

М. Е. Шнейдер

**ПЕРЕРАБОТКА
КАК МЕТОД ВКЛЮЧЕНИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ
В КИТАЙСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ
(на примере произведений
Ф. М. Достоевского и Н. В. Гоголя)**

Исследование различных аспектов взаимодействия национальных литератур требует, несомненно, дальнейшего совершенствования научной терминологии, придания укоренившимся терминам максимальной точности и определенности. Четкую грань следует провести, в частности, между такими формами контактных связей или же литературного взаимодействия, как перевод, национальная адаптация и переработка (переделка), закрепив за каждым из этих понятий то единственное, что оно должно означать. Необходимость такого разграничения вызвана, в частности, нередким употреблением исследователями слова «адаптация» вместо таких понятий, как перевод, переложение, переработка и собственно национальная адаптация. Кроме накопления, обобщения и анализа фактического материала, связанного с распространением и освоением русской классической литературы в странах зарубежного Востока, с выявлением фактов ее влияния на художников слова этих стран, задача состоит также и в том, чтобы вносить посильный вклад нашими исследованиями в разработку строго научной терминологии теории взаимодействия и взаимосвязей национальных литератур. В данной статье помимо всего прочего содержится также попытка доказать и показать необходимость правильного и обоснованного употребления принятой терминологии на примере включения русских произведений в китайскую литературу.

Литературная переработка (переделка) как один из методов восприятия произведений инациональных литератур, на мой взгляд, имеет немалое значение. Посредством таких переработок многие творения русских и других зарубежных писателей включались в восточную литературу и становились достоянием читателей и зрителей той или иной страны. Поэтому, как мне представляется, проблема переделок, переработок рус-

ских классических произведений заслуживает самого серьезно-го изучения. И если судить по Китаю, то еще в недалеком прошлом эти переработки действительно представляли собой один из широко распространенных и в определенном смысле весьма плодотворных методов включения произведений инонациональных, и в первую очередь русских, писателей в китайскую словесность.

Мне уже не раз доводилось писать о трех взаимосвязанных аспектах включения творений русских художников слова в китайскую литературу — о переводах, критическом истолковании и творческом освоении (см. [18]).

Известно, что процесс восприятия инонациональной литературы, отдельных ее произведений осуществляется прежде всего через переводы. Длительные наблюдения над переводами русской классической литературы на китайский язык позволяют говорить о неоднозначности термина «перевод». В истории переводной художественной литературы в Китае имели место переводы-пересказы, переводы-изложения, смысловые переводы и, наконец, так называемые точные переводы. Следует при этом иметь в виду, что зачастую переводы всех перечисленных видов делались не с оригиналов, а с переводов на языки-посредники — английский, немецкий, французский, японский и даже язык эсперанто, что, разумеется, не могло не сказаться на адекватности перевода и, конечно же, на художественных достоинствах переводимого произведения.

В качестве примера перевода-пересказа можно назвать книгу «Пьесы А. П. Чехова», подготовленную к изданию Сяо Саем [16]. В нее вошли пересказы 12 произведений русского художника («Иванов», «Трагик поневоле», «Чайка», «Медведь», «Предложение», «Юбилей», «Свадьба», «На большой дороге» — по рассказу «Осенью», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Лебединая песня», «Вишневый сад»). Китайские читатели получили возможность в одной книжке сразу же познакомиться с содержанием чуть ли не всей драматургии Чехова. Подчеркиваю, только с содержанием, потому что на определенных этапах переводчиков русской классики на китайский язык интересовали прежде всего содержание, проблематика переводимых произведений, а не их форма, не их художественные достоинства. В этой связи нельзя не упомянуть и о переводе Ли Левзем на китайский язык «Цыган» Пушкина, который был сделан с прозаического перевода на французский язык Проспера Мери-ме [10, с. 174—190].

В книге «Русская классика в Китае» рассмотрено также такое явление, как национальная адаптация. По принятой в нашем литературоведении терминологии, национальная адаптация — одна из форм проникновения одной национальной литературы в другую. Н. И. Конрад рассматривает эту форму на материале классических произведений разных народов [12,

с. 344—345]. Однако национальная адаптация, т. е. «воспроизведение в творчестве писателя одного народа содержания и мотивов произведения, созданного писателем другого народа» [12, с. 343], обнаруживается часто и в современных литературах.

