

Без да пренебрегва нито една съществена подробност, преводачката пресъздава съдържанието интонация, богатия подтекст на творбата. Известна загуба се наблюдава само в последната строфа, където стихът „Влажно пахнут тополя“ не е намерил съответния еквивалент, а той е важен в общия дух на повишена впечатлителност и възприемчивост.

Багряна успява да предаде онези звукови построения у Ахматова, които, без да се набиват в очите, създават особената музикалност на нейните стихове. В превода на втората строфа тя поставя руското название „повилика“, за да запази плавните модуляции на п—л, търси подходящи думи за тяхното преливане в л—к, в р—л, което така майсторски е постигнато в оригинала. Чрез звуковите съчетания се пресъздава пластиката на стиха, засилва се основното настроение:

Глад засохшей повиликою
Мягко плавает пчела;
У пруда русалку кликаю,
А русалка умерла.

Повиликата изсъхнала —
кротко там пчела се спря.
И русалката издъхнала —
моят зов нечут замря.

С неповторимото лично присъствие на лирическата героиня на Ахматова е наситен и преводният текст на стихотворението „В последний раз мы встретились с тобой“. И тук жизненият фон е представен не като цялостна картина, а с отделни импресионистични штрихи, които се асоциират с преживяването. Силата на асоциациите, ролята на ритъма — всичко това се подчинява на задачата да се създаде усещане за запазения в спомените миг на последната среща. Багряна отдава значение на стиховете „В последний раз мы встретились тогда“ и „И в этот час мне отдана последняя из всех безумных песен“. Точно са преведени двата начални стиха от втората строфа:

Он говорил о лете и о том,
что быть поэтом женщине — нелепость.

За лятото поде той разговор
и че жена поет било нелепост.

Единствената реплика на партньора е достатъчно изразителна, за да се загатне неговият характер и в същото време да се създаде впечатление за драматичното състояние на лирическата героиня. Уловен е нейният вътрешен свят, емоционалното ѝ богатство, високото ѝ чувство за човешко достойнство. С тези свои страни преводът на Багряна е пълноценен аналог на оригиналната творба.

Изложените наблюдения, независимо че се основават на няколко примера, убедително показват, че стиховете на Ана Ахматова в превод на Елисавета Багряна се възприемат като хармонично и стилистично поетическо цяло. Те докосват българския читател до онази съдържана болка и горда възискателност у лирическата героиня на Ахматова, до всичко онова, което съставлява неповторимото обаяние на нейния духовен свят.

„БОЖЕСТВЕНА КОМЕДИЯ“ НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК

Джанернесто Дал'Альо

Всеки разговор върху превод на произведение като „Божествена комедия“ ще изглежда ограничен и частичен, защото може да бъде обоснован само върху няколко определени сравнения, избрани между многото възможни. Затова този, който желае да напише няколко думи върху превеждането на подобно произведение на друг език, и то днес, когато историческият и културният контекст са толкова различни от съществуващите в Италия през XIV в., трябва да подходи много внимателно.

Преди всичко обаче трябва да се похвали голямата смелост на двамата преводачи И. Иванов и Л. Любенов, които са посветили дълги години на този труд.

Всяко препрочитане на „Божествена комедия“ е едно ново преживяване, от което у всеки читател възникват нови проблеми, които потвърждават у него убеждението, че съществуват още много страници, много места във великата творба, все още недостатъчно схванати и в които все още не е проникнато. Или, иначе казано, убеждението, че се намира пред едно произведение, на което цялата човешка култура дължи много.

Един от първите въпроси, които възникна спонтанно пред мен по време на паралелното прочитане на Дантевия текст и българския превод на Иван Иванов и Любен Любенов, е от чисто езиково естество и ме накара да разбера преди всичко какво е предназначението, какъв е смисълът на един превод, направен в единадесетерични стихове и в терцини — терцини с равномерни рими, чисто „дANTEвски“ терцини.

Какво означават в един чужд език, отдавна напълно узрял и литературен, какъвто е българският, и при това в XX в., тези метрически окови? Какво се предава на чуждия език в толкова по-късна епоха чрез спазването на подобна ритмическа точност?

Наистина не би могло и да се предполага, че какъвто и да е превод на „Божествена комедия“, може да предаде на чуждия читател стойността на поемата в нейния езиково-исторически аспект. Данте е „сЪздал“, ако може така да се каже опростено, италианския език, създал го е със своето произведение. И е създал не само езика, но и стилистическите инструменти, логическата точност и сбитостта, с които той се изразява в своето произведение. Данте е башата на един нов език; всеки преводач притежава свой език, в границите на който се движи и с който може да си служи. Следователно езиковата, стилистичната и формалната новост на всеки превод не може да бъде друго освен едно бледо отражение на революционното начало, което в зората на Ренесанса е дарил на италианската литература този човек, който, както се е изразил Ауербах, „със своя език откри отново света“.

