

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S1605788025010065

«Гамлет» в переводе П. П. Гнедича в истории русского драматического театра

© 2025 г. Д. Н. Жаткин

Доктор филологических наук,
профессор Пензенского государственного технологического университета,
Россия, 440039, Пенза, проезд Байдукова, д. 1а/11
ivb40@yandex.ru

© 2025 г. В. В. Сердечная

Доктор филологических наук,
доцент Кубанского государственного университета,
Россия, 350040, Краснодар, ул. Ставропольская, д. 149
rintra@yandex.ru

Резюме. В статье осмысливается деятельность Петра Петровича Гнедича (1855–1925) как переводчика и популяризатора на русской театральной сцене «Гамлета» Шекспира. Два перевода «Гамлета», выполненные с перерывом более чем в двадцать лет, знаменуют в жизни Гнедича начало и завершение его активной работы по «повороту» русского театра к Шекспиру. На материале до-революционной периодики, иных изданий рубежа XIX–XX вв. авторы воссоздают образ русской шекспирианы в переводах и постановках Гнедича, обращаясь прежде всего к «Гамлету». Перевод «Гамлета» Гнедичем, составивший после публикации в 1891 г. конкуренцию переводам предшественников, был не только более точным, но и послужил основой для двух «казенных» постановок в императорских театрах (Малый в Москве, Александринский в Петербурге), которые задали новую тенденцию к ансамблевому и цельно-художественному решению этой пьесы. Обширный исследованный материал театральной критики позволяет сделать вывод о важном историко-культурном значении работы Гнедича над «Гамлетом» — не только как переводчика, но и как автора идеи художественного решения, как постановщика и исследователя текста во взаимодействии с ведущими актерами эпохи А.И. Южиным и В.П. Далматовым. Во втором переводе «Гамлета», не получившем общественного признания во многом в силу публикации в революционном 1917 году, приоритетной для Гнедича оказывается не сценичность, а образная и фонетическая точность в сочетании с принципами эквилинеарности и эквиритмичности.

Благодарность. Исследование проведено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 24-18-00040 «Эволюция русского поэтического перевода в контексте идейных концепций литературных журналов второй половины XIX века»).

Ключевые слова: Петр Гнедич, рецепция Шекспира, русский Шекспир, «Гамлет», переводы «Гамлета», «Гамлет» на русской сцене, Южин, Далматов

Для цитирования: Жаткин Д.Н., Сердечная В.В. «Гамлет» в переводе П.П. Гнедича в истории русского драматического театра // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84. № 1. С. 63–74. DOI: 10.31857/S1605788025010065

Hamlet translated by Pyotr Gnedich in the History of Russian Drama Theater

© 2025 Dmitry N. Zhatkin

Doct. Sci. (Philol.),
Professor of the Penza State Technological University,
1a-11 Baydukov Pass., Penza, 440039, Russia
ivb40@yandex.ru

© 2025 Vera V. Serdechnaya

Doct. Sci. (Philol.),
Assistant Professor of the Kuban State University,
149 Stavropolskaya Str., Krasnodar, 350040, Russia
rintra@yandex.ru

Abstract. The article examines the activities of Pyotr Petrovich Gnedich (1855–1925) as a translator and popularizer of Shakespeare's *Hamlet* on the Russian theater stage. Two translations of *Hamlet*, completed with a gap of more than twenty years, mark in Gnedich's life the beginning and completion of his active work to 'turn' the Russian theater towards Shakespeare. Based on the material of pre-revolutionary periodicals and other publications at the turn of the 19th–20th centuries, the authors recreate the image of Russian Shakespearean literature in Gnedich's translations and productions, turning primarily to *Hamlet*. Gnedich's translation of *Hamlet*, which after its publication in 1891 competed with the translations of its predecessors, was not only more accurate, but also served as the basis for two 'official' productions in the imperial theaters (Maly in Moscow, Alexandrinsky in St. Petersburg), which set a new trend to the ensemble and integral artistic solution of this play. The extensive researched material of theatrical criticism allows us to draw a conclusion about the important historical and cultural significance of Gnedich's work on *Hamlet* – not only as a translator, but also as the author of the idea of an artistic solution, as a director and researcher of the text in interaction with the leading actors of the era of A.I. Yuzhin and V.P. Dalmatov. In the second translation of *Hamlet*, which did not receive public recognition largely due to its publication in the revolutionary year of 1917, Gnedich's priority is not scenic quality, but figurative and phonetic accuracy in combination with the principles of equilinearity and equirhythmicity.

Acknowledgements. The research was carried out at the expense of a grant from the Russian Science Foundation (project No. 24-18-00040 "The evolution of Russian poetic translation in the context of ideological concepts of literary journals of the second half of the XIX century").

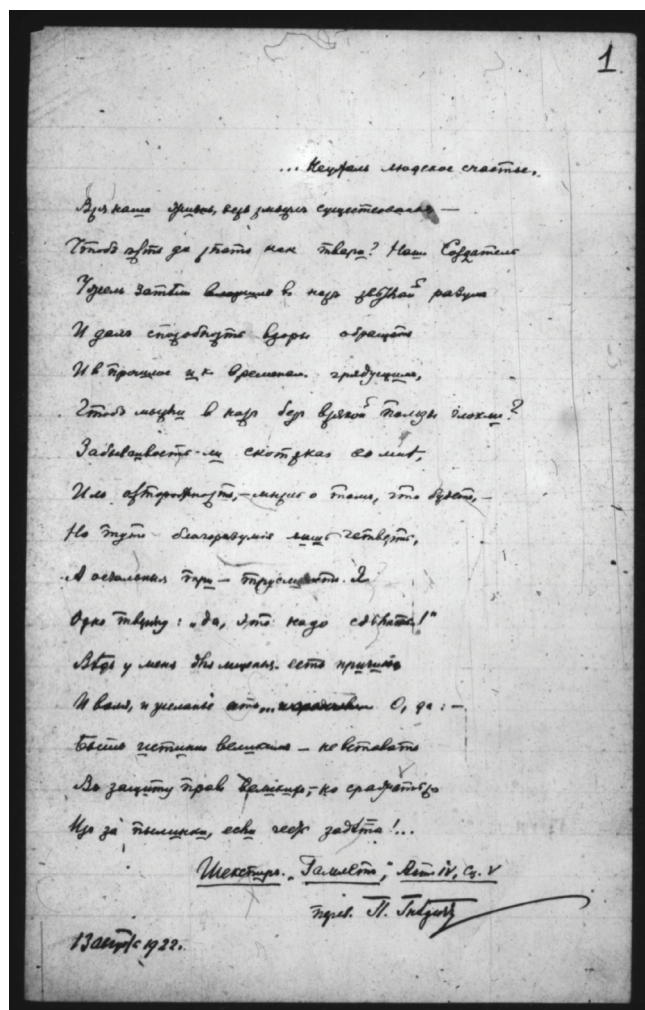
Keywords: Pyotr Gnedich, reception of Shakespeare, Russian Shakespeare, *Hamlet*, translations of *Hamlet*, *Hamlet* on the Russian stage, Yuzhin, Dalmatov

For citation: Zhatkin, D.N., Serdechnaya, V.V. "*Gamlet*" v perevode P.P. Gnedicha v istorii russkogo dramatičeskogo teatra [*Hamlet* translated by Pyotr Gnedich in the History of Russian Drama Theater]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2025, Vol. 84, No. 1, pp. 63–74. (In Russ.) DOI: 10.31857/S1605788025010065

Петр Петрович Гнедич (1855–1925) знаком современному читателю прежде всего как автор обобщающего труда по истории искусства [1]. Однако он также писал самобытную прозу [2]–[7], был плодовитым драматургом, небесталанным театральным администратором и постановщиком, переводил пьесы — прежде всего пьесы Шекспира. До Октябрьской революции Гнедич был известен как активный театральный деятель: в 1900–1908 гг. он заведовал труппой Александринского театра, являлся одним из инициаторов создания «Ежегодника императорских театров» (1892–1915) [8, с. III]; его пьеса «Горящие письма» стала первой, которую поставил К.С. Станиславский как режиссер [9, с. 357]. В 1918–1919 гг. Гнедич стал

членом репертуарной секции Петроградского отделения Театрального отдела Наркомпроса [10]; в конце жизни публиковал воспоминания на страницах различных периодических изданий [11]–[13]; посмертно, в 1929 г., вышла отдельная книга его мемуаров [14]. Правда, с тех пор его оригинальные произведения практически не печатались; обширное наследие драматурга, искусствоведа, режиссера, переводчика осталось малоизученным [9]; [15]–[19].

