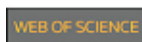




Жаткин Д. Н. Вадим Шершеневич как переводчик, либреттист и критик в театральном диалоге с Шекспиром / Д. Н. Жаткин, В. В. Сердечная // Научный диалог. — 2022. — Т. 11. — № 5. — С. 279—301. — DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-5-279-301.

Zhatkin, D. N., Serdechnaya, V. V. (2022). Vadim Shershenevich as a translator, librettist and critic in a theatrical dialogue with Shakespeare. *Nauchnyi dialog*, 11(5): 279-301. DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-5-279-301. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

DOI: 10.24224/2227-1295-2022-11-5-279-301

Вадим Шершеневич как переводчик, либреттист и критик в театральном диалоге с Шекспиром

Жаткин Дмитрий Николаевич ¹

orcid.org/0000-0003-4768-3518,
доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой перевода
и переводоведения
ivb40@yandex.ru

Сердечная Вера Владимировна ²

orcid.org/0000-0001-8718-3556,
доктор филологических наук, доцент,
кафедра зарубежной литературы
и сравнительного культуроведения
rintra@yandex.ru

¹ Пензенский государственный
технологический университет
(Пенза, Россия)

² Кубанский государственный университет
(Краснодар, Россия)

Благодарности:

Статья подготовлена в рамках реализации работ по гранту Российского научного фонда № 22-18-00027 «Шекспир и русская литература начала XX века (традиции, реминисценции, переводы, литературно-критическая рецепция)»

Vadim Shershenevich as a translator, librettist and critic in a theatrical dialogue with Shakespeare

Dmitry N. Zhatkin ¹

orcid.org/0000-0003-4768-3518
Doctor of Philology, Professor,
Head of the Department of Translation
and Translation Studies
ivb40@yandex.ru

Vera V. Serdechnaya ²

orcid.org/0000-0001-8718-3556
Doctor of Philology, Associate Professor,
Department of Foreign Literature
and Comparative Cultural Studies
rintra@yandex.ru

¹ Penza State Technological University
(Penza, Russia)

² Kuban State University
(Krasnodar, Russia)

Acknowledgments:

The article was prepared as part of the work under the grant of the Russian Science Foundation № 22-18-00027 “Shakespeare and Russian literature of the early 20th century (traditions, reminiscences, translations, literary critical reception)”

ОРИГИНАЛЬНЫЕ СТАТЬИ

Аннотация:

Рассматривается рецепция произведений Уильяма Шекспира в творчестве поэта и переводчика Вадима Шершеневича (1893—1942). Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью рецепции творчества Шекспира в наследии Шершеневича. Новизна исследования состоит в обращении к малоизвестным текстам Шершеневича, представляющим собой переводы и адаптации пьес Шекспира для раннесоветского театра, а также в осмыслении специфики восприятия этих театральных проектов в прессе 1920—1930-х годов. Особое внимание уделено архивным документам, позволяющим подробно воссоздать ландшафт литературно-театрального процесса того периода. Доказано, что Шершеневич стал автором адаптированных текстов для трех постановок по Шекспиру в довоенной Москве: «Ромео и Джульетта» в Камерном театре (1921), «Гамлет» в версии А. Дюма в театре «Романеск» (1923, работа над спектаклем остановилась во время репетиций), «Близнецы» по пьесе «Двенадцатая ночь» в Московском театре оперетты (1939). Предлагается концепция двух переводческих подходов в творчестве В. Шершеневича: точного литературного перевода (так он переводит «Короля Джона» и «Цимбелина») и адаптированного перевода для театра.

Ключевые слова:

Вадим Шершеневич; Уильям Шекспир; раннесоветский театр; принципы перевода; рецепция Шекспира.

ORIGINAL ARTICLES

Abstract:

The reception of the works of William Shakespeare in the work of the poet and translator Vadim Shershenevich (1893—1942) is considered. The relevance of the study is due to the insufficient study of the reception of Shakespeare's work in the legacy of Shershenevich. The novelty of the study lies in the reference to the little-known texts by Shershenevich, which are translations and adaptations of Shakespeare's plays for the early Soviet theater, as well as in understanding the specifics of the perception of these theater projects in the press of the 1920s—1930s. Particular attention is paid to archival documents, which make it possible to recreate in detail the landscape of the literary and theatrical process of that period. It is proved that Shershenevich became the author of adapted texts for three productions based on Shakespeare in pre-war Moscow: «Romeo and Juliet» at the Chamber Theater (1921), «Hamlet» in the version of A. Dumas at the «Romanesque» Theater (1923, work on the performance stopped in rehearsal time), «The Twins» based on the play «Twelfth Night» at the Moscow Operetta Theater (1939). The concept of two translation approaches in the work of V. Shershenevich is proposed: an accurate literary translation (this is how he translates «King John» and «Cymbeline») and an adapted translation for theatrical needs.

Key words:

Vadim Shershenevich; William Shakespeare; early Soviet theater; principles of translation; Shakespeare reception.

Вадим Шершеневич как переводчик, либреттист и критик в театральном диалоге с Шекспиром

© Жаткин Д. Н., Сердечная В. В., 2022

1. Введение = Introduction

Уильям Шекспир, начиная с его переосмысления Гете, а затем романтиками и символистами, стал ключевым автором мирового театра. Русский театр начал освоение творчества Шекспира в XVIII веке и вписал свои страницы в книгу мировой сценической шекспирианы. Однако необходимо отметить, что история русской рецепции Шекспира как в литературе, так и в театре остается недостаточно исследованной в период начала XX века, эпоху исторических потрясений и культурных переворотов, которая на протяжении многих лет вынужденно освещалась тенденциозно.

В истории русского сценического Шекспира особую, однако мало исследованную роль сыграл поэт и переводчик Вадим Шершеневич (1893—1942). Творческий путь его отразил основные тенденции века: начав с подражания символистам, позже этот даровитый поэт стал футуристом, а затем — ярким представителем имажинизма. Он стал одним из основателей группы эгофутуристов, принимал активное участие в издании «Первого журнала русских футуристов» (1914), переводил книги Ф. Т. Маринетти и публиковал свои статьи по теории футуристической поэзии, в частности, «Пунктир футуризма». В 1918 году он вместе с С. А. Есениным и А. Б. Мариенгофом создает Орден имажинистов и также занимается не только лирикой нового направления, но и теоретическим его осмыслением (в том числе в книге « $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста», 1920). В 1919 году Шершеневич был председателем Всероссийского союза поэтов. Однако уже к концу 1920-х годов, в результате идеологического прессинга, он не мог более публиковать свои стихи, а также переводы [Дроздков, 2014, с. 467—468, 483].

Будучи лишен возможности печататься как поэт и переводчик-«формалист», Шершеневич ушел в область театральных адаптаций и музыкальной драматургии, и в своих неоднократных обращениях к Шекспиру (в частности, в переводе пьес «Король Джон» и «Цимбелин») он сочетал умения переводчика, поэта и драматурга.

2. Материал, методы, обзор = Material, Methods, Review

Материалом исследования послужили малоизвестные разножанровые произведения Вадима Шершеневича, основанные на творчестве Уильяма

Шекспира: переводы и адаптации пьес «Ромео и Джульетта» (поставлена в 1921 году в Камерном театре), «Гамлет» в версии Дюма (планировался к постановке в театре «Романеск» в 1923 году), «Двенадцатая ночь», которая стала основой для комической оперы «Близнецы» в постановке Московского театра оперетты в 1939 году, — а также наблюдения В. Шершеневича как театрального критика.

Цель исследования состоит в заполнении «белых пятен» русской шекспирианы на материале творчества В. Шершеневича как переводчика, либреттиста и театрального критика. В ходе исследования авторами осуществляется восстановление шекспировского контекста в творчестве рассматриваемого поэта, а также осмысление специфики восприятия этих театральных проектов в прессе 1920—1930-х годов.

Особое внимание в работе уделено архивным документам, позволяющим подробно воссоздать ландшафт литературно-театрального процесса того периода, и введению в научный оборот новых текстов и фактов рецепции Шекспира.

Творчество В. Шершеневича, в том числе как переводчика, стало предметом скрупулезного изучения в работах В. А. Дроздкова, в частности, в его монографии [Дроздков, 2014] и в подготовленных им материалах к библиографии [Вадим Габриэлевич Шершеневич ..., 2019]; однако этот исследователь не уделял пристального внимания шекспировскому контексту творчества Шершеневича и не ставил своей задачей воссоздать «шекспировский след», проходящий через творческую судьбу поэта, переводчика и либреттиста лейтмотивом в течение 20 лет, с 1921 года по 1941-й.

