

Русские переводы комедии "Дундо Марое" Марина Држича

Milovina, Antonio

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:774415>

Rights / Prava: [In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-25**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

РУССКИЕ ПЕРЕВОДЫ КОМЕДИИ «ДУНДО МАРОЕ» МАРИНА ДРЖИЧА

Student/ica: Antonio Milovina

Mentor: dr. sc. Ivana Peruško, doc.

ak. god.: 2020./2021.

U Dubrovniku, 22. kolovoza 2021.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

RUSSIAN TRANSLATIONS OF MARIN DRŽIĆ'S COMEDY „DUNDO MAROJE“

Student/ica: Antonio Milovina

Mentor: dr. sc. Ivana Peruško, doc.

ak. god.: 2020./2021.

U Dubrovniku, 22. kolovoza 2021.

Оглавление

1. Введение.....	1
2. Марин Држич – ренессансный человек	2
2.1. Возрождение в Дубровнике.....	5
2.2. Адаптация <i>Дундо Марое</i> М. Фотеза	7
3. Марин Држич в мире	8
3.1. Држич у русских исследователей	10
3.2. Переводы Држича	11
3.3. Постановки <i>Дундо Марое</i> в мире и в России.....	13
4. Сравнительный анализ русских переводов комедии <i>Дундо Марое</i>	14
4.1. Название комедии и имена действующих лиц	16
4.2. Прологи	18
4.3. Диалоги, монологи и ремарки.....	21
4.3.1. Дополненный перевод Бояна Ступицы.....	27
5. Языковая картина мира комедии <i>Дундо Марое</i>	28
5.1. Диалектизмы дубровницкого говора.....	31
5.2. Итальянский язык.....	33
5.3. Немецкий язык.....	37
5.4. Искажённые реплики	38
5.5. Латынь	39
6. Экспрессивные элементы комедии <i>Дундо Марое</i>	40
6.1. Междометие <i>ajme</i>	40
6.2. Обращения к богу, чёрту и святым	41
6.3. Музыкальные и поэтические фрагменты.....	45
6.4. Фразеология	49
7. Реалии и особенности дубровницкой ренессансной среды	53
7.1. Торговля и богатство ренессансного Дубровника	54

7.1.1. Гедонизм и еда.....	56
7.2. Идея фортуны	60
8. Социальные и политические коннотации	62
9. Заключение	65
Список источников и литературы	68

1. Введение

В данной дипломной работе займёмся анализом русских переводов ренессансной комедии *Дундо Марое (Дядюшка Марое)* хорватского писателя Марина Држича. Так как творчество Марина Држича не получило до сих пор достаточно внимания русскоязычных исследователей, настоящая работа поможет в изучении этого автора и его творческой среды, которая является одной из самых важных ренессансных творческих сред славянского литературного мира. Большой вклад в исследование творчества Држича, центральной фигуры дубровницкого Возрождения, внесла в 20-ом веке филолог-славист Марина Николаевна Дробышева. В данной работе будем ссылаться на её исследования о Држиче и далматинско-дубровницком Возрождении. Работы Славицы Стоян во многом помогут нам в анализе особенностей повседневной жизни ренессансного Дубровника, а в рассмотрении других важных аспектов комедии будем ссылаться на множество статей хорватских и иностранных филологов и исследователей, специалистов по хорватской литературе и культуре Возрождения. Важным являются и работы Марко Фотеза, хорватского театрального деятеля и писателя. Сценическая обработка самого известного произведения Марина Држича – *Дундо Марое*, вышла именно из-под его пера, а стала и основой для двух русских переводов этой комедии – Л. П. Солнцевой (псевдоним И. И. Петрова) из 1955 года и Н. М. Вагаповой из 1980 года. Эти переводы, как и обработка Фотеза, являются главными источниками переводческого анализа, в котором сосредоточимся на сравнении переводческих поступков и постараемся оценить, в какой мере каждый из переводов успел перенести богатство смысловых слоев комедии *Дундо Марое*.

Так как комедия Марина Држича содержит в себе обилие локальных языковых элементов и реалий, нашей целью будет определить в какой мере переводчицы справились с задачей переноса этих характерно дубровницких элементов в русский язык. Локальное в комедии отражается на разных уровнях – через диалектальные слова и выражения, многоязычность, элементы народного языка и творчества, а комедия содержит в себе и обилие дубровницких реалий, но и более общих, далматинских, южнославянских и средиземноморских особенностей. Они относятся к сферам религии, торговли, еды, одежды, общественной жизни, социального устройства и т.п. Кроме того, *Дундо Марое* является и ренессансной комедией, что без сомнения влияет на дух комедии и усложняет её. Ренессансный дух комедии отражается в ”философии” главных персонажей, особенно Помета, который борется, чтобы колесо Фортуны поворачивалось

в его сторону. В анализе сосредоточим внимание и на более современные проблемы, ссылаясь в основном на работы югославских исследователей, которые в творчестве Држича узнали идеологические оттенки. Переводчики Држича были должны учитывать всё это, а нашей задачей будет определить в какой мере и какими способами они перенесены.

Введение посвящено обзору творчества Марина Држича и его творческой среде – Дубровнике эпохи Возрождения. Особое внимание посвятим вкладу Марина Држича в мировую литературу и его присутствию (или отсутствию) в исследованиях мировых, особенно русских специалистов. Несколько слов будет посвящено и театральным постановкам его творчества на мировой сцене. В центральной части работы проанализируем как с переводом уже упомянутых единиц и уровней справились русские переводчицы. В заключении обсудим сумели ли они перенести и отразить дух комедии Држича как ренессансной комедии и комедии с характерным дубровницким духом.

Надо иметь ввиду тот факт, что локальные элементы дубровницкой среды, как характерно средиземноморской среды, хотя и славянской, являются в достаточной мере далёкими для русских читателей и зрителей, особенно если учесть факт, что это комедия из периода Ренессанса. Важным являются и культурные различия между Россией и далматинско-дубровницкой средой в эпоху Возрождения вообще, так как Возрождение на территории России не развивалось как на Западе. Всё это допускает нам предположить, что перевод не будет стараться полностью перенести дух локальной среды Дубровника как одного из центров европейского Ренессанса, а переводчицы пойдут в другом направлении: они постараются отразить другой важный элемент творчества Марина Држича – ренессансную радость и оптимизм. Именно его выделяет и Марко Фотез, называя его одним из важнейших элементов комедийного творчества Држича и стараясь перенести его и в собственной адаптации комедии *Дундо Марое*.

2. Марин Држич – ренессансный человек

В центре внимания эпохи Возрождения находится «антропоцентризм и стихийно утверждающая себя индивидуальная человеческая личность» (Лосев 1998: 51). Главным представителем дубровницкого Возрождения является именно такая яркая индивидуальная личность – Марин Држич. Из-за отсутствия источников о его жизни, его жизненный путь и деятельность до сих пор не являются полностью исследованными, и поэтому можно сказать, что он «один из самых выдающихся и вместе с тем загадочных

и непонятных представителей европейского Возрождения» (Мисонжников 2006: 4). С этим согласен и Марко Фотез, утверждая, что «не известны все факты, нужные для полного проникновения в его личность, но очевидно, что его жизнь была жизнью настоящего ренессансного человека, полна приключений и событий, в стиле бурных биографий ренессансных людей» (Fotez, 1974).

Мнения его биографов расходятся уже в дате его рождения, но, скорее всего, Марин Држич родился в 1508 году. Биография крупнейшего драматурга эпохи дубровницкого Возрождения, по мнению М. Н. Дробышевой, является важной при изучении его творческого пути (Дробышева, 2006). В силу недостаточного количества источников о его жизни, полностью воссоздать его биографию является невозможным, но главные события его жизни дают нам основу утвердить, что Држич – настоящий пример ренессансной универсальной личности.

Создатель *Дундо Марое*, кроме знания хорватского языка, т.е. дубровницкого городского говора, в молодости овладел итальянским и латинским языками, а был знаком и с другими языками, так как Дубровник был торговым центром, а именно его семья занималась торговлей. Это знание, подчёркивает Дробышева, наряду с интересом для старой дубровницкой литературы и творчества Плавта, направило Држича в сферу искусства. Важно упомянуть, что сам Држич не занимался торговлей, а для него была назначена карьера священнослужителя.

Однако, трудная финансовая ситуация в семье, которая привела до краха их семейного счастья, повлияла на решение Држича в возрасте 30 лет отправиться на учёбу в Италию, на Сиенский университет. В Италии Држич расширяет своё мировоззрение ренессансного человека – изучает право, литературу и философию, а совершенствуется и в музыке. Там продолжается его бурная жизнь, так как постоянно входит в конфликты с начальством университета, а участвует и на запрещённых спектаклях. Этот период был ключевым для его развития как драматурга. Хотя не закончил университет и снова зашёл в финансовые проблемы, Држич, благодаря влиянию итальянского театра и драмы, приобрёл многие знания. Фотез приходит к выводу, что Држич в Сиене «бросился в водоворот полной ренессансной жизни», и последовательно, созрел как драматург, принимая решение воплотить свой жизненный опыт и приобретённые знания на сцене (Fotez 1974: 132).

После возвращения из Италии, Држич уже был одним из самых популярных личностей в общественной жизни Дубровника, но его финансовые проблемы заставляют его снова покинуть город (Fotez 1974: 133). Несколько лет Држич путешествовал по

Европе в качестве секретаря, переводчика и камердинера австрийского графа Рогендорфа, что тоже повлияло на его восприятие роли слуги, которая является одним из центральных мотивов его творчества, самый интенсивный период которого начинается по его возвращении в родной город. Тогда Држич становится главным комедиографом Дубровника и «одним из самых важных представителей дубровницкой литературной и культурной жизни своего времени» (1974: 138). К этому времени он сочиняет свои пасторали *Тирена*, *Венера и Адонис*, *Грижула (Плакир)* и *Джухо Крпета*¹, обработку трагедии *Гекуба*, и свои знаменитые комедии плавтовского типа с общественной, актуальной тематикой дубровницкой среды – *Помет*², *Дундо Марое*, *Скупой*, *Пьерин*³, *Аркулин*, *Манде (Трипче де Утолче)* и *Шутка над Станцем*.

Многие из них не сохранились в полном объёме, в том числе и комедия *Дундо Марое*, которой не хватает окончания. Большинство комедий было показано во время свадеб и других торжеств, поэтому их называют и «пирными драмами» (Дробышева 2006: 149). Часто, однако, эти представления приводили до бурных реакций властей или некоторых аристократов, так как Држич не стеснялся критиковать недостатки дубровницкого общества, а особенно высших его слоев, что подчёркивает и Фотез: «через них [свои комедии] говорит голос простого человека, который уже в 16 веке выступал против аристократической олигархии, самоуправства аристократии, а во имя плебейских демократических принципов» (Fotez 1974: 135). Такая интенсивная жизнь, которая «проходит в постоянных мучительных поисках выхода из сложных финансовых проблем и глубокого духовного кризиса» снова заставила Марина Држича покинуть Дубровник (Дробышева 2006: 53). В этот раз он выбрал Венецию, где и скончался в 1567 году, а его творческая величина осталась почти забытой до XX века.

В своих произведениях, а особенно комедиях, Држич сумел отразить атмосферу и дух города. Из его комедий узнаём много о общественной и культурной жизни старого Дубровника, о молодых и старых, о спектаклях, о моде, о судьбах бедных девушек, о слугах и т.п. (Ratković, 1969). Кроме того, он затрагивал многие проблемы из своей окружающей среды, но и шире, как на пример: общественные и личные отношения, отношение между полами, отношение родителей с детьми, отношение граждан и

¹ Сохранились только не связанные между собой фрагменты пасторали.

² Сохранилось только название комедии, а содержанием она связана с комедией *Дундо Марое* (Paljetak 2008: 1651).

³ Сохранились только не связанные между собой фрагменты комедии.

крестьян, жителей Дубровника и посторонних, проблему скупости, ренессансный индивидуализм и т.п. (Gulin, 1996).

Почти все они появляются и в его самом известном произведении – комедии *Дундо Марое*, которая является предметом нашего анализа. Литературные критики и исследователи сходятся во мнении, что *Дундо Марое* является лучшей комедией Марина Држича, так как из всех дошедших до нас его комедий, наиболее полно отражает драматическое новаторство дубровницкого комедиографа (Дробышева, 2006). Оригинальность этой комедии подтверждают и иностранные исследователи, как австрийский историк театра Хайнц Киндерманн, который утверждает, что «почти непонятным является то, что это произведение первый раз показано одиннадцать лет перед тем, как родился Лопе де Вега, четырнадцать лет перед рождением Шекспира, семьдесят одну перед рождением Мольера, и сто пятьдесят и шесть перед рождением Гольдони», а подчёркивает и то, что в комедии «создано нечто, что не только драматургически, но и сценически намекает на будущее» (Kindermann 1959: 421). Особенно оригинальными являются персонажи слуг, которые у Држича превращаются из типических в индивидуальные (1959: 421). Марко Фотез тоже согласен с оригинальностью комедии: «Изучив всех существующих наших и итальянских предвестников и современников Држича, мы пришли к выводу, что невозможно сравнить *Дундо Марое* с каким-нибудь похожим произведением европейской ренессансной комедиографии» (Fotez 1974: 6).

Важность Марина Држича в хорватской драматургии подчёркивает Мирослав Крлежа: «Држич является первым отчётливым простолюдином, т. е. представителем широкого народа в нашей драматургии вообще. Его типы, особенно персонажи его слуг, не являются только шутами ренессансной комедии плавтовского типа, ни карнавальными масками одной актёрской труппы [...] Это первые поэтически и простолюдно очерченные персонажи „нашиенцев“, которые говорят простонародным плебейским языком настоящих крестьянский весёлых игр» (Krleža 1963: 149).

2.1. Возрождение в Дубровнике

В отличие от России, которая в эпохе Возрождения находилась на периферии культурной жизни Европы, Дубровник принадлежал одному из самых динамичных и развитых ренессансных кругов среди Славян. М. Фотез подчёркивает, что в данный

период славянские литературы ещё не вышли из средневековых церковных схем и не вступили на мировую сцену (Fotez, 1976). К сожалению, важность Дубровника для общеевропейского Возрождения достаточно не подчёркивается в истории мировой литературы. Борис Мисонжников утверждает, что «западноевропейское Возрождение нашло самое широкое отражение в историографии, а также основательно исследовано и в области филологии, искусствоведения и культурологии», а с другой стороны, славянская культура ренессансного периода «явно обделена вниманием» (Мисонжников 2006: 3).

Далматинское побережье Адриатического моря, а в том числе и Дубровник, были, по мнению Мисонжникова, центром европейской славянской цивилизации, а вклад их культуры в общеевропейскую ренессансную культуру являлся неоспоримым. Дубровнические писатели «по-своему заполнили отсутствующие звенья художественной эволюции европейской ренессансной культуры и литературы» (Дробышева 2006: 6).

Дубровницкая культура эпохи Возрождения сформировалась как своеобразное взаимодействие двух тенденций – народной (славянской) и универсальной (в основном итальянской). Такое смешение тенденций наблюдается и в творчестве Марина Држича, благодаря которому в Дубровнике появились элементы современной итальянской драматургии.

Культурное воздействие Италии началось с языка, в основном благодаря торговым и дипломатическим связям. Постепенно на славянский язык начались переводить знаменитые итальянские писатели, а первые творческие попытки дубровницких и далматинских писателей были под большим влиянием именно их произведений, утверждает Дробышева. Сам Марин Држич, во время своего пребывания в Сиене, познакомился с итальянской драматургией и использовал этот опыт в своих произведениях.

Именно драма и театр в последствии заняли выдающееся место в дубровницкой культуре эпохи Возрождения. Начиная с церковной драмы (приказаний), которая не отличалась во многом от итальянской, дубровницкая драма создала свой оригинальный дух, проявляющийся прежде всего в комедиях плавтовского типа и пасторалях Марина Држича и Николы Налешковича, после которых наступает упадок дубровницкой комедиографии. Трагедии в Дубровнике почти не было, так как «в дубровницкой среде не было подлинных героев, не было и грозных злодеев, свойственных трагедии» (2006: 163). Главное место в дубровницком театре занимал средний горожанин, не титанический персонаж – персонаж похож на Помета из комедии *Дундо Марое*. Вторая

особенность дубровницкого театра была его демократичность и доступность: «вкусы аудитории были лишены аристократического налёта, актёры-любители стремились к простоте и узнаваемости происходящего» (Дробышева 2006: 32). Публика также предпочитала комедии, отражающие народную традицию, а не установки антично-классической поэтики. Марина Дробышева суть дубровницкого театра выражает следующими словами: «Комедия в дубровницком театре стала проявлением народного оптимизма, критической оценки социума» (2006: 37).

В Дубровнике, таким образом, по словам Дробышевой, главное место в культурной жизни города заняли маскарады и комедии на бытовые темы, а развивался и особый поджанр "пирной драмы", в которой жизнь воспроизводилась через шутки простонародного характера, иногда достаточно примитивно. Это представляет главную отличительную черту дубровницкой комедии и её самый значительный вклад в европейское Возрождение. Дубровницкая комедия, благодаря Држичу, освободилась условностей, продиктованных традициями античной поэтики, и ориентировалась на отражение реальной жизни. При этом важную роль играли специфические локальные персонажи и коллизии, которые Држич нашёл в окружающей его среде, но и особое отношение к языку, где наблюдаются частые переключения из одной национальной сферы в другую. Эти два оригинальных элемента комедий Држича являются важным и для перевода его комедий, о чём пойдёт речь в анализе.

2.2. Адаптация *Дундо Марое* М. Фотеза

Хотя комедия *Дундо Марое*, по словам М. Фотеза, показывает огромное богатство эпизодов и реалистическую реконструкцию жизни времён Држича, она не является достаточно пластичной, так как для современного зрителя она полна «балласта, явлений и фигур, характерных для эпохи, поэтому культурно-исторически ценных, но без живой интересности сегодня» (Fotez 1974: 7). Поэтому, как уже сказано, появилась потребность адаптировать ренессансную комедию. Окончательное подтверждение, что комедия *Дундо Марое* действительно нуждалась в адаптации, пришло от Николы Батушича, который, исследуя новые хорватские постановки *Дундо Марое*, пришёл к выводу, что существует только одна пьеса, точнее режиссура этой комедии, в которой появляются все персонажи Држича. Поэтому интегральные версии *Дундо* являются редкостью (Batušić, 2002). Адаптация Фотеза, несомненно, способствовала повышению

интереса за комедию *Дундо Марое*. Однако, чем Фотез пожертвовал, чтобы приблизить комедию современному зрителю?

Фотез уточняет, что центральной проблемой была проблема синтеза, т.е. сжатия текста. Цель была сделать его более уникальным, с помощью более сильного акцента на главном действии и связи отдельных явлений и персонажей. Кроме того, очень важной оказалась и проблема языка, полного устаревшей лексики и итальянизмов. Его надо было сделать более понятным, при этом не отнимая дух оригинала, характеристику эпохи и шарм дубровницкого говора (Fotez, 2000).

Фотез восхищался ренессансной радостью, жизненным оптимизмом и активной аффирмацией жизни в творчестве Држича, и это была его основная идея в адаптации его комедии. Фотез решил «комедию эпохи Ренессанса превратить в ренессансную комедию, которая живёт и сегодня» (Fotez 1974: 9).

Главные его интервенции включают сокращение комедии с пяти на три действия и уменьшение числа персонажей с 30 на 16. Кроме того, он добавляет и своё окончание, которое в оригинале не сохранилось, при чём добавляет некоторые реплики из других комедий Држича и окончательную импровизированную песню.

Песни в ренессансном духе подменяют оригинальные народные песенки, которые составил Држич, что, по словам Слободана Просперова Новака, адаптацию Фотеза превращает в более забавное и привлекательное произведение (Prosperov Novak, 2008). Фотез также перерабатывает сложный Пролог Долгого Носа, который в его адаптации стал прологом Помета, а не некроманта, который в адаптации отсутствует. К этому надо ещё добавить и тот факт, что Фотез сблизил Помета с персонажем Трипче из Котора, получив таким способом героя, который «равен большим фигурам классической мировой комедиографии» (Fotez 2000: 318)⁴.

Хотя существуют многие позитивные критики адаптации Фотеза, не все исследователи согласны с такой позицией. Рассмотрим это подробнее в рамках анализа языковых характеристик комедии *Дундо Марое* и её адаптации.

3. Марин Држич в мире

Как уже было упомянуто выше, представление Марина Држича в мировой истории литературы не соответствует его важности. Држич умер, когда Шекспиру было

⁴ С конкретными примерами сжимания текста и их причинами можно познакомиться в статье М. Фотеза «Об адаптации *Дундо Марое*» (Fotez, 2000).

3 года, Мольер родился больше, чем 100 лет после него, а от его смерти до рождения Гольдони прошло 140 лет. Комедия, о которой идёт речь в данной работе – *Дундо Марое*, наряду с *Мандрагорой* Никколо Макиавелли, является единственной ренессансной комедией, которая является неотъемлемой частью мирового театрального репертуара (Fotez, 1976). Поэтому, важность дубровницкого драматурга во многом может сравниваться со значением вышеупомянутых великих драматургов. К сожалению, мировые филологи и специалисты об этом забывают. М. Н. Дробышева подчёркивает, что «Далматинско-дубровницкому Возрождению уделялось меньше внимания в научной литературе как в силу единственности, так и своеобразия путей его развития, а особенно неизученными оставались театральное искусство и драма» (Дробышева 2010: 16). Она также добавляет, что в случае самого Држича, хорватские исследователи в основном сосредоточивались на его биографии, а «целостного, подробного освещения творческого наследия Марина Држича в свете изучения европейского Возрождения» до сих пор не было (2010: 18).

Марином Држичем и его творчеством на мировом уровне никто не занимался с года его смерти, вплоть до рубежа XIX-XX вв. Тогда несколько страниц ему посвящают чешский учёный Константин Иречек (Jireček 1899: 454, 481-494) и немецкий историк Вильгельм Крейзенах, который его комедию *Грижула* называет предвестником комедии Шекспира *Сон в летнюю ночь* (Creizenach 1901: 480-490). В XX веке особое внимание Држичу уделяли итальянские исследователи, между прочим Артуро Крониа (Cronia 1953; 1955: 22-27; 1956: 55-58; 1966: 245-257) и Джованни Мавер, который подчёркивает, что комедии Држича являются исключительными произведениями не только в рамках хорватской, а в рамках всей славянской литературы, в которой до 18 века почти не было комедии (Maver, 1960). Что касается театральных энциклопедий, на Држича сосредоточился уже упомянутый Хайнц Киндерманн, называя его великим предвестником Лопе де Вега и Уильяма Шекспира. Киндерманн посвятил ему целых 8 страниц текста, полных похвал, а восхищался именно комедией *Дундо Марое* (Kindermann, 1959).

