

Янь Дин-цзя
Государственный университет Чжэнчжи
Факультет славистики
email: tingchia@nccu.edu.tw

Yen Ting-chia
National Chengchi University
Department of Slavic Languages and Literatures
email: tingchia@nccu.edu.tw

ОТ ПЕРЕВОДА К ПЕРЕПИСЫВАНИЮ: ТРАНСФОРМАЦИЯ
ПЬЕСЫ С. ТРЕТЬЯКОВА РЫЧИ, КИТАЙ!
В КИТАЕ И НА ТАЙВАНЕ (1930–1940-е гг.)

FROM TRANSLATION TO REWRITING:
THE TRANSFORMATION OF S. TRETYAKOV'S PLAY
ROAR, CHINA! IN CHINA AND TAIWAN (1930s–1940s)

В статье исследуется диахроническая эволюция пьесы русского драматурга С. Третьякова *Рычи, Китай!* от ранних переводов 1930-х гг. до радикального переписывания периода Тихоокеанской войны¹. Опираясь на теорию А. Лефевра о «переписывании», автор проводит анализ того, как под воздействием различных систем «патронажа» текст претерпевал радикальные изменения. В работе сопоставляются переводы левых активистов 1930-х гг. и адаптации периода Тихоокеанской войны, инструментализированные для антизападной пропаганды. Особое внимание уделяется тайваньской версии Ян Куя, где анализ рукописных правок позволяет выявить стратегии скрытого сопротивления колониальному режиму.

Ключевые слова: Сергей Третьяков, переписывание, Тихоокеанская война, Ян Куй, идеологическая манипуляция.

This article explores the diachronic evolution of Sergei Tretyakov's play *Roar, China!* From its early translations in the 1930s to the radical rewriting during the Pacific War. Applying André Lefevere's theory of "rewriting", the study analyzes how different systems

¹ В русской историографии английское название «Pacific War» обычно передается как «Тихоокеанский театр военных действий Второй мировой войны». В данной статье мы будем использовать более краткое название «Тихоокеанская война», являющееся дословным переводом с английского. Имеются в виду военные действия, проходившие во время Второй мировой войны на Дальнем Востоке, Юго-Восточной Азии и на Тихом океане.

of “patronage” radically reshaped the text. The author compares 1930s leftist translations with Pacific War adaptations instrumentalized for anti-Western propaganda. A focal point is Yang Kui’s Taiwanese version, where handwritten marginalia reveal strategies of hidden resistance against the colonial regime.

Keywords: Sergei Tretyakov, rewriting, Pacific War, Yang Kui, ideological manipulation.

Перевод как переписывание: теоретическая основа

Перевод никогда не является изолированным процессом. Он всегда осуществляется в определенном контексте и служит одной или нескольким целям, формируясь под воздействием политических сил, властных структур и иных внешних факторов. Именно поэтому перевод зачастую принимает форму «переписывания» (rewriting). В 1970-е гг. в переводоведении произошел «культурный поворот», который сместил фокус внимания на социокультурный аспект переведенных текстов. В рамках этого подхода израильский ученый Итамар Эвен-Зохар (Itamar Even-Zohar, 1939) разработал теорию полисистемы, согласно которой литературное произведение рассматривается не как изолированный объект, а как совокупность взаимосвязанных функций в рамках единой общественной и исторической структуры. В этой модели перевод трактуется как практика, детерминированная общим социокультурным контекстом (Even-Zohar 1978: 117–128).

Концепция «перевод как переписывание» была выдвинута и детально обоснована известным теоретиком перевода Андре Лефевром (André Lefevre, 1945–1996), который на протяжении приблизительно пятнадцати лет развивал системный подход к литературе. В 1981 г. Лефевр ввел термин «преломленный текст» (refracted text), понимая под ним произведение, адаптированное для конкретной аудитории в соответствии с определенной поэтикой или идеологией. Позже ученый заменил термин «преломление» (refraction) понятием «переписывание» (Lefevre 1982: 16–17). Согласно Лефевру, процесс переписывания неразрывно связан с феноменом манипуляции, так как любой перевод представляет собой сознательное манипулирование исходным текстом с целью его адаптации к господствующей идеологии, поэтике, а чаще всего к тому и другому одновременно. Таким образом, происходит «адаптация литературного произведения для иной аудитории с целью повлиять на способ его прочтения этой аудиторией» (Hermans 2014: 127). Ключевыми факторами, определяющими этот процесс, выступают «патронаж» (patronage), идеология и поэтика. При этом переводческие нормы не статичны: они трансформируются в зависимости от исторического периода и языковых особенностей целевой аудитории. Лефевр акцентирует внимание на том, как «патронаж» (или «покровительство»), идеология и поэтика определяют взаимодействие между литературными системами, в том числе переводной литературой и другими системами, включая социокультурную. Особое внимание ученый уделяет значимости языковых особенностей как целевой аудитории, так и самого текста.

По его мнению, переводческие нормы меняются в зависимости от того исторического периода, в котором осуществляется перевод (Lefevre, 2017: 9–19).

В теории Лефевра идеология проявляется в трех аспектах: во-первых, личная идеологическая позиция переводчика, которая влияет на его субъективное восприятие оригинального текста; во-вторых, идеология власти, выражающаяся в цензурных требованиях и нормативных ограничениях; в-третьих, идеология целевой аудитории, которая формируется господствующими идеологическими установками и общим социокультурным контекстом данной эпохи (Шелестюк, Гриценко 2016: 205).