3. Результаты и обсуждение = Results and Discussion

3.1. Шершеневич как переводчик-адапатор в театре

В 1920-е годы В. Шершеневич как талантливый переводчик и поэт нашел свое место в области театра, главным образом в создании либретто по произведениям зарубежных авторов. Как писал В. Л. Львов-Рогачевский, «Шершеневич ушел в театральную работу, и товарищи объявили его ренегатом имажинизма» [Львов-Рогачевский, 1922, с. 235].

В последние десятилетия жизни Шершеневич написал множество оперетт и музыкальных комедий; большинство из них были переводами и адаптациями с французского и немецкого языков. Он много ставился, однако его карьере либреттиста пришел конец из-за клеветнической кампании, развернутой ленинградскими драматургами и поддержанной в той или иной мере редактором «Советского искусства» И. Л. Альтманом, а также ответственным секретарем секции драматургов Союза советских писателей В. М. Киршоном [Дроздков, 2014, с. 468].

Сам Шершеневич, будучи сторонником точного перевода, критически относился к своей отчасти вынужденной литературно-драматургической работе. Под постоянным псевдонимом Пингвин [Купцова, 2016, с. 132] он писал в журнале «Зрелища»: «Началось с того, что в один прекрасный день “Эдип-царь” был отнят у Софокла и половинка пьесы (а соответственно, и авторских сумм) была передана Шершеневичу. Это разделение труда сильно пришлось по вкусу Шершеневичу, и с тех пор пошло в ход: Софокл-Шершеневич, Меримэ-Шершеневич, Шекспир-Шершеневич. Словом, как говорит русская пословица — “шершено и переписано” <...>. Вы думаете, что Шершеневич Софокла с греческого переводил. Ничего подобного: с мережковского языка перевел» [Пингвин, 1923, с. 17]. Поэт горько иронизировал над своей литературно-драматургической поденщиной и в то же время стремился к творческому решению любых поставленных задач.

Говоря о текстах для театра, Шершеневич достаточно рано приходит к выводу об их особом статусе; тексты для театра должны быть прежде всего театральными по своим задачам. Так, в статье 1914 года «Декларация о футуристическом театре» он восклицает: «... я понял, наконец, в чем вся ошибка театрального искусства, и для того, чтобы заткнуть рот кинемам, слишком ласково потирающим свои наследнические руки, я решился крикнуть эти гоночные слова: “Театр умер!.. Да здравствует театр!” (разрядка В. Шершеневича. — Д. Ж., В. С.). Для того, чтобы создать театр, надо, прежде всего, создать театральное искусство. Императивно: каждое искусство вполне самостоятельно и не может зависеть от других искусств. А между тем, и вы отлично это знаете, наше псевдоискусство театра всегда фундаментировалось на других искусствах» [Шершеневич, 2022, с. 121]. Таким образом, можно заключить, что в русле футуристической поэтики и идеологии Шершеневич приходит к выводу о необходимости выведения театра из парадигмы литературоцентризма, по-своему предвосхищает постдраматический театр.

Таким образом, работу по сценической адаптации зарубежного произведения под нужды театра Шершеневич отличал от собственно перевода, где он был сторонником переводческой точности — той самой, которая была заклеена как проявление формализма. Вместе с тем рассмотрение его работы над пьесами Шекспира и обзор критических отзывов на них приводит к выводу о том, что на протяжении всей творческой жизни он напряженно решал задачу сочетания принципов точного перевода и театральной адаптации литературного текста.

3.2. Обращение Шершеневича к Шекспиру. «Ромео и Джульетта» в Камерном театре

Хорошо зная немецкий, латынь и французский, Шершеневич, очевидно, изучал английский язык самостоятельно [Дроздов, 2014, с. 446]. К си-

стематической работе с английскими текстами Шершеневич приступил с 1918 года, когда он начал заведовать библиографическим отделом газеты «Мир» и стал писать о новых английских книгах [Там же, с. 110].

С Шекспиром, по всей вероятности, он начинает работать в 1919 году, когда А. Таиров отвергает перевод «Ромео и Джульетты» К. Бальмонта — и Шершеневич получает заказ на переделку перевода [Там же, с. 110]. В заявлении правления Камерного театра говорится: «Предложить Шершеневичу исправить перевод “Ромео” по ставкам Всерабиса» [Протоколы заседания членов общества, 1919, л. 4; Протоколы заседаний правления, 1919, л. 64]. Известно, что Бальмонт читал свой перевод Алисе Коонен, которая должна была играть Джульетту, 5 декабря 1919 года [Коонен, 2021, с. 463].

На рубеже 1910-х и 1920-х годов Шершеневич заведовал литературной частью Камерного театра: здесь шли в его переводах, в частности, «Благовещение» П. Клоделя и «Трехгрошовая опера» Б. Брехта. Как отмечает М. Хализева, Шершеневич вместе с Б. А. Фердинадовым, Б. Р. Эрдманом и Б. А. Глубоковским составляли в Камерном театре творческую оппозицию, и, покинув театр в середине 1921 года, Шершеневич с Фердинандовым основали свой Опытно-героический театр, который просуществовал до 1923 года [Хализева, 2021, с. 692], — в нем Шершеневич в том числе выступал как режиссер [Хроника, 1923б, с. 24].

Перевод Бальмонта, выполненный в 1919 году, вновь обнаруженный и опубликованный в 2012 году [Шекспир, 2012], отличается незавершённостью. Как отмечает Е. М. Луценко, «сохранившийся текст — черновая редакция с правкой и режиссера, и переводчика — содержит много стилистических шероховатостей, возможных на первых подступах к тексту, но недопустимых для белой редакции» [Луценко, 2021, с. 611]. Сам Бальмонт как переводчик в тот момент стоял на перепутье, понимая, что к Шекспиру не слишком применимы ни принципы вольного перевода, которые он использовал для перевода «Ченчи» Шелли, ни символистская палитра (примененная в его варианте «Саломеи» Уайльда); в итоге перевод оказался невыразителен и вторичен. По замечанию Е. М. Луценко, «от вольной интерпретации он обратился к переводу более строгому, следующему принципу оригинала. Ориентация на перевод Аполлона Григорьева явно помешала ему найти свою неповторимую интонацию шекспировской трагедии» [Луценко, 2019, с. 101]. Вероятно, именно неловкая вторичность текста перевода заставила Таирова отказать Бальмонту, с которым он раньше работал.

Становится также ясно, что Таиров сформировал и свои стилистические требования к переводу, которым Бальмонт не смог соответствовать. Исполнительница роли Джульетты Алиса Коонен вспоминала: «Прежде

всего надо освободиться от густой толщи комментариев, забыть о пиетете перед Шекспиром, — говорил Таиров. — Это то зло, которое самое гениальное произведение может превратить в мертвую музейную ценность» [Коонен, 1985, с. 264]. В книге «Записки режиссера» в том же 1921 году Таиров вполне отчетливо дает понять, что театр не является иллюстрацией текста, и литературный текст должен подчиняться целому театральному проекту: «... театр обращается к *литературе* лишь как к необходимому ему на данной ступени его развития *материалу* (курсив А. Я. Таирова. — Д. Ж., В. С.)» [Таиров, 1921, с. 112].

Таиров упоминает, очевидно, Шершеневича как того поэта, который помогает Камерному театру адаптировать литературу для театра: «В работе Камерного театра производится сейчас опыт такого сотрудничества поэта в действительном создании театром своих пьес, и очень может быть, что еще в этом сезоне единственно авторитетный во всех творческих вопросах судия — живой спектакль театра — подтвердит это построение» [Там же, с. 112].

Шершеневич так отозвался о необходимости переделать перевод Бальмонта или заново перевести трагедию Шекспира: «Каждый перевод Бальмонта — это вольное переливание воды из пустого в порожнее. Отпадает и замысел, и форма подлинника. Так было с Шелли, с Уитменом, с Гауптманом. То же стало и с Шекспиром. Принять этот текст было невозможно. Ставить в старом тексте, всё же лучше, чем бальмонтовский, Таиров не хотел. Он заказал мне исправить бальмонтовщину. Я отказался наводить лоск на эту парикмахерскую работу. Пришлось делать новый перевод» [Шершеневич, 1990, с. 637—638].