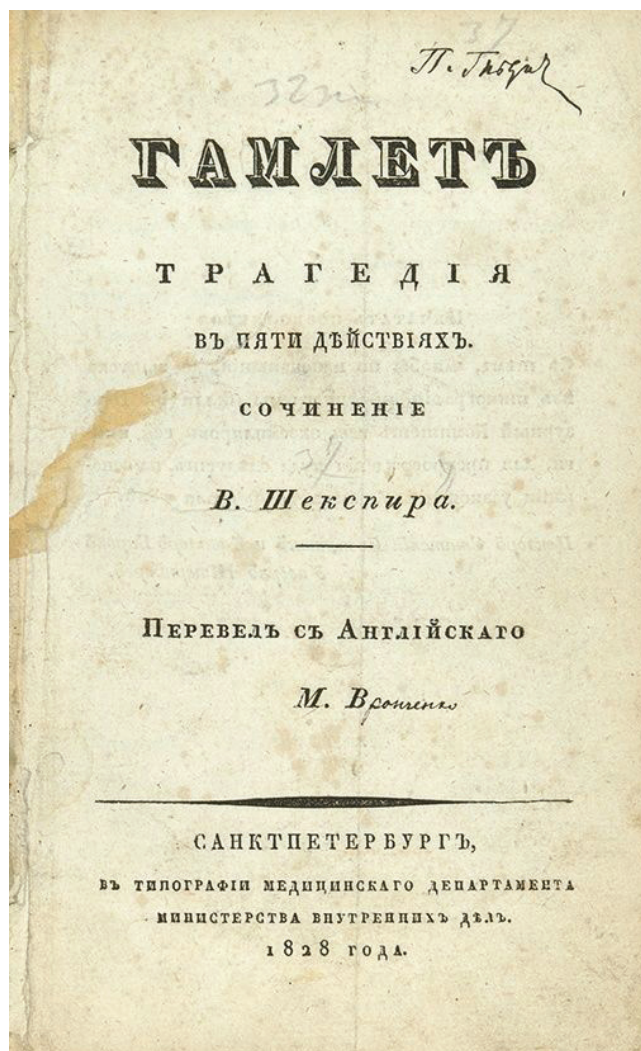
Деятельность Гнедича имела большое значение для русской рецепции Шекспира. Шекспир в его восприятии был ключевой фигурой театра и знаком романтической, яркой драматургии,



Ил. 1. Фрагмент перевода «Гамлета» (из акта IV, сцены 5). Автограф П.П. Гнедича с датировкой «13 августа 1922 г.». РГАЛИ. Ф. 153. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1.

незаслуженно ушедшей на периферию русско-го театрального репертуара к концу XIX в., когда «случайные постановки произведений Шекспира являлись детски-неумелыми попытками» [20, с. 137] воссоздания великих сюжетов на фоне общего засилья бытовых пьес. Гнедич способствовал приходу Шекспира на русскую сцену и как переводчик ряда его произведений, и как театральный деятель, и как режиссер.

Важнейшим произведением Шекспира для Гнедича был «Гамлет»: с него началось обращение к английскому драматургу, и к нему же переводчик вернулся в конце творческого пути. Более того, сохранившийся в Российском государственном архиве литературы и искусства автограф фрагмента перевода IV акта трагедии, датированный 13 августа 1922 г. (ил. 1), свидетельствует о том, что совершенствование второго перевода «Гамлета» продолжалось едва ли не до самой смерти Гнедича.



Ил. 2. Титульный лист первого русского издания перевода «Гамлета», осуществленного М.П. Вронченко (1828), с владельческим автографом П.П. Гнедича.

К переводам и переложениям «Гамлета», созданным предшественниками, Гнедич относился критично. Сумароковский «Гамлет» (1748) для него — «нелепая перелицовка» [12, с. 7], перевод Н.А. Полевого (1887) — «кустарно-слащавый», «вернее, перелицовка» [Там же, с. 8]; также он упоминает «очень хороший, но давно устарелый перевод Вронченко¹, тяжеловатый, местами очень туманный перевод Кронеберга<...>, дубовый перевод г. Маклакова» [21, с. 775]. Как отмечал Гнедич, «несостоятельность русского текста заставила некоторых артистов составить мозаику по разным переводам, брать отрывки и от Кронеберга, и от Полевого, и от Загуляева, целыми

¹ До наших дней сохранилось первое издание перевода М.П. Вронченко (1828) из личной библиотеки П.П. Гнедича с владельческим автографом последнего на титульном листе (ил. 2).

сценами и отдельными фразами» [Там же, с. 775]. Несостоятельность эта, по Гнедичу, имела много причин, но в частности — «в наших переводах и следа не осталось могучей образности его <Шекспира> сравнений» [Там же, с. 784]. При этом Гнедич был убежден, что «Гамлета» при его вхождении в русскую культуру нельзя было переводить близко к подлиннику: «Близкий, дословный перевод был бы тяжел и непонятен русскому зрителю не только XVIII, но и XIX века» [12, с. 8]. Таким образом, переводы предшественников он рассматривал как подготовку отечественной аудитории к восприятию подлинного Шекспира.

Гнедич вспоминал, что к переводу «Гамлета» на русский язык его подвигнул одноклассник Чарльз (Карл) Тернер, обративший внимание на неточность ранее созданных и используемых для театральных постановок переводов трагедии [14, с. 144]. По наблюдению Гнедича, существенное влияние на русскую переводческую традицию оказывали вольные немецкие переложения, «откуда сплошь и рядом черпались темные места, нередко произвольно поняты немцами» [21, с. 775]. Переводя пьесу, Гнедич одновременно брал у Тернера уроки английского, с чем, вероятно, и связано позднейшее указание переводчика: «При помощи моего школьного товарища, Карла Ивановича Тернера, англичанина, я кончил его <перевод “Гамлета”> в 1881 году» [13, с. 205].

В начале 1880-х годов трагедия была одобрена к постановке в Театрально-литературном комитете (при сравнении с непомерно разросшимся из-за разъяснений и толкований новым переводом А.Л. Соколовского). Из программной статьи 1882 г. «“Гамлет”, его постановки и переводы. Взгляд на трагедию Шекспира как на сценическое представление» очевидно, что Гнедич изначально смотрел на пьесу с точки зрения театрального опыта, переводил ее прежде всего для сцены [21]. В финале статьи он писал: «“Гамлет” ждет нормальной постановки. Но дождется ли — на этот вопрос я не решаюсь ответить...» [21, с. 800].

Предложенному Гнедичем варианту «Гамлета» пришлось ожидать постановки около десяти лет. Новый перевод был задержан, в том числе, из-за цензурных требований. Так, секретарь цензурного комитета А.П. Шталь сообщил Гнедичу: «Полевого и Загуляева мы можем играть беспрепятственно. А вот вашего текста у нас с соответствующею печатью нет. Ведь вы, быть может, там что-нибудь нецензурного напереводили» [13, с. 206]. Перевод прошел цензуру с небольшими потерями [Там же], но, пока императорские театры возглавлял А.А. Потехин, «Гамлет»

так и не был поставлен ни в Москве, ни в Петербурге: по свидетельству Гнедича, Потехин хотел видеть в роли Офелии свою дочь, актрису Раису Потехину (1861–1890), но она была недостаточно молода [Там же, с. 207].

