

Научная статья

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762

EDN: OTEBSF



Концепция Шекспира в литературной и театральной критике П. П. Гнедича

Д. Н. Жаткин ^{1✉}, В. В. Сердечная ²

¹ Пензенский государственный технологический университет
(г. Пенза, Российская Федерация)

e-mail: ivb40@yandex.ru [✉]

² Кубанский государственный университет
(г. Краснодар, Российская Федерация)

e-mail: rintra@yandex.ru

Аннотация. В статье проанализированы шекспировская критика и переводческие принципы Петра Петровича Гнедича (1855–1925), прозаика, драматурга, искусствоведа, известного театрального деятеля рубежа XIX–XX вв. Целью работы стало установление места Гнедича в русской шекспириане и уточнение представлений о Шекспире в его критике. В статье предложен обзор его литературно-критического, переводческого и постановочного вклада в историю русского театрального Шекспира, рассмотрены переводческие принципы Гнедича как предтечи школы точного перевода. Он пишет о Шекспире, переводит его пьесы и ставит их на протяжении всей жизни; он не отступает от идеи, что шекспировская драматургия есть передовая драматургия, бросающая вызов театру, и прежде всего русскому театру. Гнедич меряет развитие театра по Шекспиру и в истории русского театра отмечает печальное пренебрежение к его пьесам: от засилья бытовых пьес русский театр переходит к засилью новой драмы и символизму. Переводы Гнедича также вдохновляются идеей обновленного, более точного Шекспира на русской сцене. Он преследует новые принципы: в постановочной работе — режиссерского театра, в переводческой — точного перевода (который позже назовут «эквивалентным»). Гнедич первым добивается пропуски на русскую сцену «Юлия Цезаря» (1897) и первым ставит Шекспира на камерной сцене (в петербургском Малом театре А. С. Суворина). В 1922 г. он предлагает необычную концепцию образа Гамлета как типично русского пассивного характера, рассматривая пьесу как своего рода предостережение по поводу позиции бездеятельного «лишнего человека». Гнедич во многом работал ради «возвращения» Шекспира, прокладывая дорогу к спорам о новом, революционном Шекспире.

Ключевые слова: Шекспир, Петр Петрович Гнедич, образ Гамлета, театральная критика, поэтика перевода, точный перевод, поэтика трагедии

Благодарность. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-18-00040 «Эволюция русского поэтического перевода в контексте идейных концепций литературных журналов второй половины XIX века», <https://rscf.ru/project/24-18-00040/>).

Для цитирования: Жаткин Д. Н., Сердечная В. В. Концепция Шекспира в литературной и театральной критике П. П. Гнедича // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 3. С. 26–44. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762. EDN: OTEBSF

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762

EDN: OTEBSF

Shakespeare's Image in Literary and Theatrical Criticism by P. P. Gnedich

Dmitry N. Zhatkin ^{1✉}, Vera V. Serdechnaia ²

¹ *Penza State Technological University
(Penza, Russian Federation)*

e-mail: ivb40@yandex.ru[✉]

² *Kuban State University
(Krasnodar, Russian Federation)*

e-mail: rintra@yandex.ru

Abstract. The authors analyze Shakespearean criticism and translation principles of Pyotr Petrovich Gnedich (1855–1925), prose writer, playwright, art critic, and famous theater figure of the turn of the 20th century. The purpose of the work is to clarify Gnedich's place in Russian Shakespearean literature and to elucidate the vision of Shakespeare in his criticism. The objectives of the work include an overview of Gnedich's translation and production contribution to the history of Russian theatrical Shakespeare; a study of Gnedich's criticism of Shakespearean drama on the Russian stage; consideration of Gnedich's translation principles as the precursors of the accurate translation school. Results of the work: Gnedich writes about Shakespeare, translates his plays and stages them over the course of his life; he does not deviate from the idea that Shakespearean drama is advanced and challenges the theater, first and foremost, the Russian theater. Gnedich measures the development of theatre according to Shakespeare and notes the sad neglect of his plays in the history of Russian theater: despite all of his efforts, from the dominance of everyday plays, the Russian theater shifts towards a predominance of new drama and symbolism. Gnedich's translations are also inspired by the idea of updated, more accurate Shakespeare on the Russian stage. Thus, in his appeal to Shakespeare, Gnedich pursues new principles without yet naming them: in production work — he leans towards director's theater, in translation — towards accurate translation

(which will later be called “equirhythmic”.) Gnedich was the first to introduce “Julius Caesar” to the Russian stage in 1897 and the first to stage Shakespeare on a chamber stage (at the St. Petersburg Maly Theater of A. S. Suvorin). In 1922, Gnedich offers an unusual concept of the image of Hamlet as a typically Russian passive character, regarding the play as a kind of warning against the position of an inactive “superfluous man.”

Keywords: Shakespeare, Pyotr Petrovich Gnedich, the image of Hamlet, theater criticism, poetics of translation, accurate translation, poetics of tragedy

Acknowledgments. The reported study was funded by Russian Science Foundation (project number 24-18-00040 “The Evolution of Russian Poetic Translation in the Context of Ideological Concepts of Literary Magazines in the Second Half of the 19th Century”, <https://rscf.ru/project/24-18-00040/>).