Ключ к переводческой стратегии Шершеневича, очевидно, можно увидеть в следующих словах Таирова: «Итак, что же такое “Ромео и Джульетта” в современной транскрипции театра? Не будем пугаться слов.

Это скетч.

Да, любовно-трагический скетч. <...> Нет, “Ромео и Джульетта” не сладкая “песнь последней любви”, а симфония дерзновенной и страстной, могучей и всепоглощающей, прекрасной и жестокой любовной стихии» [Таиров, 1970, с. 286—290].

Таиров формулировал свой подход как необходимость заново, по-театральному свободно обратиться к Шекспиру, «очистив» его от музейной почтительности: «К Шекспиру обычно принят подход исторический, этнографический и бытово-психологический. <...> Я же полагаю, что свободная театральная транскрипция Шекспира — единственно правильный путь в работе над ним. <...> Поэтому театр совершенно свободен в своем подходе к автору и его произведению» [Там же, с. 285—286]. Коонен также отмечала: «Ромео и Джульетта по его замыслу меньше всего должны по-

ходить на трогательных голубков, гибнущих жертвой роковой любви. — Они — люди Возрождения, — говорил Таиров, — полные страсти, жаждущей утolenия, носители извечной стихии любви, безудержной и катастрофической <...> Оба они готовы разрушить все барьеры, которые стоят на их пути» [Коонен, 1968, с. 91].

Таким образом, можно с достаточной долей уверенности предположить, что Таиров, отказавшись от перевода Бальмонта как подражательного и слабого, дал Шершеневичу задание выполнить перевод трагедии Шекспира как текста, освобожденного от историко-бытовой укорененности, как современной и универсальной истории для театра, где «Лоренцо — <...> вечно молодой дух театра, Арлекин» [Таиров, 1970, с. 289], а Ромео и Джульетта были не «бесплотными мечтателями, томно вздыхающими о любви <...>, а страстными, стремящимися [друг к другу] любовниками» [Там же, с. 290]. Очевидно, перевод Шершеневича должен был отражать непосредственность и страстность речи героев, а заодно освободиться от «музейного» почтения, стилистической архаики. Можно вспомнить, что сам Шершеневич в статье «О веселом в искусстве», опубликованной в 1918 году, отзывался о Шекспире как об «арлекинаде»: «Разве не арлекинада Шекспир, кроме его исторических скуп?» [Шершеневич, 2022, с. 258].

Как можно судить по архивным материалам, читки и репетиции пьесы начались в декабре 1920 года, активно шли всю весну 1921 года [Журнал репетиций ..., 1920, л. 45 об. — 58 об.; Журнал репетиций ..., 1921, л. 1—26 об.]. Джульетту репетировали Алиса Коонен и Алла Батаева, Ромео — Николай Церетелли и Александр Румнев. Репетиции затягивались. Так, в «Хронике» 5 апреля 1921 года указано: «Работы по постановке “Ромео и Джульетты” под общим руководством А. Таирова идут с большою интенсивностью. Однако, вследствие очень большой сложности и трудности работ, первое представление состоится лишь в половине апреля» [Хроника, 1921б, с. 59]. В итоге премьеру отложили еще на месяц, и спектакль вышел в Камерном театре 17 мая 1921 года.

Таиров писал уже 20 мая 1921 года, через три дня после премьеры: «Вероятно, ни одна постановка Камерного театра за последнее время не вызвала столько разноречивых мнений и споров, как постановка “Ромео и Джульетты” <...> Со всех сторон поднялись, как встарь, протестующие и негодующие возгласы» [Таиров, 1970, с. 284]. Коонен вспоминала: «Премьера “Ромео и Джульетты” была принята публикой очень горячо, но сразу же вызвала множество споров, дебатов, нападок в прессе» [Коонен, 1985, с. 265].

Неизвестный автор фельетона «Шекспир в калоше» критикует эклектичную, на его взгляд, манеру режиссуры. Уделяет он внимание и переводу, подчеркивая его неудачи:

«Вот, только не могу вспомнить: были ли слова?
Как будто были ... Пожалуй, действительно были. Ну конечно, были!
Вот сейчас вспомнил:

Кто-то о ком-то говорил, что он —
— сел в калошу.

А еще кто-то очень оригинально и свежо скаламбурил насчет ноты *соль* и недостатка *соли*, в пении или в еде, — точно не помню (значит, слова были)» [М-ч, 1921, с. 15].

Развивая остроту своего изложения, автор пишет: «Душа англичанина воссоединилась с душою русского и явилась в живом, ныне сущем, творческом воплощении.

Во образе В. Ш.

То есть —

— Вадима Шершеневича <...>

У русского В. Ш., выражаясь образно (как того требует имажинистская школа, возглавляемая В. Шершеневичем), пьеса эта:

Села в калошу.

Т. е. облеклась в соответствующие нашему времени движенья, жесты, звучанье и зрительную пестроту, и они покрыли словесность пьесы, как калоша покрывает ботинок» [Там же, с. 16].

О переводе упоминает и Эм. Бескин в статье «Революция и театр», также отмечая неуместное, по его мнению, осовременивание текста: «Переводчик Шершеневич позволяет себе упоминать о “калошах” в пьесе, относящейся к XVI столетию, да еще в такой современной вульгарно-обывательской фразе-прибаутке, как “сел в калошу”. Не лучше звучит со сцены и “два сапога — пара”» [Бескин, 1921, с. 34—35].

В рецензии «Вестника театра» о переводе специально не говорилось, но было отмечено восприятие постановки зрителями: «Да, было скучно. Было томительно скучно... <...> Мелькнули двадцать (кажется, двадцать) картин чудесного шекспировского сценария, столь скупой и уныло невыразительно явленного “современным” режиссером» [Треплев, 1921, с. 13]. Рецензент «Вестника работников искусств» упрекал спектакль в излишней теоретизации: «Эстетика отжитого, изломанности, извращенной театральности и сухость, сухость, сухость — до конца <...> Камерный театр заменил внутреннее восприятие пьесы — чрезмерностью рассудочного излома» [Марголин, 1921, с. 123—124]. Известный шекспировед М. М. Морозов назвал спектакль «формалистическим», «пережитком дореволюционного эстетизма»; он писал, что «великая трагедия Шекспира потеряла свой подлинный смысл, потеряла свою *активную* тему, призывающую к борьбе <...> Познавательная ценность его была ничтожна» [Морозов, 1954, с. 61].

Таким образом, первый опыт перевода Шекспира для сцены оказался для Шершеневича не самым удачным, и спектакль вызвал много критики. Возможно, необходимое Таирову осовременивание текста вошло в конфликт с сформировавшимися переводческими принципами поэта. Однако, судя по тому, что оба рецензента писали о просторечном выражении «сел в калошу», сам по себе перевод не вызвал других серьезных претензий.

Впрочем, не все рецензенты считали спектакль сугубой неудачей. В книге об истории Камерного театра К. Н. Державин отмечал, что трагедия «Ромео и Джульетта» в новой постановке отвечала задачам чистой театральности: «Шекспир абстрагировался от своей исторической среды. Он воспринимался как поэт, проникший до сокровенных глубин эмоциональной природы человека — человека как психофизиологической единицы, человека в очищенности его внутреннего мира от всего временного, случайного, от всего, воспитанного в нем социальной и исторической средой <...> Здесь же заявил о себе и принцип толкования драматургического материала с позиций подчеркнутой и обнаженной театральности» [Державин, 1934, с. 102—103].

Интересно, что К. Н. Державин пишет о деятельности Камерного театра, употребляя слово «имажинистский»: «“Ромео и Джульетта”, а затем “Федра” явились попыткой подчинить имажинистскую систему построения спектакля задачам эмоциональной образности» [Там же, с. 77]; «... этот спектакль был необходим в поисках новых направлений этой линии, рядом с которой продолжал свое развернутое утверждение имажинистский спектакль» [Там же, с. 104], — хотя в данном контексте «имажинистский» в большей мере обозначает «образный», условный, символический театр, а не указывает на движение имажинистов, к которому относился В. Шершеневич.

