

БЪЛГАРСКИ ПРЕВОДИ ОТ НЕМСКИ ЕЗИК: ЛИРИКА, ПРОЗА, ДРАМА

Жана Николова-Гълъбова

Преводът на лирика изисква в много по-висока степен преводаческо умение, даровито перо и вдъхновение, а това значи борба с оригинала до усвояването му и покоряването му на личната творческа стихия, така че преводът да зазвучи едновременно с индивидуалното майсторство на преводача. Изискванията към преводача на лирика са максимални. Дори при владее на двата езика много трудно е да се вместят в тясната и ограничена рамка всички елементи на праобраза, без да пострада съдържанието, така че преводът да отговаря на всички изисквания и да стане пълен негов еквивалент. При превода на проза се догонва на първо място художествената дословност, защото дословност без художественост няма стойност, при лириката художествената дословност е само предусловие за по-късната обработка на стихотворението, един вид подстрочник в проза, който тепърва ще трябва да става лирика, а за да стане лирика, преводачът трябва да изживее самия оригинал преди всичко като тонално-емоционално съзвучие, като настроение в определена гама и образно-визуална даденост, като музика в думи и чувства, загатнати със символи и образни сравнения. Никога едно стихотворение не остава само превод, то е дело и на преводача, защото транспонирането от един език в друг, от една гама в друга тоналност на римични и ритмични съзвучия раздвижва цялата творческа динамика на един преводач и неусетно той става и съавтор. Неслучайно най-добрите преводи на лирика са дело на поети и едва ли би могло да бъде другоаче, защото само те владеят занаятчийската техника на стихоплетството, а тя им позволява преди всичко техническото овладяване на стихотворната структура, сложната орнаментална игра с рими и вокални и консонантни съзвучия, разместването на отделни части или думи с оглед на по-добрия слухово-музикален или образно-смыслов ефект. Само истинският поет може да постигне функционално въздействието на едно стихотворение с целия негов склад от музикално-слухови, словесно-емоционални и зрительно-образни елементи. Такива са преводите на Иван Вазов, Пенчо П. Славейков, Кирил Христов, Николай Лилиев, Гео Милев и др. В общи черти никой от тях не изневерява на оригинала, но всеки един от тях оставя отпечатък на своя творчески натюрел, своя почерк на лирична изповед, на живописец и музикант, на стихоплетец, на езиков творец, на художествено майсторство. Особено ярко се откроява личността на истинския творец в трансплантацията на образите от чуждата творба, трансплантация, защото образите са изградени в различните езици на различни плоскости и не всякога могат да се предадат дословно със същите средства, а трябва да се присадят към образни представи с психологическо еднакво въздействие. Тук в много по-висока степен играе роля динамизирането на творческото въображение, пораждането на вдъхновение, защото само по пътя на сраждане с настроението и образния склад от представи може да се даде завършен вид на една стихотворна творба, както ще видим при разглеждането на „Ношем“, „Рибарят“ и „Царят на вилите“.

Буквалният превод на лирика почти винаги накарнява мелодичния ток, художествения облик, образното внушение, сковава полета и въображението, така че се получава верен, но лош превод. По тази причина дори един майстор като Яворов чувствава „буквата“ като пречка при

превода и се обосновава така: „Приложени тук, изпращам ти преводите на две стихотворения. За да не се изгуби мелодията на основното настроение, както в първото, така и във второто, не обръщам голямо внимание на буквата, защото иначе бих се спъвал на всеки ред и бихме имали стихове, невъзможни за четене“ (в писмо до Бакалов от София, 23 ноември 1900 г.). Тези редове, както и търсенето на „градус в настроението“ за пресъздаване на стихотворенията и заключението: „Още веднъж, когато поискаме да уморим някого, като Карлчук, да се наканим да преведем стихове за него“, издават отрицателното отношение на поета към превода на лирика, защото той, който е владеел стихоплетството до еквилибристично майсторство, в най-висока степен е чувствувал трудностите от обвързаността с един чужд мелодичен и емоционален склад, а тъкмо мелодията има за него първостепенно значение за структурата на една лирична творба. Той, който си играе с римите и метричните средства и по зададен начален стих от проф. М. Арнаудов за три минути написва два хубави куплета, а по зададена тема за шест минути нахвърля две четиристишия и по предложена от Ал. Балабанов тема за импровизация само за няколко минути съчинява цяла поема в тристъпни ямби — и рими, рими като „нови звънчета“ — превежда само когато обстоятелствата го налагат. Неговата ненавист към преводната лирика личи и от нежеланието му да се напише името му като преводач под преведените по молба на проф. М. Арнаудов от него стихове на Гьоте като илюстрация към „Лириката на Гьоте“ от Биелшовски. По свой почин проф. М. А. отбелязва преводача само с инициала Я. По този повод проф. А. дава обяснението: „... Обаче верен на неразположението си към преводи, изказвано нееднократно (оттам и редките случаи на преводи у него), той пожела да не се постави името му под съответните стихотворения. Поставих затова само инициалите му (Михаил Арнаудов. Яворов — личност, творчество, съдба. С., БП, 1970, с. 114, 115, 347). Основното зараждане на една лирична творба у Яворов се проявява като мелодия, дори диалогът се оформя у него като мелодичен дует, за да изрази онази музика, в която е звучал този диалог в душата му, защото „дявол да го вземе, у мене всичко е една мелодия“ (пак у М. Арнаудов, с. 131). Тези думи намират още по-ярко потвърждение в едно писмо до Дора Габе от 20 юни 1905 г.: „Всяко чувство, ако не и всяка мисъл, е преди всичко една мелодия. Стихотворението се поражда в душата на поета като една песен без думи. И тогава неговата задача е — колко странно! — да търси конкретния факт за поетическа експлоатация — да търси сюжет, в който би могъл да облече настроението си.“ Това показва, че и при превода трябва да се търси разковничето на чуждия мелодичен строй, да се открие чувството и мисълта в тоталните съзвучия, за да може да се пресъздаде в хармонията между външната и вътрешната страна настроението на прабобраза. Тъкмо тая хармония понякога отбягва от окоето на нашите преводачи, които все още твърде много държат на буквата, от страх да не бъдат обвинени в произволно отклонение от оригинала. Дословността не може да ни обезшети за липсата на континуиран мелодичен ток, за баналните рими и изкуствено нагласени думи, подбрани от най-различни езикови пластове само и само да се запази смисълът, без да се държи сметка, че тая разнородна езикова сплав убива тъкмо онова, с което стихотворната творба трябва да въздействува: празничната атмосфера на словото и неговото музикално озвучаване.