Држича упоминают и следующие исследователи: французский кроатист Жан Дэс, американские филологи Генрик Бернбаум и Альберт Лорд, финской профессор славистики Юкка Хиркконен, словацкий историк и поэт Рудо Бртань и пр. Он появляется и во многих мировых энциклопедиях, лексиконах, и в последнее время всё чаще, в разных иностранных докторских диссертационных работах (Fotez, 1976).

3.1. Држич у русских исследователей

О Марине Држиче, к сожалению, молчали и русские исследователи, поскольку среди русских филологов нет «работ, в которых бы с необходимой глубиной и вниманием рассматривались произведения дубровницкого гения» (Мисонжников 2006: 4).

Однако, русские исследователи занимались Држичем достаточно рано, в сравнении с другими европейскими исследователями. Уже в XIX веке к его личности и творчеству обращается Викентий Макушев (Макушев, 1867). Позже, в XX веке, о Држиче писали М. М. Фрейденберг (Фрейденберг, 1982), С. С. Игнатов (Игнатов, 1956), В. К. Зайцев (Зайцев, 1969), а особенно важной является работа И. Н. Голенищев-Кутузова (Голенищев-Кутузов, 1963), который, по словам Дробышевой, «указал на значение наследия Марина Држича» и «первым дал обзорно характеристику его литературного наследия и значение его для понимания истоков югославянского искусства» (Дробышева 2010: 16-17). Важным русским исследователем также является и Нестор Петровский (Петровский, 1901), который, исследуя творчество Петра Гекторовича, представил новые данные о генеалогии Марина Држича, а позже на него ссылались многие иностранные исследователи (Fotez, 1976).

В советской *Театральной энциклопедии* Држич первый раз был зафиксирован в 1963 году, как лучший комедиограф старой хорватской литературы (Марков, 1963).

Что касается более современных работ, надо подчеркнуть, что в трёхтомной *Истории литератур западных и южных славян* (Акимова, 1997), в издательстве Института славяноведения Российской Академии наук, Држич представлен лишь кратким и весьма схематическим очерком своего творчества (Fotez, 1976). Самым важным русским исследователем Држича в сегодняшнее время несомненно является Марина Дробышева, которая «будучи специалистом в области сербской и хорватской культуры, глубоко и многогранно исследует перипетии судьбы и творческое наследие Марина Држича» (Мисонжников 2006: 4). Венцом её работы является монография *Далматинско-дубровницкое Возрождение: творчество Марина Држича* (2006), в которой автор посвятила отдельный раздел анализу комедии *Дундо Марое*, и на которую часто будем ссылаться в данной работе.

3.2. Переводы Држича

Хотя Марин Држич не занимает достаточно важное место в истории литературы эпохи Возрождения, переводы его произведений (в основном переводы комедии *Дундо Марое*) дали возможность широкой публике познакомиться с его гением. Држич до XX века был почти забыт, даже его могила в Венеции была безымянной до 1972 года. Слободан Просперов Новак утверждает, что только в XX веке произошло открытие сценичности его драматических произведений, был реализован ряд критических чтений его текстов, и было открыто существенное количество данных о его биографии (Prosperov Novak, 2008). Но, ничего из этого не можно сопоставить с влиянием, которое на его «воскресение» оказали переводы *Дундо Марое*.

Кроме *Дундо Марое*, произведения Марина Држича почти не существуют в переводах. Однако, интересным является тот факт, что первая в переводе появилась комедия *Шутка над Станцем*, которую в 1890 году на немецкий язык под названием *Der gefoppte Stanac – Schwank von Marin Držić* перевёл Иван Соуван. Переводы *Дундо Марое* появились после Второй мировой войны, так как Марко Фотез, на основе чьей адаптации комедии было сделано большинство этих переводов, поставил адаптированную версию пьесы в 1938 году, непосредственно перед войной. Перед его адаптацией комедия не отличалась большой популярностью. В Дубровнике в 2008 году, в честь 500-летия рождения дубровницкого комедиографа, состоялась Международная юбилейная конференция. В рамках конференции прошла и презентация книги *Marin Držić: Dundo Maroje*, в которой были опубликованы переводы комедии на 18 языков, включая и русский перевод Н. М. Вагаповой. Интересным является тот факт, что комедия редко переводилась с оригинального текста, полной версии *Дундо Марое*. В данном сборнике существует 11 переводов, сделанных по адаптации, а 7 по полной, оригинальной версии. Окончательное соотношение переводов оригинальной и адаптированной версии трудно определить, так как не все переводы доступны. Франсиско Гальвез в своей статье о традуктологической проблематике *Дундо Марое* подчёркивает, что большинство переводов комедии Држича было сделано *ad hoc*, т.е. исключительно для определённой иностранной постановки. Поэтому, они чаще всего не печатались и можно их в основном найти в форме для театральных артистов. К сожалению, некоторые переводы из-за этого не сохранились. К этому надо добавить, что Гальвез, пользуясь разными источниками, составил список существующих переводов

Дундо Марое и привёл их 21. Надо напомнить, что в даже 10 языков, включая и русский, существует больше, чем один перевод комедии (Gálvez, 2009).

Оба русских перевода, таким образом, были также сделаны по адаптации Марко Фотеза. Первый из них, перевод Ларисы Павловны Солнцевой, был сделан в 1955 году для постановки в московском Театре им. Вахтангова. Этот текст, по словам Марины Дробышевой⁵, не был предназначен для печати, а как текст для театральных артистов. Позже был опубликован в самиздате, из-за чего как автор приводится И. И. Петрова, псевдоним Л. П. Солнцевой. Л. П. Солнцева, кандидат искусствоведения, профессор и специалист по театральной культуре славянских народов, почти шестьдесят лет проработала в Государственном институте искусствоведения, а с 1982 по 2013 год была заведующей Отделом народной художественной культуры. Её специальностью было изучение профессионального и народного театра чехов и словаков. Солнцева является автором шести монографий, более двухсот статей, глав в учебниках по истории театра, и сотрудником разных словарных проектов. Своей работой заслужила многие отечественные и зарубежные награды, включая и звание почётного доктора, которое ей было присвоено Словацкой академией искусств в 2000 году⁶.

Второй перевод принадлежит Натальи Михайловны Вагаповой. Как и перевод Солнцевой, он также был предназначен для артистов, т.е. для постановки на сцене Академического Большого драматического театра им. М. Горького (сегодня БДТ им. Г. А. Товстоногова) в 1980 году. Перевод, конечно, был напечатан позже, в уже упомянутом сборнике переводов редактора Л. Палетка. Наталья Вагапова, кандидат искусствоведения, как и Л. Солнцева, работает в ГИИ. С 1968 года она является научным сотрудником в Секторе искусства стран Центральной Европы. В своих научных исследованиях она тоже сосредоточилась на драматургии и театре народов Центральной Европы, но занималась и областями более близкими теме настоящей работы, т.е. драматургией и театром южнославянских народов и народов Балкана. Является автором четырёх монографий и личных научных статей. Долголетняя работа ей также принесла многие награды, из которых надо выделить Орден Авроры Хорватской из 2006 года⁷. Что касается других произведений Држича в переводе, до сих пор переведены комедия *Грижула (Плакир)* на английский, немецкий и словацкий, комедии *Тринче де Утолче* и *Шутка над Станцем* на итальянский, и комедия *Скуп* на финский язык (Fotez, 1976).

⁵ Личная переписка с М. Дробышевой.

⁶ <http://sias.ru/institute/persons/7094.html>.

⁷ <http://sias.ru/institute/persons/1335.html>.

3.3. Постановки *Дундо Марое* в мире и в России

Марко Фотез в своей книге *Putovanja s Dundom Marojem* (*Путешествия с Дундо Марое*) утверждает, что перед его постановкой адаптации *Дундо Марое* в загребском Хорватском народном театре в 1938 году, полную версию этой комедии не читал почти никто (Fotez, 1974). Публика и критика не ожидала много от адаптации Фотеза, но он успел перенести дух времени дубровницкого комедиографа. В сезоне премьеры, пьеса была показана ещё 50 раз и получила огромный успех. Критики, между прочим, оценили адаптацию Фотеза как один из самых великих успехов хорватской драмы тех лет. Конечно, существуют и негативные отзывы, но об этом более развёрнуто пойдёт речь ниже. Хотя и другие комедии Држича, которые были переведены, поставлены на сцены мировых театров, большинство постановок Држича за границей сводится именно на *Дундо Марое*. Поэтому, обращаемся только к этим постановкам. Фотез тоже подчёркивает, что все иностранные постановки *Дундо Марое*, кроме постановки в США, были сделаны по его адаптации (Fotez, 1976).

Загребская постановка из 1938 г. сразу нашла отклик в иностранных газетах, но надо было ждать, пока закончится Вторая мировая война, чтобы *Дундо Марое* начал развлекать иностранную публику. Первые зрители, которые увидели адаптированную версию *Дундо Марое*, были финляндцы – в Хельсинки, уже в 1945 году. После этого, *Дундо Марое* путешествовал по всей Европе, включая и Советский Союз, а был поставлен и в США и Австралии. В этом периоде, 3 десятилетия после премьеры, по словам Фотеза, *Дундо Марое* был показан в более 16 европейских стран, в примерно 200 городов. Фотез уточняет, что пьесу играли не только иностранные, а и югославские ансамбли на разных гастролях. Благодаря тому, комедия тогда стала самой исполняемой пьесой одного хорватского автора за границей (Fotez, 1974).

Множество постановок вызвало и много критических отзывов за границей, в основном положительных. Следует выделить отзыв чешского критика Милана Лукеша, который сказал, что «сегодня на мировых сценах более успешно не показывается ни одна ренессансная комедия старше, чем славянский *Дундо Марое*»⁸. Фотез даже пишет, что значение пьесы было более отмечено и подчёркнуто за границей, чем на родине, о чём свидетельствует именно множество критических отзывов и анализов постановки (Fotez, 2000).

⁸ В: «Divadlo». Praha. 1958. №8.

Что касается постановок на территории России, впервые *Дундо Марое* увидели московские зрители, в югославской постановке режиссёра Бояна Ступицы, 19 июня 1963 года. В 1963 году комедию поставили ещё в Горьком (Нижнем Новгороде) и Ленинграде (Санкт-Петербурге). Фотез пишет о московской постановке из 1964 года, которой присутствовал. Интересным является его отзыв: «надо сказать, что до сих пор я не увидел постановки *Дундо*, на которой публика так мало смеялась» (Fotez 1974: 191). Эта постановка была сделана по переводе Солнцевой, а к причинам реакции Фотеза обратимся в анализе. Гастроль югославского ансамбля Театра «Комедия» в 1972, наоборот, по словам Фотеза, вызвал совсем хорошие реакции. По всей стране эта «музыкальная» версия *Дундо Марое*, привела публику и критику в восхищение. По переводе Вагаповой, как уже сказано, *Дундо Марое* впервые был поставлен в 1980 г., на сцене ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького. Режиссёром был знаменитый Мирослав Белович. К сожалению, не удалось приобрести отзывы с данной постановки. Интересным является, что обе постановки были сделаны силами советских артистов, а в оба случая музыкальные руководители были тоже из Советского Союза.

4. Сравнительный анализ русских переводов комедии *Дундо Марое*

Как уже было упомянуто, существуют 2 русских перевода самой известной комедии Марина Држича. Оба перевода были сделаны по адаптации Марка Фотеза, как и в случае большинства переводов данной комедии на иностранные языки. Надо иметь в виду, что оба автора перевода выбрали более позднюю версию адаптации, опубликованную в 1950 году (Fotez, 1950). Фотез заявляет, что в театральном сезоне 1947-1948 некоторые выдающиеся писатели требовали написания новой адаптации *Дундо Марое* для сцены, так как его версия из 1939 была приспособлена тогдашней политической ситуации (Fotez, 2000). Однако, Фотез потом переработал свою адаптацию и опубликовал новую версию в 1950 году, 5 лет перед тем, как Л. П. Солнцева перевела её на русский язык. Второй перевод Н. М. Вагаповой был сделан в 1980 году. Как уже было отмечено выше, переводы не печатались сразу, а были сделаны исключительно для театральных артистов. Позже, однако, перевод Вагаповой, как более современный, был опубликован в сборнике переводов по поводу 500-летия рождения Марина Држича.

Перевод Солнцевой, использованный в данном анализе, является неполным, так как в нём не хватает двух страниц из третьего акта. Перевод, который предоставил Музей

при Театре им. Вахтангова являлся режиссёрским экземпляром⁹, поэтому в нём находятся и комментарии режиссёра, сделанные непосредственно в тексте. Интересным является и то, что к данной версии перевода добавлен и отрывок переработанной версии перевода, сделанный именно с учётом этих режиссёрских поправок. К сожалению, эта версия перевода заканчивается в начале другого акта. Таким способом, у нас есть и своего рода неполный третий перевод и будем его использовать в сравнении с двумя главными переводами. Надо ещё подчеркнуть, что как автор данного перевода приводится И. И. Петрова, псевдоним Л. П. Солнцевой. Этот первый перевод разделяет судьбу многих переводов *Дундо Марое*, которые никогда не были напечатаны и поэтому не сохранились в хорошем состоянии, как это уже упомянуто. Более современный перевод Н. М. Вагаповой, с другой стороны, является полным, так как был официально опубликован. В анализе будем пользоваться именно версией перевода из сборника редактора Л. Палетка.

Перед анализом надо подчеркнуть, что он будет проведён сравнительно, т.е. будем приводить примеры из обеих переводов и режиссёрской версии, если они существуют, для каждого примера из оригинальной версии адаптации Фотеза. Сначала займёмся общей структурой переводов, т.е. разницей в форме и обширности диалогов, монологов, прологов и ремарок, чтобы получить общее представление о стратегиях переводчиц. Потом перейдём к более конкретным категориям. Займёмся языковой характеристикой переводов, так как языковая картина мира комедии Држича является одним из самых сложных её слоев. Увидим, как переводчицы перенесли дубровницкий диалект, немецкий и итальянский языки, наряду с язычными искажениями на всех трёх языках. Следующая категория будет относиться к экспрессивным элементам переводов - фразеологии, междометиям, поэтическим фрагментам текста и т.п. Особое внимание посвятим категории реалий, так как интересно будет увидеть, как русские переводчицы справились с комбинацией дубровницких и ренессансных реалий, которые во многом являются далёкими русскому человеку. В конце обратим внимание и на некоторые фрагменты переводов, в которых возможно найти политические коннотации. Некоторые исследователи в творчестве Држича видели элементы социализма, что является особенно интересным в контексте данных переводов, написанных в советское время.

⁹ Личная переписка со сотрудником Музея, Еленой Омеличкиной.

4.1. Название комедии и имена действующих лиц

Начнём наш анализ с перевода названия комедии. Сложность, которая возникает при этом содержится в диалектальном слове *dundo*, которое, кроме основного значения «дядя, дядюшка», имеет и значение «взрослый мужчина, которому дети так обращаются, или, говоря о нём, так его называют»¹⁰. Так как в комедии Марое не является ничьим дядей, а только отцом Маро, видимо речь идёт о втором значении слова *dundo*. Если посмотрим в толковый словарь русского языка, можно увидеть, что ситуация в нём является одинаковой дубровницкому говору. Там, для слова дядя, кроме значения «брат отца или матери, муж тётки», приводится между прочим и то, что слово употребляется как обращение ребёнка к незнакомому мужчине¹¹. Таким образом, перевод названия комедии *Дядюшка Марое* мог бы функционировать в одинаковом значении, как и в оригинале. Тем не менее, оба русских перевода носят транскрибированное название *Дундо Марое*, что вписывается в общую тенденцию кириллических переводов данной комедии. Такая ситуация является достаточно частой, так как ещё как минимум 8 языков содержит одинаковой перевод (Gálvez, 2009). В переводе Солнцевой, однако, в списке действующих лиц, кроме Дундо Марое, в скобках стоит именно Дядюшка Марое.

Если посмотрим на список действующих лиц, сразу бросается в глаза, что большинство лиц в оба перевода только транскрибировано. Самым интересным, однако, является перевод имени центрального персонажа в комедии, Помета. Хотя название комедии указывает на важность Марое, Помет является персонажем, который в большинстве случаев направляет сюжет и вносит беспорядок и смятение в действие. Слово *romet* в хорватском языке можем связать именно с беспорядком и смятением, а как прозвище может указывать на то, что человек, носящий его, является тем, который вносит раздор там, где появляется. Славица Стоян к этому добавляет, что прозвище указывает на любовь Помета к еде, так как он «сметает» всё со стола (Stojan, 2007). Что касается связи беспорядка и Помета, интересным является именно перевод Солнцевой – пример одомашнивания, т.е. domestikacije. Данная переводческая стратегия старается приблизить другую культуру иностранному читателю через адаптацию оригинального

¹⁰ Значения диалектальных слов дубровницкого говора относятся к самому обширному и качественному словаре дубровницкого говора авторов Михайло Боянич и Рагиславы Тривунац (Bojanić i Trivunac, 2020).

¹¹ Все толкования русских слов относятся к portalу Грамота.ру (<http://www.gramota.ru/>), который использует электронную версию *Большого толкового словаря русского языка* гл. редактора С. А. Кузнецова.

текста, т.е. его приспособление к другой культуре, что на примерах доказывает У. Эко в своём произведении *Сказать почти то же самое* (2006).

В переводе Солнцевой Помет является Баламутом. Этот перевод русскому зрителю может указать на роль Помета в комедии и приблизить ему его характер. Однако, в режиссёрской версии перевода Солнцевой, перевод Баламут вычеркнут и возвращено имя Помет. Только на одном месте упоминаются оба имени: «Меня зовут Пометом, Баламутом» (Држич 1955: 93). Вагапова, с другой стороны, в своём переводе не старалась адаптировать имена и там просто сохранился Помет. Стоит упомянуть, что только в переводе Солнцевой сохранен новый персонаж Помета, который Марко Фотез создал объединением оригинального Помета и Трипче из Котора. Многие из-за этого критиковали Фотеза, так как Помет является Дубровчанином и своего рода воплощением желаний и мнений Држича, что сам Фотез тоже признаёт. Однако, он считает, что этим получил уникальный персонаж в хорватской литературной и театральной истории (Fotez, 2000). В начале комедии, при встрече Дундо и Бокчило с Пометом, Помет говорит: „A ja sam iz Kotora“ (Držić 1950: 11). Солнцева это сохраняет, но уже в режиссёрском экземпляре её перевода внесено изменение: «И я ведь из Дубровника» (Држич 1955: 89). То же самое сделала и Вагапова: «И я из Дубровника» (Држич 2008: 880).

И в переводе Вагаповой, и в режиссёрской версии перевода Солнцевой потом избегается упоминание Котора и покровителя этого города – святого Трифона. Ещё одной сложностью с персонажем Помета является второй член его прозвища – *Trpeza*. Этот диалектизм со значением «стол» относится к гедонизму Помета и, хотя не приводится в списке действующих лиц, можем его встретить в тексте. В большинстве случаев переводчикам не удалось распознать, что речь идёт о прозвище. Так, например, Солнцева фрагмент реплики „a Pomet trpeza iza vrata sa svojijem Tudeškom“ (Držić 1950: 23) переводит: «а Баламут обедает за воротами со своим немцем» (Држич 1955: 16). Вагапова обращение Попивы к Помету „Ej, Pomete trpezo“ (Držić 1950: 47) переводит с «Смотри, голодранец» (Држич 2008: 908), хотя это прозвище не является в таком смысле и в такой степени пренебрежительным. Однако, именно в её переводе появляется единственный пример хорошего перевода данного прозвища. Фрагмент „Pomet se trpeza romatio“ (Držić 1950: 87) переведён как «этот лакомка Помет спятил с ума» (Држич 2008: 932). Имея ввиду то, что Солнцева постаралась перевести имя Помет, интересным является то, что другие имена персонажей, которые отражают некоторые черты характера их носителей не переводила. Тут речь идёт о других двух слугах – Бокчипе и Попиве.

В некоторых переводах (в том числе словенском, одном из итальянских и одном из немецких переводов) имена большинства из персонажей были адаптированы (Gálvez, 2009). В русском переводе, кроме примера с Баламутом, нет таких попыток. Однако, если посмотрим на ассоциации, которые в дубровницком говоре вызывают эти прозвища, можем предположить почему. Бокчило, как и Помент, является большим обжорой, а любит и много пить. К тому, является и трактирщиком. Поэтому, его прозвище можем связать с диалектальным словом *bokara* – большой кувшин для вина. Сосуд для вина в похожей языковой форме существует и в русском – это бокал. Таким способом, ассоциация в определённом виде сохранилась. Если речь идёт о Попиве, тут ситуация ещё проще. Его прозвище является комбинацией двух глаголов – пить и петь, т.е. попивать и попевать, что во многом облегчает понимание для славянских зрителей (Gulin, 1996).

Из остальных действующих лиц стоит обратить внимание на второстепенного персонажа Уго Тедешко, который в оба случая переводится как сочетание итальянской (*Tedesco*) и немецкой версии (*Tedescho*), что является характерным и для украинского перевода (Gálvez, 2009). В оригинале комедии Држича его имя является *Ugo Tudešak*, но Марко Фотез решил в адаптации использовать имя *Ugo Tedeško*, что именно и могло повлиять на русские переводы.

Стоит упомянуть и ростовщика *Sadi*, которого Солнцева переводит как Сади, а Вагапова, возможно по аналогии с одноимённым персидским поэтом, как Саади, что является более характерным для еврейских имён. В списке действующих лиц Вагаповой тоже появляется ряд новых лиц. Это музыканты, артисты, церемониймейстер и больше трактирщиков, что связано с более вольным характером её перевода, о чём пойдёт речь ниже.

4.2. Прологи

Прологи в комедии *Дундо Марое* занимают очень важное место. Важной особенностью комедии является и тот факт, что существуют два пролога, что Иван Лозица называет «удивительно авангардным драматическим образцом» для Ренессанса (Lozica 2010: 187). Лозица в своей статье старается понять, почему Држич написал два пролога – первый, пролог некроманта Долгого Носа, как приветствие «выбранными», и второй, описывающий действие. В любом случае, важность прологов, особенно первого,

подчёркивали многие исследователи Држича. Милан Решетар пишет, что язык прологов отличается от остатка комедии именно потому что представляет собой важный момент в произведении (Rešetar, 1934). Луко Палетак первый пролог называет самым интригующим, самым многозначным, а может и публике самым непостижимым текстом Држича (Paljetak, 2008). Это свидетельствует о том, что прологи являются одним из наиболее насыщенных смыслом частей комедии, и поэтому представляют собой настоящий вызов для переводчиков.