Первая постановка «Гамлета» в переводе Гнедича состоялась в 1891 г. на сцене Михайловского театра в прощальный бенефис французского актера Люсьена Гитри, с новыми декорациями, написанными в немецком городе Кобурге [13, с. 207], в мастерской театрального художника Лютке-Мейера (Лютке-Майера) [Там же, с. 208]. Гнедич отмечал, что трактовка роли у Гитри оказалась неудачной: «Реалист *rig sang*, он хотел и принца датского сыграть не трагедией, а в простом “жанровом” тоне. Его не поняли, — ни публика, ни критики, — и успеха он не имел» [Там же, с. 208].

На дальнейшую судьбу перевода и его постановки повлияла подготовка роли Гамлета, осуществлявшаяся Гнедичем с известным трагиком В.П. Далматовым (1852–1912). Гнедич вспоминал, что при совместной работе над редактурой перевода Далматов добивался интонационно-фонетической естественности фраз [22, с. 46]. Таким образом, созданный почти как учебный опыт перевод дорабатывался Гнедичем вместе с артистом исходя из логики звучания. Впоследствии переводчик писал о важности фонетической верности в шекспировском стихе: «...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» [12, с. 12].

Гнедич размышлял о том, как ставить Шекспира, и особенно — «Гамлета». Он возмущался тем, что нарочитое невнимание к английскому классу вполне соответствовало традиции русского театра: «только изредка, для гастролеров, ставили “Гамлета”, в декорациях из “Синей бороды”, с короной короля Бобеша» [11, с. 3]; для публики классический репертуар являлся «каким-то допотопным чудищем, каким-то плезиозавром» [20, с. 137].

Из переводческого комментария очевидно стремление Гнедича к выработке собственных постановочных решений, касающихся, в частности, стиля оформления. Так, в упоминавшейся статье 1882 г. он отмечал, что «декоратор не погрешит, осыпав крыши и зубцы замка снегом» [21, с. 776], — такой вывод сделан по итогам предварительного изучения оригинального текста с целью установления времени действия — «оканчивается трагедия весной, первые же три акта происходят осенью

и зимой» [Там же, с. 777]. Далее следуют примечания по сценографии: «Замок, несомненно, ярко освещен изнутри» [Там же]; «Не будет лишним, если декоратор поставит на платформу у решетки старинную каменную скамью» [Там же].

В 1891 г. премьеры нового перевода прошли сразу в двух императорских театрах: 8 октября — в петербургском Александринском театре, 14 октября — в московском Малом театре. Постановки были по сути однотипны: «один и тот же перевод, одна и та же музыка в пьесе, одни и те же декорации, один и тот же тип режиссерства» [23, с. 383–384]. Музыка, написанная П.И. Чайковским, стала, по наблюдению С.Н. Дурылина, «лучшим достижением спектакля» [Там же, с. 384].

Оставшиеся от бенефиса Л. Гитри декорации Лютке-Мейера, «написанные свежо и сочно, но трафаретно и шаблонно» [13, с. 208], были дополнены работами московского художника А.Ф. Гельцера, который выполнил для Петербурга «две декорации для первого акта 1-й и 5-й картины, так как снежных видов Эльсинора не было; для Москвы — эти же декорации, кабинет королевы, и галерея для последней картины трагедии» [Там же, с. 208]. Костюмы были пошиты по рисункам Ф.Л. Соллогуба [24, с. 110–111], который «сочинял костюмы весьма точные эпохе, но едва ли сценичные», и «не представлял себе того фона, на котором должны они показываться перед публикой» [13, с. 208]. Сценография в постановках несколько различалась: «в Москве — открытая галерея, в Петербурге — площадка башни» [25, с. 139]. Гнедич писал о сценографии московского спектакля: «Кабинет королевы был скомпонован пренелепо: молельня короля помещалась во втором этаже, в глубине, и оттуда Горев, изображавший короля, читал свой монолог, а Южин собирался там убивать его. Половина театра этой сцены не видела» [13, с. 208]. Он неоднократно отмечал неупорядоченность, несвязность частей постановки и ее оформления, созданного разными художниками: «На поднятии занавеса на нас повеяло средневековой северной легендой <...>, но со второй картины все иллюзии исчезли. Вместо внутренности мрачного Эльсинора, где на забрызганном братской кровью престоле сидит злодей “с улыбкой вечной на устах”, — зрители увидели веселый дворец в золоте» [20, с. 139].

Также на московской сцене текст трагедии оказался представленным более полно: были включены опускавшиеся в Петербурге две сцены четвертого акта, а монолог Гамлета перед войском Фортинбраса вообще исполнялся для русского зрителя впервые [24, с. 198].

Первое издание перевода в сорока экземплярах (Кавказские Минеральные воды, 1891) представило его сокращенную сценическую версию, было сугубо рабочим и не поступало в продажу [26, с. I]. В процессе подготовки «перевод подвергся сценическим урезкам и, сокращенный почти на треть, <был> назначен к постановке» [20, с. 137]. В сокращении трагедии для сцены Гнедич опирался на постановочный опыт переводов Полевого и Загуляева [26, с. I]. После премьеры эта сценическая версия перевода, уже с постановочными пометами, была издана в Москве [27], с указанием ролей артистов: Гамлета играли в разных театрах В.П. Далматов и А.И. Южин, Офелию — М.П. Томсон и М.Н. Ермолова и т.д. Также перевод был опубликован в журнале «Артист» (1892) [28] и в ежемесячном приложении к нему «Дневник артиста» (1892) [29] — с иллюстрациями, воссоздающими портреты артистов в ролях и декорации.

В примечаниях к изданному переводу Гнедич тщательно формулировал требования к костюмам, сценографии, в целом к оформлению спектакля. Он описывал «бутафорский реквизит» (среди прочего — «петух для пения», «два тронных кресла», одежда, оружие и т.д.), а также оставлял «заметки для режиссера» и «общие примечания», включавшие указания по свету, звуку и мизансценированию: «В конце картины — розоватый тон рассвета»; «За кулисами — ветер»; «Для ослабления тяжелого впечатления похорон и опускания в могилу гроба можно, как это практиковалось в Москве, окружить могилу сплошным кольцом подруг Офелии и придворных» [30, с. 124]. По подробности решений очевидно, что Гнедич уже здесь проявлял задатки постановщика, хотя основными режиссерами были в Петербурге — П.М. Медведев, в Москве — С.А. Черневский.

У актеров, в особенности — участвовавших в петербургской постановке, не было привычки к совместной работе, — и тем не менее «Гамлет» 1891 года оказался своего рода открытием для обеих сцен, вызвал активные отклики в театральной прессе. Гнедич писал: «Ни об одной пьесе не накопилось такого невероятного количества статей, как об этом возобновлении “Гамлета”» [13, с. 210].

Анонимный рецензент «Театрального мира» отмечал: «Художнику удалось сохранить северный колорит фантастической легенды <...>. Снежная буря забила снегом щели деревянных балконов» [31, с. 5]. Именно на северном духе декораций настаивал Гнедич в нескольких публикациях на тему [21, с. 776–777]; [20, с. 139]; [30, с. 124–125]; [12, с. 8]. Среди принципиальных

установок перевода Гнедича было то, что Гамлет — не юноша ранних лет, но тридцатилетний мужчина. И Южин, и Далматов играли его с бородой; это было также важно для переводчика, указывавшего: «Безбородое лицо принца ничем не может быть мотивировано» [30, с. 126].