Отклики на постановку Таирова появились и в эмигрантской прессе. Так, в рижской газете «Новый путь» от 20 мая 1921 года (по старому стилю) была опубликована заметка специального корреспондента, в которой отмечена «новизна внутренней трактовки образов»: «Свободные, яркие, сильные они сорвали обычность традиции и ожили в новых формах» [Рецензии и заметки, 1921, л. 25].

Постановку Камерного театра вспоминал С. Дурылин в своей статье о «Ромео и Джульетте» более десяти лет спустя, отзываясь о ней как о формалистической: «Революционный зритель остался холоден к этому холодному спектаклю. Он быстро сошел с репертуара» [Дурылин, 1935, с. 9]. Однако спектакль упоминался в прессе, оставаясь в репертуаре театра, и в 1923 году [Рецензии и заметки, 1923, л. 107].

Перевод Шершеневича сохранился в Российском государственном архиве литературы и искусства [Шекспир, 1921] и готовится к публикации.

3.3. Шершеневич как театральный критик — о Шекспире

Шершеневич продолжает размышлять о театре; в начале 1920-х годов он публикуется как театральный обозреватель, прежде всего в журнале «Зрелища». Как отмечает П. Марков, Шершеневич, «променявший тогда поэзию на журналистику <...>, увлекся легкой фельетонной журналистикой, писал залихватские фельетоны об оперетте и, что самое неожиданное, чуть ли не в каждом номере давал издательский фельетон о ... Камерном театре» [Марков, 1983, с. 159].

Кроме того, он пишет и о других театрах, в частности, о постановках Шекспира. В 1923 году он размышляет о «Комедии ошибок», поставленной в театре им. Комиссаржевской. В «Зрелищах» под псевдонимом «Аббат-Фанфрелюш» Шершеневич размещает небольшую статью о спектакле, в которой задается вопросом: «Шекспир. — Можно ли его играть в наши дни так, чтобы зритель не скучал?» [Аббат-Фанфрелюш, 1923а, с. 10]. Здесь он, уже имея опыт перевода английского автора для сцены, приходит к выводу о принципиальной несовременности Шекспира в контексте мировой истории: «Шекспир — великий мастер сцены, но всякое старое вино плохо закупоренное — закисает. Шекспир плохо закупорен. Пробка вытащена революционным сдвигом в миропонимании. Переделывать его, осовременивать его — вряд ли стоит. Можно еще написать нового “Ромео”, нового “Отелло”, оставив только фабулу. Но это всегда рискованно: можно написать хуже, чем у Шекспира» [Там же, с. 10].

На ту же постановку Шершеневич откликается в газете «Трудовая копейка»: «Режиссер (Волконский) подошел к Шекспиру прежде всего, как к явлению анахроническому, и поставил старый текст в духе пародии, с нарочитой мелодраматичностью и нарочитой клоунадой <...> Публика смеется не остроумам текста, а утрированному тону и смешному положению. Это большая победа режиссера над автором» [Театр имени В. Ф. Комиссаржевской, 1923, с. 4].

Приведенные реплики, несомненно, отражают размышления Шершеневича над вопросами переводимости Шекспира, его актуальности. Намеченную здесь дилемму: можно ли оставить Шекспира «как есть», с его неактуальностью, либо же нужно его переписывать — Шершеневич будет решать в своем творчестве и дальше.

3.4. Шершеневич как переводчик «Гамлета» (с французской версии Дюма)

Среди множества пьес и прозаических произведений, адаптированных и переведенных Шершеневичем, был и «Гамлет», переведенный им, однако, не с оригинала, а с версии А. Дюма-отца. Этот перевод был выполнен для театра «Романеск» и должен был стать основой для третьей премьеры театра.

Театр «Романеск» существовал недолго, по сути, проиграв лишь один сезон 1922—1923 годов (хотя в 1925 году было заявлено о его возрождении). В репертуаре театра были «Нельская башня» А. Дюма и Ф. Гайярде, «Граф Монте-Кристо» А. Дюма, планировались и многие другие постановки. Этот театр организовал В. М. Бебутов, уйдя с группой артистов из мейерхольдовского Театра Актера. Как отмечает Д. И. Золотницкий, «Бебутов в “Романеске” намеревался возродить “великую машину занимательности”, вернуть на сцену “дьявольских виртуозов” интриги. К ним, чудодеям, которые “не были измучены психологическим анализом”, Бебутов относил Дюма, Скриба и почему-то Мериме» [Золотницкий, 1978, с. 32].

«Романеск» пользовался поддержкой А. В. Луначарского, который, в частности, указывал на ценность мелодрамы и романтической драмы для создания «истинно народного театра» [Луначарский, 1964, с. 112]. Упоминая и Дюма, Луначарский писал: «... никакая зрелость масс, никакие победы революции, никакая воспитательность ровным счетом ничего не значат в области театра, если нет основного: увлекательности, и притом именно увлекательности для масс. Самый подлый кинематограф будет бить театры насмерть, пока театр будет нести массам, может быть, и утонченные, но не рассчитанные на ее психологию продукты» [Там же, с. 114]. Таким образом, «Романеск» был призван в некоем «романском» стиле вызвать на сцену мелодраматическую занимательность, привлекающую простого зрителя.

А. В. Луначарский упоминал, что труппа самостоятельна и не требует финансирования: «Они не просят никакой субсидии, стоят на своих собственных ногах, но одну вещь для них необходимо сделать, а именно на приемлемых для них условиях дать им возможность давать один спектакль в неделю в Новом театре» [Луначарский, 1970, с. 384]. В начале 1923 года театр планировал работать с пьесой самого Луначарского «Локис, или Медвежья свадьба» по Мериме [Хроника, 1923в, с. 23], однако эти планы не осуществились.

В журнале «Зрелища» в конце февраля 1923 года было указано: «Начата работа над третьей постановкой театра Романеск: “Трагедия о Гамлете Принце Датском” В. Шекспира, в редакции Александра Дюма-отца <...>. Премьера в конце марта, или в начале апреля» [Хроника, 1923, с. 20]. В газете «Театр и музыка» за 6 апреля того же года появилось имя Шершеневича как переводчика текста трагедии с французского: «Вадимом Шершеневичем сделан для театра перевод “Гамлета” Дюма. Ставит В. М. Бебутов. Гамлета играет В. А. Синицын» [Московская хроника, 1923, с. 686]. Однако премьера была отложена: к осени появились сообщения, что «Гам-

летом» в авторстве «Дюма — Шершеневич» должен был открыться сезон театра [Хроника, 1923а, с. 28].

Если Дюма был эстетически важен для вновь созданного театра как один из основоположников театрального мелодраматизма, то ясно, почему понадобилась именно его версия «Гамлета». Еще Белинский писал, что Дюма понял Шекспира «как романтическую мелодраму», что «было причиною неимоверного успеха “Гамлета” на сцене и в печати» [Белинский, 1860, с. 118]. Очевидно, именно в расчете на этот успех театр «Романеск» заказал перевод данной версии пьесы.

В «Зрелищах» 1923 года опубликована краткая характеристика «Гамлета» Дюма: «Особенности французской редакции трагедии Шекспира следующие: количество картин (19) удачно сокращено и сведено к 7; единство места (дворцовый зал) нарушено два раза (явление тени и кладбище); Гамлет не умирает, как у Шекспира; выведена отсутствующая сцена первой встречи Гамлета с Офелией. Мотив отъезда в Англию и гибель Розенкранца и Гельденштерна вовсе исключены; исключены роли Бернардо и Осрика; во всей трагедии уничтожена проза, а пятистопный ямб заменен александринским рифмованным стихом (сохранена разрядка журнальной публикации. — *Д. Ж., В. С.*) — размером Вольтера, Расина и Корнея, что придает “Гамлету” характер французской классической трагедии» [Хроника, 1923д, с. 11]. Очевидно, этот небольшой текст мог быть написан Шершеневичем, автором «Зрелищ», переводчиком и ценителем французской литературы.

Репетиции (о которых упоминает Шершеневич [Аббат-Фанфрелюш, 1924, с. 12]) шли, но премьера этого спектакля так и не состоялась. Шершеневич пишет статью об актере Синицыне, и его характеристика актерского решения Гамлета, очевидно, проливает свет на трактовку образа и у Дюма, и в переводе: «Гамлет ... Не Гамлет-резонер, а Гамлет юноша, Гамлет-влюбленный, Гамлет-благородный даже в своей подлости (а его обращение с Офелией, это, конечно, подлость)» [Там же, с. 12].