Перед тем как обратим наше внимание на анализ структуры прологов в русских переводах, надо подчеркнуть тот факт, что Марко Фотез изменил структуру и место прологов в отношении к оригинальному тексту. В полной версии оба пролога произнесены в начале, один за другим, и занимают большую часть текста. Фотез в начале оставил другой пролог, чтобы в нём ввести публику в действие комедии, а первый пролог превратил в интермедию между вторым и третьим актом. Ещё более важным изменением является тот факт, что оба пролога в адаптации произносит Помет, как центральный персонаж комедии (Fotez, 2000). Надо также подчеркнуть, что в данном разделе обсудим только структуру прологов, а ниже обсудим иные их аспекты, так как они являются многозначными и в них обилие материала для анализа.

Первый пролог – характерный признак ренессансной учёной комедии – является более понятным и представляет собой типичное введение в действие комедии. В нём содержится обращение Помета к публике, короткое описание действия и желание наслаждаться, оглядывая комедию. Перевод Солнцевой очень верно отражает оригинальный перевод. Дополнительных интервенций переводчицы почти нет, что покажется характерным для её перевода. Однако, во второй, режиссёрской, версии перевода, внесены некоторые изменения. Ремарки немного сокращены, как и конец пролога, где добавлен интересный фрагмент: «А когда все собрались... /достаёт куклы/. Маро, Дундо, Пера, деньги, аморе, вино, дукаты, Уго, Лаура...» (Држич 1955: 87). Видимо, режиссёр Б. Ступица решил внести на сцену куклы, что достаточно нехарактерно для Држича. Следует также заметить, что приводятся главные персонажи комедии, но и главные мотивы, направляющие действие и повторяющиеся через комедию.

Намного более вольным переводом первого пролога оказался перевод Вагаповой. Сразу бросается в глаза форма пролога. Он утрачивает характерную монологическую форму с Пометом как единственным персонажем на сцене. Ремарка в

начале говорит: «*На сцене все участники спектакля*» (Држич 2008: 877). Потом фрагменты монолога Помета переплетаются с репликами не остальных персонажей, а актёров, которые их играют. Таким способом, Вагапова в прологе частично раскрывает механизм спектакля и нарушает иллюзию сценической реальности. Актёры, например, повторяют за Пометом: «ПОМЕТ: [...] Добрый вам вечер! ВСЕ: Добрый вечер! ПОМЕТ: Кланяюсь к народу – вам, горожане, и женам вашим. ВСЕ: И женам!» (2008: 877). Актёры тоже непосредственно дают контекст комедии: «АКТЁР, ИГРАЮЩИЙ ХОЗЯИНА ХАРЧЕВНИ: Рим! XVI век. 1550 год. Год полного прощения грехов – Индульгенция пленария...» (877). Самыми интересными, однако, являются именно реплики, раскрывающие механизм спектакля: «(АКТЁР, ИГРАЮЩИЙ ДУНДО МАРОЕ, идёт на выход.) ВСЕ: Подожди, подожди, куда ты, ещё рано! (АКТЁР, ИГРАЮЩИЙ ДУНДО МАРОЕ, возвращается на место.)» (877); «ВСЕ (заметив, что на сцене нет исполнителя роли Бокчило, зовут): Бокчило... Бокчило... (успокаиваются, когда он появляется.)» (877-878). Первый пролог, из-за данной структуры, Вагапова сократила, оставив только самые важные мотивы.

Второй пролог, как уже сказано, является намного сложнее и содержит многие смысловые оттенки. Конечно, важно при этом частично сохранить и его структуру, чтобы облегчить зрителю его понимание. Перевод Солнцевой снова является намного более близким к оригиналу. Как и в случае первого пролога, его содержание почти одинаково. Все главные мотивы сохранены, в одинаковом порядке. К сожалению, нет примера режиссёрской версии, чтобы сравнить в какой мере его интервенция изменила перевод Солнцевой.

Гораздо больше о втором прологе можно сказать благодаря переводу Вагаповой. Она продолжает со стратегией, использованной в первом прологе, раскрывая механизм спектакля. Однако, в данном случае она решает кардинально сократить пролог, выпуская возможно и важнейший мотив целой комедии – оппозицию людей «назбиль» и «нахвао», т.е. людей истинных, тихих, добрых и разумных, и людей ничто, из мелкой монеты, людей набекрень (Дробышева, 2006). Этот мотив многие исследователи считали важнейшим качеством общественной критики, которую Држич направил к дубровницкой аристократии (Ratković, 1969).

Однако, Вагапова упустила не только этот критический оттенок, так как пролог содержит не только критический слой, а по мнению Ивана Лозицы, и карнавальный. Говоря о оппозиции людей «назбиль» и «нахвао», Помет рассказывает символичную историю о ежегодной победе угнетённых над мощными, но тоже и языческого над

христианским, т.е. народной культуры над официальной (Lozica, 2010). Вагапова сохранила лишь фрагмент текста, относящийся к утопическому видению мира «людей набиль». Однако, без истории о людях «нахвао», такой фрагмент не имеет смысла. Хотя Помет в конце своего коротко монолога говорит: «А это важнее самой комедии Дундо Марое!», важность такого сокращённого пролога далека от оригинала (Држич 2008: 922). После монолога, на сцене появляются, как и в первом прологе, другие персонажи: «ПЕТРУНЕЛА: Что же всё-таки будет с нашей комедией? ВСЕ: Что дальше? ЛАУРА: Дальше что? Музыку, прошу! ПОПИВА (*поет*): Дальше что, кто хочет знать... ВСЕ (*поют*): Пусть посмотрит третий акт! (2 *раза*.))» (2008: 922). В итоге, можем сказать, что в переводе Вагаповой произошла своего рода тривиализация второго пролога. С другой стороны, её прологи показали тенденцию к более вольному и новаторскому переводу, в отличие от перевода Солнцевой, который оказался очень буквальным, стремящимся как можно больше приблизиться к оригиналу.

4.3. Диалоги, монологи и ремарки

Динамичность и живость комедий Марина Држича во многом опирается на его своеобразном переплетении диалогов и монологов. Это подчёркивает и Дуня Фалишевац в своей статье, посвящённой именно диалогичности его комедий (Fališevac, 2010). Фалишевац утверждает, что диалоги и монологи в комедиях Држича образуют динамичное действие, основанное на разных конфликтах, и одновременно создают перед нами портреты персонажей, не только как стереотипных типов, а как характеров. Диалоги и монологи в *Дундо Марое* находятся в своего рода балансе и образуют то, что Фалишевац называет многоголосием, т.е. полифонией в бахтиновском смысле. Диалоги, с одной стороны, являются главной движущей силой действия и, непосредственно исходя из реальных ситуаций, лучшей связью комедий Држича с актуальной действительностью его времён. С другой стороны, монологи тоже по-своему образуют действие комедии. Фалишевац подчёркивает, что монологи нельзя выделять из текста как самостоятельные фрагменты, в которых Држич старался воплотить общественную критику или автобиографические элементы, как это считал Франо Чале. Монологи являются в одинаковой мере функциональными, как и диалоги. Их функция – прокомментировать ситуацию в комедии с точки зрения определённого персонажа, приблизить его психологический профиль или определённую его идею, дилемму или выбор.

Монологи во многом обогащают диалогический образ комедии, делая её структуру более сложной и многосторонней. Поэтому, задержать этот баланс между диалогами и монологами, учитывая важность и роль каждого из них, является императивом и для переводчиков.

Сравнивая два русских перевода, в структуре монологов и диалогов можно увидеть одинаковые тенденции, о которых уже шла речь в разделе о прологах. На несколько примеров увидим, как это происходит. Что касается монологов, перевод Солнцевой старается быть максимально верным оригиналу – сохраняется структура монологов и большинство мотивов. Однако, в режиссёрском экземпляре перевода, когда речь идёт о монологах, внесены определённые изменения. В основном это сокращения. Тем не менее, эти сокращения не являются столько выраженными, как в случае перевода Вагাপовой, где монологи либо ограничены на главные мотивы, либо превращены в диалоги, либо вообще выпущены из текста. Для примера покажем, как стоит дело с некоторыми монологами Помета, так как Помет является самым ярким персонажем и его монологи во многом отражают дух и философию времени. Приведём, например, характерный для него монолог о еде, в котором отражается его гедонизм:

POMET: Dobro, dobro, vidjet ćete vi kako se Pomet s vama rve! Pomete, Pomete, plemeniti kralju, i gospodine Pometov trbuše sofriktani – veseli se, hrani se: na delicije, na zalogaje, na manu nebesku. Na vareno (*oblizujući se iza svake riječi i gladeći se po trbuhu*), na pečeno, na frigano, na potfrigano, na tortice drage, na sapuriće incukarane, na jetrice slatke od kapurića s vodicom rusatom, na guske, na patke, na paune, na galine od indijana – na blaženstvo vječno! Sad će biti svega za tebe, trbuše moj, a ja sve za tebe stentam, sve za tebe spravljam, er ti si moj, a ja sam tvoj... Poć ću sada u stražarnicu, rijet bariželu dvije tri zvečeće na uho i načinit ću Dunda Maroja slobodnim. Onda ću ga staviti u oštariju od kampanjela i tamo ću ga činiti čekati Popivu i Bokčila, naučiti ću ga što će Popivi rijeti, ter ću ga pustiti da ode u Mara. A kad im on jednom uljigne u kuću, bit će treske i bune: konti će se iskat, a dinari spendani. Hahaha – bit će to festa za bogove! (Držić 1950: 50-51).

Перевод Солнцевой является очень верным:

БАЛАМУТ – Добре, добре, увидите как Баламут с вами воюет! Баламут, Баламут, король благородный и ты, проголодавшийся господин Баламутов желудок, веселитесь и питайтесь: тут вам и сладости, тут вам и манна небесная. Варёное /облизывается после каждого слова и гладит себя по животу/, жареное, печёное, поджаренное, милые тортики, кушанья подсахаренные, сладкие печеночки каплуны с розовой водой, гуси, утки, павлины, индейки – блаженство вечное! Все теперь будет для тебя, желудок мой, а я для тебя уж постараюсь, все для тебя сделаю, ибо ты мой, а я твой... Пойду сейчас к стражникам скажу капитану на ухо пару звонких /трясет кошельком/ и освобожу Дундо Марое. Потом отведу его в трактир у колокольни и там оставлю ждать Попиву и Бокчило. Научу, что он должен Попиве сказать и потом отпущу его к Маро. А когда он ввалится ему в дом, вот будет гром и треск! Дундо станет требовать отчёта, а динары-то промотаны. Ха-ха-ха зрелище достойное богов! (Држич 1955: 40).

К сожалению, в режиссёрской версии перевода Солнцевой монолог отсутствует. Намного короче является монолог в переводе Вагаповой:

ПОМЕТ: Ты ещё узнаёшь, кто такой Помет! Я ещё с тобой потягаюсь! Пойду-ка я в участок, положу перед капитаном две три звонкие монеты, и он отпустит Дундо Марое. А уж как он ступит на порог, будет гром и молния: старик потребует отчёта, а деньги развеяны по ветру. Хо-хо! Это будет зрелище для богов! (Држич 2008: 910).

Вагапова только сосредоточилась на части, описывающей действие, пока часть, относящуюся к гедонизму Помета, полностью выпустила, хотя такие монологи являются лучшими примерами характера Помета. Хотя Помет интенсивно участвует в диалогах и сильно направляет действие, лучшим отражением его ума являются именно монологи, в которых он даёт нам новый взгляд на происходящее на сцене. Однако, Вагапова в определённых случаях даже полностью выпускает его монологи. Она делает то же самое с данным монологом:

ПОМЕТ: [...] O, o, o, je li kom čovjeku na svijet srjeća u ruci kao meni, je li itko gospodar od ljudi kao ja? (*Radosno skoči na fontanu.*) Ah, srjećo moja, srjećo, Fortuno moja draga, sad vidim da me ljubiš! Bogme me ljubiš, a i ja sam mahnit za tobom. Dala si mi u ruke okažiun da učinim nešto, za čim nijesam mogao ni žudjet! (*Skoči na rampu i kao da tumači publici.*) Dundo Maroje je u Rimu! Došao je da uzme dukate od svog sina, ki su svi s vragom otišli! Signor Marin bit će bez dinara, signora Laura ne će ga više šćet – i onda ću doći ja i moj gospodar Ugo Tedeško, i signora Laura bit će naša!... Signor Ugo, ti si sada gospodar, ja ću biti tvoj eredus coerendus, moj će ti trbuh biti sluga – a ja ću ga karecat za tvoju ljubav. Uljegao sam u veliku konšideraciun i imam danas velike fačende činjet, dostojne Pometa! (Držić 1950: 18-19).

Перевод Солнцевой снова максимально близок к оригиналу:

БАЛАМУТ – [...] О, о, о, о, есть ли на свете человек, которому как мне счастье само плывет в руки, кто ещё так играет людьми как я? /радостный бросается к фонтану/ Ах, счастье моё, счастье, фортуна моя дорогая, теперь я вижу, что ты любишь меня. Ей-богу любишь, да и сам я потерял от тебя голову. Ты дала мне возможность сделать то, о чём я и не мечтать не мог! /бросается к рампе и словно объясняет публике/ Дундо Марое в Риме! Он приехал, чтоб отобрать дукаты у своего сына, которых уже давно и в помине нет. Синьор Марин останется совсем без динар, синьора Лаура больше не захочет его видеть, и тогда – придём я и мой господин Уго Тедешко. И синьора Лаура будет наша!... Синьор Уго, теперь ты господин, а я буду твоим компаньоном, живот мой будет твоим слугой, а я буду ублажать за твою любовь. Попал я в историю и мне сегодня предстоят великие дела достойные Баламута (Држич 1955: 12).

Режиссёр сделал монолог немного менее экспрессивным и удалил описание действия:

ПОМЕТ – [...] О, о, о, о, о, есть ли на свете человек, которому как мне счастье само плывет в руки, кто ещё так играет людьми, как я? /К фонтану/ Ах, счастье моё, фортуна моя дорогая, теперь я вижу, что ты любишь меня. /Целует фортуна/ Ей-богу любишь, да и сам я потерял от тебя голову. Ты дала мне возможность

сделать то, о чём я и не мечтать не мог! /На публику/ Дундо Марое в Риме! Попал я в историю и мне сегодня предстоят великие дела достойные Помета (1955: 93).

С одной стороны, Вагапова не учла важность монологов в *Дундо Марое*, но зато её диалоги являются намного более развёрнутыми и динамичными, чем в оригинальном тексте. В диалогах видна тенденция к более вольному переводу Вагаповой. Поэтому, большинство примеров, относящихся к диалогам, будем приводить из её перевода. Дуня Фалишевац подчёркивает, что комедии Држича часто построены на конфликте между протагонистами. Агон является одним из главных качеств его диалогов. Конфликт в его комедиях в основном обусловлен экономическими обстоятельствами, а реже появляется по поводу эмоций (Fališevac, 2010). Именно такими являются и конфликты в *Дундо Марое*, где дукаты направляют действие. Диалоги Вагаповой развиваются часто именно в этом направлении. Они расширяются и усиливаются конфликтные ситуации, подчёркивая эмоции или втягивая новые персонажи в конфликт. Кроме того, часто все персонажи участвуют в диалоге, комментируя происходящие ссоры, что вписывается в уже упомянутые структуры прологов, где тоже появляются голоса всех действующих лиц. Третьей важной тенденцией в диалогах Вагаповой являются музыкальные фрагменты, которых находим множество в её переводе. Часто персонажей сопровождают музыканты, которые дополняют их диалоги короткими песнями или поэтическими фрагментами. Об этом аспекте комедии в переводах дополнительно обратимся в разделе об экспрессии.

Посмотрим несколько примеров для каждой из тенденций:

DUNDO: Kako tebe gusta ljubavi moja... madonna mia bella! – Kučku jedan! Ti si signor, a? U velutu, a? S kolanama, a? A gdje su moji dukati, a? Spendaš si ih s kurtizanima, manigoldo jedan, sa zlijem ženama, a? Dukate mi moje vraćaj, ribaude jedan, dukate mi moje daj, sirotinju moju! – Što – ne odgovaraš, zeljo zeljasti! Gdje su moji dukati? (*Još uvijek traje veliko zaprepaštenje. Napokon Maro uvidi da mu nema spasa, te odluči da zataji oca.*)
MARO: Tko je ovi čovjek i što hoće?
DUNDO: Što hoću, je li? Dukate moje hoću!
MARO: Ja ga ne poznám!
DUNDO: Ajme, čini me se ne znat! (*Bokčilo se krsti od čuda, Pomet uživa.*)

ДУНДО: Ах ты, пёс паршивый! Синьора из себя строишь? В бархате вырядился? Ожерелье на себя навесил? А где мои дукаты? (*Ударяет Маро палкой.*)
ВСЕ: Мама миа!
ЛАУРА: Миа аморе!
ДУНДО: Все спустил с куртизанками, мерзавец этакий! (*Плюнул в сторону Лауры.*) С негодными женщинами связался! Тьфу!
ЛАУРА (*ругается по-итальянски*): Тамеррарио сфачатто, ми ай спутато инфачча, виглакко малидетто, манигольди, макриато, ильмадо, ду нон видејро ту рикордерај. Вене ки а Лаура ди Рома, рикордерај ди ме. Тьфу!

MARO: Puštite nas s mirom!

DUNDO (*bespomoćno se ogledava*): Ne će da me pozna? Čekaj, farabute jedan! (*Navali na Mara nožem. Zavlada panika. Niko i Vlaho pograbe pobješnjelog Dunda. Laura i Petrunjela pobjegnu uz vrisak u kuću.*)

MARO: Straža, straža! Signor capitano!

STRAŽAR (*pojavi se sa dva vojnika*): Što je to ovdje?

MARO: Napao nas je ovaj čovjek.

STRAŽAR (*kapitulira pred lijepim Marovim odijelom i uopće ništa ne ispituje, već zapovjedi*): U tamnicu s njime! (*Bokčilo smjesta pobjegne u oštariju, Pomet se sakrije iza stupa, vojnici zgrabe Dunda iz ruku Nika i Vlahu i odvuku ga usprkos njegovim zapostavljanjima.*)

DUNDO: Puštite me da ga ubijem... daj che amazzo questo ribaldo... dukati moji... ajme!

STRAŽAR: A vas, signori, molim da me slijedite! (*Ode sa vojnicima i u pozadini sačeka.*)

(Držić 1950: 42-43).

ВСЕ: Мама миа! Браво!

ДУНДО: Верни мне мои дукаты, подлец, отдай мои деньги, потом и кровью заработанные. Что не отвечаешь? Молоко на губах не обсохло, а туда же!

(*Все потрясены. МАРО, видя, что иного выхода нет, решает „не узнавать“ отца.*)

МАРО: Кто этот человек, и что ему нужно?

ДУНДО: Ах, что мне нужно? Дукаты мне нужны!

МАРО: Я его не знаю!

БОКЧИЛО: О господи!

ВЛАХО и НИКО: О святой Влах!

ДУНДО: Что?! Ты меня не знаешь?

(*БОКЧИЛО от удивления крестится. ПОМЕТ в восторге.*)

МАРО: Оставьте нас в покое!

ДУНДО: Ах, не хочет меня узнавать. Ну, погоди у меня, жулик несчастный! (*Бросается на Маро с ножом.*)

(*Паника. НИКО и ВЛАХО удерживают*

взбешенного ДУНДО МАРОЕ. ЛАУРА и

ПЕТРУНЕЛА с визгом скрываются в доме.)

МАРО: Стража! Стража!

КАПИТАН (*появляется с двумя солдатами*): Что здесь происходит? Бонжорно! Синьора Лаура комистато!

ЛАУРА: Бене, бене капитано, молто бене.

КАПИТАН: Так что здесь происходит?

МАРО: Этот человек на нас напал. Он сумасшедший.

КУРТИЗАНКИ: Сумасшедший!

КАПИТАН (*видя хорошо одетого господина, решает ничего не выяснять*): В темницу его!

ВСЕ: В темницу!

(*БОКЧИЛО убегает в харчевню. ПОМЕТ*

прячется за колонной. Солдаты хватают

отчаянно вопящего ДУНДО МАРОЕ и волокут

его за собой.)

ДУНДО: Пустите меня, я его убью! Горе мне! Дукаты мои!

КАПИТАН: Пошли! (*Молодым людям.*) А вас, синьоры, прошу следовать за мной. (*Уходит с солдатами в глубину сцены и останавливается в ожидании.*)

(Држич 2008: 905-906).

Приведённый пример показывает, что диалог в переводе Вагаповой является намного дольше и сложнее. Появляется больше участников, и все комментируют. С другой стороны, перевод Солнцевой трудно назвать вольным, потому что он просто отражает реплики и ремарки оригинала, и поэтому тут не приведён.

Второй пример содержит в себе музыкальные фрагменты, но является также примером достаточно большой интервенции переводчика. Вагапова разделяет встречу Помета с Ондардо де Аугуста на две части, причём первую из них помещает в конце первого акта. Таким способом, она вводит эту сюжетную линию раньше и делает комедию более интересной и даже сложной. Приведём только вводную часть диалога Помета и Ондардо из оригинала и соответствующий фрагмент перевода Вагаповой:

ONDARDO DE AUGUSTA (*dostojanstven starac iz Augsburga, dolazi s pratnjom, koja svira melodiju koju je Ondardova kći Mandaljena voljela kao djevojčica. Ondardo se ogledava po trgu. Kad mu Pomet priđe, daje znak glazbi da stane.*)

POMET: Gospodaru, vidim e si velik gospodar, evo ti pred nogama sluge tvoga, ako ti je potreba kakve usluge.

ONDARDO: Dobri čovječe, veliki me posli taru! Tražim kćer svoju, koju sam jesu osam godišta izgubio.

POMET: A kako ti kćeri bješe ime? (*Ondardo, u svojoj tužnoj zamišljenosti stalno gleda u istu točku, pa i Pomet zvjera za njegovim pogledom, misleći, da starac vidi nešto stvarno.*)

ONDARDO: Mandaljena. Rodila mi se u Veneciji. Tamo je rasla i učinila se velika vladika. Dok jedan vlastelin mletački vrže oko na nju, a ona njega, i s njim uteče. Velike sam stvari činio, da je opet najdem, ma ona kako pobježe, tako se više ne vrati.

