

ВЯРНОСТ КЪМ ОРИГИНАЛА В ПОЕТИЧЕСКОТО ВНУШЕНИЕ

СПАС НИКОЛОВ

Верността към оригинала е основно изискване към всяка преводна дейност. Пристъпвайки към проблема в конкретните рамки на художествения превод, уместно е да видим спецификата на този вид творчество като зависимост от естетическата норма. Азбучна истина е, че преследването на чисто информативна автентичност на превода спрямо оригинала, несъобразено с неговото художествено качество и нетърсещо максимално близко покритие във формата, е също така нелепо, колкото лексически неадекватно би било буквалното пренасяне на фразеологизмите на един език в другия вместо заместването им с техните идиоматични съответки. Превод, който изсушава изходната тъкан и ѝ отнема нюанса на стилистично звучене, е неприемлив дори при публицистична, икономическа, философска и пр. материя, където акцентът е върху логизацията; приложен към художествен текст, подходът се самоабсурдизира. Но взаимозамяната на фразеологически конструкции е речниково-регламентирана; идиоматиката на художествения изказ от своя страна се транспортира съобразно с индивидуалното виждане на преводача. Творческият процес нито може, нито следва да се подведе под строги правила и предписания, да се фиксира в твърди формули. Стратегията и тактиката му обаче подлежат на обсъждане с цел изработване на художествена мяра, на възможно най-универсален критерий.

Настоящото изложение приема за своя теза постановката, че в художествения превод поетическата инвенция на преводача има основна функция и в най-голяма степен е призвана да разреши проблема за запазване на естетическото внушение. Това изважда на преден план дискусияния момент за допустима поетична свобода, за спорната още у древните мяра *licentia vatum*, витийски волности. В полемиката между схващанията, пледирани пределна текстурална близост с оригинала или, обратното, по-голяма свобода на преводаческо тълкуване, склонни сме да приемем безрезервно втория принцип. Нещо повече, позволяваме си мнението, че за адекватност на художествения превод е необходима известна доза *licentia obligata*, задължителна свобода; че прекалено строгото придържане към оригинала в този вид превод би могло да се окаже противоположно, на моменти пагубно. За истинска вярност към оригинала е необходима вярност към художествените традиции на литературите, между които се извършва съответното едно- или двупосочно прехвърляне, защото освен географски, исторически, битови и пр. реалии съществуват и поетически реалии, съобразяването с които е наложително в търсенето на естетическо покритие. Стремещът към такъв художествен оптимум следва да разчита не на текстуален буквализъм и педантична обвързаност с авторския канон, а на решения, които бихме определили като образно-емотивен еквивалент. Тъй като само в случаите на свръхрядко съвпадение този еквивалент се поднася от съответните езици и литератури в тъждествени езиково-литературни ситуации, намирането му е възможно най-вече на базата на компенсаторния ефект. Преводаческото тълкуване в този случай оперира със съизмеримите асоциативни нива и смислоносещи пластове в родно- и чуждосезиковия изказ, като се съобразява с предпоставената далечност, че определени поетични обрати (и като форма, и като съдържание) в оригиналния културен контекст са адресирани към аудитория, от която се очаква да реагира на тях с безусловен рефлекс на естетическо възприятие, докато в етоса, към който е насочен преводът, този ефект или напълно ще се загуби, или ще про-

звучи бледо и опосредствувано, ще разчита на умозрителност, а не на емотивна спонтанност у възприемащия. Визираните принципи ще въведем емпирически, чрез илюстративни преводни ситуации и коментарен анализ.

