

Абтин Голькар

ПЕРСИДСКАЯ ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ПЬЕСЫ М. КУЛИША «МИНА МАЗАЙЛО»

В статье автором сделана попытка определить ряд моментов в тексте пьесы «Мина Мазайло» М. Кулиша (на основе собственного опыта перевода пьесы на персидский язык), вызывающих трудности для переводчика ввиду их языковых свойств или национально-культурной специфики; представлено новое прочтение пьесы, уточнено характеристику ее драматического конфликта и системы персонажей.

Ключевые слова: «Мина Мазайло», Микола Кулиш, рецепция, литературный перевод, драматический конфликт.

Среди всех пьес М. Кулиша «Мина Мазайло», пожалуй, является наименее изученной вне самой Украины. Она единственная среди крупных драматических произведений Кулиша, которая не переведена на русский язык. По данным статьи «Пьесы М. Кулиша за рубежом» Л. Барабана (1992) в течение шести десятилетий были переведены на английский язык только лишь отрывки данного произведения [1, 26], в то время как другие пьесы М. Кулиша неоднократно переводились на разные языки и ставились на сцене зарубежных театров. Несмотря на то, что в украинском литературоведении огромное количество научных работ посвящено анализу «Миной Мазайло» с самых разнообразных углов зрения, эта пьеса весьма редко привлекала внимание иностранных исследователей, хотя ярко выраженная в ней тема поиска национального самоопределения и до наших времен, и во многих других странах оставалась актуальной, злободневной. В данной статье автор намерен на основе собственного опыта перевода пьесы на персидский язык сначала определить ряд моментов в тексте пьесы, вызывающих трудности для переводчика ввиду их языковых свойств или национально-культурной специфики, а далее представить новое прочтение пьесы, уточнить характеристику ее драматического конфликта и системы персонажей.

Проблематика пьесы М. Кулиша вполне знакома и приемлема в Иране как в стране, на территории которой живут многие двуязычные этнические группы (азербайджанцы, туркмены, курды, арабы и др.), боровшиеся в разные исторические периоды за свою самостоятельную идентичность в условиях доминирования иного, персидского, языка и культуры. В то же время в тексте пьесы содержатся порой немаловажные нюансы, которые представляют трудности при переводе на язык назначения или являются недоступными иностранному читателю, у которого нет предварительного знакомства с историей и культурой Украины.

Первый нюанс относится к переводу используемых в пьесе собственных имен, которые, как говорит Г.О. Гольнская, «являются яркими, весомыми приметами-признаками стилистической системы произведений М.Г. Кулиша, мощным средством, выразительные возможности которого в значительной степени раскрывают концепцию писателя, замысел его пьес» [3, 157]. Передача таких коннотативных значений на другой язык достаточно проблематична. При чтении фамилии заглавного героя, например, не возникает у персидского читателя впечатление курьёзности, фамилия не ассоциируется ни с глаголом «мазать», ни с его переносным значением «брудныты» [2, 503]. Правда, определенные реплики героев в течение действия подсказывают иностранному читателю о некоторых формально-семантических характеристиках данной фамилии:

Р и н а: І тепер сміються, регочуть — Мокрина Мазайло, не сказав? (акт 1, сцена 7).

Б а р о н о в а-К о з и н о: Скажіть — змінили вам прізвище? Папа ваш так турбувався... Воно справді якесь чудне. Либонь, малоросійське? (акт 2, сцена 3).

Д і д з а с к а к а в, шаблюю іржавою забряжчав: Я твій пращур і той дід, що надіявся на обід, та без вечері ліг спати... (Десь взялася у діда мазниця. Махнув квачем). Запорожець славний був і колеса мазав. Отож і Мазайло-Квач прозивався (акт 3, сцена 7).

И поэтому тут можно избежать пояснительных сносок, а переводя нижеследующий отрывок:

Р и н а до брата: Ти, здається, знайомився колись. Моя подруга — Уля Розсоха.

У л я самими губами: Розсохина.

Р и н а з натиском: Розсоха (акт 1, сцена 5) — не остается другого выхода, как объяснить персидскому читателю языковую разницу вариантов этой фамилии в сноске.