На наш взгляд, основные положения Лефевра находят яркое подтверждение в истории перевода пьесы русского драматурга С. Третьякова *Рычи, Кумай!* в 1930–1940-е гг. в Китае и на Тайване. Особое внимание уделяется вариантам перевода пьесы во время Тихоокеанской войны, так как в условиях жесткой политической поляризации 1940-х гг. перевод перестал быть просто актом культурного посредничества, превратившись в инструмент политической борьбы. Можно констатировать, что в этот период текст пьесы подвергся радикальному «переписыванию», обусловленному прагматикой военного времени. Переводчики сознательно смещали акценты с классовой борьбы на национально-освободительную, опираясь на коннотативные значения образов для мобилизации аудитории. Таким образом, анализ перевода-адаптации пьесы Третьякова в Китае и на Тайване 1930–1940-е гг. позволяет увидеть, как конкретные социокультурные ограничения и «патронаж» эпохи войны трансформируют художественное произведение в прямой политический манифест.

Следует оговорить, что в силу ограниченного объема статьи мы не стремимся к полному описанию всех факторов Лефевра для каждого случая. Наш анализ будет фокусироваться на наиболее релевантных элементах — патронаже во время оккупации и субъективной идеологии переводчика в колониальном контексте.

Китайская тема в творчестве С. Третьякова

Как отмечают Т. Хофман и С. Штретлинг, «со времени основания Советского Союза <...> все его уголки начинают объезжать, картографировать и описывать писатели, журналисты, фотографы и режиссеры. Поодиночке или группами они «делают наблюдения, проводят интервью, рисуют ландшафты, фиксируют вторжение нового в прежний быт, уклад, обычаи» (Хофман, Штретлинг 2020: 9). Среди этих деятелей культуры особую роль играл С. Третьяков, чьи «практики использования пространства» (по выражению Мишеля де Серто) не ограничивались территорией только что сформовавшегося Советского Союза, но и выходили далеко за его пределы. Отправной точкой его зарубежных маршрутов стал Китай.

Интерес к «китайской теме» в середине 1920-х гг. в СССР носил массовый характер. Большое внимание Китаю уделяли писатели, поэты, ху-

дожники, киноработники, актеры и композиторы (Белоусов 1961: 194). Эта страна была не просто географическим объектом, а символом грядущей мировой революции. Это подтверждается как популярностью пьесы Вс. Иванова (1888–1971) *Бронепоезд 14-69* с героем-китайцем Син Биу (Бурдина, Чжан 2024: 167), так и многочисленными политическими карикатурами того времени.

Третьяков посетил Китай трижды, но решающим стал его приезд в феврале 1924 г., когда он в течение полутора лет преподавал русскую литературу в Пекинском университете. Этот опыт лег в основу его главных «китайских» произведений: сборника очерков *Чжунго* (1927), био-интервью *Дэн Ши-Хуа* (1930), а также поэмы и одноименной пьесы *Рычи, Китай!*. Под пером Третьякова Китай предстает не экзотической «древней династией», а живым социальным организмом, в котором «450 миллионов человек» (Третьяков 1930: 190) страдают под гнетом колониализма.

Сюжетной основой пьесы Третьякова послужил так называемый «Ваньсянский инцидент», произошедший в сычуаньском городе Ваньсяне 19–20 июня 1924 г. Расположенный на берегу Янцзы, Ваньсян был стратегически важным торговым портом, где иностранные компании закупали хлопок, кожу и тунговое масло. В очерке *Рычи, Китай!* Третьяков подробно описывает процесс превращения китайских впечатлений в драматургический материал:

«В городе Ваньсяне, откуда американская торговая и пароходная компания Роберт Доллар вывозит кипы кож и бочки деревянного масла, скончался агент этой фирмы. Кончина его произошла в результате ссоры и ругани с обчитанными лодочниками. Престиж “белизны” был явно потрясен. Капитан канонерки навел пушки на город и, под страхом превращения города в развалины, приказал немедленно казнить виновного. Виновного не было, виновным был сам агент Холей. Тогда капитан предложил казнить двух членов союза лодочников для острастки. Двое рабочих своей кровью закрепили круговую поруку ваньсянских лодочников» (Третьяков 1930: 346).

Работа над пьесой была завершена в августе 1924 г. В тексте реальный трагический инцидент в Ваньсяне был трансформирован в «событие в 9 звеньях», динамичное действие которого разворачивается в течение одних суток. Первоначально драматург озаглавил пьесу по имени канонерки «Кокчефер», однако позже закрепил за ней название *Рычи, Китай!*. После триумфальной премьеры в начале 1926 г. в Театре имени Мейерхольда постановка получила мировое признание: она с успехом прошла по театральным подмосткам Европы и Америки — от Эстонии до Аргентины, став «хитом» на Бродвее и заложив фундамент эпического театра.

От перевода к переписыванию

В 1920-е гг. Китай находился в состоянии глубокого кризиса, вызванного непрекращающимися военными конфликтами и социальной неста-

бильностью. Страна фактически была разделена на сферы влияния иностранных держав, скована системой неравноправных договоров и страдала от деспотизма местных милитаристов. В этой сложной политической обстановке китайские драматурги на первых порах не имели прямых сведений о «Ваньсянском инциденте» и постановке пьесы Третьякова в Москве.

Интерес китайской интеллигенции и театральных деятелей к *Рычи, Кутай!* возник лишь после того, как пьеса была представлена на японской сцене в токийских театрах Цукидзи и Син-Цукидзи. Именно успех японских постановок послужил катализатором для появления первых переводов на китайский язык. С этого момента до середины 1940-х гг. текст пьесы неоднократно подвергался редакторской правке и адаптационным изменениям в зависимости от требований времени.

