

В.И. Степовая

АНГЛОЯЗЫЧНАЯ РЕЦЕПЦИЯ КОМЕДИИ Н.В. ГОГОЛЯ «РЕВИЗОР» В ТЕАТРАЛЬНОЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПИТЕРА РЭБИ И МАЙКЛА ЛЭНГХЭМА

На материале адаптированного англоязычного перевода комедии Н.В. Гоголя «Ревизор», выполненного в 1967 г. в Канаде, выявляются смысловые трансформации пьесы, обусловленные инокультурным контекстом. Устанавливается, что восприятие произведения как сатиры, направленной против господствующей в обществе пошлости, отличается от авторской интерпретации аксиологической основой, базирующейся не на христианстве, но на ценностной парадигме, свойственной канадскому и американскому обществу 1960-х гг.

Ключевые слова: Николай Гоголь; «Ревизор»; адаптированный перевод; интерпретация; Питер Рэби; Майкл Лэнгхэм

Творчество Н.В. Гоголя всегда вызывало определенный резонанс как в академических кругах, так и среди читателей и зрителей в России и за рубежом. Интерес к феномену Гоголя в мировом литературоведении не ослабевает и сейчас, благодаря универсальности смыслов, вложенных автором в произведения, что обуславливает актуальность изучения наследия писателя и, в частности, пьесы «Ревизор» с точки зрения театральной переводческой интерпретации, которая часто выступает основой понимания произведения в инокультурной среде. Под «театральной переводческой интерпретацией» мы понимаем интерпретацию, которую пьеса получает в результате перевода, подготовленного специально для сцены, его рецепции в контексте принимающей культуры, а также в процессе работы не только автора адаптации, но и режиссера над сценическим воплощением текста.

В связи с этим нашей задачей является изучение театральной переводческой интерпретации пьесы «Ревизор» на материале ее ранее неисследованного англоязычного перевода, выполненного в 1967 г. Леонидом Игнатьевым и адаптированного Питером Рэби. Режиссером постановок, основанных на данном тексте, выступил Майкл Лэнгхэм.

Рассматриваемый перевод был создан по последней авторской редакции комедии 1842 г. для постановки в Стратфордском Национальном театре Канады. Впервые адаптация была опубликована в 1972 г. в штате Миннеаполис (США), в издании «University of Minnesota Press», затем неоднократно выходила в издании «Dramatists Play Service, Inc.».

Для того чтобы проанализировать театральную переводческую интерпретацию рассматриваемого перевода, в первую очередь следует обратиться к биографии его создателей. Питер Рэби (27 июня 1939 г.) является доктором наук, почетным профессором Хомертон-колледжа, одного из колледжей Кембриджского университета Великобритании, где читает лекции по английскому языку и драматургии. П. Рэби провел три года в качестве драматурга на Шекспировском фестивале в Стратфорде, Онтарио. Его работы были представлены на международном уровне, включая постановки на Стратфордском фестивале, в Театре Гатри, Театре Ширмана в Кардиффе и Ноттингемском театре в Англии [1].

Майкл Сеймур Лэнгхэм (22 августа 1919 – 15 января 2011 г.) был английским режиссером и актером, который провел большую часть карьеры, живя и работая в Канаде и Соединенных Штатах. Получил образование в колледже Рэдди, а также изучал юриспруденцию в Лондонском университете, прежде чем его зачислили в британскую армию в 1939 г. Во время Второй мировой войны будущий режиссер попал в плен к немцам, где, ставя пьесы для заключенных, и осознал, что театр станет его призванием [2].

После освобождения М. Лэнгхэм возглавил несколько репертуарных театров в Великобритании, включая Ковентри, Бирмингем и Глазго. Он был вторым художественным руководителем Стратфордского шекспировского театрального фестиваля в Канаде с 1956 по 1967 г. и руководил 38 постановками в течение 53 лет сотрудничества со Стратфордом. М. Лэнгхэм был третьим художественным руководителем театра Гатри в Миннеаполисе, а также долгое время – директором Джульярдской школы (одного из крупнейших американских учебных заведений в области искусства и музыки) [3].

Леонид Игнатьев же на момент создания постановки являлся профессором Университета Западного Онтарио (Канада). Это вся информация, которой мы располагаем о нем.

Данный адаптированный перевод представлял некоторую трудность, поскольку не было ясно, в контексте какой культуры его следует рассматривать (из биографий тех, кто имел отношение к появлению сценической адаптации «Ревизора», очевидна их принадлежность к разным культурам). Для того чтобы прояснить это, а также получить более точные сведения о том, какую лепту в адаптированный перевод внес каждый его из создателей, было принято решение обратиться непосредственно к П. Рэби, чей электронный адрес был найден на сайте Хомертон-колледжа. Он согласился ответить на наши вопросы, но просил отметить при публикации его письма, что хотя он и является автором изучаемой нами адаптации гоголевской пьесы, с тех пор, как он подготовил ее, прошло 54 года, в связи с чем некоторые подробности могли стереться из его памяти. Итак, в личном письме он сообщил следующую информацию:

«Я был драматургом в театре Шекспировского фестиваля в 1966–1968 гг. Когда было принято решение

о постановке “Государственного инспектора”, Майкл Лэнгхэм, в последний год своего пребывания на посту художественного руководителя, решил поставить пьесу Гоголя в сезон 1967 г. <...> Ни один из существующих переводов ему не понравился, и поэтому меня пригласили подготовить новый английский текст для постановки. Поскольку я не знал русского языка, руководство театра связалось с кафедрой современных языков Лондонского университета, и профессор Игнатев согласился предоставить дословный перевод. Я приходил к нему в кабинет (это, должно быть, было в конце лета – начале осени 1966 г.) с магнитофоном, и он диктовал мне перевод, раздел за разделом, мы набирали текст, – и я работал, используя его. Возможно, после этого процесса у профессора Игнатева осталось несколько вопросов, но я не могу вспомнить, чтобы мы общались еще, но помню, что, хотя он был очень вежлив, он был немного озадачен тем, почему мы были обеспокоены созданием другой версии. Так что я работал по-настоящему самостоятельно, пока не начались репетиции <...>.