Кроме того, в отдельных случаях предпочтено нарушить правило о непереводе собственных имен и предлагать персидские эквиваленты для таких онимов, как Убийвовк,

Стокоз, Семиволос, Иона Вочревісуший и т.п. Также следует отметить, что в случае с секретарем земской уездной управы Гимненко, которому за большие деньги позволили поменять фамилию на Говненко, решено переводить лишь первую часть фамилии, оставив характерный для украинских фамилий суффикс *-ко*, чтобы сохранился ее местный колорит. А в таких примерах, как Фон Лилиен, Де Розе, Фон Мазел, Де Мазе, или Алмасов сопутствующие значения фамилий ощущаются и в их транслитерации на персидский язык.

Что касается перевода языковых игр, которыми насыщен текст пьесы, то часть их, связанная в основном с неправильным произношением (например, таких звуков как русский [г] в речи украинцев), относительно легко передается на персидский язык с помощью аналогичных ситуаций, когда носители отдельных диалектов испытывают трудности при воспроизведении ряда звуков персидского языка (например, произнесение звука [г] вместо увулярного [γ]). Гораздо более сложную задачу представляет собой передача того суржика, который используется в речи ряд действующих лиц (например, Тетя Мотя) «как языковая характеристика персонажа и средство создания комического эффекта» [5, 250–251]. Лексические возможности персидского языка и его диалектов для создания подобного смешанного языка ограничены, и экстремальные решения в этой сфере могут привести к непривычности текста или же воспринимаются как неграмотность самого перевода. Правда, таким образом, отчасти, пропадает изюминка, украшающая речь персонажей.

Перевод русско-украинских пар слов, иногда вымышленных, («комод — одіжник», «акusherка — пупорізка, повитуха», «адвокат — брехунець», «аппарат — пристрій», «просорушка — шеретовка» и т.п.) удается относительно легко, так как и в Иране подобные споры об использовании необычных, но исконно персидских слов (устаревших или недавно созданных) вместо заимствованных имеют давнюю историю — и этот вопрос для иранцев является вполне злободневным. Поэтому здесь предложение соответствующих персидских эквивалентов, которые иногда звучат не совсем обычно, не так сложно. Причем в отдельных случаях, когда значение украинского слова подробно объясняется в самом тексте, в переводе использована вместе эквивалента его транслитерация, например, в случае со словами «бразолійний» или «бринить»:

Мокі й м'якше: А, «бринить». По-руському — «звучить». Та тільки одним словом «звучить» його перекласти не можна. <...> «Бринить» має декілька нюансів, відтінків. По-українському кажуть: орел бринить. Це означає — він високо, ледве видно — бринить (акт 1, сцена 5).

Более трудную переводческую задачу представляют собой обороты и фразы, для понимания сути которых читателю нужно предварительное знание истории и культуры Украины. Например, в нижеследующей сцене иранский читатель, не знающий украинскую историю 1918–1919 годов и цвета флагов России, Украины и СССР (которые пришлось объяснить в сноске), вероятно, не поймет сущность спора Дяди Тараса и Тети Моти:

Тьотя: Вибачайте! (Одкликала дядька Тараса, по секрету йому) Ти мені тут не крути. Краще прочитай ось оце... (Розгорнула свою записну книжку). Року 1918-го носив у Києві жовто-блакитного... Зрозумів? <...>

Дядько Тарас (раптом одкликав тьотю Мотю, по секрету їй): А ти роззуй очі та прочитай ось це. (Показав у свою книжку). Року 1919-го носила біло-синьо-червоного...

Тьотя: А я скажу — під біло-синім носила червоного. Червоний зостався... (Одійшла) (акт 3, сцена 7).

Кроме подобных формально-языковых проблем в процессе перевода пьесы на персидский язык возникли и некоторые соображения по поводу ее интерпретации, относящиеся, прежде всего, к системе образов и типу конфликта.

Ряд персонажей пьесы явно носители тех или иных общественно-моральных пороков и недостатков, оценки которых у исследователей однозначно отрицательны. В эту группу действующих лиц входят Тетя Мотя, Рина, Мазайлиха, Мазайло, Баронова-Козино. Их объединяют обывательщина, поверхностное мировосприятие, крайне ограниченный жизненный кругозор, нестойкие моральные принципы, в то время как в каждом из них также наличествует то или иное ярко выраженное качество, создающее из персонажа самостоятельный тип: суеверность у Мазайлихи, пустое, но манипулирующее «витийство» у Рины и Тети Моти, вычурная допотопная аристократия у Бароновой-Козино, и конечно же, наивное, ребяческое стремление к науке у Мазайло, которое выражается в изобретенной им электрической мухобойке и громких фразах о системе кровообращения, среднем арифметическом и т.п. (атрибуты, которые спустя несколько десятилетий стали характерными чертами типа «чудиков» в рассказах В. Шукшина).