For citation: Zhatkin D. N., Serdechnaia V. V. Shakespeare’s Image in Literary and Theatrical Criticism by P. P. Gnedich. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2024, vol. 22, no. 3, pp. 26–44. DOI: 10.15393/j9.art.2024.13762. EDN: OTEBSF (In Russ.)

Русский писатель, переводчик, деятель театра Петр Петрович Гнедич (1855–1925), племянник знаменитого переводчика «Илиады» Н. И. Гнедича, знаком современному читателю почти исключительно как автор неоднократно переизданного труда по истории искусства [Гнедич]. Однако он также был плодовитым прозаиком и драматургом (за пьесу «Перекасти-поле», например, в 1890 г. он получил престижную Грибоедовскую премию) [Кириллова], служил в Александринском театре, переводил пьесы и ставил их.

Гнедич остается одним из недооцененных деятелей культуры рубежа XIX–XX вв. После революции он не только находился в России, но и стал членом репертуарной секции Петроградского отделения Театрального отдела Наркомпроса (1918–1919)¹. В периодических изданиях печатались его

¹ Старк Э. Многогранный: 40 лет литературно-художественной деятельности П. П. Гнедича // Театр. 1924. № 5–6. С. 13.

театрально-критические работы², размышления о переводе³ и воспоминания⁴. Однако как писатель он оказался практически забыт: после изданной в 1929 г. посмертно книги воспоминаний⁵ его почти не публиковали.

В современной научно-исследовательской литературе о Гнедиче пишут очень немного. О нем вспоминают как о театральном деятеле [Майданова], [Мамчур], драматурге [Кириллова], искусствоведе [Чечик]; однако о Гнедиче-переводчике можно встретить лишь отдельные упоминания [Мешкова].

Особую роль в театральной судьбе Гнедича — как переводчика, постановщика, административного работника и критика — сыграл Шекспир. Гнедич дважды перевел «Гамлета» (1891 г.⁶ и 1917 г.⁷), перевел и поставил «Усмирение строптивой» (1899)⁸ и «Зимнюю сказку» (1902)⁹, перевел комедию «Крещенский

² Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 5 (15 окт.). С. 7–13; Гнедич П. П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала // Жизнь искусства. 1922. № 13 (836). С. 3; Гнедич П. Офелия. По поводу возобновления «Гамлета» в Передвижном театре // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12 (3 дек.). С. 10–13.

³ Гнедич П. П. Из записной книжки переводчика. «Усмирение строптивой», комедия Шекспира // Бирюч Петроградских государственных театров. 1919. № 11/12. С. 100–101.

⁴ Гнедич П. П. Мои цензурные мытарства // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 гг. Пг., 1922. С. 197–216; Гнедич П. П. Мытарства драматурга // Рабочий и театр. 1925. № 30. С. 4–6.

⁵ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. Л.: Прибой, 1929. 372 с.

⁶ Шекспир В. Гамлет, принц датский / пер. П. П. Гнедича. С сокр., согласно требованиям сцены. Кавк. Минеральные Воды: Тип. О. Гнедича, 1891. II, 135 с.

⁷ Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Трагедия в 5 актах / пер., [предисл. и примеч.] П. П. Гнедича. Пг.: Тип. Главного управления уделов, 1917. IV, 247 с.

⁸ Шекспир В. Усмирение строптивой / пер. [и предисл.] П. П. Гнедича. СПб.: Изд. Меркушева, 1899. IV, 109 с.

⁹ Шекспир В. Зимняя сказка / пер. П. П. Гнедича с предисл. М. Розанова // Шекспир. [Полное собрание сочинений]. СПб.: Брокгауз — Ефрон, 1903. Т. IV. С. 367–432.

вечер, или Все что хотите» (1908)¹⁰ и приписываемую Шекспиру «Йоркширскую трагедию» (1895)¹¹; кроме того, он, совместно с Ю. П. Бахметьевым, переводил картины одной из хроник под заглавием «Генрих IV» (1895), но перевод утрачен, и остается неясным, что за картины и из какой именно хроники, первой или второй¹². Также Гнедич первым добился постановки в русском театре «Юлия Цезаря», с его темой цареубийства (1897)¹³; ставил «Сон в летнюю ночь» (1901)¹⁴ и «Венецианского купца» (1903). Таким образом, наследие Гнедича как переводчика и популяризатора Шекспира в русской культуре достаточно велико — и сравнительно малоизвестно.

Гнедич находился в самой гуще литературной жизни рубежа веков, общался с великими писателями: в его дневниках мелькают имена Льва Толстого, Островского, Чехова и многих других. Он жил в атмосфере споров о шекспировском наследии. Так, ему довелось лично услышать слова Толстого: «Я терпеть не могу Шекспира. Но он заставляет в себя верить. Он берет за шиворот и ведет к далекой цели, не позволяя смотреть по сторонам»¹⁵. Также Гнедич вспоминал, что на одном заседании Русского литературного общества собрались сразу четыре переводчика «Гамлета», в том числе князь Константин Романов¹⁶.

¹⁰ Шекспир В. Крещенский вечер, или все, что хотите / пер. и предисл. П. П. Гнедича. СПб.: [б. и.], 1908. IV, 135 с.