Что касается причин, по которым Майкл Лэнгхэм выбрал “Государственного инспектора” – помимо того, что это великая и вневременная классика, – в них я не могу быть уверен спустя столь долгое время. Майклу нравился русский репертуар – в 1965 г. Стратфорд с успехом поставил “Вишневый сад” (а в 1968 г. – “Чайку”). Майкл также недавно поставил новую пьесу английского писателя Майкла Ботри “Последний из царей” – так что русские темы были актуальны. Мы хотели получить комедию, привлекательную для тура и не принадлежащую Шекспиру; и вполне могли быть соображения, связанные с распределением ролей. <...> Я думаю, что, возможно, также существовало ощущение, что между Канадой и Россией было родство в физических просторах и некотором упрямом и ограниченном провинциализме, который, по мнению некоторых, был присущ канадскому обществу. <...>

С точки зрения национальной близости – Майкл Лэнгхэм работал в Великобритании, Канаде и США, но я предполагаю, что считал себя англичанином, или, возможно, причислял себя сразу к уроженцам всех этих стран. Я англичанин – приехал в Канаду в 1966 г. в качестве землевладельца и работал там в течение нескольких лет, но никогда не терял своего английского статуса <...>».

Из письма становится ясным, что авторами интерпретации являются П. Рэби и М. Лэнгхэм (поэтому имеет смысл рассматривать только их взгляд на пьесу), роль же профессора Игнатева была второстепенной. Кроме того, можно заключить, что текст стоит анализировать в контексте культурно-исторической ситуации в Канаде. Хотя, безусловно, определенное влияние на эту страну оказывала и оказывает Америка, поэтому американский контекст тоже нельзя оставить без внимания; к тому же впоследствии пьеса была поставлена и там. Несмотря на то, что создатели интерпретации имеют отношение к английской культуре, очевидно, что они ориентировались на культурную среду своей зрительской аудитории.

Итак, обратимся к анализу перевода. Будучи адаптацией для сцены, он несколько отличается от оригинальной пьесы. Название комедии переводится как «The Government Inspector». Выбор данного варианта П. Рэби объясняет в предисловии: «Поскольку возможность найти убедительный эквивалент для тщательно выстроенной иерархии российского чиновничества XIX в. казалось трудной и обладающей сомнительной ценностью задачей, было решено подчеркнуть элемент, который был общим для того общества с нашим: страх перед анонимной властью и перед длинной рукой правительства» [4. С. X]. Оригинальное название комедии может рассматриваться как сочетающее двойную семантику: обозначение государственного чиновника и воплощение совести, «внутреннего ревизора». В названии адаптации акцент делается на социальной чиновнической иерархии, однако у авторов нет стремления свести смысл пьесы к сатире, направленной исключительно против государственного аппарата. С их точки зрения, комедия действительно имеет сатирическое начало, но направлено оно против господствующей в обществе пошлости. М. Лэнгхэм писал: «Адаптация Мейерхольда, поставленная в двадцатые годы в Москве и направившая обвиняющий перст на высших чиновников страны, кажется мне неоправданной. Ибо Гоголя интересовало исключительно подлое, жадное, узколобое лицемерие мелкой, очень мелкой буржуазии. Только по этой причине Гоголь может многое сказать нам сегодня, когда пошлость еще более свирепа, чем в его время» [4. С. VII].

В подобном взгляде режиссера на комедию можно, с одной стороны, усмотреть влияние работы Владимира Набокова «Николай Гоголь», на которую он ссылается. С другой стороны, такое прочтение может быть обусловлено социальными и культурными условиями, в которых ставилась пьеса. П. Рэби упоминает о возможной связи с ограниченным провинциализмом Канады. М. Лэнгхэм же, в свою очередь, имел отношение и к американской культуре, в которой на тот момент существовала сходная проблема, о чем говорят современные исследователи: «Теория “равных возможностей”, эстетизация “среднего американца” сформировала одномерный тип личности, конвенционального человека, ориентированного на массовое мнение. Качества этой личности определены в работах американских социологов. Их формулы: “приобретательский индивидуализм и обезличенное чувство стадности” (Ч. Райх), “средний американец – индивид, направленный “вовне”, ориентированный на одобрение среды” (Д. Рисмен) – служат объяснением социальной пассивности, присущей американцам 50-х гг.» [5. С. 9]. Ученые также говорят о «принципах жизни, стандартизирующих личность», о «духовной стерильности», «плоских карьеристских побуждениях “молчаливого большинства”, мещанстве и культе вещей» [5. С. 10], что теоретически можно соотносить с пошлостью, которую усматривают авторы интерпретации в комедии «Ревизор».