Главното качество на антологията от творби на Йохан Волфганг Гьоте (библиотека „Световна класика“), която обхваща лирични произведения, романа „Страданията на младия Вертер“ и драмата „Ифигения в Таврида“, е големият подбор стихотворения. Някои от тях се превеждат за пръв път на български език. По-голямата част от преводите на лириката е дело на Атанас Далчев и Ч. Шишманов при строго придържане към строежа и смисъла на оригиналите, една задача, доста трудна за изпълнение. Без да са спазили навсякъде оригиналния метричен размер, те постигат почти пълно превключване на съдържание и образност. Художественият замисъл е разгледан правилно в повечето случаи, настроението е запазило своята лирична гама, стилът — своя висок разред, римите — своята звучност, без да се изпада в изкуствени и банални съзвучия или неестествени или мъгливи складания на фразата. Ясно личи стремжът да се догони стилът на първообраза, да се намерят и на български език равностойни средства или нови похвати за създаване на настроение, на мелодични единства в съчетанието на отделни думи, в сплитането на римите, да се запази свежестта на образите и тяхната сетивна сила на внушение. Преводчатите са овладели изкуството с малко думи да се загатне много, с малко думи да се изчерпи цялото съдържание, да не се губи нищо от смисъла, да се постигне художествена,

музикална и емоционална цялост. Те искат да бъдат оригинални както в субективното изживяване на Гьотевата лирика, така и в езиково-образното ѝ и архитектурно претворяване, поради което преводите им имат самотен облик. Особено сполучливи са претворяванията на „Трилогия на страстта“, „Природа и душа“, „Примирение“, „По море“, „Зиме през Хари“, „Блажен копнеж“, „Безграничен“, „Едно и всичко“, „Завет“ и др. Философската подкладка в някои от тях допада на поетическия натюрел на Ат. Далчев и по тая причина особено бие в очи поетическото сплитане на чувство и мисъл.

Макар в „Елегия“ основните принципи на метрическия строеж да не са строго спазени и римите да не звучат с целия мелодичен заряд на оригинала, защото на места са жертвувани заради съдържанието, преводачите са постигнали пълен сигнален комплекс от чувства и настроения и почти пълно фотокопие на смисъла, едно обстоятелство, което най-ясно проличава при съпоставянето на двата текста:

Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen,
Какво от тази среща мога да очаквам,
Von dieses Tages noch geschloßner Blüte?
от непратвореното още днеска цвете?
Das Paradies, die Hölle steht dir offen;
Пред теб стоят разкрити рай и ад еднакво
Wie wankelsinnig regt sich's im Gemüte!
как нерешително събужда се сърцето! —
Kein Zweifeln mehr! Sie tritt ans Himmelstor
Съмнение няма! Към небесната врата
Zu ihren Armen hebt sie dich empor.
пристъпила, в прегръдки те отнася тя.

Тази фотокопичност се наблюдава и в следващите строфи. В предпоследния стих на втората строфа е запазен дори анжамбманът от оригинала:

Und in dem Anschau einzig Schönen
Versiegt gleich der Quell sehsüchtiger Tränen.

и в съзерцанието на образа чаровен
пресъхна на сълзите изворът тъжовен.

Анжамбманът — прехвърлянето на част от незавършена синтактическа цялост към следващия стих — позволява в други случаи на преводачите да развият съдържанието, без да накрънят с това мелодичното протичане на стиха. В третата строфа те се добират до по-звучен и по-пълнен римичен строеж, но, както казахме вече, римите на много места са жертвувани заради съдържанието. Тук сполучливо е разрешен и въпросът с образната трансплантация — с различната образна символика на часовете като братя, докато на немски език часовете са сестри (die Stunde от женски род!). Сполучливо е и прехвърлянето на определението „лек“ от „ход“ върху „часовете“, един доста чест похват при превода. Един добър преводач трябва винаги да умеє в интереса на динамичното протичане на стилния ток да размества частите на речта, без да накрънява смисъла:

Die Stunden glichen sich im zarten Wandern
Wie Schwestern zwar, doch keine ganz den andern.
По ход приличаха си часовете леки,
подобно братя, но различен беше всеки.

Същите тези качества са характерни и за останалите строфи на „Елегията“. Навсякъде се чувства поетическо разчитане на словесните и музикалните елементи и свързването им в рит-

мични и римични единства, така че преводът звучи със силата на оригинала, дори има един плюс на съвременност.

С пълен художествен и емоционален ефект на внушение е предадено стихотворението „Примирение“. Интересен от преводаческо гледище е следният факт: как една лексикална грешка може сполучливо да изиграе ролята на съзнателно постигнат образ. Немската дума sich netzen значи не „премрежвам се“, а „намокрям се, изпълвам се със сълзи“ и няма нищо общо с „Netz“ — мрежа, а иде от „паф“ мокър, но тук грешката не се чувства, защото напълно логично извиква представата на премрежени от сълзи очи и по тоя начин се свързва със следния ред:

Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
очите се премрежават, чувствуват честити
Den Götterwert der Töne wie der Tränen.
божественото в звуковете и сълзите.

Като много голямо постижение на преводачите трябва да се отбележи стремежът за постигане на адекватна динамична линия, спазена както в движението на целия стихотворен поток, така и в конструкцията на отделните изречения с тяхната присъща мелодия на въпросителност, възклицание или възклицание, една особеност, която за съжаление при другите преводачи не въсякога се спазва.

Някои от преводите са още в доста неизживян лирически подстрочен вид, чувствава се чисто техническото и речниково полуовладяване на текста, но не и пълното му емоционално, мелодично и динамично покоряване, поради което се получава тромава и нехудожествена фраза, начупена мелодична линия, неорганично протичане на динамичния ток и обезцветена образност.