С.Н. Дурылин критично отмечал: «...как видно из отзывов печати и из воспоминаний зрителей, никакого режиссерского плана, тем более замысла, в постановках не было. Настоящей творческой работы режиссера не могло и быть в тех условиях, в которых подготавливался “Гамлет” на казенной сцене» [23, с. 384]. Впрочем, явление режиссерского театра еще только зарождалось; и сам Гнедич в рецензии на спектакли рассуждал о несогласованности художественных решений: «...Нельзя не сознаться, что постановка именно не была превосходной <...>, лучше играть всю пьесу в двух декорациях, но чтобы декорации эти *усугубляли* впечатление игры артистов, а не *рассстраивали* его <...>, следует отметить недостаточную твердость и срепетовку» [20, с. 138–139]. Гнедич особенно акцентировал то обстоятельство, что, при всей оформительской красоте спектакля, в нем не было внутреннего единства: «С внешней стороны, вся трагедия поставлена тщательно, но внутренняя сторона сцен смята местами безбожно» [Там же, с. 140].

Хотя как единое целое и петербургская, и московская постановки были несовершенны, исполнение главных ролей было оценено критикой как новаторское. По наблюдению С.Н. Дурылина, в петербургской постановке все свелось «как и в старину, к исполнению одной роли Гамлета, бывшей в руках В.П. Далматова <...> и М.В. Дальского» [23, с. 385], однако в Москве дело обстояло иначе: «выступал превосходный ансамбль артистов (М.Н. Ермолова, А.И. Южин, Ф.П. Горев, О.А. Правдин и др.), давно и плодотворно работавших над воплощением Шекспира» [Там же].

Не только Далматов работал с Гнедичем над своей ролью, но и Южин. 1 октября 1891 г., незадолго до премьеры, он писал Гнедичу: «Непременно — во что бы то ни стало — приезжайте, как только сойдет “Гамлет” в Петербурге. Что Вы мне пишете о десятом?! Серьезно говорю, Вы много потеряете, да и мне Вы необходимы. 3-го сдали, а 4-го выезжайте обязательно, чтобы быть здесь к первым репетициям. Репетиции 5-го, 6-го, 7-го и 8-го числа особенно, особенно важны, и я убежден, что Вы приедете» [32, с. 68–69]. Из дальнейшего письма становится очевидно, что Гнедич, по сути, выполнял роль постановщика и в Москве: Южин

советовался с ним по деталям не только текста, но и количества картин, и мизансценирования.

Исполнение роли Гамлета Южиным в Малом театре вызвало неоднозначные отзывы критики. Так, для С.В. Васильева важной особенностью южинской роли было сохранение единства строения: «Удивительная простота, искренность и задушевность — вот отличительные черты этого исполнения» [33, с. 402]. Н.Е. Эфрос увидел «волю и простор духовной мощи Гамлета», «героический элемент» его души [34, с. 32]; Гамлет Южина характеризовался им как «мужественная, энергичная личность» [Там же], которую сыграл «большой <...> великий актер» [Там же, с. 33]. М.Н. Ремизов отмечал цельность решения роли: «В его исполнении все обдуманно, все тщательно отделано, очень умно сгармонизировано одно с другим, логически вытекает одно из другого», — и все же находил в игре Южина искусственность: «...это, все-таки, талантливый артист в эффектной роли, а не Гамлет» [35, с. 145]. Петербургский рецензент писал в журнале «Артист» о Южине-гастролере: «Г. Южин — самый “сценичный” из всех современных Гамлетов <...>, зритель смотрит его в течение пяти длиннейших актов с неослабевающим интересом» [25, с. 138]. И. Иванов отмечал, что «все-таки это был *романтический* Гамлет, а не *шекспировский*, — Гамлет, которого мог бы написать Виктор Гюго»: «У г. Южина нет Гамлета-мыслителя, а только впавший в скорбь и меланхолию сильный практический деятель» [36, с. 108–109]. Южин действительно трактовал Гамлета скорее как сильного и мучающегося человека; в книге Э. ДAUDENA «Шекспир. Критическое исследование его мысли и его творчества» рукой артиста оставлена карандашная запись, включающая, в числе прочего, такие слова: «Неужели только слабые люди говорят и молятся “да минует меня чаша сия!”? И не доказательство ли, наоборот, силы духа и воли, если, несмотря на душевную муку, выразившуюся в этом вопле, человек все-таки берет топор палача или меч мстителя и во всё время тяжких сомнений сильного ума идет к цели, отдавая ей всё? Неужели горская и кровавая месть или корсиканская вендетта есть сила, а Гамлет — слабость?» [32, с. 551].

Далматов ранее неудачно играл Гамлета в Москве, в Пушкинском театре, по переводу Н. Полевого [14, с. 147]; [22, с. 47]: «Он был ошикан всем театром после третьего акта и, выйдя на вызовы и на шиканье залы, сказал: “Позвольте, господа, мне кончить роль, а потом будем спорить”» [13, с. 209]. В новом переводе, после тщательного анализа роли вместе с Гнедичем, артист сыграл

ее в Александринском театре более самобытно: «Далматов пытался спустить Гамлета с ходуль, делал его нервным, иронично-желчным с врагами и товарищески задушевым в беседе с бродячими актерами» [37, с. 229–230]. С.Н. Дурылин говорил о том, что Гамлет Далматова сходен с трактовкой образа в статье И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» [23, с. 386].

У Далматова была целая теория о Гамлете — не нежном меланхоличном принце, а суровом средневековом северянине, бродяге-христианине между язычников: «Я бы уничтожил эти колоннады, в которых театр разыгрывает Гамлета, и дал бы самые неприглядные внутренние помещения грязных средневековых дворцов, без всяких оперных прикрас, со всеми мелочами и неудобствами этих жилищ. Сорвал бы раз навсегда с действующих лиц балетные плащи и чистенькое трико и одел бы их в грубые ткани, заковал бы воинов не в бутафорскую картонную броню, только что из склада принесенную, а в настоящую, тяжелую, чтобы они ходили тяжело, глядели бы сурово... <...> На их лицах, грубых, но типичных, должна отразиться постоянная борьба на море и суше из-за каждой пяди земли» [34, с. 35]. Гнедич писал: «...мне нравилось в Далматове то, что он не стесняясь рвал все прежнее устаревшее и не цепляясь за то, за что обыкновенно цепляются актеры: за внешнюю условную красоту <...>. Он решил сбросить с себя налет того байроновского романтизма, который придавали характеру принца современные актеры» [22, с. 46].

В. Баскин, посмотрев постановку Александринского театра, отмечал, что «Далматов не дал цельного темперамента» [38, с. 291], однако «в пользу артиста <...> говорит то, что он старался быть естественным» [Там же]. По отзыву П.М. Свободина, «Далматов играл неузнаваемо, — сравнительно с Москвою» [13, с. 209]. В.П. Буренин признавал, что в игре Далматова «было видно внимательное изучение, серьезная и притом самостоятельная работа <...>, в его позировке и мимике, в его манере чтения монологов, даже в его гриме нельзя не отметить оригинального характера» [39, с. 4]. Шекспировский принц, «циничный, беспощадный к себе, не стесняющийся вульгарным тоном» [Там же], привлек внимание новизной трактовки роли; также указывалось, что Далматов «хорошо владеет иронией» [Там же], переходом от желчных интонаций к теплым. Сам Гнедич, характеризуя поиск Далматовым новых решений, признавал оправданность его игры исходя из оригинального текста и при этом приводил аргументы: «...в подлиннике роль Гамлета

испещрена словами вроде knave (мошенник), villain (подлец), да еще с присоединением эпитетов bawdy (непотребный), lecherous (распутный), damned (окаянный) и т.д.» [20, с. 140].