Это описание ситуации в американском обществе несколько напоминает то, которое дает М. Ботри героям «Ревизора» в статье, посвященной данной поста-

новке: «Герои Гоголя – <...> это вывернутые наизнанку люди, стремящиеся к совершенству пошлости, посредственности. <...> Их реальность – внешняя, их мотивация – внешняя, их награды измеряются только в терминах внешнего, фальшивого. <...> Внутри этих странных картонных людей бурлит поток неосознанного ужаса, обнажающегося только во сне или при необдуманных поступках <...> Персонажи Гоголя и русские, которых они отражали, не были цельными, не были самими собой» [6. С. 130].

Американский конформизм и мещанство провоцируют протест молодого поколения. Появляется такая контркультура, как битники, группа американских писателей, оформившаяся в 1950-х гг. Базовой установкой их философии является побег от пуританских устоев и этики благополучного среднего класса в мир художественной импровизации. В этом им помогает увлечение дзен-буддизмом и иными религиями. Кроме того, битники активно использовали в этих же целях наркотики, алкогольные напитки, секс и устные рассуждения [7. С. 83]. В 1960-е гг. появляются родственные им в воззрениях хиппи. Их движение также отвергало пуританскую мораль, но, помимо этого, они бунтовали и против послевоенной техногенной действительности, стремившейся подавить личность человека, делавшей его мышление стереотипным. Как и битники, хиппи критиковали общество потребления, культ успеха и мещанского «счастья», под которым скрывалась нравственная ущербность и неуверенность в себе [8. С. 227]. Хиппи тоже были известны частым применением психоактивных веществ. Оба эти движения имеют общие черты с модернизмом с его концепцией мира-хаоса и стремлением к уходу в иные реальности. Это поколение испытывало ощущение полного краха всех ценностей и своей жизни. Их мировосприятие характеризовалось безысходностью и пессимизмом, что, в свою очередь, влияло на их поведение и делало его вызывающим. Именно поиски выхода провоцировали стремление к измененным состояниям сознания, мистической восточной философии, автомобильным гонкам и бродяжничеству [9. С. 509].

В канадской литературе же, на которую могли оказывать влияние настроения в США, в 1960–1970 гг. начинают усиливаться сюрреалистические мотивы. Так, в энциклопедии «Британника» указывается, что «многие писатели, публиковавшиеся в 1960-х и 70-х гг., ниспровергали традиционные условности художественной литературы, переходя от реалистического к сюрреалистическому, саморефлексивному <...> или пародийному стилю» [10]. Сюрреализм – это одно из направлений модернизма, и изначально он зарождается на Западе тоже как бунт против буржуазных ценностей, приведших к столь плачевным последствиям [11. С. 141]. Сюрреалисты видят свою задачу в изображении реального мира через подсознательные, «сверхреальные», лишённые логики связи между объектами реального мира, которые обычно проявляются во сне, в состояниях гипноза, транса или болезни [11. С. 142].

На 1967 г. в Америке приходится «Лето любви», когда в Сан-Франциско собирается примерно 100 тыс.

хиппи, ратующих за либеральные ценности и призывающих всех праздновать свободу и любовь. Это был неповторимый феномен бунта, влияние которого на западную культуру сказывается до сих пор.

Именно в такой обстановке, в том же 1967 г. появилась данная адаптация «Ревизора», и с господством модернистских тенденций и настроений предположительно можно связать взгляд М. Лэнгхэма как на Гоголя, так и на персонажей его комедии: «С точки зрения Гоголя, мне кажется, жизнь страшна, безобразна и жестока. Чтобы выжить, надо смеяться, какой бы безысходной ни была ситуация. <...> Только смехом можно сделать существование терпимым. На протяжении всей жизни мягкая натура Гоголя, кажется, всегда была не очень далека от того, чтобы дать трещину под давлением реальности (особенно реальности неудачи, домашней и профессиональной), поэтому он убегает, как и многие из его ведущих персонажей, в мир фантазии, галлюцинации, притворного успеха.

В этой пьесе городничий и его жена, Осип и Хлестаков, каждый по-своему измученные неудачей, прибегают к мечтам об идеализированной жизни и успехе. Каждый видит себя безжалостно карабкающимся по расprostертым телам тех, кто вокруг и над ними, пока им не удастся достичь окончательного исполнения своей мечты» [4. С. VI–VII].

О Хлестакове же, центральном образе комедии, М. Лэнгхэм высказывается следующим образом: «По правде говоря, он самая жалкая, наименее уверенная фигура в пьесе: самый младший чиновник на государственной службе, и полный провал даже на этом скромном посту; проклятие отцовского глаза; без друзей (писатель-сплетник, знакомством с которым он хвастается, не является другом <...>); и он [Хлестаков] слишком застенчив, чтобы наслаждаться обществом женщин. Только в фантазии, только убегая в манию величия, он может почувствовать себя успешным, имеющим друзей и какую-то возможность романтики. Следовательно, он <...> стремится при малейшей возможности уплыть в мир грез, где может злобно топтать всех, кто терроризирует его жизнь» [4. С. VIII–IX].

Таким образом, можно говорить о трансформации образа Хлестакова. А.С. Янушкевич называет его «глубоко общественным явлением, феноменом русской действительности, [в котором] <...> воплотились характерные черты исторического сознания – жажда самоутверждения через самозванство, имитация бурной деятельности на словах и ее отсутствие на деле, головокружение от успехов» [12. С. 657]. В переводе же Хлестаков превращается в страдающего эскаписта. Разумеется, в связи с этим нельзя приписывать ему какие-либо бунтарские стремления (ибо он такая же жертва пошлости, как и все остальные), можно лишь указать на некоторое изменение в характере образа. Возможно, видя вокруг множество несчастных молодых людей, стремящихся уйти в иную реальность, авторы проецируют это поведение на героев пьесы (хотя нужно упомянуть, что в ней не говорится о возрасте Хлестакова).