Спазеният ритмичен размер не е в състояние да изкупи деформацията на смисъла, както и недостатъците в стилизирания и образното пресъздаване на баладата „Певецът“. Пропукванията са много. Преводачът (Ст. Бакърджиев) не само не се е вживял в историческата атмосфера на баладата, но е убил изобило минезенгерски стил в българския превод, изпуснал е много важни елементи от историческия декор, говорещите сигнални подсезания, които пресъздават климата и обстановката на една епоха. Така той говори за „пътна врата“, но никой няма да свърже тая врата със средновековен замък, загатнат от Гьоте със стиха:

Was auf der Brücke schallen
(Що по моста звучи)

преведен съвсем произволно с:

какво слуха ми гали

и по тоя начин целият образен елемент остава с неопределен исторически колорит. Цялата балада е изнесена от историческия си декор, рицарите се явяват само „мъже“, минезенгерът само „старецът“ и „певецът стар“, когато тук става дума не за старец и какъв и да е певец, а за славя на минезенгерската поезия, за Райнмар от Хагенау, по прякор „Старият“ (der Alte-der Ältere), „несторът на минезенгерското изкуство“, „пръв между всички певци“, както казва Готфрид фон Шрасбург за него, сладкогласния певец, който с тъжните си любовни песни доставя висша наслада и трогва сърцата. Със снижена образна сила и несполучливо е отразен и стилът в отношения и поведение, благосклонното отношение на краля и неговата свита към изкуството на народния певец, който от своя страна умее да възхвали в импровизирани дитирамби и поетично обогатени думи в стила на рицарската поезия и куртоазията пишната обстановка и красотата на дамите, които като звезди на свода небесен заливат залата със своето сияние. А тези дитирамби са предадени сухо, неопетено, безлично, с едно „ви“ без точен отправен адрес. То увисва във въздуха, защото може да се отнесе и към рицарите, и към дамите, и към звездите:

Тук грее не една звезда.
Кой всички ви познава?

Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!
Wer kennet ihren Namen?

(По смисъл: какво небе, осеяно със звезди! Една от друга по-красиви! Кой би могъл да ги назове?)

Никой не би разбрал от превода, че тоя дитирамбен възторг се отнася до „красивите дами“ (schöne Damen), тъй като е унищожена логическата връзка в превода между предния и следващия стих, защото там дамите се явяват с определението „знатни“, а това прилагателно не буди асоциация за красота. Още по-несръчно, с убита образност и напълнен с мисъл е предаден възторгът на минезенгера от пишната дворцова обстановка, пак един дитирамб в стила на епохата и като задължение към гостоприемния домакин:

Разкошът в залата личи,
но затворете се очи,
не гледайте щастливо.

Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schließt, Augen, euch; hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen.

(в тая зала на велелепен разкош, затворете се очи, не е време удивени да се прехласвате тук).

Мъчно може да се извлече от цитираните редове от превода въздействието на истинския смисъл и захласът на певеца. Преводачът би трябвало да намери средства да загатне по-убедително тоя ефектен възглас. Стилната структура е накрънена както с въвеждането на „мъжете“, вместо на „рицарите“, с „верига златна“, вместо „верижка златна“, с изрази като „кленки свел“, вместо „взор“ или „очи свел“, „мъжете гледат с поглед смел, жените поглед свеждат“, с излишните повторения на „свел, свеждат“ и „поглед“, с „аз пея като птица — тя сред клоните живее“ — едно колкото непотично, толкова и несполучливо транспониране на истинския смисъл, а всичко щеше да бъде много ясно и просто, ако беше казано със съответното прилагателно, което веднага сигнализира за смисъла на оригинала:

Аз пея като волна птичка в гората.

Образна ерозия има и в трансплантацията на немския израз:

Die goldene Kette gib mir nicht,
Die Kette gib den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splütern.

Не награждава с нея мен,
а награди мъжете,
пред чийто поглед разгневен
изтръпват враговете.

Като се има пред вид, че тук става дума за рицари, мъчно можем да възприемем свободната трансплантация „поглед разгневен“, защото зад наличника на рицарските доспехи никакъв поглед не може да се долови, докато образът на оригинала има много по-динамична сетивна сила: „пред чийто смел вид копията вражески се разбиват“. Както се вижда от текста, накрънен е доста чувствително с изместването на образността и изхвърлянето на „копия“ историческият колорит. Изобило стилната и историческа архитектоника на праобраза е доста пострадала от всичките тези нарушения, от нашествието на паразитни и помощни думи или изоставянето на изрази със сетивна сила или исторически колорит, от снижената образна сила, от неорганичното складване на някои фрази, като:

„О, глътки бистри, живи!“

Глътките не могат да бъдат нито бистри, нито живи, а много лесно можеше да се предаде въздействието с „О живителен нектар“ или нещо подобно, дори щеше да мине със същата рима.

Интересен похват на немската балада и специално за голяма част от баладите на Гьоте е въвеждането на действащите лица с въпрос в първия стих, защото по структура баладата е малка драма, например:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;

Читателят бива въведен, така да се каже, веднага *in media res*. Освен действащите лица бащата и сина в антиципационна техника са загатнати чрез бурята и нощната доба враждебните сили, които чрез въпроса на втората строфа биват въведени вече като антагонистични действащи лица:

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? —

Въпросите дават веднага динамичен тласък на действието и откриват диалога по един непосредствен начин. Със същата техника започва и баладата „Певецът“, обаче в превода първият стих се явява с убита динамичност, защото е предаден като факт в изявително наклонение, и то в минало време, вместо в сегашното на оригинала, с неговото непосредствено сетивно внушение.

Чух звън зад пътната врата,
какво слуха ми гали?

Was hör' ich draußen vor dem Tor,
Was auf der Brücke schallen?

Сигурно от съображения за благозвучие е употребено „зад“ вместо „пред“, но смислово едва ли може да бъде прието като сполучливо разрешение.

Несполуката с превода на тая балада трябва да се дири главно в несраждането с основните архитектурни елементи, в пренебрегването на историческия колорит, в разбиването на образността, в доста свободното пресъздаване на смисъла и съдържанието, но преди всичко в немошта да се овладее тя като цялост в нейното мелодично и поетическо звучене. От нейния превод могат да се извлекат много поуки, но преди всичко, че винаги трябва да се държи сметка за историческите елементи, вградени в основната тъкан. По начало всяка балада има някакво историческо предание, фолклорен сюжет или мит като първооснова и тъкмо те ѝ придават колорит и настроение. Ако беше се запознал по-отблизо с минезенгерската поезия, преводачът щеше да се облъкне от дворцовата атмосфера, от стила в нрав и поведение, от култа към красивите дами, да почувствува силата на певците и тяхното мелодично слово, което прониква в сърцата на бедни и богати.

