспособиться к этим версиям, столь различным по эмоциональному наполнению, в процессе проката спектакля<sup>23</sup>. К сожалению, ни Моле, ни Дюмениль в своих мемуарах не запечатлели свою работу над «Гамлетом».

Переписывая «Гамлета», французский автор постарался придумать объяснение всем шекспировским загадкам, а необъяснимое отбросил. Так, проблема времени действия трагедии разрешилась сама собой: за отсутствием учебы Гамлета в Виттенберге и актеров с их современными Шекспиру заботами оказалось просто отнести события к эпохе, описанной Саксоном Грамматиком. Дюсисовский «Гамлет» разворачивается в датском королевстве V в., в дохристианские времена (в тексте все время упоминаются «боги»), хотя исторический колорит едва заметен. Этим должны были оправдываться и общая мрачность атмосферы, и ужасные нравы, царящие «во дворце королей Дании».

В вольтеровскую эпоху в оформлении спектаклей «Комеди Франсез» уже встречались элементы историзма и живописной экзотики (в той же «Семирамиде» или «Альзире, или Американцах» Вольтера), но авторский замысел «изготовить на датский манер» [15, с. 9] декорации и костюмы к «Гамлету» осуществлен не был. Коль скоро в пьесе нет ни «Убийства Гонзаго», ни сцены похорон Офелии, строго соблюдено единство места, в театре использовали типовую декорацию трагедии, «дворец вообще». По предположению С. Шевалле, это была готовая декорация к исторической трагедии «Осада Кале» П. Л. де Беллуа, выполненная в 1765 г. Паоло Антонио Брунетти (постоянным декоратором «Комеди Франсез» в 1753–1781 гг.): дворец с портиком без колонн, с двумя дверями [6, с. 340]. Изображений костюмов не сохранилось, но, по всей вероятности, это были типичные современные одеяния придворных, в каких принято было играть трагедии. Таким образом, общий визуальный облик первого «Гамлета» не содержал новаций.

Однако существенно, что в ремарках Дюсиса активно обыгрена мебель — стол и кресло. Вокруг них строятся многие эмоционально окрашенные мизансцены, что в ту эпоху было больше свойственно постановкам Дидро и его последователей, «семейным драмам», разворачивающимся в домашнем интерьере. Гамлет периодически ставит на стол и берет с него урну с прахом. В сцене объяснения с матерью Гамлет «влагает ей в руки урну», требуя клятвы на этом священном предмете, «она падает без сознания в кресло, Гамлет ставит урну на стол, стоящий рядом с крес-

<sup>23</sup> Спектакль удерживался в репертуаре по меркам эпохи достаточно долго: был сыгран девять раз в 1769 г. и три раза в следующем [6, с. 329].

лом» [12, с. 53] (отметим эту нехарактерную для ремарок трагедии конкретность меблировки).

Мизансценический рисунок спектакля (а особенно роли Гамлета у Моле) был, насколько можно судить, непривычным для публики, не «балетным», а исполненным резких контрастов, нарушавших симметрию фронтальных композиций. Прописанные в ремарках метания Гамлета, визуальные выражения его душевных мук, были значительно усилены в актерском исполнении. Так, в ремарке к четвертой сцене второго акта, где впервые появляется Гамлет, указано, что он «входит торопливо и будто бы преследуемый призраком» [12, с. 20]. А Дидро описал в своей рецензии первый выход Гамлета так: «Мы слышим, как он за сценой испускает ужасные крики; он входит бледный, растерянный, вне себя...» [22, с. 472]. И далее, в этой же сцене, согласно авторской ремарке, Гамлет «падает в кресло» [12, с. 20], тогда как на сцене, по словам Дидро, Моле-Гамлет «падает на руки двух друзей, которых не признает» [22, с. 472]. Напомним также ранее цитированную характеристику актера из авторского Предупреждения к пьесе: игра Моле не только поражала зрителей «в мрачных и ужасных сценах», но была «нежной и чарующей в сценах, где проявлялась натура и чувство» [12, с. II].