Следует отметить, что процесс перевода и постановки *Рычи, Кутай!* за рубежом неизбежно сопровождался трансформациями текста с учетом локальных политических и культурных контекстов. Зачастую перевод был опосредованным, совершенным через английский, немецкий, японский или другие языки, что приводило к значительным смысловым сдвигам, то есть «переписыванию» в терминах Лефевра. Подобная множественность версий пьесы стала характерной чертой театральной жизни Китая и Тайваня в 1930–1940-х гг.

На наш взгляд, пьеса Третьякова *Рычи, Кутай!* служит уникальной линзой для изучения взаимодействия искусства, власти и национальной идентичности в Китае и на Тайване. Для того чтобы проследить динамику этих трансформаций и выявить роль различных идеологических сил в процессе адаптации текста, необходимо обратиться к библиографии ключевых китайских переводов и изданий. Ниже приведена сводная таблица, в которой зафиксирована эволюция названий и смена «патронажа» (издательств и политических организаций) на протяжении двадцати лет:

Таблица 1. Хронология переводов и адаптаций пьесы *Рычи, Кутай!* в Китае и на Тайване (1929–1949 гг.)

Год издания	Переводчик	Название	Издатель / патрон
1929	Чэнь Шаошуй	Воскликни, Китай!	«Лэ Цюнь» Vol. 2 № 10
1930	Е Чэнь	Закричи, Китай!	«Да Чжон Вэнь И» (<i>Массовая литература и искусство</i>)
1933	Пань Цзенон, Фэн Цзи	<i>Рычи, Кутай!</i>	Журнал «Мао Дунь» (Противоречие), Vol. 2 № 1
1935	Пань Цзенон	<i>Рычи, Кутай!</i>	Издание Лянь Ю (Молодой спутник), Шанхай
1936	Ло Цзинань	<i>Рычи, Кутай!</i>	Издательство «Чтение и жизнь», Шанхай
1942	Сяо Ляньпин	Слезы и кровь на реке	Китайская национальная ассоциация борьбы против Британии и США

1943	Чжоу Юйчжэнь и др.	Рычи, Китай!	Нанкинское театральное общество
1943	Ян Куэй	<i>Рычи, Китай!</i>	Тайчжунский агитационный исполнительский отряд
1949	Ло Цзи-нань	<i>Рычащий Китай</i>	Шанхайский книжный магазин «Хуэ Минь»

Данная хронология позволяет увидеть, как от ранних попыток буквальной передачи смыслов в конце 1920-х гг. китайская традиция перешла к радикальному «переписыванию» пьесы в условиях Тихоокеанской войны.

***Рычи, Китай!* и топография китайского левого театра: от Гуанчжоу до Шанхая**

Пьеса С. Третьякова *Рычи, Китай!* стала не просто литературным заимствованием, а подлинной идеологической «точкой отсчета» для движения левых театров Китая. Процесс ее ранней рецепции (1929–1935 гг.) характеризуется уникальным переплетением сценического пространства и реальной революционной географии.

Первая постановка пьесы в 1930 г. в Гуанчжоу под режиссурой Оуян Юйцяня² продемонстрировала феномен географической интертекстуальности. Выбор места постановки напрямую перекликался с текстом Третьякова, где главный герой — истопник, призывающий рабочих к восстанию, — является выходцем из Кантона (Гуандуна), колыбели китайской революции:

«Винтовку в руки. По всем городам. Встать. Разом. Знаешь Сунь-Веня? Знаешь Кантон? Знаешь слова через грудь у кантонских рабочих: “Умереть за народ”» (Третьяков 1966: 145).

Обращение истопника со сцены: «Знаешь Сунь-Веня? Знаешь Кантон?», — в условиях Гуанчжоу того времени обрело характер прямого политического манифеста. Символический подтекст усиливался тем, что спектакль был приурочен к пятой годовщине «Трагедии 23 июня»³. Таким образом, пьеса не просто имитировала реальность, а актуализировала кол-

² В начале периода Республики Китая в театральной среде было широко распространено выражение «На юге — Оуян, на севере — Мэй». Под «Оуяном» подразумевался выдающийся мастер Оуян Юйцяню, чья слава была сопоставима с популярностью великого артиста пекинской оперы Мэй Ланьфана. Сценическая адаптация была подготовлена Оуян Юйцянем на основе переводов Чэнь Шау-шуя и Е Чэня с учетом правок по японской версии пьесы. См.: Цю Куньян. Разве народ не виноват? «Рычи, Китай!». Третьяков и Мейерхольд. С. 396–397.

³ Событие, также известное как «Шацзиский инцидент» или «Шамянский инцидент», представляет собой вооруженное столкновение, произошедшее 23 июня 1925 г. в Гуанчжоу. Причиной конфликта стал обстрел британскими и французскими солдатами колонны демонстрантов на улице Шацзи. В результате погибло большое количество мирных жителей и китайских военнослужащих.

лективную травму, превращая театральные подмости в органичное продолжение общественно-политического пространства города.

Если Гуанчжоу стал местом стихийного «взрыва» пьесы, то Шанхай 1930-х гг. превратил ее в объект системной интеллектуальной переработки. Практически все ключевые переводы «Рычи, Китай!» были опубликованы именно здесь, в «Голливуде Востока», который стал убежищем для левых китайских интеллектуалов, вернувшихся из Японии⁴.