Вместе с тем очевидно, что само решение о постановке «Гамлета» по Дюма, а не по Шекспиру Шершеневич оценивал как сомнительное. Так можно заключить по его реплике в апрельских «Зрелищах» 1923 года, напечатанной под псевдонимом Аббат-Фанфрелюш: «Прочел, что в “Романельском” театре даже Гамлет не моего покойного друга эсквайра Вильяма Шекспира, а некоего Дюма. Истинно глаголю вам, что романтика с “домо-низмом” неразлучны» [Аббат-Фанфрелюш, 1923б, с. 21]. Вероятно, Шершеневич не мог не понимать, что при всей привлекательности эксперимента по переработке «Гамлета» в духе французского классицизма трагедия Шекспира в этом случае сильно теряла в идейном содержании и глубине мысли.

3.5. Работа над комической оперой «Близнецы» (по «Двенадцатой ночи» Шекспира)

Шершеневич вернулся к работе с Шекспиром, насколько нам известно, примерно в 1936 году, для перевода «Двенадцатой ночи» в жанре комической оперы в соавторстве с композитором А. А. Шеншиным.

Шеншин и Шершеневич писали позднее о принципах совместной работы: «Наша работа протекала в самом тесном контакте. Ни одна строка поэта-драматурга не миновала одобрения композитора, и в свою очередь каждая музыкальная фраза отдавалась на суд драматурга» [Шеншин и др., 1939, с. 2]. Они указывали на сложности жанра: это «первая попытка советской комической оперы» [Там же], к тому же особая ответственность связана с обращением к наследию Шекспира. Для создания драматургической основы, либретто, использовались различные шекспировские тексты, что позволяет говорить о глубоком погружении Шершеневича в творчество английского драматурга. Кроме того, Шеншин и Шершеневич упоминали об одобрении их работы со стороны шекспироведов (в статье назван А. К. Дживелегов, но можно предположить, что среди этих шекспироведов был и М. М. Морозов, который вскоре поспособствует изданию «Цимбелина» в переводе Шершеневича). Авторы также размышляли о двух культурных пластах в комедии, итальянском и шотландском, которые отражаются в именах героев и которые нашли свое воплощение и в написанной для постановки музыке.

В апреле 1938 года Московский театр оперетты заявил о своих планах поставить по Шекспиру комическую оперу «Двенадцатая ночь» [Двенадцатая ночь, 1938, с. 4]. Однако, по всей видимости, постановке мешали серьезные препятствия. Шершеневич упоминает в отчаянном письме в ЦК ВКП(б) 1938 года, что «потрясающий успех в том же Гурке <Государственная репертуарная комиссия>, на читке в присутствии шекспироведов (проф. Морозова, проф. Дживелегова и др.) имела моя третья работа, два года назад еще одобренная В. И. Немировичем-Данченко: работа с композитором А. Шеншиным над комической оперой “Двенадцатая ночь”» [Шершеневич, 1938, л. 1]. Шершеневич сообщает о своей комической опере: «... она написана для Моск<овского> театра оперетты, и, конечно, ее постигнет та же судьба, что и первые мои работы: она будет слишком сложна для этого не слишком вокального театра и, в конце концов, станет также работой “для своего удовольствия”. Все это создало во мне полную неуверенность в своих силах и целеустремленности. Может быть, я действительно делаю совсем не то, что нужно? Но я делаю то, что я умею, и, как кажется, умею делать неплохо» [Там же].

О сложностях московской постановки свидетельствует и то, что Шершеневич вел переписку с другими театрами, в частности, с Хабаровской

музкомедией: в архиве сохранилось письмо к поэту от худрука театра Б. М. Дмоховского от 22 февраля 1939 года, где тот пишет: «Пьеса, безусловно, подходит. <...> Мне очень хотелось осуществить постановку к шекспировским дням в апреле. Для Дальнего Востока это было бы интересно» [Дмоховский, 1939, л. 1].

Однако премьера в Москве все-таки состоялась. В октябре 1939 года она была подробно анонсирована в «Вечерней Москве»: «Ближайшей премьерой театра будет первый шекспировский спектакль в жанре оперетты — лирико-комическая опера композитора А. Шеншина “Близнецы” на сюжет комедии В. Шекспира “Двенадцатая ночь” (либретто В. Шершеневича)» [Новые спектакли ..., 1939, с. 3]; здесь же опубликованы сведения о постановочной группе и распределении ролей.

Спектакль поставил В. М. Бебутов, основатель театра «Романеск», для которого Шершеневич переводил «Гамлета» в версии Дюма. Говоря о его режиссуре, один из рецензентов спектакля И. Карин отмечал: «Самой высокой оценки заслуживает работа режиссера В. М. Бебутова, который в содружестве с прекрасным художником Е. Соколовым создал спектакль большой, необычной для оперетты культуры, спектакль яркий и изобретательный, по духу своему несомненно шекспировский» [Карин, 1940, с. 3].

Спектакль активно обсуждался в прессе, в разных жанрах, вплоть до карикатуры; так, в «Декаде московских зрелищ» в дополнение к рисунку Милкос, где два злодея тащат Шекспира в Московский театр оперетты, помещена эпиграмма за подписью Лагран: «В. Шершеневич и Шеншин / Блестящий сделали почин: / Надели оба по берету, / Легко за «Близнецов» сошли, / И В. Шекспира в оперетту / С собою вместе провели... / Пылает радостью душа: / Три автора, и все на “ша”» [Лагран, 1940, с. 17].

В прессе активно обсуждалась сама возможность опереттного «преобразования» Шекспира, а также особенности работы поэта с исходным текстом [Таров, 1939]. Шершеневич переписал текст комедии, адаптируя его под музыкальные задачи. Он не только переставлял эпизоды, но и включал в текст элементы из других шекспировских драм, дописывал сцены на основе внесценических эпизодов, а также добавлял шутки.

Такой подход к Шекспиру встретил как одобрение, так и критику. Так, В. Константинов отмечает в рецензии на постановку: «Много лирики ... в “Двенадцатой ночи” Шеншина. В сценическом тексте Вадим Шершеневич использовал, кроме “Двенадцатой ночи”, “Ромео и Джульетту” и “Сон в летнюю ночь”. Что же касается отдельных острот-отсебятин, принадлежащих самому Шершеневичу, то в них, хотя не всегда написанных в стиле шекспировской комедии, все же чувствуется рука поэта. Для театра оперетты, не очень избалованного литературой, это уж не так мало ...» [Константинов, 1940, с. 3].

В. Гроссман также в целом одобряет необычный подход к классическому тексту: «“Дополнять” Шекспира — шаг чрезвычайно смелый и рискованный. Однако в данном случае авторы проявили большой такт — почти все добавления являются лишь театрализацией того, что у Шекспира дано в рассказе» [Гроссман, 1939, с. 3]. Критик также уточняет жанровую природу постановки: это не оперетта, а «комическая опера с разговорными диалогами», со сложной и развернутой музыкальной формой, разнообразными ансамблями, разработанной музыкальной индивидуальностью героев. Рецензент, впрочем, признает, что у спектакля есть перспективы для совершенствования: «Театру оперетты предстоит большая работа, чтобы освоить этот новый для него жанр. И если театр справится со своей задачей — мы увидим хороший, жизнерадостный музыкальный спектакль» [Там же].

И. Карин, не одобряя смешанный характер жанра, отмечает также, что литературная основа оперы получилась удачной: «За исключением немногих неудачных фраз, стихов, реприз и некоторых вульгарных острот либретто комической оперы “Двенадцатая ночь” сделано В. Г. Шершеневичем добросовестно, литературно доброкачественно и с полным пиэтетом к Шекспиру» [Карин, 1940, с. 3].

М. Чарский отмечает, рассуждая о сценическом тексте: «Откровенно говоря, здесь всего понемножку <...> То стих Шекспира, то рифма Шершеневича; то острота шута елизаветинской сцены, то отсебятина современного комического актера; то ситуация из бессмертной комедии, то выдумка и фантазия соавтора» [Чарский, 1940, с. 14]. Говоря о жанровой природе спектакля, рецензент приходит к выводу о том, что комедия утратила оптимистический антицерковный дух Возрождения, но при этом обрела своеобразие: «В оперетте разыгрывается трогательная история любви, занятая интрига и ряд комических сцен, вызывающих невольный смех зрителей. Это не Шекспир, но это и не Легар, и не Кальман, вообще не “венское” опереточное издание. В этом смысле мы готовы приветствовать в театре оперетты “Двенадцатую ночь” в постановке В. М. Бебутова. Тем более, что она разыгрывается превосходно» [Там же].

