

В. Г. Белинский

**Гамлет, принц
датский... Сочинение
Виллиама Шекспира...**



Виссарион Григорьевич Белинский

Гамлет, принц датский...

Сочинение Виллиама

Шекспира...

«В статье о «Гамлете» Шекспира и об игре Мочалова в роли Гамлета я хотел вполне представить судьбу, в нашем отечестве, одного из величайших созданий величайшего драматического гения. Игра Мочалова и ее действие на московскую публику были главным предметом, главною, основною мыслию моей статьи. Но, кроме того, я почел еще нужным и рассмотреть критически, как умел и как мог, самую пьесу...»

Содержание

#1	0005
Примечания	0038

**Виссарион Григорьевич
Белинский
Гамлет, принц датский...
Сочинение Виллиама
Шекспира...**

Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837.

В статье о «Гамлете» Шекспира и об игре Мочалова в роли Гамлета я хотел вполне представить судьбу, в нашем отечестве, одного из величайших созданий величайшего драматического гения. Игра Мочалова и ее действие на московскую публику были главным предметом, главной, основною мыслию моей статьи. Но, кроме того, я почел еще нужным и рассмотреть критически, как умел и как мог, самую пьесу, и не только разобрать, но и сравнить перевод г. Полевого с переводом г. Вронченки. Но так как статья моя вышла чрезвычайно велика, то разбор перевода не мог войти в нее, и потому я решился посвятить ему особенную статью, которая здесь и предлагается на суд читателей.

Всякий предмет человеческого знания имеет свою теорию, которая есть сознание законов, по которым он существует. Сознать можно только существующее, только то, что есть, и потому, для создания теории какого-нибудь предмета, должно, чтобы этот предмет, как данное, или уже существовал, как явление, или находился в созерцании того, кто создает его теорию. Некоторые утверждают,

что будто в Германии теория искусства предугадала само искусство, что оно было там результатом теории и что, наконец, такова же должна быть участь искусства и у нас в России{1}. Мысль очевидно ложная: не входя в дальнейшие рассуждения, со можно опровергнуть самыми фактами. В Германии эстетика, будучи многим одолжена поэту Шиллеру, одолжена еще более философам Шеллингу и Гегелю, из которых первый еще жив, тогда как уже не осталось в живых ни одного из великих ее поэтов, ни представителя их Гете. И не могло быть иначе, потому что если сознание предмета не дается самим этим предметом, то пробуждается им. Теперь, что бы могло возбудить в немцах стремление к сознанию изящного, если у них еще не было образцов изящного? – Искусство древних! Но интересу, который должно было возбудить в них древнее искусство, должен был предшествовать интерес, возбужденный к своему родному искусству. Понимать древнее искусство можно только объективно, а объективности непременно должна предшествовать субъективность, иначе эта объективность будет

уродливая, бесплодная. Пример французов лучше всего доказывает эту истину: не имея своей литературы, они имели понятие о греческой, хотя и не понимали ее; захотели свою создать по ее образцу – и вышла нелепость. Вся ошибка в том, что они поняли греческую литературу субъективно, то есть поняли ее как французы и поняли ее как бы свою, французскую литературу, а не объективно, то есть не так, как бы должны были французы понять чужую литературу, в духе и жизни того народа, которому она принадлежала.

Мы могли бы привести и еще много доказательств и примеров, что теория всего того, чего нет, что не существует, не имеет цены, достоинства – даже мыльного пузыря. Если же предмет теории находится, как данное, только в созерцании автора теории, то как бы ни верно было его созерцание, его теория будет понятна только для одного его. В обоих случаях отсутствие предмета теории уничтожает возможность всякой теории. Если у иностранцев есть превосходные переводы – нашей публике от этого не легче, и тайна переводов на русский язык для нее должна остаться

ся тайною до тех пор, пока какой-нибудь талантливый переводчик самым делом не покажет, как должно переводить с того ли или другого языка, того или другого поэта. Жуковский давно уже показал, как должно переводить Шиллера (особенно переводом «Орлеанской девы») и Байрона (переводом «Шильонского узника»). Теперь это вопрос решенный; дорога проложена, и продолжателям представлена возможность даже дальнейших успехов. Но в литературе нашей возник новый вопрос, и уже давно: вопрос – как должно переводить Шекспира? Г-н Вронченко первый начал переводить Шекспира с подлинника;{2} он перевел «Гамлета» вполне, без всяких перемен, но вопрос остался нерешенным; г. Якимов перевел «Лиру» и «Венецианского купца» – и вопрос еще больше запутался; между этими двумя переводами был дан на сцене перевод (прозою) «Венецианского купца»;{3} Шейлока играл Щепкин, и играл превосходно, а вопрос все-таки ни на шаг не продвинулся решением. Теперешний переводчик «Гамлета» написал статью о том, как должно переводить Шекспира{4}, – но вопрос по-

прежнему оставался вопросом. Явился «Гамлет» на московской сцене, и вопрос решен.

