

„ФАУСТ“ НА ГЬОТЕ В ПРЕВОДА НА КРЪСТЬО СТАНИШЕВ

(Идейно и миогледно осмисляне на легендата за Фауст
в трагедията: от стремеж към дело и от „искам“ към „трябва“)

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛБОВА

На проф. д-р Константин Гълбов

Работата над „Фауст“ Гьоте започва още като студент в Лайпциг, но концепцията, изникнала под въздействието на народните легенди и по всяка вероятност на книгата от Йохан Шлис „Историята на доктор Фаустус“, все още не може да се оформи напълно като личен продукт на собственото творческо въображение и преосмисляне, поради което първоначалната редакция, известна под името „Прафауст“, продължава още дълго време да занимава съзнанието му. Едва през 1790 г. той напечатва само разширен фрагмент от „Прафауст“, а близо тридесет и пет години след изникването на концепцията се появява в 1808 г. на бял свят първата част на трагедията, озаглавена „Фауст. Първа част на трагедията“. Още цели 24 години са необходими за написването на втората част, а това значи, че концепцията на трагедията като някакво подземно течение под повърхността, което само отвреме навреме избива нагоре, властно, неотстъпно и стихийно, придружава останалите му творчески планове. Така „Фауст“ в известен смисъл бележи цялостната диаграма на неговото творческо и миогледно развитие, защото обхваща като свод началото и края на неговия живот.

В статията си „Шекспир, сравнен с древните и най-новите автори“ Гьоте разглежда миогледните различия между древните трагичи и Шекспир. Според него древната трагедия е построена върху едно неотменно и неумолимо „трябва“, върху непредотвратимата съдба и невъзможността да се постигне съгласуваност между това „трябва“ и „искам“, изразено в индивидуалната воля. При новия човек конфликтът произлиза от обратното съотношение: искането е най-характерната особеност в неговата жизнена позиция, защото изразява свободната воля на разкрепостеното от всякакви норми и религиозна скованост човешко същество. Волята му е „негово царство небесно“. Трагичният конфликт при древните се поражда поради разщеплението между „трябва“ и изпълнението му, а при новите поради невъзможността да се осъществява „искам“, защото винаги надхвърля границите на реалните възможности. Древните герои искат само това, което е възможно да се изпълни, и то се противопоставя на „трябва“, затова тяхната трагедия има дълбочина, докато модерната трагедия е с по-слаб трагичен потенциал по простата причина, че модерният човек иска невъзможното. Въпреки оживения и пъстр панаир от митични същества, вещици, духове, привидения и призрци не илюзорните образи съставят основната тъкан в творбите на Шекспир, а възпроизвеждането на живата действителност в нейния най-важен представител: човешка, изобразен в неговата диалектическа структура между доброто и злото начало, заложен като динамичен двигател в самата природа и самото човешко битие, необходими за неговото морално усъвършенстване или проваляне. В тая поллярна антитеза е изобразен основният и деспотичен стремеж на новия човек в неговата неотменна воля на „искам“. Шекспир успява да свърже индивидуалното „искам“ на новия човек с „трябва“ на древния герой, но на едно „трябва“ от морално естество и така да постигне равновесие.

сие между новото и старото. В борбата за уравнивяване „искам“ винаги губи за сметка на „трябва“, защото „искам“ поради своята неизпълнимост винаги се метаморфозира в моралното действие на „трябва“. С това се очертава и мирогледната концепция на трагедията „Фауст“. Народната легенда за Фауст остава при основната концепция за борбата между добро и зло, между двете начала, олицетворение на които се явяват бог и дяволът. Гьоте осмисля философски сюжета и му дава мирогледна ориентировка, като пренася борбата в душата на човека и предлага на него да разреши спора между двете души в собствената гръд. Така той очиства сюжета от християнско-пропагандаторската тенденция на легендата и народните книги за Фауст и напраща от него трагичен герой, вдъхва му съобразно на това човешки стремежи, страсти и слабости, но заедно с това — творчески пламък и трагично величие в търсенето на жизнен смисъл, на истинския човек и на пътя към голямата човешка общност. В образа на Фауст Гьоте вгражда толкова много мирогледни елементи, и то в такава многообразна славя, че и до днес трагедията действа съвременно и всяка литературна школа може да се преоткрие в него, и всеки нов опит за идейно осмисляне от различните върхове на времето може да установи допирни и сродни възлови моменти. Затова той винаги ще вълнува човека, защото нищо не се е променило в неговото диалектическо развитие на човешко същество, което винаги ще търси нови пътища за себеосъществяване и ще изгаря като факел в борбата за живота, за да се превърне в символ.

В първата част на трагедията Фауст се разкрива в светлината на човешко същество без индивидуалност, с типични черти на ренесансов човек, преизпълнен от волята за познание и изравняване с природата и бога, но стигнал до задънената улица на безсилие и безпомощност, обезверен в силата на знанието, но обезверен и в смисъла на своето собствено битие. У него се надигат екзистенциални въпроси за безсмислието, алогизма и абсурдността на живота, за голямото разцепление между човека и космоса, който остава затворена книга на загадките, и с право Фауст би могъл да заговори с езика на Шилер, героя на Макс Фриш, който съм аз в същност, къде е моето място в света, може би да не съм никой. Трагичната вина на Фауст е неговият ненадломим стремеж към всезнание, неговата титанична воля за изравняване с всемира. Той „иска“ да проникне в тайните и загадките на битието, да опознае света и да го подчини на волята си, но това „искане“ е съдено предвременно на неуспех, защото надхвърля реалните възможности. То е самоцел, проява на една титанична личност, протест срещу ограничението на човека, който живее със самочувствието на богоравен, с нагона да разшири своето „Аз“ до „Ние“, да се почувствува една цялост с природата, духовете и бога. Познанието за безсилието на „искане“ довежда Фауст до екзистенциална смърт, преди още да е настъпила биологичната смърт — едно състояние на пълно отчаяние и безсмислие. Той търси нови пътища за това „искане“ и в духа на Средновековието, което все още не е превъзмогнал напълно, се опитва да го добере до познанието и истината чрез магията. Колкото повече се убеждава в неизпълнението на „искане“, толкова по-силно го обладава отчаяние и чезне волята му за живот. Но, от друга страна, на личността на „искане“ е вещание за неговата метаморфоза в „трябва“, която започва още с решението и нравствената повеля да живее, за разшири жизнената сфера, да излезе от тесния обсега на индивидуалните стремежи и безплодно съзерцание, да превземе драматични събития, дълбоки душевни сътресения, да мине през преизподнята и чистилицата на страдание, да преброди магическия кръг на живота: небе — земя — ад, а затова е нужен дяволът, който в олицетворението си на зло е двигателна сила и стимул за дейността на човека, подтиква го към разгръщане на творческите сили, заплита ги в трагически стълкновения, води го по измамните надолници на съблазън, престъпление и грях, за да събуди в душата му тъкмо онова, което не желае: моралното съзнание и повелата на „трябва“ и така да го изведе до звездните пътеки на моралното съвършенство. Зародишът на метаморфозата е даден в самата постановка на трагедията и наред с „искане“ в моралното съзряване на Фауст постепенно започва да се налага „трябва“, да си пробива път обратът: пръсването на индивидуалната рамка на битието и разширяването на жизнените съдържания, утвърждаването на надличните и моралните стойности, преминаването от безидейно и бездейно съществуване към дело и дейно добротворство във втората част на трагедията.

Фауст намира своята идентичност, но не вече в метафизичните селения на духа, а в материализацията на духа: в творческата дейност, в делото, като прехвърля опасната пропаст между метафизиката и материята чрез превръщането на идеята в дейно добротворство за благо на човечеството. Така той разбира кой е той, къде е неговото място в живота и какво е неговото име. То звучи вече не с петте букви на неговото кръщелно свидетелство, а с петте букви на големия символ: ч о в е к, и то на човек с идентичност. Така Фауст се отделя от легендата и заживява със символа на своето ново конкретно битие на човек—един прероден Прометей, силен и непобедим в своето осъществено призвание, във вярата си в доброто начало в света. Като големите безсмъртни личности, които получават безсмъртие чрез символа, Фауст приключва своето тленно битие на човек, за да засияе в светлината на безсмъртието като ствол на цялото човечество.

При разглеждането на превода ние често ще се връщаме към възловите моменти в изграждането на мироследната структура на трагедията и от тая гледна точка този увод се явява наложителен.

Трагедията започва с „Посвещение“ — едно стихотворно обръщение към поетическите видения и реални образи, които се мяркат пред въображението на поета и го подтикваат към тяхното словесно превъплъщение. Още тук личи стремежът на най-новия преводач на „Фауст“, Кръстьо Станишев (Г ъ о т е. „Фауст“. Т. III. С., 1980), да претвори трагедията в съвсем нова словесна и мелодична гама с оригинално разчитане и транспониране на идейното и образното съдържание, така че с право да може да се каже, че това е негов превод, прочувствуван и разтълкуван по индивидуален начин, коренно различен от всички досегашни опити за пълно адекватно покритие. Известни места звучат със сполучливи смислови нюанси, с оригинална образност, с индивидуален словесен и речников подбор, с раздвижена смислова комбинация в метричната конструкция. Заедно с това още тук се разкриват недостатъците, които пречат да се изпълни това похвално намерение. Главните недъзи в общи черти остават недостатъчното разшифроване на съдържанието и смисъла, пренебрегването на психологическия строеж на диалога като средство за индивидуална характеристика, произволното разбиване на синтактичната спойка и образите, неорганичните изграждания на българската фраза, лошото римово звучене, накъсания ритмично-мелодичен поток поради произволните анжамбмани, тирета и накръпени смислови единства, вмъкнатите подчинени изречения, обездвижването на активните глаголни действия чрез превръщането им в статични минали причастия, изоставянето или пропускането на важни съставки от мироследната постановка, затрупването на смисъла с паразитни и помощни думи, но преди всичко сниженият разред на българския език, липсата на живо и картинно въображение, на творческо-езикова инвенция, на размах и полет на мисълта, на версификаторската техника и еквилибристична сръчност, дистоничните и банални римни фигурации, обезцветяването на поетичния облик на речта.

