

УДК 882

DOI: 10.18101/1994-0866-2018-1-2-42-47

**К ПРОБЛЕМЕ АДАПТАЦИИ ИНОНАЦИОНАЛЬНОГО ТЕКСТА  
ДЛЯ СЦЕНЫ**© *Монисова Ирина Владимировна*

кандидат филологических наук, доцент,

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Россия, 119991, г. Москва, Ленинские горы, д. 1, стр. 51

E-mail: monisova2008@yandex.ru

В статье анализируется опыт недавней постановки пьесы Н. Птушкиной «Пизанская башня» в Китайском национальном драматическом театре (НТСС) как пример удачной адаптации инонационального драматургического материала. Авторы перевода и постановки, учитывая различия национального менталитета, подключают художественные, языковые, психологические и собственно сценические «коды» с целью донести содержательные нюансы текста русского драматурга до воспринимающей аудитории. История, разыгранная в пьесе Н. Птушкиной, соотносится с постсоветским периодом российской действительности, но на китайской сцене она представлена без определенных конкретно-исторических привязок и как общечеловеческая по смыслу, хотя и с «иностранным акцентом», выраженным в самой специфике сюжета, стиле взаимоотношений героев, оригинальной сценографии, гибкой режиссуре и остроумной актерской игре.

**Ключевые слова:** адаптация пьесы; инонациональный; современная русская драматургия; национальный менталитет; перевод; сценография; рисунок роли; жанровые доминанты.

Русская театральная тема неожиданно «настигла» автора статьи во время рабочей поездки в Китай с целью чтения курса лекций во время летнего учебного семестра в одном из китайских университетов. Прибытие в Пекин совпало с датой последнего в прошлом сезоне спектакля в Китайском национальном драматическом театре (НТСС) по известной пьесе русского драматурга Надежды Птушкиной «Пизанская башня» (1990–1991 гг.). Премьера его состоялась более чем за полгода до этого момента, и потому июльский спектакль был образцом отшлифованного и выверенного до мелочей сценического продукта. Представляется, что данная постановка может быть рассмотрена как удачный пример адаптации для национальной сцены инонационального материала: ее создатели, как и переводчик текста Н. Птушкиной, продемонстрировали такт и остроумие, выявив общечеловеческое ядро проблематики пьесы и в то же время сохранив момент «инородности» для китайской аудитории некоторых историко-культурных и ментальных элементов произведения русского драматурга.

Этой премьеры не было бы без участия в ее подготовке неутомимого переводчика русской прозы и драматургии XX–XXI вв., профессора Нанькайского университета, доктора филологии Ван Лидань. Ее усилиями переведены и предложены для постановки в театры Китая произведения Н. Птушкиной, Е. Грениной, М. Угарова, О. Богаева и других популярных российских авторов (на сегодняшний день в пекинском журнале «Драма» опубликовано тринадцать сделанных ею переводов русских пьес), а также написана монография об основных направлениях развития современной драмы в России (вышла в свет в Пекине в 2016 г.) [5]. Но когда предметом перевода является пьеса, переводчику, как и са-

мому драматургу, важно увидеть сценическое воплощение произведения. Ведь именно в театре, по словам А. Блока, «искусство соприкасается с жизнью, здесь они встречаются лицом к лицу; здесь происходит вечный смотр искусству и смотр жизни» [1, с. 14].

Творчество Н. Птушкиной востребовано и театром, и кино; ее тексты переведены на многие языки мира, но по-китайски они зазвучали совсем недавно. Вторая из переведенных пьес, «Пока они умирала», принята к постановке в Пекинском народном художественном театре (первая постановка этой комедии в странах Азии была осуществлена в Японии в 2007 г. на сцене токийского театра Хаюдза). В октябре 2016 г. усилиями режиссера Ван Цзяньняня, актеров Чжай Сяосина и Чжао Жуй, а также других профессионалов сцены была осуществлена первая постановка «Пизанской башни» в Китае.

Просмотр спектакля на чужом языке, но со знанием первоисточника, а также его отечественных театральных постановок и киноверсий позволял сосредоточиться непосредственно на интерпретации пьесы. Все нюансы оригинального текста Н. Птушкиной: ирония, лиризм и фарсовость, контрастная смена интонаций и жестов, изменения настроения в мизансценах — были переданы достаточно точно благодаря игре и пластике актеров, музыке, световым и цветовым эффектам. И живой отклик пекинского зрителя на все происходящее на сцене свидетельствовал о том, что сюжет пьесы при всей его экзотичности для местной аудитории вполне для нее адаптивен и герои из постсоветского недавнего прошлого, безусловно, вызывают эмпатию.