Однако В. Виргинский в статье, опубликованной в «Правде» 3 января 1940 года, резко критикует авторский подход: он замечает, что премьера по Шекспиру «свидетельствует о нехватке чувства такта у руководства театра», который «рисковал превратить Вильяма Шекспира в автора либретто “комической оперы”» [Виргинский, 1940, с. 4]. Критик упрекает театр в слишком активной переделке оригинала, в утрате гармонии и полутонов: «Соавторы В. Шекспира поступили с этой целостной гармоничной комедией совершенно безжалостно. Для превращения ее в “комическую оперу” они вырезали и перемещали одни эпизоды и вставляли от себя другие, убирали действующую

щих лиц и — что самое ужасное — вложили в уста сохраненных ими лиц новый текст. В. Шершеневич взял на себя неблагодарную задачу — дополнять Шекспира плохой опереточной отсебятиной» [Там же]. По мнению критика, юмор переписанной комедии «пошел и неостроумен» [Там же].

В архиве ВТО сохранился неатрибутированный отзыв на «Близнецов», в котором отмечено: «С большим тактом Вадим Шершеневич озаглавил свой текст “Близнецы” по теме “Двенадцатой ночи” Шекспира. Автор лишь пользуется Шекспиром, но отнюдь не стремится “воссоздать” его произведение <...> Либретто написано талантливо и с блеском» [Переписка кабинета Шекспира, конец 1930-х гг., л. 61].

Таким образом, отклики на «Близнецов» оказались противоречивыми, но в целом тяготение театра к новому жанру: не просто оперетте, но комической опере, изысканно выполненной на музыкальном и текстовом уровнях, — было высоко оценено критикой. Шершеневич работал здесь не только как переводчик и либреттист, но и как исследователь Шекспира, стремившийся собрать остроты и шутки из разных произведений английского автора в рамках одного драматургического целого.

После «Близнецов» Шершеневич планировал написать либретто для постановки по другой комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». В архиве поэта сохранилась машинопись экспозе к этому либретто, где он разбирает текст Шекспира, привлекая к анализу и опыт постановки «Близнецов» [Шершеневич, 1940].

4. Заключение = Conclusions

Работа В. Шершеневича по воплощению произведений Шекспира на довоенной советской сцене была подчинена стремлению переводчика-буквалиста открыть новые для себя стратегии, создать истинно театральные тексты, не привязанные механически к литературному оригиналу, но вольно трактующие его ради целей театра. Уже в переводе «Ромео и Джульетты» для Камерного театра Шершеневич стремился к отходу от музейной литературности к живому разговорному языку; в постановке «Близнецов» он воплотил этот интерпретационный подход к тексту, создав на материале произведений Шекспира интертекстуальное либретто.

Источники

1. Вадим Габриэлевич Шершеневич : Материалы к библиографии : материалы к библиографии. 1911—2018 / сост. Т. В. Котова, В. А. Дроздов ; вступ. ст. В. А. Дроздова. — Москва : Кругъ, 2019. — 346 с. — ISBN 978-5-7396-0427-9.

2. Дмоховский Б. М. Письмо В. Г. Шершеневичу о включении в репертуар Хабаровского театра музыкальной комедии комической оперы «Близнецы» / Б. М. Дмоховский // РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Ед. хр. 136. 1 л.

3. *Журнал репетиций и спектаклей Камерного театра «Ромео и Джульетта», «Король Арлекин», «Два мира», «Виндзорские проказницы», «Женитьба Фигаро», «Принцесса Брамбилла», «Адриена Лекуверр»* // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 88. 30 л.

4. *Журнал репетиций и спектаклей Камерного театра «Благовещение», «Адриена Лекуверр», «Король Арлекин», «Саломея», «Принцесса Брамбилла», «Ромео и Джульетта», «Ящик с игрушками», «Федра», «Сеньора Формика», «Жирофле-Жирофля», «Покрывало Пьеретты», «Голубой ковер», «Жёлтая кофта», «Сакунтала»* // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 89. 245 л.

5. *Переписка кабинета Шекспира при ВТО с Комитетом по делам искусств об иностранном репертуаре для советского театра. Список иностранных пьес, рецензии на переводы и др. материалы* // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 4. Ед. хр. 209. 103 л.

6. *Протоколы заседаний правления Камерного театра* // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 5. 75 л.

7. *Протоколы заседаний членов общества «Камерный театр»* // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 4. 38 л.

8. *Рецензии и заметки на спектакли Камерного театра «Жирофле-Жирофля», «Человек, который был четвергом», «Ромео и Джульетта» и «Синьор Формика»* // РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 1. Ед. хр. 219. 258 л.

9. *Шекспир В. Ромео и Джульетта. Перевод В. Г. Шершеневича / В. Шекспир* // РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Ед. хр. 32. 70 л.

10. *Шершеневич В. Г. Письмо в Культурно-просветительный отдел ЦК ВКП(б) о его литературно-драматургической работе. 1938 / В. Г. Шершеневич* // РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Ед. хр. 101. 1 л.

11. *Шершеневич В. Г. Эскизы «Сна в летнюю ночь». 1940 / В. Г. Шершеневич* // РГАЛИ. Ф. 2145. Оп. 1. Ед. хр. 84. 2 л.

Литература

1. *Аббат-Фанфрелюш. Владимир Синицын / Аббат-Фанфрелюш [Шершеневич В.Г.]* // Зрелища. — 1924. — № 70 (15—21 января). — С. 12.

2. *Аббат-Фанфрелюш. «Комедия ошибок» / Аббат-Фанфрелюш [Шершеневич В.Г.]* // Зрелища. — 1923а. — № 56 (2—7 октября). — С. 10.

3. *Аббат-Фанфрелюш. Театральный дневник аббата / Аббат-Фанфрелюш [Шершеневич В. Г.]* // Зрелища. — 1923б. — № 31—32 (5—22 апреля). — С. 21.

4. *Белинский В. Сочинения. Часть девятая / В. Белинский. — Москва : Типография В. Грачева и К^о, 1860. — 508 с.*

5. *Бескин Эм. Революция и театр / Эм. Бескин* // Вестник работников искусств. — 1921. — № 7—9. — С. 30—34.

6. *Виргинский В. Шекспир в Московском театре оперетты / В. Виргинский* // Правда. — 1940. — № 3 (3 янв.). — С. 4.

7. *Гроссман В. Опера «Близнецы» / В. Гроссман* // Советское искусство. — 1939. — № 40 (21 апр.). — С. 3.

8. *«Двенадцатая ночь» в оперетте* // Советское искусство. — 1938. — № 42 (2 апр.). — С. 4.

9. *Державин К. Книга о Камерном театре. 1914—1934 / К. Державин. — Москва : Художественная литература, 1934. — 240 с.*

10. *Дроздов В. А. Dum spiro spero : О Вадиме Шершеневиче, и не только : Статьи, разыскания, публикации / В. А. Дроздов. — Москва : Водолей, 2014. — 800 с. — ISBN 978-5-91763-192-9.*