Преди да се пристъпи към превода на едно метрично единство, трябва да се разгледа преди всичко неговата архитектурна и синтактичната структура като смислово-мелодично и емоционалнообразно изграден комплекс. Сам Гьоте смята, че за да се разбере най-добре една стихотворна творба, трябва да се разгърне тя в проза и едва тогава ще проличи какво остава от нея. Това се налага два пъти повече при нейния превод. Преводачът Кръстьо Станишев държи повече сметка за метричния размер, отколкото за смисловата цялост и приемствеността на българската реч. В „Посвещението“ смисловата цялост и синтактичната спойка на немските изречения е разкъсана почти във всеки стих с анжамбмани, а това се отразява и на мелодичния поток. Поради прекаляването с техниката на анжамбмановото прехвърляне се получава някаква смислово-мелодична разлюляност, съвсем неприемлива за нашия език и нашите метрично-ритмични похвати. Пренебрегването на външната и вътрешната архитектура на оригинала и на българския синтактично-смислов строй е толкова широко явление в превода на Станишев, че е невъзможно да се приведат всички примери. Поради споменатата разнизаност на смисловия поток с анжамбмани, тирета, подчинени относителни изречения и унищожаване на синтактично-логическата първооснова на оригинала, на неговата стройна и монолитно изградена мелодическа линия фразата в превода е тежкоподвижна, неединна, затрупана с нефункционално вмъкнати думи, с неясни и нелогически сплитания и се губи както смисловата яснота, така

и идейната концепция, полифоничната озвученост, но преди всичко — постигнатият лъх и художественият облик на пратекста, който в българския превод не звучи с целия художествено-философски залеж нито на немската, нито на българската реч. При това са изпуснати важни елементи и смислови нюанси от съдържанието. Така още в първия стих се изпуска „пак“ (wieder), когато логическото ударение пада тъкмо върху него и динамичния напор на виденията от миналото, който съвсем се губи в локално ограниченото действие на глагола „кръжите близо“:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten.

Кръжите близо, образи менливи.

При това преводачът можеше да използва като ориентировка превода на Александър Балабанов поне що се отнася до смислово-логичното разплитане на текста: „Пак идете, менливи образи.“ Както се вижда, в този превод е запазена динамиката на глаголното действие, а така също и повторението на виденията. Още тук трябва да се изтъкне голямата заслуга на Ал. Балабанов, който със своя изключителен поетически усет, езикова сръчност и находчивост, раздвижено въображение и метрична обиграност пръв съумя да разтълкува и претвори в поетическа реч монументалната архитектуроника на Гьотевата трагедия. Съображенията за римово съзвучие, вмъкването на неорганични думи, чужди на смисъла, като „мълком“, „спала в мрак“, „пак“, за попълване на сричките или римите, нефункционалните анжамбмани, т. е. пренасянето на смислови части от изречението на следващия стих, са нанесли още повече поражения в изграждането на следните строфи от „Посвещението“. Едва ли някой би могъл да разбере или разтълкува смисъла на последните редове от втората строфа, които остават за обикновения читател с доста мъгляво и неразшифровано съдържание и с неприемлива образност:

С картините на дните дивни колко
любими сенки идват, иде пак
приятелство и първа обич мълком
като легенда стара, спала в мрак.

И вопълът повтаря с нова болка
блуждаещия лабиринтен бяг
на времето, добрите назовава,
без миг красив, изчезнали в забрава.

Каква нужда има да се усложнява, да се заплита като в някаква барокова плетеница смисълът, когато най-важното предусловие за един превод остава пределната художествена яснота на думи и образи! Същият този откъс в ясен, но не метрично изграден текст би звучал тъй:

Вие съживявате спомени щастливи
и скъпи сенки носят се пред мен,
като в полугагълняла стародавна песен
възкръсва първа дружба и любов у мен.

Мъката се подновява, горестно оплаква
на битието заплетения лабиринт,
добрите призовава, що без шастие да вилят
потънаха пред поглед ми във забрава.

Както се вижда, в строфата става въпрос за заплетения лабиринт на живота и лихата съдба на близките и приятелите на поета, а не за абстрактното понятие „лабиринтения бяг на времето“, откъснато от прякото съдържание на текста.

„Прологът в театъра“ е нашенпат от „Пролога“ на индийската драма „Сакунтала“ от Калидас, а „Прологът на небето“, който Гьоте използва като ефектен похват за мирогледна антиципация — от легендата за праведния Йов. Това обстоятелство е давало повод на много от неговите съвременници да го обвиняват едва ли не в плагиатство, макар в своето мирогледно осмисляне те да са рожба на неговото въображение. Самият Гьоте признава заемката, но както древните митове и творби, така и библейските легенди са свободна поетическа територия, стига да са преосмислени по свой начин. При Гьоте легендата за праведния Йов дава само нравствената предпоставка за пренасянето ѝ на по-широк план на лично мирогледно осмисляне. Той прехвърля действието върху новия ренесансов човек и по този начин осмисля борбата между двете враждебни начала — доброто и злото, — заложили в него по един нов и самобитен начин. Фауст не е праведният Йов, „непорочен, справедлив, богоязлив, отбягващ злото“, той не съществува само със своята еднофункционалност на праведник и светец, а се стреми към многофункционалността на пълнокръвен човек със страсти и добродетели, жаден за изживявания и земни наслади, но едновременно обладава от ненадломимия стремеж и неутомимата воля за познание, за доближаване до бога и сливане с природата, за проникване в тайните и механизма

на всемира, а това вече го излага на опасността за съюз с дявола, с демоничното, но и творческо начало, дейно в злото, но и в доброто. Двата пролога са обединени от една и съща мирогледна постановка. В „Пролога в театъра“ трите действащи лица: директорът, поетът и актьорът, развиват своите становища за предназначението на театъра като изкуство. Докато в своята дейност директорът се ръководи от съображения за пълен касов сбор, поетът зашичва поетическите си сънища и полета на мислите си срещу вкуса на тълпата, а комичното лице застъпва реалистичното изискване на публиката за животрептящо изкуство, което да вълнува и нея, но да дава възможност и на него да извлече хумористични ефекти:

Greift nur hinein ins volle Menschenleben:
Ein jeder lebt's nicht vielen ist bekannt,
Und wo ihr's packt, da ist's interessant.

Но нека от живота да се грабва,
живеят го, но все е непознат,
там, дето загребеш, е най-богат.

И в този мирогледен откъс се натъкваме на синтактическо и мисловно отклонение от оригинала. Думите на актьора са отправени с пожелание към поетите с глагол, в който личното местоимение е изпуснато, но се подразбира и се повтаря в последния стих. Вместо това Станишев превръща целия откъс в безлична и безадресна подкана: в първия стих няма личен подлог, във втория се преминава към някакво безлично „те“, а в третия се говори във второ лице: „загребеш“ и така се нарушава синтактическото единство на изказа. Наред с това откъсът се явява обединен от важни съставки на съдържанието и образното превъплъщение и изменя съществено смисъла, дори го изопачава, защото не става дума за суперлативното: „най-богат“, а за поетичната значимост на всеки жизнен случай. В проза този откъс гласи:

От пълнокръвния (животрептящия) живот черпете!
Всеки го живее, не всеки го познава,
дето и да бръкнете, той е интересен.

По този начин се изтъква мирогледната ядка на трагедията и художествената мярка за истинското изкуство: то трябва да се търси в реалистичното изображение на живота и неговото тясно сцепление като цялост, но от превода на Станишев това не се разбира. Многофункционалността на човешкото битие намира отражение и в предложението на директора да се изобрази поетически „целият кръговрат на сътворението от рай, света и ада“. Тази тема позволява на поета да разгърне възможностите на творческия си гений, защото това е кръговратът на всяко човешко същество, следователно и на него, така че чрез личната съдба той може да говори на цялото човечество и по този начин да запази вечната стойност на творбата си, а не да ѝ вдъхне живот само за мига. Не това, което блести в момента и е родено от него, издържа изпитанието на времето — едва през вековете истинското изкуство доказва своята вечна стойност и спечелва безсмъртие.