В обеих столицах постановка шла с успехом; как отмечал Гнедич, «были любители, которые по пяти-десяти раз смотрели пьесу» [14, с. 148–149]. В Москве, заняв четвертое место по количеству показов в сезоне [24, с. 198], «Гамлет» дал лучшие в сезоне сборы, а в Петербурге прошел вторым по количеству представлений после «Плодов просвещения» Л.Н. Толстого [25, с. 139]. В репертуаре Александринского театра за шесть сезонов спектакль был сыгран 41 раз². Южин в письме к М.Н. Сумбатовой от 10 июня 1893 года сообщал о том, как был принят спектакль московской публикой: «Что было в Гамлете — никакому описанию не поддается. При битком набитом сборе меня вызывали по десяти и больше раз, кидали на сцену цветы, букетики, шапки, носовые платки, по окончании спектакля толпа, человек двести, проникла на сцену, меня качали, целовали руки, становились на колени. Успех такой, какого я никогда не испытывал, да и видел только в Тифлисе в прощальный спектакль первого приезда Федотовой» [32, с. 93].

Перевод Гнедича вызвал большую полемику. Автор рецензии в «Русском вестнике» отмечал: «Новый перевод г. Гнедича завоевал уже себе видное место в литературе шекспировского театра» [40, с. 345]. В то же время переводчику ставили в упрек недостаток «живости изложения» [38, с. 290]. Один из развернутых отзывов оставил С.Н. Дурылин, который писал: «...Гнедич дал средний перевод великой трагедии. В переводе Гнедича нет поэтического одушевления Полевого, но он лишен и корявости перевода Загуляева. Шекспира-романтика в нем нет так же, как и Шекспира — могучего и сурового реалиста: переводчик смягчал и сглаживал текст, боясь бурных жизненных порывов Шекспира. Перевод сделан в стихах, но от него веет прозаичностью. Однако перевод Гнедича принадлежит к числу тех, про которые актеры говорят: “Его легко держать на языке”» [23, с. 384].

В переводе «Гамлета» было несколько решений, являвшихся спорными, однако принципиальными для Гнедича. Так, например, отвечая на критику Николая Россова (1864–1945), многократного исполнителя роли Гамлета и также переводчика

² Данные с сайта Александринского театра, см.: <https://collection.alexandrinsky.ru/entity/SPEKTACL/3534707?avtpost2=3502292&index=11>

трагедии (1907), Гнедич защищал некоторые места своей переводческой трактовки: что принц должен быть бородат, не совсем юн; что «слово „conscience“ в монологе „быть или не быть“ следует перевести словом *сознание*, а не *совесть*, — так как сознание страха загробных мук может остановить от самоубийства, а совесть тут при чем же?» [41, с. 807]. Также он отмечал: «Один критик упрекнул меня за слово „каре́та“: Офелия приказывает придворному служителю подавать ей экипаж. Это точно отвечает тексту. Как же фрейлина двора приехала во дворец? Конечно, в карете, а не верхом, и тем более не пришла пешком» [13, с. 210]. Вместе с тем в 1909 г. Гнедич признавал: «Мой перевод — грех моей юности; я сделал его, когда мне было 23 года» [41, с. 807].

По наблюдению С.Н. Дурылина, «казенная постановка „Гамлета“ 1891 года при всех своих недостатках имела немалое значение»: «Она поставила, хотя вовсе не разрешила, проблему спектакля „Гамлет“ и внесла ряд новых данных (перевод, музыка, трактовка главной роли и т.д.) для создания такого спектакля „Гамлет“, который соответствовал бы новым запросам зрителя» [23, с. 388]. Принципиальным в этой постановке был подход к пьесе как к целому, предвосхитивший открытия К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко: в Малом театре была осуществлена первая попытка «постановки „Гамлета“ в виде пьесы, а не в виде одной центральной роли, аккомпанируемой другими действующими лицами» [Там же]. Этот подход вызвал подражания и в провинциальном театре, в частности, в Ростове-на-Дону, Киеве, Казани [Там же]. В дальнейшем, как отмечает С.Н. Дурылин, вплоть до 1910-х годов, цельных постановок «Гамлета», попыток построить спектакль как ансамбль, в России больше не было [Там же, с. 389].

Гнедич писал о «Гамлете» в 1909 г.: «Моя заветная мечта — засесть снова за него и перевести подлинник строка в строку, слово в слово <...>. Теперь же, когда мне приходится давать цитаты из „Гамлета“, я прибегаю к переводу К.Р., как самому точнейшему и тончайшему» [41, с. 807]. Переведя и поставив другие пьесы Шекспира, пережив несколько высоких театральных должностей, Гнедич решил снова обратиться к «Гамлету» и перевести его точно, построчно; при этом он защищал некоторые из своих прежних переводческих решений [13, с. 210].

По воспоминаниям Гнедича, полный текст первого перевода, «находившийся в рукописи в течение долгого периода времени с 1880 по 1916 год», был утрачен: «Четыре года старые бумаги мои

находились в подвале дома на Английской набережной, где помещалась театральная школа Литературно-художественного общества. Внезапная война потребовала спешного вывоза всего имущества осенью 1914 года. Часть бумаг пропала, — в том числе и полный перевод „Гамлета“. Всё это понудило меня снова обратиться к переводу трагедии, на этот раз подстрочному» [42, с. III].

Гнедич опубликовал новый перевод, в трехстах экземплярах, на пороге революции, в 1917 г. [42], после чего он был надолго забыт и начал издаваться только в новейшее время [43]; [44]. В комментариях переводчик обосновывал многие свои решения, в частности, почему имя одного из героев шекспировской пьесы Гильденстерн, а не Гильдерштерн: «так как шипящих звуков никогда в датском языке не было» [42, с. 202]; или почему он добавил отсутствовавшее в подлиннике слово «зверски»: «...вставил его, чтобы сохранить каламбур» [Там же, с. 222]. Кроме того, он дает много прямых установок для будущего режиссера: «Окликая прохожих, часовой не может говорить так, как разговаривают в закрытом помещении» [Там же, с. 202]; «Возможна даже декорация со снегом» [Там же, с. 203]; «Из замка должны слабо донестись звуки конца ночного пира: музыка, гром пушек» [Там же, с. 211]; некоторые строки могут быть «вычеркнуты при исполнении на сцене» [Там же, с. 217]. Гнедич также включает в комментарии критические оценки персонажей пьесы, например: «Офелия — существо пассивное и не имеет никаких достоинств, кроме красоты и чистоты <...> Недаром от нее отворачивается Гамлет, когда, при первых же испытаниях, которые наложила на него судьба, не встретил с ее стороны никакой поддержки» [Там же, с. 208].

Гнедич как переводчик, в первую очередь, ценил у Шекспира искусство слова, поэтику, а не идейное содержание. Он писал, в частности: «„Идейность“ Гамлета в комментариях немецких критиков — это сухая школьная пропись, от которой несет семинарскими рассуждениями» [45, с. 70]. В своем переводе Гнедич руководствовался, кроме упомянутых образной и фонетической точности, принципами эквилинеарности и эквиритмичности. Он отмечал при переводе одной из пьес: «Вся стихотворная часть пьесы переведена строка в строку» [46, с. IV], — этот принцип Гнедич применял и в обновленном переводе «Гамлета».