* * *

Като първи пример нека разгледаме един отделен проблем, явил се при превод на „Тигърът“ от Блейк. Излишно е да се изброяват доказателствата, че творбата е ненадминат шедьовър, чието поетично въздействие в оригинала иде от една богата, пределно наситена форма. Сред съображенията, продиктували избрания преводен вариант, водещ е бил стремежът към съхраняване или поне наподобяване спецификата на тази форма в нейната неортодоксална смелост. И докато разликите между английския и българския език изключват постигането на някои от ефектите, за други от тях поетичният арсенал на нашия език предлага добри възможности. Характерни за стихотворението например са синкопираните ритми в една раздвижена и необичайна вътрешна структура и алитерацията — съвършеното и възможно най-функционално втъкване на образ и идея в мелодика и звукопис. Възприетата преводна стратегия наблегна на последното, приемайки, че родноезиковата поетична традиция в литературния пласт със сходни хронологически отнасяния по-трудно би приела аритмизацията. Поради полисилабичността на българския словесен склад свръхсхемните ударения и допълнителната сричка в оригиналната фактура на стихове 4, 18, 20 и 24 биха прозвучали по-скоро като версификационна несръчност. Това само по себе си предполага известна поетична свобода дори на квантитативно ниво на преводното решение¹ — което един език търпи, друг надали понася. Но в звукописа езикът ни има богата традиция и позволява голяма степен на алитеративна обогатеност. За специфизиране задачата на превода ще анализираме оригиналната му форма откъм звук:

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art
Could twist the sinews of thy heart?
And when thy heart began to beat
What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? What the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dare his deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears
And watered heaven with their tears,
Did he smile his work to see?
Did he who made the lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

¹ Вж. А. Л. Шурбанов, Светотворчеството на Милтън. Предговор към „Изгубеният рай“. С., 1981, с. 51—52.

Кой ти зора разгоря?
 Кой си с огъня игра?
 Кой издън юдол дълбок
 смя да литне навъзбог?

Кой пресука с две ръце
 твое жилесто сърце?
 То на длан ли затуптя?
 И нима не трепна тя?

Чий бе чукът? Кой кова
 кръвожадната глава?
 Кой те в жупела с ръжен
 шари, ужас нажежен?

Стрелометните звезди
 като плувнаха в сълзи
 кой със смях твори те? Кой?
 А Агнеца? Пак ли той?

Тигре! Тигре! — жива жар,
 лумнал полунощен звяр,
 кой ум дързък разчерта
 твоята стръвна красота?⁴

В този български вариант фонетичната постановка е променена, но градацията в разпределението на съгласните е налице:

пшшш	ш — 3
шщ	щ — 3
чччч	ч — 4
бб	б — 2
ппппппп	п — 8
жжжжжжжжж	ж — 10
ллллллллллл	л — 12
зззззззззз	з — 10
ссссссссссссс	с — 17
вввввввввввв	в — 17
ггггггг	г — 8
кккккккккккккк	к — 19
мммммммм	м — 8
нннннннннннннннн	н — 23
ддддддд	д — 8
ттттттттттттттттт	т — 29
рррррррррррррррррррр	р — 28

Видно е, че в звукописен план този преводен вариант се доближава до Блейковата стихова текстура, като също вплита думата „тигър“ в тъканта на стихотворението посредством равен брой повторения на изграждащите я съгласни т, г/к и р: 29—29—28. Съхранени са съчетанията „мъркане и ръмжене“:

гр гр гр гр гр	ар ар ар	
кр кр кр	ръ ръ ръ ръ	
тр тр тр	ър ор ер ер	
пр	ре ре ре ре ре	(32).

както и „скимтящите“ носови комбинации:

ун ун ун ун ун	ън ън ан ин им ен	
ен ен ен ън ън	ун ити адн епн	(22).

⁴ Уилиам Блейк. Избрани стихове. Прев. С. Николов, ред. Т. Киров и Вл. Левчев. С., 1983 (под печат).

Алитеративна отлика между оригинала и превода се получава в трактовката на темата „огън и страх“, която в английския текст е изградена с 14 повторения на участващата в тези думи съгласна f (плюс вездесъщото g). По понятни причини в превода тази консонанта изобщо отсъства, като звукописът е търсен на базата на 13 повторения на ж и ш, с предимство (10 повторения) на ж като звук, който битува в славянските „сжечь“, сожгать“, „всесьжение“. Такова „смыслепоносещо“ ж е фонов звук в двукратното „жива жар“, в „жилесто“, „кръвожаден“, а най-вече в двустипието:

Кой те в жупела с ржѐн
шари, ужас нажежен?