Сложнее разобраться в словах и делах двух героев-националистов — Мокія и Дядя Тараса. Их образы также созданы прямолинейно, гротескно. Правда, в их словах нередко слышится горький авторский голос, переживающий за украинский народ и язык, однако Дядя Тарас настолько привержен старым, иногда устаревшим устоям, а Мокій так погружен в свои книги, что они никак не могут укладываться в рамки современных условий жизни, не могут переубедить даже свою семью.

Таким образом, можно частично согласиться с мнением Г.Ф. Семенюка, считавшего, что «на первый взгляд кажется, что комедия М. Кулиша хромеет по поводу позитивных героев, в частности слабо изображенных фигур “футболизованных” комсомольцев вместе со своим лидером Губой. Но это полностью оправдано, потому что этого требовала сама природа сатирического драматургического жанра» [6, 119]. Проясняет ситуацию и сам автор, выступая на театральном диспуте: «Написать похвалу в драматургической форме мы еще успеем. Мы сейчас в борьбе, а раз так, то надо бороться, надо обнаруживать врага и не за рубежом, потому что там знаешь, кто твой враг (между ними и нами существует предел, через предел видим врага) а вот у нас, где врагов так легко не увидим. Вот где их надо разоблачать и бить по ним» [цит. по: 6, 119].

Если принять такую трактовку, то мы имели бы дело с конфликтом, тип которого Ю.И. Корзов называет «абстрактно-обобщенным». Ученый определяет расстановку конфликтных сил в данном типе следующим образом: «противопоставленными сторонами являются те «нормы» и представления, по которым живут и действуют персонажи пьесы, и те истинные, достойные человека нормы поведения, с высоты которых и оценивает автор своих персонажей. Если одна из сторон зримо проявляет себя в действительности, то другая учитывается нами, мыслится при восприятии пьесы как некая абстракция, как незримо существующий авторский идеал» [4, 60].

Однако, по нашему мнению, в пьесе все-таки существует положительный герой, который является не типом, а полноценным драматическим характером с бурно развивающимся внутренним накалом — Уля. Она единственный персонаж пьесы, личность которого в течение всего действия постоянно меняется, развивается. В пьесе только она оказывается в сложной ситуации делать тяжкий моральный выбор. Правда, в самом начале пьесы она предстает перед нами в неприглядном свете: тут она такая же кокетничаящая обывательница, как Рина или «як усяка Уля». Каждый из последующих трех актов также начинается диалогами Рины и Ули, и, таким образом, мы имеем возможность проследить постепенный прогресс в личности Ули. Кстати

говоря, следует уточнить, что действие пьесы, вопреки мнению Г.Ф. Семенюка [6, 117], создано не по образцу классицистического единства времени, и охватываемый в нем отрезок времени далеко выходит за рамки одних суток: между первым и вторым актами проходит два дня, между вторым и третьим — три дня, а между третьим и четвертым — четыре дня; в противном случае прозрение Ули выглядело бы неубедительным, художественно необоснованным.

Духовный рост Ули, на наш взгляд, проявляется ярче всего в двух эпизодах четвертого акта. В начале акта оказывается, что ей удалось отыскать в библиотеке полный текст стихотворения, которое сам Мокий давно не мог найти. Здесь мы уже видим яркое возвышение Ули над Мокием, ибо в отличие от него не «сидит одна в холодной хате», не «прячется со своим укрязыком», а действует, отыскивает то, что хотела (интересно, что в четвертом акте Уля в первый раз не бежит к зеркалу). Более показателен эпизод объяснения Ули с Мокием, где Уля, грозя отъездом в Одессу, должна была заставить Мокия менять фамилию. Мастерство драматурга заключается в том, что именно здесь Уля стоит перед традиционным конфликтом чувства и долга, и самоотверженно принимает правильное моральное решение: подавляет свои чувства, чтобы ее любимый человек мог отстоять свою позицию.