Прежде, нежели будем говорить о переводе, мы должны сказать, что нисколько не почитаем этого перевода совершенным переводом или чудом, фениксом переводов. Нет! Во-первых, в нем много недостатков, и недостатков важных; во-вторых, мы очень понимаем, как может быть лучший и лучший перевод «Гамлета». Перевод г. Полевого – прекрасный, поэтический перевод; а это уже большая похвала для него и большое право с его стороны на благодарность публики. Но есть еще не только *поэтические*, но и *художественные* переводы, и перевод г. Полевого не принадлежит к числу таких. Повторяем: его перевод *поэтический*, но не *художественный*, с большими достоинствами, но и с большими недостатками. Но даже и не в этом заслуга г. Полевого: его перевод имел полный успех, дал Мочалову возможность выказать всю силу своего гигантского дарования, утвердил «Гамлета» на русской сцене{5}. Вот в чем его заслуга, и мы заранее отказываемся от всякого спора с теми людьми, которые не захотели бы видеть

в этом великой заслуги и литературе, и сцене, и делу общественного образования. Не будь перевод г. Полевого даже поэтическим, но имей такой же успех – мы и тогда смотрели бы на него, как на дело великой важности. Может быть, нам возразят, что без поэтического достоинства перевод и не мог бы иметь никакого успеха: с этим мы согласны.

Утвердить в России славу имени Шекспира, утвердить и распространить ее не в одном литературном кругу, но во всем читающем и посещающем театр обществе; опровергнуть ложную мысль, что Шекспир не существует для новейшей сцены, и доказать, напротив, что он-то преимущественно и существует для нее: – согласитесь, что это заслуга, и заслуга великая!

Правило для перевода художественных произведений одно – передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским. Чтоб *так* передавать художественные произведения, надо родиться художником.

В художественном переводе не позволяет-ся ни выпусков, ни прибавок, ни изменений. Если в произведении есть недостатки – и их должно передать верно. Цель таких переводов есть – заменить по возможности подлинник для тех, которым он недоступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем.

С такою целью перевел г. Вронченко «Гамлета» и «Макбета» Шекспира. Но ни в том, ни в другом переводе он не достигнул своей цели. Не говоря о других причинах, главною причиною этого неуспеха было то, что Шекспир еще недоступен для большинства нашей публики в настоящем своем виде: что в нем понятно и извинительно для любителя искусства, посвятившего себя его изучению, то непонятно и не извинительно в глазах большинства.

Так как переводы делаются не для нескольких человек, а для всей читающей публики, и так как сцена должна действовать не на один партер и первые ряды лож, а на весь амфитеатр, то переводчик должен строго сообразоваться со вкусом, образованностию,

характером и требованиями публики. Вследствие этого, переводя Шекспира для чтения публики, он не только имеет право, но еще и должен выкидывать все, что непонятно без комментариев, что принадлежит собственно веку писателя, словом, для легкого уразумения чего нужно особенное изучение. Переводя же драму Шекспира для сцены, он тем более обязывается к таким выпускам, прибавкам и переменам, чем разнообразнее публика, для которой он трудится. И ученому неприятно слышать на сцене такие слова и фразы, для которых нужны комментарии; что ж должно сказать, в этом отношении, о простых любителях театра, из которых многие в первый раз в жизни слышат имя Шекспира? Сверх того, не все то говорится в обществе, что читается в тиши кабинета; не все то может читать девушка и вообще женщина, что позволительно читать мужчине; это правило должно быть законом для пьес, даваемых на театре.

Без *таких* переводов невозможны художественные, полные переводы драм Шекспира, потому что они скорее вредят цели, нежели

способствуют ей. Если бы искажение Шекспира было единственным средством для ознакомления его с нашею публикою – и в таком случае не для чего б было церемониться; искажайте смело, лишь бы успех оправдал ваше намерение: когда две, три и даже одна пьеса Шекспира, хотя бы и искаженная вами, упрочила в публике авторитет Шекспира и возможность лучших, полнейших и вернейших переводов той же самой пьесы, вы сделали великое дело, и ваше искажение или переделка в тысячу раз достойнее уважения, нежели самый верный и добросовестный перевод, если он, несмотря на все свои достоинства, более повредил славе Шекспира, нежели распространил ее.

Иногда в литературе являются особенного рода деятели: имеют бесконечное влияние на свое время и не производят ничего, что бы пережило даже их самих. Обыкновенно такие люди отличаются деятельностью многостороннею и разнообразною; ни в чем не обнаруживают решительного гения или даже и сильного таланта и ко всему показывают большую способность; не принадлежат ни к

какому предмету знания или деятельности исключительно и берутся за все и во всех успевают. Обыкновенно чем блестящее бывают их успехи, тем они кратковременнее{6}.