Гертруде в исполнении Дюмениль также были предписаны резкие движения, передающие ее душевное смятение. К примеру, в конце четвертого акта (в измененной версии) она появляется «будто бы обезумевшая, вставая перед Гамлетом и простирая руки, чтобы оттолкнуть Клавдия, которого не видно» [12, с. 55]. В первой сценической редакции она должна была «простираться в ужасе у ног Гамлета», заносящего над нею кинжал [12, с. 56]. Роль, бесспорно, соответствовала исключительному темпераменту Дюмениль и ее склонности к эффектным пластическим акцентам, но в целом едва ли представляла для нее что-то оригинальное (по сравнению с вольтеровскими ролями, Семирамидой и Меропой).

Трагедия Дюсиса в результате оказалась не столько литературной, сколько именно сценической вариацией на темы «Гамлета». Автор на протяжении всей жизни возвращался к ней, переделывал, исходя из интересов актеров и сообразуясь с реакцией публики, подчас, по мнению современника, «вместо того чтобы улучшать свою драму, он ее ослаблял и портил» (цит. по: [6, с. 333]). Можно предположить, что французский «Гамлет» так долго (до середины XIX в.) оставался востребованным на сцене (не только во Франции) благодаря интуитивно найденной автором подвижной структуре, подвластной тенденциям времени. Первый «Гамлет» с премьерой Моле был спектаклем зрелого Просвещения, с новациями в духе «среднего жанра»; а в революционную и затем в наполеоновскую эпоху (благодаря Лариву и особенно Тальма) — развернут в направлении предромантизма. Этим «Гамлет» Дюсиса отличен от вольтеровских трагедий и, пусть в весьма небольшой мере, близок к оригиналу.

## Литература

1. Панов, Владимир. *Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1826)*. М.; Л.: Искусство, 1939.
2. [Гюго, Адель.] *Виктор Гюго и его время: по его запискам, воспоминаниям и рассказам близких свидетелей его жизни*. Пер. Юлия Doppельмайер. 2-е изд. М.: К. Одарченко и Н. К. ....ий, 1890.
3. Golder, John. *Shakespeare for the Age of Reason*. Oxford: Voltaire Foundation, 1992.
4. Picciola, Liliane. “Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare”. *Dix-septième siècle*, no. 4 (2004): 707–23.

5. Schwartz-Gastine, Isabelle. "Hamlet de Talma à Mounet-Sully: 'une ressemblance immortelle'". Actes des congrès de la Société française Shakespeare, no. 35 (2017). Accédé September 14, 2018. [https://journals.openedition.org/shakespeare/3906\\_ftn25](https://journals.openedition.org/shakespeare/3906_ftn25).
6. Chevalley, Sylvie. "Ducis, Shakespeare et les Comédiens français. I. De *Hamlet* (1769) à *Roméo et Juliette* (1772)". *Revue d'histoire du théâtre*, no. 16 (1964): 327–50.
7. Chevalley, Sylvie. "Ducis, Shakespeare et les Comédiens français. II. Du *Roi Lear* (1783) à *Othello* (1792)". *Revue d'histoire du théâtre*, no. 17 (1965): 5–37.
8. Заборов, Петр. "Шекспир в интерпретации французского классицизма (Дюсис и Шекспир)". В сб. *Шекспир в мировой литературе*, ред. Борис Рейзов, 99–118. М.; Л.: Художественная литература, 1964.
9. Кагарлицкий, Юлий. *Завоевание континента. Перекрестки культурных традиций*. М.: Прогресс-Традиция, 2014.
10. Shakespeare. "Hamlet, Prince de Danemarck". In *Le Théâtre anglois*, [traduit par Pierre-Antoine de La Place], 295–416. 10 tomes. Paris: La Place, Antonio de Pierre, 1745, t. 2.
11. Вольтер. *Эстетика. Статьи. Письма. Предисловия и рассуждения*. Сост. и коммент. Владимир Бахмутский; пер. Лена Зонина, Наум Наумов и Эльга Линецкая. М.: Искусство, 1974.
12. Ducis, Jean-François. *Hamlet*. Paris: Gogué, 1770.
13. Ducis, Jean-François. "Hamlet". In *Œuvres*, 77–149. 3 tomes. Paris: Nepveu, 1813, t. 1.
14. Ducis, Jean-François. *Mémoires inédits, par Vincent Campenon*. Paris: Chez les marchands de nouveautés, 1839.
15. Ducis, Jean-François. *Lettres*, éd. nouvelle par Paul Albert. Paris: G. Jousset, 1879.
16. Boès, Anne. "Shakespeare et Ducis: L'exemple de *Roméo et Juliette*". *Cahiers Roucher — André Chénier*, no. 4 (1984): 37–52.
17. "Lettre XIII. Hamlet, Tragédie imitée de l'Anglois: par M. Ducis". *L'Année littéraire*, no. II (1770): 289–320.
18. Leroy, Onésime. *Etudes sur la personne et les écrits de J.-F. Ducis*. Paris: Colas, 1835.
19. Molé, François René. *Mémoires de Molé précédés d'une notice sur cet acteur par M. Étienne*; Remond de Sainte-Albine, Pierre. *Le comédien*. Paris: E. Leroux, 1825.
20. Etienne, Charles Guillaume. *Vie de François-René Molé, comédien français <...>*. Paris: Desenne et Martinet, 1803.
21. Дидро, Дени. *Эстетика и литературная критика*. Сост. Михаил Лифшиц; вступительная статья Владимира Бахмутского; ред. пер. М. Черневич. М.: Художественная литература, 1980.
22. Diderot, Denis. "Hamlet, tragédie de M. Ducis 1769 (Inédit)". In *Œuvres complètes*, édité par Jules Assézat, 471–6. XX tomes. Paris: Garnier, 1875, t. VIII.
23. ["Hamlet"]. *Mercure de France*, no. II (1769): 175–6.