Пьеса Н. Птушкиной, с одной стороны, узнаваемо русская, причем, как писалось выше, русского зрителя и читателя она отсылает ко времени создания — началу 90-х. Все приметы сложной эпохи в ней налицо: и плохо налаженный быт, и вынужденная работа не по специальности, и опостылевший труд на дачном участке, и драматизм женской судьбы, и проблема деградации современного мужчины, и стремление уехать за границу. С другой стороны, тема кризиса среднего возраста (герои живут вместе в течение двадцати лет и имеют сына-студента), накопленные взаимные обиды и претензии, угасание любви и замена ее привычкой или престижностью брачного статуса, а также обнаружившиеся «скелеты в шкафу» обоих партнеров — все это проблематика вполне интернациональная и вневременная. Эту мысль не раз высказывала и сама автор в интервью по поводу пьесы: «В основе лежит мировая загадка. Почему так прочен и так признан институт брака? Почему люди, которые живут в браке гораздо хуже, чем если бы они жили одни, все-таки этим браком дорожат? Рано или поздно семейные отношения терпят разные кризисы, даже те браки, которые создавались по большой любви, а тем более браки без любви. И тем не менее, разводов гораздо меньше, чем предполагала бы человеческая природа. В чем загадка брака, почему он не распадается у людей ответственных? Этот вопрос возник у меня в начале 90-х годов, и до сих пор я на него отвечаю по всему миру, поэтому, я думаю, что я с вопросом угадала...» [2].

Именно эту «мировую загадку» и разыгрывают на сцене создатели пекинского спектакля. Знаменитая «падающая» итальянская башня, давшая название тексту, символизирует в нем, как и в пьесе, разрушающиеся, но все еще крепкие семейные узы, «инерцию» брака. При этом постановщики намеренно избегают отчетливых национально-культурных и временных маркеров: простая и точная сценография (действие разворачивается в условных декорациях типовой город-

ской квартиры) не содержит каких-либо узнаваемо русских деталей, герои облачены в безликую повседневную одежду, телевизор, по которому транслируется футбол и который пытается перекричать или выключить жена, повернут к зрителю обратной стороной. Некоторые характерные детали постсоветской действительности, по свидетельству переводчика, при постановке несколько сокращены (например, «дебаты» героев по поводу посадки картошки на дачном участке). Главный, как принято считать, русский порок (склонность героя к выпивке) вызывает у китайской аудитории смех и узнавание в собственном, а не сугубо русском контексте. «МУЖ: Но почему я не должен пить, если это не нравится тебе?! Женская логика! Я что маленький, чтоб тебя слушаться? Ты сама-то допонимаешь, на что претендуешь? Чтобы я не пил вообще?! Бред какой-то! стыдно слушать такие бестактные и вызывающие вещи... Со всеми случается. В семейной жизни для женщины главное — терпение... Всё! Заканчиваем скандал! Матч начинается!... Извинился — и не виси над душой!» [4].

С другой стороны, создатели постановки, как и переводчик пьесы, не пытаются модернизировать оригинальный текст, привнести в него или в спектакль местный колорит, приспособить иноязычный материал к местным реалиям с целью его популяризации (как известно, такая тенденция в мировом театре сегодня очень распространена). Напротив, сценография включает висящие на стенах черно-белые фотоснимки мировых достопримечательностей — кроме Пизанской башни здесь и Колизей, и виды Парижа, и Собор Василия Блаженного, и некоторые другие знаковые европейские артефакты. А между ними фигура египетского Сфинкса на фоне пирамид — на первый взгляд, выбивающаяся из общего ряда, но вносящая мотив загадки, что перекликается с основной мыслью драматурга. То есть в спектакле ощущается легкий европейский или, точнее говоря, иностранный для китайцев акцент. Все же местный менталитет более патриархален, и автору статьи пришлось отвечать на вопросы о том, неужели у русских возможна ситуация, когда женщина ищет «заморского принца», еще будучи замужем, а не в разводе. Как свидетельствуют специалисты, в Китае семья всегда была «проекцией» государства, «в котором строгие нормы приводят к власти императора (отца)... на холостяков смотрели с презрением и подвергали моральному осуждению: человек, не желавший создавать семью, считался безнравственным, так как... уклонялся от своего долга перед предками». В последнее время в связи с изменением исторических, экономических условий и культурной интеграцией («вестернизацией») «внутрисемейные отношения и семейная мораль в Китае значительно трансформируются» [3, с. 100]. Однако, судя по реакции зала, проблемы семейного кризиса и личностной недо- или нереализованности пекинской публике близки.