¹¹ Трагедия в Йоркшире. Пьеса, приписываемая В. Шекспиру / пер. и сокращена для сцены П. П. Гнедичем // Театрал. 1895. № 31. С. 1–15.

¹² Сохранившиеся источники не позволяют уточнить, какая именно из шекспировских хроник под названием «Генрих IV» (первая или вторая) была частично переведена: образ Фальстафа, которого играл Далматов, фигурирует в обеих. В своей автобиографии Гнедич упоминает «несколько сцен» из хроники [Гнедич: 225]; в «Истории русского театра» приводятся неточные сведения о том, что сыграна была «третья картина из хроники Шекспира "Генрих IV"» [История русского драматического театра...: 274], также без указания точного названия хроники. Таким образом, можно лишь утверждать, что Гнедич и Бахметьев перевели какие-то сцены с Фальстафом одной из двух шекспировских хроник под названием «Генрих IV».

¹³ Гнедич П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала // Жизнь искусства. 1922. № 13 (836). С. 3.

¹⁴ Тамарин Н. «Сон в летнюю ночь» // Театр и искусство. 1901. № 46. С. 829.

¹⁵ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. С. 201.

¹⁶ Там же. С. 241.

Гнедич, заставший театр конца XIX в., с его модой на Островского, старый русский быт, иллюзией полного сходства жизни и ее художественного отражения, видел в Шекспире знак яркой, романтической драматургии. Например, он писал о московском Малом театре того периода:

«Артисты, режиссеры, управляющие театром не имели чувствительного культурного восприемника, не имели того органа, который бы помог им осознать Шекспира, Шиллера, даже понять Тургенева»¹⁷.

Одной из целей театрального творчества Гнедича был поворот русского театра к Шекспиру. И когда в России в 1901 г. гастролировал итальянский трагик Т. Сальвини, в том числе играя Гамлета, Гнедич гневно писал о неготовности общества к восприятию Шекспира:

«Первый актер мира показывал результаты всех своих исканий в величайшем произведении Шекспира, — и театр не был полон! Наша публика расписалась в своей некультурности на этот раз ярче, чем когда-нибудь»¹⁸.

Приглашение Гнедича управляющим труппы в Александринский театр в 1901 г. было связано со стремлением директора императорских театров князя С. М. Волконского к мировому драматургическому репертуару: «Князь мечтал о Софокле и Еврипиде, о Шекспире и Лопе де Вега...»¹⁹. И Гнедич быстро исполнял его ожидания: «Софокл, Еврипид, Шекспир и Гёте введены в репертуар ближайшего будущего сезона»²⁰.

Гнедич немало пишет о Шекспире. Его замечания разбросаны по статьям, которые он писал в течение всей своей жизни. Взгляд Гнедича на Шекспира и театр менялся, но было в нем и то, что оставалось неизменным на протяжении более чем тридцати лет, с 1890 до 1923 г.

Так, Гнедич касается шекспировского вопроса в своей статье 1912 г. о Марке Твене, соглашаясь с его предположениями

¹⁷ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. С. 175.

¹⁸ Там же. С. 270.

¹⁹ Там же. С. 247.

²⁰ Там же. С. 252.

о том, что, вероятно, исторический Уильям Шекспир, малообразованный провинциал, в конце жизни ростовщик, не мог написать великих произведений, ему приписываемых. Соглашается он также и с тем, что в какой-то степени «все равно — кто написал эти вещи; важно то, что они существуют, что они три века волнуют сердца людей, и подобно Венере Милосской, Сикстинской Мадонне или храму Софии в Константинополе, заставляют всех соединиться в одно чувство изумления и восхищения»²¹. Таким образом, Гнедич исследует Шекспира прежде всего как культурный феномен, и его решение шекспировского вопроса, отлично от размышлений о Шекспире Луначарского [Луначарский] или Фриче [Фриче]. «...Шекспир, Бэкон, или кто третий, — да это все равно!»²² — вновь восклицает Гнедич десяток лет спустя.

Гнедич много размышляет о «несценичности» Шекспира. В 1891 г. он фиксирует растерянность русской сцены перед драматургом:

«Возгласы о том, что время Шекспира прошло, что теперь "ключом бьет живая жизнь и сцена должна отражать именно эту живую жизнь, — а не скорби человечества, отделенного от нас тремя столетиями", — возгласы эти раздавались все сильнее и громче»²³.

И, конечно, Гнедич выступал против идеи несценичности великого драматурга.

Гнедич видит Шекспира как автора, который бросает серьезный эстетический вызов русскому театру. Так, в журнале «Артист» в статье, подписанной «Г.» и приписываемой Гнедичу [Ровда: 689], говорится о том, что Шекспир требует от русской сцены совсем нового подхода:

«Говорят, нельзя давать пьесы Шекспира целиком. Можно. Только для этого надо изменить самый способ показывать их публике. Нельзя давать двадцатиминутные антракты между

²¹ Гнедич П. Марк Твен, Сатана и Шекспир // Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. III. С. 15.

²² Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 12.

²³ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. — Г. Далматов в роли Гамлета. — Прочие исполнители и обстановка <...> // Артист. 1891. № 17. С. 138.