Революционные катаклизмы не позволили новому «Гамлету» Гнедича получить от русского театра то внимание, которого он заслуживал. А вскоре, в 1930-х годах, разразились споры о переводах

Шекспира [47], которые привели к становлению новой традиции, представленной именами М. Лозинского, А. Радловой, Т. Щепкиной-Куперник. Сторонник точного перевода П.П. Гнедич оказался почти забытым предшественником этой традиции. Однако и в 1960-е годы исследователь русской шекспирианы А.В. Дранов отмечал передовую роль гнедичевского перевода «Гамлета» [48, с. 49]. Впереди были споры о принятии Шекспира в советский читательский и театральный канон, о его соотношении с реалистическим методом литературы; но в духе наступающих времен уже в 1917 г. Гнедич восклицал, что реализма у Шекспира «больше, чем у Гоголя, Грибоедова и Островского» [42, с. 213].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гнедич П.П. История искусств: (Зодчество, живопись, ваяние): В 3-х т. СПб.: А.Ф. Маркс, 1898. Т. 1–3.
2. Гнедич П.П. За рампой. Повесть. СПб.: Тип. «Общественная польза», 1893. 362 с.
3. Гнедич П.П. Китайские тени. Роман. СПб.: Тип. «Общественная польза», 1895. 444 с.
4. Гнедич П.П. Купальные огни. Роман. СПб.: Труд, 1901. 752 с.
5. Гнедич П.П. Ноша мира сего. СПб.: Изд. Суворина, 1898. 457 с.
6. Гнедич П.П. Повести и рассказы. СПб.: Тип. Маркса, 1885. 490 с.
7. Гнедич П.П. Туманы. Роман. СПб.: Тип. Меркушева, 1900. 536 с.
8. Столянский П. Летопись петербургских императорских театров: сезоны 1881/82 – 1890/91 // Ежегодник императорских театров. 1912. Вып. 7. Приложение. С. II–XXVIII.
9. Майданова М.Н. Петр Петрович Гнедич // Сюжеты Александринской сцены. Т. 2. Актеры. Режиссеры. СПб.: Изд-во «Левша. Санкт-Петербург», 2018. С. 348–368.
10. Старк Э. Многогранный: 40 лет литературно-художественной деятельности П.П. Гнедича // Театр. 1924. № 5–6. С. 13.
11. Гнедич П. «Юлий Цезарь» Шекспира. Из записной книжки старого театрала // Жизнь искусства. 1922. № 13 (836). С. 3.
12. Гнедич П.П. «Гамлет» и «Юлий Цезарь». По поводу их постановок на частных сценах // Ежедневник Петроградских государственных академических театров. 1922. № 5 (15 окт.). С. 7–13.
13. Гнедич П.П. Мои цензурные мытарства // Ежегодник Петроградских государственных театров. Сезон 1918–1919 гг. Пг., 1922. С. 197–216.
14. Гнедич П.П. Книга жизни. Воспоминания. 1855–1918. Л.: Прибой, 1929. 372 с.
15. Кириллова А.С. Литературная и театральная полемика вокруг пьесы П.П. Гнедича «Перекасти-поле» // Писатель-критика-читатель. СПб.: Росток, 2022. С. 500–510.
16. Чечик Л.А. Венецианское искусство в русской искусствovedческой критике // Итальянистика в современном мире. М.: МГПУ, 2021. С. 231–239.
17. Мамчур Е.В. Александринский театр в начале XX века: лица и идеи // Живопись. Кино. Музыка. 2015. № 2. С. 41–60.
18. Куницына Е.Ю. Драма Шекспира: сценичность перевода и переводческий дискурс // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2009. № 4 (8). С. 48–56.
19. Мешкова Е.М. А.Н. Островский – переводчик: стратегии перевода шекспировских пьес // Русский язык и культура в зеркале перевода. М.: МГУ, 2023. С. 17–23.
20. Гнедич П.П. С.-Петербург. <...> «Гамлет» в новой постановке. Г. Далматов в роли Гамлета. Прочие исполнители и обстановка <...> // Артист. 1891. № 17. С. 136–141.
21. Гнедич П.П. «Гамлет», его постановки и переводы. Взгляд на трагедию Шекспира как на сценическое представление // Русский вестник. 1882. Т. 158. № 4. С. 774–800.
22. Гнедич П.П. О В.П. Далматове // Ежегодник императорских театров. 1914. Вып. 2. С. 39–60.
23. Дурылин С.Н. «Гамлет» на русской сцене // Художественный перевод и сравнительное литературоведение. XVII: сборник научных трудов / Отв. ред. Д.Н. Жаткин. М.: Флинта, 2022. С. 324–433.
24. Обзор деятельности императорских сцен. Сезон 1891–1892 // Ежегодник императорских театров, сезон 1891–1892 гг. СПб., 1893. С. 95–241.
25. Гнедич П.П. [Гастроли г. Южина в «Гамлете»] // Артист. 1892. № 21, март. Кн. 7. С. 138–139.
26. Шекспир В. Гамлет, принц датский / Пер. П.П. Гнедича. С сокр., согласно требованиям сцены. Кавк. Минеральные Воды: Тип. О. Гнедич, 1891. II, 135 с.
27. Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Трагедия в 5-ти актах / пер. [и пред.] П.П. Гнедича. С сокр., согласно требованиям сцены. М.: Типолитография Товарищества И. Н. Кушнеров и К°, 1892. VII, 56 с.
28. Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Акты I–III / [сокр.] Пер. П.П. Гнедича // Артист. 1892. № 19,

- январь. Кн. 5. С. 1–14; № 20, февраль. Кн. 6. С. 1–10; № 21, март. Кн. 7. С. 1–12.
29. Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Акты IV–V / [сокр.] пер. П.П. Гнедича // Дневник артиста. 1892. № 1, апрель. Кн. 4. С. 1–3; № 2, май. Кн. 5. С. 1–6; № 3, июнь. Кн. 6. С. 1–5; № 4, июль. Кн. 7. С. 1–6.
 30. Гнедич П.П. К постановке трагедии «Гамлет» // Артист. 1892. № 22. С. 123–128.
 31. К новой постановке «Гамлета» // Театральный мирок. 1891. № 37. 15 сент. С. 5–6.
 32. Южин-Сумбатов А.И. Записи. Статьи. Письма. М.: Искусство, 1951. 612 с.
 33. Васильев С.В. Театральная хроника // Русское обозрение. 1891. Год 2. Т. 6. С. 396–412.
 34. Гамлет на сценах российских театров / Сост. Л. Гостынская. М.: Галерея, 2014. 304 с.
 35. Ан. [Ремизов М.Н.] Современное искусство // Русская мысль. 1891. Т. 12. № 11. Отд. II. С. 140–147.
 36. Иванов И. «Гамлет» // Артист. 1891. Кн. 17. С. 104–112.
 37. История русского драматического театра: В 7 т. Т. 6. 1882–1897. / редкол.: Е.Г. Холодов (гл. ред.) и др. М.: Искусство, 1982. 576 с.
 38. Баскин В. «Гамлет» // Всемирная иллюстрация. 1891. Т. XLVI. № 18 (26 окт.). С. 290–291.
 39. В.П. Далматов в роли Гамлета // Театральный мирок. 1891. № 42. 20 окт. С. 4–5.
 40. «Гамлет, принц Датский» [Рецензия на перевод П. Гнедича. М., 1892] // Русский вестник. 1893. № 6. С. 345.
 41. Гнедич П.П. Два слова о Гамлете // Театр и искусство. 1909. № 46. С. 806–807.
 42. Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Трагедия в 5 актах / Пер. [предисловие и примечания] П.П. Гнедича. Пг.: тип. Главного управления уделов, 1917. IV, 247 с.
 43. Шекспир У. Гамлет: Антология русских переводов: В 2 т. Т. 2. 1883–1917. М.: Совпадение, 2006. 326 с.
 44. Шекспир У. Гамлет / пер. П.П. Гнедича // Шекспир У. Гамлет / Пер. А.И. Кронеберга, П.П. Гнедича, Б.Л. Пастернака; предисловие и комментарии В. Поплавского. М.: ПрозаиК, 2014. С. 205–376.
 45. Гнедич П.П. Из воспоминаний театрального старожилы // Артист. 1891. № 14. Апрель. С. 69–72.
 46. Шекспир В. Крещенский вечер, или все, что хотите / пер. и предисл. П. П. Гнедича. СПб.: [б. и.], 1908. IV. 135 с.
 47. Сердечная В.В., Жаткин Д.Н. «Наша страна стала родиной Шекспира»: становление переводческого канона советского Шекспира в спорах 1930-х гг. // Практики и интерпретации. 2022. Т. 7. № 3. С. 19–45.
 48. Дранов А.В. Монолог Гамлета «Быть или не быть». Русские переводы XIX века // Тетради переводчика. М.: Международные отношения, 1969. Вып. 6. С. 32–51.