Положим, например, что в том обществе, в котором явится такой деятель, есть сильная потребность изящного, но понятия о нем самые ложные, самые сбивчивые, и что это общество принимает за чистое золото литературную мишуру и восхищается ею: тогда наш деятель начинает с жаром нападать на уродливые произведения мнимого искусства, доказывать их нелепость и ничтожность и противопоставлять им изящные произведения в этом роде иностранных поэтов. Но этого мало, он идет дальше: чувствуя в себе беспрестанную тревогу, побуждающую на все роды деятельности, и, может быть, принимая огонь души своей за пламя творческого одушевления, он сам начинает писать во всех родах. Чего хотите? – вот повесть, вот роман исторический, вот роман из частной жизни, вот переводы из Шекспира, вот оригинальные драмы и – пожалуй – водевили. И все это для того, чтобы показать, как должно писать пове-

сти, романы, как должно переводить и писать драмы и водевили. И что же? Все это принимается с восторгом: повесть или отрывок из романа такого всеобъемлющего ума почитается украшением альманаха и журнала; издание повестей его – расхватывается, новый роман тоже расходуется; перевод драмы доставляет вызов, рукоплескания; оригинальные драмы утверждают за ним колоссальную славу драматурга: в театре давка, самые враги принуждены восхищаться, все хлопает, плачет, восклицает. Водевиль его уничтожает все водевили и помрачает славу всех водевилистов. Но чем обыкновенно оканчивается такая слава? – бессмертием, отвечает вы. Может быть, и бессмертием, только обыкновенно не за то и не таким, как думал и надеялся литературный деятель такого рода. Его имя впишется в историю литературы и общественного образования, получит в ней свое место, смотря по степени его влияния на современность; но его произведения, эти чада его фантазии, недолго будут наслаждаться здоровьем и жизнью по смерти своего родителя. Часто случается, что он переживает их и

умирает, окруженный и еще свежими и уже увядшими их могилами... Случается иногда и то, что такой деятель литературы и знания, начавши свое поприще отрицанием всего старого и, следовательно, нападками на отсталых, отставших и запоздавших, оканчивает его в числе отсталых, отставших и запоздавших и сходит с него, оглушаемый ропотом и нападками молодых поколений. Как прежде ему все удавалось – так теперь все против него, – и друзья, и враги, и – больше всего – он сам. И это естественно: прежде он действовал в знакомой ему сфере, как бы у себя дома, где все ему знакомо, где он чувствовал себя полным хозяином; а теперь он в гостях или как лунатик, очнувшийся в чужом доме, где на него смотрят с недоумением и досадою... Что остается ему теперь? Одна отрадная мысль, что придет время, когда ему воздастся должное, когда оценятся его труды, его заслуги...

Но обратимся к переводам Шекспира. Мы сказали, что их должно быть два рода: один, имеющий целью по возможности замещение подлинника и в художественном, и в истори-

ческим, и в литературном отношении; другой, имеющий целью ознакомление публики с великим драматургом. Перевод «Гамлета» г. Полевого принадлежит к этому второму разряду переводов.

В 1828 году вышел перевод «Гамлета» г. Вронченки, человека, страстно любящего Шекспира и обладающего талантом поэзии. Этих двух качеств должно б быть достаточно для удачного перевода, но перевод не имел никакого успеха. Впрочем, труд г. Вронченки достоин высокого уважения: он многим дал возможность познакомиться с Шекспиром; говоря о неудаче, мы разумеем публику. Этому были три причины: первая – перевод был полный, без всяких изменений; вторая – перевод был верный в буквальном значении, почти подстрочный, почему и не передал духа этого великого создания; третья – не говоря о том, что буквальная точность связывала слог переводчика, – его понятия о языке и слоге довершили неудачу перевода. Спешим объяснить.

Если бы мы видели в г. Вронченке человека, взявшегося не за свое дело, мы не стали

бы и говорить о его переводе, как о вещи, не стоящей внимания и уже старой. Но многие прекрасно переданные места и вообще все без исключения лирические места, в которых г. Вронченко вполне уловил могучую поэзию Шекспира, доказывают нам, что переводить Шекспира – его дело, но что только ложное понятие о близости перевода и о русском слоге лишили его успеха на поприще, которое он избрал с такою любовью. Мы не говорим о том, что он не так понял «Гамлета», как должно, что видно из его предисловия, где он доказывает, что Шекспир имел какую-то моральную цель: поэты часто ошибочно выговаривают то, что глубоко и верно понимают бессознательно. Итак, это в сторону.