Заметим, что национальная адаптация (или «присвоение») переводом не является, но тесно с переводом связана. Ведь для того чтобы переработать то или иное произведение, скажем, русского автора на свой, китайский манер, его нужно прежде всего прочитать, перевести, а затем уж менять иностранные имена и прочие иностранные реалии на свои, отечественные. Видимо, причин «присвоения» того или иного инонационального художественного произведения китайской литературой было немало. Одну из них раскрыл литературный критик Чэнь Юн. Он писал: «Стоит лишь заменить русские имена действующих лиц „Ревизора“ на китайские — и эту комедию можно будет играть повсеместно в Китае наравне с китайскими пьесами» [17, с. 64], до такой степени российская действительность, изображенная Гоголем в его гениальном творении, мало чем отличалась, по мнению китайцев, от жизни старого Китая.

Теперь уже известно, что национальной адаптации в Китае подверглись «Грех да беда на кого не живет», «Бесприданница» и «Без вины виноватые» А. Н. Островского, «На дне» А. М. Горького, пьеса Л. Н. Андреева «Тот, кто получает пощечины» и некоторые другие произведения русских писателей (подробно об этом см. [18, с. 93—97, 155, 171, 212—213, 226—229]).

Уместно, пожалуй, вспомнить, что явление, которое впоследствии стало определяться научным термином «национальная адаптация», в разное время было широко распространено во многих странах, в том числе и в России. Известно, например, что комедия Р. Шеридана «Школа злословия» (XVIII в.) уже в том же веке перелагалась, как тогда говорили, на русские нравы. В адаптированном виде пьеса называлась «Лукавины» — по фамилии семьи главного героя. Кроме того, вместо Сэрфисов там фигурировала чета Досаждаевых, и все действие развертывалось в России. На русской сцене по этой пьесе ставились спектакли, в которых играли великие актеры — М. С. Щепкин и П. С. Мочалов.

К национальной адаптации, «присвоению» иностранных художественных произведений, на заре нашего столетия прибегали и бирманские писатели, о чем пишет Г. П. Попов в книге «Такин Кодо Хмайн» [13]. Исследователь приводит в качестве примера роман «Маун Йин Маун и Ма Ме Ма» Джеймса Хла Джо (1866—1920) и замечает: «Первые читатели романа и не подозревали, что он представляет собой удачное переложение на бирманские нравы романа Александра Дюма „Граф Монте-Кристо“. Заимствовав основную канву у великого француз-

ского романиста, Джеймс Хла Джо, однако, сумел расцветить свое произведение такими красками, сплести такой национальный узор, что герои его воспринимались как истинные бирманцы, действующие в реальных условиях бирманской жизни» [13, с. 124].

В настоящей статье хотелось бы особо выделить из круга проблем, связанных с включением произведений русской классической литературы в китайскую, различного рода переделки или переработки. Переработка — это чаще всего переделка интонационального прозаического произведения в произведение драматургическое, иногда — наоборот. Примером последнего случая может служить уже упомянутая мною книга Сяо Сая «Пьесы А. П. Чехова».

В отличие от национальной адаптации в переработке частично или полностью сохраняются фабула и сюжет оригинала, все действующие лица или же часть их. Но в полной неприкосновенности остаются их первоначальные имена и все прочие реалии подлинника. Вместе с тем, как иногда и при национальной адаптации, в переработке возможны коренные изменения темы и идейной направленности оригинала. Ведь переработали же (в данном случае инсценировали) китайские драматурги Тянь Хань и Ся Янь (каждый в отдельности) роман Л. Н. Толстого «Воскресение» таким образом, что творение русского классика превратилось в героическую драму с новыми главными героями — революционерами (см. [18, с. 37—38, 235—236]). Вместе с тем известно, что в 1879 г. японский переводчик превратил драму Ф. Шиллера «Вильгельм Телль» в политический роман о японской жизни, который затем был переведен Лян Цичао на китайский язык, а в 1907 г. Пак Ын Сиком — на корейский.

Примером переработок являются инсценированный в Китае роман Ф. М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и переделанная в Японии гоголевская «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

В 1944 г. в Чунцине вышла в свет книга под названием «Малютка Нелли» [15]. Это не что иное, как инсценировка «Униженных и оскорбленных» Ф. М. Достоевского, сведениями о постановке которой на сцене я, к сожалению, не располагаю. Автор переработки Сюй Чи, китайский литератор и поэт, пишущий и поныне, создал по классическому русскому роману драму в трех актах. В ней он ограничился лишь девятью действующими лицами, тогда как в романе Достоевского их около тридцати. Характерно при этом, что до появления указанной переработки «Униженные и оскорбленные» издавались в Китае по крайней мере трижды — в 1931, 1934 и 1943 гг. — в переводах известных литераторов Ли Цзие и Шао Цюаньлиня [18, с. 246]. Между прочим, в примечании автора инсценировки романа говорится, что в своей работе он полностью опирался на

русский оригинал, но при этом использовал также перевод Ли Цзие [15, с. 2].