картинами, — нельзя тянуть роль под суфлера, нельзя из трагедии сделать выставку декорационного, портняжного и оружейного искусства. Нельзя в антрактах играть симфоний и перед веселую сценою шутов-могильщиков разыгрывать заупокойную панихиду»²⁴.

Таким образом, Гнедич уже в 1891 г. выступает против идеи театра-декорации, театра-развлечения и подходит постепенно к идее режиссерского театра, еще не называя его таким. Он горестно вспоминает и в статье 1909 г.: «Доныне, получивши шекспировскую роль, артист, заглянув в нее, по традиции скажет: — Чёрт, в стихах!»²⁵.

Однако и в 1922 г., после революционных преобразований раннесоветского театра, после открытий Станиславского и Мейерхольда, Гнедич, уже в новых терминах, пишет о том, что Шекспир все еще недостижим на сцене:

«Шекспир — писатель не Англии конца XVI века, — он русский, итальянец, немец, человек, какой хотите национальности — XX века. Это футурист, — драматург, к которому мы теперь, в наши дни, не можем еще подойти с нашей бутафорией и монтировкой современного театра»²⁶.

И спустя год, в 1923 г., он вновь отмечает: «Шекспир <...> стоит впереди нас, и мы тщетно стараемся настичь его. <...> мы еще слабосильны понять его: он все еще впереди»²⁷. Эта идея передового Шекспира, обгоняющего свое и наше время, является для Гнедича вдохновляющей.

В центре шекспировского творчества для Гнедича, несомненно, «Гамлет» — текст насколько яркий, настолько и непростой. Он отмечает, в частности, что «Гамлет» не так уж легок для постановки:

²⁴ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. — Г. Далматов в роли Гамлета. — Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 138.

²⁵ Гнедич П. «Падение искусства». (Листки из записной книжки) // Исторический вестник. 1909. Год тридцатый. Январь. С. 130.

²⁶ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 10.

²⁷ Гнедич П. Об «Антонии и Клеопатре» Шекспира. (Из записной книжки старого театра) // Жизнь искусства. 1923. № 5 (6 февр.). С. 4.

«В чтении — трагедия производит неотразимое впечатление, — на сцене она кажется несравненно более слабой, длинной, — несмотря на сокращения — несценичной»²⁸.

Гамлет, очень принципиально для Гнедича, — герой многосторонний; гений Шекспира для него во многом в том, что он «никогда не рисует "однобоких" героев»²⁹. Поэтому, в частности, он защищает в своем переводе то, что иногда казалось другим странным: что у принца есть борода, что ему лет тридцать, что он одышлив и толст, — споря с теми, кто считает, что «Гамлет должен быть худосочным, золотушным невзрастеником»³⁰.

Он неожиданно трактует и Офелию:

«Офелия — как и королева — отрицательные типы женщин. Офелия не понимает Гамлета <...> это глупый котенок, который может только ласкаться и мяукать»³¹.

Гнедич как-то совершенно негативно отзывается об Офелии:

«Дочь Полония <...> в будущем явится такой же вялой, чувственной старухой, как и Гертруда. Ни одной привлекательной черты, кроме внешности, — юности, невинности, свежести, — в ней нет»³².

Гнедич неожиданно противопоставляет Офелию другим героиням Шекспира: своенравным и деятельным Дездемоне, Корделии, Джульетте. Никто из них, как замечает критик, не согласился бы играть роль Офелии: быть послушной дочерью настолько, что по первому совету отдать принцу подарки и смиренно говорить с ним, зная, что их подслушивают родители³³. Потенциально благополучный исход жизни Офелии Гнедич видит в том, что она «по приказанию отца и с благословенья королевы выйдет замуж за какого-нибудь Гильденстерна

²⁸ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 137.

²⁹ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 10.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

³² Гнедич П. Офелия. По поводу возобновления «Гамлета» в Передвижном театре // Еженедельник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 12. С. 10.

³³ Там же.

или Розенкранца — будущего Полония, и народит целую кучу если не Осриков, то тех же Гильденстернов»³⁴. И Гамлет «отходит от нее, потому что видит, что на нее нельзя опереться в минуты горя»³⁵.

Интересна трактовка Гнедичем трагедии «Гамлет» как русской национальной трагедии. Уже в 1891 г. Гнедич отмечает, что «Гамлет» для России — особенно важный текст: «Мы к Гамлету требовательнее, чем любая театральная зала Европы и Америки»³⁶. Спустя тридцать лет, будучи уже советским критиком, он пишет об этом еще острее: «Сказать, что "Гамлет" не русская национальная пьеса — нельзя»³⁷.

Гнедич мотивирует такую близость гамлетовского типа русскому характеру учением о темпераментах, восходящим к раннеромантической типологии этноса: «Почему не Лир, не Макбет, не Отелло оказался нам родным по духу, а слабохарактерный Гамлет? <...> Да именно потому, что это медлительный, всеанализирующий характер северянина»³⁸. Гамлет родственен нам по своему северному психотипу. В статье 1909 г. Гнедич предлагает и оформление спектакля строить в связи с этим обстоятельством, критикуя старые постановки:

«Севера, той снежной вьюги, под пение которой создалась легенда о призраке короля, не было и следа. Ни шкур, ни оленьих и медвежьих мехов...»³⁹.