В „Пролога на небето“ участвуват като действащи лица Господ със своя небесен сонм от ангели и после Мефистофел. Още тук в антиципационна техника (vordeutende Symbolik) е загатната развързката на трагедията. Господ и Мефистофел се явяват представители на доброто и злото, но не в тяхната абсолютна непримиримост на две враждебни начала, а в тяхната примирена необходимост на полярна диалектика в динамиката на битието и многофункционалността на човешкия живот. В това смисъл правеният конфликт не се разиграва между господ и дявола, а в разцеплението между тези две начала, заложили у човека, начала, защото доброто е само добро в борба със злото, както и злото се очертава само в своята морална антиномия в борба с доброто, а тази борба добива плът и кръв, художествена реалност само у човека. По тази причина бог не отрича дявола, а и дяволът не отрича бога. Човекът сам трябва да извоюва своя ад или рай и да утвърди своята нравствена същина, да оправдае името човек. Така в пролога бог и дяволът не се явяват в своята абсолютност на всемогъщо добро или всемогъщо зло, на две взаимно изключващи се контрасили, а в своето съзнание на взаимно съжителство и взаимно си признават правото на участие в съдбата на индивида и човечеството, за да се поддържа диалектиката на развитието, защото само в стремежа на „искам“, в лутането за постигането на познанието и истината, в многофункционалността на изживяването на битието като земни наслади, страдания и заблуди човек опознава себе си и света, злото и доброто. По тази

причина бог приема с готовност облога с дявола. В тази фаза на своето развитие Фауст още е достъпен за влиянието на дявола, защото неговото „искам“ обхваща само отделни области и няма характер на многофункционално изживяване на живота, на всеизживяване, то не е свързано с по-висши цели, а е самоцел и воля за познание, за проникване в тайния механизъм на природните явления. Той още стои на синора между Средновековието и новото време, но дори в този етап на развитие той служи за трагичен символ на разкрепостения от средновековната мътна религиозно-философска схоластика и бива изваден чрез „искането“ на свободен човек в съзнателния и независим свят на собствената мисъл, а това, както и съзнанието, че е твърде стар, за да „играе“ само, и твърде млад, за да се откаже от всички жизнени функции, са залог за неговото по-късно цялостно прераждане и добиване на идентичност. Сам бог казва за него: „Макар сега с порив смътен да ми служи, ще му покажа пътя ясен в близки дни, щом младото дръвче раззелени, градинарят знае, че цвят и плод бъдните години ще краси.“ Но за да се осъществи като пълноценна личност, той трябва да си върне пропиляната в напразни усилия към познание младост, да изживее живота в неговата пълнота, да премине кръговрата на битието, а това може да постигне само чрез помощта на дявола. Маргарита по-бързо от Фауст преминава през кръговрата на своето морално прераждане, защото бива изкуствено въведена в грях и живее с еднофункционалността на своето предназначение само на жена. Тя изкупва заблудата си с безумие и смъртта си, докато Фауст трябва да се превърне чрез страданието и изпитните в символ на дейната воля за добротворство, да загуби своята типичност на кабинетен учен, да добие лична физиономия и идентичност на истински човек. Символичното значение на Фауст като представител на целия човешки род проличава още тук в пролога: докато Мефисто говори общо за „човешите“ (die Menschen), бог го пита само за Фауст като представител на тези човеци и така осмисля фабулата в нейното общочовешко значение. Съдбата на Фауст се разраства в съдба на човека изобщо, но заедно с това той утвърждава и своето лично битие на човек с идентичност, защото само една титанична личност като него може да се идентифицира с цялото човечество:

Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,
И това, което е отредено на цялото човечество,
Will ich in meinem Innern selbst genießen,
Will ich in meinem Innern selbst genießen,
аз искам да изпитам в своята собствена душа,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen,
с духа си най-висшите и най-низшите тленности да уловя,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
Ihr Wohl und Weh auf meinen Busen häufen,
гърдата си за техните радости и горести да разтворя,
Und wie sie selbst am End auch ich zerscheitern.
Und wie sie selbst am End auch ich zerscheitern.
и накрая като тях и аз живота си да поломя.

Това е дословният превод на неговата изповед, която в превода на Кр. Станишев се превръща в неразгадаема римувана кръстословица:

Каквото е на всички люде достояние
в дън своето аз да вкуса бих желал,
със дух да хвана висина и бездна,
в гърдата ми те с добро и зло да слезнат,
със същността си в тяхната да мина
и като тях накрая да погина.

Както се вижда, в текста няма и следа от слизване на добро и зло в гърдата, нито пък за хващане на висина и бездна! Но най-важното опущение остава заместването на „аз искам“ с „бих желал“, тъй като тъкмо това „искам“ има тук мирогледно значение, защото централно място в облога между Фауст и Мефистофел заема условието, че дяволът ще добие власт над него само когато той престане да „иска“ нещо повече и ще пожелае от мига да спре („Verweile doch, du bist so schön!“), от времето да прекъсне своя ход, стрелките на часовника да престанат да отмерват неговия бяг. Когато Мефистофел му възразява, че само един бог може да пожелае такива

неща, които надхвърлят човешките граници, Фауст наново подчертава: „Но аз искам!“ (A-lein ich will!“). Така сцената с облога в „Кабинета на Фауст“ се свързва мирогледно с пролога на небето, в която самият дявол надхвърля титаничния портрет на Фауст:

Fürwahr! er dient Euch auf besondere Weise,
Nicht irdisch ist des Toren Trank und Speise.
Ihn treibt die Gärung in die Ferne,
Er ist sich seiner Tollheit halb bewußt;
Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne
Und von der Erde jede höchste Lust,
Und alle Näh und alle Ferne
Befriedigt nicht die tiefbewegte Brust.

В превода на Станишев това толкова важно от мирогледна точка място е претърпяло тежки словесни поражения, смислово не е разчетено правилно, нито пък звучи с българска приемливост на фразата. Преди да се пристъпи към превода на една драма или трагедия, пък дори и роман или разказ, трябва да се направи диференциален анализ на диалога, да се разгледа и проучи най-щателно особеното синтактическо и стилистическо устройство на езика на всяко от действащите лица, смисловия и динамичен строеж на изреченията, емоционално-мелодичното и сетивно изграждане на изказа, които придават характеристична индивидуализация. Мефистофел се отличава с бърза говорна реакция, с находчива диалектическа мисъл, с реторична ударност на репликите, с майсторско изложение, защото словото — активното и полемично заострено красноречие — е най-главното оръжие на изкушението, съблазната и гъвкавата софистика. Той притежава широка осведоменост по всички научни въпроси, може да води научни спорове и диспути, да се превъплъщава във всякаква стилна импровизация, от най-изтъчените ходове на мисълта да слиза до натуралистично-цинично извращение на речта. При това адаптацията към партньора и ситуацията става с майсторска сръчност и мигновено диференциране на целия словесен регистър и мелодична тоналност, като понякога римовата и вокално консонантна мелодична орнаментика се превръща в своеобразна жонгльорска игра. Неговото стилно разнообразие е много по-тънко и по-богато нюансирано от това на Фауст. Репликите му са винаги еднопоточни, гъвкави, когато трябва да премине от една тоналност в друга, от изкусителното и изтънено слово към цинично и натуралистично обгабената реч. В конкретния случай неговата реплика е изградена монолитно, с къси и ударни изречения, с ливка и неначупена динамична линия, която получава оживена кинетика и от активните глаголи в сегашно време: *er dient, ihn treibt, fordert er, befriedigt nicht*, а от еднаквите окончания на тия глаголи и на глагола *ist* за трето лице -t се създава мелодична напевност и логично-смислов акцент. Този откъс пленява както с мирогледния си залеж, така и с мелодичното вокално-консонантно и римово съзвучие, но преди всичко със своята логична скаченост, релефност и подчертана диалектика на контрареплика към въпроса на господ. Всичко това е отбягнало от усета и окото на преводача, поради което неговият превод е откъснат напълно от всички тези особености. Активните действия на глаголите са обездвижени с минали причастия и по тоя начин живата динамика на оригинала се превръща в застиляло минало: влачен, пожелал, полуосъзнал. Тежкят нехудожествен поток се прекъсва от вмъкнатата апозиция „глупец копнеещ“, от трите тирета, за да завърши с безакцентна поанта, докато в оригинала тя се явява най-акцентирана в своята суперлативност и образна успоредица на максимализъм. Превъзходната степен се изпуска и пред „звездите“ и с това се накърнява конкретно не само този образ, но и цялата суперлативност в стремежа на Фауст и се разрушава вътрешната конструкция и спойка между отделните части на откъса, изнесени все в превъзходна степен. Развива се и антиномната успоредица по род между двете понятия: най-близкото и най-далечното, и заради римата се нарушава близкостта в словообразуването: ни с *най-далечното*, ни с *близкостта*, а това обстоятелство не е без значение, защото се загубва полифоничната озвученост. Но най-тежко са пострадали вторият и третият стих с изопачаването на смисъла поради внасянето на причастие: влачен с храна и питие неземни. При това този стих е откъснат от синтактическата си връзка — в далечината — глупец копнеещ — и така се превръща в някакво неопределено безсмислие, да не говорим, че

с това подчинено изречение, с вмъкнатите в тирета изречения се загубва активната динамика на целия откъс:

Кръстьо Станишев

Той служи ви по особен начин.
С храна и питие неземни влачен —
глупец копнее! — към далечината.
безумността си полуосъзнал,
звездите на небето пожелал,
най-висшата наслада — от земята,
не смогва той да утоли гърдата
ни с най-далечното, ни с близостта.