Много правилно е включен в тома преводът на „Страданията на младия Вертер“ от Асен Разцветников. При такива издания трябва да се следва винаги принципът на най-хубавия превод, а не на най-новия! Стари преводи няма; има хубави и лоши като безсмъртните творения на големите майстори. Този принцип трябва да бъде спазен и по отношение на Пенчо Славейков. На тоя български и културен гений дължим първото истинско причастяване с поезията на Гьоте и оправдано ли е тъкмо от него да няма в томчето нито един единствен превод? Това е голямо опущение, едва ли не кошунство. При това новите преводи в някои случаи далече нямат поетическото въздействие и мелодично-лирическото внушение на Пенчовите преводи. Няколко примера!

Без да остава непосредствено при дословността и метричния размер, Пенчо Славейков е пресъздал гениално „Нощната песен на странника“, озаглавена от него „Нощем“, със средствата на още по-внушителна образност и мелодичност. В „Бележките“ към томчето Ат. Далчев отбелязва, че преводът на Пенчо бил повлиян от прочутия превод на Лермонтов и по текст и по ритъм се отклонявал от оригинала (с. 406—407). И Лермонтов, и Славейков се отклоняват съзнателно от дословността, защото само по тоя начин могат да постигнат поетическото пресъздаване на настроението и емоционалното състояние, да запазят мелодичната линия и лиричния лъх, а това е много по-важно от дословността и автентичния метричен размер, който не е задължителен при превода на лирика по простата причина, че различните езици имат различна мелодика и съобразно с нея могат да се постигнат музикални съзвучия и ефекти, както ще видим при сравнението на стария превод от Пенчо Славейков и новия от Ат. Далчев и Ч. Шишманов.

В желанието си да останат колкото се може по-близко до дословния превод и оригиналния метричен размер, новите преводачи са нарушили поетичния и мелодичен строй на стихотворе-

нието с внасянето на думи като: „чукари, гъсталак и тишина“, без да държат сметка, че по този начин стесняват обема на неговата образност и снижават стилния разред, защото в оригинала става дума за „планински върхове“, „гора“ и „покой“.

Goethe:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
n allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

П. Сл.:

Спят върховете планински
загърнати в мъгла;
не лъхва нийде ветрец
над морните поля.
Ни птички се обаждат,
нито листец трепти. . .
Потрай, самичък скоро
отдърхна-щеш и ти.

Д. Ш.:

По всички чукари
е тишина,
във всички върхари
долавяш едва
лъх да трепти;
птичките спят в гъсталака.
Ще си отдърхнеш, почакай,
скоро и ти.

От Лермонтов Славейков възприема само едно — образното понятие за съня като израз на покой, но постига цяла верига от поетически образни звена от природата с много по-внушително настроение и лирическа тоналност: спят върхове планински, морни поля, не лъхва нийде ветрец, листец не трепва, ни птички се обаждат, за да завърши с поантата: самичък скоро отдърхна-щеш и ти. Така той пренася състоянието на покой от природата върху човека при пълна образна асоциация, докато новият превод е с накаршено образно единство поради вмъкването на понятието „тишина“, което може да се отнесе само до природата, но не и до човека! Гьоте гениално е загатил това единство с *Ruh* и *ruhe* и така свързва първата част на стихотворението както емоционално, така и лексикално с втората половина, поради което стихотворението носи и заглавието: *Ein Gleiches* — „Единство“. Явно е, че Далчев и Шишманов са се подвели от значението „тишина“ на немската дума „*Ruh*“, но тя значи преди всичко „покой“. По този начин те са разбили вътрешната спойка между първата и втората половина на стихотворението и се е получило разцепление в емоционалното единство между природа и човек, предадено гениално с настроение, мелодична динамика и поетическа образност от Славейков. Съвкупността от всичките тези елементи проличава, като се прочетат гласно двата превода. Изместена е логически и поантата в новия превод, като е прехвърлена в предпоследния ред, а тъкмо тя трябва да прозвучи като заключителен акорд. Така мелодичният ток отслабва и стихотворението завършва без ефект.

В още по-висока степен не е оправдано невключването на баладата „Рибарят“ в превод на Пенчо Славейков. Един превод, който несъмнено стои много по-високо над поместения от Димитър Стоевски.

Пенчо Славейков:

Вълна вълните с шум преваря,
а на брега ронлив,
отпуснал вдица рибаря
се вира мълчалив.
И както той седи в забрава,
разтварят се вълни —
русалка дивна там изплава
из водни гълбини.

Димитър Стоевски:

Морето шуми, морето бучи
рибарят е пуснал стръвта
и чака сега с безгрижни очи
кога ще потрепне връвта.
И както седи и както следи,
разтваря се спряла вълна
и ето след миг из тъмни води
изплава русалка една.

В превода на П. Славейков слуховата градация е предадена едновременно с динамичен зрителен елемент: „вълна вълните с шум преваря“ — така че нищо не се губи от въздействието на оригинала, дори се постига по-внушителна образност: морето сякаш оживява в бурната надпревара на вълните. Без да жертвува нито една думичка от съдържанието, той динамизира още повече тази картина, като в антиципационна техника загатва за „брега ронлив“ и активизира настроението с нови елементи на контрастно изображение към разбушването море: „се вира

мълчалив“, „и както той седи в забрава“. В това състояние на дълбок унес морето се превръща за рибаря в примамлив митичен свят от приказни същества, въображението му заработва още активно и той вижда как от разбушваната стихия се издига русалката. Така чрез образ и динамични глаголи Славейков успява да вдъхне драматична раздвиженост на стиха и да изгради една картина с класическа завършеност.

Същите тези осем стиха се явяват в доста обедняла поетична тоналност, образност и принижен стилистичен разред в превода на Стоевски, с банални рими и неорганични складания на фразата. Дори в един подстрочник подборът на езикови средства би бил по-изискан и не би се говорило нито за „стръв“, нито за „врв“, камо ли за „пуснал стрвта“ — стръв не се пуска! — говори се за „безгрижни очи“, от които помен няма в оригинала. Тъкмо този изкуствено вмъкнат паразитен израз — или може би е вмъкнат като покритие на немския израз *Kühl bis ans Herz hinan* — с безстрастно (ледено сърце) — не се съгласува с представата за потъналия в съзерцание рибар: *und wie er sitzt und wie er lauscht*. В следните редове е направо убито както образното внушение, така и музикалното звучене и динамично протичане на стихотворния ток. Как се разтвоя „спряла вълна“ — едва ли някой може да си представи. Изразът нито е приемлив, нито съществува, нито загатва за динамичното резгръщане на водната стихия, из чиито разбушувани дълбини се издига русалката: *teilt sich die Flut empor, aus dem bewegten Wasser rauscht ein feuchtes Weib hervor*. У Пенчо Славейков в антиципационна техника раздвижената морска стихия е загатната още в първия стих: „вълна вълните с шум преваря“, морето е изобразено в динамика, докато у Стоевски то само „шуми и бучи“ и сега изведнъж тая „спряла вълна“ и „тъмни води, а те съвсем не загатват за „водните дълбини“, от които се издига русалката. Стиховете протичат тромаво, с тежка, нехудожествена фраза, обременена от „паразитни думи“, като: и ето след миг, безгрижни очи, пуснал стрвта, чака да трепне врвта, спряла вълна — за да завърши с доста евтина римична комбинация: вълна — русалка една! Един доста красноречив пример, как заради една рима може да се разруши един майсторски изграден поетически образ.