Во многом совпадая с Ю. Айхенвальдом в его трактовке образа принца датского [Жаткин, Сердечная], Гнедич видит в Гамлете современный, переходный тип человека бездеятельного:

«Гамлет стоит уже на границе средневековья и эпохи Возрождения. <...> чувствуя, насколько его внутреннее самосознание выше, чем у людей окружающих его, — настолько же он чувствует, что

³⁴ Гнедич П. Офелия. По поводу возобновления «Гамлета» в Передвижном театре. С. 12.

³⁵ Там же.

³⁶ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 137.

³⁷ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 7.

³⁸ Там же. С. 8.

³⁹ Гнедич П. «Падение искусства». (Листки из записной книжки). С. 132.

с внешней стороны он не способен ни на какое дело — может только говорить. Он <...> не находит в себе сил для борьбы»⁴⁰.

Однако, в отличие от Айхенвальда, Гнедич видит в нем именно русский национальный тип.

В послереволюционной статье Гнедич-критик значительно повышает обличительный пафос рассуждений о Гамлете и роли «гамлетовского» сознания в русской истории:

«Вся история русского народа отзывает мирозерцанием Гамлета. Сознвая свою подчиненность, он не боролся до последней капли крови, а оставался рабом окружающей обстановки. Сперва подчинились киевским князьям, потом татарам, потом московским ханам, потом Петру, потом немцам, — чувствуя свое бессилие, он представлял собою целый сонм жалких Гамлетиков»⁴¹.

Гамлет трактуется здесь как исключительно безвольный герой.

И именно из Гамлета Гнедич выводит дальнейший характерный тип русской литературы, ссылаясь и на Тургенева:

«Он нашел отражение в нашей литературе: Онегин, Печорин, Рудин, Агарин, Райский, Левин, — все это маленькие Гамлеты, — все это, по выражению Тургенева, — барабанные палки. Они могут только выбивать вечную дробь на барабанах, а делать настоящее дело неспособны»⁴².

Гнедич буквально связывает этот литературный тип с разложением русского общества: во времена Чехова «поняли, что слюнявые Гамлетики до добра не доведут Россию. — Но было поздно: всеобщее разложение захватило уже обывателей»⁴³.

Напрашивается предположение, что таким обличительным поворотом риторики Гнедич в раннесоветский период ищет способ «оправдания» трагедии для ее существования на советской сцене: если путь «мировой скорби» уже закрыт и неинтересен, то можно показать «Гамлета» как предупреждение, как пророчество о том, что привело русское общество к кризису,

⁴⁰ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 8.

⁴¹ Там же.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 9.

как английскую версию «лишнего человека» и предупреждение об опасности безволия. И только через десяток лет будет найдена новая риторика для оправдания советского Гамлета как борца, выразившаяся, в частности, в словах С. Дурьлина: «Новый зритель зачеркнул элегическую редакцию "Гамлета", бытовавшую сто лет, и создал свою, где подвиг борьбы тем ярче и сильнее, что он осуществляется актом воли, окрепшей в мыслительных борениях, исключительных по силе и глубине»⁴⁴.

Стремление Гнедича переводить Шекспира родилось от понимания, что существующие переводы очень неточны. Так, к мысли заново перевести «Гамлета» на русский язык его подтолкнул одноклассник по гимназии, англичанин Чарльз Тернер, который на одной из немецких постановок пьесы (в переводе А. В. Шлегеля) «пришел в ужас от тех извращений подлинника, что он заметил», а затем признал, что в русском переводе А. И. Кронеберга «повторены все неточности немецкого перевода»⁴⁵. И дальнейший путь Гнедича-переводчика — путь, с одной стороны, театрального деятеля (Шекспир ему нужен как материал для постановки), а с другой — переводчика, предъявляющего к русскому Шекспиру новые требования точности.

В одной из статей 1922 г. он пишет об основных своих претензиях к переводам. Первичное — это требование точности передачи смысла. Кроме того, следование фонетической стороне речи пьесы:

«...мало того, чтоб передать смысл каждой фразы, — надо передать характер ее произношения. Кроме того, автор <...> вкладывает в характерные восклицания действующих лиц такие звуки, которые соответствуют *рисунку* речи. Шуты у него нередко пускают какофонию. Призраки говорят — точно воеет ветер в печной трубе»⁴⁶.

Сам Гнедич был не только чуток к фонетике фразы; он прислушивался к подсказкам, а во время перевода «Гамлета» даже работал вместе с трагиком В. Далматовым. Далматов был не только тем, на кого рассчитывал Гнедич как постановщик,

⁴⁴ Дурьлин С. Н. О Гамлете, принце Датском и о прочем // Советское искусство. 1935. № 23 (17 мая). С. 3.

⁴⁵ Гнедич П. П. Книга жизни. Воспоминания. С. 144.

⁴⁶ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 12.