(Držić 1950: 77-78).

(*Слышится музыка, и в отдалении появляется ОНДАРДО ДЕ АУГУСТО со своей СВИТОЙ.*)

ПОМЕТ: [...] Посмотрите-ка, какой знатный господин пожаловал сюда. Пойду ему поклонюсь. Ваш слуга покорный, с кем имею честь?

ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР (*оркестру*): Баста! Слушайте все! Его сиятельство Ондардо фон Аугусто Йоган-Готлиб-Фридрих-Хулцер-Пулму, известный аугсбургский дворянин, владелец двух пивных, трёх молочных, пяти колбасных заводов и самой знаменитой в Аугсбурге лавки ювелирных изделий. Дядя знаменитого графа Рогенсбурга Фридриха-Штольца-Хиппенфорда вон Инсбрук Гехалт. (*Вздыхает с облегчением.*) Уф!

ВСЕ: Уф!

ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР: Воплощение всех достоинств.

ПОМЕТ: Готов служить вам. Вижу я, господин мой, что ты знатная особа. Если тебе что-нибудь нужно, я к твоим услугам.

ОНДАРДО: Великие заботы гнетут меня, добрый человек! Я ищу свою дочь. Она пропала ахт яре...

ПОМЕТ: Не понимаю...

ОНДАРДО: Нихт ферштейн? Она исчезла восемь лет тому назад.

ПОМЕТ: А как звали твою дочь?

ОНДАРДО: Синьор Роджейро, битте шен!

ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР: Музыка, прего!

ВСЕ (*поют*): Магда, Магда, Магда, Магдалина...

ОНДАРДО: Звали её Магадалина... Ах, ах, ах!

ВСЕ: Ах, ах, ах!

ОНДАРДО: Родилась она в Венеции. Там она вырос и стал большой красавец, очень похож на меня. И тут случилась беда. Один знатный венецианец в неё влюбился. Она в него. Он посмотрел на неё глазом – хлоп, хлоп.

ВСЕ: Хлоп, хлоп.

ОНДАРДО: Она на него. Ах, ах.

ВСЕ: Ах, ах.

ОНДАРДО: И они цузаммен...

ПОМЕТ: Цузаммен? Не понимаю...

ОНДАРДО: Вместе бежали. Мит айн гондолин.

ВСЕ: Гондолин, гондолин!

ОНДАРДО: Что я только ни делал, чтобы её найти. Но нигде не мог её отыскать. Ах, ах, ах!

(Држич 2008: 896-897).

Данный пример служит отличной иллюстрацией того, как Вагапова относится к ремаркам из оригинала. Пока Солнцева в большинстве случаев верно переводит ремарки оригинальной комедии, Вагапова сводит их на минимум. Зато в её переводе мотивы из ремарок появляются в живом диалоге – часто через реплики персонажей раскрывается в них упомянутая ситуация. Вагапова также избегает длинных описаний сценографии и внешности персонажей. В общем, в переводе Вагаповой наблюдаем более короткие и динамичные реплики, с участием больше персонажей. Такие диалоги полны повторений, коротких типовых фраз и междометий, которые имеют комическую функцию.

4.3.1. Дополненный перевод Бояна Ступицы

В переводе Солнцевой вольность сведена к минимуму и поэтому не надо ничего особенно подчёркивать, но зато в режиссёрской версии автора Бояна Ступицы можно найти интересные изменения, касающиеся диалогов и ремарок. Эти режиссёрские

вставки относятся почти везде к сценическому действию, т.е. к тому, что актёры делают на сцене. Внесено множество новых комичных ситуаций, которые полностью изменяют тон комедии, о чём пишет и Марко Фотез, который и сам смотрел данный спектакль в Театре Вахтангова в 1964 году. Фотез утверждает, что «все в этом спектакле кипело от гэгов и шуток, все подпрыгивали, визжали и верещали, был это настоящий салют режиссёрских штук» (Fotez 1974: 191). Давайте посмотрим несколько небольших примеров вставок:

(Из центра выходит Помет, потягивается, зевает. Стучит в трактир. В окне появляется Бокчило. Оба зевают. Разговаривают непонятно. Бокчило передаёт ему вино. Помет пьёт.)

УГО – [...] /Лаура бросает в него корку от апельсина, он падает, встаёт, берёт стул, уходит/ Я иду тринкен ун бокал ди вино.

ПОМЕТ – Тринкай, тринкай, господин мой.

/Показывается Попива, Помет прячаь бросает ему под ноги стул/.

(Држич 1955: 95).

МАРО /Из-за кулис/ Ах-о-й. [...]

МАРО /Выходит/ - Эй, Попива, где ты до сих пор пропадал /Приставляет к горлу шпагу/.

ПОПИВА – У Джан-Петра – ювелира. Он отдал ожерелье за триста дукатов.

МАРО – Дай взглянуть! /Одевает ожерелье на кончик шпаги/.

(1955: 97).

БОКЧИЛО – Хорошо?

ПОМЕТ – А? *(пьёт)*

БОКЧИЛО – Хорошо?

ПОМЕТ: Хорошо. *(Бокчило исчезает)*

(Помет, заметив Петруньелу, делает гимнастику.)

(104).

БАЛАМУТ – Эге. Говорят, чужая душа потёмки, что же тогда женская душа?

ПЕТРУНЬЕЛА – Ау!

БАЛАМУТ – Сколько кобылке ни прыгать, быть ей в хомуте.

ПЕТРУНЬЕЛА – Помо!

БАЛАМУТ – Все идёт? Всё идёт как по маслу.

ПЕТРУНЬЕЛА – Помет! Ау!

(107-108).

5. Языковая картина мира комедии *Дундо Марое*

Многоязычность комедии *Дундо Марое* является одной из главных трудностей при переводе данного произведения на любой язык. На Држича, во время его пребывания в Сиене, сильно повлияла итальянская комедия. Именно итальянские комедии того

времени считали народные говоры одним из главных источников комизма. Ведущие итальянские ренессансные комедиографы часто использовали диалектальную лексику и подчёркивали важность диалекта для характеристики персонажей (Lisac, 2010). М. Н. Дробышева подчёркивает:

Если мы обратимся к произведениям М. Држича и его современников, то убедимся, что персонажи их произведений быстро переключаются из одной национальной сферы в другую, чему способствует многоязычие. Действующие лица легко переходят от одного языка к другому. Это можно наблюдать в произведении М. Држича «Дундо Марое», где герои употребляют в своей речи и итальянский, и славянский языки. В этих условиях формировалась жанровая структура искусства Далмации (Дробышева 2006: 162).

Во время, когда Држич писал свои комедии, Дубровник был большим центром торговли на Средиземноморью. В Дубровнике можно было встретить турок из соседних стран, евреев и армян, разных иностранных торговцев – в основном венецианцев, греков, албанцев, паломников и дипломатов в дороге на восток (Stojan, 2007). Официальные языки того времени в городе были итальянский и латынь, но народный язык, который часто называли славянским, был тоже полон итальянских выражений (Foretić, 1969). Држич сам владел хорватским, итальянским и латинским языками, а знал и немецкий, турецкий, греческий, венгерский и далматский языки, которые слушал на своих путешествиях. Это знание с глубоким языковым чувством он вносил в свои произведения, о чём свидетельствует и комедия *Дундо Марое* (Lisac, 2010). Полную языковую характеристику персонажей в полной версии комедии даёт Ф. Гальвез. Итак, в комедии появляются персонажи, говорящие дубровническим городским говором, говором из окрестности города, которским говором, говором остров окружающих город, хорватским языком, искажённым хорватским, итальянским, т.е. его диалектами – тосканским и венецианским, немецким языком, латынью, а также и искажёнными вариантами итальянского и немецкого языков. Некоторые персонажи даже переключаются между несколькими из них (Gálvez, 2009).

Несмотря на то, что язык комедии *Дундо Марое* является одним из ключевых способов осуществления комичного эффекта, надо принимать в расчёт, что наш анализ не относится к языку оригинальной, полной версии комедии. В данной работе мы обратимся к обработке, т.е. адаптации Марко Фотеза, который пишет о устаревшем языке и множестве итальянизмов, которые усложняют даже чтение комедии (Fotez, 1974). Фотез, поэтому, кроме уже приведённых изменений, упрощает и языковую структуру комедии, выбрасывая множество реплик на итальянском языке, заменяя

некоторые устаревшие дубровницкие диалектизмы более современными вариантами и т.д. Фотез, другими словами, делает текст комедии более понятным современному зрителю, а последовательно облегчает задачу постановки комедии, но и задачу переводчика. Для данной работы важным является ответить на вопрос в какой мере комедия утратила свою диалектальную привлекательность в адаптации? Повлияет ли это на анализ и восприятие комедии? Следует сразу привести слова самого Фотеза, который пишет о восприятии комедии в переводах, сделанных на основе его адаптации:

Язык Држича в полном объёме своего богатства, великолепия, выразительности и живости, несомненно является непредсказуемым. Но, значительным является то, что все переводы, сделанные на основе современных языков [...] нашли отклик не только у актёров, которые интерпретировали их как живую речь – беглую, коммуникативную и эффектно сценичную, а и у публики, которая во всех странах и во всех театрах спонтанно реагирует на всех тех местах, на которых реагирует и на родине Држича. Это значит, что реагирует на Држича, что понимает и принимает его, и что его образ человека и жизни действительно является творческой объективизацией, которая выходит из рамок эпохи и преодолевает разницы в понимании и темпераментах отдельных народов (Fotez 1976: 264-265).

Хотя многие согласны, что Фотез несомненно успел сохранить языковое богатство оригинала, а таким способом и «дух оригинала, характеристику эпохи и шарм дубровницкого говора», надо обратить внимание и на отрицательные критики его адаптации (Fotez 2000: 316). Итак, М. Дробышева подчёркивает, что его обработка «по сути сводит на нет основное достоинство пьесы – её самобытный язык, своеобразные речевые характеристики персонажей» (Дробышева 2006: 179). Она добавляет, что в адаптированной версии «утрачена лексическая образность употреблённых М. Држичем итальянизмов, диалектных слов и целых предложений на итальянском языке», из-за чего комедия, последовательно, «не даёт нам полного представления об особенностях языка» (2006: 176).

Более реальным и нейтральным взглядом, однако, является отзыв уже упомянутого чешского критика Милана Лукеша, который пишет:

... надо признать, что *Дундо* в оригинале не можно ни читать, ни показывать. Адаптация текста, которую осуществил Марко Фотез, является очень важной. Фотез, практически, целое произведение переписал современным языком, оставив только отрывки понятных архаизмов (чтобы сохранить иллюзию аутентичности), удалил из него обилие итальянизмов, понятных жителю Дубровника XVI века, но непонятных сегодняшнему зрителю...¹²

¹² В: «Divadlo». Praha. 1958. №8.

Одно несомненно – задача переводчика является очень трудной, о чём свидетельствуют прежде всего итальянские переводы. В два из трёх итальянских переводов диалектальные и языковые различия были утрачены употреблением стандартного языка, что в последствии привело к утрате регионального колорита, комичности, характеристики персонажей и единства действия (Delbianco i Roić, 2009). Русские переводчики не сделали такую ошибку и сохранили все различия в языке определённых персонажей. В следующих разделах увидим, как они справились с диалектизмами дубровницкого говора, итальянским и немецкими языками и их искажёнными вариантами.

5.1. Диалектизмы дубровницкого говора

Хотя многие персонажи в комедии, особенно иностранцы и аристократы, как Маро, часто пользуются итальянским и другими языками, в *Дундо Марое* всё равно преобладает дубровницкий народный говор. Этот говор объединяет всех дубровницких персонажей, аристократию и простой народ. Все они, как пишет Решетар, говорят одинаковым языком (Rešetar, 1934). Држич, однако, стилизует этот говор, давая ему определённые комические черты, как на пр. множество излишних итальянизмов, к которым обратимся в данном разделе. Сразу надо подчеркнуть, что большинство диалектизмов в обоих случаях переведено стандартным русским языком, и поэтому не будем приводить много таких примеров. Сосредоточимся поэтому на примерах русских слов, которые напоминают данные диалектизмы, а также на примерах интересных различий между переводами определённых слов. Многие диалектизмы являются своего рода лейтмотивами комедии, и повторяются через весь текст. Проанализируем и переводы этих слов, приводя многочисленные примеры. Но не все диалектальные слова переведены в русских переводах, так как перевод Вагаповой является более вольным и многие предложения выпущены. С другой стороны, как уже упомянуто, Солнцева старалась максимально верно переводить оригинал.

Приведём сначала примеры диалектизмов, т.е. итальянизмов, для которых переводчицы нашли похожие по форме слова в русском языке. Некоторые из них являются стандартными русскими словами, хотя контекст их употребления является нетипичным. Множество таких примеров можно найти в переводе Солнцевой, которая, с целью частично отразить особенности локального дубровницкого говора пользуется т.н. стратегией остраниения, т.е. форенизации, стараясь при этом в большой степени

сохранить особенности оригинального текста и культуры, из которой происходит, как это на примерах доказывает У. Эко в уже упомянутом произведении (Эко, 2006). Итак, Солнцева на пр. *argumenat od komedije* переводит как «аргумент о комедии» (Држич 1955: 2). В обоих переводах слово *virtuoz*, со значением «находчивый, способный»¹³, переводится как виртуоз, хотя значение этого слова в русском языке не является одинаковым. Итальянизм *peršona* Солнцева перевела устаревшим словом персона, а в обоих переводах появляется и слово бестия как перевод слов *beštija*, *bestija* и *bestijan*. Из похожих слов стоит ещё упомянуть звуковое подобие диалектизма *mužikanat i* стандартного русского музыкант в переводе Солнцевой, а также и употребления глагола арестовать для выражения *odvesti u arest*, также в её переводе.

Более интересными, однако, являются примеры новых слов, взятых в основном из итальянского языка, для перевода некоторых итальянизмов в комедии. Такие примеры находим только в переводе Солнцевой. Итак, на пример, слово *pridon*, т.е. темница или тюрьма, Солнцева переводит как приджоне, а оскорбление *farabute* просто как фарабуте. Фрагмент монолога Помета *imam imat vitoriju od neprijatelja* переводит как «одержу виторию над неприятелем» (Држич 1955: 24). В остальных случаях Солнцева добавляет объяснение, сохраняя при этом и итальянское слово, и его значение. Оскорбление *manigoldo* переводит как «прохвост...маниголда» (1955: 32), хотя на другом месте стоит просто манигольдо. Прилагательное *deloz* переводит как «ревнив...джелозо» (31), а *mirakulo* как «миракуло, странным» (2). Интересным является то, что в режиссёрской версии её перевода это слово изменено в миракулезо. Возможно из-за этого, чтобы было более похоже на итальянское слово. Говоря о Риме, Дундо Марое говорит, что это *mjesto toliko deliciozo*, что Солнцева переводит как «город таких дэлициозо – в город соблазнов» (8). Объяснение добавляет и при переводе фрагмента *što je ta disperacion* – «как можно так отчаиваться? Какой дишперацон?» (69).

В двух случаях в переводе Солнцевой диалектизм переведён похожим по звучанию, но не по значению русским словом. Так выражение *oto si dobre čijere* переведено как «Нет ли у тебя чирьев?» (60), хотя слово *čijera* обозначает лицо, т.е. выражение лица. Также, слово *provedati* переведено как проведать, хотя данный диалектизм имеет значение «снабдить, обеспечить, предоставить что-либо кому-либо».

¹³ Значения слов, которых нет в уже упомянутом *Словаре дубровницкого говора* (Bojanić i Trivunac, 2020), приводятся из электронного словаря комедии *Дундо Марое* со страницы Музея Марина Држича в Дубровнике (<https://muzej-marindrzic.eu/marin-drzic-dundo-maroje/marin-drzic-dundo-maroje-rjecnik/>).

Что касается разниц между переводами определённых диалектизмов, выделим только те, которые часто повторяются. Перевод слова *oštarija*, например, различается у переводчиц. Солнцева переводит его как трактир, что соответствует персонажам трактирщиков, которые так приведены в обоих списках действующих лиц. Однако, Вагапова всё время употребляет устаревшее слово харчевня. Единственным исключением является употребление слова корчма на одном месте в переводе Солнцевой. Все три примера имеют одинаковое значение, разница только в стиле. Интересным являются и переводы слова *konti*, т.е. счета, так как Дундо Марое всё время старается проверить как его сыну повезло с торговлей. Часто появляются выражения как *iskat konte* и *gledat konte*¹⁴. Солнцева данное слово переводит как дела, отчёт, счета, книги и торговые книги, а Вагапова только как отчёт и счета. Большое количество примеров связано с одним из центральных глаголов в комедии – *pendati/spendati*, который относится к расточительности Маро.

В обоих переводах можно найти множество разных решений. В переводе Солнцевой появляются глаголы проматывать/промотать, тратить/потратить, ограбить и прокутить, а в переводе Вагаповой проматывать/промотать, тратить/растратить/потратить и спустить. Как переводы появляются тоже и фразеологизмы – в переводе Солнцевой это *лететь по ветру*, а в переводе Вагаповой *пускать по ветру* и *развевать по ветру*.

В итоге можно сказать, что, хотя сохранение диалектального богатства комедии являлось чрезвычайно трудной и даже невозможной задачей, каждый из переводов показал определённое разнообразие, причём исключительно интересным является приём Солнцевой, которая пользовалась стратегией форенизации, т.е. употреблением итальянских слов и итальянизмов.

5.2. Итальянский язык

Хотя Марко Фотез решил редуцировать объём и количество реплик на итальянском языке в комедии, всё равно в тексте адаптированной версии существует множество примеров отдельных фраз и целых реплик по-итальянски, благодаря которым можно провести сравнительный анализ.

¹⁴ Осматривать, проверять счета.

Общей тенденцией в переводе Солнцевой снова было как можно вернее перенести текст оригинала. Поэтому, фрагменты на итальянском языке в её переводе чаще всего являются транскрибированными, а редко частично заменяются русским языком или его искажённым вариантом. После итальянского языка в скобках добавляется и перевод на русский язык, а иногда только сокращённый вариант. Существует несколько примеров, в которых добавлены слова и выражения на итальянском языке, но таких мест значительно меньше, чем в переводе Вагаповой.

Вагапова не переносит длинные реплики по-итальянски, а сохраняет в основном только общеизвестные выражения и слова. Вместо того она фрагменты на итальянском в большинстве случаев заменяет искажённым русским языком. С другой стороны, Вагапова также добавляет многие итальянские слова, в основном оскорбления и разные повторяющиеся выражения. Важно подчеркнуть, что способ транскрипции итальянских фрагментов на русский язык различается между переводами, и что в переводе Солнцевой находим некоторые непоследовательности при транскрипции, даже в одной реплике. На примерах увидим, как это выглядит в тексте. Сравним сначала несколько фрагментов с более обширными репликами по-итальянски:

OŠTIJER: Ho visto tutto! Traditor!	ТРАКТИРЩИК – О висто тутто,	ТРАКТИРЩИК: О traditor! Ты
Il vecchio fu menato in prigione – e	традитор! Иль вэккьо фу менато	есть предатель! Старого
chi pagherá l' osteria, a! Il mangiar	им приджоне – э ки пагэра	человека увели в тюрьму. Он не
ti fu dolce, ma 'l paghar ti è amaro,	л'остэриа а! Ил манджар ти фу	заплатил! Ты могла есть и пить,
n' è vero, a?	долче, маль пагар ти э амаро, нэ	но ты должна платить! О
(Držić 1950: 45).	веро, а? /Я всё видел, обманщик!	манигольдо!
	Старого увели в тюрьму. А кто	(Држич 2008: 907).
	заплатит за ужин? Есть то было	
	сладко, да платить-то горько!/ (Држич 1955: 35).	

На этом примере видно, что в переводе Вагаповой сохранились только два слова на итальянском языке – два оскорбления, т.е. Вагапова приняла стратегию одомашнивания, т.е. доместикации. Солнцева, с другой стороны, транскрибировала весь фрагмент и добавила перевод.

SADI: Signora Laura ha tolto	САДИ – Синьора Лаура а толто	СААДИ: Синьора Лаура купить
trenta perle à cinque scudi una, e	трэнта пэрла а чинкуэ скуди уна	жемчуг – трента перла а чинква
adesso ho bisogno far pagamento	/30 жемчуг – по 5 скудо/, а адессо	скуди уна – вы платить за него
da voi centocinquanta scudi.	о бизонньо фар пагамэнто, да	сто пятьдесят.

MARO: Cosa? Centocinquanta scudi? [...] Va ben, Sadi, tornate da qua un poco, vi portero il denaro.

SADI: Signora se ha contentata molto di colarin, è un colarin magnifico. [...]

MARO: Va ben, Sadi, poichè ella se ha contentata, me contento anch' io. Tornate dopo.

SADI: Signor Marino, gran signor Marino, non haveresti voi à le man qualche scudo, no havevo gran bisogno.

MARO: Voi siete fastidioso, Sadi, quando vi dico io, tornate da qua un poco e sarete sodisfatto!

SADI: U-u... quel che piace à Vostra Signoria, signor Marino, vi son servitore. Io tornero, si, si, io tornero...

(Držić 1950: 55-56).

вои чэнточинкуанта скуди /имею потребность 150 скудо/
МАРО – Коза? Чэнточинкуанта скуди? [...] Ва бэн, Сади, торнате да куа ун поко, ви портэро ил дэнаро /Ладно, Сади, приходите за деньгами немного позже/.
САДИ – Синьора сэ а контэнтата мольто ди коларин, э ун коларин манньифико. [...] прекрасна ожерелье. Синьора довольна.
МАРО – Во бэн, Сади, пойке элла сеа контэнтата мэ контэнто ан'ки ио. Торнатэ допо /Ладно Сади, довольна она – доволен и я. Иди пока/.
САДИ – Синьор Марино, гранн синьор Марино, нон аверести вой а лэ ман куалкэ скудо – нэ авэво гран бизонньо. /Дай сейчас немного денег – они мне очень нужны/.
МАРО – Вы надоедливый Сади. Сказал же я вам прийти позже и тогда вы получите желаемое. Вой съэтэ фастидиозо, Сади, куандо ви дико ио, торнатэ да куа ун поко э сарэтэ садисфато!
САДИ – У... куэл кэ пьачэ а востра Синьорина, синьор Марино, ви сон сэрвиторе. Ио торнеро... /Как вы желаете, ваше сиятельство, синьор Марин, ваш слуга. Я вернусь/.