Концепция спектакля поддерживается и на уровне музыкального сопровождения, в котором использованы современные и классические (и тоже преимущественно европейские) мелодии. Они становятся своего рода аудиальными лейтмотивами, сопровождающими моменты напряжения и, напротив, недолгого ностальгического умиротворения в общении героев. Так, в связи с темой ухода героини из семьи иронически обыгрывается песенка герцога из оперы Д. Верди «Риголетто» о красавицах, склонных к измене; в сцене с газовым баллончиком, которая разыграна в технике замедленной киносъемки, звучит саксофон.

Жанр пьесы определяется ее автором как фарс, т. е. действие предполагает грубость, утрировку и «остроту» языка и жеста. Элементы внешней комедии про-

являются в известных отечественных постановках пьесы (в том числе спектакле театра «Постскриптум», который впервые появился на этой сцене более 20 лет назад), как и в ее киноверсии 2010 г. (реж. Ю. Кузьменко). Грубоватый рисунок роли оказывается закономерным и выигрышным в пекинском спектакле — продолжаю настаивать на этом, хотя некоторые китайские коллеги посчитали игру актеров слишком утрированной. Если снова обратиться к мнению специалистов, одной из особенностей китайского менталитета является сдержанность в эмоциях: «Дурным тоном считается открытое проявление эмоций... Очень громкий разговор считается попросту неприемлемым» [3]. Насколько сказанное характеризует обыденное поведение современного среднестатистического китайца, сказать не берусь, но городская публика кажется скорее очень эмоциональной, чем сдержанной, даже в университетских стенах, если ситуация не официальная, разговор обычно бойкий и громкий. Что же говорить о речи театральной, которая по природе своей «неестественна»? Пронзительность звука и богатые певучие интонации традиционного китайского театра (в разных его версиях) общеизвестны. Добавим к этому психологические мотивировки такой «взвинченности» героев пьесы: ситуацию семейного скандала, определяющую весь сюжет, а также параллельный просмотр футбольного матча мужем-болельщиком. Впрочем, можно предположить, что это один из культурных «кодов», намеренно использованных создателями спектакля для «иностранный» и всего вероятнее русской адресации — более раскованной манере супружеского общения, разговорам «на повышенных тонах». Все это способствует накалу эмоций, но не исключает нюансов: актеры легко работают в крещендо, играют на контрастах (его крик — ее смех; его гнев — ее ирония, его бравада — ее слезы).

На этот момент как на достоинство спектакля обращают внимание и китайские театральные критики: «Скромная мебель в комнате и экзотические пейзажи на стене составляют яркий контраст пошлости и идеала. Муж то и дело вытаскивает бутылки из разных мест — это не только говорит о его пристрастии к алкоголю, но и показывает комичность, нелепость всей его жизни. Его наглое и в то же время смешное поведение и крики в ссоре с женой создают драматический контраст» [6]. Представляется поэтому, что исполнители удачно провели свои партии, умело сочетая фарсовость с лиризмом.

Иронично и выпукло показана метаморфоза героини (Чжао Жуй) от утомленной депрессивной домохозяйки в бесформенном свитере до элегантной самоуверенной красавицы в вечернем платье, в котором она намерена ехать в аэропорт и далее — в Италию. Из библиотекарки вылупилась королева, но состоится ли ее триумф двадцать лет спустя? Харизматичный Чжай Сяосин, представитель известной театральной династии, убедительно играет простодушного, грубоватого работягу и выпивоху, талантливо используя приемы эксцентрики. Средства комического действительно щедро используются режиссером и исполнителями на радость публике — герой достает припрятанные «чекушки» из разных потайных уголков квартиры, даже угрожающий жест кулаком в сторону «загулявшей» жены завершается энергичным извлечением очередной бутылки из-под стола. Но при этом актер демонстрирует и обаятельную сердцевину образа своего героя, способного, как оказалось, любить не только футбол и пережившего не меньше разочарований и утрат, чем его жена.