Този стих най-остро поставя въпроса за поетичната свобода. Фактологически верният на оригинала превод би звучал така в последните два стиха на строфата:

Чий бе чукът? Кой кова
кръвожадната глава?
Чий — мехът? Във чии пеши?
Кой те, Звяр, въртя със клеши?

От гледна точка на текстуалния буквализъм вариантът дава някакво разрешение; но той не е образно-емотивен еквивалент на изключително наситеното с подтекстна сугестия „What dread grasp dared its deadly terrors clasp?“ (букв. „Кои страховити клеши се осмелиха да стегнат смъртоносните си ужаси?“). Обективно невъзможно е да се предаде в наличния размер това, което моно- и бисилабичната английска реч изразява с 10 срички (в осем думи!), след като езикът, на който се превежда, осигурява текстуално покритие в цели 23 срички. В такива случаи просто се налага да се въпрегне поетическата инвенция за свободна интерпретация на пасажа. Намира се нов образ — но задължително в съзвучие с основния образнофилософски строй на творбата. „Богомилският“ дуализъм на Блейк, който извежда нова, сатанизирана версия на миросъзданието, се отразява от имплицирания образ на геената, а това, че „жупела“ по римно-асоциативен път звучи като „купела“, навежда за „дяволско кръщение“ и доближава изказа до синкретично-енигматичната формула на поета. Заместилият ковашкият клеши „ржѐн“ е асоциативно близък както с оригиналната образност на първосигнално ниво (друг ковашки атрибут), така и в абстрактния пласт с дяволски тризъбец; самият физически смисъл на образа навява идеята за пълни ужаси, невъзможни в материалното битие — тази своеобразна пирография (pokerwork), която оставя черни шарки на обгаряне върху разкаленя тигър, е из загатнатата сфера на ирационалното, на мистично-абсурдното. Съзвучието на този „ужас“ е „жива жар“. Това решение, лишено от назал и едното р на burning bright, не може да достигне в еуфония прочутата трисилаба на английската поезия, но то препоръчва себе си с немалко блейковска сугестия, в добавка към предлаганата алитерация и ритмично-квантитативна адекватност. Определението на тигъра се чете на три нива: живи в глени (очите на звяра в мрака), живо същество — огън (идеята на дословното „Тигре, Тигре, ярко горящ“) и дори „жива“ в смисъл на е м ф а з а („жива истина“, или дори в Блейковото преплитане на понятията добро и зло защо не и „жива лъжа“?). Сравнителното обилие на шипици в превода (със седем повече от тези в оригинала) се добавя към високата фреквенция на ж за постигане на споменатата f-алитерация в оригинала. Благозвучието от назализацията на burning bright се компенсира във втория стих на превода, където звукописът поне опосредствувано навежда за изгубените в това решение „дебри на нощта“: в „лумнал полунощен звяр“ луминисценцията на „лумнал“ се повтаря в „полуно-“, което крие и броденето на звяра „по луна“ и ако не отиваме твърде далече, две зверски очи, лумнали „полуноому“, т. е. като луни. Алтернативните решения, които биха запазили буквата на оригинала за сметка на формата му, не биха постигнали равносходно поетическо внушение, макар немалко такива варианти да са възможни — като:

Тигре! Тигре! — плам и мош
в дебрите на дива нощ...

или

Тигре! Тигре! — жар, искри!...
в полунощните гори...

„Рабският превод“⁵ не задължително прави комплимент на превеждания автор. А компенсаторните механизми помагат да се „навакса“ загубеното в една точка на друго място в превода. Например във втората строфа разместването, целящо да запази ударността на въпросите, губи връзката между пламтящия взор на тигъра и бездните или висините, където той гори. Но звукописът способствува да се засили подтекстното внушение за „дълбина“ или „далнина“, т. е. вис, посредством съчетанията „дол“, „дъл-“, „да-л“, „дла-“.