МАРО: Что? Сто пятьдесят скудо? [...] Ну, хорошо, Саади, я скоро принесу тебе эти деньги.

СААДИ: Синьора иметь прекрасный коларин, ожерелье манифико. [...]

МАРО: Хорошо, хорошо, Саади, я заплачу. Иди.

СААДИ: Синьор Марино, грансиньор Марино, но я скуди не хотеть ждать долго.

МАРО: Ты меня удивляешь, Саади, просто удивляешь. Получишь ты свои деньги. А теперь ступай отсюда!

СААДИ: У-у-у! С вашего позволения, разумеется, синьор Марино, ваше превосходительство, слуга покорный, да, да – я уходить...

(Држич 2008: 913).

(Држич 1955: 44-45).

Данный фрагмент текста указывает на различия в транскрипции между переводами. В фрагменте Солнцевой, который был написан в поспешности, употребляется [э] вместо [е]. Она также переносит апострофы. Вагапова, с другой стороны, итальянские слова транскрибирует более простым способом, облегчая их

чение. В переводе Солнцевой видно тоже как добавляются сокращённые переводы, иногда и как часть реплики.

В переводе Солнцевой редко добавляются новые фрагменты текста, но зато в режиссёрской версии наблюдаем более вольное отношение к тексту. Таким способом, в самом начале первого акта добавлено несколько итальянских оскорблений: «ДУНДО МАРОВЕ – Аскальцуни! Ассасина! Фарабуте!» (Држич 1955: 88). Оскорбления добавлены и в вставке, относящейся к ссоре трактирщиков: «1-ий ТРАКТИРЩИК – Нет, тачи, блиганте, маниголдо [...] 1-ий ТРАКТИРЩИК – Фрабабуте!» (1955: 92). Общеизвестные итальянские приветствия также добавлены при встрече трактирщиков с героями комедии: «3-ий ТРАКТИРЩИК [...] Бона сера! Бона сера! [...] Аванти. Аванти.» (102).

Как мы уже показали в разделе о монологах и диалогах в комедии, Вагапова намного чаще добавляет новые фрагменты текста, а там часто появляются итальянские слова и выражения. В её переводе также много добавленных оскорблений, как в следующем примере:

ПЕРВЫЙ ТРАКТИРЩИК: Ты болвано, ты болвано! Кретино!

ВОТОРОЙ ТРАКТИРЩИК: Я кретино?

ПЕРВЫЙ ТРАКТИРЩИК: Да, ты – кретино! [...]

ТРАКТИРЩИК: Ступито, скено, кретино, деффетченче, баста, баста! Ки манка село иль баржелло!
(Глупые дуралии, перестаньте, нам только стражников не хватает!)

ПЕРВЫЙ ТРАКТИРЩИК (Второму): Я тебя убью! Ти уикиндо!

ВТОРОЙ ТРАКТИРЩИК: Прима ке ми уккидо тю, ио ти сканно! (Прежде я тебя задушу.)

(Држич 2008: 884).

Однако, в случае итальянского языка, преобладают музыкальные фрагменты, к которым отдельно обратимся в одной из следующих глав. Приведём для примера только один:

ВСЕ: Мама миа!

УГО: Вас ист дас?

ПОМЕТ: Ничего, ничего. Музыка, прего!

ВСЕ: Лаура, Лаура, беллисима ностра!

Лаура, Лаура, кариссима ностра!

(На балкон выходит ЛАУРА.)

УГО: Ихъ либе дихъ. Ио ти амо! О, миа каро!

(2008: 920).

5.3. Немецкий язык

Немецкий язык в *Дундо Марое* почти исключительно относится к репликам Уго Тедешко. Однако, в переводах, а особенно в переводе Вагаповой, реплики по-немецки добавлены и в сценах с Ондардо де Аугусто. Уже шла речь об одном таком фрагменте в разделе о диалогах и монологах. Там видно, как в переводе Вагапова по-своему высмеивает немецкий язык, что в оригинале не появляется. Поэтому, можно сказать, что это особенность более близкая русским зрителям, так как их исторические и культурные связи более глубокие с немцами, чем, на пример, с итальянцами. Вагапова добавляет ещё несколько фрагментов, в которых комизм создаётся на звучании немецкого языка, как на пример:

УГО: Помет, вас ист дас? Что такое это есть?

ПОМЕТ: Я бы и сам хотел знать, что такое это есть, что такое вас ист дас?

УГО: Вас хаст ду гезагт?

ПОМЕТ: Вас ист дас, вас ист дас! Генуг! Шварцен-варцен, блайден, махен-захен-лахен. Хир нихт. Вас ист дас, вас ист дас. Курце-ланге. Ауфвидерзеен!

УГО: Ду бист швайн!

(Држич 2008: 921).

Большинство других примеров добавлений относится к простым и общеизвестным выражениям на немецком языке, как уже приведённый «вас ист дас», «ихь либе дихь», «гутен абенд» и т.п. Более развёрнутые предложения очень редкие, но появляются: «УГО: Ихь кайн нихт лейбен онэ дихь. Ихь штербе!» (2008: 920).

Что касается перевода Солнцевой, там тоже появляется несколько коротких фраз по-немецки, которые замещают оригинальные реплики:

UGO: Pomet? Što to je? Što to je?

УГО – Баламут, вас ист дас? Вас ист дас?

POMET: Što to je? Što to je?

БАЛАМУТ – “Вас ист дас“, “вас ист дас“

(Držić 1950: 67).

(Држич 1955: 55).

LAURA: Moj otac! [...]

ЛАУРА – Майн фатер! [...]

ЛАУРА: Майн фатер! [...]

LAURA: [...] Oše moj... (*Padne osu i zagrljaj.*)

ЛАУРА [...] Майн фатер... /бросается в объятия к отцу/.

ОНДАРДО: Майн тохтер! [...]

ONDARDO: Kćeri moja...

ОНДАРДО – Дочь моя...

Ондардо): Отец мой...

(1950: 96).

(1955: 81).

(Држич 2008: 937-938).

5.4. Искажённые реплики

Языковое богатство *Дундо Марое* не охватывает только отдельные языки и диалекты, но и примеры искажённой речи, в которой каждый персонаж по-своему смешивает элементы языков из комедии. Трактирщики, на пример, стараясь привлечь дубровчан в свои трактиры (или харчевни), говорят смешанным итальянско-хорватским языком. Ростовщик Саади тоже, борясь за свои дукаты, таким способом разговаривает с Маро. Лучший пример искажённой речи, однако, представлен в персонаже Уго Тедешко. Там Држич соединяет три языка – хорватский, итальянский и немецкий. Всё это, конечно, представляет собой дополнительный источник комизма, но и шанс для переводчиков показать свою креативность, так как искажения не являются чётко обусловленными. Это увидим и на переводах, где каждая из переводчиц по-своему искажает реплики из оригинала:

UGO (<i>vidjevši se ostavljen</i>):	УГО – Баламут, опет всё	УГО (<i>заметив, что Лаура</i>
Pomet, opet sve propalo. Aber mi	пропало. Абер ми пробат всекта	<i>исчезла</i>): Помет, всё опять
probat i uvijek za novo. (<i>Prema</i>	из начала. /в сторону балкона/	пропаль. Я хочу тринкен айн
<i>balkonu</i>): Signora, foler non foler,	Синьора, я всекта будет твоя	бокаль вина!
mi star sempre tuo serfitor!	слуга. /обращаясь к Баламуту/ Я	ПОМЕТ: Тринкай, тринкай...
(<i>Pometu</i>): Ja idem trinken un bokal	иду тринкен ун бокал ди вино.	(Држич 2008: 888).
di vino!	БАЛАМУТ – Тринкай,	
ПОМЕТ: Trinkaj, trinkaj...	тринкай...	
(Držić 1950: 21).	(Држич 1955: 14).	

На данном примере видно, что переводчицы отнеслись к искажениям достаточно вольно. Солнцева, например, заменяет искажённый итальянский искажённым русским, но также сохраняет несколько итальянских слов. Вагапова снова принимает стратегию доместикации и совсем выпускает итальянский, сокращая реплику.

Хотя данную реплику Вагапова сокращает, она, как уже было упомянуто, добавляет много новых фрагментов. Многие из них относятся именно к ситуациям, в которых появляется Уго, и поэтому они полны искажённой речи.

УГО: Гут, гут. Карош. Баста. Я опять пришла просит жестокая синьора её любов.

ПОМЕТ: Натурлих.

УГО: Натюрлих. Прего гитар.

(*Звучит музыка.*)

Синьора жестокая, абер их бин твоя слуга покорный навсегда. Я тебя обожать. Синьора, танто крутелле ма ми стар, сомбрэ, туге, сэрбитор. [...]

УГО: Помет, брать инструмент, опять играть, опять петь. Всё петь, абер цузаммен. Битте шён. [...]

УГО: Баста. Генуг. Шлюсс. Это не есть серенад.

ПОМЕТ: Как?

УГО: Серенад есть. (*Пробует показать.*) Это – фир шлячен, ферштейн зи? Не карош певец, но куоре, кайн херц, мало сердца.

МУЗЫКАНТ: У меня мало сердца?

УГО: У тебя пиколо херц. Ецт увидишь гранде херц, ецт увидишь любовь. Я пою соло, битте. Айн, цвай, драй, фир. О губы, как коралл, ох, губы охо-хо. Сладкие, сладкие, сладкие. Ох, личико твоё, дай...

(Држич 2008: 886).

Вагапова сумела показать все особенности искажённого говора Уго, соединив искажённый русский язык, итальянские слова и немецкие выражения. Надо ещё добавить, что Вагапова также немного искажает и реплики Ондардо де Аугусто, который также является немцем, но в оригинале его речь не искажена. Это видно и на уже приведённом фрагменте текста в разделе о диалогах и монологах. Приведём ещё и пример искажённой реплики Саади:

SADI: Bon di, bon di! Imam šurba, imam šurba. Signora Laura rekla Petrunjela, vuol comprare roba da me. Un bel colarin di perle. Dobar roba, dobar roba!	САДИ – Бонди, бонди! Я иметь спешка, я иметь спешка! Синьора Лаура сказала Петруньела, вуол компрарэ товар да мэ. Ун бэл коларин ди пэрлэ.	СААДИ: Бон ди, бон ди! Я спешить, спешить. Синьора Лаура сказать Петруньела сказать Петруньела принести один товар. Ун бель коларин ди перле.
--	--	---

(Držić 1950: 51). Добра товар, добра товар /что она хочет купить у меня отличное жемчужное ожерелье/.

(Држич 2008: 910).

(Држич 1955: 40).

Приведённые примеры свидетельствуют о том, что Солнцева старается приблизиться оригиналу, пока Вагапова сокращает реплики, а позже добавляет свои, в которых может более вольно показать искажённый язык.

5.5. Латынь

Латыни нет много в *Дундо Марое*, но всё равно главные исследователи языка Држича упоминают латинский язык, как один из языков комедии. Милан Решетар пишет, что Помет иногда произносит какое-нибудь искажённое латинское слово (Rešetar, 1934). Это подтверждает и Йосип Лисац, подчёркивая, что Помет является настоящим мастером выражений на макаронском латинском (Lisac, 2010).

Что касается переводов, надо заметить тот факт, что Вагапова не сохраняет ни одного латинского выражения во всей комедии. Солнцева, с другой стороны, тоже выпускает некоторые из них, но большинство транслитерирует, как на пример: «Триумфус цезаринус!» (1955: 25), «Контрариус контрариа курабунтур!» (29), «вертутибус прэдутус» (36) и «фелицитас фелицитанциум» (53).

6. Экспрессивные элементы комедии *Дундо Марое*

К экспрессивным элементам относятся разные поступки, которые Држич, а потом и Фотез, адаптируя его полную версию комедии, использовали, чтобы постичь комический эффект и отразить особый дух Возрождения и локальной дубровницкой среды. К ним относятся междометия, экспрессивные религиозные выражения, т.е. разные обращения к Богу, чёрту и святым, фразеология комедии, музыкальные и поэтические фрагменты и игры слов. Фотез подчёркивает, что искусство Ренессанса преодолело средневековый страх от смерти и сосредоточилось на удовольствиях и животной радости (Fotez, 1974). Он в своей адаптации старался отразить именно эту радость и живость, и поэтому особое внимание посвятил поэтическим и музыкальным фрагментам комедии. С другой стороны, в экспрессивных элементах *Дундо Марое* отражается и народная традиция, так как: «установки антично-классической поэтики не имели для них [дубровчан] особого значения в силу того, что литературная жизнь Дубровника во многом определялась народным творчеством» (Дробышева 2006: 36). Важность народного творчества подчёркивает и Твртко Чубелич, выделяя прежде всего пословицы и афоризмы, наряду с мотивами из лирических и эпических песен (Čubelić, 1969). Экспрессивные элементы комедии представляют собой очень сложную задачу для переводчиков, поставляя значительные рамки касательно сохранения значения, и поэтому являются интересным полем для проведения сравнительного анализа переводческих поступков.

6.1. Междометие *ajme*

Междометия, точнее междометие *ajme*, появляются в комедии очень часто, словно как эхо, которое беспрерывно звучит на сцене. Поэтому, стоит рассмотреть, как русские переводчицы справились со задачей перевода этого особого регионального междометия, которое содержит в себе целый ряд значений. Хорватский интернет

словарь¹⁵ подчёркивает, что *ajme* может обозначать боль, ужас, удивление, отвращение и упрёк. Найти эквивалент такому междометию является трудной задачей для переводчиков, из-за чего многие из них решают использовать стратегию форенизации, сохраняя его как локальную особенность. Такой случай наблюдаем, например, в итальянских переводах, где он сохраняется как *aimeteni* (Delbianco i Roić, 2009). Русские переводчицы в данном случае также решили сохранить его и в большинстве случаев переводят его как айме. Более интересным для сравнения являются другие варианты перевода данного междометия. Лыляна Коленич пишет, что междометие *ajme* в *Дундо Марое* относится в основном к вздыханиям и жалобам персонажей, что является одним из источников комизма (Kolenić, 2010). В основном это относится к персонажу Дундо Марое, который всё время жалуется на свою судьбу и утраченные дукаты.

В переводе Вагаповой находим намного больше других вариантов перевода междометия *ajme*, чем в переводе Солнцевой, который и в данном случае является более близким к оригиналу. Именно в этих вариантах Вагаповой видно и основное значение междометия в комедии. Они в основном относятся к разным жалобам. Итак, Вагапова *ajme*, между прочим, переводит как: ой-ой; ой-ой-ой; ой-ой-ой, горе мне; горе мне; горе мне, горе; бедный я; бедный я, горемычный; ах я несчастный; господи; о, господи, и караул. Существуют и другие примеры переводов, не относящиеся к жалобам, как на пример: ну, о, ой, а-а, ну-ну и что?

В переводе Солнцевой, с другой стороны, находим только один пример альтернативного перевода *ajme* – в самом начале как перевод употреблено междометие ай-йй-йй. Интересным является и то, что Солнцева также сохраняет междометие *joj*, переводя его как йой, т.е. используя остраниение, хотя существуют и более понятные русские междометия. В режиссёрской версии её перевода даже на два места добавляется междометие айме, чтобы ещё больше подчеркнуть его важность.

6.2. Обращения к богу, чёрту и святым

Марин Држич был католическим священником и в его произведения тоже проникают религиозные мотивы. Славица Стоян утверждает, что его произведения являются доказательством, что и верующий может шутить, так как смех принадлежит самой сути человека. Она также добавляет, что религиозное в его комедиях имеет

¹⁵ <https://hjp.znanje.hr/index.php?show=search>.

спонтанную форму. Персонажи часто обращаются Богу, Богоматери и разным святым, особенно покровителям, но это не представляет собой глубокую личную связь с религией, а просто привычные разговорные фразеологизмы и выражения (Stojan, 2007). Неда Пинтарић такие выражения относит к прагмемам и включает их в особую группу прагмем, т.н. «религиозные словечки» (Pintarić 2002: 243). Учитывая большое число и разнообразие таких выражений в комедии, интересным является сравнить как переводчицы отнеслись к ним. В общем, оба перевода сохраняют религиозные мотивы, но в каждом они переведены по-своему, так как переводчицы достаточно вольно отнеслись к ним.

Сравним сначала выражения, в которых упоминается Бог, чтобы обратить внимание на различия, которые существуют между переводами:

«Mir božji s tobom, sveta te nedjelja pomogla!» (1950: 27).	«Бог с тобой, да поможет тебе святое воскресенье.» (1955: 19).	«Бог с тобой, хозяин, храни тебя пресвятая богородица.» (2008: 892).
«A je li onomu neprijatelju božjemu za vjerovat?» (58).	«Да разве можно верить этому христопродавцу?» (47).	«Да можно ли верить этому кровопийце?» (915).
«Zà rane božje» (59).	«Ради ран господних» (47).	«Христом-богом заклинаю» (915).
«Po milos' božju» (74).	«Клянусь богом» (60).	«Господи помилуй» (925).
«Bog to vidi!» (97).	«Видит бог!» (82).	«Бог свидетель, да!» (938).

Все они свидетельствуют о том, как Солнцева старается максимально приблизиться к оригиналу, редко добавляя новые мотивы. Вагапова, с другой стороны, переводит более вольно и использует более распространённые выражения, как на пример «господи помилуй». Также, иногда заменяет религиозные мотивы нерелигиозными. Всё это даёт её выражениям более натуральный разговорный тон. Вагапова также выпускает много примеров выражений данного типа, пока Солнцева сохраняет почти все, настаивая на стратегии форенизации, что иногда звучит странно, как в следующих примерах:

«Po četiri evanđelja i mučenicu od Dubrovnika» «Да поможет мне Четвероевангелие и великомученица Дубровницкая»

(1950: 44).

(1955: 34).

«da te bog pomože, djevica te krunila krunom» «помоги тебе бог, пусть святая дева даст тебе корону»

(46).

(36).

Интересно заметить, что в переводе Солнцевой некоторые выражения, в которых упоминается Бог заменены выражениями с чёртом или дьяволом. Действительно, чёрт и выражения с чёртом достаточно часто появляются в комедиях Држича, что подчёркивает и Славица Стоян (Stojan, 2010):

«E, bogme...»

«Чёрт возьми...»

(1950: 11).

(1955: 6).

«bog te ubio»

«Чорт тебя подери!»

(94).

(79).

С другой стороны, в некоторых случаях Солнцева не поняла хорошо значение выражений с чёртом, из-за чего получились странные предложения или даже совсем обратный смысл:

«Vraga ona sve to zna.»

«Чорт возьми, она всё это знает.»

(1950: 59).

(1955: 48).

«Da nijesu koga vruga saznale od koga?»

«Уж не узнали ли они что-нибудь от

(91). какого-нибудь дьявола?»

(76).

Намного интереснее являются выражения, в которых упоминаются святые. Коленич, между прочим, подчёркивает, что святые отражают локальные традиции городов определённых персонажей, и поэтому являются своего рода локальной реалией (Kolenić, 2010). С. Стоян также посвящает много внимания упоминанию святых в произведениях Држича, приводя долгий список святых, которые упоминаются. Там находятся модные в его время святые, святые с долгой традицией почитания, но, самое важное, локальные святые–покровители определённых городов (Stojan, 2010). Именно святые-покровители по-разному переводятся в русских переводах. Самые большие различия наблюдаем при переводе святого покровителя города Котор, при чём различия

появляются не между переводами Солнцевой и Вагаповой, а между переводом Солнцевой и режиссёрской версией её перевода:

«po svetoga Tripuna» (1950: 11).	«во имя святого Трифуна» (1955: 6).	«во имя святого Влаха» (89).
«Svetoga mi Tripuna» (34).	«Клянусь Трифун» (26).	«Клянусь святым Влахом» (104).
«Svetoga mi Tripuna blaženog» (35).	«Клянусь Трифун» (27).	«Клянусь святым Франом Ассиз... Ассизским» (105).

В режиссёрской версии (в соответствии с возвращением оригинального персонажа Помета, который не из Котора, как у Фотеза, а является дубровчанином) святой Трифун, святой-покровитель Котора, заменяется святым Влахо. В последнем примере режиссёр решил в переводе сделать комичную ситуацию, основанную на трудном произношении. Два похожих примера находим и в переводе Вагаповой. Они являются вставками переводчика, что характерно для её перевода:

PETRUNJELA: Noćeš, Pomo, bog te poljubio, kad nas toliko voliš! (1950: 84).	ПЕТРУНЕЛА: Получишь, Помет. Дай бог тебе здоровья. ПОМЕТ: Оставь бога, Петре, поцелуй меня. (2008: 930).
BABA (<i>ide za njom</i>): Gospa ti platila, ćerco! E – bolje da smo nju srele, neg svetog oca papu! (<i>Uđe i ona.</i>) (87).	НЯНЬКА: Благослови тебя Пресвятая богородица, дочка! Да такую встретить, как ты, — это лучше, чем самого римского папу. (<i>В испуге крестится и начинает молится, потом обращается в зрительный зал.</i>) Не говорите никому, что я сказала про папу. (<i>Уходит.</i>) (932).

Данные примеры доказывают, что Вагапова более вольно относится к религиозным мотивам и добавляет ещё больше комизма в них, чем Држич. Однако, что касается святых, она почти все их упоминания выпускает или заменяет их нейтральными словами и выражениями. Только на одном месте переводит почти все святые. Эта сцена является настоящим соревнованием между Пометом и Попивой в вызывании святых, а о ней пишет и С. Стоян, подчёркивая, что Фотез взял эту сцену из комедии *Аркулин* (Stojan,

2007). К сожалению, версия перевода Солнцевой, использованная в данном анализе, как упомянуто в введении, не является полной, и не хватает именно данного фрагмента текста. Посмотрим поэтому только перевод Вагаповой:

POPIVA: Per giuro dio...	ПОПИВА: Клянусь небом...
POMET: Po svetoga Tripuna...	ПОМЕТ: Клянусь святым Влахом...
POPIVA: Po svetoga Vlaha...	ПОПИВА: Клянусь святой Мадонной...
POMET: Po Gospu od Škrpjela...	ПОМЕТ: Клянусь пресвятой девой...
POPIVA: Po svetoga Antu i Nikolu od Bara...	ПОПИВА: Клянусь святым Антуаном, святым
POMET: Po Gospu matutinu i svetoga Petra i Andriju	Николой...
i Beppa martira i sve svece i svetice i ugodnike	ПОМЕТ: Клянусь святым Петром, Андреем
božje...	Первозванным и всеми святыми угодниками...
(1950: 92).	(2008: 935).