На наш взгляд, гоголевского Хлестакова нельзя назвать человеком, живущим в мире грез с целью спа-

сения в нем от жестокости этого мира. По мысли Гоголя, герой был «приглуповат» и «без царя в голове» [13. С. 8]. Подобные характеристики едва ли располагают к болезненной рефлексии, которая представлена в данном случае. Хлестаков лишается, помимо прочего, той самой жажды самоутверждения, на что указывает трансформированный текст пьесы. Так, персонаж не упоминает о том, что он «везде, везде...» [13. С. 45]. Кроме того, на просьбу Марьи Антоновны написать ей в альбом стихи Хлестаков откликается совершенно другим произведением. Стих М.В. Ломоносова, благодаря которому, по мнению А.С. Янушкевича, «по пространству комедии буквально растекается дух личных амбиций и человеческого самоутверждения» [12. С. 659], заменяется несколькими трансформированными строками из написанного в 1616 г. любовного стихотворения английского поэта и драматурга Бена Джонсона «К Селии»: “Drink to me only with thine eyes and I will drink with mine” [4. С. 48]. В оригинале “Drink to me only with thine eyes // And I will pledge with mine”. В переводе В.В. Лунина на русский язык эти строки звучат так: «До дна очами пей меня, // Как я тебя – до дна» [14].

Помимо этого, хотя сохраняется упоминание Хлестаковым произведений «Норма» и «Женитьба Фигаро», «Роберт Дьявол» заменяется «Лючия ди Ламмермур». «Роберт Дьявол» изначально – французский анонимный рыцарский роман XIII в., повествующий о жестоком герцоге, совершившем большое количество низких преступлений. В конце концов герой ужасается содеянному, предается глубокому покаянию, встает на путь добрых дел и, тем самым, спасается. В 1831 г. была представлена опера Джакомо Мейербера по этому роману. В ней, помимо указанного, присутствует и любовный сюжет, который заканчивается воссоединением возлюбленных. Таким образом, произведение имеет счастливый конец. «Лючия ди Ламмермур» же – это опера итальянского композитора Гаэтано Доницетти по мотивам романа Вальтера Скотта «Ламмермурская невеста». В ней рассказывается трагическая любовная история в духе «Ромео и Джульетты», где возлюбленные в конце погибают.

Название романа М.Н. Загоскина «Юрий Милославский» заменяется П. Рэби произведением “The Prince and the Peasant Girl” («Принц и крестьянка») при том, что фамилия автора сохраняется. Подобные замены придают натуре Хлестакова одновременно романтический и трагический ореол, которого не было в оригинале, что может быть следствием настроений, господствовавших в Канаде и США. Такой характер образа героя подтверждается словами П. Рэби о том, что «ключ к Хлестакову <...> заключается в горечи, скрывающейся под эйфорическим видением» [6. С. 126].

В отношении же других особенностей адаптированного перевода: несмотря на то, что в целом структура комедии соответствует оригиналу в порядке расположения сцен, в ней не пять действий, а два. В первое действие входят первые три оригинальных действия, при этом они называются явлениями. Во второе действие соответственно входят также названные явлениями четвертое и пятое действия. В этом можно

усмотреть частичную утрату упорядоченности вследствие отказа от выделения более мелких явлений, как в оригинале, и заметить упрощение и слияние. Предположительно это соотносится с состоянием культуры XX в., переживающей сходные процессы. В.И. Максимов пишет, что «XVIII и XIX вв. – время завершения эволюции всех известных общественных и познавательных форм культуры: от государственных структур (абсолютизм, парламентаризм) до свода тотальных знаний (французская “Энциклопедия”) и наиболее стройных философских систем (немецкой классической идеализм). Эти формы, достигнув предела, входили в процесс разложения, расслоения. Возникли тенденции к слиянию форм культуры и явлений обыденной жизни и к соединению различных самостоятельных культурных образований» [15. С. 7].

В тексте сценической адаптации опускается раздел «Характеры и костюмы», что можно назвать свидетельством трансформации характеров героев. Кроме того, практически полностью изменяется порядок представления персонажей в списке действующих лиц: их расположение согласно логике социальной пирамиды не соблюдается, что может быть следствием хаотичности как черты XX столетия. Но можно отметить, что фигура Хлестакова при этом все равно остается примерно в центре: значит, персонажа по-прежнему можно рассматривать как «порождение окружающей среды» [12. С. 656], на что указывает А.С. Янушкевич (хотя в данном случае эта среда не будет являться отражением российской действительности).

Эпиграф в комедии сохраняется и переводится как “If your face is lopsided, don’t blame the mirror” [4. С. XII]: «Если у тебя кривое лицо, не вини зеркало». Лексема “lopsided” не передает значения порочности, которое подразумевал Гоголь. Но ее можно перевести как «кривобокий», «искривленный». С нашей точки зрения, это вполне вписывается в замысел создателей постановки, которые говорили о «своеобразном видении Гоголя, искаженном и в то же время мгновенно узнаваемом, гротескном и в то же время дотошном в деталях» [6. С. 128] и о том, что «Гоголь всегда стоял “под небольшим углом к мирозданию”» [6. С. 127].