но и в какой-то мере соавтором по крайней мере первого перевода «Гамлета» Гнедичем. Как вспоминал Гнедич, когда он летом 1891 г. занимался переводом «Гамлета» на Кавказе (рабочий текст перевода был опубликован в 40 экземплярах в Кавказских Минеральных водах)⁴⁷, Далматов приехал к нему с целью работы — и над ролью, и над собственно текстом:

«...занимался он Шекспиром серьезно. Он решил идти наперекор всем тем традициям, как игрался у нас Гамлет до последнего времени. Он нещадно воевал со мной, как переводчиком, за каждое слово и выражение, казавшееся ему почему-нибудь неудобным. Он был по-своему прав, говоря, что гласные звуки не передают того настроения, какое ему нужно в данном месте, а потому тут нужны другие слова, другие звуки. Достоинно замечания, что требования его часто совпадали с подлинником английского поэта, где гласные были те, о которых говорил он»⁴⁸.

Наконец, будучи чутким к объему произносимой сценической речи, Гнедич дает и требование соблюдения количества стихотворных строк — то, что в более поздних спорах о новом советском Шекспире будет названо «эквиритмичностью» [Баскина], [Азов]. В 1922 г. Гнедич пишет:

«Сжатая образная речь, занимающая по-английски полстроки, передается порою тремя-четырьмя строками русского перевода. Это невозможно. Есть переводчики, которые дают лишних *несколько сот* строк в одной трагедии. Надо ли говорить, что впечатление пьесы от такой растянутости дается совсем не то, на которое рассчитывал автор. Пьеса, идущая в Лондоне четыре часа, у нас идет пять с половиной»⁴⁹.

В своих переводах он отмечает: «Вся стихотворная часть пьесы переведена строка в строку»⁵⁰. Гнедич еще не доходит до определения «эквиритмии», которая подразумевала, по выражению

⁴⁷ Шекспир В. Гамлет, принц датский / пер. П. П. Гнедича. С сокр., согласно требованиям сцены. Кавк. Минеральные Воды: Тип. О. Гнедича, 1891. II, 135 с.

⁴⁸ Гнедич П. О В. П. Далматове. (К двухлетию его смерти, 14 февраля) // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. II. С. 45–46.

⁴⁹ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 12.

⁵⁰ Шекспир В. Крещенский вечер, или все, что хотите / пер. и предисл. П. П. Гнедича. СПб.: [б. и.], 1908. С. IV.

А. Смирнова, «точное воспроизведение числа строк подлинника, всех его размеров, рифмовки, разрезаний стиха, перенесений и т. д.» [Щедрина: 728], но близок к этому.

Гнедич очень критично относится к предыдущим переводам «Гамлета». Сумароковский «Гамлет» для него — «нелепая перелицовка»⁵¹, однако он признает: «Постепенность, с которой входил Гамлет в плоть и кровь русской публики, была, пожалуй, полезна»⁵². Гнедич высказывает мысль о том, что русский читатель был не готов к дословному переводу: «Близкий, дословный перевод был бы тяжел и непонятен русскому зрителю не только XVIII, но и XIX века»⁵³. Перевод Н. Полевого он характеризует как «кустарно-слащавый», «вернее, перелицовка»⁵⁴. Иронически цитируя Полевого, в представлении которого Гамлет — «в белых перьях, статный воин, / Первый в Дании боец»⁵⁵, роль этого перевода Гнедич оценивает неожиданно высоко: эта версия трагедии «послужила ступенью к пониманию Гамлета, а — главное — он заставил привязаться к нему, полюбить его, увидеть в нем что-то родное»⁵⁶.

В своих переводах из Шекспира Гнедич руководствуется и указанными принципами (точность, возможная фонетическая близость, эквилинейарность и эквиритмичность) и, конечно, понятием сценичности текста: его перевод, как никакие другие, ориентирован именно на сцену. И в последнем переводе «Гамлета» 1917 г. в примечаниях он дает постановочные указания: «Монотонная речь Духа — самое слабое место в постановке Гамлета. Мне думается, что большое расстояние между отцом и сыном много мешает впечатлению»⁵⁷.

С. Н. Дурылин, не хваля особенно перевод «Гамлета» Гнедичем, признавал его сценичность: «...перевод Гнедича принадлежит к числу тех, про которые актеры говорят: "Его легко держать на языке"» [Дурылин: 384].

⁵¹ Гнедич П. П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах. С. 7.

⁵² Там же. С. 7–8.

⁵³ Там же. С. 8.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же. С. 10.

⁵⁶ Там же. С. 8.

⁵⁷ Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Трагедия в 5 актах. С. 210.

Итак, Шекспир бесспорно оставался для Гнедича автором, по которому можно мерить развитие театра. В 1891 г. он писал:

«Полтора десятка лет шел легкий жанровый репертуар и случайные постановки произведений Шекспира являлись детски-неумелыми попытками, терпя иногда такое фиаско, что пьесы приходилось немедленно после первого представления снимать с репертуара, — таковы были "Виндзорские кумушки"»⁵⁸.

И в 1922 г., оглядываясь назад, вспоминал, что и после 1897 г. «Шекспир по-прежнему оказался в архиве, в складе, и только изредка, для гастролеров, ставили "Гамлета", в декорациях из "Синей бороды", с короной короля Бобеша, в которой щеголял Клавдий все акты, не снимая ее даже у себя в спальне»⁵⁹.