Вместо:

Да! По особен начин той ви служи.
Храна и питие неземни търси той;
стреми се безумен към далнината,
полуосъзнава той безумната си страст;
най-светлите звезди той иска от небето,
и най-висшата наслада от земята,
и най-близкото и най-далечното
не смирява разбунената гърд.

И още един недостатък в превода: в последните два стиха, както се вижда и от буквалния прозаичен насрещен текст, преводачът превръща Фауст в подлог: той, когато подлогът е „най-близкото и най-далечното“, поради което се получава изместване на смисъла и тежкоподвижна фраза, а това повлича след себе си и прехвърляне на поантата в предпоследния стих, в резултат на което се нахвърлява логическото ударение на целия откъс и мелодичния оток.

От същото естество на примитивни разчитания и още по-примитивни стихотворни сплитания на словесно и стилизирани пластове са почти всички мирогледни реплики, поради което човек мъчно може да се справи в мисловните джунгли на една органически и логически небългарска реч. Примерите са толкова многобройни, че трудно може да се реши кой от тях най-добре ще илюстрира тая странна смесица от неорганически и нефункционално свързани думи. Така цялата сцена с облога „Работен кабинет“ (2), в която лежи завръзката на трагедията и от мирогледно отношение представя един смислов връх, е преведена по тоя своеобразен начин на нехудожествена и неорганично изградена словесна и смислова конструкция, с изкуствено скърпена и мъчноподвижна фраза, над която трябва да се умува, за да се извлече някакъв смисъл. Преводът е върнат към най-примитивния етап на разшифроване, а това не биваше да се допуска при такова голямо разнообразие от налични вече преводи с много по-ясна смислова тъкан и художествен облик. Ето още няколко примера:

Ако ли нявга легна сред успокоение,
веднага нека свърша.

Wenn ich beruhigt ie mich auf ein Faulbett lege
So sei es gleich um mich getan.

Нужно ли е да се изтъква, че това не само не е български език, но и че от немския пратекст е останала една нелепа отломка? И това пак е мирогледно място, което се скачва с многобройните сигнални повторения на основния смисъл за вечната диалектика в природата и живота на човека, за неуморния стремеж напред, намерил образен изказ в репликата на Фауст за мигновението и часовниковите стрелки. Колко малко усилие се изисква, за да се побългари тази фраза и да зазвучи с целия залеж на оригинала:

Отдам ли се нявга на безгрижна леност,
свършено да бъде с мен тогав.

А може да се предаде и малко по-свободно:

Стихне ли нявга в мен стремежът ненаситен,
свършено да бъде с мен тогав.

Стойността на цялата нова постановка в превода на Станишев е пострадала, както отбелязахме вече, доста от внасянето на паразитни думи и произволното изопачаване на смисловата връзка, както в следните примери:

зарадва ни ти с подскок и скимтене,
така приеми тази грижа от мене. . . (Работен кабинет, 1).

В оригинала липсва думата „скимтене“ и съвсем не може да се включи в тая смислова комбинация, защото едва ли някой би се зарадвал на скимтене. Разбира се, причината е пак

римата, но смисълът не бива да се превръща заради нея в алогизъм. Същото логично разпознаване се получава и в свързването на първия стих с причинно подчинено изречение, каквото липсва в оригинала:

Говори разумът, защото
цъфти надежда и копнеж
по изворите на живота,
по неговия ручей свеж.

Vernunft fängt wieder an zu sprechen,
Und Hoffnung wieder an zu blühen,
Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
Ach! nach des Lebens Quelle hin.

Разумът не заговаря, защото цъфти надежда и копнеж, те са само две паралелни явления, свързани в оригинала и с паралелни и мелодични орнаменти, и ако трябва да се сплетат в някаква логическо-синтактическа зависимост, то по-скоро надеждата започва да цъфти, защото разумът заговаря, а не обратното, както го е разтълкувал преводачът. На прост български език откъсът звучи така:

Говори разумът отново,
надежда ме облъхва пак;

копнея за ручейте на живота,
ах! за неговия първоизвор свеж.

Всеки преводач оставя по някакъв начин тъх на своето присъствие в превода, но още по-важно е да се чувства присъствието на автора, и то точно в ония елементи, които изграждат вътрешната структура и индивидуалната особеност на стила и миогледа му, а за съжаление това е най-уязвимата страна в превода на Станишев, и то не толкова защото не е разтълкувал навсякъде смисъла, а защото не разполага с нужния художествен инструментариум, за да претвори творбата с равностойни езикови-стилни средства. Още един пример за синтактическо и художествено-смислово разграждане на едно от най-важните от миогледно гледище места:

Да бъде! Този дух смущаван
от първоизвора му отклони
и щом го хванеш — аз ти позволявам —
по твоя път надолу го мъкни.

Бъди посрамен, трябва ли да кажеш
добрият в своя тъмен порив даже
къде е истинският път съзнава.

При сравнение с оригинала веднага проличава миогледното разграждане и снижението на говорния пласт. Репликата е на господ и съдържа в зародиша бъдещото развитие на трагедията. Всяка дума има определено съдържание и не се нуждае от обяснителни допълнения. Преводачът вмъква пак паразитни думи: аз ти позволявам, към дух прибавя атрибута „смущаван“, който като идейна квалификация нищо не изразява, защото до тоя момент Фауст не е смущаван, а само „търсещ“ и „искащ“ и много повече би подходило определеността „дух несмирнен“ или „дух неспокоен“, ако изобщо трябва да се наруши конструкцията на оригинала и да се съавторства. Лошо и необичайно звучи на български и продължението на строфата, което трябва да бъде издържано в стила на библейския език, а това значи, че „хванеш“ не е „хванеш“, а „обладаш“ (обладан от дявола или бесове), че „надолу го мъкни“ трябва да се преведе с „по долния път го ти води“. Без сетя за морална сила на внушение е предадено значението на „bekennen“ с „кажеш“, защото едно е да кажеш нещо и съвсем друго да признаеш нещо, а тук става дума за пълната капитулация на дявола, който трябва да признае, че е загубил облога. Несполучливо е предадено и тази смислова връзка и „бъди посрамен“, което далече не притежава ефекта у немския израз, който в българския език съществуват много силно образни покрития. Последните два стиха откъс са придобили значение на крилат израз и по тая причина трябваше да се изградят по-силно, тага и метрично-мелодически, колкото се може по-монологично:

Nun gut, es sei dir überlassen!
Zieh diesen Geist von seinem Urquell ab,
Und führ ihn, kannst du ihn erfassen,
Auf deinem Wege mit herab,
Und steh beschämt, wenn du bekenn mußt:
Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange,
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt!

В монолога си „Нощ“, с който в същност започва трагедията, Фауст изнася печалната биография от предфабулата, напразните усилия да проникне в тайните на космоса, дори в неговата най-проста екзистенциална тайна на вътрешен механизъм, който поддържа равновесието в битието. В това състояние на обезверяване той търси помощ в магията, но и тя се оказва празна илюзия и засилва у него чувството за екзистенциална смърт, за гаснене на жизнената воля и потъването в едно „нищо“. Той е стигнал до оная мъртва точка, която от днешно гледище е вече началото на духовна смърт: той отрича живота като битие, затова преживява ужаса на отчуждението в целия негов трагизъм. Неговият титанически максимализъм на „искането“ надхвърля хребета на обикновените мащаби и се движи винаги в суперлативни измерения, той иска да събори преградите на човешкия дух, за да бъде това, което Мефистофел казва за него: един малък бог. Той не може да живее в измеренията на обикновения човек и сам дава най-сполучливата характеристика на своето „искане“: „Обичам онзи, що невъзможното желае.“ В неговия титанизъм и суперлативен максимализъм се оглежда характерният стремеж на периода на „Бурните устреми“, но заедно с това и вечният неизбежен трагизъм на човешката личност да надхвърли границите на своето затворено битие и да бъде нещо повече, а това винаги води до екзистенциално обезсмисляне и бягство от живота в смъртта. Експозицията на трагедията протича в съгъсто автобиографично изложение на трагична изповед, на отчуждение от всичко, което би могло да се нарече живот, стремеж, познание и се стигне до пълно отрицание и на собствената екзистенция. Най-характерният белег на това вече нарушено равновесие между собственото Аз и света е автопародичният облик на пълно отрицание на всичко, което от чисто човешко гледище би могло да представя някаква стойност: на науките, на пламенната ревност, с която ги изучава, на разните научни титли и звания, на високото интелектуално ниво. Автопародичният облик особено се подчертава от образната символика на фразеологизмите, характерни повече за проstonародния език, а не за стила на един учен. Тук те са съзнателно стилно средство за индивидуализацията на многостранната личност на Фауст, минал през школата на всички науки, но не загубил живата връзка с народа и сетивно-образното поетично слово, езикът му съдържа елементи от всички говорни пластове и действа не само със своя лексикален състав, но и с мелодичността на ритмичната и римова структура, тъй че неговият езиков портрет представя многобагрената гама от словесни и стилни нюанси, преходи и съчетания.

Сравнен с превода на Балабанов, монологът на Фауст се откроява рязко в превода на Станишев със своето небългарско звучене и изкуствено изграждане на фразата:

Изучил съм аз философия, ах,	с гореща прилежност стремглаво.
и медицина и право,	Стоя си сега — наивник злочест
и теология — за жалост — познах	и умен, колкото нявга, съм днес.