Семантика зеркальности в переводе сохраняется в несколько измененном виде. В пьесе Гоголя она присутствует, по замечанию О.Б. Лебедевой, «абсолютно на всех уровнях, и во многом благодаря тому, что двоение и повтор, отражение и переверот по оси симметрии – это вообще одна из универсальных основ типологии гоголевского мирообраза» [16. С. 421]. В переводе же «зеркальность» выражена меньше, поскольку фамилии героев транслитерируются, но не поясняется их значение. Это позволяет уловить «тотальный акустический повтор» [16. С. 422], но не дает увидеть смысловые параллели, существующие между характерами героев. Кроме того, «зеркальная» модель построения существует и на композиционном уровне перевода: зачины и концы некоторых явлений (включая первое и последнее) повторяются, «обнаруживая устойчивую тенденцию к повтору, симметрии и зеркальности зафиксированных в них ситуаций» [16. С. 425], однако эта логика

не получает своего завершения из-за отсутствия Немой сцены в ее авторском варианте. В переводе ее название и описание были полностью опущены, а в ремарке в самом конце перевода лишь указывается на то, что персонажи должны замереть, словно от удара молнии. В силу этих нарушений нет также и возможности существования «глубинного родства» [16. С. 428] между образами Хлестакова и Городничего, что меняет смысл комедии. Одновременно приходится говорить и об утрате «универсальной миростроительной модели “Ревизора”»: <...> двух зеркал, обращенных друг к другу» [16. С. 428] («бесконечности») в ее полноценном, завершенном варианте.

«Зеркальная рама», образуемая в оригинальной комедии эпиграфом и Немой сценой и нереализованная в достаточной мере в переводе, не позволяет персонажам и обратить взор на себя, однако можно говорить о том, что «зеркало» сохраняется для читателя (зрителя): и эпиграф и заключительную реплику Городничего «Над чем вы смеетесь, болваны? Вы смеетесь над собой» (“What you are laughing at, you morons? You’re laughing at yourselves” [4. С. 60]) можно считать обращенной именно к нему. На это указывают слова П. Рэби: «Леденящее душу обвинение “Вы смеетесь над собой”, традиционно высказываемое прямо в адрес публики (один из первых способов разрушения иллюзии, еще в девятнадцатом веке), просто констатировало на открытой сцене то, что тогда уже было неприятно очевидным: наши умы признают абсурдный мир Гоголя как наш собственный» [6. С. 128].

Фамилии персонажей не поясняются, в связи с чем можно указать на утрату их «говорящего» значения, а также обобщающей семантики порочности героев. М. Лэнгхэм обращает внимание, что, по его мнению, пороки героев – «это мелкие, очень буржуазные грехи – немного взяточничества, немного прелюбодеяния, немного присвоения средств: типичные грехи мелких тиранов в маленьком провинциальном городке» [4. С. VII]. Это может объяснить снижение важности семантики греховности (так как «мелкие» грехи можно считать менее серьезными).

В данном случае действительно не приходится говорить о сохранении смыслов пьесы, связанных с традиционными христианскими ценностями и греховностью в их трактовке, поскольку, как упоминалось выше, американское молодое поколение выступало против пуританских нравов, что, несомненно, влияло и на установки в обществе в целом. Однако все еще можно было обнаружить и социалистические веяния. Так, например, М. Ботри в статье о постановке «Ревизора» писал, что герои испытывают отчуждение в классическом понимании Карла Маркса [6. С. 130]. М. Лэнгхэм также признавался в интервью, что после выхода из плена ему некоторое время был присущ некий «романтический социализм» [2].

Вследствие того, что текст произведения был трансформирован для адаптации, некоторые сцены были частично переписаны, что, несомненно, нарушило изначальную структуру и стилистику пьесы.

Кроме того, многие подробности, которые показались авторам постановки излишними, были сокращены или же изменены. П. Рэби объясняет часть трансформаций так: «Должно быть достигнуто равновесие, которое поддерживает вкус, но не препятствует движению пьесы. Структура, как и диалог, была ужесточена» [6. С. 128]. Он также уточняет, что «представление Стратфордской постановки повлияло на одно или два других незначительных изменения в соответствии с особенностями открытой сцены; действие происходит в течение одного дня, так что Хлестаков ложится спать для послеобеденной дремоты; и большая часть сцены отъезда происходит на виду у зрителей. Более того, взгляды Майкла Лэнгхэма, режиссера, и предложения, вытекающие из исследования актерами своих ролей, повлияли на формулировку в деталях» [4. С. X–XI]. Отсутствие упоминания слова «голос» в сцене отъезда, на важность которого обращает внимание А.С. Янушкевич, объясняется именно особенностями открытой сцены, на которой ставилась пьеса.

Необходимо пояснить некоторые из внесенных трансформаций. В адаптированном варианте новыми действующими лицами стали купцы: появляются Борис Абдулин, Николай Черняев и Сергей Пантелеева (последнее, вероятно, является грамматической ошибкой). Они говорят Хлестакову о жестокости и жадности Городничего, которые намного превосходят его отрицательные качества в оригинальном варианте комедии. М. Лэнгхэм называет неумеренность этого персонажа «фашистской» и, кроме прочего, видит в нем главного героя комедии: «Главным героем пьесы – ее основным вдохновителем, по сути, должен быть городничий, а не Хлестаков. <...> Городничий <...> должен доминировать во всем произведении. Он – конечная жертва пошлости. <...> в финальной сцене, когда пьеса внезапно переходит в трагедию, он должен пробудить в нас жалость к больному пошлому сновидению» [4. С. VIII]. Этим, на наш взгляд, объясняется некоторое «перетягивание» внимания на этого персонажа. Можно предположить, что Городничий в прочтении П. Рэби и М. Лэнгхэма, будучи в действительности более успешным, нежели Хлестаков, воплощает образ классического мещанина, страдающего духовными изъятиями, собственными его новым стране и эпохе, именно поэтому он становится главным героем пьесы.