С лош интонационен ток е оформен въпросът в следните стихове:

Славейков:

защо ми челядта
навън на знойните простори
ти мамииш към смъртта?

Стоевски:

Ти моите рожби безброй
защо с хитрина навън на света
подмамваш към гибелен зной?

Едва ли може да се оправдае едно такова раздробяване на изречението и претоварването му с „паразитни думи“ (ти, безброй, навън на света) с желанието да се съгласуват римите. При това Славейков е изяснил смисъла с въвеждането на понятието „към смъртта“, докато при Стоевски стои мътният израз: „гибелен зной“, който не всеки ще бъде в състояние да разтълми.

От висок поетически разред са и следните редове в превода на Славейков, срещу които стоят немоощните усилия на преводача да постигне Гютевия стих с помощта на банални рими, неорганични складания на фразата и „помощки думи“:

Славейков:

Не те ли мамии в дълбините
лазурът разведрен?
И образът ти, во вълните
тъй дивно отразен?

Стоевски:

Не те ли зове примамно весден
лазурът на тез небеса?
Не те ли влече лъкът отразен
към нашата вечна роса?

Образната сила на първия стих е нахърнена, защото не се разбира, че се касае за отразения във водата небесен лазур, както правилно го е предал Славейков. В следните два стиха пак е нахърнен образът, защото изобщо не се загатва, че това е неговият собствен лик. Така последната строфа се явява със силно нахърбена художествена и смислова стойност. Да не говорим за изрази като „зове примамно“, „вечна роса“, „весден“ — не става въпрос за весден, а за мо-

мента на действието. Дословността е допустима дотолкова, доколкото не влиза в разрез с нашите поетични схващания и представи. Славейков не влиза в разрез с нашите поетични схващания и представи. Славейков много добре е схванал как ще звучи „вечна роса“ на български и просто го е транспонирал „во вълните“. Разбрано и нагледно!

В още по-висок степен се явява примитивизиран преводът на прекрасната балада „Царят на вилите“. Целият митичен сблъск на баладата е заличен в българския превод на Д. Стоевски още в заглавието с трансформирането му в „Горски цар“. По този начин се изключват всички сигнални съдържания, вложени в наслєва, а освен това на български то трябва да се преведе с определителен член, защото се касае за царя на вилите, а не за някакво неопределено същество. На немски в заглавията членът по правило се изпуска и оттам недоразумението. Фактът, че Славейков, този несравним познавач на нашия, пък и на немския фолклор, го е превел „Царя на вилите“, трябваше да подсказва на преводача, че тъкмо така трябва да се преведе. За горски цар съществуват в немската митология други понятия: *der Waldgeist*, *der Waldmann*, *der Rubezahl*, докато понятието „*Erlkönig*“ има точно определено съдържание, навсяко на Гьоте от една датска балада — *Erlkönigstochter* — преведена на немски език от Хердер погрешно с *Erlkönig* вместо с *Elfenkönig* (*die Elfe* — самовила, самодива, вила). При това заглавието е сигнално свързано със съдържанието на баладата, но и вътре в нея преводачът Стоевски е унищожил напълно митично-приказните елементи, като никъде не загатва, че дъщерите на „горския цар“ са именно самодиви и всеки ще се чуди какви са тия „щерки“ и „моми“, за които споменава. Разбиването на митическата конструкция продължава и в прекрасната образна асоциация за нощните самодивски хора и танци, превърнати в българския превод в неопределено глаголно действие: „играят навън“. Същият текст в превода на Славейков е уточнен и митовизиран; „и те, хорото си призрачнош кога извият“. При сравнение с немския праобраз проличава произволното преименуване на смисъла и образната ерозия:

Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.

Там с монте щерки ще припкахъ весден.
Те в лунния зрак ще играят навън
и теб ще лелеят с песни за сн.

Целият диалог между детето и царя на вилите е продукт на неговото трескаво въображение и представя образна експресия, навсяко от приказките за самодиви и произведения на изкуството със сюжети от тая митична сфера. Сега, сред нощната обстановка, в бълнуванията на болестта, детето просцира виденията на своето митично раздвижено въображение. Странните нощни форми оживяват в митични същества. Тъкмо тук преводачът трябваше да държи сметка за психологическата проекция: целият диалог на детето с царя на вилите трябваше да бъде издържан — в интереса на художественото оформяне — в образния стил на приказките в противовес на диалога с бащата, който застъпва трезвия разум и вижда нещата в техните реални значения. Детето митологизира нещата, бащата я демитологизира.

Немошта да се овладее художествено и словесно немският текст проличава в произволното впаяне на елементи, характерни за нашия фолклорен кръг от представи, например на думата „калпак“, която не само че не съществува в немската балада, но е дадена в образна комбинация, несвойствена дори на нашата реч: „златен калпак“:

цветя ще събираш на речния бряг
във свилени дрешки и златен калпак.

Ясно е, че това стилно и образно измятане се дължи на усилията да се намери някаква рима за „бряг“ — „калпак“, но не си струваше заради тая неблагозвучна и непълна рима да се пожертвуват три много по-важни елемента: образната приемственост, съдържанието и художественото оформяне. Всеки ще се запита от какво е направен този „златен калпак“. В нашите тъл-

ковни речници срещу „калпак“ стои обяснението: шапка от нестригана кожа. Коментариите са излишни.