Вагапова здесь вернула оригинального Помета, выпуская характерные для Котора святыне. Она также использует более известные религиозные мотивы вместо конкретных святых из оригинала, т.е. доместицирующий перевод.

6.3. Музыкальные и поэтические фрагменты

Музыка занимала важное место в творчестве Држича, а Мильенко Форетич подчёркивает, что Држич тоже был музыкантом и умел играть на нескольких инструментах, что непременно повлияло и на его творческую деятельность. Хотя музыка и танцы были только вспомогательными средствами сценической иллюзии оригинальных комедий Држича, всё равно обладали особой функцией (Foretić, 1969). Однако, Марко Фотез в определённой мере изменяет оригинальную структуру поэтических и музыкальных фрагментов *Дундо Марое*. Он придаёт особое значение весёлым музыкальным серенадам. Текст берёт из лирики Држича, а музыку от итальянских ренессансных композиторов (Fotez, 2000). Таким способом, уточняет Л. Палетак, Фотез жертвует оригинальные народные песенки, которыми перешучиваются персонажи в комедии, чтобы его адаптация стала более привлекательной и забавной, но при этом он утрачивает «серьёзность» смеха (Paljetak, 2008). Музыкальные и поэтические фрагменты в тексте дают возможность переводчикам попробовать себя и в переводе стихов, что комедию делает ещё сложнее для перевода. Ф. Гальвез заметил, что все переводы *Дундо Марое* являются последовательными при переводе этих фрагментов, сохраняя рифму в своих языках (Gálvez, 2009). Такую ситуацию наблюдаем и в русских переводах, конечно с многими разностями, так как такой тип перевода является

достаточно вольным. Рассмотрим сначала серенады Фотеза, которые являются более длинными и интересными для сравнения:

Sve zvijezde dobiva lipota zvijezde Danice,
pa se meni prsniva krasno lišće moje diklice.
Kô koralj crveni njene su usne medene,
njen je obraz kićeni, čuj uzdahe moje ognjene!
Nad tobom, vilo, znaj, lipote veće meni ni,
zato ti si na svit saj meni sve, ti si raj moj jedini.
U lijepi taj dan, čuj, vilo, ovaj krasan poj,
oh, sreću mi daj, rajski san, varaj moj, čuj, oj, vilo,
oooooj!

(1950: 19).

Утром на заря яркая звезда встаёт
Снится мне твоя лица
И любовь в груди моя цветет.

О нет тебя милей и нет тебя прекрасней,
Для меня ты рай земной
О, услышь меня – я твой, я твой [...]

Услышь, любовь моя, как горько плачу
Навек я потерял покой, услышь
Мой стон – ой, ой!

(1955: 94).

Утренняя звезда затмила все другие звёзды,
А мне приснилось прекрасное лицо моей
возлюбленной,
Как кораллы её медовые уста,
Ланиты её румяны, о услышь мои пламенные
вздохи,
О богиня моя, знай, что нет для меня большей
красы, чем твоя.
И поэтому ты сейчас всё для меня, ты мой рай
единственный,
Прекрасный день. О богиня, услышь мою
страстную песнь.
О, дай мне счастье, райские сны, богиня, услышь
мой стон, ой!

(1955: 13).

Все звёзды неба взяли красоту зарницы,
А любимая моя, как звезда, мне снится.
[...]
О дорогая! В этот чудный
день услышь меня.
Ля-ля – ля – ля – ля...
Счастья желая, жду и зову
вновь тебя.

(2008: 886-887).

Данная серенада, видимо, сильно различается в переводах. Даже режиссёрская версия перевода Солнцевой в большой мере изменена. Солнцева в своём переводе сохраняет почти все мотивы из оригинала, жертвуя при этом ритм и рифму, из-за чего серенада звучит непоэтично и ненатурально. Поэтому, режиссёр решил сократить её перевод и ставить акцент на поэтичности, но также акцентировать и искажённый говор Уго, делая серенаду более комичной. Вагапова сцену со серенадой тоже делает более комичной, втягивая в неё новый персонаж музыканта и разделяя серенаду на две части. В её переводе, однако, более важным является комизм ситуации, основанный на

неудачной попытке Уго понравиться Лауре, а серенада является более короткой и банальной.

Oj sunašce, diklice, rusice moja,	Ой солнышко, девушка, милая	Розочка ты моя.
tvoje srdašce daj mi, i usta tvoja,	моя,	Дай тебя обнять, приласкать,
ti ljubi me po vas dan, o đilju moj,	Отдай мне сердечко своё и уста,	целовать,
Petrunjelice, gospođo slavna, čuj	целуй меня целый день, о цветок	Час любви настал, его ты мне
me,	мой,	должна отдать.
uzmi me, er sam tvoj!	Петруньелица, госпожа моя,	Ля-ля-ля-ля-ля...
(1950: 47).	услышь меня,	Петруньелица моя, госпожа!
	Возьми меня, ведь я твой!	На меня взгляни, я твой!
	(1955: 37).	(2008: 908).

Данная серенада является более похожей на оригинальную в обоих случаях, но всё равно видно, как Солнцева настаивает на сохранении оригинального порядка мотивов, из-за чего её версия утрачивает поэтичность.

Что касается музыкальных фрагментов в переводе Вагаповой, из уже приведённых примеров было видно, что Вагапова добавляет множество новых реплик в стихах:

ЛАУРА: Музыка, прего! (*Поёт.*) Вьени Маро, вьени каро...

ВСЕ (*подсказывают*): Уго, Уго.

ЛАУРА (*поёт*): Вьени каро, вьени Маро...

ВСЕ (*подсказывают*): Уго, Уго!

ЛАУРА (*поёт*): Сердце рвётся к вьени Уго,

Полюбили мы друг друга.

(*Все танцуют и поют. УГО взбирается на балкон.*)

(Држич 2008: 934).

Кроме серенад, в комедии находим и множество народных песенок и стихов, похожих на частушки, а ними в *Дундо Марое* обмениваются исключительно слуги, в основном Помет и Петруньела. С. Стоян выделяет их двусмысленность, остроумие и свойственную молодым оживлённость, которые вносят радость жизни в диалоги (Stojan, 2007). Иван Сламниг посвящает статью именно таким стихам, рассматривая их как городское народное творчество. Это короткие импровизированные остроумия, которые принадлежат неофициальному, народному творчеству. Часто являются двусмысленными и вульгарными, а иногда напоминают пословицы. Персонажи, которые произносят их, подчёркивает Сламниг, часто считают их загадками, стараясь игрой слов перехитрить друг друга (Slamnig, 1965). Переводить такие остроумия легче, чем серенады, так как

являются более простыми и ритм у них более подчеркнут. Посмотрим теперь как русские переводчицы справились с некоторыми из них:

Pomete, dobar ti dan, naš i vaš, nije laž, noć i dan, gdje ti je stan.	Баламут, добрый день, тебе и мне, это не ложь, где ты живёшь?	Помет! Как живёшь, если не врёшь, как почивал, где ночевал?
(1950: 34).	(1955: 26).	(2008: 899).

Ja sam tvoj, budi moja, tebi moj, meni tvoja. Sladak san i pokoj, dobra volja, a bez znoja.	Будь моей, ведь я твой, меня впусти и дверь закрой.	Я твой – ты моя, ты мне – я тебе. А потом сладко спим без тревог, под собой не чуя ног.
(35).	(26).	(899).

Rekla je doć, ma je noć, nema cokula, crevlje je izula, bosa hode, drača bode, nijesam tvoja, sva sam svoja, kako došao, tako pošao!	Сказала приду, хотя и темно, туфли сносила, башмаки разбила, идёт босая, колючки её ноги раздирают. Ничья я, вся своя, а ты – поцеловал провой и шагай домой, не могу я больше прохлаждаться с тобой.	Велела прийти ближе к пяти, дело ночное, ноги босые, колет стерня, что тебе до меня! С чем пришёл, с тем и ушёл, а я какая была, такая и осталась!
(36).	(28).	(901).

Doli, gori, moli, твори! Ne ću sada, hod' otada. Nuti draga, otvor draga. Nut' napasti, Pomo kasti!	В чужой прудок, не кидай неводок. Не хочу теперь открывать тебе дверь. Ишь ты какой, „дверь ему открой“.	Наверху-внизу, не твоего ума дело. Не время теперь, закрой-ка дверь. Гости незваные, ступайте несолоно хлебавши.
(65).	(53).	(919).

Ruka pođe, a ne dođe, ruka stući, ruka mući, kriv sam, tvoj sam, mene ljubi, svoga dragog ne pogubi!	Рука пошла, рука не дошла, рука стучит, рука молчит. Виноват, но ведь твой я. Меня люби, своего дорогого не погуби!	Я ведь твой – меня люби, меня гневом не губи.
(90).	(76).	(934).

Солнцева в большинстве случаев сохраняет все мотивы из оригинальных стихов, но старается при этом сохранить и рифму. Однако, в некоторых случаях это не удалось и не хватает характерного для стихов ритма. Вагапова меняет порядок мотивов в стихах, и из-за этого её переводы являются более эффектными. С другой стороны, её попытки превратить остроумия в форму стихотворения, как во втором и третьем примере, не отражают оригинальный ритм стихов и не сохраняют дух народного

импровизированного творчества в такой мере, как в оригинале. Интересно заметить, как в оба перевода используется фразеология, чтобы возместить трудные для перевода фрагменты. Так Солнцева выбирает пословицу «В чужой прудок не кидай неводок», а Вагапова фразеологизм «несолоно хлебавши».

Стоит упомянуть и игры слов с именем персонажа Попивы, которое является комбинацией глаголов пить и петь, т.е. попивать и попевать. Посмотрим, как переводчицы справились с играми слов:

Ti, Popiva, daleko popivaj od mene [...] a ti, Popiva, što ne možeš sam popit, činiš da i drugi piju. (1950: 22).	Ты, Попива, пой подальше от меня [...] а ты, когда сам не можешь выпить, делаешь всё, чтобы другие напились. (1955: 15).	Попива, иди попивай что хочешь и где хочешь, только отсюда подальше. А что не можешь сам выпить, другим не предлагай. (2008: 889).
Popiva porijeva s gospodarom svojijem (23).	Попива распевает песенки со своим господином (16).	Попива с синьором Марино у синьоры Лауры вино попивает (889).
Popiva, srce moje porijeva (54).	Попива, сердце у меня поёт (43).	Попива, и сердце моё поёт (912).

Звуковое подобие между именем и выбранными глаголами наблюдаем чаще в переводе Вагаповой, хотя в общем переводчицы не старались отразить игру слов.

6.4 Фразеология

Персонажи в комедии *Дундо Марое* часто используют то, что В. Гулин называет проverbsальной мудростью. Она пишет, что в ряде остроумий и пословиц персонажи в пронизательный и лаконичный способ сжимают свой жизненный опыт (Gulin, 1996). О связи народного творчества с разными поговорками и пословицами пишет и И. Сламниг, подчёркивая, что многие из них сохранились в одинаковом виде до наших времён (Slamnig, 1965). Именно такие, сохранившиеся в хорватском языке до сегодня пословицы и фразеологизмы, наряду с разными крылатыми фразами и поговорками, собрала Л. Коленич в своей статье о фразеологии в комедии *Дундо Марое*. Она подчёркивает, что Држич является выдающимся комедиографом именно благодаря своей фразеологии (Kolenić, 2010). Её список в основном будем использовать как источник для значений определённых фразеологических единиц в данном разделе.

Приведём сначала примеры фразеологизмов и поговорок, в которых появляются характерные для дубровницкой среды морские элементы, т.е. мотивы из повседневной жизни, связанные с морем и берегом моря:

«da iz morske pučine «чтоб со дна морского «Пытаюсь найти своё
izvadim zlato, da iz jame bez достать золото, чтоб из золото на дне морском...»
dna uzmem imanje...» бездонной ямы вытащить (2008: 879).

(1950: 10). своё добро.»

(1955: 4).

«Došao mi je vjetar u «Подул ветер мне в «Ветер дует в наши
krmu...» корму...» паруса...»

(38).

(29).

(902).

«doć ćeš ti meni na parangal» «попадёшься ты в мои «Ты ещё узнаешь, кто
(48). сети» такой Помет.»

(38).

(908).

«olovo mi plivalo s mojijem «Всё шло как по маслу у «у своего хозяина – как сыр
Tudeškom» меня с моим немцем» в масле катался»

(76).

(63).

(926).

«brodet bi iz njega učinio» - «Так бы и сделал бифштекс
(71). из своего сыночка.»

(923).

«Vodi me, perke sam ti slab, «Веди меня, я беспомощен «Веди меня, я сам не свой.»
kao riba na suhu.» как рыба на суше.» (930).

(84).

(70).

«Načinit ćemo mi Maru «Мы этому Маро такого «Заварим для Маро такую
brodet» перца всыпем» кашу»

(87).

(73).

(932).

«sipu bih iz tebe učinio» «я бы из тебя лепёшку «мы тебя сплющим, как
(92). сделал» камбалу»

(78).

(935).

Из вышеуказанных примеров видно, что не существует некая общая тенденция при переводе устойчивых выражений с морским элементом. В обоих переводах появляются морские элементы, но переводчицы не стараются непременно их сохранить. Очевидна, также, тенденция к доместикации, т.е. использованию фразеологизма там, где

существует похожее или одинаковое значение в русском языке. Так Солнцева использует фразеологизмы «попасться в чьи-либо сети», «пойти как по маслу», «всыпать перцу» и «сделать лепёшку из кого-либо», а Вагапова «ветер дует в чьи-либо паруса», «кататься как сыр в масле», «быть сам не свой» и «заварить кашу». В первых двух примерах переводов Солнцевой снова видимы примеры дословного перевода, но и хороший выбор русских фразеологизмов, который показан в третьем примере. Вагапова реже сохраняет морские элементы, но некоторые из них, как последний пример, являются очень образными. Интересным являются и кулинарные мотивы, появляющиеся в данных примерах, которые скорее всего являются более близкими русской культурной среде, чем средиземноморской.

Обратимся сейчас к двум примерам, содержащим локальные географические и культурные коннотации, что во многом усложняет их перевод. Сразу надо подчеркнуть, что Вагапова в своём переводе эти сочетания совсем пропускает, а приводим только примеры из перевода Солнцевой:

«Jeste li se vi tamo našaptali? «Ну, вы там нашептались?

Šaptom Bosna poginu, a ja ću Шепоты Боснию погубили,

od moje nesrjeće...» и я наверно погибну от -

(1950: 15). беды...»

(1955: 9).

«Piva i Tara odnijele ti «По Пиве и Таре уплыли «Уплыли твои дукаты.»

dukate!» твои дукаты.» (96).

(22).

(15).

Первая поговорка относится к османскому завоеванию Боснии и обозначает чьё-либо быстрое уничтожение, без большого сопротивления, а шепоты указывают тоже и на интриги и заговоры¹⁶. Солнцева, однако, выбирает форенизирующую стратегию и дословно переводит эту русскому зрителю совсем непонятную поговорку, а режиссёр в своей версии её перевода потом пропускает этот фрагмент текста. Следующий фразеологизм, в котором упоминаются малоизвестные реки в Черногории, обозначает презрительное название для людей, в основном купцов, которые приезжали в Дубровник из околиц, и поэтому их внешность и поведение наверно бросались в глаза городским жителям¹⁷. Этот фразеологизм в дословном переводе также не значит ничего для

¹⁶ <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/bosna-saptom-pade/>.

¹⁷ <https://leksikon.muzej-marindrzic.eu/piva-i-tara/>.

русскоязычных, даже и в географическом смысле, так как о реках мало кто знает. Поэтому, режиссёр и тут сделал изменение и употребил более нейтральное предложение.

Однако, что касается перевода Солнцевой, существует много примеров, в которых для перевода экспрессивных выражений в комедии умело использованы русские фразеологизмы.

«A Dundo Maroje, čuvši to, kao mahnit otide u Rim s Bokčilom, svojijem slugom, da zamijesi Maru pulentu. Drugo će zamijesiti Pere, Marova vjerenica...»	«Дундо Марое, прослышав об этом, как угорелый помчался в Рим со своим слугой Бокчило и покажет ему где раки зимуют. Потом даст ему жару и Пера, невеста Маро.»
(1950: 8).	(1955: 3).

«bez tebe se neću moć obrnut po Rimu»	«я ведь без тебя в Риме как без рук»
(18).	(11).
«tebi ću vas obraz izrezati»	«тебе я набью морду»
(24).	(17).
«mahnit je za njome»	«голову от неё потерял»
(37).	(28).
«netko nam je novelu učinio»	«кто-то подложил свинью»
(58).	(47).
«Ma kad si mi dao za vino, daj mi i za smok!»	«Уж если ты дал мне на стопочку, дай и червяка заморить.»
(75).	(62).
«Pod' se uzdaj u slatke riječi, puštaj se u kučke!»	«Поди-ка поверь сладким речам, в дураках останешься.»
(84).	(70).

В переводе Вагаповой намного меньше таких примеров с фразеологизмами, но в некоторых случаях обе переводчицы решили употребить одинаковый фразеологизм:

«ima dukata kao šume»	«денег куры не клюют»	«дукатов куры не клюют»
(1950: 22).	(1955: 15).	(2008: 889).
«jeda ti zubi vodu čine?»	«что слюнки текут?»	«небось слюнки-то
(26).	(18).	потекли?»

(891).

«Klin klina izbija, veći dinar «Клин клином выбивают, «Клин клином вышибают,
manjeg pokriva!» малые деньги большими малым деньгам против

(38). покрывают.» больших не устоять.»

(29). (901).

«Što se veće živi, to se veće «Век живи, век учись.» «Век живи – век учись.»
uči.» (43). (911).

(53).

7. Реалии и особенности дубровницкой ренессансной среды

Произведения Држича, в том числе и *Дундо Марое*, в большой степени отражают действительность ренессансного Дубровника, а также и более широкой, средиземноморской культурной среды. Итак, к его комедии можем подойти, как к своего-рода историческом источнике, с помощью которого можем понять действительность прошлых времён. Многие из исследователей Држича выделяют его реализм и использование мотивов повседневной жизни своего родного города как одну из главных его творческих особенностей. Это была и общая тенденция Возрождения, которое снова открывалось к жизни, побуждая писателя к наблюдению повседневной жизни и переносе замеченного в литературное произведение (Gulin, 1996). С. Стоян, исследуя документы богатого дубровницкого архива, пришла к выводу, что произведения Марина Држича действительно во многом отражали повседневный быт Дубровника.

Его поэтический мир, подчёркивает Стоян, включает интерес к всем уровням коммуникации – к индивидуальным опытам и встречам между людьми, но и к самым незначительным фактам быта, как жесты, слова, языковые формулы, звуки, вздохи, фонд личных имён, прозвищ и топонимов, гастрономия, одежда и причёски, все виды забавы и игр, виды духовной жизни, святые-покровители, вплоть до самых фундаментов дубровницкой экономики – торговли, мореплавания и ремесла (Stojan, 2007). О многих из этих его интересов, отражённых в комедии, уже пошла речь, но в данном разделе обратимся к наиболее конкретным мотивам, отражающим суть жизни ренессансного Дубровника. Обратимся к дубровницкой торговле, которая посредственно является и темой комедии, и всему что из неё исходит – богатству и обилию еды, одежды и других предметов роскоши. Обратимся также к ренессансной философии, особенно к фортуне,

к которой Помет неоднократно обращается. Все эти мотивы усложняют процесс перевода комедии, особенно для русских переводчиков, которым, кроме культурной, надо иметь ввиду и историческую дистанцию. Поэтому, для нашего анализа интересно, как переводчицы с ними справились.

7.1. Торговля и богатство ренессансного Дубровника

Винко Форетич пишет, что 15 и 16 века в Дубровнике были периодом большого экономического процветания, сильного развития мореплавания и торговли, а в большой степени и ремесла (Foretić, 1969). Такая экономическая ситуация повлияла, конечно, и на повседневную жизнь. Возрождение создало множество скупых купцов, предпринимателей, банкиров и других, которые хотели, чем больше заработать и оставить в наследство своим потомкам. Но, ренессансное общество создало и огромные возможности для забавы и наслаждения, к чему особенно тяготели молодые (Švelec, 1969). Данное предложение хорошо отражает ситуацию, которую находим в комедии *Дундо Марое*, где скупой купец Марое ищет своего легкомысленного сына Маро, не ценившего его тяжело заработанные деньги. Богатство и обилие в периоде Возрождения упоминает и С. Стоян, обращаясь к понятию «ренессансной магнифициции», т.е. к изменениям в социальной и экономической сфере жизни, связанным с экспансией торговли и новых идей во время Возрождения. С этим связано и развитие культурной жизни, но и стремление к расточительности и накоплению драгоценностей (Stojan, 2010). Дубровник как один из главных центров торговли на Средиземноморью тоже попал под влияние этих стремлений, что Држич умело отразил в своей комедии. Обратимся сейчас к некоторым мотивам, связанным с торговлей, и посмотрим, как они переведены в русских переводах.

Уже в прологе упоминается один из торговых путей, по котором, несомненно, плавали и дубровнические судна:

«...Dundu Maroju, koji davši sinu Maru pet tisuć dukata otpravi ga put Jakina i Firenze, a Maro iz Jakina ne otide u Firenzu, neg u Rim...»

(1950: 8).

«...Дундо Марое, который дав сыну Маро 5 тысяч дукатов, отправил его через Венецию во Флоренцию. Да только Маро из Венеции отправился не во Флоренцию, а в Рим...»

(1955: 3).

«...Дал он сыну своему Маро [...] пять тысяч дукатов и отправил его по торговым делам во Флоренцию. Сын же его Маро, не доехав до Флоренции, свернул в Рим...»

(2008: 878).

В обоих переводах выпускается упоминание менее известного итальянского порта Анкона. Солнцева, с одной стороны, замещает его общеизвестной Венецией, а Вагапова совсем выпускает его и направляет Маро непосредственно в Флоренцию.

Надо привести ещё один топоним, связанный с торговлей:

«...on nije prvi bogataš od Dubrovnika i od svega Levanta...»

(1950: 59).

«...не он первый богач в Дубровнике и на всем востоке...»

(1955: 48).

Солнцева решает использовать доместикацию и топоним Левант, относящийся к странам на восточном побережье Средиземноморья, с которыми Дубровник тоже вёл торговлю, заменяет более широким востоком, хотя понятие Левант известно и русскоязычным. Вагапова совсем выпускает эту реплику.