Още тук проличава склонността на преводача към деформиране както на смисъла, така и на органичната спойка между отделните елементи в едно логично и словесно съчетание. В немския текст всичко е казано пределно ясно и логически и нищо не дава основание за смислови деформации като: познах теология с гореща прилежност стремглаво. Наука не се познава, а изучава, усвоява. Най-много може да се каже: познавам тая наука или запознат съм с тая наука. В Библията се познава жена и толкоз! А как се познава наука стремглаво с гореща прилежност това е ясно само на преводача. Целият монолог гъмжи от словесни деформации, на които не е възможно да се спрем. Ще посочим само изрази:

Магистър наричам се, доктор почтен (Heiße Magister, heiße Doktor gar).

Към „доктор“ Станишев прибавя атрибута „почтен“, един атрибут на морална квалификация, когато тук става въпрос не за морално определение, а за по-високата учена степен на магистър:

Зова се магистър, дори доктор съм аз.

Разбира се, и тук за разбиването на логическата спойка е виновна римата: почтен — мен не може да се жертва смисълът заради една доста изкуствено скърпена рима!

Монологът получава определен адрес, когато Фауст се обръща с едно лирично интермеццо към месеца — една изповед, обгорена от емоционалния пламък на една поетично заложена

душа. И тук Фауст разкрива другата половина от своето същество, за която той не споменава нищо досега: поета, а това също идё да подсказже, че в своята хармонична личност на учен, мислител и поет той ще намери пътя към тайнствената обител на битието и смисъла на истинския човек. Всички преводачи на „Фауст“, а те не са малко, търсят лиричен подстъп и поетически словесен регистър, за да отделят този откъс от първото докладно биографическо повествование, мирогледен безадресен или многоадресен монолог, но единствено стихът на Балабанов се носи с по-лекокрила стъпка и по-просто, но по-поетично изградена образност, логически споена, докато Станишев в стремежа си за дословност попада на доста несъвместими образни комбинации и ритмични дистонии, а, от друга страна, изпуска важни части от смисъла или внася неорганични за Гьотевия стил обрати, нарушава съвсем неоправдано синтактическата първооснова на оригинала и я подчинява на една изкуствено скалъпена архитектоника, чужда на българската поетична реч. Така целият откъс се явява като някаква пародия на първообраза:

O sähst du, voller Mondenschein,
Zum letzten Mal auf meine Pein,
Den ich so manche Mitternacht
An diesem Pult herangewacht:
Dann über Büchern und Papier,
Trübseliger Freund, erschienst du mir!
Ach! könnt ich doch auf Bergeshöhen
In deinem lieben Lichte gehn,
Um Bergeshöhle mit Geistern schweben,
Auf Wiesen in deinem Dämmer weben,
Von allen Wissensqualm entladen,
In deinem Tau gesund mich baden.

О кръгъл месец! Мойта жал
за сетен път да би съзрял,
една среднощ ли в булен мрак
дочаках те да блеснеш пак
над книги, сведени към мен,
приятелю опечален!
Ах, бих вървял по стръмнина
под твойта мила светлина,
кръжил бих с духове над бездна,
сред твоя сумрак, за да чезна,
в роса окъпан, оздравял,
дима на мислите отвял.

Цялата строфа се носи от задъхан ритъм на афектна изповед и в нея съвсем няма място за подчинено изречение от рода на: за да чезна, но най-големият недостатък остава все пак превръщането на активните глаголни времена в застинали причастия и подчинени изречения: в роса окъпан, оздравял, дима на мислите отвял, над книги, сведени над мен. При това целият откъс гъмжи от непоетични думи, логически несъвместимости и образни изопачавания: мойта жал, твойта мила светлина, булен мрак, книги, сведени над мен, вървял бих по стръмнина. Последният израз с нищо не подсказва, че тук става въпрос не за стръмнина, а за планинска върхове, позлатени от сиянието на месеца. Смесово извращение представя и изразът: „кръжил бих с духове над бездна“ и така цялата планинска картина с планински хребети, в чиято позлата Фауст би искал да се рее и да се носи с духове над пещери и поляни, изчезва от превода и всеки ще се чуди за каква стръмнина и за каква бездна става дума, защото планините и поляните изобщо са изпуснати. Не трябва да се забравя, че Гьоте е и художник и че лирическите изблици при него почти винаги се свързват с видения от природата. Също и поантата е прехвърлена в предпоследния стих. Логическото ударение пада не върху „дима на мислите отвял“, а върху динамичната представа за оздравяването. Дори в проза този откъс завладява със своя емоционален изблик, поетическа образност и размах на въображението:

О месец пълен, за сетен път
сведи ти взор над тая страдна гръд!
Не една среднощ над тоя пулт
очаках те в притома аз.
И книги и свитъци тогаз, приятелю
тъжен мой,
озаряваше с блясъка си твой.

О да можех по върхове планински
в твоята позлата да се рея,
над зрочни поляни и пещери
с духове и твоето сияние да се слея
и неизмъгван от устрема по знание
в твоята роса да се къпя и да
оздравея!

Още по-непоетично е преведен и следният откъс от монолога:

Wie alles sich zum ganzen webt
Eins in dem anderen wirkt und lebt!

Как всичко в цяло се тъче,
едно в друго се влече.

Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen,

Und sich die goldenen Eimer reichen!

Mit segenduftenden Schwingen

Vom Himmel durch die Erde dringen,

harmonisch all das All durchklingen!

Небесни сили качват се и слизат
и си подават златните ведра.

С крила, дхтящи благодат, пронизват

от небето земните недра.

И хармонично екнат във всемира.

Едва ли някой би бил в състояние да разтълкува тоя още неизферментирал текст, в който е вграден възгледът на Хераклит за всехармонията във вселената и мистичната философия на Якоб Бьомер за всеобединяващата хармония в природата. При това всичко е сведено до най-поетичен примитивизъм, да не говорим за ребусните изменения на праобраза, над които човек напразно ще напруга ума си, за да открие някакъв смисъл. Кой би разбрал какво иска да изрази преводачът със следните редове: Как всичко в цяло се тече, едно към друго се влече? А в текста от „влече“ и помен няма! Много просто можеше този откъс да се претвори в поетичен и смислов правилен мирогледен адекват, стига човек да се помъчи да вникне във вътрешната му структура и да притежава творчески размах и комбинаторна фантазия. В проза откъсът гласи:

Как всичко в цялото се втъкава,
едното с другото се сплътява!

Как небесните сили в полета си
от синята вис към земната шир

ведрата златни взаимно си подават
и с уханни от благослов крила
от свода небесен земята облъхват
и всичко в една все хармония се слива!

Също и продължението на тази строфа е изгубило своята поетична образност и динамичност на въздишка и дълбок стон, изтръгнат от гълбините на едно сломено сърце:
Welch Schauspiel! aber ach ein Schauspiel nur! Ах, гледка! Само гледка се простира!

Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste woh? Ihr Quellen alles Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt, und schmachet
ich so vergebens.

природо, безконечна и добра,
гърди и извор на всякакъв живот,
как бих ви хванал през земя и свод?
Повяхналата гърд към вас стреми се,
кипите, не жадувам ли без смисъл?

В праобраза няма помен от изрази като: само гледка се простира! нито от „добра“, да не говорим за смислово измения израз: как бих ви хванал през земя и свод и за „кипите“. А смисълът се отключва лесно, логично и ясно, без тези измения в безсмислиците:

Каква гледка! Но уви, само гледка!

Природо безконечна! Къде да те обхвана?

Къде вас гърди, произвори на живота вечен,
крепители на небето и земята,
за вас посърналата ми гърд жадува,
вие бликате, поите, а аз в жад неутолима крея.

Като в някаква гротеска от неорганични сплетения звучи едно от най-ефектните места в трагедията: репликата на земния дух. Както в „Песента на чекръка“, и тя е била винаги пробният камък за преводаческия талант. И тя е мирогледно място, в което се чувства ясно влиянието на Хераклит за вечното движение: Панта рей!

In Lebensfluten, im Tatensturm
wall ich auf und ab,
webe hin und her!
Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben,
So schaff ich am sausende Webstuhl der Zeit

В живота — вълни разлюляни,
в делата — развихрен потоп,
снова бързотечно
от люлка до гроб,
море вековечно,
меняливо тичене,
живот от пламтене
и живата дреха на бога така
на стана на бързото време тъка.

Und wirke der Gottheit lebendi — Ges Kleid.

Въпреки своята лаконичност отделните изречения имат своя логическа връзка, която в превода напълно е изчезнала. Също и образността е силно пострадала, защото Гьоте борави с два образа като динамични символи на вечното движение: морето и стана, но от морето в превода се явява: „развихрен потоп“ — един израз, който не може да се включи в този кръг от представи. При това не става въпрос, че земният дух снове от люлка до гроб, а че самият той твори рождение и смърт. И пак поантата е препратена с изместено логическо ударение в предпоследния стих, вместо да иззвучи като заключителен акорд и по тоя начин се унищожава логическата ритмика на откъса. В проза той гласи:

Вълните на живота,
в кипежа бурен на делата
аз нося се по гребена неравен,
тъка неуморно!

Рождение и смърт,

море вековечно,
тъчене менливо,
огнедих живот.

Тъй на бързолетния стан на времето тъка.
И живата одежда на бога творя.