От днешно гледище преводът на „Царя на вилите“ от Пенчо Славейков страда също от някои недостатъци и граповини, в словесно отношение и той не е напълно издържан, но в сравнение с несполучливия опит на Стоевски стои несъмнено на много по-високо ниво, преди всичко що се отнася до психологическата и образно-митическа обстановка, подчертана с еквивалентни елементи и от нашия фолклор, които още повече засилват атмосферата на тайнственост и потъване в света на митични халюцинации. Така в първата строфа Славейков постига майсторско превключване в нашия митичен склад от представи с вмъкването на израза „в доба потайна“ и „плахо“. По този начин се създава драматично-напрегнато очакване, толкова характерно за баладата. В антиципационна техника той подготвя развитието на фабулата:

Кой яха тъй вихрено в нощния мрак?
Башата с невръстно дете първенак.
Той в доба потайна заварен на път,
детето си плахо притиска към гръд.

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Срещу тоя напрегнат увод, в който всяко изречение е с измерено повествователно съдържание, Стоевски, пак в интереса на римата, се впуска в обяснителни разтягания, като вмъква излишни думи и усложнява образа: бащата носи детето „до гърди“, а след това в „топлия скут“:

Кой в мрака среднощен на коня лети?
Башата с невръстно дете до гърди.
Той крепко го стиска и пази от студ,
грижливо загръща го в топлия скут.

Зловещата атмосфера на баладата тук е загубила доста от своето въздействие. И във втората строфа са вмъкнати произволно думи, като „грозна глава“ и „ах“, а те снижават обратното въздействие.

В една детска халюцинация, почиваща на нощни образни внушения, малко вероятно е да намери място впечатлението „грозна глава“, докато напълно приемливо е детското въображение да борави с атрибутите „опашка“ и „корона“. При това касае се, както възразява бащата в реална проекция на демитологизиране, за ивица мъгла, така че зрительното впечатление не може да се сведе до такива подробности от сферата на естетиката:

„Какво ти е, синко? Трепериш от страх.“
„Не виждаш ли горския цар, татко, ах,
с опашка, с корона на грозна глава?“
„Не бой ми се, синко, мъгла е това.“

С намалена образност е предаден и афектът на страха у детето: „трепериш от страх“ (на немски: „защо криеш тъй плахо лицето си“). Много по-ефектно щеше да бъде, ако преводачът бе останал при образността на оригинала, една образност, толкова характерна за малките деца, когато страхливо се гушат у майка си.

И в останалите строфи на баладата продължава вмъкването на паразитни думи и неорганични изрази: как тичат насам, безспир, недей, в лунния зрак, сега, пази ме, кажи ми, студени (ръце), забива без жалост той в мойто сърце, сломен, стиска в прегръдки, труп леденостуден. Естествено в поезията един преводач има голяма творческа свобода, но ако държи сметка за

структурата на първообрази, той може да го пресъздаде, без да нахвърлява неговия художествен стил и без да стига до неприемливи и несвойствени на български език изрази като думите на царя към момчето:

„Обичам те, блазни ме твоята снага.“

Mich reizt deine schöne Gestalt.

Слав: Дете, зарад тебе сърце ми ламти.

Докато на немски този израз звучи напълно приемливо, на български е просто невъзможен в тая комбинация на „блазня“ и „снага“, и то при едно дете! Кой говори така? Разбира се, причината лежи пак в римата: снага — сега, но тя не заслужава да се пожертвува на нея художественият и логичен облик на израза и да се битовизира по един толкова дразнещ начин стилът. А можеше да се избегне всичко това, ако преводачът бе останал при понятието „красота“, защото тъкмо то е с подчертано значение: плени ме твоята красота.

Тези разглеждания дават повод за един извод: за изживяването на едно чуждо стихотворение не само като емоция, но и като стило и образно-художествено превъплъщение. Като имаме пред вид, че в нашата литература има стихотворения от висок стилизиран разред, с толкова богати обрати, стилистични похвати, с толкова разнообразна и майсторски изградена техника, с такъв изящен и художествен подбор не би трябвало в преводите да се слиза до примитивни езикови и технически средства. Недостатъкът на такива преводи е преди всичко неорганичното склаждане на българската фраза, бедната образност и римична немощ. В действителност в нашия език са налице всички елементи за създаването на един художествен превод от висок разред, както се вижда от преводите на Ат. Далчев и Ч. Шишманов, но преди всичко от преводите на Пенчо Славейков, макар че са правени преди повече от шестдесет години. Тъкмо тия шестдесет години ни задължават извънредно много към превода и българския език. В тоя вид, в който се поднасят, преводите не са обработени дори в своя занаятчийски стадий на езиково дешифриране и смислово разтълкуване, липсва творческото пречупване на настроение и образни средства, на вдъхновено сраждане с епохата и нейния стил във форми и изказ. Едва след като се овладее всички тези съставки на творческия процес, трябва да се пристъпи към мелодичното изграждане, към орнаменталната игра с думи и рими, без да се превишава една мярка на вмъкнати паразитни думи. Винаги е за предпочитане творческо съавторство, но с даровито перо, отколкото дословност без размах и въображение.

Докато в споменатите две балади Д. Стоевски не успява да разгърне творческите си възможности на талантлив преводач, да овладее както езиково, така и художествено-емоционално оригиналите, в превода на лиричната драма „Ифигения в Таврида“ той проявява завидно майсторство в разплитането на смисъла, в езиковата и образната стилизация, при пълно изчерпване дори и на най-тънките нюанси, в античната позлата на езика и образите. На места изчерпателността на смисъла е довела до доста значително увеличаване на броя на стиховете, но този произвол от художествено гледище е напълно оправдан. По-добре повече стихове, отколкото нащърбен смисъл и непълноценно транспониране. С доста динамична асоциация езиковото въображение на преводача открива сполучливи покрития със сетивна сила и те му позволяват да оцети още по-колоритно емоционалните зависимости. Така той превежда *die Geliebten* със „свидните ми близки“, с още по-внушителен емоционален образен елемент е предаден и изразът *das Land der Griechen mit der Seele suchend* с „и дира с душа и поглед гърцката земя“, а *Und gegen meine Seufzer bringt die Welle / Nur dumpfe Töne brausend mir herüber* с „ала в ответ на моите въздишки / вълните само ромон глух ми носят“. Сам по себе си последният образ е внушителен и поетичен, но тук „ромон“ е много нежно покритие за „brausend“. Вместо него би подходило повече „грохот“; „grauenvolle Dämmerung“ е преведено много ефектно и със сетивна сила на внушение с „със страхотни мрачини“, „gräßliches Gelächter“ с „ужасен кикот“, а немският конюнктив с „може би“ в изреча: „Ein Entsetzen / faßte dein großes Herz mit seltnem Schauer an“ с „може би / небивал ужас мигом с ледни тръпки ще вцепени сърцето ти велико“, като по тоя начин е загатната образната символика на изумление и ужас. И в значението на