Невостребованность Шекспира, в том числе в образовательных программах («Точно в школах и не знали о существовании Шекспира, чурались его...»⁶⁰), воспринималась Гнедичем и как личная боль, и как свидетельство культурной недоразвитости русского театра. Шекспира вначале отодвинули в сторону бытовые пьесы («все свои силы направляли на изучение современной бытовой комедии»⁶¹), а затем и новая драма: «с севера повеяло мистическим туманом»⁶², драмой Ибсена, Метерлинка и Чехова, вновь отвлекая русский театр от шекспировских задач.

Однако в 1922 г. он с надеждой рассуждает о том, что, кажется, время Шекспира все-таки пришло. Не очень ясно, на каком основании, но он пишет с воодушевлением:

«И вот из мрака и хаоса пестрой действительности стал резче и резче обозначаться лик Шекспира. Могучий, вечно юный, он приблизился, не торопясь, мерно двигаясь к свету. <...> Какой жизнью, какой мощной, здоровой жизнью пахнуло от него! <...>

⁵⁸ Г. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. Прочие исполнители и обстановка <...>. С. 137.

⁵⁹ Гнедич П. П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала. С. 3.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

Зашевелились, проснулись артистические силы: Шекспир идет, Шекспир. Ужели весна, возрождение жизни на сцене?»⁶³

Критик, переводчик, писатель, режиссер Гнедич во многом работал именно ради этого «возвращения» Шекспира и немало сделал для него, прокладывая дорогу к раннесоветским спорам о новом, революционном Шекспире.

Список литературы

1. Азов А. Г. Поверженные буквалисты: из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Высшая школа экономики, 2013. 304 с.
2. Баскина М. Э. Филологически точный перевод 1920–1930-х годов: люди и институции // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / сост. М. Э. Баскина; отв. ред. М. Э. Баскина, В. В. Филичева. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 5–80.
3. Гнедич П. П. История искусств: зодчество, живопись, ваение: в 3 т. СПб.: А. Ф. Маркс, 1898. Т. 1–3.
4. Дурьлин С. Н. «Гамлет» на русской сцене // Художественный перевод и сравнительное литературоведение: сб. науч. тр. / отв. ред. Д. Н. Жаткин. М.: Флинта, 2022. Т. XVII. С. 324–433.
5. Жаткин Д. Н., Сердечная В. В. Концепция трагедии Шекспира в литературной критике Ю. Айхенвальда // Проблемы исторической поэтики. 2024. Т. 22. № 1. С. 209–228 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1708012852.pdf (03.03.2024). DOI: 10.15393/j9.art.2024.13442. EDN: XNPERK
6. История русского драматического театра: в 7 т. / редкол.: Е. Г. Холодов (гл. ред.) и др. М.: Искусство, 1982. Т. 6: 1882–1897. 576 с.
7. Кириллова А. С. Литературная и театральная полемика вокруг пьесы П. П. Гнедича «Перекасти-поле» // Писатель — критика — читатель: механизмы формирования литературной репутации в России во второй половине XIX — первой трети XX вв. СПб.: Росток, 2022. С. 500–510.
8. Луначарский А. История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах. М.: Государственное изд-во, 1924. Ч. 1. 244 с.
9. Майданова М. Н. Петр Петрович Гнедич // Сюжеты Александринской сцены. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018. Т. 2: Актеры. Режиссеры. С. 348–368.
10. Мамчур Е. В. Александринский театр в начале XX века: лица и идеи // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 41–60.
11. Мешкова Е. М. А. Н. Островский — переводчик: стратегии перевода шекспировских пьес // Русский язык и культура в зеркале перевода. М.: МГУ, 2023. С. 17–23.

⁶³ Гнедич П. П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театра. С. 3.

12. Ровда К. И. Годы реакции // Шекспир и русская культура / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом); под ред. [и с предисл.] акад. М. П. Алексеева. Л.: Наука, 1965. С. 627–698.
13. Фриче В. М. Очерки по истории западно-европейской литературы. М.: Польза, 1908. 256 с.
14. Чечик Л. А. Венецианское искусство в русской искусствоведческой критике // Италиянистика в современном мире = L'Italianistica nel mondo contemporaneo: мат-лы II Междунар. науч.-практ. конф. (Москва, 27–28 февр. 2020 г.). М.: МГПУ, 2021. С. 231–239 [Электронный ресурс]. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46440720> (03.03.2024). EDN: JZUMEC
15. [Щедрина Т. Г.] Густав Шпет и шекспировский круг: письма, документы, переводы. М., СПб.: Петрогриф, 2013. 760 с. (Сер.: Российские пропилеи.)