След всичко казано дотук, въпреки че съм запознат с метода, често прилаган при преводите в някои страни в Източна Европа, който се състои в точното предаване на оригинала в неговата външна метрическа форма, трябва да отбележа, че отначало този метод ми се стори до известна степен изкуствен и механичен.

Това предизвика у мен нуждата да разясня каква е била за италианския език, или поне за италианския от XIV в., функцията на метрическите схеми, използвани от Данте.

Що се отнася до терцината, въпросът е относително прост. В поемата тя е едва ли не необходима, за да свърже и да създаде единството на всяка песен и на цялото произведение. Терцината допуска едновременно както бързите преходи на действието, появата на внезапни ракурси, променливата гама на чувствата, изказани само с няколко думи, така и пълното единство на всяка отделна песен.

И нека не забравяме, че ако това бързо преминаване от една тема на друга, от един тон на друг (а това е една от причините, поради които преводът на подобно произведение е извънредно труден и сложен) и днес все още ни поразяват, за времето на Данте то е представлявало направо потресаваша новост. Достатъчно е да се спомене като пример анализът, направен в „Мимезис“ от Е. Ауербах на стихове 22—78 на песен X от „Ад“, където се явяват Фарината дел Уберти и Гуидо Кавалканти.

Терцината следователно трябва да бъде запазена и в един модерен превод. И. Иванов и Л. Любенов са схванали това много добре и са запазили не само самата терцина, но и Дантевите enjambements в нея. Споменавам тук (за съжаление не мога да се простра повече) само началото на песен VIII от „Чистилице“:

Era già l'ora che volge ie disio
Ai navigante e'ntenerisce il core
Lo di c'han detto ai dolci amici addio;
E che lo novo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano
Che paia il giorno pianger che si more...

Бе онзи час, във който се вълнува
моряхът, спомняйки си умилен
раздялата, преди да отпътува,
час, в който бива друмникът ранен
от сладка обич, звънне ли камбана,
оплаквайки умирация ден...

Ако терцината не беше запазена в тази поема, сравнително къса и така богата и плътна, раздробяването на най-прочутото произведение на италианската литература щеше да бъде едва ли не фатално и вместо поема щеше да се получи само сборник от несвързани стихотворения.

Ние приветствуваме превода на цялата комедия. Не са много самите италианци, които са прочели тази поема от първия до последния стих. Обикновено читателите се задоволяват с прочитането на някой епизод, на някое сравнение, на някоя Дантева инвектива, без да придобият никаква представа за величествената и въздушна, възходяща „готическа“ архитектура на това произведение, наситено със смисъл, с хуманни отзвуци и с философски търсения.

Употребата на единадесетсричния стих в превода предизвиква обаче един по-голям и съществен въпрос. У Данте и в италианската поезия изобщо този стих е една почти непринудена стъпка и никой друг ритъм не се е оказал така свойствен на вътрешния ритъм на италианския език като този. Може би в стъпка с нечетен брой срички прекалено много хвалената „музикалност“ на италианския език се смекчава и не се превръща в монотонна кантилена, както например в дванадесетсричния или осемсричния стих, широко употребявани в първата половина на XIX в. (Мандзони, Берше и др.). Неслучайно Унгарети, след като в ранната си поезия бе раздробил всяка традиционна стъпка, за да стигне едва ли не до сричане на своите думи, се върна накрая към „стария“ единадесетсричен стих, явно осъзнал необходимостта да се завърне към онзи непосредствен ритъм, който италианският език почти налага на тези, които го говорят.

Но така ли е това и за българския език? Струва ми се, че не е. Или поне той не притежава стих така привилегирован от поетическата традиция (в единадесетсрични стихове са писали освен Данте почти винаги Петрарка, Ариосто, Тасо, Фосколо и др.). Затова решението на преводачите да поемат това задължение се превръща за тях в ярем, но за сметка на това потенциално продуктивен и обновяващ. Обновяващ в смисъл, че като потенциален ярем може същевременно да се окаже много полезен. По-нататък ще се спра на тази възможност, отлично използвана от Иванов и Любенов. И тъй като говоря за метриката, нека не забравяме какво е писал поет като П. Валери — когато говори за поетите, той нарича тези препятствия „genes exquisites“.