Идеята за диалектическото развитие Гьоте провежда напълно последователно. Има моменти, в които Мефистофел успява да осъществи своя замисъл и привидно да тържествува, но впоследствие се оказва, че неговото тържество е било само една необходимата степен в диалектическия процес на вътрешно узряване за Фауст, защото „искам“ пак се появява и наново борбата продължава. Централно място в изкусителната тактика на Мефисто заема любовната авантюра с Маргарита, поне така е замислена от дявола, но докато в „Прафауст“ и Фрагмента „Фауст“ тя наистина заема централно място, тук тя е само стъпало в неговото вътрешно развитие към „трябва“, към пробуждането на етичния човек у него. Така любовната фабула получава в трагедията дълбоко мирогледно значение, каквото няма нито в народните книги, нито в първите й редакции. Като инвенция трагедията на Гретхен не е нещо оригинално, защото за онази епоха доста често се разработва сюжетът за измаменото гражданско момиче или за убийството на незаконороденото отроче от майката. Новото осмисляне лежи върху плоскостта на едно преживяване, което, вместо да подпомогне Мефисто в обладаването на Фауст, разбужда етичния човек у него и по такъв начин го откъсва от неговата власт. Отначало във Фауст се проявява сетивното влечение, възникващо от Маргарита и желанието да я притежава, но нейната чистота и жизнерада сетивност на природно същество, на външно и вътрешно съвършенство, на външна и вътрешна красота постепенно я издига в чисто естетическо преживяване, в естетическо-нравствен идеал за вечната жена, за вечната женственост. Така любовното влечение се превръща в благородна страст, която се откроява още по-ярко върху чисто похотливите закачки и намеци между Марта и Мефистофел („Градината на Марта“). Фауст чувствава сам, че любовта към Гретхен не означава край на неговия стремеж, на неговото „искане“. Нейната трагедия му помага да разкрие в себе си етичните извори на чиста човечност, императивната повела на „трябва“ („soll“) дори когато може да му струва живота, но заедно с това чрез чистилицето на страданиято да насочи поглед към далечните кръгозори на нови жизнени цели, към които неговият неспокоен дух се устремява. Когато Мефисто се опитва да принизи любовното преживяване и съдбата на Маргарита до един банален всекидневен случай и възразява:

Тя не е първата! (Sie ist die Erste nicht!), —

Фауст избухва с целия регистър на морално възмущение и завършва с императивното: „Заведи ме при нея! Тя трябва да бъде свободна!“ (Bringe mich nim! Sie soll frei sein!) и се заканва: „Спаси я или тежко ти! Най-тежкото проклятие хилядолетия ще те преследва!“ Нравствената повела му дава възможност да заговори с тона на повелител: „Заведи ме при нея, казвам ти, и я освободи! Едно „казвам“, което тук има смисъл на „заповядвам ти“.

Жената е творчески стимул и в тоя смисъл Гретхен е инкарнация на вечно женственото, което трябва да се жертвува, за да се осъществи новото в историческото развитие и микрокосмосът да разшири своето битие до макрокосмоса, да излезе от тесния кръг на своето субективно съществуване и да се превърне във всецелена, във всечовек. Със своето непогрешимо чувство на чисто създание в последния миг Гретхен усеща, че е попаднала в мрежите на нечестивия дявол, че е жертва на неговите планове и се отваряща и от Фауст, за да се повери в ръцете на ангелите и бога.

Затова, когато Мефисто изрича тържествено: „Осъдена е тя!“, се чува глас от небето: „Спасена е тя!“ Глъхнещият зов на Гретхен: „Хайнрих, Хайнрих!“ е символ на завета, който тя му оставя и който ще намери своето дълбоко символно олицетворение в края на втората част на трагедията:

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Всичко преходно
непреходен символ е тук;
Несъвършенството
съвършенство тук става;
неизразимото
тук образ добива;
вечно женственото
небето ни разкрива.

Ако не съществуваша толкова много преводи от „Фауст“, човек би приел по-снизходително някои пропуски и опущения в опита на Кр. Станишев за ново претворяване на Гьотевата трагедия, но понежкога той изпада в толкова снижен примитивизъм, в който фразата представя някакъв неопределен хибриден зачатък и е лишена както от смисъла на своето първорожение, така и от смисъла на новото си битие на преводно покритие, че направо унищожава прелестта на Гьотевата творба, както в прочутата сценка, озаглавена „Улица“, когато Фауст среща Маргарита и се опитва да я заговори. Не трябва да се забравя, че „Фауст“ е трагедия и словото се говори на сцената, следователно то трябва да звучи живо и с най-естественото си внушение на разговорна реч. Представете си какво въздействие биха имали на сцената следните реплики, на които липсва най-простата непринуденост на българска фраза:

FAUST:

Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit ihr anzutragen?

MARGARETE:

Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn.

Госпожице красива, приемете
ръка и съпровождане?

Мълчете!

Госпожица не съм, нито красива.
Сама-такава в къщи си отива.

При това в репликата на Маргарита произволно е вмъкната думата „Мълчете“, която рязко нарушава стила на едно благовъзпитано момиче от народа, етиката на епохата в обноски и нрави и убива цялата прелест на непринудената сръчност, с която тя парира неговото предложение и от която по-късно Фауст се възхищава. С тази паразитна фраза се прекъсва непосредствената връзка между двете реплики и се изгубва бързата динамика на контрарепликата.

В много безстилна и опростена словесна гама е предадена и молитвата на Гретхен към *mater dolorosa*, макар преводачът да се стреми към дословност и дори към етимологически паралелизъм, например при превода на *schmerzensreiche* („на болки пребогата“). Свързането на прилагателното „богат“ с предлога „на“ е отхвърлено от българския книжовен език, макар да се среща в научно-техническата литература: богат на руда. В речниците на БАН дори няма пример с „на“. А в поезията имаме великолепия стих от Димчо Дебелянов:

Познавам своя път нерад,
богатствата ми са у мене,

че аз съм с горести богат
и с радости несподелени.

(„Сиропна песен“)

Цялата молитва е издържана в стил на дословна неприемливост, затрупана и усложнена отгоре на всичкото с неорганично вмъкнати думи и изрази: сега, тази тъга, чак, и клето, неволно, през този ден, в здрача, мил букет, цялото зло и пр. Съвсем изпада от молитвения стил на едно момиче от народа заплетеното съчленение:

Изпращам ти стенание
за твойта и на твоя син беда.

Вместо: и горестно въздишаш
за твойта и на твоя син беда.

Стенание не се изпраща. Винаги трябва да се търси логичното съответствие на смисъла. Изникнал от преживяването с Фридерика Брийон, образът на Гретхен съдържа тъкмо поради символното си осмисляне надлични елементи. Гретхен е Гретхен, момиче от народа, но тя

е освен това естетически и морално облъхната, издигната над своето реално битие в идеал на женско съвършенство, непорочност и чистота. Съдбата и загатва съдбата на красивото и праведното съвършенство тук на земята: то е осъдено на погибел, за да засияе в светлината на своето една мисъл, залегнала в драматическото творчество на Фридрих Хебел. Но тя притежава и нещо друго, което я отличава от другите женски образи: поетическото слово, и то ѝ дава възможност да разгърне в образи и думи дълбоките трепети на любовното опиянение и трагичните вътрешни разломи, да превърне в чиста лирика или дълбока трагедия преживяванията си, и то по един строго индивидуален начин, облъхнат от духа на народната песен. Гьоте никоде не изразява любовта сама по себе си като абстрактно понятие или наименование. Състоянието „любов“ или самото действие „любя“ се загатва чрез други свои образни или синонимни покрития, които говорят със сигнала на чувството и така много по-непосредствено извикват представата за пълната обсебеност от него. В прекрасните балади „Рибарят“ и „Царят в Тула“ никъде не се споменава думата „любов“, но нейната стихийна мощ се налага от самото съдържание. Верен на своята сетивна природа, Гьоте изживява любовта като психо-физическа цялост, и то винаги в тясно сцепление с природата или си служи със символи, а най-често с нейните сетивно-функционални заместители: сърце, глава, гръд, очи, за да изобрази любовта не като отвлечено преживяване и чувство, а като един сложен психо-физически синдром, в който човек участва с целия си емоционално-анатомически апарат. В едно от най-силните лирически превъплъщения на любовта, в песента „Гретхен на чекръка“, тъкмо думата „любов“ и глаголът „любя“ липсват, но тя говори с такава сетивно-функционална сила на внушение, че налага по друг начин дълбочината и всеобемността на чувството. При това поетът се опитва да изобрази състоянието на пълна обсебеност от любимия образ и раздвижването на целия еротичен залеж от представи и пожелания не с езика и усещанията на мъж, а на жена, и то на едно момиче от народа, почти дете — Гретхен е едва надхвърлила 14 години, — което изживява това сложно чувство в своята първична сетивност на непосредствено от културата същество, подобно на бебе, което реагира при съприкосновението с майката като задвижен светофар с ярки светлини от спектъра, като почнем от пламения блясък на очите, засиялото като слънце лице, трепетните мембранни движения на ръцете и краката, радостно разтворените устни и завършим с устрема на цялата му физика. Така обичта на детето се превръща само в психо-физическа функционалност, защото говорят на любовта при него са само нечленоразделни звукове и писукания. Със същата правдоподобност, искрена и наивна неподправеност и нравствена чистота Гретхен прави своята изповед на влюбена девойка, и то при една обстановка — на чекръка, — която като декор още повече създава настроение и подчертава сетивния реализъм на изображението, тясното сцепление между характерологична същина, чувство и израз. Гьоте постига по този начин един рисунк от стила на фламандските художници. Преди още да заговори за своята любов, тя е вече едно цялостно портретно изображение, художествено единство от външна и вътрешна същина в нейната психо-физическа функционалност и въздействие върху човешкото око и зрителя. Защото нека не се забравя, „Фауст“ е трагедия и следователно действа не само чрез словото, а и чрез зрителното внушение и декора, за който поетът чрез устата на Мефисто и Фауст е дал вече много данни и указания. Мефисто потвърждава, че не всяка девойка поддържала такава чистота в стаичката си, а Фауст се възхищава от реда, спокойната тишина, пропита от нейната непокареност, невинност и възшебно обаяние („Вечер“). Още когато я вижда в огледалото, той се подкупва от красотата ѝ не заради самата красота, а заради оня лъх на неподправена природа, която за него е откровение на божественото. Пред леглото на Гретхен той изпада в благоговейно възхищение и намира персонификацията за нейния образ: „Природо, ти извая в леки сънища тук родения ангел!“