Генеалогия шанхайских текстов (Пань Цзянуна, Фэн Ци и др.) раскрывает транснациональный характер левого движения в Китае. Переводчики опирались не только на английские и немецкие версии, но и на опыт японского театра Цукидзи и сценарий театра им. Мейерхольда. Этот многоступенчатый процесс посредничества свидетельствует о том, что для китайской левой элиты пьеса Третьякова служила эталоном «мировой революционной эстетики», адаптированной через японский и европейский медиумы.

Примечательной особенностью большинства китайских переводов 1930-х гг. (за исключением версии Ло Цзинаня) является перенос действия из реального города Ваньсянь в вымышленное пространство под названием «Наньцзинь» (南津). Данная топонимическая трансформация представляет собой важную стратегию деконтекстуализации, преследовавшую две основные цели.

Во-первых, использование вымышленного топонима служило защитным механизмом в условиях жесткой цензуры со стороны Гоминьдана, позволяя авторам избежать прямых обвинений в политической провокации, связанной с конкретными дипломатическими инцидентами. Во-вторых, название «Наньцзинь», которое вызывает ассоциации с типичным речным портом Южного Китая, способствовало универсализации трагедии. Превращая локальный ваньсяньский конфликт в событие, происходящее в абстрактном «южном порту», переводчики давали понять читателю, что подобный произвол империалистов возможен в любой точке Китая. Таким образом, художественное пространство «Наньцзиня» становилось метафорой всей полукOLONиальной реальности страны, усиливая мобилизационный потенциал пьесы для национальной аудитории.

Особого внимания заслуживает публикация перевода Пань Цзянуна в журнале *Мао Дунь* (буквально — «Противоречие»). Несмотря на то, что издание субсидировалось Гоминьданом и имело националистическую ориентацию, присутствие на его страницах радикальной советской пьесы подчеркивает культурную гегемонию левого дискурса в интеллектуальном

⁴ Следует отметить, что первые драматурги, обратившие внимание на пьесу *Рычи, Китай!* и занявшиеся ее переводом, являлись преимущественно интеллектуалами с левыми, нередко коммунистическими взглядами. В Шанхае и других городах коммунистические группы начали формироваться с 1920 г. В июле следующего года при содействии Коммунистической партии Советского Союза в Шанхае была официально создана Коммунистическая партия Китая, и этот город стал центром притяжения для левых сил.

поле того времени. В 1930-е гг. «антиимпериалистический пафос» в пьесе Третьякова стал той точкой соприкосновения, где националистические требования суверенитета временно совпали с левой критикой капитализма, что и обеспечило пьесе статус общенационального феномена.

***Рычи, Китай!* в период Тихоокеанской войны**

Начиная с 1931 г. вооруженный конфликт, разразившийся в Маньчжурии, постепенно распространился на другие части Китая. В 1937 г. Китай и Япония вступили в полномасштабную войну, в ходе которой японские войска последовательно заняли Пекин и Нанкин. В 1939 г. при поддержке Японии Ван Цзинвэй (汪精衛) основал в Нанкине Национальное правительство, которое противостояло правительству Гоминьдана во главе с Чан Кайши. В Северном Китае также был создан комитет управления. 8 декабря 1941 г. началась Тихоокеанская война. В последующие два-три года нанкинский режим и Автономное правительство Северного Китая, находившиеся под японским контролем, неоднократно способствовали постановке пьесы *Рычи, Китай!*, используя ее как пропагандистский инструмент для демонстрации угнетения китайцев британским и американским империализмом.

8 декабря 1942 г., в первую годовщину Тихоокеанской войны, в шанхайском театре «Гранд Брайт» (大光明戲院) состоялось «Мемориальное заседание стран оси в честь первой годовщины Великой Восточноазиатской войны». Кульминацией мероприятия стало публичное представление спектакля «Цзян чжоу ци сюэ цзи» («江舟泣血記», буквально — «Слезы и кровь на реке»), организованное «Китайской национальной ассоциацией борьбы против Британии и США» (中華民族反英美協會).

Данная постановка являлась адаптацией пьесы *Рычи, Китай!*, выполненной Сяо Ляньпином по переводу Ло Цзинаня. Однако ввиду «мирной антикоммунистической» политики нанкинского правительства Ван Цзинвэй в спектакль были внесены существенные изменения: он должен был носить не только антибританскую и антиамериканскую направленность, но и содержать антикоммунистические мотивы. В связи с этим поменяли название пьесы и упростили структуру действующих лиц: были удалены персонажи, имеющие левую или коммунистическую идеологию. И самое главное, превратили изначальную пьесу в 9 звеньях в четырехактную. В результате «Цзян чжоу ци сюэ цзи» оказалась наиболее значительным переписыванием пьесы Третьякова в истории ее распространения в «Великой Восточноазиатской сфере сопроцветания» (大東亞共榮圈) и стала основой следующих адаптаций (Цю 2013: 435).

В то время как переводчики 1930-х гг. строго придерживались пространственной структуры и системы персонажей оригинальной пьесы Третьякова, акцентируя внимание на бинарной оппозиции «угнетатели — угнетенные», в адаптациях первой половины 1940-х гг. происходит ради-

кальная сегментация сценического пространства. Действие переносится в четыре локации, соответствующие четырехактной структуре сюжета: канонерка «Кокчефер», гостиная управы Даоиня, дом старого лодочника и кладбище. Подобная локализация не только упорядочивает повествование, но и смещает акцент с коллективного протеста на личные и бытовые трагедии персонажей.