И така, преди да пристъпя към по-пряк анализ на превода, за който става дума, бих искал да се спра на един сериозен въпрос от друга област. Става дума за следното — дали се намираме пред един обикновен превод или пред едно произведение, което като резултат от строго филологическо, историческо и философско проникване в текста, каквото е това на Иванов и Любенов, не се ограничава с обикновен превод на текста, а се стреми да бъде и *нова* поезия? Успоредна на тази на Данте, вярна на неговата, но в известен смисъл „престъждалена“?

Разбира се, абсурдно е да се счита италианският единадесетсричен стих за ритмична проза. Но въпреки това той е разговорен стих, с широк ритъм, пълен с всевъзможни вариации, т. е. поддаващ се на извънредно разнообразни модуляции (интересно е да се установи колко е допринесла за това самата Дантева поезия).

Голяма част от тази спонтанност, от тази разговорност на Дантевия стих, пренесена в българския единадесетсричен стих, може много лесно да се изгуби и той да придобие известна механическа интензивност на ритмическо скандиране, каквото невини съществуват в италианския оригинал. И такъв превод е изложен на опасността да придобие стегнат и поучителен тон, какъвто в „Чистилището“ и „Рая“ много рядко се срещат.

Априорното предубеждение към известна механическа твърдост като неизбежен плод на формална строгост беше се породила и у мен, когато сравнявах оригинала с двата по-стари български превода — на К. Величков и К. Христов — също в терции и единадесетсрични стихове.

Но внимателното филологическо проникване в буквалния смисъл на текста, залегнало в основата на превода на Иванов и Любенов, съпоставено с извънредно свободното преправяне и напълно неясния текст на някои места у К. Христов,¹ предизвиква у мен още при четенето на „Ад“ голямо уважение към този нов труд и ме накара да разгледам без предубеждение „новата“ българска „Божествена комедия“. Внимателното прочитане ме накара да вникна в онези не само логически, исторически, теологически и философски стойности, които този превод предава на една друга нация. Накара ме да се постарая да разбера и тази нова поезия — поезията на превода, за който става дума.

Ще се огранича с привеждането на няколко примера, които ми се струват показателни за целия превод. В цитираната вече песен XXVI от „Ад“ стих като „ma misi me per l'alto mare aperto“ (XXVI, 100) е просто непреводим, изпълнен с ренесансов разцвет на живота и с ритмическо и метрическо майсторство, израз на окончателен и героичен избор в живота. Би могло да се говори още много за широката и светла игра на гласните, за тяхната спокойна и тайнствена музикалност, наподобяваща фона на Леонардовите картини. Стихът не само е преведен много точно („и впуснах се по морските вълни“), но мисля, че не е възможно да се намери друг, подходящ еквивалентен израз. Преведен е несравнимо по-добре от двата предишни преводи на български („Набързо тръгнах по морски бездни“ — К. Величков „Какво, че с нас морето си играй?“ — К. Христов). Разбира се, чувството за обширност във втората част на стиха (и на спомена на Одисей — „per l'alto mare aperto“), предадено на италианския читател чрез изобилието от гласни и техните изйщни съзвучия, тук се губи. Не е и възможно да се пресъздаде стих 142: „infin che l'mar fu sopra noi richiuso“ — „и склочи се морето зло над нас“). Тук проличава голямата ревност на двамата преводачи и за нас става ясно, че известната свобода, която те са си позволили спрямо оригинала, има своето убедително оправдание. Добавена е една дума „зло“, но, струва ми се, че това не е сторено произволно, а е похват, чрез който, вмъквайки една гласна след две плавни, се пресъздават до известна степен величието и покоят на оригинала и се запазва ритмическият му профил. И в следващата песен (XXVII, Гуйдо да Монтефелтро) са постигнати също така прекрасни резултати, особено в стих 99 („perche le sue parole ebre — „безумни думи, стори ми се каза“) и тези, които го предшествуват:

И както Константин бе призовал
да го цери Силвестър от проказа,
така и този беше пожелал
да го цера от гордост и омраза;
поиска ми съвет, аз замълчах.

Разбира се, не е възможно да посоча всичките места, получили успешно разрешение в превода и които правят от превода на „Ад“ едно много добро постижение.