При това този ангел притежава като дар от природата и сетивното поетическо слово, и сетивната образност на народното въображение и народната песен. Любовта показва както нейния потенциал на красота, така и вродената поетическа стихия, която сега се разкрива спонтанно в слово, образ, ритъм, рима и мелодична динамика. Нейната любовна изповед може да се излее само в стихове и песни. Основното настроение в „Песента на чекръка“ е нарушеното душевно спокойствие, а то говори със същите сигнали, както в личната поезия думата „любов“, но за простото момиче от народа тя би звучала много високопарно, то търси други сетивно-функционални симптоми, чрез които да изрази пълната обсебеност на съзнанието от мисълта

за любимия мъж. В тая образна скъла на сетивно-функционални симптоми липсата на спокойствие е най-отвлеченото понятие, защото не може непосредствено да се превъплъти в образ, но затова пък Гретхен веднага се опитва да го онаглежи с образни допълнения тъкмо на ония анатомически органи, които в най-висока степен са засегнати от това нарушено спокойствие и явлението „любов“: сърцето, главата, мисълта, гърдта, ума. Към тях органически-сетивно прирастват образните елементи на отчуждение от всичко друго, жаждата и копнежът по него, съсредоточаването на волята и смисъла на живота единствено в това всеобемно и всежизнено чувство. Категоричността на любовта като жизнен принцип е изразена с внушителна и картинна образност на „гроб“ и отчуждение от целия свят. Експозицията на тая малка драматично-лирична поема се състои от четиристична строфа с двата психо-анатомически компонента: нарушения покой и омъжненото сърце: *Meine Ruh'ist hin, mein Herz ist schwer*. За поддържане на настроението този рефрен се повтаря през две или три строфи, но с възходяща емоционална динамика. След всяко негово повторение се въвеждат нови компоненти от сложния психо-физически синдром на болестното явление „любов“, ако схващаме любовта като нарушение на нормалното психическо състояние, функционално и интелектуално смущение, мъчително очакване и безпокойство, лудост на сърцето, заслепление, оглуяване, пошуряване — все афектни шокове или разстройства във функциите на организма, душевни сътресения и трупове, служещи в езика на всекидневното, поезията и белегистиката за нейни корелати.

В своята вътрешна архитектура поемата е изградена в стила на готическа катедрала. С всяка нова строфа чувството се катери все по-нагоре, към най-горните сфери на страстно опиянение, на сливане с обекта на любовта в една жизнена цялост и абсолютност на съществуването. Всеки откъс от поемата е устремен към един емоционален връх както с изразните и образни средства, така и с мелодичния патос на откъсване от живота и света и сливането с любимия в някаква смърт на любовно блаженство. Поради всичките тези градивни елементи на поемата много мъчно може да се постигне в един превод равностойна композиция от словесно, мелодично-ритмични, римови и сетивно-емоционални компоненти и същото образно внушение. За съжаление преводът на Станишев е доста голяма крачка назад в претворяването на песента както в композиционно, така и в поетическо отношение.

Meine Ruh'ist hin,	Wo ich ihn nicht hab',	Mein armer Kopf
Mein Herz ist schwer,	Ist mir das Grab,	Ist mir verrückt,
Ich finde sie nimmer	Die ganze Welt	Mein armer Sinn
Und nimmermehr.	Ist mir vergällt.	Ist mir zerstückt.

Покоят ми свърши,	Където го няма,	Главата ми бедна
сърцето скърби,	там гроб е за мен	е пълна с мрак
не ще го намеря	и целият свят е	и моят ум беден
навек може би.	отровно студен.	разкъсан е пак.

Привидно Станишев запазва изчерпателност в съдържанието и запазва в отличие от други преводчи стиха със сърцето като анатомо-емоционален орган, но допуска синтактическа конфузия поради еднаквия винителен падеж от „покой“ и „сърце“, поради което може да се разбере, че няма да намери сърцето си, а не покоя. Смущава и произволното вмъкване на „може би“. То намалява емоционалната резолутност на изказването в оригинала, подчертана с двойното отрицание: *ich finde sie nimmer und nimmermehr*, а то не допуска никаква условност, защото не е само словесна игра, а израз на вътрешна категоричност и безусловност. Също и в римово отношение е нарушена конструкцията на оригинала: римува се вторият с четвъртия стих: скърби — може би. Увеличен е и броят на сричките.

В двете следващи строфи се подема наново темата за категоричността на любовното чувство като жизнен принцип, на гроб и отчуждение от света, и се въвеждат нови функционално-емоционални компоненти от състоянието „любов“: обезумялата глава и разпокъсаната мисъл. В четвъртия стих на втората строфа отчуждението от света се предава с неприемливия за езиковото чувство на българина израз: „И целият свят е отровно студен.“ Но и в немския текст няма думата „студен“, та да се оправдае това неорганично

съчленение. Оправданието е само в римата: мен-студен! Смисълът обаче е много по-важен. Също и третата строфа е с изместено мисловно съдържание поради въвеждането на едно понятие, което съвсем не буди асоциации на обезумяване от любов, а на някакво упомомачание: главата ми бедна е пълна с мрак“. Не намясто е и паразитната дума „пак“, вмъкната от съображения за римата и попълване на стричките, но се накръпява смисълът, защото Гретхен дава за пръв път израз на душевното си състояние. Рефренът след тях две строфи звучи с двоен залеж на лейтмотив, но с покачено напрежение и забързано кресчендо, за да образува преход към ново разчленение на емоционалното съдържание, което той път се свързва с представата за чаровния образ на Фауст. В тая представа са включени пак в духа на народната песен всички ония елементи от анатомическия строеж на човешкото тяло, които будят естетически преживявания и участвуват в сложния състав на любовта с психофизическите си и сетивно-еротически реакции: външността, осанката, усмивката, очите, речта, ръкостискането, устата, целувката. Така се постига нов емоционален връх и едновременно се попълва фабулата с данни за външния образ на Фауст и цялостното въздействие на неговата личност:

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Любимия дира,
изгубила сын,
за него излизам
от къщи навън.

Sein hoher Gang
Sein'edle Gestalt
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Мълчи благороден,
в очите — копнеж
и мила усмивка
над строен вървеж.

Und seiner Rede
Zauberfluß
Sein Händedruck
Und ach, sein Kuß'.

От думи звънящи
вълшебна река,
целувката сладка,
добрата ръка!

Станишев, който иначе се движи все в дословна близост и интимност до оригинала, тук е допуснал големи опущения от смислово, стилно-художествено, психологическо и логическо естество. В първата строфа той въвежда своеволно думата „любимия“ и така нарушава кръга от представи на Гретхен за Фауст. Тя изобщо не го назовава никъде в песента с име или някаква друга квалификация, защото той е толкова насъщен в живота ѝ, толкова интимно сплетен с нея, че говори за него само с „го“ (него) или „негов“ (му), а в края на трагедията го нарича „моят приятел“ и „Хайнрих“. С изреча „любимия“ преводачът разкъсва тая атмосфера на интимно единство, още повече, както изтъкнахме вече, едно просто момиче от народа никога няма да употреби тая литературно-парадна форма за своя мил. Дори в баладата „Царят на Тула“ е употребена народната форма за „любима“: „Dem sterbend seine Buhle/Einen goldnen Becher gab“ („Умирайки, неговата мила му дала чаша в дар“). Смесовото разграждане продължава с разбиването на образната символика: „само да го зърна, през прозореца надничам“, която преводачът замества с „любимия дира, загубила сын“, но къде го дири, не се разбира, когато в оригинала то се свързва много конкретно и картинно както с прозореца, така и със следния стих: „за него само излизам навън“, така че за „изгубен сын“ и дума не става. Разграждането продължава в още по-висока степен в съвсем произволната трансформация на „високият му ръст“ в „мълчи благороден“, което не само не отговаря на съдържанието, но представя остро смислово противоречие към следната строфа: „И на речта му вълшебният поток.“ Пита се, като мълчи, какви думи ще се лее от устата му? Просто необяснимо е, какво е довел до преводача към това логическо изопачаване на смисъла, още повече, че пренебрегва отгоре на всичко и важна съставка от външността му: благородната осанка. Още по-неприемливо в своя органичен строеж е следното съчетание: „и мила усмивка над строен вървеж“. Защо е това „над“ и какъв е тоя строен вървеж? Прилагателното „строен“ се употребява в съчленения като: стройна снага, строен стан, а атрибутите към вървеж са: величествен, царствен вървеж или достолепна походка, ако прибавим към синонима на вървеж. Винаги трябва да се държи сметка за логичната приемственост на българската фраза, не само за римовото съзвучие, което не може да служи за оправдание на такива груби смислови изопачавания. Последната строфа е пострадала най-тежко, защото е унищожен не само емоционалният връх на поантата, но и на сетивно-еротичната диаграма с целувката и междуметиято „ах!“ и завършва с един неопределен акорд: „добрата ръка“, който не отклонява абсолютно никаква представа и увисва във въздуха. Така към ръката се придава

някаква нравствена квалификация, когато тя като анатомически орган е проводник на електрически ток при ръкуването на двама млади и говори много по-силно от устата, защото често против волята ни по най-непосредствен начин издава силата на чувствата и влечението. Ако човек не познава текста, наистина напразно би се напрягал да отгатне смисъла, вложен в тая фраза. Каква е тая добра ръка, защо е добра и какво търси при „думите“ и целувките? Цялата строфа е откъсната по смисъл от другите строфи: тя остава без отправен обект:

От думи звънящи целувки сладки,
вълшебна река, добрата ръка.