Статья поступила в редакцию 5 октября 2018 г.;  
рекомендована в печать 29 ноября 2018 г.

Контактная информация:

Некрасова Инна Анатольевна — д-р искусствоведения, проф.; nekrasova-inna@mail.ru

## Hamlet's first appearance on the French stage: Jean-François Ducis and François-René Molé. 1769

I. A. Nekrasova

Russian State Institute of Performing Arts,  
34, Mokhovaya str., St. Petersburg, 191028, Russian Federation

**For citation:** Nekrasova, Inna. "Hamlet's First Appearance on the French Stage: Jean-François Ducis and François-René Molé. 1769". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 1 (2019): 79–92. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.104> (In Russian)

This article examines an historical performance in the era of the maturity of the French Enlightenment: the first stage incarnation of the tragedy of Hamlet. Using materials on the history of French theatre in the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries that are not translated into Russian, and research by Russian and foreign scholars in the 20<sup>th</sup> century. The author discusses the history of the dramatic adaptation of Shakespeare's tragedy, by Jean-François Ducis, a follower of Voltaire, in the context of rising interest in Shakespeare in French culture in the second half of the 18<sup>th</sup> century. A key aspect of this analysis is Ducis's relationship with the actors of the Comédie-Française, François René Molé, and Marie Dumesnil as the play was prepared. The "Hamlet" of 1769 showed not only the influence of Voltaire's tragedies, but also the influence of the "medium genre" tradition, supported by D. Diderot. This is revealed in the interpretation of Hamlet's role by the actor Molé and in the general stage concept of the tragedy. Ducis' "Hamlet" is significant not as a literary work, but also as a theatrical text that underwent multiple revisions, as a work of art with a moving structure. The question is raised of the further fate of the tragedy on the French stage and of the interpretation of this "Hamlet" by F. J. Talma.

*Keywords:* Hamlet, French theatre of the Enlightenment, Shakespeare tradition, Comédie-Française, *medium genre*, Jean François Ducis, François René Molé, Marie Dumesnil, François Joseph Talma.