Наиболее радикальные изменения в адаптации «Цзян чжоу ци сюэ цзи» касаются переосмысления системы действующих лиц китайского лагеря. В целях нивелирования левого революционного подтекста из данного варианта были исключены такие фигуры, как истопник, который играет роль революционера и «просветителя» китайских рабочих, и Хошен (монах), выступающий как представитель идеи боксеров. Вместо них вводятся лица, представляющие различные слои традиционного общества: дочь и племянник Даоиня, выступающие как представители интеллигенции, местные чиновники, а также делегаты от торговых и академических кругов, которые пытаются обратиться к капитану канонерки, но получают от него отказ.

В первом акте, после гибели американского коммерсанта, капитан приказывает доставить Даоиня Ваньсяня на «Кокчефер». Роль переводчика при Даоине исполняет его племянник. В ходе напряженных переговоров переводчик неоднократно взывает и милосердию капитана, в конечном итоге переходя к слезным мольбам на коленях, прося пощады для невинных лодочников:

«Капитан, я умоляю вас, я встаю перед Вами на колени! Я знаю, что убийца бежал, и его вряд ли удастся поймать в течение суток. Я надеюсь, что ваше милосердное сердце помилует двух невинных людей. Лодочники — они ведь тоже люди!»

Второй акт пьесы разворачивается в гостиной управы Даоиня — локации, полностью отсутствующей в оригинале Третьякова. Авторские ремарки подчеркивают резкий контраст между двумя мирами: в то время как на канонерке «Кокчефер» царит радостная атмосфера, высший чиновник Ваньсяня находится в состоянии глубокого отчаяния. Он в тревоге расхаживает по залу в ожидании подчиненных, в то время как его дочь Жуйфэнь и племянник Хуан Ивэнь, выступавший в первом акте в роли переводчика, ведут ожесточенную дискуссию о случившемся на канонерке событии.

В диалогах с местными чиновниками и главой торгового союза Даоинь лишается черт карикатурного «соглашателя» в оригинале. Напротив, он выражает глубокую озабоченность судьбой нации и призывает молодое поколение к сохранению исторической памяти о вражде:

«Я уже в преклонном возрасте и, возможно, не доживу до того дня, когда англичане и американцы будут изгнаны с наших восточноазиатских земель. Но вам всего по тридцать, и вы ни на минуту не должны забывать об этой ненависти. Со времен Опиумных войн мы подвергаемся культурной, экономической и военной агрессии. Наша страна превращается в вассала англо-американских держав».

В третьем акте сцена ропота лодочников и жеребьевки, определяющей двух смертников, сохраняет верность оригиналу. Однако в финале четвертого акта происходит существенный сдвиг в развязке. В тот момент, когда невинные лодочники готовятся к казни, капитан канонерки, получив срочную телеграмму о том, что «в Шанхае начались антибританские и антиамериканские выступления», поспешно отдает приказ об отступлении.

Кульминация пьесы сопровождается мощным призывом, который возглавляют племенник Даоиня и председатель союза лодочников Фэй. В их яростных выкриках звучит новая геополитическая повестка: «Ваш конец близок, англо-американцы! Народы Восточной Азии, объединяйтесь! Долой злые силы Англии и Америки! Долой англо-американский империализм!»

В этой версии Даоинь лично приказывает освободить двух товарищей, ожидавших смерти, что окончательно закрепляет образ чиновника как защитника своего народа в рамках национально-освободительного движения.

Другая значимая адаптация была представлена Нанкинским театральным обществом (南京劇藝社) в 1943 г. В этой версии (Чжоу Юйжэнь и др.) используется структурная рамка перевода Сяо Ляньпина, но добавляются пролог и эпилог, переносящие действия в актуальный контекст 1943 г. При поддержке режима Ван Цзинвэя пьеса *Рычи, Китай!* была поставлена на сцене нанкинского театра Дахуа (大華大戲院) 30 и 31 января 1943 г.

Сюжет Третьякова здесь представлен как ретроспективное свидетельство: на массовом митинге в честь вступления Китая в войну старый Даоинь вспоминает трагедию пятнадцатилетней давности. В данной интерпретации образ чиновника доводится до морального абсолюта, теперь именно он, а не его племянник, встает на колени перед капитаном канонерки, олицетворяя «страдающего отца народа». В конце четвертого акта сцена отплытия британской канонерки в Шанхай с целью подавления восстания была исключена. Трагический финал, где лодочники все же погибают на виселице, служит для легитимации «вечной национальной ненависти».

В эпилоге старик провозглашает, что пророчество его сбылось:

«Пятнадцать лет назад я сказал, что придет день, когда мы вышвырнем англо-американцев из Китая и отомстим за наших соотечественников. И этот день настал! Китай вступил в войну за Великую Восточную Азию. Все соотечественники, мужчины и женщины, старые и молодые, должны объединиться, чтобы изгнать угнетателей. Мы должны сокрушить англо-американский империализм!»

В завершение он призывает толпу вместе скандировать лозунги: «Долой британский и американский империализм! Да здравствует Китайская Республика! Да здравствует национальное освобождение Восточной Азии!»

Помимо изменений в структуре пьесы, были трансформированы и образы местных чиновников. Если в оригинале Даоинь изображался бюрократом, покорно подчиняющимся британскому капитану канонерки «Кокчефер», то в новой версии он был представлен как праведный и патриотично

настроенный чиновник. Во втором акте, когда Даоинь обсуждает ситуацию со своими помощниками и местными влиятельными лицами, он проявляет решительность и инициативу, резко контрастируя со слабым и нерешительным начальником полиции, главой управления образования и председателем торгового союза.