Близость к подлиннику состоит в передаче не буквы, а духа создания. Каждый язык имеет свои, одному ему принадлежащие средства, особенности и свойства, до такой степени, что для того, чтобы передать верно иной образ или фразу, в переводе иногда их должно совершенно изменить. Соответствующий образ, так же как и соответствующая фраза, состоят не всегда в видимой соответ-

ственности слов: надо, чтобы внутренняя жизнь переводного выражения соответствовала внутренней жизни оригинального. Кажется, что бы могло быть ближе прозаического перевода, в котором переводчик несколько не связан, а между тем прозаический перевод есть самый отдаленный, самый неверный и неточный, при всей своей близости, верности и точности. Возьмите перевод Гизо{7} и сравните его хоть с переводом г. Вронченко, и вы увидите, что между ими такая разница, как будто бы это были переводы двух различных сочинений. Во французском прозаическом переводе совершенно утрачен этот *букет*, который составляет жизнь всякого изящного произведения и без которого оно похоже на выдохшееся вино: по его вкусу и цвету можно узнать только то, к какому сорту принадлежало оно некогда[1].

В нашей литературе возник уже давно вопрос о словах: *сей, оный, ибо, таковой* и тому подобных, которые одними почитаются необходимостью русской речи, а другими – ее уродством и искажением{8}. Оставляя в стороне решение этого вопроса, как не идущее к

делу, мы заметим только, что в драматических произведениях эти слова всеми единодушно признаны негодными к употреблению, потому что они не употребляются в разговорной речи, а драматический слог есть по преимуществу разговорный. Г-н Вронченко пользовался ими с излишнею расточительностью. Потом признано всеми за непреложную истину, что драматический язык, как язык разговорный, должен быть в высшей степени естествен, то есть отрывист, чужд вводных предложений, чист, прост, короток, ясен, понятен без напряжения. Не менее того согласны все и в том, что стихотворный язык точно так же, как и прозаический, должен быть правилен грамматически, верен своему духу, свободен, развязен, чужд вычурных книжных оборотов. Каково читать, не только слышать со сцены, такие стихи, как вот следующие?

*Так робкими творит всегда нас
совесть;
Так яркий в нас решимости румянец
Под тению тускнеет размышле-
нья,*

*И замыслов отважные порывы,
От сей препоны уклоняя бег свой,
Имен деяний не стяжают.*

В переводе г. Полевого эта мысль выражена так:

*Ужасное сознание робкой думы!
И яркий цвет могучего решенья
Бледнеет перед мраком размыш-
ленья,
И смелость быстрого порыва гиб-
нет,
И мысль не переходит в дело.*

То ли это? А в чем же разница? – В том, что у одного язык книжный, а у другого живой, разговорный.

*Уснуть? – Но сновиденья? – Вот
препона:
Какие будут в смертном сне меч-
ты,
Когда мятежную мы свергнем
бренность,
О том помыслить должно.*

Что за слово *препона*? Кто употребляет его в разговоре? Зачем, скажите ради бога, должно *помыслить*, а не *подумать*? Разве потому,

что в трагедии требуется *высокий*, а не *средний* и не *низкий* слог? – Но, во-первых, Шекспир писал драмы, а не трагедии, а во-вторых, он не читал русских риторик и не верил разделению слога на *высокий*, *средний* и *низкий*. Для него существовал *один* слог – слог души человеческой на всех ступенях ее развития и во всех моментах ее жизни. Шекспир не гнушался никакими словами: для чистого всё чисто; резонерство, чопорность и щепетильность нужны только для тартюфов.

Здесь тонкостей нет вовсе, королева.

Что он помешан – правда; такая правда,

Что жаль его, и жаль, что это правда;

Престранная фигура? Ну, да бог с ней!

Здесь тонкостей не нужно. Он помешан,

Сказали мы: теперь в чем дело?

Должно

Найти сего причину действия: действия,

Иль правильней сказать, сего без-

действия
Души и тела, ибо на сие
Бездейственное действие есть причина.
Вот что нам должно: стало, это
долг наш,
Судите ж сами;
Я дочь имею; то есть я имею,
Пока она моя; и эта дочь
Мне сообщила вот что – посмотрите!

Конечно, Полоний хотел говорить ученым слогом и потому мог употреблять *ибо, но сии, действия и бездействия* – это уж верх учености в языке. Для сравнения выпишем тот же монолог из другого перевода:

Королева, я клянусь, что мыслю
(?) лишь об этом!
Он сумасшедший – правда; жаль,
А потому и жаль, что правда; –
глупая фигура.
Да бог с ней, потому что дело в деле!
Он сумасшедший – мы согласны –
вот и остается
Найти причину таковых последствий,

*Иль, лучше, таковых бесслед-
ствий,
Ибо следствие есть то, что след
пропал от дела,
Так, кончено, и наконец идем к
концу —
Внимания, король и королева!
Я дочь имею, ибо эта дочь моя,
Которая, из послушания и долга,
мне
Передала бумагу, и – прошу послу-
шать.*

Опять – то же, да не то: как-то больше жиз-
ни, свободы, непринужденности, словом –
разговорности.