В списке действующих лиц указывается Жандарм (в отличие от оригинальной версии, где он не упоминается), и нужно отметить, что его фигура в данном случае не мистифицируется. П. Рэби называет его «вестником реального Ревизора» [6. С. 126], но мы полагаем, что его можно было бы назвать и «вестником реальности». М. Лэнгхэм писал в тексте, предположенном переводу: «Как будто известие о прибытии ревизора разрезает – как сказал бы Арто – гигантский нарыв этого мира и выпускает не только бред, но и весь гной правды. Наконец, мстительный бич последнего момента пьесы превращает этот мир в картину страшной вины» [4. С. VIII].

Целью сценической адаптации «Ревизора», на наш взгляд, можно считать борьбу с посредственностью, одномерностью и пошлостью буржуазного общества потребления, что вполне отвечало социокультурному

контексту, в котором создавалась театральная интерпретация. Однако П. Рэби упоминает, что считает комедию Гоголя скорее моральной, нежели социальной [6. С. 126], вероятно, потому, что пошлость имеет отношение к духовному состоянию отдельной личности. Можно предположить, что создатели постановки считали противоядием встречу со «страшной реальностью». Так, П. Рэби писал, что «суть пьесы – в том единственном моменте, когда реальности удастся прорваться» [6. С. 126]. По его мнению, это происходит, когда Хлестаков встречается с «ужасами человечества» в лице «бедных, больных, искалеченных, голодных просителей, которые, извиваясь, идут к нему как к своему спасителю» [6. С. 126]. Следовательно, «ужасы человечества», грозящие превратить происходящее в кошмар, это и есть реальность в понимании авторов интерпретации.

М. Лэнгхэм также упоминает, что со временем, после нескольких представлений, эта постановка становилась все более сюрреалистичной [4. С. IX]. В сюрреализме, как уже упоминалось, «задачей художника провозглашается материализация подсознания в формах <...> “эстетики сна”» [17. С. 151]; он во многом основывался на психоанализе Зигмунда Фрейда. Это вполне соотносится с тем, что П. Рэби называл гоголевских персонажей «порождением воображения» и «слепыми монстрами подсознания» [9. С. 126]. Все происходящее в пьесе отождествляется с «больным пошлым сновидением». Однако смысл постановки едва ли можно свести только к идеям сюрреализма. Сюрреалисты видели освобождение в иных реальностях, которые могли считать подлинными. Стоит отметить, что и реальность сна может привести к столкновению с собой (собственными потаенными желаниями и пороками). Но в данном случае в большей степени выражается стремление к обнажению обыденной несновидческой реальности (как внешней, так и «внутренней») с целью преодоления страха перед жизнью и, следовательно, сковывающей души людей пошлости. Страх персонажей перед ней подчеркивает П. Рэби, утверждая, что слезы, проглядывающие в пьесе сквозь смех Гоголя, вызваны «страхом перед иррациональным авторитетом, страхом быть осмеянным, страхом, наконец, полного отсутствия уважения и принуждения видеть вещи такими, какие они есть на самом деле» [9. С. 126].

В связи с этим идейно близкой к рассматриваемой театральной интерпретации нам видится концепция «Театра жестокости» Антонена Арто; он, как известно, внес определенный вклад в сюрреализм, но его деятельность не ограничивалась исключительно им. В адаптации происходит отождествление происходящего на сцене не только со сном, но и с реальностью, некий их синтез (режиссер писал, что «карикатуры, появившиеся в начале транс-канадского тура, вскоре превратились во что-то более реальное» [7. С. IX], а мир пьесы Гоголя называется им «реальным, но безумным» [7. С. IX]). Это, а также признание реальностью «ужасов человечества» и указание на страх

персонажей видеть вещи такими, какие они есть, может демонстрировать определенное сходство постановки именно с концепцией театра А. Арто. По мнению современных исследователей, он определял сущность кризиса культуры Европы как «страх перед реальностью» [11. С. 149]. Исследователь творчества А. Арто В.И. Максимов так резюмирует суть концепции крютического театра: «Под действием обнажения вещи <...> течение жизни изменяется, приходит в соответствие с естественной структурой развития. Это позволяет человеку реализоваться, преодолевая “страх перед жизнью”» [17. С. 267]. Он замечает, и что «болезнь [мира], “проходя через театр” [обнажая реальность], разряжается, хаос уступает место гармонии» [17. С. 285]. В данном случае такой «болезнью» можно назвать пошлость.

Несмотря на то, что постановка во многом далека от театра, каким его хотел видеть А. Арто, логика, которой он придерживался, может пролить свет на способ борьбы с пошлостью, идея которого в то время «вита в воздухе» и вполне могла быть близка П. Рэби и М. Лэнгхэму как современникам создателя «Театра жестокости». Разумеется, зрители в данном случае не получают возможности встретиться с «ужасной реальностью» в полной мере, как в крютическом театре. Однако обращение Городничего непосредственно к ним в некотором смысле делает их участниками происходящего, а следовательно, осуществление замысла адаптации – понимание неприемлемости пошлости посредством хотя бы недолгой встречи с «ужасной» реальностью и следующее за этим катартическое очищение – все же возможны.