REFERENCES

1. Gnedich, P.P. *Istoriya iskusstv: (Zodchestvo, zhivopis, vayanie)* [Art History: (Architecture, Painting, Sculpture)]. St. Petersburg: Marks Publ., 1898, Vols. 1–3. (In Russ.)
2. Gnedich, P.P. *Za rampoy* [Behind the Ramp]. St. Petersburg: Obshchestvennaya polza Publ., 1893. 362 p. (In Russ.)
3. Gnedich, P.P. *Kitayskie teni* [Chinese Shadows]. St. Petersburg: Obshchestvennaya polza Publ., 1895. 444 p. (In Russ.)
4. Gnedich, P.P. *Kupalnyeogni* [Swimming Lights]. St. Petersburg: Trud Publ., 1901. 752 p. (In Russ.)
5. Gnedich, P.P. *Nosha mira sego* [The Burden of This World]. St. Petersburg: Suvorin Publ., 1898. 457 p. (In Russ.)
6. Gnedich, P.P. *Povesti i rasskazy* [Novels and Stories]. St. Petersburg: Marks Publ., 1885. 490 p. (In Russ.)
7. Gnedich, P.P. *Tumany* [Fogs]. St. Petersburg: Merku-shev Publ., 1900. 536 p. (In Russ.)
8. Stolpyanskiy, P. *Letopis peterburgskikh imperatorskikh teatrov: sezony 1881–82 – 1890–91* [Chronicle of the St. Petersburg Imperial Theaters: Seasons 1881–82 – 1890–91]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov* [Yearbook of the Imperial Theaters]. 1912, Vol. 7 ad., pp. II–XXVIII. (In Russ.)
9. Maydanova, M.N. *Petr Petrovich Gnedich. Syuzhety Aleksandrinskoy stsny. T. 2. Aktery. Rezhissery* [Pyotr Petrovich Gnedich. Plots of the Alexandrinsky Stage. T. 2. Actors. Directors]. St. Petersburg: Levsha Sankt-Petersburg Publ., 2018, pp. 348–368. (In Russ.)
10. Stark, E. *Mnogogrannyy: 40 let literaturno-khudozhestvennoy deyatelnosti P.P. Gnedicha* [Multifaceted: 40 Years of P.P. Gnedich's Literary and Artistic Activity]. *Teatr* [Theatre]. 1924, No. 5–6, p. 13. (In Russ.)
11. Gnedich, P. “Yuliy Tsezar” *Shekspira. Iz zapisnoy knizhki starogo teatrala* [“Julius Caesar” by Shakespeare. From the Notebook of an Old Theatergoer]. *Zhizn iskusstva* [Life of Art]. 1922, No. 13 (836), p. 3. (In Russ.)
12. Gnedich, P.P. “Gamlet” i “Yuliy Tsezar”. *Po povodu ikh postanovok na chastnykh stsenakh* [Hamlet and Julius Caesar. Regarding Their Productions on Private Stages]. *Ezhenedelnik Petrogradskikh gosudarstvennykh akademicheskikh teatrov* [Weekly of Petrograd State Academic Theaters]. 1922, No. 5 (Oct., 15), pp. 7–13. (In Russ.)

13. Gnedich, P.P. *Moi tsenzurnye mytarstva* [My Censorship Ordeals]. *Ezhegodnik Petrogradskikh gosudarstvennykh teatrov. Sezon 1918–1919 gg.* [Yearbook of Petrograd State Theaters. Season 1918–1919]. Petrograd, 1922, pp. 197–216. (In Russ.)
14. Gnedich, P.P. *Kniga zhizni. Vospominaniya. 1855–1918* [The Book of Life. Memories. 1855–1918]. Leningrad: Priboy Publ., 1929. 372 p. (In Russ.)
15. Kirillova, A.S. *Literaturnaya i teatralnaya polemika vokrug pjesy P.P. Gnedicha “Perekati-pole”* [Literary and Theatrical Polemics on P.P. Gnedich’s Play *Tumb-leweeds*]. *Pisatel–kritika–chitatel* [Writer–Criticism–Reader]. St. Petersburg: Rostok Publ., 2022, pp. 500–510. (In Russ.)
16. Chechik, L.A. *Venetsianskoe iskusstvo v russkoy iskusstvovedcheskoy kritike* [Venetian Art in Russian Art Criticism]. *Italyanistika v sovremennom mire* [Italian Studies in the Modern World]. Moscow: MGPU Publ., 2021, pp. 231–239. (In Russ.)
17. Mamchur, E.V. *Aleksandrinskiy teatr v nachale XX veka: litsa i idei* [Alexandrinsky Theater at the Beginning of the 20th Century: Faces and Ideas]. *Zhivopis. Kino. Muzyka* [Painting. Movie. Music]. 2015, No. 2, pp. 41–60. (In Russ.)
18. Kunitsyna, E.Yu. *Drama Shekspira: stsenichnost perevoda i perevodcheskiy diskurs* [Shakespeare’s Drama: Theatricality of Translation and Translation Discourse]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* [Bulletin of the Irkutsk State Linguistic University]. 2009, No. 4 (8), pp. 48–56. (In Russ.)
19. Meshkova, E.M. *A.N. Ostrovskiy – perevodchik: strategii perevoda shekspirovskikh pjes* [Ostrovsky as a Translator: Strategies for Translating Shakespeare’s Plays]. *Russkiy yazyk i kultura v zerkale perevoda* [Russian Language and Culture in the Mirror of Translation]. Moscow: MSU Publ., 2023, pp. 17–23. (In Russ.)
20. Gnedich, P.P. *S.–Peterburg. <...> “Gamlet” v novoy postanovke. G. Dalmatov v roli Gamleta. Prochie ispolniteli i obstanovka <...>* [St. Petersburg. <...> *Hamlet* in a New Production. G. Dalmatov as Hamlet. Other Performers and Setting]. *Artist*. 1891, No. 17, pp. 136–141. (In Russ.)
21. Gnedich, P.P. *“Gamlet”, ego postanovki i perevody. Vzglyad na tragediyu Shekspira kak na stsenicheskoe predstavlenie* [Hamlet, Its Productions and Translations. A Look at Shakespeare’s Tragedy as a Stage Performance]. *Russkiy vestnik* [Russian Bulletin]. 1882, Vol. 158, No. 4, pp. 774–800. (In Russ.)
22. Gnedich, P.P. *O V.P. Dalmatove* [About V.P. Dalmatov]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov* [Yearbook of Imperial Theaters]. 1914, Vol. 2, pp. 39–60. (In Russ.)
23. Durylin, S.N. *“Gamlet” na russkoy stsene* [Hamlet on the Russian stage]. *Khudozhestvennyy perevod i sravnitelnoe literaturovedenie. XVII: sbornik nauchnykh trudov* [Literary Translation and Comparative Literary Criticism. XVII: Collection of Scientific Works]. Moscow: Flinta Publ., 2022, pp. 324–433. (In Russ.)
24. *Obozrenie deyatelnosti imperatorskikh stsen. Sezon 1891–1892* [Review of the Activities of the Imperial Scenes. Season 1891–1892]. *Ezhegodnik imperatorskikh teatrov, sezon 1891–1892 gg.* [Yearbook of the Imperial Theaters, Season 1891–1892]. St. Petersburg, 1893, pp. 95–241. (In Russ.)
25. Gnedich, P.P. *Gastroli g. Yuzhina v “Gamlete”* [Yuzhin’s Tour with *Hamlet*]. *Artist*. 1892, No. 21 (March), Vol. 7, pp. 138–139. (In Russ.)
26. Shakespeare, W. *Gamlet, prints datskiy. Per. P.P. Gnedicha. S sokr., soglasno trebovaniyam stseny* [Hamlet, Prince of Denmark. Trans. P.P. Gnedich. Abbr., according to the Requirements of the Scene]. *Kavkazskiy Mineralnye Vody: Gnedich Publ.*, 1891. II, 135 p. (In Russ.)
27. Shakespeare, W. *Gamlet, prints Datskiy. Tragediya v 5-ti aktakh. Per. i pred. P.P. Gnedicha. S sokr., soglasno trebovaniyam stseny* [Hamlet, Prince of Denmark. Tragedy in 5 Acts. Transl. and Prev. P.P. Gnedich. Abbr., according to the Requirements of the Scene]. Moscow: Kushnerov i Co Publ., 1892. VII, 56 p. (In Russ.)
28. Shakespeare, W. *Gamlet, prints Datskiy. Akty I–III. Sokr. per. P.P. Gnedicha* [Hamlet, Prince of Denmark. Acts I–III. Abbr., Transl. P.P. Gnedich]. *Artist*. 1892, No. 19 (Jan.), Vol. 5, pp. 1–14; No. 20 (Febr.), Vol. 6, pp. 1–10; No. 21 (March), Vol. 7, pp. 1–12. (In Russ.)
29. Shakespeare, W. *Gamlet, prints Datskiy. Akty IV–V. Sokr. per. P.P. Gnedicha* [Hamlet, Prince of Denmark. Acts I–III. Abbr., Transl. P.P. Gnedich]. *Dnevnik artista* [Diary of an Artist]. 1892, No.1 (April), Vol. 4, pp. 1–3; No. 2 (May), Vol. 5, pp. 1–6; No. 3 (June), Vol. 6, pp. 1–5; No. 4 (July), Vol. 7, pp. 1–6. (In Russ.)
30. Gnedich, P.P. *K postanovke tragedii “Gamlet”* [To the production of the *Hamlet* tragedy]. *Artist*. 1892, No. 22, pp. 123–128. (In Russ.)
31. *K novoy postanovke “Gamleta”* [To the New Production of *Hamlet*]. *Teatralnyy mirok* [Theater World]. 1891, No. 37 (September, 15), pp. 5–6. (In Russ.)
32. Yuzhin-Sumbatov, A.I. *Zapisi. Statji. Pisma* [Records. Articles. Letters]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1951. 612 p. (In Russ.)
33. Vasilyev, S.V. *Teatralnaya khronika* [Theater Chronicle]. *Russkoe obozrenie* [Russian Review]. 1891, No. 2, Vol. 6, pp. 396–412. (In Russ.)
34. *Gamlet na stsenakh rossiyskikh teatrov* [Hamlet on the Stages of Russian Theaters]. Moscow: Galeriya Publ., 2014. 304 p. (In Russ.)
35. An. [Remizov, M.N.] *Sovremennoe iskusstvo* [Contemporary Art]. *Russkaya mysl* [Russian Thought]. 1891, Vol. 12, No. 11, part II, pp. 140–147. (In Russ.)
36. Ivanov, I. *“Gamlet”* [Hamlet]. *Artist*. 1891, Vol. 17, pp. 104–112. (In Russ.)