*Сядь, Горацио!
Мы вновь на слух твой нападём,
столь сильно
Против рассказов наших о виде-
нье,
Две ночи здесь ходившем, укреп-
ленный.*

Понятно ли? – Нет, чтобы понять, надо пе-
рестроить конструкцию, отыскать подлежа-
щее и сказуемое, а когда – скажите – делать
это в театре?

*Ну, что, Горацио? Ты дрожишь?
Ты бледен?
Не больше ль, чем мечта, сие ви-
денье?
Что мыслишь ты?*

Этих выписок довольно для показания недостатков перевода г. Вронченки и пояснения причины его неуспеха; скоро покажем мы его достоинства, – но прежде перейдем к переводу г. Полевого.

Наше суждение о нем будет очень коротко: при разборе пьесы и игры Мочалова мы делали так много выписок, что читатели нашего журнала имеют слишком много данных для суждения.

Язык правильный, в высшей степени разговорный, сообразный с каждым действующим лицом, сверх того, язык живой, согретый, проникнутый огнем поэзии: вот главное достоинство этого перевода. В отношении к простоте, естественности, разговорности и поэтической безыскусственности этот перевод есть совершенная противоположность переводу г. Вронченки. Перечтите сцену с матерью: сколько огня, силы, энергии, сжатости

и какая отрывистость, простота! Послушайте, как выражается, в волнении самой могучей страсти, человек с глубокою и великою душою:

А вот они, вот два портрета – посмотри:

*Какое здесь величие, краса и сила,
И мужество и ум – таков орел,
Когда с вершины гор полет свой к
небу*

*Направит – совершенство божьего
созданья —*

*Он был твой муж! – Но посмотри
еще —*

Ты видишь ли траву гнилую, зелье,

*Сгубившее великого, – взгляни,
гляди —*

*Или слепая ты была, когда
В болото смрадное разврата пала?*

Говори: слепая ты была?

*Не поминай мне о любви: в твои
лета*

*Любовь уму послушною бывает —
Где ж был твой ум? Где был рас-
судок?*

Какой же адский демон овладел
Тогда умом твоим и чувством –
зрением просто?
Стыд женщины, супруги, матери
забыт...
Когда и старость падает так
страшно,
Что ж юности осталось?

Скажите – не тот ли это язык, который вы ежедневно слышите около себя и которым вы ежедневно сами говорите? – А между тем это язык высокой поэзии, поэтическое выражение одного из самых поэтических моментов духа глубокого человека! Да, актеру можно вполне одушевиться от *такой* роли и *так* переданной: он будет чувствовать, что говорит не фразы, а слова страсти, и не запнется ни на одном слове, которое бы могло охладить его своею изысканностью или неловкостью. При другом переводе ни драма, ни Мочалов не могли бы иметь *такого* успеха. Мы понимаем, почему почтенный переводчик почти все знаки препинания заменил одним *тире*: в разговорной и безыскусственной речи нет риторической округленности, при которой од-

ной возможна правильная и точная пунктуация.

*Страшно,
За человека страшно мне?*

Так оканчивается этот дивный монолог, и это окончание принадлежит самому переводчику; но его и сам Шекспир принял бы, забывшись, за свое: так оно идет тут, так оно в духе его{9}. Да, оно вполне выражает это состояние души человека, *вникающего в себя*, вышедшего из органического полного самоощущения жизни, разбирающего, анализирующего всякое свое чувство, всякое свое ощущение, всякую свою мысль! И это очень понятно: переводчик вошел в дух Шекспира, освоился, свыкся душою с жизнью лиц его драмы, и у него сорвалось шекспировское выражение. – Да, мы глубоко понимаем, как это возможно; это совсем не то, что, переведши прекрасно драму Шекспира, вообразить себя драматиком и начать писать свои драмы, без призвания, без гения художнического...{10}

В переводе г. Полевого везде видна свобода, видно, что он старался передать дух, а не

букву. Поэтому, иногда отдаляясь от подлинника, он этим самым верно выражает его: в этом и заключается тайна переводов.

Но мы слишком далеки от того, чтобы почитать перевод г. Полевого совершенным: нет, в нем много недостатков, и очень важных. Вообще г. Полевой более *перевел* «Гамлета» для сцены, нежели передал его: передать значит заменить подлинник, сколько это возможно. Он торопился, переводил его наскоро, между множеством других дел, а Шекспир требует глубочайшего изучения, всей любви, всего внимания, совершенного погружения в себя^{11}. От этого в переводе г. Полевого ослаблено много этих оттенков, этих черт, которые не важны только для поверхностного взгляда, но составляют всю сущность поэтического создания. Укажем, для доказательства, на некоторые места, принимая перевод г. Вронченки за самый верный в буквальном смысле; в том превосходном монологе, которым заключается второй акт и в котором, по уходе актеров, Гамлет упрекает себя за недостаток силы для мщения, у г. Вронченко он говорит:

*Сего я стою: мягкосердый голубь,
Я не имею желчи, и обида
Мне не горька.*

В этих словах весь Гамлет. У г. Полевого это совсем выпущено.