11. *Золотницкий Д. И.* Будни и праздники театрального Октября / Д. И. Золотницкий. — Ленинград : Искусство, 1978. — 255 с.
12. *Карин И.* Шекспир в оперетте / И. Карин // Вечерняя Москва. — 1940. — № 7 (9 янв.). — С. 3.
13. *Константинов В.* «Двенадцатая ночь» / В. Константинов // Советское искусство. — 1940. — № 5 (18 янв.). — С. 3.
14. *Коонен А. Г.* Алиса Коонен : «Моя стихия — большие внутренние волнения». Дневники. 1904—1950 / А. Г. Коонен. — Москва : НЛЮ, 2021. — 768 с.
15. *Коонен А. Г.* Страницы жизни / А. Г. Коонен. — 2-е изд. — Москва : Искусство, 1985. — 446 с.
16. *Коонен А. Г.* Страницы жизни. Глава XII / А. Г. Коонен // Театр. — 1968. — № 6. — С. 83—100.
17. *Купцова О.* Пресса Камерного театра : журнал «Мастерство театра» и газета «7 дней МКТ» / О. Купцова // «... Глядеть на вещи без боязни». К столетию Камерного театра. Сборник статей. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра (16—18 декабря 2014 года). — Москва : Государственный институт искусствознания, 2016. — С. 122—135. — ISBN 978-5-98287-107-7.
18. *Лагран.* Шекспир в оперетте («В. Шершеневич и Шеншин...») / Лагран; рисунок художников Милкос // Декада московских зрелищ. — 1940. — № 1. — С. 17.
19. *Луначарский А. В.* Собрание сочинений : в 8 т. Литературоведение, критика, эстетика. Дореволюционный театр. Советский театр : Статьи, доклады, речи, рецензии (1904—1933) / А. В. Луначарский. — Москва : Художественная литература, 1964. — Т. 3. — 627 с.
20. *Луначарский А. В.* О театре «Романеск». Письмо к Е. К. Малиновской / А. В. Луначарский // А. В. Луначарский. Неизданные материалы. — Москва : Наука, 1970. — С. 383—386.
21. *Луценко Е. М.* «... возможное ли дело — верно переводить Шекспира?» : «Ромео и Джульетта» У. Шекспира в русском зазеркалье / Е. М. Луценко // Шекспир У. Ромео и Джульетта / Изд. подг. Е. М. Луценко. — Москва : Ладомир; Наука, 2021. — С. 583—637.
22. *Луценко Е. М.* Переводческое фиаско К. Д. Бальмонта : черновая редакция «Ромео и Джульетты» У. Шекспира / Е. М. Луценко // Шаги / Steps. — 2019. — Т. 5. — № 3. — С. 84—103. — DOI: 10.22239/2412-9410-2019-5-3-84-103.
23. *Львов-Рогачевский В.* Новейшая русская литература / В. Львов-Рогачевский. — Москва : ВЦСПО, 1922. — 330 с.
24. *Марголин С.* Весна театральной чрезмерности / С. Марголин // Вестник работников искусств. — 1921. — № 10—11. — С. 122—124.
25. *Марков П.* История моего театрального современника : Главы неоконченной кн. / П. Марков // Марков П. Книга воспоминаний. — Москва : Искусство, 1983. — С. 7—354.
26. *Морозов М. М.* Шекспир на советской сцене / М. М. Морозов // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. — Москва : Художественная литература, 1954. — С. 52—92.
27. *Московская хроника* // Театр и музыка. — 1923. — № 7 (6 апр.). — С. 684—686.
28. *М-ч.* Шекспир в калоше : [О спектакле «Ромео и Джульетта» (пер. Шершеневича) в Московском камерном театре] / М-ч // Театральное обозрение. — 1921. — № 6. — С. 15—16.
29. *Новые спектакли Театра оперетты* // Вечерняя Москва. — 1939. — 19 окт. — № 240. — С. 3.

30. *Пингвин*. Эволюция драмы / Пингвин [В. Шершеневич] // Зрелища. — 1923. — № 19 (3—15 января). — С. 17.
31. *Таиров А. Я.* Записки режиссера / А. Я. Таиров. — Москва : Издание Камерного театра, 1921. — 200 с.
32. *Таиров А. Я.* «Ромео и Джульетта» : К постановке «Ромео и Джульетты» 1921 г. / А. Я. Таиров // Таиров А. Я. Записки режиссера : Статьи. Беседы. Речи. Письма. — Москва : Всероссийское театральное общество, 1970. — С. 284—291.
33. *Таров*. У авторов оперетты «Близнецы» / Таров // Декада московских зрелищ. — 1939. — № 25. — С. 6.
34. *Театр имени В. Ф. Комиссаржевской*. Мнения о “Комедии ошибок” : Юрий Соболев, В. Шершеневич // Трудовая копейка. — 1923. — № 33 (27 сент.). — С. 4.
35. *Треплев Г.* Камерный театр. «Ромео и Джульетта» / Г. Треплев // Вестник театра. — 1921. — № 91—92. — С. 13—14.
36. *Хализева М.* Комментарии / М. Хализева // Коонен А. Алиса Коонен : «Моя стихия — большие внутренние волнения». Дневники. 1904—1950. — Москва : НЛЮ, 2021. — С. 553—746.
37. *Хроника* // Жизнь искусства. — 1923а. — № 35 (4 сентября). — С. 28.
38. *Хроника* // Зрелища. — 1923б. — № 19 (3—15 января). — С. 24 ; 1923 в. — № 20 (16—22 января). — С. 22—23 ; 1923 г. — № 25 (20—26 февраля). — С. 20—21 ; 1923 д. — № 53 (11—17 сентября). — С. 10—11.
39. *Хроника* // Культура театра. — 1921. — № 4. — С. 56—60.
40. *Чарский М.* Впечатления : [О спектакле «Близнецы» в Московском театре оперетты] / М. Чарский / Рисунки В. Руднева // Декада московских зрелищ. — 1940. — № 6. — С. 14.
41. *Шекспир У.* Ромео и Джульетта : Трагедия / пер. с англ. К. Д. Бальмонта / У. Шекспир // Солнечная пряжа : Научно-популярный и литературно-художественный альманах. — Иваново ; Шуя : Издатель Епишева О. В., 2012. — Выпуск 6. — С. 132—186.
42. *Шеншин А. А.* «Близнецы» : [О работе над оперой по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь»] / А. А. Шеншин, В. Г. Шершеневич // Декада московских зрелищ. — 1939. — № 2. — С. 2.
43. *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910—1925 гг. / В. Г. Шершеневич // Мой век, мои друзья и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. — Москва : Московский рабочий, 1990. — С. 417—646. — ISBN 5-239-00620-2.
44. *Шершеневич В. Г.* Критические тексты : От футуризма к имажинизму / В. Г. Шершеневич / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. А. Дроздова, А. А. Николаевой. — Москва : Водолей, 2022. — 480 с. — ISBN 978-5-91763-563-7.

Material resources

Correspondence of the Shakespeare Cabinet at the WTO with the Committee for the Arts on foreign repertoire for the Soviet theater. List of foreign plays, reviews of translations, etc. materials. In: *RGALI. F. 970. Op. 4. Ed. hr. 209. 103 ll.* (In Russ.).

Dmokhovsky, B. M. Letter to V. G. Shershenevich about the inclusion of the comic opera “Gemini” in the repertoire of the Khabarovsk Theater of Musical Comedy. In: *RGALI. F. 2145. Op. 1. Ed. hr. 136. 1 l.* (In Russ.).

Magazine of rehearsals and performances of the Chamber Theater “Annunciation”, “Adrienne Lecouvreur”, “King Harlequin”, “Salome”, “Princess Brambilla”, “Romeo and Ju-

- liet", "Toy Box", "Phaedra", "Senora Formica", "Girofle-Girofle", "Blanket Pierrettes", "Blue carpet", "Yellow jacket", "Sakuntala". In: *RGALI. F. 2030. Op. 1. Ed. hr. 89. 245 ll.* (In Russ.).
- Magazine of rehearsals and performances of the Chamber Theater "Romeo and Juliet", "King Harlequin", "Two Worlds", "Windsor Pranksters", "The Marriage of Figaro", "Princess Brambilla", "Adrienne Lecouvreur". In: *RGALI. F. 2030. Op. 1. Ed. hr. 88. 30 ll.* (In Russ.).
- Minutes of meetings of members of the society "Chamber Theater". In: *RGALI. F. 2030. Op. 1. Ed. hr. 4. 38 ll.* (In Russ.).
- Minutes of the Board meetings of the Chamber Theater. In: *RGALI. F. 2030. Op. 1. Ed. hr. 5. 75 ll.* (In Russ.).
- Reviews and notes on the performances of the Chamber Theater "Girofle-Girofle", "The Man who was Thursday", "Romeo and Juliet" and "Signor Formica". In: *RGALI. F. 2030. Op. 1. Ed. hr. 219. 258 ll.* (In Russ.).
- Shakespeare, V. Romeo and Juliet. In: *RGALI. F. 2145. Op. 1. Ed. hr. 32. 70 ll.* (In Russ.).
- Shershenevich, V. G. Escpose "A midsummer night's dream". 1940. In: *RGALI. F. 2145. Op. 1. Ed. hr. 84. 2 l.* (In Russ.).
- Shershenevich, V. G. Letter to the Cultural and Educational Department of the Central Committee of the CPSU (b) about his literary and dramatic work. 1938. In: *RGALI. F. 2145. Op. 1. Ed. hr. 101. 1 l.* (In Russ.).
- Vadim Gabrieleovich Shershenevich: Materials for bibliography: Materials for bibliography. 1911—2018. (2019). Moscow: Krug. 346 p. ISBN 978-5-7396-0427-9. (In Russ.).