В комедии упоминаются и некоторые характерные для Дубровчан товары, которыми торговали:

...donio je veće sto tavula đambjelota, i sto vreća papra, i druge robe, sve za – tri tisuće dukata! [...] I donio je sa sobom đambjelota, i tri stotin vrjeća papra, i pet stotin vrjeća čafrána!

(1950: 48-49).

...он привёз сто штук тканей и сто мешков перца и другие товары, всего на три тысячи дукатов! [...] И принёс с собой ткани и три сотни мешков перца и пару сотен мешков шафрана и штук 800 разных материй.

(1955: 38-39).

И привёз сто тюков разных пряностей, да сто мешков чёрного перца, да других товаров – всего на три тысячи дукатов! [...] Привёз с собой пряностей, да триста мешков чёрного перца, да пятьсот мешков шафрана.

(2008: 909).

В данном случае Солнцева заменяет диалектальное слово *đambjelot*, обозначающее ткань из верблюжьей шерсти, общим понятием ткани, а Вагапова совсем изменяет категорию товара, переводя его как пряности, что вписывается в ряд приведённых товаров. Интересно, что Солнцева ещё добавляет и слово материи, также относящееся к тканям. Слово *tavula*, скорее всего старинная мера, обозначает моток ткани, что более близко перевела Вагапова, пользуясь стратегией архаизации и выбирая старинную меру тюк, обозначающую также и намотанные на что-л. нитки, пока Солнцева выбрала более общее слово штука.

Богатство, заработанное торговлей, где-то надо было потратить, а в комедии примером расточительного человека является Маро и его куртизанка Лаура, которые никогда не удовлетворены драгоценностями:

Evo me danas poslao u drapijera Luke, da ti čini donijeti veliku peču veluta krznena za vestu, i da ti čini donijet drugu peču demaškina prebijela [...] i poslao me da svratim u kožuhara za onu postavu od lasice i drugu od risa. A i u Đanpjetra zlatara sam bio po oni rubin i dijamant!

(1950: 63).

Вот и сегодня он послал к торговцу Луке, чтобы тот прислал тебе большой кусок бархата на платье и принёс ещё белоснежного дамасского шелка [...] И послал меня к меховщику за лисицей и рысью. Был я и у золотых дел мастера Джанпетра получил у него рубин и бриллиант.

(1955: 51).

Сегодня меня посылал к торговцу тканями, велел взять пушистого бархата тебе на платье да ещё штуку белейшего батиста [...] синьор Марино велел ещё сходить к меховщику за подкладкой из куницы для твоей пелерины да приказал присмотреть ещё рысью шкуру. А у ювелира Джанпьетро заказаны бриллиант и рубин!

(2008: 917).

Переводы различаются в выборе слов для торговцев. Итак, Солнцева для слова *drapijer*, т.е. торговец тканями, использует общее слово торговец, а вместо стандартного ювелир употребляет устаревшее слово - золотых дел мастер, пользуясь таким способом стратегией архаизации, т.е. передавая историческое своеобразие произведения, о чём также пишет и У. Эко, приводя примеры и обратной стратегии модернизации (Эко, 2006). В оба перевода торговец кожами заменен меховщиком, возможно, чтобы звучало более натурально для русского зрителя. Диалектальное слово *velut*, т.е. бархат, сохранено в обоих переводах, но более редкий *demaškin*, т.е. камку или дамаст, сохраняет только Солнцева, а Вагапова вместо него употребляет батист. Вагапова также добавляет и одежду, характерную для Ренессанса – пелерину.

Ренессансное обилие в *Дундо Марое* намного лучше видно на примере еды, и поэтому отдельный раздел посвятим гедонизму и еде.

7.1.1. Гедонизм и еда

В данном разделе обратимся к более широкой, и свойственной Возрождению, идее – гедонизму. В своей статье о персонажах Држича как носителях идей эпохи Злата Бойович выделяет гедонизм как одну из главных их идей. Она подчёркивает, что гедонистическая идея видна уже в прологе комедии, а отражается и в именах некоторых персонажей, как Попива, Помет и Бокчило, как и в их мыслях и репликах. При этом, особенно выделяет гедонизм Маро, который, как уже упомянуто, пускает дукаты по

ветру и покупает многие драгоценности, но и гедонизм Помета, который выражается в основном через его наслаждение едой, выраженное в его монологах (Bojović, 2009). С. Стоян утверждает, что Дубровчане не готовили сложные блюда с больше разных вкусов, а Помет, как пример человека, который много путешествовал и ценил хорошую кухню, доказывает, что дубровчане не знают, что это хорошая кухня (Stojan, 2007). Его монологи представляют собой хороший материал для сравнения переводов, так как содержат множество локальных блюд и еды:

Iznijet će nam pliticu, a na plitici dobre slanine i dobroga vitelja mesa, a s rjepicom i kupusom u jusi. A mostarda će nam njeka dušu vadit [...] I kako se plitica ispražnjuje, a valenti slugе na nožu primeću sad kapunića, sad guščicu, sad jezik slan, sad sufridatu, ovoliko debelu.

(1950: 28).

Вынесут нам блюдо, а на блюде – доброе сало и телятина, суп с репкой и капусткой. Горчица нам душу согреет [...] А как только блюдо опустеет, усердные слуги принесут на ножах каплунов и гусачка и солёный язык, и ветчину, вот такую жирную.

(1955: 20).

Вынесут нам блюда, а на них – ветчина, да холодная телятина, да редисочка, да капуста в рассоле. Горчица рот обжигает [...] Только блюда опорожним, а трактирщик ту как тут. Языка солёного, языка копчёного, гусятины, колбаски.

(2008: 893).

Обе переводчицы на одном месте употребили более характерную для русской среды еду, используя таким способом стратегию доместикации. Так Солнцева слово *slanina* переводит как сало, т.е. употребляет похожий продукт, но характерный для России, а Вагапова вместо супа с капустой употребляет капусту в рассоле. Также, в оба перевода использованы и более общие категории еды – в переводе Вагаповой колбаски, а ветчина в оба перевода. Интересно, что в оба перевода выпускается слово *sufridata*, т.е. долго жаренное мясо, что можем считать локальной реалией.

Uprav smo sjeli za trpezu, a pečeno bjehu donijeli. Pjat – a u njemu kopun. Gledam: da li je guska, da li što drugo. [...] Gledam: da li je isprigan, da li ispečen. Imaše njeku hrust na sebi [...] Oko njega dvije jarebice oblahne, a sok iz njih rosi. Pjatu urešavahu strane peče vitelja mesa od mlijeka, koje para da govoraše – jeđ' me, jeđ' me – a uza nj zadnja polovica od zečića, lardicam uokolo nazadijevana, s garofalići neistučeni nakićena [...] A nakrajijeh od plitice uokolo nakitili bjehu kosovića!

(1950: 44).

Только мы сели за стол, только нам принесли жареное. Блюдо, а на нём птица. Смотрю: то ли гусь, то ли другое. [...] Смотрю, то ли жареный, то ли печёный. А корочка на нём [...] А около птицы две жирные перепелки, жир-то на них как роса. Блюдо по бокам украшено кусками молочного телёнка, они словно говорят: ешьте нас, ешьте нас. А дальше задние ножки зайца, нашпигованные свиным салом, с гвоздичкой [...] А по краям дрозды...

(1955: 34-35).

Колбаски, колбаски, колбасеночки, улыбнитесь мне!

(2008: 907).

Хотя она могла употребить и эквивалентное слово каплун, как перевод слова *korun* Солнцева употребила более общую птицу. Вместо куропатки использует более характерную для русского стола перепёлку, а снова употребляет и domesticiрующий перевод сало для слова *lardica* – кусок грудинки или бекона. Вагапова, как видно, весь фрагмент монолога заменяет коротким предложением, что вписывается в её тенденцию сокращать монологи.

«Na vareno [...] na pečeno, na frigano, na potfrigano, na tortice drage, na sapuriće incukarane, na jetrice slatke od kapurića s vodicom rusatom, na guske, na patke, na paune, na galine od indijana...»

(1950: 50).

«Варёное [...] жареное, печёное, поджаренное, милые тортики, кушанья подсахаренные, сладкие печеночки каплуны с розовой водой, гуси, утки, павлины, индейки...»

(1955: 40).

Данный фрагмент является одним из тех примеров, в которых Солнцева переводит почти слово в слово. Для всех слов тут существует эквивалент в русском языке.

«Za vlastelinu čovjeku bit hoće se čista krv od juhe od kopuna i od jarebice učinjena, a ne od luka česna i sardjela.»

(1950: 65).

«У благородного человека чистая кровь, как бульон из каплуна или куропатки, а не из чеснока и рыбы...»

(1955: 53).

В данном предложении интересно то, что Солнцева для перевода слова *juha*, т.е. суп, употребила бульон, снова пользуясь стратегией доместикации. Суп в средиземноморской кухне в основном не является так густым, как русские супы, а больше напоминает именно бульон. Также, вместо русскоязычным мало известной сардины, употребляет общее слово рыба.

«Bogme ćeš se odsele kadgod i srdjelicom pasat [...] Za octom je slađa malvazija, a za srdjelami bolje će gustat kopuni, jarebice i fađani.»

(1950: 77).

«Ей-богу теперь ты будешь рад и рыбке. [...] Мальвазия слаще уксуса, и уж лучше каплуны, куропатки и куры, чем рыбешка.»

(1955: 63).

«Придётся тебе порой довольствоваться и сардинкой. [...] А после сардин ещё вкуснее будут каплуны, куропатки да фазаны.»

(2008: 926-927).

Вагапова решила сохранить сардину, пока Солнцева снова употребляет общее слово. Интересно, однако, что Солнцева решила сохранить характерное средиземноморское вино – мальвазию, пока Вагапова её совсем выпускает. В данном предложении Вагапова слово *jarebica* переводит как куропатка, хотя раньше переводила его как перепёлка.

Маро, с другой стороны, как пишет Стоян, проматывает деньги на дорогие виды мяса, а покупает даже и еду, запрещённую в Дубровнике, как марципан:

«Dukat vina i tri škude kavijara! [...] Onda pet škudi dva para fađana i par velikijeh kopuna... [...] onda animela i zdjelu mortadele i salčica... [...] i u pastićera jedan vruć marcipan!»

(1950: 25).

«На дукат – вина, на три скудо – икры! [...] Потом на 5 скудо парочку фазанов и пару каплунов покрупнее... [...] потом рубцы, варёную и копчёную колбасу... [...] и у кондитера возьми горячий марципан»

(1955: 18).

«Возьми на дукат вина и на три скудо икры. [...] На пять скудо фазанов и пару каплунов покрупнее, колбас копчёных и варёных, не забудь про горчицу, да ещё заскочи к кондитеру и возьми свежий марципан.»

(2008: 891).

Первая часть данного фрагмента является почти одинаковой в оба перевода. Локальные виды колбасы и ветчины заменены общими понятиями. Слово *animele*, вид внутренностей животных, Солнцева переводит как рубцы, т.е. блюдо из желудка жвачных животных, а Вагапова заменяет его совсем иной категорией еды – горчицей.

Необходимо привести ещё и добавленный фрагмент в переводе Вагаповой, в котором упоминается характерная для Средиземноморья пища:

ПЕРВИЙ ТРАКТИРЩИК: У меня всё гораздо дешевле и вкуснее. Мой трактир здесь, рядом! И между прочим, я из ваших краев. У меня чисто, ни одного таракана. Смотрите, какой у меня омар. Королевская пища! И стоит недорого. А устрицы какие! Свежие-свежие!

7.2. Идея фортуны

Злата Бойович не выделяет только идею гедонизма в комедии Држича, но и философию фортуны как одну из самых типичных черт общества ренессансной эпохи. Эти идеи через свои поступки или мысли переносили персонажи Држича (Vojović, 2009). Фортуну упоминает и С. Стоян, связывая её с торговлей. Фортуна для торговцев не являлась только аллегорией, а сетью ловушек, которыми они не могли овладеть и это хорошо понимали. Понятие фортуны обозначало также веру в свободу воли и моральную ответственность людей, хотя, как это подчёркивал Држич, фортуна является ненадёжной и ветреной (Stojan, 2007). Философия фортуны в *Дундо Марое* особенно ярко выражается в монологах Помета, о чём пишет Франо Чале (Čale, 1971). Помет верит в две силы – фортуна и достоинство или добродетель (итал. *virtù*). Первая из них является природной судьбой, которая противостоит человеческим стремлениям, и Помет часто её упоминает, либо проклиная, либо восхваляя её. Тот, кто хочет овладеть фортуной, должен жить морально и быть смелым и сильным человеком, что Помет тоже подчёркивает в своих монологах:

Ah, srjeće moja, srjeće, Fortuno moja draga, sad vidim da me ljubiš! Bogme me ljubiš, a i ja sam mahnit za tobom. Dala si mi u ruke okažiun da učinim nešto, za čim nijesam mogao ni žudjet!

(1950: 18).

Ах, счастье моё, счастье, фортуна моя дорогая, теперь я вижу, что ты любишь меня. Ей-богу любишь, да и сам я потерял от тебя голову. Ты дала мне возможность сделать то, о чём я и мечтать не мог!

(1955: 12).

Как уже упомянуто выше, Вагапова часто сокращает монологи Помета, а эту мысль о фортуне она совсем выпускает, хотя она является важной, чтобы понять суть философии фортуны и отношения Помета к ней. Интересно также, что Солнцева слово фортуна пишет строчной буквой, хотя Фотез в своей адаптации больше персонифицирует идею, выбирая прописную букву:

Od ljudi je čovjek kralj, kad umije vladat. A trjeba je bit virtuozi, tko hoće bit gospodar na svijetu, i trjeba se s vremenom akomodavat.

(1950: 32).

Тот среди людей король, кто повелевать умеет. Нужно быть виртуозом, если хочешь быть хозяином положения на этом свете. Но нужно уметь и приспособливаться к обстоятельствам...

(1955: 24).

Кто хочет в этом мире быть любимцем фортуны, должен быть виртуозом.

(2008: 895).

Уже в этом фрагменте монолога Помета видна разница в переводах. Солнцева старается остаться чем ближе оригиналу, а Вагапова сокращает монологи. Итак, у Солнцевой получились длинные предложения и не сохранилась лаконичность речи Помета. Также, слово *virtuoz* в данном монологе относится к философии фортуны, т.е. к понятию *virtù*, и обозначает человека с достоинствами, морального и смелого. Поэтому, перевод виртуоз, т.е. тот, кто достиг высокой степени мастерства в чём-либо, не является точным. Вагапова данную мысль, в которой содержится суть философии фортуны, перевела в более непосредственный способ, добавляя понятие фортуны. Вагапова также не учла значение слова *virtuoz*.

Vidiš li, gospodaru moj, s razumnijem sreća stoji. S mahnitima, s konfužnijema, s injorantima ona ne opći. [...] Ovo se more reć čovjek – a i ja sam čovjek gospar, ki s galanterijom idem, razumno se vladam, nisam rustik. Dobra je srjeća sa mnom. Felicitas felicitancium!

(1950: 65).

Видишь ли, господин мой, счастье приходит к тем, кто умнее. С безумными, дурными и невежами оно не хочет знаться. [...] Вот это называется человек, но и я не плох. Когда с девицей прогуливаюсь, знаю как себя держать, я не мужлан какой-нибудь. Мне везёт фелицитас фелицитанциум.

(1955: 58).

Счастье умным улыбается, господин мой. Дуракам да невеждам со счастьем делать нечего. Счастье счастливым!

(2008: 918).

Вагапова снова показывает, что она поняла суть идеи фортуны и что может в нескольких словах перенести то, что Помет в свой характерно экспрессивный способ говорит.

Vidjeste li, što učini od mene ona prastica Fortuna? Rekao sam ja, da nije ženama za vjerovat. Vražja ženska narav, koja me čini čas smijati se, čas plakati.

(1950: 76).

Вы видите, что со мной сделала эта свинья фортуна? Я же сказал, что женщинам нельзя верить. Дьявольский у них характер, он то заставляет меня смеяться, то плакать.

(1955: 63).

Ну, видели, какую шутку сыграла со мной эта обманщица фортуна? Говорил же я, что бабам верить нельзя. Проклятый женский нрав, вгоняет нас то в смех, то в слёзы.

(2008: 926).

Здесь также видно, что Вагапова тоже пишет слово фортуна строчной буквой, как и Солнцева, ставя таким способом акцент на самой идее. Перевод Вагаповой является

намного более экспрессивным, а слово *prastica*, переведённое как обманщица, лучше выражает суть фортуны как ненадёжной и ветреной женщины, чем дословный перевод Солнцевой.

8. Социальные и политические коннотации

В творчестве Марина Држича легко можем найти многие мотивы, подлежащие социальной интерпретации. Особенно если имеем ввиду его жизненный путь. Его семья иногда тоже принадлежала аристократическому сословию Дубровника, но утратила этот статус в 14 веке. Држич и его семья постоянно находились в финансовых проблемах, что приблизило его к простому народу и вызвало его гнев в отношении к аристократии, которая имела всю власть в Дубровницкой Республике (Fotez, 1974). Поэтому, как пишет С. Стоян, Држич в своих произведениях старается показать социальную сегрегацию дубровницкого общества, противопоставляя персонажи аристократов более многочисленным «маленьким людям» (Stojan, 2007). Држич создаёт произведения, понятные всем своим землякам, при чём первый проводит демократизацию дубровницкой литературы (Ratković, 1969). Всё это в двадцатом веке, во время коммунистической власти в Югославии, привело к новым интерпретациям его творчества, что является интересным и для анализа переводов, так как в Советском Союзе была похожая ситуация. Югославские литературоведы рассмотрели Држича в новом, социалистическом свете, интерпретируя его как утопического визионера и поэта бедноты (Ložica, 2010). Случались даже и такие недоразумения, как интерпретация произведений в современном свете, что привело к отождествлению дубровницкого общества в произведениях Држича с пролетаризированной массой, разделённой на современные сословия (Čubelić, 1969). Своего рода протореволюционером считали его исследователи, как М. Крлежа и Ж. Еличич (Senker, 2009).

Благодаря языку, на котором были написаны комедии Држича и который был понятен всем, их постановкам могли присутствовать все слои общества. Если не было возможности послушать комедию на улице, народ собирался перед дворцами, слушая её через большие окна (Stojan, 2007). В своём втором прологе оригинального *Дундо Марое*, который был написан «для всех», о чём уже пошла речь, Држич обращается именно своей публике. В адаптации Фотеза этот пролог стоит в начале комедии:

Plemeniti i dobrotivi skupe, puče stari i mudri! [...] ja nazivam dobru večer, mirnu noć i pritilo godište svitlijem, uzmožnijem dubrovačkim vlastelom, a pozdravljam ovi stari puk: ljude, žene, stare, mlade, velike i male...

(1950: 7).

Благородное и достопочтенное собрание, народ честной, старый и мудрый! [...] Я желаю вам доброго вечера, спокойной ночи и счастливого года, вам, светлейшим и всемогущим господам из Дубровника и приветствую народ честной: мужчин, женщин, старых и молодых, высоких и низких...

(1955: 2).

О пресветлые и досточтимые дворяне города Дубровника! Благородные и достойные мужи! [...] Добрый вам вечер! [...] Кланяюсь к народу – вам, горожане, и женам вашим! [...] Кто постарше и помоложе, кто познатней и кто поскромней...

(2008: 877).

Хотя в оригинальном тексте разница между мужской и женской публикой больше подчёркивается, оба перевода делают их положение более равным. Интересным также являются переводы прилагательных *veliki i mali*, относящихся не к росту людей, а к их материальному положению. Тут Вагапова хорошо перенесла смысл, пока Солнцева перевела дословно. Оба перевода хорошо передают разделение публики на слои, подчёркивая благородность аристократии. Видно также, что слово *vlastela*, относящееся именно к аристократическому сословию Дубровника, по-разному переводят Вагапова и Солнцева. Такую тенденцию наблюдаем и позже в тексте, где появляются и другие варианты. Итак, для слова *vlastelin* Солнцева употребляет переводы господин, благородный человек и дворянин, а Вагапова – дворянин и знатный человек. Интересно, что Солнцева на одном месте переводит и выражение *gospodin čovjek* как «благородный человек» (1955: 61), пока Вагапова выражение *gospar čovjek* переводит как «знатная особа» (2008: 896). Солнцева также не подчеркнула в достаточной мере благородность жён представителей дубровницкой аристократии, переведя слово *vladika* как госпожа. Стоит также упомянуть, что дубровницкое диалектальное слово *gospar* обе переводчицы в большинстве случаев переводят как господин, но очень часто появляется и вариант хозяин, который преобладает у Солнцевой. Данное обращение в основном употребляют слуги, обращаясь к своим хозяевам, поэтому перевод хозяин кажется лучшим. Однако, можем предположить, что переводчицы хотели больше подчеркнуть разницы между сословиями в комедии.

Необходимо также упомянуть и замечания югославских литературоведов о антиклерикализме Држича, при чём выделим М. Крлежу (Krleža, 1963) и Ж. Еличича (Jeličić, 1950). В комедии *Дундо Марое* находим множество религиозных мотивов, поэтому интересно рассмотреть, какое было отношение переводчиц к ним. О религиозных мотивах уже пошла речь в разделе о экспрессивных элементах комедии. Из там приведённых примеров можем заключить, что оба перевода сохраняют религиозные мотивы. В переводе Солнцевой их больше, что соответствует тенденции переводчицы

сохранять структуру оригинальных реплик. Вагапова, с другой стороны, более вольно отнеслась к ним, выпуская многие случаи упоминания Бога и святых, но всё равно не показала пренебрежение в отношении к ним. Стоит, однако, снова подчеркнуть два добавленных фрагмента Вагаповой, в которых видно более вольное отношение к религии:

ПЕТРУНЕЛА: Получишь, Помет. Дай бог тебе здоровья.

ПОМЕТ: Оставь бога, Петре, поцелуй меня.

(2008: 930).

НЯНЬКА: Благослови тебя Пресвятая богородица, дочка! Да такую встретить, как ты, — это лучше, чем самого римского папу. *(В испуге крестится и начинает молиться, потом обращается в зрительный зал.)*
Не говорите никому, что я сказала про папу. *(Уходит.)*

(932).