Мужественный поступок Ули, однако, не становится кульминацией действия, не завоевывает должного внимания читателей или зрителей по той простой причине, что конфликт произведения разрешается в полной независимости от него. «Хеппи энд» пьесы, когда правительство весьма неожиданно вмешивается сверху в ход дел и в качестве справедливого судьи налагает кару на виновного, напоминает неубедительную развязку пьес эпохи классицизма (как «Недоросль» Д.И. Фонвизина или «Ябеда» В.В. Капниста), в которых во избежание запрещения пьесы порок должен был быть наказан властями — проблема, с которой сталкивался и М. Кулиш.

Таким образом, моральный выбор Ули теряется в ходе событий пьесы и ничего не меняет, но можно предположить, что именно к такому, недавно рожденному поколению, в первую очередь, обращены симпатия и надежды чуткого драматурга.

ИСТОЧНИКИ

1. Барабан Л. П'єси М. Куліша за рубежем / Л. Барабан // Слово і час. — 1992. — № 12. — С.25–28.
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укл. і голов. ред. В.Т. Бусел. — К. : Ірпінь, 2001. — 1440 с.
3. Голинська Г.О. Стилiстичнi конотацiї власних назв у художньому дискурсі Миколи Куліша / Г.О. Голинська // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. — Серія 8. Філологічні науки. Мовознавство: Збірник наукових праць / Відп. ред. Л.І. Мацько. — К. : НПУ імені М.П. Драгоманова, 2009. — С. 154–160.
4. Корзов Ю. Проблемы эстетики современной русской драмы / Юрий Корзов. — К. : КНУ имени Т. Шевченко, 2005. — 113 с.
5. Назаренко Л. Украинский суржик — социолект, просторечие, пиджин? К вопросу о языковой ситуации на Украине / Л. Назаренко // Slavica Litteraria, 15, 2012. — С. 243–250.
6. Семенюк Г. Українська драматургія 20–30 рр. — К. : Наукова думка, 1993. — 204 с.

У статті автором зроблена спроба визначити ряд моментів у тексті п'єси «Мина Мазайло» М. Куліша (із власного досвіду перекладу п'єси перською мовою), які викликають труднощі для перекладача з огляду на їхні мовні властивості або національно-культурну специфіку; представлено нове прочитання п'єси з уточненням характеристики її драматичного конфлікту та системи персонажів.

Ключові слова: «Мина Мазайло», Микола Куліш, рецепція, літературний переклад, драматичний конфлікт.

In the article the author attempts to identify a number of points in the text of the play "Mina Mazaylo" by N. Kulish (from his personal experience of translation the play in Persian) that cause difficulties for translator according to their linguistic peculiarities or national cultural specificity; presents a new reading of the play with the specification characteristics of its dramatic conflict and system of characters.

Key words: "Mina Mazaylo", Nikolay Kulish, reception, literary translation, dramatic conflict.

УДК: 821.161.2+82.0

Микола Гуменний

А. БАРБЮС, Е. РЕМАРК, О. ГОНЧАР: ПАРАДИГМА ПАРАЛЕЛЬНИХ СТРУКТУР

У статті досліджуються особливості паралельних структур антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара, з'ясовується їх діалогічна співвіднесеність у процесі осягнення історичної і соціальної істини та функціональність художньої деталі.

Ключові слова: антивоєнний роман, атмосфера повісткування, ідеї часу, форми часу, діалогічність, психологія персонажів.

Проблеми війни і миру вічні, тому й осмислювались художньо і філософськи не лише у творах світової літератури, а й у Біблії. Так у «Книзі пророка Ісаї» читаємо розгорнуту метафору:

*«Чи буде сокира пишатися понад свого рубача?
Чи понад свого пилювальника буде гордитися пилка?*

*Ніби жезлоповищує тих, хто його підіймає,
Ніби підносить кий того, хто не є дерево!»*

[3, 691].

Метафора однозначно антивоєнна за своїм емоційним пафосом, сентенція проголошує життєстверджуюче начало. У закодованому підтексті простежується цілком сучасна думка про те, що ідеї часу детермінують конкретні форми часу. Ще з часів Арістотеля естетика виділила у творі зміст і форму, що знаходяться у нерозривній єдності, хоч і протилежні одна одній. Ще до написання твору, незалежно від творчого процесу, ідея живе в авторській свідомості і свідомості навколишнього суспільства. Тому-то художній процес необхідно розглядати як пізнавальний,