Повторението на рефренната строфа подготвя като емоционално звено нов връх в общото състояние и открива нови възможности за задълбочаване на лирично-драматичната страст, за да завърши поемата с най-големия сетивен ефект на земно опиянение, равно на смъртта:

Mein Busen drängt
Sich nach ihn hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Към него ще литна,
все него зовя,
ах, само да можех
да го уловя!

Und küssen ihn,
So wie ich wollt;
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

В целувки да чезна
и с него в нощта
да падам сред бездна
със тръпни уста!

Съвсем необосновано преводачът заменя новия анатомически орган на тръпен копнеж „гърдта“ с глаголно действие на образен копнеж: „към него ще литна, все него зовя“ и по тоя начин лишава от сетивност израза, защото смисълът е да го притисне към гърдта си и да го целува. Съвсем изпада от рамката на представите за Гретхен „падането сред бездна с тръпна уста в нощта“. В стила на скромна девойка тя се задоволява да загатне смъртната притома в целувките и нищо повече! А дословно тези две строфи биха звучали в проза тъй:

Гърдта ми в копнеж
по него изгаря.
Ах да можех да го уловя
и в обятията си да го задържа.

И до насита да пия
от устните му наслада,
в целувките му
в притома да умра.

Неорганичната постройка на фразата, нейното нефункционално участие в общия смисъл, стилев облик и разред непрекъснатото руши смисловата приемственост на важни мирогледни места, както например в края на първата част от трагедията в репликата на Маргарита:

Heinrich, mir graut's vor dir'.

Пред теб, о Хайнрих, стихвам с дъх смразен!

На Станишев тази фраза може да се вижда много образна и поетична, но тя в никой случай не може да се включи като словесно покритие, нито като индивидуален елемент от езиково-стилов портрет на Маргарита в общия кръг от представи за нея. На немски нейните думи звучат с най-естествената неподправеност на реакция от внезапен ужас пред нещо: обзема ме, обхваща ме ужас, дострашава ме и пр., и не допуска никакви образни или поетически преквалификации. При това най-малко Маргарита ще си послужи с такава парадна фраза, за да изрази ужаса си пред внезапното откритие, че чрез Фауст действа дяволът. Така Маргарита не е вече Маргарита, защото заговаря на един език, който е език на преводача и по тоя начин се унищожава ефектът на едно най-важните места. Чисто метрически стихът е загубил своята ударност, защото той трябва да зазвучи като предсмъртен стон в най-късата си метрична отливка, а шестостъпната ритмика е разтеглена в българския превод в десетостъпен метричен размер! Евтино опоектизираната реплика е напълно чужда за езика на Маргарита и съвсем неприемлива в една такава ситуация пред прага на смъртта. Обезумяла от страданията, тя вижда у Хайнрих олицетворение на дявола и съвсем „не стихва“, а се отвръща ужасена от него, за да се предаде в стила на своето християнско благочестие и оптимизъм на безкрайната милост и всеопрощение на небесния отец. Тя се отърсва от земната страст, обаянието е изчезнало, остава ясновидството, което идва със смъртта, но

всичко е казано със задъханата простота на нейното чисто и езиково непринудено същество — и нищо повече:

Dein bin ich, Vater! Rette mich!
Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen,
Lagert euch umher, mich zu bewahren!
Heinrich! Mir graut's vor dir!

Аз твоя съм, спаси ме, отче!
Сонмове небесни, обвийте ме
с вашите крила и ме пазете!
Хайнрих! Ужас ми { вдъхваш
вселяваш ти!

А срещу тоя трепетен молитвен зов, в който всяка дума звучи със своя собствена емоционална и езикова стойност, Станишев изгражда доста свободно с повторение на „спаси ме“ и „кръжете“ една нова вариация, която все пак би могла да се приеме, ако не завършваше с изкуствено скърпената парадна образност на ужаса. В съпоставка с превода на Пастернак още по-релефно се очертава как едно поетическо въображение може да претвори в една смислова равностойна одежда оригинала

Пастернак

Спаси меня! отец в вышине!
Вы ангели, вокруг меня, забытой,
Святой стеной мне станьте на защиту!
Ты, Генрих, страх внушаешь мне!

Станишев

Спаси ме, отче! Твоя съм, спаси ме!
О свети войнства! Ангели, кръжете!
Над мен кръжете и ме запазете!
Пред теб, о Хайнрих, стихвам с дъх смразен!

Докато Станишев отнема динамиката на немския глагол „lagert euch umher“ и го предава със статично осъществено действие „кръжете“ и едва в повторението му придава известно движение „кръжете над мен“, но за сметка на това увеличава сричките, Пастернак успява да раздвижи глаголно действие с повелителното наклонение „вокруг меня!“ и с един прекрасен образ да изобрази защитната стена от ангели около Маргарита: „святой стеной мне станьте на защиту!“. Така нищо не се губи от оригинала. В превода на Станишев тъкмо тоя елемент на образна защита се превръща в непълна асоциация: „над мен кръжете“. Защитата се осъществява не с кръжене, а със стена около нея. От примера на Пастернак ясно проличава как един даровит преводач съумява да привлича на помощ въображението си там, където лексикалното покритие не е в състояние да изчерпи смисловото и образното съдържание на текста. И това е най-големият недостатък на новия български превод. Никъде не се чувствуват полетът и размахът на творческо въображение, истинско сраждане с оригинала. Образният декор потъва в нехудожествена сплав от думи или изкуствено опоектизирана реч, често пъти алогична, както в следните примери:

Какво аз мога, нека се пресмята!
Възможността да близна с език
две седмици ми трябват — честно
слово! (с. 98).

Наслада исках, но разля ме
странен любовен блян (с. 102).
На пирове честити, изпразваше го той!
Преливаха очите от сълзи и покой! (с. 104).

Това са случаи, които не се нуждаят от съпоставяне с немския текст, защото по начало не са приемливи за логиката на никакъв език. „Да близна възможността с език“ трябва да бъде покритие за немската фраза: nur die Gelegenheit auszuspühen, която далече не дава повод за тако ва неправо измятане, а чисто и просто значи: да издебна случай. „Разля ме странен любовен блян“ — und fühle mich in Liebestraum zerfließen — е напълно логически изграден на немски език и значи: потъвам в любовни мечти, а в цитата от „Царят на Тула“ изобщо не се говори за покой: Die Augen gingen ihm über, / So oft er trank daraus — очите му преливаха от сълзи всеки път, когато пиеше от чашата. По начало сълзи и покой логически се изключват като несъвместими емоционални състояния. Не по-сполучливо е разчетена и претворена и втората част на трагедията. И там се срещат същите недостатъци и поражения, поради което подлежи на коренна преработка.

Тенденцията към титанизъм и суперлативен максимализъм тук бива осмислена не вече като съдба на отделната човешка личност, а бива издигната в символ на човешкото развитие изобщо, като полярно-диалектически принцип на битието, осъществен между Фауст и Мефистофел, между доброто и злото начало. Най-важното познание, до което Фауст стига, е преодоляването на личното Аз в името на Ние, сливането с природата и големия човешки колектив.

Започната в стила на готическа катедрала, трагедията „Фауст“ преживява и етапите на нейното постепенно изграждане. Основите са положени вече, но за високите върхове, устремени в небесната вис, трябва да се набере опит и вдъхновение. Едва на 22 юли 1831 г. Гьоте вписва в дневника си: „Главната творба завършена. Последна белова“, а Екерман добавя: „По-нататъшния си живот мога да разглеждам сега вече като чист дар и в основата си ми е все едно дали от-сега нататък ще продължавам да творя и какво ще пиша.“ В многобройните усилия за художественото претворяване на тази монументална готическа творба името на Кръстьо Станишев ще бъде само един етап, защото при „Фауст“ няма и не може да има последен превод! Винаги има разкрити възможности за ново пресъздаване и благородно съревнование между таланти. Един равностоен и издържан превод ще даде на преводача си безсмъртие, както оригиналът на автора си!