Рассмотренная интерпретация пьесы Гоголя отличается от ее авторского прочтения, определяющая роль в котором отводилась духовным изъянам человека в соотношении с христианскими ценностями. В данном же случае авторы адаптации руководствовались ценностной парадигмой культурной среды, для которой создавалась постановка. При этом нельзя сказать, что П. Рэби и М. Лэнгхэм не были знакомы с творчеством Гоголя и это привело к столь значительным изменениям. Так, П. Рэби рассказывал, что недостаточные знания о Гоголе он постарался компенсировать прочтением в переводе таких его произведений, как «Шинель», «Мертвые души» и «Записки сумасшедшего»; кроме того, драматург ознакомился с некоторыми критическими замечаниями об их авторе. Можно предположить, что он и М. Лэнгхэм не знали об интерпретации, данной Гоголем своему творению, но не стоит говорить, что пьеса не была понята или же была проинтерпретирована неверно. Будучи произведением великого художника, «Ревизор» заключает в себе богатство смыслов, достаточное для того, чтобы отразить и то, чему Гоголь сознательно не придавал определяющего значения. Данная адаптация комедии во многом является порождением своей эпохи и ее культурно-исторических особенностей, но одновременно она проливает свет на смыслы, которые потенциально существуют в комедии Гоголя, и может служить иллюстрацией того, почему произведения этого автора не теряют своей актуальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Nikolai Gogol adapted by Peter Raby // Dramatists Play Service, Inc. URL: <https://www.dramatists.com/dps/bios.aspx?authorbio=Nikolai+Gogol%2C+adapted+by+Peter+Raby> (дата обращения: 20.02.2021).
2. Theatre Museum Canada. The Legend Library with R.H. Thomson. Michael Langham (on "Yes, Farewell" and five years in a POW camp) // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rU4wt_wdR3Y&list=PL2A0C9C809238904A&index=3 (дата обращения: 20.02.2021).
3. Michael Langham // Allfamous. URL: <https://allfamous.org/people/michael-langham-19190822.html> (дата обращения: 20.02.2021).
4. Gogol N. The Government Inspector. An adaptation based on a translation by Leonid Ignatieff. New York: Dramatists Play Service Inc., 1972. XII, 63 p.
5. Шарыпина Т.А., Новикова В.Г., Кобленкова Д.В. История зарубежной литературы XX века в 2 ч. Ч. 2 : учеб. для вузов. М. : Юрайт, 2020. 269 с.
6. The Stratford Scene, 1958–1968. Toronto, Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited, 1968. 256 p.
7. Путеводитель по английской литературе. М. : Радуга, 2003. 928 с.
8. Чибисова О.В. От хиппи до хипстеров: эволюция контркультуры // Вестник ВГУ. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. № 2. С. 225–228.
9. Литература США XX века. Опыт типологического исследования (авторская позиция, конфликт, герой). М. : Наука, 1978. 565 с.
10. Canadian literature // Britannica. URL: <https://www.britannica.com/art/Canadian-literature/Modern-period-1900-60> (дата обращения: 20.02.2021).
11. Шарыпина Т.А., Новикова В.Г., Кобленкова Д.В. История зарубежной литературы XX века в 2 ч. Ч. 1 : учеб. для вузов. М. : Юрайт, 2020. 278 с.
12. Янушкевич А.С. История русской литературы первой трети XIX века : учеб. пособие. М. : ФЛИНТА, 2013. 748 с.
13. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем : в 23 т. М. : Наука, 2003. Т. 4. 910 с.
14. Английская лирика первой половины XVII века. М. : Изд-во МГУ, 1989. URL: http://lib.ru/INOOLD/DZHONSON/johnson_poetry.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 20.02.2021).
15. Максимов В.И. Антонен Арто, его театр и его двойник // Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. СПб. ; М. : Симпозиум, 2000. С. 5–22.
16. Лебедева О.Б. Поэтика русской высокой комедии XVIII – первой трети XIX веков. М. : Языки славянской культуры, 2014. 472 с.
17. Максимов В.И. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто : дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2001. 489 с.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 27 июня 2021 г.

English Reception of Nikolai Gogol's Comedy *The Government Inspector* in Theatrical Translation Interpretation by Peter Raby and Michael Langham

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2021, 471, 51–58.

DOI: 10.17223/15617793/471/5

Valeriya I. Stepovaya, Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: ste8120@mail.ru

Keywords: Nikolai Gogol; *The Government Inspector*; adapted translation; interpretation; Peter Raby; Michael Langham.