Таким образом, при наличии в Китае полных переводов романа Достоевского Сюй Чи все же перерабатывает и инсценирует это произведение. Какие же цели он ставил перед собой и чего достиг такой переработкой? Цель переделки вероятнее всего была двойной: первое — дать произведение русского автора в сокращенном и, так сказать, облегченном виде, т. е. сделать его максимально доступным китайскому читателю; второе — создать пьесу и поставить ее в театре, о чем, повторяю, сведений у меня пока что нет.

Назовем действующих лиц «Малютки Нелли»: Иван Петрович, писатель (в инсценировке — Ваня), 15-летняя девушка Нелли (в романе ей 13 лет), Николай Сергееч Ихменёв (по пьесе — Николай), его жена Анна Андреевна (Анна), их дочь Наташа, князь Валковский, его 26-летний сын Алеша (в романе ему 22 года), доктор, «холостой и добродушный старичок», атаман босяков Маслобоев (в романе это частный стряпчий и сыщик, работающий на князя Валковского, человек сильно пьяный).

Место действия драмы — Петербург 80-х годов XIX в. (хотя роман Достоевского был написан в 1861 г.). Вместо многочисленных мест, где разворачиваются события романа, в самом Петербурге и вне его, в инсценировке они привязаны лишь к трем квартирам: первый акт проходит в каморке на чердаке, где обитает писатель Иван Петрович; второй — в меблированных комнатах, которые снимает для своей возлюбленной Наташи молодой князь Алексей Валковский; третий — в квартире Николая Сергееча Ихменёва.

Переработка романа свелась главным образом к изложению истории несчастной девочки Нелли, пересказанной, правда, довольно добросовестно. Эпизод смерти героини в третьем, заключительном акте отсутствует. Пьеса заканчивается сценой прощания Нелли со всеми. Другие сюжетные линии в инсценировке раскрыты слабее, чем в романе, например перипетии несчастной любви Наташи Ихменёвой к Алексею Валковскому и его любви к падчерице графини — Катерине Федоровне, а также интриги отца Алексея, князя Валковского, и его тяжба со стариком Ихменёвым. В пьесе почти не раскрыта роль Маслобоева, не показано его окружение. Отсутствие в переработке многих второстепенных, но довольно важных героев романа, как бы спрессованность развития действия инсценировки (к примеру, вместо трех визитов князя Валковского к Наташе в романе в пьесе — один) и привязка событий драмы к строго ограниченным местам — все это повлекло за собой ослабление мотивированности некоторых поступков героев, помешало глубокому раскрытию их характеров (в частности, Николая Сергееча, его жены, Наташи, князя Валковского и писателя Ивана Петрови-

ча). По сути дела, опущен удивительный образ юной невесты Алеши — Кати, этого, по выражению Достоевского, задумывающегося ребенка [9, с. 348]. В переработке романа Катя, впрочем как и некоторые другие персонажи, только упоминается (старик Смит и его дочь — мать Нелли). Но главное, что при инсценировке произведения утрачен психологизм образов Достоевского.

Следует сказать еще об одной особенности переработки «Униженных и оскорбленных». В сценическом варианте как бы отсутствуют действие и динамизм, столь необходимые драматическому произведению. К. С. Станиславский подчеркивал: *«На сцене нужно действовать. Действие, активность — вот на чем зиждется драматическое искусство, искусство актера. Само слово „драма“ на древнегреческом языке означает „совершающееся действие“... Итак, драма на сцене есть совершающееся у нас на глазах действие, а вышедший на сцену актер становится действующим»* [14, с. 51]. К сожалению, этот важный критерий Сюй Чи не положил в основу китайской инсценировки «Униженных и оскорбленных». И, наконец, реплики героев Достоевского, в частности и в особенности Нелли, в пьесе превратились в пространные монологи, почти не прерываемые другими персонажами и занимающие подчас несколько страниц печатного текста. И здесь также обнаруживается все то же стремление Сюй Чи к простому пересказу содержания подлинника. Одним словом, это еще одно подтверждение того, что некоторых пропагандистов русской классики в Китае интересовало прежде всего содержание произведения, а не его художественная сторона (см., например, [18, с. 18]).

Теперь обратимся ко второму отобранному нами для анализа примеру перделки в Китае произведений русской классической литературы. В китайском журнале «Вэньсюэ» за 1935 г. [1, с. 363—385] мною была обнаружена шестиактная пьеса, автором которой назван Н. В. Гоголь, переработчиком — японец Иба Ухэй¹, а переводчиком на китайский язык — Линь Сюй². Называется эта пьеса «История о том, как поссорились два Ивана» («Лянгэ Ифань-ды чаоцзя-ды гуши») [1]. Оказалось, что это инсценировка «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»³.