Равным образом у него ослаблена сцена сумасшествия Офелии:

*Его опустили в сырую могилу,
В сырую, сырую могилу!
Как идет этот припев к оборо-
там колеса в самопрялке!*

Так говорит у г. Вронченко безумная Офелия, и эти слова глубоко выражают энергическую дикость ее сумасшествия. У г. Полевого это выпущено.

Полоний. Как это длинно!
Гамлет. Как твоя борода: не худо и то
*и другое отправить к брадобрею (к ци-
рюльнику, говоря средним или низким*
*слогом). Продолжай, друг мой! Он за-
сыпает, если не слышит шуток или*
непристойностей.

Последнее выражение Гамлета характеризует Полония; в переводе г. Полевого оно вы-

пущено.

*Супруг столь нежный!
Он небесным ветрам
Претил дуть сильно на лицо су-
пруги!
Земля и небо! должно ли припом-
нить?
И обладанье, мнилось, умножало
В ней обладанья жажду!*

Так говорит Гамлет о любви своего покой-
ного отца к своей жене, а его матери; в пере-
воде г. Полевого это прекрасное место ослаб-
лено.

*О, если б
Я властен был открыть тебе все
тайны
Моей темницы! Лучшее бы слово
Сей повести тебе взорвало сердце,
Оледенило кровь, и оба глаза,
Как <две>{12} звезды, исторгнуло
из мест их
И, распрямив твои густые кудри,
Поставило б отдельно каждый
волос,
Как гневного щетину дикобраза!*

Это говорит Гамлету тень отца в переводе

г. Вронченка, и каком переводе! уже не только поэтическом, но и художественном. Г-н Полевой перевел это место так:

*О, если б мог я рассказать тебе,
—
От одного бы слова кровь засты-
ла,
И очи выпали б слезами,
И каждый волос на главе твоей
стал дыбом!*

То, да не то. Вообще там, где драматизм переходит в лиризм и требует художественных форм, с г. Вронченком невозможно бороться.

Иди теперь в уборную красавицы; скажи, что пусть она хоть на палец толщиною наложит румян на щеки – ее ждет такое же превращение; заставь ее смеяться при том.

Это ослаблено в переводе г. Полевого.

Г-н Полевой сделал много выпусков: он исключил непристойности, каламбуры, непонятные намеки, укоротил по возможности роли тех актеров, от которых нельзя было ожидать хорошего выполнения; словом, он в переводе сообразовался и с публикою, и с арти-

стами, и со сценою. Это хорошо; но мы не понимаем причины выпуска нескольких прекрасных мест. Превосходнейшая сцена пятого акта, на могиле Офелии, не только ослаблена – искажена.

У г. Вронченки Гамлет на вопли Лаерта отвечает такую высоколирическую и превосходно воссозданною выходкою:

*Кто сей, чья горестъ столь
неукротима?
Чей вопль, в пути задерживая
звезды,
Их изумленьем поражает? Я
здесь,
Принц датский, Гамлет!*

У г. Полевого это заменено одним стихом:

*Кто хнычет тут, кто смеет пла-
кать?*

У г. Вронченки:

*Лаерт
О, сатана твою исторгни душу!*

*Гамлет
Худая, друг, молитва!
Прошу тебя, оставь, не жми мне*

горла!
Я от природы кроток и не вспыл-
чив;
Однако ж страшное во мне есть
нечто,
Чего твоя должна бояться муд-
рость,
Оставь меня.

У г. Полевого:

Лаерт
Будь проклят ты, убийца!

Гамлет
Тише, тише!
Зачем за горло схватывать ме-
ня?
Бороться не тебе со мной, прия-
тель!

То ли это? Но вот следующее место у г. По-
левого передано несравненно лучше:

Нет! я не уступлю ему, пока я
жив.
Он хочет удивить меня печалью
—
Но я любил ее, как сорок тысяч
братьев

Любить не могут!

У г. Вронченки это переведено ближе к подлиннику, но очень нескладно и непоэтически:

*Я любил Офелию, и сорок тысяч
братьев
Ее не могут пламенной любить!
И что, скажи, для ней бы сотво-
рил (!) ты?*

Но следующий монолог, и по полноте, и по силе, и по художественности выражения, у г. Вронченки передан превосходно:

*Скажи, что хочешь сделать
ты? – Сражаться,
Лить слезы, в грудь разить себя,
поститься,
Пить острый оцет, крокодилов
жрать —
Я то ж хочу! – Или стенать ты
станешь,
В досаду мне, к ней бросишься в
могилу?
Вели зарыть себя – и я заруюсь!
Вели насыпать гору, пусть нава-
лят
На нас полсвета! Пусть пред нею*

Осса
Покажется песчинкой! Величатъ-
ся
И я, как ты, умею!