The article deals with the adapted translation of the comedy *The Government Inspector* by Nikolai Gogol made in 1967 for production in Canada (and then in America). The aim of the study is to examine the “theatrical translation interpretation” of the play, i.e., the interpretation that the play receives as a result of a translation prepared specifically for the stage, its reception in the context of the host culture, of work on it by the author of the adaptation, and by the director when embodying the text on stage. The research methodology is based on the biographical method, content analysis, contextual analysis, as well as the comparative method. The relevance of Gogol's play to the inhabitants of Canada could partly be explained by the narrow-minded provincialism of Canadian society. Canada could also be influenced by a similar situation in America, where rebellious sentiments were growing due to the dominance of bourgeois values that depersonalize a person, due to the cult of things and philistine “happiness”. This led to the predominance of modernist sentiments in American society: to pessimism and the desire of young people to leave for other realities. In Canadian literature, surrealist tendencies were beginning to intensify at this time. Presumably, it was the cultural environment that influenced the authors' interpretation of all the characters as suffering escapists who seek to hide from the ugly reality in dreams of an idealized life. The heroes' values, according to Raby and Langham, make them victims of “poshlost”, behind which there is a fear of reality. “Poshlost”, on the other hand, is the product of bourgeois values that depersonalize people. The reality of the comedy is interpreted as dreamlike, which indicates a surreal aesthetic, but the essence of the play is seen by the creators of the production in those moments when reality manages to break through. Here, there is a similarity with the “Theater of Cruelty” conception by A. Artaud. The exposure of everyday reality in order to overcome the “fear of life” and the “poshlost” that binds people's souls can be considered as the sense of adaptation. Undoubtedly, the audience does not get the opportunity to meet the “terrible reality” in full, but the appeal of the Mayor partly makes them participants of the events, and, therefore, understanding the horror of “poshlost” is still possible. It can also be noted that the structure of the play is somewhat transformed in the adaptation: it becomes more chaotic and simplified, which presumably correlates with the state of the 20th-century culture. This interpretation reveals the meanings that potentially exist in comedy, and can serve as an illustration of why Gogol's works do not lose their relevance.

REFERENCES

1. Dramatists Play Service, Inc. (2021) *Nikolai Gogol adapted by Peter Raby*. [Online] Available from: <https://www.dramatists.com/dps/bios.aspx?authorbio=Nikolai+Gogol%2C+adapted+by+Peter+Raby> (Accessed: 20.02.2021).
2. Theatre Museum Canada. (2021) *The Legend Library with R.H. Thomson. Michael Langham (on "Yes, Farewell" and five years in a POW camp)*. YouTube. [Online] Available from: https://www.youtube.com/watch?v=rU4wt_wdR3Y&list=PL2A0C9C809238904A&index=3 (Accessed: 20.02.2021).
3. Allfamous. (2021) *Michael Langham*. [Online] Available from: <https://allfamous.org/people/michael-langham-19190822.html> (Accessed: 20.02.2021).
4. Gogol, N. (1972) *The Government Inspector. An adaptation based on a translation by Leonid Ignatieff*. New York: Dramatists Play Service Inc.
5. Sharypina, T.A., Novikova, V.G. & Koblenkova, D.V. (2020) *Istoriya zarubezhnoy literatury XX veka v 2 ch.* [History of foreign literature of the 20th century in 2 parts]. Part 2. Moscow: Yurayt.
6. Raby, P. (ed.) (1968) *The Stratford Scene, 1958–1968*. Toronto, Vancouver: Clarke, Irwin & Company Limited.

7. Drabble, M. (2003) *Putevoditel' po angliyskoy literature* [The Concise Oxford Companion to English Literature]. Translated from English. Moscow: Raduga.
8. Chibisova, O.V. (2010) Ot khippi do khipsterov: evolyutsiya kontrkul'tury [From hippies to hipsters: the evolution of the counterculture]. *Vestnik VGU. Lingvistika i mezhkul'turnaya kommunikatsiya*. 2. pp. 225–228.
9. Zasurskiy, Ya.N. (ed.) (1978) *Literatura SShA XX veka. Opyt tipologicheskogo issledovaniya (avtorskaya pozitsiya, konflikt, geroy)* [US literature of the twentieth century. Experience of typological research (author's position, conflict, hero)]. Moscow: Nauka.
10. Britannica. (2021) *Canadian literature*. [Online] Available from: <https://www.britannica.com/art/Canadian-literature/Modern-period-1900-60> (Accessed: 20.02.2021).
11. Sharypina, T.A., Novikova, V.G. & Koblenkova, D.V. (2020) *Istoriya zarubezhnoy literatury XX veka v 2 ch.* [History of foreign literature of the XX century in 2 parts]. Part 1. Moscow: Yurayt.
12. Yanushkevich, A.S. (2013) *Istoriya russkoy literatury pervoy trety XIX veka: ucheb. posobie* [History of Russian literature of the first third of the 19th century: textbook]. Moscow: FLINTA.
13. Gogol', N.V. (2003) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem: v 23 t.* [Complete collection of works and letters: in 23 volumes]. Vol. 4. Moscow: Nauka.
14. Gorbunova, A.N. (ed.) (1989) *Angliyskaya lirika pervoy poloviny XVII veka* [English lyrics of the first half of the 17th century]. Moscow: Moscow State University. [Online] Available from: http://lib.ru/INOOLD/DZHONSON/johnson_poetry.txt_with-big-pictures.html (Accessed: 20.02.2021).
15. Maksimov, V.I. (2000) Antonen Arto, ego teatr i ego dvoynik [Antonin Artaud, his theater, and his double]. In: Artaud, A. *Manifesty. Dramaturgiya. Lektsii. Filosofiya teatra* [Manifesto. Dramaturgy. Lectures. Philosophy of the theatre]. Translated from French. St. Petersburg; Moscow: Simpozium. pp. 5–22.
16. Lebedeva, O.B. (2014) *Poetika russkoy vysokoy komedii XVIII – pervoy trety XIX vekov* [Poetics of Russian high comedy of the 18th – the first third of the 19th centuries]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury.
17. Maksimov, V.I. (2001) *Teatral'nye kontseptsii modernizma i sistema Antonena Arto* [Theatrical concepts of modernism and the system of Antonin Artaud]. Art Criticism Dr. Diss. St. Petersburg.

Received: 27 June 2021