References

1. Azov A. G. *Poverzhennyye bukvalisty: iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody* [Defeated Literalists: from the History of Literary Translation in the USSR in the 1920s–1960s]. Moscow, Vysshaya shkola ekonomiki Publ., 2013. 304 p. (In Russ.)
2. Baskina M. E. Philologically Accurate Translation of the 1920s–1930s: People and Institutions. In: *Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920–1930-kh godov* [Literary and Philological Translation of the 1920s–1930s]. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2021, pp. 5–80. (In Russ.)
3. Gnedich P. P. *Istoriya iskusstv: zodchestvo, zhivopis', vayanie: v 3 tomakh* [History of Art: Architecture, Painting, Sculpture: in 3 Vols]. St. Petersburg, A. F. Marks Publ., 1898, vol. 1–3. (In Russ.)
4. Durylin S. N. “Hamlet” on the Russian Stage. In: *Khudozhestvennyy perevod i sravnitel'noe literaturovedenie: sbornik nauchnykh trudov* [Literary Translation and Comparative Literary Criticism: Collection of Scientific Works]. Moscow, Flinta Publ., 2022, vol. 17, pp. 324–433. (In Russ.)
5. Zhatkin D. N., Serdechnaya V. V. Yuly Aykhenvald's Concept of Shakespeare's Tragedies. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2024, vol. 22, no. 1, pp. 209–228. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1708012852.pdf (accessed on March 3, 2024). DOI: 10.15393/j9.art.2024.13442. EDN: XNPEPK (In Russ.)
6. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: v 7 tomakh* [History of the Russian Drama Theater: in 7 Vols]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1982, vol. 6. 576 p. (In Russ.)
7. Kirillova A. S. Literary and Theatrical Controversy Around P. P. Gnedich's Play “Tumbleweeds”. In: *Pisatel' — kritika — chitatel': mekhanizmy formirovaniya literaturnoy reputatsii v Rossii vo vtoroy polovine XIX — pervoy treti XX vv.* [Writer — Criticism — Reader: Mechanisms for the Formation of Literary Reputation in Russia in the Second Half of the 19th — the First Third of the 20th Centuries]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2022, pp. 500–510. (In Russ.)

8. Lunacharskiy A. *Istoriya zapadno-evropeyskoy literatury v ee vazhneyshikh momentakh* [History of Western European Literature in Its Most Important Moments]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo Publ., 1924, part 1. 244 p. (In Russ.)
9. Maydanova M. N. Petr Petrovich Gnedich. In: *Syuzhety Aleksandrinskoy stseny* [Plots of the Alexandrinsky Stage]. St. Petersburg, Levsha. Sankt-Peterburg Publ., 2018, vol. 2, pp. 348–368. (In Russ.)
10. Mamchur E. V. Alexandrinsky Theatre at the Beginning of the 20th Century: Persons and Ideas. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music], 2015, no. 2, pp. 41–60. (In Russ.)
11. Meshkova E. M. Ostrovsky as a Translator: Strategies for Shakespeare's Plays Translating. In: *Russkiy yazyk i kul'tura v zerkale perevoda* [Russian Language and Culture in the Mirror of Translation]. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2023, pp. 17–23. (In Russ.)
12. Rovda K. I. Reaction Years. In: *Shekspir i russkaya kul'tura* [Shakespeare and Russian Culture]. Leningrad, Nauka Publ., 1965, pp. 627–698. (In Russ.)
13. Friche V. M. *Ocherki po istorii zapadno-evropeyskoy literatury* [Essays on the History of Western European Literature]. Moscow, Pol'za Publ., 1908. 256 p. (In Russ.)
14. Chechik L. A. Venetian Art in Russian Critics. In: *Ital'yanistika v sovremennom mire = L'Italianistica nel mondo contemporaneo: materialy II Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (Moskva, 27–28 fevralya 2020 g.)* [Italian Studies in the Modern World: Materials of the 2nd International Scientific and Practical Conference (Moscow, February 27–28, 2020)]. Moscow, Moscow City University Publ., 2021, pp. 231–239. Available at: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46440720> (accessed on March 3, 2024). EDN: JZUMEC (In Russ.)
15. Shchedrina T. G. *Gustav Shpet i shekspirovskiy krug: pis'ma, dokumenty, perevody* [Gustav Shpet and the Shakespearean Circle: Letters, Documents, Translations]. Moscow, St. Petersburg, Petroglif Publ., 2013. 760 p. (Ser.: Russian Propylaea.) (In Russ.)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ / INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Жаткин Дмитрий Николаевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет (проезд Байдукова / ул. Гагарина, 1а/11, г. Пенза, Российская Федерация, 440039); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-3518>; e-mail: ivb40@yandex.ru.

Сердечная Вера Владимировна, доктор филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения, Кубанский государственный университет (ул. Ставропольская, 149, г. Краснодар, Российская Федерация, 350040); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8718-3556>; e-mail: [rintra@yandex.ru](mailto:rintr@yandex.ru).

Dmitry N. Zhatkin, PhD (Philology), Professor, Head of the Department of Translation and Translation Studies, Penza State Technological University (proezd Baydukova 1a / ul. Gagarina 11, Penza, 440039, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4768-3518>; e-mail: ivb40@yandex.ru.

Vera V. Serdechnaia, PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Foreign Literature and Comparative Cultural Studies, Kuban State University (ul. Stavropol'skaya 149, Krasnodar, 350040, Russian Federation); ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8718-3556>; e-mail: [rintra@yandex.ru](mailto:rintr@yandex.ru).

Поступила в редакцию / Received 24.04.2024

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 30.05.2024

Принята к публикации / Accepted 03.06.2024

Дата публикации / Date of publication 12.09.2024