Като оставим настрана най-прочутите, така да се каже „Дантевите“ епизоди от „Ад“, които са повествователни и които, както и да са разказани, са ефектни и убедителни, „превсждането“ на български на онези така нюансиращи стихове от „Чистилицето“ и „Рая“, които са толкова плавни, сигурни и спокойни, на онези замирения и описания на спомени, на срещи и явления, които като че ли изчезват неосезателно в тишината и спомените, макар и в известна степен относително, е все пак първокласно. Виж например „Чистилице“, XXIII, ст. 115—117:

¹ Например в една от най-прочутите песни на „Божествена комедия“, „Ад“, XXVI, стих 96: „...nèl debito amore“

Lo qual dovea Penelope lieta
у Иванов и Любенов: и ни съпружеското задължение —
на моята Пенелопа радостта —
и у К. Христов: ... нито най-сетне на Пенелопа вярна любовта.

Per ch'io a lui: „Se ti riduci a mente
Qual foste mece e qual io teco fui,
Ancor fia grave il memorar presente
Ако си спомняш — рекох аз тогава —
как с мене ти живя и с тебе — аз,
пак тоя спомен ще ни огорчава.

„Чистилице“, XXXIII, ст. 138

Lo dolce ber che mai niavria sazio.
Водата, която вечно ще жадувам аз.
„Рай“, XV, ст. 148

E venni dal martirio a questa pace.
и тук съм в мир след мъките щастлив.

Двете кантини, които досега не са превеждани на български език, са намерили достоен еквивалент. Освен това не трябва да се забравя, че ако запознаването с Данте, ограничено само с „Божествена комедия“, е произволно, още по-произволно е то да бъде ограничено само с „Ад“ (макар и поради известен афинитет от страна на някои ентузиасты.¹)

Преводът на цялата поема може да се счита като начало на едно по-обстойно запознаване с цялото творческо дело на поета и на самата школа „сладостния нов стил“. Такова запознаване би могло да бъде ценен принос в изследването на доренесансовия период в цяла Европа и в по-задълбоченото проникване във философията, предизвикала разцвета на тази поезия.

Школата на „сладостния нов стил“ е явление, което има своите корени в сицилианската школа и преди нея в провансалската, но тя развива в поетична форма и въпроса за отношенията между логично-рационалното и поетично-интуитивното познание. Това са проблеми, които не трябва да се омаловажават, ако искаме да разберем какво означава появата на Ренесанса и бързият успех, постигнат от платонизма в тази епоха и в цяла Европа, докато Аристотел, който чрез Тома Аквински е бил учител на Данте, започва параболата на своя залез.

Поезията на Данте, разбира се, не е само в „Божествена комедия“, нито неговото творческо дело може да бъде разбрано от историческа гледна точка, като се основаваме само на нея. Известни идеи, които представляват голям исторически интерес, може да се открият и в неговите второстепенни творби. И то не само в „Нов живот“ и в „Римите“. Данте е написал цели книги, в които изяснява и уточнява своята философска и политическа мисъл. В „Божествена комедия“ той изказва мислите си последователно, но прави това косвено. Там неговата мисъл е вплетена в съвсем друга действителност, която трябва да бъде наречена със собственото ѝ име: поезия. И понеже е изпълнена с намеци и метафори, тя изисква внимателен и сигурен превод.

Само ако разгледаме „Божествена комедия“ като поезия, ще ни станат ясни и някои поразителни наивности на поета, за които се споменава и в увода към превода, където се цитира Енгелс и се говори за Данте като за последния поет на Средновековието. Само по този начин се изясняват някои абсурдни мечти (като например за свещената Римска империя), а най-вече носталгията по миналото, по един свят, все още феодален и затворен („Рай“, XV, XVI, XVII).

Наистина развитието на индустрията и на търговията е преобразило за късо време социалната структура на града, накрънявайки най-вече интересите на малките благороднически родове (на един от тях принадлежи и Данте), за които е било трудно да запазят дори привидността на миналия си престиж, докато новото устройство на корпорациите ги е изключило практически от традиционната политическа дейност (Н. Сапелю), но мисля, че в душата на изгнаника Алигьери е настъпила понятна обърканост, която е много трудно да бъде разгадвана след толкова векове, но която е направила от Данте ако не друго, поне поради неговата строга защита на човешкото достойнство, един далеч не отживял човек.

Неговата младост не е преминала, а е останала там, в „кошарата, где... като агънце съм спал“ („Рай“, XXV, ст. 5—6), в „хубавия флорентински град (където не познаваха обидата) и

¹ Величков е бил също изгнаник.

бяха най-честитите на тоя свят“ („Рай“, XV, ст. 130—132). Това са човешките, а не политическите носталгии на всички изгнаници.