В переводе г. Полевого этот дивный монолог превратился в пародию:

Чего ты хочешь! Плакать, драть-
ся, умирать,
Быть с ней в одной могиле? Что
за чудеса!
Да, я на все готов, на все, на все —
Получше брата я ее любил...

Последний и многозначительный монолог Гамлета:

Слушай, друг!
За что со мной ты смеешь посту-
пать так?
Тебя всегда любил я, но что нуж-
ды?
Пусть все творит, что может,
Геркулес —
Но кошка кошкой, псом пребудет
пес.

Этот монолог совсем выпущен в переводе г. Полевого: видно, что почтенный перевод-

чик спешил окончанием.

Что касается до песен Офелии и вообще всех лирических мест, то – повторяем – г. Вронченко передал их не только поэтически, но и художественно.

Заключаем: перевод «Гамлета» есть одна из самых блестящих заслуг г. Полевого русской литературе. Дело сделано – дорога арены открыта, борцы не замедлят{13}. Что нужды, что он в них найдет, может быть, опасных соперников, кипящих свежелою силою юности, не гостей, но уже хозяев на светлом пиру современности! Мы уверены, что он первый и от всего сердца пожелает им победы!{14}

Примечания

Впервые – «Московский наблюдатель», 1838, ч. XVII, май, кн. 1, «Критика», с. 80–97 (ц. р. 11 июня; вып. в свет 27 июля). Подпись: В. Белинский. Вошло в КСБ, ч. II, с. 287–300.

Сохранились: 1) большая часть рукописи (от слов «должно переводить Шекспира», с. 307, строка 16 сн. и до конца рецензии), являющейся автографом Белинского (ГБЛ, ф. 21, п. 3322а, № 1); 2) конец верстки (от слов «Слушай, друг!», с. 318, строка 6 св.), не отличающийся от журнального текста (ГБЛ, ф. 21, п. 10779, № 29).

Наряду с мелкими разночтениями, отражающими степень завершенности текста, автограф отличается от журнальной публикации одним значительным вариантом, характеризующим деятельность Н. А. Полевого. Как установила В. С. Нечаева, отсутствие этого текста в «Московском наблюдателе» следует отнести «на счет цензурного вмешательства» (В. С. Нечаева. Проблема установления текста в изданиях литературных произведений XIX

и XX веков. – «Вопросы текстологии». Сборник статей. М., 1957, с. 66–68).

Печатается по тексту журнальной публикации с восстановлением по автографу указанной выше цензурной купюры о деятельности Полевого (с. 309, строка 7 сн. от слов «Положим, например, что в том обществе» и кончая словами «когда ему воздастся должное, когда оценятся его труды, его заслуги», с. 310, строка 9 сн.).

Хотя первая майская книжка «Московского наблюдателя» прошла цензуру на одиннадцать дней раньше предыдущей (второй апрельской), редакционная работа над нею была закончена позже: в рецензии на пьесу Н. Полевого «Уголино», вошедшей в майскую книжку, имеется ссылка на отзыв о «Стихотворениях» В. Бенедиктова, находящийся в апрельской книжке (см. наст. т., с. 321).

Рецензия на перевод Н. Полевым «Гамлета» свидетельствует о том, что уже в 1838 году Белинский серьезно разрабатывает вопрос о твердых принципах перевода художественного текста и, в частности, пьес Шекспира.

Сноски

1

Впрочем, тут есть еще и другая причина: французский язык, этот бедный, жалкий язык, имеет необыкновенную способность опошливать всё, что не водевиль или не громкие фразы.

[^^^]

[^^^]

Комментарии

1

Это утверждение С. П. Шевырева, содержащееся в его статье «О критике вообще и у нас в России» («Московский наблюдатель», 1835, ч. I, апрель, кн. 1, с. 197–198), Белинский оспорил еще в 1836 г. в статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» (см. наст. изд., т. 1, с. 259–260, 272–275).

[^^^]

До М. Вронченко переводы пьес Шекспира делались в основном с французских переделок Ж.-Ф. Дюси (см. прим. 46 к статье «Гамлет», драма Шекспира...»).

Вронченко начал с перевода «Гамлета» (СПб., 1828). Затем в переводе Вронченко вышел «Макбет» (СПб., 1837). Вронченко также работал над переводом «Короля Лира» (частично напечатан в «Московском телеграфе», 1832, № 20, с. 472–523).