отделни думи преводачът постига сетивна сила на внушение и поетичен нюанс: *Wanderung* преведено със „скиталчество“, „*Verruchte*“ с „нечестивци“, „*Zeichen*“ с поличба, личба, знамение, „*Hallen*“ с „чертози“, „*Verhängnis*“ с „жестока орис“, „*uralte Töchter*“ с „шерките предвечни“, „*von einer stiefgewordnen Mutter*“ с „от тази майка с машинска душа“. Динамичното рагършане на диалога е постигнато с равностойни интонационни акценти и с мелодичен ток, характерен за ритъма на нашия език, репликите се скачат логически и ударно, така че увличат. Целият превод е облян от лирично-драматично настроение, за което допринася не само почти дословната атмосфера на оригинала, но и високият разред на езиковите и художествените средства, поетичната багра и мелодичният поток. Възхищението от превода обаче на места бива прекъснато от вмъкването на резки измятия от общия стил. В майсторски изградената художествена и езикова стилизация изведнъж прозвучават дисонанси като новоизкованата дума „бегалка“ (*Bie Flüchtige*), една деформация на „бегълка“, наместена поради съображения за стълкътата, а нея преводачът можеше да постигне лесно с увеличение на броя на стиховете или с някоя друга дума, без да накърни така жестоко общия облик. От същото естество са и изразите „сирота изгнана“, „свойска дума“. От високите върхове на художествена стилизация и антична по-злата се слиза до низините на някакво примитивно новаторство и се изковават думи с най-неблагозвучно звучене или до битовизиране от стила на нашата възрожденска литература. Неравностойно е преведена и думата *Verderbliche* с „развратница“, защото немската дума не дава основание за тая квалификация. В стила на драмата можеше да се употреби „вероломната, коварната, гибелната, блудница, скверната“. Нелогически е съставен образът „всякога от твоята осанка над хиляди балсам целебен капе“ (*wenn von deinem Wesen /Auf Tausende herab ein Balsam träufelt*), защото от осанка не може да капе балсам, а от съществото, сърцето или душата на Ифигения. На това именно същество на жрицата ще се спрем по-късно. Тук е вложена една от мирогледните ядки на драмата и в никакъв случай душевността не биваше да бъде заменена с „осанка“, която тук има само външна естетическа стойност, а не вътрешна, както е в оригинала. Стоевски има особена слабост към тая дума и често я употребява там, където не е мястото ѝ.

Във връзка както с останалите преводи, разгледани тук, така и специално с „Ифигения в Таврида“ изниква един принципен въпрос от общо естество, а именно за литературната осведоменост на преводача. Преди да пристъпи към разработката на превода, той предварително трябва да се запознае с идейната подкладка на произведението, с всички тънкости и особености на неговия стил, с повее на епохата, намерили отражение в него. Само така могат да се открият елементите на вътрешния стил, които определят идейния облик на творбата и обуславят духа и художествения вкус на времето. Превежда ли се една творба изолирано, като камък, паднал от небето, без да се вникне в нейната вътрешна структура, в поривите и идейните двигатели на нейното изникване, в моралните и философските залежи, чрез които тя е действувала върху своите съвременници и продължава да действа върху поколенията като отражение на стила, идеите и разбиранията на една историческа действителност, преводачът никога няма да постигне пълно пресъздаване. Тя ще носи винаги следите на непълно сраждане с оригинала, както вече видяхме от пораженията в превода на „Певецът“. За съжаление и в превода на „Ифигения“, който може да се смята като върхна точка в преводаческата дейност на Д. Стоевски, е допуснато едно важно опущение, което лесно можеше да се избегне, ако преводачът предварително беше прочел нещо върху нея. От изключително важно значение за правилното разбиране и пресъздаване на тая великолепа драма е нейната мирогледна първооснова. На с. 249 в репликата на Аркас се крие разковничето за мирогледното осмисляне на Ифигения:

Fühlt eine schöne Seele Widerwillen
Für eine Wohltat, die der Edle reicht?

Стоевски не се замисля над този сигнален образ и чисто и просто го изоставя:

Противност ли поражда добрината,
предлагана от благороден мъж?

А тъкмо в характеристиката на Аркас „красива душа“ Ифигения се явява като образ на хуманните идеали на немската интелигенция през XVIII в. и по това свое качество тя се отличава от Ифигения на Еврипид и древната легенда. Така Гьоте я извежда от представата за античната Ифигения като хитра и коварна жрица. Тук не тя, а Пилад изковава плана за тяхното бягство и я посвещава в него със задачата да заблуди Тоас, но нейната високонравствена същност (ihre hohe Seele) не ѝ позволява да си послужи с лъжа пред човека, от когото е видяла само добро, тя му признава истината и така запазва своя ореол на възвишено морално същество. Чрез своята вътрешна красота Ифигения на Гьоте, а това значи европейската Ифигения, постига моралното прераждане и на варварина Тоас и успява да спаси рода на Тантал от проклятието на боговете. Цялото ѝ същество излъчва обаянието на красива душа. Във всичките си постъпки тя разкрива тая своя същност, благодарение на нея се премахва жестокият обичай да се принасят в жертва всички чужденци, попаднали на тоя негостолубив бряг, благодарение на нея Тоас изпитва възраждащото действие на любовта. Неслучайно и Орест изпитва върху себе си целебната сила на нейното същество, от което — както казва Аркас — върху хиляди капе целебен балсам. Външната красота е само символ на просветлена душевност, възпъщение на идеята за възвишена добродетел. Също и Орест е „красива душа“, макар да действа противно на своята нравствена същина и убива майка си. Неговата вина е неповинна вина (хамартия). Чрез страданието си и Ифигения той си възвръща красотата на душата. Така у Гьоте драматичният конфликт бива разрешен не чрез *deus ex machina*, а чрез моралните сили, вложени в човека и неговото нравствено преображение. В думите на Пилад „schöne“ бива преведено с „хубава“, пак един израз, който непълно се покрива с представата за „красива душа“, но все пак запазва дословния текст.

und seine schöne freie Seele
и волната му хубава душа.