Ян Куй и его адаптация *Рычи, Китай!* на Тайване

В мае 1943 г. японский ученый Такэути Ёсими (1910–1977) переложил на японский язык версию Чжоу Юйжэня. Впоследствии тайваньский писатель Ян Куй, опираясь на адаптации Такэути, создал свою японскую версию пьесы. В целом Ян Куй сохранил структурную канву версии Чжоу, однако внес ряд существенных корректив: сцена казни через повешение была заменена расстрелом, а в прологе появились строки из «Боевой песни». Финальная сцена также подверглась переработке: теперь толпу вел за собой сын лодочника, а в кульминационный момент собравшиеся срывали британские и американские флаги, заменяя их китайскими и японскими.

После начала Тихоокеанской войны колониальные власти Тайваня ужесточили политику «комин ка» (японизации), в рамках которой создавались многочисленные вспомогательные имперские организации по профессиональным и половым признакам. В октябре 1944 г. «Тайчжунский агитационный исполнительский отряд», в состав которого входил Ян Куй, представил *Рычи, Китай!* в Тайчжуне, Тайбэе и Чжанхуа. Постановка преследовала четкие пропагандистские цели: продвижение идеологии «японизации» и содействие мобилизации тайваньцев на военную службу.

Согласно репортажам газеты *Тайваньские новости*, спектакль позиционировался как «масштабная военная продукция», что обеспечило ему патронаж со стороны колониальной администрации. Организация показов осуществлялась при непосредственном содействии Разведывательного отдела Управления генерал-губернатора Тайваня, Центрального штаба Ассоциации имперских подданных на патриотической службе и Тайваньской драматургической ассоциации. Таким образом, проект имел выраженную официальную направленность.

В декабре 1944 г. японский текст адаптации Ян Куя был опубликован. В следующем году писатель планировал создать театральное объединение для постановки тайваньской версии пьесы на местном диалекте, однако поражение Японии в Тихоокеанской войне прервало реализацию этого замысла.

Вопрос о наличии в адаптации Ян Куя осуждения японского империализма или скрытого националистического подтекста остается дискуссионным. Тайваньские исследователи традиционно подчеркивают ее антиимпериалистический характер. Однако японский исследователь Хиронобу Хосина, сопоставляя версии Яна и Такэути, приходит к выводу об отсутствии явных признаков критики писателем японской колониальной власти

в тексте сценария, что ставит под сомнение трактовку пьесы как антияпонской драмы (Хосина 2012: 99–100).

В «Послесловии» к изданию *Рычи, Китай!* Ян описывает свои чувства и мотивы, стоявшие за постановкой этой пьесы, следующим образом:

«Неужели Тайвань действительно превратится в поле битвы? Многие, задумываясь об этом, не могут сдерживать тревоги, однако их отношение к происходящему кажется мне слишком беспечным. Фортификация Тайваня, его подготовка к статусу театра военных действий, формирование Тайваньского добровольческого корпуса, введение воинской повинности для островитян — все эти масштабные преобразования диктуют нам высший приказ: мы не имеем права на праздность, мы не можем более «ждать зайца под деревом». Тяжелое бремя ответственности за оборону государства и защиту родного края уже легло на наши плечи».

Здесь Ян Куй акцентирует внимание на «тяжелой ответственности» тайваньцев за «оборону государства и защиту родного края» в годы войны. Таким образом, постановка пьесы *Рычи, Китай!*, осуществленная Тайчжунским агитационным исполнительским отрядом, преследовала цель формирования у народа «сильного чувства враждебности» к противнику на основе морально-этических принципов.

Тем не менее, период работы Ян Куя над переводом *Рычи, Китай!* совпал с решающим этапом Тихоокеанской войны, когда колониальный контроль Японии достиг своего апогея. Изучение сохранившихся рукописей Ян Куя позволило обнаружить уникальную правку на полях напечатанного сценария. Эти изменения, внесенные в текст «Боевой песни», вероятно, отражают подлинные взгляды колонизированного народа и его скрытое сопротивление господствующему режиму:

Таблица 2. «Боевая песня» Ян Куя

Официальный текст в адаптации Яна	Правки Яна на полях страницы
Долой Британию и Америку, Долой Британию и Америку! Независимость Китая — гарантия нашего существования. Во имя защиты Восточной Азии — все вперед! Судьба народов в наших руках. Поддержим войну, Поддержим войну! Японский флаг развеивается среди союзников Восточной Азии. Чтобы изгнать агрессоров, все вперед. Мир Восточной Азии есть мир Китая! (Ян Куй 1998: 169–170)	Свергнем гегемонию! Сметём предателей с пути! Свобода Китая — источник нашей жизни, Защитим Восток, в бой вперед! Судьба народов в наших руках. Долой Британию и Америку! Уничтожим привилегии! На передовой японских войск лишь воины-рабы Восточной Азии. Очистим землю от захватчиков — все вперед! Лишь самодостаточность и свобода несут истинный мир! (Ян Куй 1998: 216)

Официальный текст адаптации Ян Куя, подчеркивающий союз Китая и Японии против «англо-американских агрессоров», полностью соответствовал пропагандистской логике «Сферы сопроцветания Великой Восточной Азии». Однако замена Ян Куем официальных лозунгов на фразу «На передовой японских войск — лишь воины-рабы Восточной Азии» радикально меняет субъектность персонажей. Из «союзников» тайваньцы и китайцы превращаются в «рабов», чьи жизни приносятся в жертву чужим имперским интересам. Это деконструирует миф о равенстве народов внутри имперской системы.