[^^^]

Переводы «Короля Лира» и «Венецианского купца» (стихотворные) В. А. Якимов опубликовал в 1833 г. Белинский писал, что «Король Лир» Шекспира «опозорен на Руси переводом Якимова» (письмо В. П. Боткину от 10–11 декабря 1840 г.). В 1835 г. на московской и петербургской сценах шел перевод «Венецианского купца», который сделал «А. П. С-н» (Славин – псевдоним писателя и актера А. П. Протопопова); перевод был сделан с прозаического немецкого перевода А. Шлегеля.

[^^^]

4

Речь идет о статье Н. А. Полевого «Шекспирова комедия «Сон в летнюю ночь» («Московский телеграф», 1833, № 19, с. 368–401).

[^^^]

5

До перевода Н. Полевого «Гамлет» ставился на сцене очень редко – и не в переводе М. Вронченко, предназначенном скорее для чтения, чем для театрального исполнения, а в переделке С. Висковатова, представлявшей собой подражание переделке Дюси («Гамлет, трагедия в пяти действиях, в стихах, для русского театра обработанная С. Висковатовым». СПб., 1829).

[^^^]

Весь этот и следующий абзац посвящен Н. А. Полевому, который в октябре 1837 г. переехал в Петербург для сотрудничества в газете «Северная пчела» и журнале «Сын отечества». Переход бывшего издателя-редактора «Московского телеграфа», закрытого по распоряжению правительства в 1834 г., в лагерь реакционной прессы вызвал справедливое негодование со стороны передовой общественности и особенно Белинского (см. в наст. т. статью «Очерки русской литературы. Сочинение Николая Полевого» и прим. к ней).

[^^^]

О переводе Гизо см. прим. 2 к рецензии на «Виндзорских кумушек»; французский перевод «Гамлета» вошел в первый том Полного собрания сочинений Шекспира (Париж, 1821). См. прим. 6 к статье «Гамлет», драма Шекспира...».

[^ ^^]

Спор о целесообразности употребления в русском языке старинных слов типа «сей, оный, таковой» и т. д. начался со статьи Сенковского «Резолюция на челобитную *сего, оного, такового...*» («Библиотека для чтения», 1835, т. VIII, отд. «Литературная летопись», с. 26–34). Белинский в своих рецензиях постоянно иронизировал над авторами, злоупотреблявшими этими словами, а спор о них между Сенковским и Гречем Белинский высмеял в заметке «Литературная тяжба о *сих* и *этих*» (Белинский, АН СССР, т. 11, с. 365–366).

[^^^]

9

Слова «Страшно, за человека страшно мне!», отсутствующие в английском оригинале и вставленные Н. Полевым, воспринимались русской интеллигенцией 1830-х гг. как выражение внутренней боли и отчаяния; они (как и некоторые другие вставки Н. Полевого) сделались, по свидетельству брата переводчика, Ксенофонта Полового, «общенародными поговорками» (Н. Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Изд-во писателей в Ленинграде, 1934, с. 337).

Позже Ап. Григорьев вспоминал, что благодаря переводу Н. Полевого «Гамлет» разошелся чуть ли не на пословицы» (Ап. Григорьев. Воспоминания. М. – Л., «Academia», 1930, с. 109).

[^^^]

10

Намек на драму Н. Полевого «Уголино». Отзыв о ней Белинского см. в следующей рецензии.

[^^^]

11

Полевой переводил «Гамлета» урывками во время отдыха от другой изнурительной литературной работы (см.: Н. Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов, с. 336). Белинский знал об этом, часто встречаясь с Полевым еще в Москве.

[^^^]

Восстановлено по цитируемому тексту.

[^ ^^]

Действительно, конец 1830-х – начало 1840-х гг. – это время наиболее интенсивного перевода пьес Шекспира в России. «Можно сказать утвердительно, что у нас в настоящее время больше всего переводят Шекспира», – писал Белинский в обзоре «Русская литература в 1841 году» (см. наст. изд., т. 4). После Н. Полевого «Гамлета» переводил М. Строев (один отрывок помещен Белинским в «Московском наблюдателе», 1839, № 3), а с 1840 г. к переводу приступил друг Белинского А. И. Кронсберг. Полностью отдельное издание «Гамлета» в переводе А. И. Кронеберга вышло в 1844 г. в Харькове. Сочетавший точность и художественность, этот перевод с 1860-х гг. постепенно вытеснял со сцены вольный перевод Полевого.

[^^^]

14

Чрезвычайно высокая оценка Белинским перевода Полевым «Гамлета» вызвала возражения многих современников – см., например, письма к Белинскому И. И. Панаева от 11 октября 1838 г. («Белинский и корреспонденты», с. 199) и ученого-филолога, шекспироведа И. Я. Кронеберга от 20 августа 1838 г. (Белинский. Письма, т. I, с. 411).

После 1838 г. и сам Белинский будет более строго (но не всегда справедливо) отзываться о переводе Н. Полевого (см. наст. т., с. 256, 259).

[^^^]

[^^^]