По тоя начин и Ифигения, и Орест получават нов съвременен облик на просветлени образи, а тъкмо тази нова трактовка на античния сюжет бива заличена с изпускането на характеристиката „красива душа“, която в бележките трябваше да бъде изтъкната и обяснена като белег на епохата.

Петдесет години след появата на „Страданията на младия Вертер“ Гьоте отново се връща чрез любовта си към Улрика фон Леветцо към тая своя младежка творба. Новата среща с героинята предизвиква в душата на поета размисли и тъжни настроения, намерили израз в първото стихотворение от „Трилогия на страстта“. С петдесет години закъснение Гьоте се добира до житействено схващане за страданието като подтик за творческо превъзпъщение. Докато романът му е облян от лирическият пламък на първите любовни трепети, сега той разрешава философски душевния конфликт, а не със самоубийство, до което стига Вертер в своята безизходна душевна борба. По художествен облик „Вертер“ е лиричен роман и затова само Асен Разцветников със своя поетичен дар можеше да намери подходящ съсед за него на български език. Напълно правилно неговият превод е включен в тома за Гьоте, макар че са изминали толкова години от неговата първа поява. Това е ново потвърждение, че стари преводи няма, а само хубави и лоши!

Романът показва в българския превод художествената стилизация на преработката. Дословността не пречи на стремежа на преводача да го облъхне лирически и да го транспонира в мелодична тоналност. На места българският превод звучи дори с един плюс на лиричен лъх, непосредствено вдъхновение и внушителна образност:

и мисълта за моето безнадеждно, безрадостно съществуване редом с тебе ме облъхваше с леден ужас.

und mein hoffnungsloses und freudloses Dasein neben dir in gräßlicher Kälte mich anpackte.

Както се вижда от съпоставените текстове, българският образ е много по-релефен и поетически стилизиран. Разцветников успява винаги да оформи художествено фразата на български, така че да зазвучи с художествената и сетивна сила и стойност на оригинала. С изострен усет за мелодично звучене на словото и неговото включване в общата словесна маса той създава мелодично-лирични единства както във великолепния откъс за природата и нейното двойко въз-

действие върху човешката душа (писмо от 18 август), така и в останалите писма с лирически облик. Те най-добре отразяват сцеплението между външна форма и съдържание на оригинала, предаден със същия залеж на художествено-емоционално въздействие. При един адекватен превод можем да търсим само по-тънки отсенки, но не и грешки. И тъкмо тук стигаме до извода, че по начало при един превод не бива да се говори изобщо за грешки, а само за по-сполучливи покрития и те трябва да бъдат мерилото при преценката на индивидуалните качества на отделните преводачески постижения. Много рядко преводът на Разцветников дава повод за доизглаждане или за по-изчерпателен нюанс. Така в следния откъс, предаден много майсторски от Разцветников, смущава думата „развалено“ за немския израз „verderbt“, вместо което много по-добре щеше да звучи „покварено“:

Ах, как пробягват тръпки по всичките ми жили, когато пръстът ми случайно докосне нейния! когато краката ни се срещнат под масата! Аз се отдръпвам назад като от огън, а една тайна сила ме тегли пак напред — свят ми се завива. . . . Ако някога се осмеля това небе, тая близост да ги. . . Ти ме разбираш. Не, моето сърце не е толкова *развалено*! Слабо! Много слабо! А не е ли това *развала*?

16 юли

Също и „Verderben“ е преведено несполучливо с „развала“ вместо с „повара“. Поетично е преведено „vorübergehende Phantome“ с „бързолетни призори“, „die Finsternis der Seele“ „тъмната на душата ми“, докато в изреча „Портрета на Лоте започваха три пъти и три пъти се опозоряваха“ много повече би подходило да се каже и „три пъти се провалих (или: изложих)“. С битовизиран облик и с изместен смисъл е предаден и следният откъс:

Едно добро младо същество, израсло в тесния кръг на домакиния шетък, . . . и между това с истинско пламенно и сърдечно участие да се *понакара* час-два с някоя съседка по повод на закачка или одумка“ (писмо от 12 август).

Внасянето на строго битовизиран израз „шетък“ в изисканата проза на „Вертер“ нарушава общия облик на речта. В случая става дума за „домакински задължения“. Не става дума за „понакара“, а да „побъбри“ (verplaudern). Небългарски и непълно звучи и изречението: „малките ме преследваха за една приказка“. В такива случаи трябва да търсим аналогичната асоциация от български език, а тя е: а малките ме преследваха с молба да им разкажа една приказка. Разбира се, и тук могат да се намерят и други по-живи и по-естествени аналогични вариации. Важното е да звучат естествено и български, а не да бъдат замразени направо от оригинала. С битовизиран облик е преведен и изразът: *aber zeither hat sich's nicht finden, nicht machen wollen*: „Ала не се удале сгода“, който нямаше да звучи така не намясто, ако беше развит в една поприемлива комбинация: не се удале сгоден (удобен) случай и не можа да се осъществи. Във възвишената проза на Осан, преведена много лирично и поетично от Разцветников, внася пак сцепление изразът „напето възлизаш по своя хълм“, вместо „величествено“ (или царствено), на немски: *wandelst stattdich deinen Hügel hin*.

По повод на преводи като тия от П. Славейков и Ас. Разцветников изниква един принципен въпрос. Не е ли по-разумно, вместо да се възлагат нови преводи на преводачи, които в някои отношения ще постигнат по-сполучливи нюанси, но в други ще допуснат също несвършенства, старите преводи да се възложат на опитни и даровити редактори със задачата да изправят грапините и по тоя начин да им се отреди в преводаческата литература мястото не само на първи опити, но и на непреходни стойности. В литературата, пък и в музиката се срещат такива похъсни съавторства, защо да не се въведе открито тая традиция и в преводаческото изкуство? Гьоте използва античната легенда за Ифигения, използва и трагедията на Еврипид и все пак създава с творческата мощ на своя гений европейската „Ифигения в Таврида“, без да можем да го обвиним в плагиат. Никой няма да обвини един преводач или редактор, ако преработи превода на един свой покоен събрат, но да го преработи така, че да се почувствува сродна творческа стихия, покаяване на стилните и художествени средства и несъмнено майсторство в овладяването на архитектоничните особености, настроението и поетическия лъх на творбата, за да зазвучи тя с цялата си мелодична динамика и емоционално внушение.