References

- Abbot-Fanfrelish. (1923a). "Comedy of errors". *Spectacles*, 56 (October 2—7): 10. (In Russ.).
- Abbot-Fanfrelish. (1923b). The Abbot's theatrical diary. *Spectacles*, 31—32 (April 5—22): 21. (In Russ.).
- Abbot-Fanfrelish. (1924). Vladimir Sinitsyn. *Spectacles*, 70 (January 15—21): 12. (In Russ.).
- Belinsky, V. (1860). *Essays. Part nine*. Moscow: Printing house of V. Grachev and Co. 508 p. (In Russ.).
- Beskin, Em. (1921). Revolution and theater. *Bulletin of Workers of Arts*, 7—9: 30—34. (In Russ.).
- Chronicle. (1923a). *Life of Art*, 35 (September 4): 28. (In Russ.).
- Chronicle. (1923b, 1923v, 1923). *Circuses*, 19 (January 3—15): 24; 20 (January 16—22): 22—23; 25 (February 20—26): 20—21; 53 (September 11—17): 10—11. (In Russ.).
- Chronicle. (1921). *Culture of the theater*, 4: 56—60. (In Russ.).
- Charsky, M. (1940). Impressions: [About the play "Gemini" at the Moscow Operetta Theater]. *A decade of Moscow spectacles*, 6: 14. (In Russ.).
- Derzhavin, K. (1934). *A book about Chamber Theater: 1914—1934*. Moscow: Fiction. 240 p. (In Russ.).
- Drozdov, V. A. (2014). *Dum spiro spero: About Vadim Shershenevich, and not only: Articles, searches, publications*. Moscow: Aquarius. 800 p. ISBN 978-5-91763-192-9. (In Russ.).
- Grossman, V. (1939). Opera "Gemini". *Soviet art*, 40 (21 Apr.): 3. (In Russ.).
- Karin, I. (1940). Shakespeare in operetta. *Evening Moscow*, 7 (January 9): 3. (In Russ.).
- Khalizeva, M. (2021). Comments. In: Koonen A. Alice Koonen: "My element is great inner unrest." *Diaries. 1904—1950*. Moscow: UFO. 553—746. (In Russ.).



- Konstantinov, V. (1940). "Twelfth night". *Soviet Art*, 5 (January 18): 3. (In Russ.).
- Koonen, A. G. (1968). Pages of life. Chapter XII. *Theater*, 6: 83—100. (In Russ.).
- Koonen, A. G. (1985). *Pages of life*. 2nd ed. Moscow: Iskuststvo. 446 p. (In Russ.).
- Koonen, A. G. (2021). *Alice Koonen: "My element is great inner unrest." Diaries. 1904—1950*. Moscow: UFO. 768 p. (In Russ.).
- Kuptsova, O. (2016). The press of the Chamber Theater: the magazine "Mastery of Theater" and the newspaper "7 days of MKT". "... To look at things without fear." To the centenary of the Chamber Theater. In: *Collection of articles. Materials of the International Scientific Conference dedicated to the 100th anniversary of the Chamber Theater (December 16—18, 2014)*. Moscow: State Institute of Art Studies. 122—135. ISBN 978-5-98287-107-7. (In Russ.).
- Lagrand. (1940). Shakespeare in operetta ("V. Shershenevich and Shenshin ..."). *Decade of Moscow spectacles*, 1: 17. (In Russ.).
- Lunacharsky, A. V. (1964). Collected works: In 8 volumes. Literary criticism, criticism, aesthetics. In: *Pre-revolutionary theater. Soviet Theater: Articles, reports, speeches, reviews (1904—1933)*, 3. Moscow: Fiction. 627 p. (In Russ.).
- Lunacharsky, A. V. (1970). About the Romanesque Theater. Letter to E. K. Malinovskaya. In: *Unreleased materials*. Moscow: Nauka. 383—386. (In Russ.).
- Lutsenko, E. M. (2019). K. D. Balmont's Translation fiasco: draft edition of "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare. *Steps / Steps*, 5 (3): 84—103. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-84-103. (In Russ.).
- Lutsenko, E. M. (2021). "... is it possible to translate Shakespeare correctly?": "Romeo and Juliet" by W. Shakespeare in the Russian Looking Glass. In: *Shakespeare U. Romeo and Juliet*. Moscow: Lodomir; Nauka. 583—637. (In Russ.).
- Lviv-Rogachevsky, V. (1922). *The newest Russian literature*. Moscow: VTSSPO. 330 p. (In Russ.).
- Margolin, S. (1921). Spring of theatrical excess. *Bulletin of workers of Arts*, 10—11: 122—124. (In Russ.).
- Markov, P. (1983). The Story of my theatrical contemporary: Chapters of the unfinished Book. In: *The Book of Memories*. Moscow: Iskuststvo. 7—354. (In Russ.).
- Morozov, M. M. (1954). Shakespeare on the Soviet stage. In: *Selected articles and translations*. Moscow: Fiction. 52—92. (In Russ.).
- Moscow Chronicle. (1923). Theater and music, 7 (6 Apr.): 684—686. (In Russ.).
- M-h. (1921). Shakespeare in a kalosh: [About the play "Romeo and Juliet" (Shershenevich's lane) at the Moscow Chamber Theater]. *Theater Review*, 6: 15—16. (In Russ.).
- New performances of the Operetta Theater. (1939). *Evening Moscow*, 240 (October 19): 3. (In Russ.).
- Penguin. (1923). The Evolution of Drama. *Spectacles*, 19 (January 3—15): 17. (In Russ.).
- Shakespeare, U. (2012). Romeo and Juliet: A Tragedy. In: *Solar yarn: Popular Science and literary and artistic almanac*, 6. Ivanovo; Shuya: Publisher Episheva O. V. 132—186. (In Russ.).
- Shenshin, A. A., Shershenevich, V. G. (1939). "Gemini": [About the work on the opera based on Shakespeare's comedy "Twelfth Night"]. *Decade of Moscow spectacles*, 2: 2. (In Russ.).
- Shershenevich, V. G. (1990). A magnificent eyewitness. Poetic memoirs of 1910—1925. In: *My century, my friends and girlfriends. Memoirs of Marienhof, Shershenevich, Gruzinov*. Moscow: Moskovsky rabochy. 417—646. ISBN 5-239-00620-2. (In Russ.).



- Shershenevich, V. G. (2022). *Critical texts: From futurism to imagism*. Moscow: Aquarius. 480 p. ISBN 978-5-91763-563-7. (In Russ.).
- Tairov, A. Ya. (1921). *Notes of the director*. Moscow: Chamber Theater Publishing House. 200 p. (In Russ.).
- Tairov, A. Ya. (1970). “Romeo and Juliet”: To the production of “Romeo and Juliet” in 1921. In: *Director's notes: Articles. Conversations. Speeches. Letters*. Moscow: All-Russian Theater Society. 284—291. (In Russ.).
- Tarov. (1939). The authors of the operetta “Gemini”. *Decade of Moscow spectacles*, 25: 6. (In Russ.).
- Theater named after V. F. Komissarzhevskaya. Opinions about the “Comedy of Errors”: Yuri Sobolev, V. Shershenevich. (1923). *Trudovaya kopiya*, 33 (September 27): 4. (In Russ.).
- Treplev, G. (1921). Chamber Theater. “Romeo and Juliet”. *Bulletin of the Theater*, 91—92: 13—14. (In Russ.).
- “Twelfth night” in operetta. (1938). *Soviet Art*, 42 (2 Apr.): 4. (In Russ.).
- Virginsky, V. (1940). Shakespeare at the Moscow Operetta Theater. *Pravda*, 3 (January 3): 4. (In Russ.).
- Zolotnitsky, D. I. (1978). *Weekdays and holidays of theatrical October*. Leningrad: Iskusstvo. 255 p. (In Russ.).

Статья поступила в редакцию 06.05.2022,
одобрена после рецензирования 30.05.2022,
подготовлена к публикации 13.06.2022.