На сцене, таким образом, создается впечатляющий актерский дуэт, эмоционально и ритмически подводящий зрителя к пониманию того, что герои «скова-

ны одной цепью», которую вряд ли способен разрубить нездешний принц из родового замка. Открытый финал скорее не отвечает, но еще раз ставит вопрос, озвученный автором пьесы и имеющий, безусловно, общечеловеческий характер. Выстоит ли личная «пизанская башня» героев или все же рухнет? Стоит ли держаться за брак, лишенный взаимной любви и уважения, похожий, как говорится в пьесе, на старые тапочки, которые просто жалко выбросить? Стоит ли тихо деградировать рядом с тем, к кому просто привык? Не лучше ли все изменить, пока не поздно, или же общее прошлое, долг, привычка, совместно построенный быт стоят того, чтобы отказаться от заморского рыцаря в его замке и от любимой женщины, встреченной слишком поздно?

«Может быть поэтому, — размышляет Птушкина в приведенном интервью, — в любом зале при любом качестве поставленного спектакля пьеса находит такой отклик у зрителя. Зрители смеются, плачут, что-то восклицают, аплодируют в середине спектакля, иногда вдруг наступает глубокая тишина, полная внимания и даже какого-то трепета. Трепета перед важностью в их жизни поставленных вопросов» [2].

#### *Литература*

1. Бугров Б. С. Драматургия русского символизма. — М.: Скифы, 1993. — 63 с.
2. Интервью с Н. Птушкиной [Электронный ресурс]. — URL: <http://teatrps.ru/newsblog/96/intervyu-s-avtorom-pesyi-pizanskaya-bashnya-nadejdu-ptushkiy> (дата обращения: 01.03.2018).
3. Кузьменко Е., Скворцова И., Терешкова Н. Особенности взаимоотношений в китайской семье // Молодой ученый. — 2015. — № 19. — С. 99–102.
4. Птушкина Н. Пизанская башня [Электронный ресурс]. — URL: [http://ptushkina.com/PiecePDF/Pizanskaya\\_bashnya.pdf](http://ptushkina.com/PiecePDF/Pizanskaya_bashnya.pdf) (дата обращения: 01.03.2018).
5. 王丽丹, 李瑞莲著, 《当代俄罗斯戏剧文学研究 (1991–2012)》, 中央编译出版社, 2016年。[Ван Лидань. Современная русская драматургия (1991–2012). Пекин, 2016].
6. 舞台上, 简易的厨房、餐桌、沙发, 底幕墙上张贴的远方景物画, 无不形成一种此处与别处、世俗与理想的抵牾。丈夫不时从各个角落里拿出偷藏的各种酒瓶, 既暴露出他的嗜酒如命, 也显现出其生活状态的滑稽性, 他的这种近乎“无赖”的喜剧行为与争吵中的悲呼号叫又形成一种戏剧性对比、呼应。导演在写实化的布景和生活拟态中, 有条不紊地把人物的内心逐渐打开。[Сун Баочжэнь. Спектакль «Пизанская башня»: наклоняется, печалится, стоит // Литература и искусство. — 2016. — 7 дек. — С. 4 (пер. Ван Лидань)].

PROBLEM OF ADAPTATION OF FOREIGN TEXT FOR SCENE

*Irina V. Monisova*

Cand. Sci. (Phil.), A/Prof.,

Lomonosov Moscow State University

1 Leninskie gory St., Moscow 119991, Russia

E-mail: monisova2008@yandex.ru

The article analyzes the experience of the recent production of N. Ptushkina's play "Leaning Tower of Pisa" at the Chinese National Dramatic Theater (NTCC) as an example of the successful adaptation of foreign dramatic material. Taking into account the differences in the national mentality, the authors of the translation and production connect artistic, linguistic, psychological and stage "codes" in order to convey the meaningful nuances of the text of the Russian playwright to the perceiving audience. The story played out in Ptushkina's play correlates with the post-Soviet period of Russian reality, but on the Chinese stage it is presented without definite concrete historical ties and as universal in meaning, albeit with a "foreign accent" expressed in the very specifics of the plot, the style of the hero's relationship, original scenography, flexible direction and witty acting.

**Keywords:** adaptation of the play; foreign national; modern Russian dramaturgy; national mentality; translation; scenography; drawing a role; genre dominants.