В то время как официальный текст апеллирует к «независимости» как политической гарантии существования, в рукописных исправлениях писателя используется категория «свободы» как «источника жизни». Таким образом, писатель возвращает пьесе Третьякова ее изначальный эмансипаторный импульс, но переводит его из плоскости классовой борьбы в плоскость борьбы против колониального угнетения в целом.

Замена призыва «Долой Британию и Америку» на более универсальное «Свергнем гегемонию!» свидетельствует о стремлении автора выйти за рамки навязанной дихотомии войны. Под «гегемонией» в данном контексте может пониматься любая форма имперского доминирования, включая саму Японию.

В конечном итоге Ян Куй совершает двойной маневр: на поверхности текста он сохраняет лояльность режиму, обеспечивая возможность постановки спектакля, однако в «тишине» рукописных пометок он выстраивает контр-нарратив. Это превращает тайваньскую версию *Рычи, Китай!* в уникальный «палимпсест», где под слоем колониальной пропаганды проступают контуры национальной боли и требование подлинной свободы.

Заключение

Изложенный выше анализ позволяет сделать ряд ключевых выводов о характере «переписывания» пьесы Третьякова в Китае и на Тайване в 1930–1940-е гг.:

Во-первых, интерес китайских драматургов к пьесе был детерминирован «левым поворотом» в интеллектуальных и художественных кругах Китая 1930-е гг. Данный процесс определялся двумя ключевыми факторами. Во-первых, активной идеологической деятельностью членов Коммунистической партии Китая в сфере культуры. Во-вторых, тесными связями китайской интеллигенции с японской авангардной сценой. Китайские деятели искусства, обучавшиеся в Японии в период расцвета там левого театрального движения, адаптировали опыт «Сингэки» (буквально — нового театра) и стремились имплантировать его в китайский социокультурный контекст, рассматривая драму Третьякова как эталон революционного искусства.

Во-вторых, в период Тихоокеанской войны под воздействием радикальных политических трансформаций пьеса Третьякова в Китае утратила свой изначальный эстетический статус, пройдя путь глубокой реконтекстуализации. Переосмысление сюжета и формы произведения осуществлялось в рамках японской колониальной политики при активном участии театральных деятелей, сотрудничавших с режимом Ван Цзинвэя. В условиях оккупации драма была адаптирована для обслуживания антибританских и антиамериканских геополитических интересов Японии. Модификация диалогов и системы персонажей позволила сместить акценты с классовой борьбы на национально-освободительный дискурс в той интерпретации, которая гармонировала с японской имперской пропагандой.

В-третьих, тайваньская адаптация *Рычи, Китай!*, созданная Ян Куем, функционировала в специфических условиях позднего этапа Тихоокеанской войны, когда японская армия начала терпеть поражение. На официальном уровне постановка использовалась как механизм мобилизации тайваньского населения, направленный на возбуждение ненависти к Великобритании и США как «общим врагам» Восточной Азии. Тем не менее, вопрос о подлинных интенциях Ян Куя остается открытым. Амбивалентность текста, выявленная при анализе рукописных исправлений автора, позволяет предположить наличие в пьесе скрытых элементов сопротивления японскому империализму, что требует дальнейшего изучения стратегий «двойного письма» в колониальном контексте.

Таким образом, судьба пьесы *Рычи, Китай!* в Китае и на Тайване демонстрирует, что в условиях политических катаклизмов перевод неизбежно перерастает в «переписывание». Данный процесс не является простым искажением оригинала, а представляет собой сложную стратегию адаптации и выживания текста, где границы между идеологической манипуляцией и скрытым сопротивлением становятся проницаемыми. Исследование этих трансформаций позволяет по-новому взглянуть на роль переводчика как активного субъекта истории, балансирующего между требованиями власти и личной совестью.

ЛИТЕРАТУРА

- Белюсов Р. «“Рычи, Китай!” Сергея Третьякова». *Вопросы литературы* 5 (1961): 192–200.
- Бурдина С. В., Чжан Ц. «Образ Китая в поэме “Рычи, Китай!” С. М. Третьякова». *Современная наука: Актуальные проблемы теории и практики. Серия: Гуманитарные науки* 10 (2024): 167–171.
- Третьяков Сергей. *Чжунго. Очерки о Китае*. Москва — Ленинград: Государственное издательство, 1930.
- Третьяков Сергей. *Слышишь, Москва?! Противогазы. Рычи, Китай!* Москва: Искусство, 1966: 64–154.
- Хосина Хиронобу. «История постановок “Рычи, Китай!” в Китае и Тайване — память об антиимпериализме и ее трансформация». Ву Пэйчжэнь. (ред.) *От центра к периферии и дивергенция. Исследование литературы и культуры Тайваня в период японского империализма*. В 3 т. Т. 1. Тайбэй: Издательский центр Национального Тай-