37. *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: V 7 t. T. 6. 1882–1897* [History of the Russian Drama Theater: In 7 Volumes. T. 6. 1882–1897]. Moscow: Iskustvo Publ., 1982. 576 p. (In Russ.)
38. Baskin, V. “*Gamlet*” [Hamlet]. *Vsemirnaya illyustratsiya* [World Illustration]. 1891, Vol. XLVI, No. 18 (Oct. 26), pp. 290–291. (In Russ.)
39. *V.P. Dalmatov v roli Gamleta* [V.P. Dalmatov in the Role of Hamlet]. *Teatralnyy mirok* [Theater World]. 1891, No. 42 (Oct. 20), pp. 4–5. (In Russ.)
40. “*Gamlet, prints Datskiy*”. *Retsenziya na perevod P.Gnedicha* [“Hamlet, Prince of Denmark”. Review of the Translation by P. Gnedich]. *Russkiy vestnik* [Russian Bulletin]. 1893, No. 6, pp. 345. (In Russ.)
41. Gnedich, P.P. *Dva slova o Gamlete* [Two Words about Hamlet]. *Teatr i iskustvo* [Theater and Art]. 1909, No. 46, pp. 806–807. (In Russ.)
42. Shakespeare, W. *Gamlet, prints Datskiy. Tragediya v 5 aktakh. Per., predislovie i primechaniya P.P. Gnedicha* [Hamlet, Prince of Denmark. Tragedy in 5 Acts. Transl., Preface and Notes by P.P. Gnedich]. Petrograd: Glavnoe upravleniye udelov Publ., 1917. IV, 247 p. (In Russ.)
43. Shakespeare, W. *Gamlet: Antologiya russkikh perevodov: V 2 t. T. 2. 1883–1917* [Hamlet: Anthology of Russian Translations: In 2 Volumes. Vol. 2. 1883–1917]. Moscow: Sovpadenie Publ., 2006. 326 p. (In Russ.)
44. Shakespeare, W. *Gamlet. Per. P.P. Gnedicha* [Hamlet. Trans. P.P. Gnedich]. Shakespeare, W. *Gamlet. Per. A.I. Kroneberga, P.P. Gnedicha, B.L. Pasternaka; predislovie i kommentarii V. Poplavskogo* [Hamlet. Trans. A.I. Kroneberg, P.P. Gnedich, B.L. Pasternak; Preface and Comments by V. Poplavsky]. Moscow: Prozaik Publ., 2014, pp. 205–376. (In Russ.)
45. Gnedich, P.P. *Iz vospominaniy teatralnogo starozhila* [From the Memories of a Theater Old-Timer]. *Artist*. 1891, No. 14 (April), pp. 69–72. (In Russ.)
46. Shakespeare, W. *Kreshchenskiyvecher, ilivse, chto-khotite / per. ipredisl. P. P. Gnedicha* [Twelfth Night, or What You Will. Trans. and preface P.P. Gnedich]. Saint Petersburg, 1908. IV, 135 p. (In Russ.)
47. Serdechnaya, V.V., Zhatkin, D.N. “*Nasha strana stala rodinoy Shekspira*”: *stanovlenie perevodcheskogo kanona sovetskogo Shekspira v sporakh 1930-kh gg.* [“Our Country Has Become Shakespeare’s Birthplace”: The Translation Canon of Soviet Shakespeare Formation in the Disputes of the 1930s]. *Praktiki i interpretatsii* [Practices and Interpretations]. 2022, Vol. 7, No. 3, pp. 19–45. (In Russ.)
48. Dranov, A.V. *Monolog Gamleta “Byt’ il’ ne byt’”*. *Russkie perevody XIX veka* [Hamlet’s Monologue “To be or not to be.” Russian Translations of the 19th Century]. *Tetradi perevodchika* [Translator’s Notebooks]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya Publ., 1969, Vol. 6, pp. 32–51. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 26 мая 2024 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 24 сентября 2024 г.

Статья принята к публикации: 7 октября 2024 г.

Дата публикации: 28 февраля 2025 г.

Received by Editor on May 26, 2024

Revised on September 24, 2024

Accepted on October 7, 2024

Date of publication: February 28, 2025