## References

1. Panov, Vladimir. *François-Joseph Talma (1763–1826)*. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1939. (In Russian)
2. [Hugo, Adèle]. *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Bruxelles: Lacroix, 1863. (Russ. ed.: [Giugo, Adel.] *Viktor Giugo i ego vremia: po ego zapiskam, vospominaniiam i rasskazam blizkikh svidetelei ego zhizni*. Translated by Iuliia Doppelmaier. 2<sup>nd</sup> ed. Moscow: K. Odarchenko i N. K. .... ii, 1890).
3. Golder, John. *Shakespeare for the Age of Reason*. Oxford: Voltaire Foundation, 1992.
4. Picciola, Liliane. "Les tragédies de Ducis, entre Corneille et Shakespeare". *Dix-septième siècle*, no. 4 (2004): 707–23.
5. Schwartz-Gastine, Isabelle. "Hamlet de Talma à Mounet-Sully: 'une ressemblance immortelle'". *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, no. 35 (2017). Accessed September 14, 2018. <https://journals.openedition.org/shakespeare/3906ftn25>
6. Chevalley, Sylvie. "Ducis, Shakespeare et les Comédiens français. I. De *Hamlet* (1769) à *Roméo et Juliette* (1772)". *Revue d'histoire du théâtre*, no. 16 (1964): 327–50.
7. Chevalley, Sylvie. "Ducis, Shakespeare et les Comédiens français. II. Du *Roi Lear* (1783) à *Othello* (1792)". *Revue d'histoire du théâtre*, no. 17 (1965): 5–37.
8. Zaborov, Petr. "Shekspir v interpretatsii frantsuzskogo klassitsizma (Diusis i Shekspir)". In *Shekspir v mirovoi literature*, edited by Boris Reizov, 99–118. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1964. (In Russian)
9. Kagarlitskii, Iulii. *Zavoevanie kontinenta. Perekrestki kul'turnykh traditsii*. Moscow: Progress-Traditsiya, 2014. (In Russian)
10. Shakespeare. "Hamlet, Prince de Danemarç". In *Le Théâtre anglois*, [translated by Pierre-Antoine de La Place], 295–416. 10 tomes. Paris: La Place, Antonio de Pierre, 1745, t. 2.
11. Vol'ter. *Estetika. Stat'i. Pis'ma. Predisloviia i rassuzhdeniia*. Compiled and commented by Vladimir Bakhmutskii; translated by Lena Zonina, Naum Naumov and Elga Linetskaia. Moscow: Iskusstvo, 1974. (In Russian)
12. Ducis, Jean-François. *Hamlet*. Paris: Gogué, 1770.
13. Ducis, Jean-François. "Hamlet". In *Œuvres*, 77–149. 3 tomes. Paris, Nepveu, 1813, t. 1.
14. Ducis, Jean-François. *Mémoires inédits, par Vincent Campenon*. Paris: Chez les marchands de nouveautés, 1839.
15. Ducis, Jean-François. *Lettres*, éd. nouvelle par Paul Albert. Paris: G. Jousset, 1879.
16. Boès, Anne. "Shakespeare et Ducis: L'exemple de *Roméo et Juliette*". *Cahiers Roucher — André Chénier*, no. 4 (1984): 37–52.
17. "Lettre XIII. Hamlet, Tragédie imitée de l'Anglois: par M. Ducis". *L'Année littéraire*, no. II (1770): 289–320.
18. Leroy, Onésime. *Etudes sur la personne et les écrits de J.-F. Ducis*. Paris: Colas, 1835.

19. Molé, François René. *Mémoires de Molé précédés d'une notice sur cet acteur par M. Étienne*; Remond de Sainte-Albine, Pierre. *Le comédien*. Paris: E. Leroux, 1825.
20. Etienne, Charles Guillaume. *Vie de François-René Molé, comédien français <...>*. Paris: Desenne et Martinet, 1803.
21. Didro, Deni. *Estetika i literaturnaia kritika*. Compiled by Mikhail Lifshits; introductory article by Vladimir Bakhmutskii; edition of translation of M. Chernevich. Moscow: Khudozhestvennaia literatura, 1980. (In Russian)
22. Diderot, Denis. "Hamlet, tragédie de M. Ducis 1769 (Inédit)". In *Œuvres complètes*, edition by Jules Assézat, 471–6. XX tomes. Paris: Garnier, 1875, t. VIII.
23. ["Hamlet"]. *Mercure de France*, no. II (1769): 175–6.

Received: October 5, 2018  
Accepted: November 29, 2018

Author's information:

Inna A. Nekrasova — Dr. Habil., Professor; nekrassova-inna@mail.ru