Что касается политических коннотаций в переводах, их трудно было перенести через самый перевод ренессансного текста, но один пример добавления из режиссёрской версии перевода Солнцевой непременно является политически мотивированным:

Певец сидит на колодце. Трое играют в кости на бочке. Справа художник малюет статую. Слева выходит девушка танцовщица. Из центра выход стражи. Арест художника. Крики за кулисами. Выходит Дундо Марое, отгоняя детей.

(1955: 88).

Данная ремарка относится к началу первого акта и является намного короче, чем оригинальная ремарка Солнцевой, которая почти слово в слово следит за оригиналом. Однако, режиссёр на сцену поставляет загадочного художника, которого сразу арестуют. Решение данной загадки даёт нам Марко Фотез, который пишет, что «жандармы всё время ловили какого-то живописца, художника, который писал на месте, на улице, уводили его, но он всегда снова появлялся. И так через весь спектакль. Мне интересовало, что это обозначает, и мне сказали, что премьера случилась во время когда жестоко критиковали “заблудившихся” модернистов, особенно художников. Поэтому, Боян [Ступица] в этот способ протестовал, т.е. подвергнул эти критики насмешкам» (Fotez 1974: 191).

Политический фон перевода Солнцевой можем распознать и в факте, что её перевод был написан под псевдонимом и опубликован в самиздате. Конфликт Тито и Сталина, начавшийся в 1948 году и продолжающийся до его смерти, почти полностью уничтожил культурные связи югославского и советского народов, поэтому пострадала и переводческая деятельность. Хотя перевод был сделан в 1955 году, наверно переводчики

ещё осторожно относились к текстам югославских авторов, о чём свидетельствует и данное употребление псевдонима.

9. Заключение

Комедия *Дундо Марое*, без всякого сомнения, является самой известной и самой оригинальной комедией Марина Држича. М. Фотез подчёркивает, что, исследуя творчество его современников, не нашёл ни одного похожего произведения (Fotez, 1974). Држич успел создать очень сложную комедию, протканную множеством смысловых оттенков и типов комизма, отражающую одновременно дух локальной дубровницкой среды и ренессансной эпохи. В *Дундо Марое* он показал персонажей, инспирированных своими согражданами, на фоне больших перемен, заходящих в мировоззрении человека в эпоху Возрождения. Всё это делает его комедию большим вызовом для перевода и вообще для понимания современному зрителю и человеку, не знакомому с дубровницкой средой: «Переводчик ренессансной комедии должен иметь ввиду временную дистанцию, специфические культурные традиции и особенности персонажей и их речи в контексте этих традиций» (Delbianco i Roić 2009: 191). Однако, комедия, в основном благодаря адаптации М. Фотеза, пережила свой собственный ренессанс и стала одной из самых популярных хорватских комедий за границей.

В данной работе мы постарались показать, в какой степени два русских перевода *Дундо Марое* перенесли многочисленные смысловые оттенки комедии. В общей оценке переводов Л. П. Солнцевой и Н. М. Вагаповой обратимся к критикам уже существующих переводов комедии на иностранные языки, так как некоторые из этих замечаний можем отнести и к русским переводам.

Языковая картина мира комедии является очень сложной и на ней во многом опирается комизм. Итальянские переводы *Дундо Марое* представляют собой хороший пример для сопоставления разных подходов переноса многоязычности. Итак, один из переводов верно следит за оригиналом, но вся комедия переведена на стандартном итальянском языке, что последовательно привело к утрате регионального колорита, комизма и специфичного единства действия, персонажей и их языка (Delbianco i Roić, 2009). В русских переводах не находим такой проблемы, так как обе переводчицы решили перенести все языковые разницы и искажения. Но, Солнцева решила больше следить за оригиналом, сохраняя почти все реплики на итальянском языке, а Вагапова, в соответствии с её тенденцией более вольного перевода, выпускает и сокращает

некоторые из них, добавляя, с другой стороны, свои, в основном общеизвестные, итальянские слова и выражения.

Мы занимались и разными экспрессивными элементами комедии. Так как они особенно влияют на настроение в комедии, многие режиссёры стараются их дополнительно подчеркнуть. Тех режиссёров, которые из Држича делают не комедиографа, а шутника, критикует в своей статье Иван Бошкович. Говоря о современных постановках Држича, особенно о постановках *Дундо Марое* на родине и за рубежом, Бошкович, между прочим, пишет о выравнивании дурного со смешным, безобразного с комичным, вульгарного со забавным. Сутью его критики является слишком подчёркнутое желание режиссёров сделать комедию забавной, что последовательно приводит к утрате иных её качеств и смысловых оттенков. Особенно интересным является его замечание о постановках *Дундо Марое* режиссёра Бояна Ступицы, который, как нам известно, был режиссёром первой постановки комедии в Советском Союзе и автором дополненной версии перевода Солнцевой. Бошкович утверждает, что его постановки, в том числе и заграничные, полны неприличных добавленных фрагментов текста, натуралистических и дурацких сцен, а причину этого видит в его неспособности перенести оригинальную историческую, жизненную и сценическую атмосферу комедии (Bošković, 1969).

Если примем во внимание не только его режиссёрскую версию перевода Солнцевой, о которой уже шла речь, что «кипит от гэгов и шуток», а и перевод Вагаповой, в котором тоже подчёркиваются некоторые из экспрессивных элементов комедии, можно прийти к выводу, что переводы в общем стремились подчеркнуть элемент забавы, т.е. комизм. Комизм в *Дундо Марое* в основном происходит из локальных ситуаций и персонажей, инспирированных реальными жителями ренессансного Дубровника. Атмосферу столько далёкого в пространстве и времени города очень трудно перенести на сцену русского театра, из-за чего выбор переводчиков и режиссёров сделать комедию более смешной и забавной является с одной стороны логичным. Однако, данная работа показала пример перевода, который не содержит никаких добавлений и является очень близким по структуре к оригиналу, а это оригинальный перевод Солнцевой. К сожалению, *Дундо Марое* на русских сценах очевидно не показывали по её версии, а только по дополненной версии Ступицы. Трудно сказать какой успех получили бы такие постановки, если брать во внимание реакции публики на постановку Ступицы, для которой М. Фотез, который ей присутствовал,

написал, что никогда не видел постановку *Дунда*, на которой публика меньше смеялась (Fotez, 1974).

Последняя часть данной дипломной работы была посвящена реалиям и особенностям локального и исторического фона комедии. Как уже упомянуто, дух маленького средиземноморского торгового порта в эпоху Возрождения трудно перенести на современную сцену и утраты несомненно должны случиться. О таких утратах в американской постановке *Дундо Марое* пишет Наум Пановски, подчёркивая, что американский зритель о ренессансном Средиземноморью и Дубровнику знает только с открыток и телевидения, и для него самым важным является действие (Panovski, 2009). Ситуация американского и русского зрителя является во многом похожей, что отразилось и на переводы. Обе переводчицы в определённой мере удаляются от реалий ренессансного Дубровника и текст приспособляют к русской среде. Интервенции Солнцевой при этом являются намного меньше, но в общем не можем сказать, что переводы полностью утратили связь с особенностями русскому человеку экзотичной среды. Сохраняя более общие черты атмосферы средиземноморского города они в определённой мере передали дух города, который Држич так хорошо чувствовал.

Подводя итог, можно сказать, что подходы переводчиц различаются. Солнцева держится оригинальной структуры текста и переносит реплики, ремарки и прологи почти слово в слово, что может быть результатом *ad hoc* перевода, поспешно сделанного для постановки. Вагапова, с другой стороны, достаточно вольно относится к тексту, выпуская многие из реплик, даже важные монологи Помета, а добавляя свои реплики, в том числе многие музыкальные. Вагапова даже вводит изменения и в действие, отделяя сцену с Ондардо на две части. В общем, у Вагаповой наблюдаем одинаковую тенденцию, как и в режиссёрской версии перевода Солнцевой. Она старается подчеркнуть элемент забавы добавляя ещё больше пения и музыки, чем Фотез уже добавил в свою адаптацию оригинального *Дундо Марое* Држича.

Список источников и литературы

- Batušić, Nikola (2002), *Kako su hrvatski književnici nadopisivali Držićeva Dunda Maroja*, u: Fališevac, Dunja; Lisac, Josip; Novaković, Darko (ur.): „Hrvatska književna baština“. Zagreb: Ex Libris.
- Bojanić, Mihajlo; Trivunac, Rastislava (2020), *Rječnik dubrovačkoga govora. Transliterirao i prilagodio Nikola Tolja*. Dubrovnik: vlastita naklada
- Bojović, Zlata (2009), *Držićevi likovi kao nosioci ideja epohe*, u: Anđelković, Sava; Thomas, Paul-Louis (ur.): „Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)“. Zagreb: Disput. 11-22.
- Bošković, Ivan (1969), *Marin Držić – komediograf ili lakrdijaš? (Kako se Držić izvodi ili kako bi ga se trebalo izvoditi na suvremenoj pozornici?)*, u: Ravlić, Jakša (ur.): „Marin Držić. Zbornik radova“. Zagreb: Matica hrvatska. 366-375.
- Creizenach, Wilhelm (1901), *Geschichte des neueren Dramas. II band*. Halle: Niemeyer. 480-490.
- Cronia, Arturo (1953), *Per una retta interpretazione di Marino Darsa*, u: «Rivista di letterature moderne». Firenze; (1955), *Panorama del teatro serbo-croato*. Milano. 22-27; (1956), *Storia de letteratura serbo-croata*. Milano. 55-58; (1966), *La „vexata questio“ delle ascendenze italiane dell' antica letteratura serbo-croata*, u: «Atti e memorie della Societa dalmata di storia patria Vol. V». Roma. 245-257.
- Čale, Frano (1971), *Marin Držić*. Zagreb: Školska knjiga
- Čubelić, Tvrtko (1969), *Prisustvo izvorne narodne teatrologije u komediografiji M. Držića*, u: Ravlić, Jakša (ur.): „Marin Držić. Zbornik radova“. Zagreb: Matica hrvatska. 323-345.
- Delbianco, Valnea; Roić, Sanja (2009), *Problemi prijevoda renesansnog teksta: Dundo Maroje na talijanskom*, u: Anđelković, Sava; Thomas, Paul-Louis (ur.): „Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)“. Zagreb: Disput. 175-196.
- Držić, Marin (1939), *Dundo Maroje. Komedijska u tri čina. Za pozornicu priredio Marko Fotez*. Zagreb: Naklada slavenske knjižare, St. i M. Radić
- Držić, Marin (1950), *Dundo Maroje. Komedijska u tri čina. Za savremenu pozornicu priredio Marko Fotez*. Zagreb: Nakladno poduzeće „Glas rada“
- Držić, Marin (2008), *Dundo Maroje (ur. Luko Paljetak)*. Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik

- Fališevac, Dunja (2010), *O dijalogu i dijalogičnosti u Držićevim komedijama*, u: Batušić, Nikola; Fališevac, Dunja (ur.): „Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu“. Zagreb: HAZU. 233-246.
- Foretić, Miljenko (1969), *Marin Držić i kazališni život renesansnog Dubrovnika*, u: Ravlić, Jakša (ur.): „Marin Držić. Zbornik radova“. Zagreb: Matica hrvatska. 233-255.
- Foretić, Vinko (1969), *Dubrovnik u doba Marina Držića*, u: Ravlić, Jakša (ur.): „Marin Držić. Zbornik radova“. Zagreb: Matica hrvatska. 7-27.
- Fotez, Marko (1974), *Putovanja s Dundom Marojem*. Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre
- Fotez, Marko (1976), *Marin Držić u svjetskoj literaturi i na svjetskim scenama*, u: Kokole, Jože (ur.): „Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu. Vol. 3 No. 1“. Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split. 257-274.
- Fotez, Marko (2000), *O preradbi Dunda Maroja*, u: Batušić, Slavko; Fotez, Marko: „Izbor iz djela“. Vinkovci: SN „Privlačica“. 314-337.
- Gálvez, Francisco Javier Juez (2009), *Dundo Maroje (1551., 1938.) – traduktološka problematika (i strategije)*, u: Pavlović, Cvijeta; Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.): „Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i naslijeđe) sa znanstvenog skupa održanog od 22. do 24. rujna 2008. godine u Splitu“. Split: Književni krug. 307-319.
- Gulin, Valentina (1996), *Antropološka vizija povijesti: Držićev Dubrovnik*, u: „Etnološka tribina: Godišnjak Hrvatskog etnološkog društva“ Vol. 26. No. 19. 151-169.
- Jeličić, Živko (1950), *Marin Držić: pjesnik dubrovačke sirotinje*. Zagreb: Novo pokoljenje
- Jireček, Konstantin (1899), *Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte*, u: «Archiv für slavische Philologie XXI». 454, 481-494.
- Kindermann, Heinz (1959), *Theatergeschichte Europas. II Band*. Salzburg: Otto Müller
- Kolenić, Ljiljana (2010), *Frazeologija u Držićevu „Dundu Maroju“*, u: Batušić, Nikola; Fališevac, Dunja (ur.): „Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu“. Zagreb: HAZU. 397-418.
- Krleža, Miroslav (1963), *O našem dramskom repertoaru. Povodom 400. godišnjice Držićeve „Tirene“*, u: Malnar, Anđelko (ur.): *Eseji (knjiga treća)*. Zagreb: Zora
- Lisac, Josip (2010), *Jezici u Marina Držića*, u: Batušić, Nikola; Fališevac, Dunja (ur.): „Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu“. Zagreb: HAZU. 389-395.

- Lozica, Ivan (2010), *Ljudi nahvao, Platon i grubi maskari*, u: Batušić, Nikola; Fališevac, Dunja (ur.): „Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu“. Zagreb: HAZU. 187-201.
- Maver, Giovanni (1960), *Letteratura serbo-croata*. Milano: Vallardi
- Paljetak, Luko (2008), *Pogovor*, u: Držić, Marin: „Dundo Maroje“. Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik. 1651-1660.
- Panovski, Naum (2009), *U Fortuninom zagrljaju – ili san o svijetu bez ljudi nahvao*, u: Pavlović, Cvijeta; Glunčić-Bužančić, Vinka (ur.): „Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i naslijeđe) sa znanstvenog skupa održanog od 22. do 24. rujna 2008. godine u Splitu“. Split: Književni krug. 321-329.
- Pintarić, Neda (2002), *Pragmemi u komunikaciji*. Zagreb: Zavod za lingvistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu
- Prosperov Novak, Slobodan (2008), *Životopis Marina Držića*, u: Držić, Marin: „Dundo Maroje“. Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik. 1605-1626.
- Ratković, Milan (1969), *Marin Držić, pisac komedija*, u: Ravlić, Jakša (ur.): „Marin Držić. Zbornik radova“. Zagreb: Matica hrvatska. 131-141.
- Rešetar, Milan (1934), *Jezik Marina Držića*. Zagreb: Tisak nadbiskupske tiskare
- Senker, Boris (2009), *Karnevalsko u „Dundu Maroju“*, u: Anđelković, Sava, Thomas; Paul-Louis (ur.): „Marin Držić – svjetionik dubrovačke renesanse. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa (Pariz, 23-25. listopada 2008)“. Zagreb: Disput. 147-172.
- Slamnig, Ivan (1965), *Gradska pučka pjesma u komedijama Marina Držića*, u: Slamnig, Ivan: „Disciplina mašte“. Zagreb: Matica hrvatska. 141-148.
- Stojan, Slavica (2007), *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Zagreb; Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku
- Stojan, Slavica (2010), „*Magnificencia*“ na Držićev način, u: Batušić, Nikola; Fališevac, Dunja (ur.): „Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5-7. studenoga 2008. u Zagrebu“. Zagreb: HAZU. 159-175.
- Švelec, Franjo (1969), *Marin Držić i renesansno kazalište*, u: Ravlić, Jakša (ur.): „Marin Držić. Zbornik radova“. Zagreb: Matica hrvatska. 218-232.
- Акимова, О. А. (1997): „Литература Хорватии, Далмации и Дубровника“, в: «История литератур западных и южный славян: В 3-х тт. Том I: От истоков до середины XVIII века». Москва: Индрик

- Голенищев-Кутузов, И. Н. (1963), *Итальянское Возрождение и славянские литературы XV-XVI веков*. Москва: Издательство Академии наук СССР.
- Држич, Марин (1955), *Дундо Марое. Комедия в трёх действиях. Сценическая обработка Марко Фотез (перевод И. И. Петровой)*
- Држич, Марин (2008), *Дундо Марое. Комедия в трёх действиях. Обработка для сцены Марка Фотеза (перевод с хорватского Наталия Ваганова)*, в: Držić, Marin (2008): «Dundo Maroje». Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik. 875-940.
- Дробышева, М. Н. (2006), *Далматинско-дубровницкое Возрождение: творчество Марина Држича*. СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета
- Дробышева, М. Н. (2010), *Значение наследия Марина Држича для современной культуры и театрального искусства*, в: Жакова, Н. К. (ред.): «Вторые Андреевские чтения: Славянские литературы и литературные взаимосвязи: Материалы секции XXXIX филологической конференции, 15-16 марта 2010 г., Санкт-Петербург». СПб: Филологический факультет СПбГУ. 16-22.
- Дробышева, М. Н. (2018), *К вопросу становления дубровницкой комедии. Марин Држич и традиция Плавта*, в: Гусева, О. В. (ред.): «Девятые и десятые Андреевские чтения: Славянские литературы и литературные взаимосвязи: сборник статей по материалам XLVI и XLVII Международных филологических конференций, 13-22 марта 2017 г., 19-28 марта 2018 г., г. Санкт-Петербург». СПб: Издательство «ВВМ». 28-47.
- Зайцев, В. К. (1969), *Между Львом и Драконом: Дубровницкое Возрождение и эпическая поэма Ивана Гундулича «Осман»*. Минск: Наука и техника
- Игнатов, С. С. (1956), *Зарождение славянского театра на Балканах*, в: «История западноевропейского театра. Том I». Москва: Искусство
- Лосев, А. Ф. (1998), *Эстетика Возрождения*. Москва: Мысль
- Макушев, В. В. (1867), *Исследования об исторических памятниках и бытописателях Дубровника*. СПб: Типография Императорской Академии Наук; (1867), *Задунайские и адриатические славяне*. СПб: Типография Бокрама.
- Марков, П. А. (гл. ред.) (1963), *Театральная энциклопедия. Том II*. Москва: Советская энциклопедия.
- Мисонжников, Б. Я. (2006), *Тайны мира Марина Држича*, в: Дробышева, М. Н.: «Далматинско-дубровницкое Возрождение: творчество Марина Држича». СПб: Издательство Санкт-Петербургского университета. 3-5.

- Петровский, Н. М. (1901), *О сочинениях Петра Гекторовича (1487-1572)*. Казань: Типолитография Императорского Университета
- Фрейденберг, М. М. (1982), *Марин Држич – комедиограф из Дубровника*, в: «Советское славяноведение». №3. 1982.
- Эко, Умберто (2006), *Сказать почти то же самое. Опыты перевода*. СПб: Symposium

Sažetak rada:

Komedija *Dundo Maroje*, najpopularnije, a po mišljenju mnogih stručnjaka i najoriginalnije djelo najvećeg hrvatskog renesansnog komediografa Marina Držića primjer je izrazito slojevitog djela koje u prevoditeljskom kontekstu predstavlja pravi izazov. Upravo su prijevodi ove komedije, ujedno i jedne od najizvođenijih dramskih uradaka nekog hrvatskog autora u svijetu, tema ovog rada. Nakon dugog razdoblja u kojem je stvaralaštvo Držića bilo zapostavljeno, adaptacija Marka Foteza i po njoj postavljena komedija na daskama zagrebačkog HNK 1938. godine, utrla su put njegovom „uskrснуću“. Iako Fotez krati originalnog *Dunda*, pojednostavljajući zastarjeli jezik pun dijalektizama i talijanskih fragmenata, dobija tročinku prilagođenu suvremenoj pozornici, obilježenu renesansnom radošću i poletom. Ta nova verzija komedije bila je temelj za većinu prijevoda na strane jezike, uključujući i dva ruska prijevoda – L.P. Solnceve iz 1955. godine (pod pseudonimom I.I. Petrova) i M.N. Vagapove iz 1980. godine. Uzevši u obzir vremensku, ali i povijesnu te kulturološku distancu s kojom su se suočile prevoditeljice na ruski jezik, zadaća ovog rada jest proanalizirati i usporediti prijevode kroz razne slojeve djela. Posebno je izazovno bilo usporediti prijevode imajući u vidu izrazito složenu jezičnu strukturu djela – mješavinu dubrovačkog govora, talijanskog, njemačkog, ali i mnoštva iskrivljenih replika. Jedno poglavlje posvećeno je i raznim ekspresivnim elementima komedije, kao što su usklici, frazeologija, te glazbeni fragmenti koje je Fotez dodatno istaknuo u svojoj adaptaciji. Osobiti izazov za prevoditelje svakako predstavlja lokalni te povijesni element komedije, odražen u realijama poput hrane, čestog motiva Pometovih monologa, ali i renesansnoj filozofiji – ideji hedonizma i Fortune. Analiza ruskih prijevoda ne zazire od političkog konteksta u kojima su nastajali, što je posebno zanimljivo zbog činjenice da su ruski prijevodi pisani u vrijeme Sovjetskog Saveza. Navedeni slojevi pokazali su različite tendencije u oba prijevoda, a zanimljivo je i da je prvi prijevod iz 1955. doživio doradu režisera Bojana Stupice, koji uvodi mnoštvo izmjena, stvorivši tako svojevrsni treći prijevod komedije.

Ključne riječi:

Dundo Maroje, adaptacija, ruski prijevodi, višejezičnost komedije, slojevitost komizma, lokalne realije, suvremene konotacije

Kratki životopis:

Antonio Milovina rođen je 17. svibnja 1997. u Dubrovniku, gdje je proveo djetinjstvo. Opći smjer Gimnazije Dubrovnik završio je 2015. godine. Potom upisuje dvopredmetni studij rusistike i polonistike na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. U svibnju 2018. godine izlaže svoj rad *Элементы ужаса в повести «Вий» Н. В. Гоголя* na studentskoj konferenciji povodom Dana ruskog jezika na Filozofskom fakultetu te sudjeluje i na III. studentskom lingvokulturološkom skupu u organizaciji Katedre za poljski jezik i književnost. Iste godine završava preddiplomski studij poljskog jezika i književnosti. Sedmi semestar svog visokoškolskog obrazovanja proveo je na Erasmus+ razmjeni u Poljskoj, na Sveučilištu Adama Mickiewicza u Poznańu. U rujnu 2019. godine brani završni rad *Анализ имён персонажей в Мёртвых душах Н.В. Гоголя* na Katedri za ruski jezik.