Това изостряне и преливане на носталгията носи със себе си един език, още по-нов спрямо този на „Ад“ и поетически по-плодовит (достатъчно е да си спомним за ясната музикална поезия на Петрарка). Преводът на един такъв език представлява извънредно трудно дело.

Струва ми се, че по-скоро зрялата възраст с нейните разочарования, отколкото старостта изглежда на поета, завинаги отдалечен от Флоренция, лирически по-напрегната. Все още силният човек разбира, че времето или по-скоро историята отминава, че обществото и светът се променят и че приближава залезът. Нови поколения, носещи със себе си нови идеали, недостатъчно и зле разбирани, се появяват на сцената и се утвърждават. Мечтите, надеждите, идеалите на Данте са вече залезли, но за изгнаника те не принадлежат на едно вече отминало време: като изгнаник той може да вярва, че се намират все още в един друг край, именно там, във Флоренция, в туй „място оградено“ („Рай“, XV, ст. 97), в „кошарата, где... като агънце съм спал“.

В това смесване на времето с пространството се крие според мен основата на „реакционния“ характер на Дантевия политически мироглед. И тъй като се касае за произведение, изпълнено с толкова широка поезия, би трябвало по-задълбочено да се наблегне на факта, че един от най-болезнените корени на неговата поезия се намира точно там:

Тосканецо, не плача безпричинно,
когато си припомням. . .
и грижите, и шумните забави,
и дамите, и рицарската чест
там, дето хората са с лоши нрави.
„Чистилище“, XIV, ст. 103—III

Според мен именно в областта на изкуството може да се види по-ясно, че Данте не мечтае за една далечна епоха и за едно остаряло общество, но по-скоро него го вдъхновява сливането в една и съща носталгия по неговата идеализирана младост и по неговата родина — също така идеализирана. И мисля, че именно в този тънък и подземен лиризмъ се състои най-голямата трудност за всеки, който иска да проникне в него и да го преведе.

Тази носталгия съвпада хронологично — в появата и в изразяването си — с появата на „Чистилище“ и „Рай“.

Езикът, ритмът, образите, носталгичните описания на пейзажи, близки някога на поета, на хора и събития от миналото, правят атмосферата по-неосезаема, отколкото в „Ад“. В тази атмосфера, точна и същевременно изпълнена с нюанси, каквато е атмосферата на всеки спомен, трябва да се движи всеки, който желае да преведе „Чистилище“ и „Рай“. Не само поради големия интерес към разказите на осъдените, така кратко, но ясно изваяни в „Ад“, но и поради онази все по-малко земна поезия, която става постепенно по-подобна на музика, всеки преводач вероятно се е питал дали има смисъл и дали е възможно произведението да се допълни след първата кантина.

Тук не се касае вече толкова за стихове с особено сложно съдържание, колкото за една изискана игра на съзвучия и рими, за „подхващания“ и връзки, сътворени по-скоро от музика, отколкото от мисъл.

Преводът на И. Иванов и Л. Любенов е успял да предаде тази нова атмосфера дори и в онези стихове, не толкова прочути, но в които намират израз удивлението и дълбоката чувствителност на поета и е предадено неговото дълбоко интимно преживяване: отново възврънатото спокойствие и щастие („Чистилище“, XXXIII, ст. 136—138).

S'io avessi, lettore, piu lungo spazio
Da scrivere, io pur cantere in parte
Lo dolce ber che mai non m'avrio sazio.
Да имах още място в тази част
поне отчасти бих възпял водата,
която вечно ще жадувам аз.

Поради всички тези причини решението на преводачите да продължат и да се премерят с една поезия, която не е толкова „скулптура“, както казва авторът на увода,² а по-скоро живопис и музика е особено достойно за уважение. Именно в последните две части на „Божествена комедия“ И. Иванов и Л. Любенов са постигнали според мен най-добрия резултат от своя труд и са допринесли извънредно много за опознаването на най-значителното произведение на нашия най-голям поет от страна на една култура, която досега не е имала възможност да се запознае цялостно с него.

² Струва ми се, че авторът в своя полезен увод, освен че е допуснал някои банални, но понятни грешки („Пиер дел Виня. . . , който се кълне в 9-те си корена“ (с. 18) — у Данте „*per le nove radici d'esto legno*“, точен превод у Иванов и Любенов „Заклевам ти се в новия си корен“), струва ми се, че не отдава особено значение на неоспоримото влияние, което мистично-религиозното течение на Джоакино да Фиоре и други средновековни еретици, близки до бедните хора, е упражнило върху Данте.