Судя по доступному нам китайскому тексту перделки, японец, автор переработки, довольно успешно справился с поставленной им перед собой задачей. Ему удалось в целом сохранить интригу и основные линии классической повести Н. В. Гоголя. В инсценировке, почти как у русского писателя, воспроизведена обстановка Миргорода начала XIX столетия. В пьесе имеется даже упоминание об «удивительной», «прекрасной» луже, но в инсценировке она по своим размерам явно меньше, чем в оригинале, и находится у самой церкви. Выходя из храма после богослужения, Иван Иванович перепрыгивает через лужу

и предупреждает об опасности идущего вслед за ним Ивана Никифоровича, что призвано, несомненно, изобразить трогательную дружескую заботу о приятеле.

Почти все персонажи повести в пьесе сохранены. Исключение составляет, пожалуй, лишь Иван Иванович — не Иван Иванович Перерепенко, а другой, «что с кривым глазом» [5, с. 239], тот, который принимал наиболее активное участие в попытке примирить поссорившихся друзей. Зато в отличие от оригинала в инсценировке действуют супруга поветового судьи, его дочка, барышня (по выходе из церкви они оживленно беседуют о нарядах, чего в повести нет), и, более того, сам Гоголь, в уста которого японский переработчик вкладывает многие ремарки автора повести и его раздумья по поводу происходящих событий.

В инсценировке бережно сохранены и обыгрываются важные для характеристики действующих лиц детали. Полностью воспроизведен, например, эпизод, призванный свидетельствовать о «природной доброте» Ивана Ивановича Перерепенко, который, как говорится в повести, «никак не утерпит, чтобы не обойти всех нищих» и не побеседовать с ними [5, с. 195]. Но диалог Ивана Ивановича с нищенкой в пьесе чрезвычайно растянут и потому менее выразителен и впечатляющ, чем у Гоголя. В одном из актов пьесы рассказывается о привычке героя собирать семена съеденной дыни, аккуратно завертывать их в бумажку и делать на ней соответствующую надпись. Не упущена в инсценировке и такая, казалось бы, мелкая деталь, как отсутствие на мундире городничего девятой пуговицы и т. д.

Гоголь как действующее лицо пьесы появляется уже в первом акте. Он выходит из церкви вместе с поветовым судьей, который и представляет ему Перерепенко и Довгочхуна. «Значащие» фамилии главных героев повести в инсценировке даются в ничего не значащей и не выражающей транскрипции, в результате чего гоголевский юмор, его ирония полностью пропадают. Обращаясь к двум друзьям, Гоголь подтверждает свою осведомленность о том, что живут они по соседству, двор ко двору, и ежедневно ходят друг к другу в гости. Судья подтверждает это и называет друзей — Перерепенко и Довгочхуна — гордостью Миргорода. Городничий просит жену судьи представить его Гоголю. Они знакомятся. Гоголь, извинившись за свое писательское любопытство, спрашивает, что у городничего с ногой. Тот обстоятельно излагает историю своего ранения в кампанию 1807 г... Появляется Гоголь и в заключительном, шестом акте инсценировки, который называется «Двадцать лет спустя». Он снова встречается с Иваном Ивановичем и Иваном Никифоровичем. Оба они сильно состарились, но тяжбы своей не оставили. Каждый из них верит, что дело вот-вот решится, и, конечно же, именно в его пользу.

События пьесы развертываются то в доме у Ивана Ники-

форовича, то в одной из комнат поветового суда, то на крыльце дома Ивана Ивановича, то снова в суде и, наконец, на улице перед зданием суда. В отличие от повести в инсценировке нет ассамблеи в доме городничего, где в присутствии всего цвѣта миргородского общества, столь мастерски изображенного Гоголем, состоялась неудачная попытка помирить поссорившихся друзей. В пьесе это происходит перед домом поветового суда при стечении множества горожан, селян и прохожих.

Данными о сценическом воплощении инсценировки «Истории о том, как поссорились два Ивана» в японском или же китайском театре мы не располагаем. Что же касается сценического варианта повести Гоголя, то он, как мне кажется, по своим художественным достоинствам явно ниже оригинала и проигрывает в основном из-за утраты гоголевского юмора и его иронии.