- ваньского университета, 2012: 59–111. (星名宏修, 〈《怒吼吧!中國》在中國與台灣的上演史——反帝國主義的記憶及其變形〉, 吳佩珍主編, 《中心到邊陲與分軌: 日本帝國主義與台灣文學文化研究(上)》。台北: 台大出版中心, 2012□)
- Хофман Татьяна, Штретлинг Сюзанна. «Сергей Третьяков: писатель как путешественник». Третьяков С. М. *От Пекина до Праги: Путевая проза 1925–1937 годов (Очерки, «маршрутки», «путфильма» и другие путевые заметки)*. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2020: 9–45.
- Цю Куньян. «Писатель, драматургия и сценическое воплощение (на примере теории драмы Ян Куя)». *Театральное исследование (Journal of Theater Studies)* 6 (2010): 117–148. (邱坤良, 〈文學作家、劇本創作與舞台呈現——以楊逵戲劇論為中心〉, 《戲劇研究》, 2010年, 第六期, 頁117–148。)
- Цю Куньян. *Разве народ не виноват? «Рычи, Китай!»: Третьяков и Мейерхольд*. Тайбэй: Инкэ, 2013. (邱坤良, 《人民難道沒錯嗎? 〈怒吼吧, 中國!〉·特列季亞科夫與梅耶荷德》。台北: 印刻, 2013。)
- Шелестюк Е. В., Гриценко Э. Д. «О форенизации и доместикации в переводе и возможностях их лингвистической оценки». *Вестник Челябинского государственного университета. Филологические науки* 4 (386) (2016): 202–207.
- Ян Куи. «Рычи, Китай!» Пэн Сяоянь (ред). *Полное собрание сочинений Ян Куя*. В 14 т. Т. 1. Пьесы, часть 1. Тайбэй: Подготовительный центр Национального центра по сохранению культурного наследия, 1998: 169–216. (楊逵, 《怒吼吧, 中國!》, 彭小妍編, 《楊逵全集》(第一卷·戲劇卷上)。台北: 國立文化資產保存研究中心籌備處, 1998。頁169–216。)
- Even-Zohar Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Literature and Translation*. Leuven: Acco, 1978: 117–128.
- Hermans Theo. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge, 2014.
- Lefevere André. “Literary Theory and Translated Literature”. *Dispositio* 7/19–21 (1982): 3–22.
- Lefevere André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 2017.

REFERENCES

- Belousov R. «“Rychi, Kitaj!” Sergeya Tret'yakova». *Voprosy literatury* 5 (1961): 192–200.
- Burdina S. V., Chzhan C. «Obraz Kitaya v poeme “Rychi, Kitaj!” S. M. Tret'yakova. *Sovremennaya nauka: Aktual'nye problemy teorii i praktiki. Seriya: Gumanitarnye nauki* 10 (2024): 167–171.
- Сю Кун'лян. “Pisatel', dramaturgiya i scenicheskoe voploshchenie (na primere teorii dramy Yan Kuya)”. *Teatral'noe issledovanie (Journal of Theater Studies)* 6 (2010): 117–148.
- Сю Кун'лян. *Razve narod ne vinovat? «Rychi, Kitaj!»: Tret'yakov i Mejerhol'd*. Tajbej: Inke, 2013.
- Even-Zohar Itamar. “The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem”. *Literature and Translation*. Leuven: Acco, 1978: 117–128.
- Hermans Theo. *Translation in Systems: Descriptive and Systemic Approaches Explained*. London: Routledge, 2014.
- Hofman Tat'yana, Shtretling Syuzanna. “Sergej Tret'yakov: pisatel' kak puteshestvennik”. Tret'yakov S. M. *Ot Pekina do Pragi: Putevaya proza 1925–1937 godov (Oчерki, “marshrutki”, “put'fil'ma” i drugie putevye zametki)*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, 2020: 9–45.
- Hosina Hironobu. «Istoriya postanovok “Rychi, Kitaj!” v Kitae i Tajvane — pamyat' ob antiimperializme i ee transformaciya». Vu Pejchzhen'. (red.) *Ot centra k periferii i divergenciya. Issledovanie literatury i kul'tury Tajvanya v period yaponskogo imperializma*. V 3 t. T. 1. Tajbej: Izdatel'skij centr Nacional'nogo Tajvan'skogo universiteta, 2012: 59–111.
- Lefevere André. “Literary Theory and Translated Literature”. *Dispositio* 7/19–21 (1982): 3–22.

- Lefevere André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 2017.
- Shelestyuk E. V., Gricenko E. D. «O forenizacii i domestikacii v perevode i vozmozhnostyah ih lingvisticheskoj ocenki». *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologicheskie nauki* 4 (386) (2016): 202–207.
- Tret'yakov Sergej. *Chzhungo. Ocherki o Kitae*. Moskva — Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930.
- Tret'yakov Sergej. *Slyshish', Moskva?! Protivogazy. Rychi, Kitaj!* Moskva: Iskusstvo, 1966: 64–154.
- Yan Kuj. «Rychi, Kitaj!» Pen Syaoyan' (red). *Polnoe sobranie sochinenij Yan Kuya*. V 14 t. T. 1. P'esy, chast' 1. Tajbej: Podgotovitel'nyj centr Nacional'nogo centra po sohraneniyu kul'turnogo naslediya, 1998: 169–216.

Јан Дин-дзја

ОД ПРЕВОДА ДО ПРЕПИСИВАЊА: ТРАНСФОРМАЦИЈА ДРАМЕ
С. ТРЕТЈАКОВА *УРЛАЈ КИНО!* У КИНИ И НА ТАЈВАНУ (1930–1940)

Резиме

Овај чланак испитује дијахронијску еволуцију драме руског драмског писца С. Третјакова *Урлај Кино!* од раних превода из 1930-их до радикалног преписивања током Пацифичког рата. Ослањајући се на теорију „преписивања“ А. Лефевра, аутор анализира како је текст претрпео радикалне промене под утицајем различитих система „покровитељства“. Рад упоређује преводе левичарских активиста из 1930-их и адаптације из периода Пацифичког рата, инструментализоване за антизападну пропаганду. Посебна пажња посвећена је тајванској верзији Јанг Куја, где анализа рукописних измена открива стратегије прикривеног отпора колонијалном режиму.

Кључне речи: Сергеј Третјаков, преписивање, Пацифички рат, Јан Куј, идеолошка манипулација.