Таковы в общих чертах мои наблюдения над двумя переработками. Но, как видно, для того чтобы из всего сказанного сделать более или менее объективные выводы, следует рассматривать эти переделки с позиции нерусского человека, хорошо знающего произведения родной классики, а китайского читателя 30—40-х годов, стремившегося познать и понять русскую классическую литературу. Приходится, однако, констатировать, что пока мне не встретились отклики китайских писателей, читателей или же зрителей о разобранных нами выше инсценировках.

Тем не менее хотелось бы сделать некоторые общие выводы. Прежде всего подчеркнуть, что переработка (переделка) явилась одним из довольно широко распространенных методов включения русской классики в китайскую литературу и что по своему характеру переработка отлична от национальной адаптации. Как и национальная адаптация, переделки произведений русских писателей в Китае делались параллельно, одновременно с обычными переводами. Поэтому выделить переработки в качестве определенного исторического этапа освоения русской классики в этой стране не представляется возможным. Многие произведения действительно стали неотъемлемой частью китайской литературы. И в этом заслуга талантливых литераторов, которые занимались переделкой произведений русской классической литературы в Китае. По своим художественным достоинствам, как мне представляется, инсценировка по повести Гоголя стоит несколько выше драмы по роману Достоевского «Униженные и оскорбленные»: она сделана тоньше и лучше, а главное — в ней в большей степени воспроизведена сущность, идея русской повести.

В общем же проблема переработок произведений русских писателей в Китае и, очевидно, в других странах Востока требует дальнейшего специального изучения как один из методов включения иностранных произведений в словесность этих стран.

Примечания

¹ Заметим, что инсценировка произведений русской классической прозы в Японии имеет давнюю традицию. Еще в 10-е годы текущего столетия там были инсценированы «Воскресение», «Анна Каренина» Л. Толстого и «Накануне» Тургенева, по которым театр Гэйдзюцудза (Художественный театр) ставил спектакли, шедшие с огромным успехом (см. [1, с. 15]).

² Возможно, Линь Сюй — один из псевдонимов Шэнь Дуаньсяня (Ся Яня), известного популяризатора русской и советской литературы в Китае, переведившего главным образом с японского языка, автора первого в Китае перевода на китайский язык романа М. Горького «Мать». В пользу подобного предположения говорит, в частности, тот факт, что именно в переводе Ся Яня инсценировка гоголевской повести вышла в Китае отдельным изданием в 1940 г. [4], которое, к сожалению, мне увидеть не довелось.

³ «Точные» переводы «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» выходили в Китае отдельными изданиями [3; 8], а также включались в различные сборники переводов великого русского писателя [2; 6; 7].

Литература

1. «Вэньсюэ» («Литература»). Т. IV. 1935, № 2.
2. Гоголь Н. В. Вэньцзи, ди и — ди у цзюань (Собрание сочинений в пяти томах). Пер. Лу Синь, Мэй Шихуань и Гэн Цзичжи. Шанхай, 1935.
3. Гоголь Н. В. Лянгэ Ифань-ды гуши (Повесть о двух Иванах). Пер. Хан Шихан. Шанхай, 1934.
4. Гоголь Н. В. Лянгэ Ифань-ды чаоцзя (Ссора двух Иванов). Инсценировка. Пер. с яп. Ся Янь. — «Даньшэ». [Б. м.], 1940.
5. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в шести томах. Т. 2. М., 1952.
6. Гоголь Н. В. Сяошо цзи (Сборник повестей). Пер. Сяо Цинхуа. Шанхай, 1935.
7. Гоголь Н. В. Цзопинь цзи (Сборник произведений). Пер. Ли Бинчжи. Шанхай, 1934.
8. Гоголь Н. В. Эр тяньчжу чжэньчао-ды гуши (Повесть о ссоре двух помещиков). Пер. Ли Бинчжи. Шанхай, [б. г.].
9. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 3. Л., 1972.
10. «Ивэнь» («Переводная литература»). Т. 1. 1934, № 2.
11. Киоко Сато [Сато К.] Современный драматический театр Японии. Очерки. М., 1973.
12. Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1966.
13. Попов Г. П. Такин Кодо Хмайн. Жизнь и творчество. М., 1974.
14. Станиславский К. С. Работа актера над собой. М., 1951.
15. Сюй Чи. Сяо Нели (Малютка Нелли). Чунцин, 1944.
16. Сяо Сай. Чайхофу сицзюй (Пьесы А. П. Чехова). Гуйян, Куньмин, Шанхай, Гуанчжоу, Чэнду, Чанша, Чунцин, 1948.
17. Чэнь Юн. Чему учиться у Гоголя. — «Жэньминь вэньсюэ». 1952, № 3—4.
18. Шнейдер М. Е. Русская классика в Китае. — Переводы. Оценки. Творческое освоение. М., 1977.