В постскрипт към квантитативния фонетичен анализ на преводния вариант следва да отбележим, че наблюдаваните повторения при някои от звуковете може би отговарят на естествената фреквенция на фонемите в езика ни (например при с и з). В честотната цифрова картина на стихотворението повтаряемостта на р и ж определено надвишава средното ниво на употреба, характерно за български език, което отговаря на осезаемия звуков ефект у Блейк. За постигането му способствува дори не толкова концентрираността на отделни фонемите, колкото честотата на цели дифонни и трифонни съчетания с интервокално „изнасяне“ на съгласната или вокално „слеждане“ на специфичните консонантни групи:

-ажа-, ожн ъже ужа аже еже
уно ъня ини ане
звяр взор згор дърз

Трикракното -ръв-, извлек от „стръв“ и „кръв“, подсъзнателно извиква връзка с „ръве“ (ръфа, къса със зъби; рус. рвать) в една естествено логизирана асоциация. Елиптичността прави моносилабата отривисто-действена („Рвъ!“) с межлуметна нотка, напълно съзвучна с по детски простата, тъй да се каже, „квазиинфантилна“ стилизация у Блейк.

* * *

Законите на звукописа, а (макар това да е друга тема) и на метриката са в пълна сила и в художествената проза. Приложена към оригиналното творчество, това е всепризната истина, но преводачите не винаги я зачитат. Нередко проблемът или остава незабелязан, или пък преводът се убоява да поеме отговорностите, налагани от изискванията на художественото творчество, и под претекста на „точно придържане“ към оригинала се разминава с основни достойнства на авторския художествен план. Ще приведем пример от ранния (макар вече съзрял) Джойс: заключителния параграф на „Мъртвите“, последния и най-сериозен разказ на сборника „Дъблинчани“. Макар да е разпространено схващането, че методът на Джойс в тези разкази е строго реалистичен и техниката му — конвенционална, изследванията напоследък показват, че покъсният символизъм на писателя вече е загатнат в този цикъл.⁶ Без излишно задълбочаване в предмета следва да се отбележи, че този в известен смисъл кулминационен пасаж на „Дъблинчани“ използва сложна бродерия от ритми и алитерации, за да озвучи символиката „сняг-смърт“. Оригинален гради метафоричния си ефект на базата на s(z), f, l и беззвучното th:

A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, further westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling too upon every part of the lonely churchyard where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead.

В илюстрация към тезата за вярност към поетичното внушение ще анализираме преводен вариант, несъобразен (или недостатъчно съобразен) с изискванията към превода, произтичащи

⁵ Вж. А. Минчева. Преводческите принципи на Константин-Кирил Философ и приложението им в дейността на преславските книжовници, в сб. доклади от научната конференция „Преводното дело на Константин-Кирил Философ“. С., 1982, с. 32.

⁶ Вж. Н. Б. Попов. Джеймс Джойс, години на учение. Предговор към „Дъблинчани. Портрет на художника като млад“. С., 1981, с. 12.

от оригиналната форма, в съпоставка с редакция на същия текст, използвала по-свободния подход, за да предаде джойсовските ефекти:

Няколко леки потропвания по стъклото го накараха да се извърне към прозореца. Пак преваляваше сняг. Вече сънен, той наблюдаваше снежинките — сребърни и тъмни — косо да падат в светлината на лампата. Дошло бе време за него да предприеме пътуването си на Запад. Да, вестниците бяха прави: навред в Ирландия валеше сняг. Валеше навред по тъмното централно плато, по безлесните хълмове и леко се стелеше връз Аленското тресавище и още по на запад се стелеше леко в тъмните размирни води на река Шенън. Той се стелеше и връз всяка пеленина гробище, където бе погребан Майкъл Фърей. Лежеше гъсто натрупан по разкритите гробища и надгробни камъни, по железните остриета на малката врата, по изсъхналите тръни. Душата му бавно чезнеше в несвист, докато той слушаше снегът да се стеле връз всички живи и мъртви като спускането при техния сетнешен край.⁷

Туп-туп: по стъклото леко се почука. Той, сепнат, се извърна. Пак беше заваляло. Със сънен поглед гледаше снежинките — как сребърни и тъмни се носят в светлината. Дошъл бе час за път: на Запад, през Ирландия. Да, в пресата го писаха — страната спи под пресипите, навсякъде, безспир, се сипе сняг. Снегът засипваше заспалите поля в средата на острова, ситен се стелеше връз безлесните баири, връз Аленското тресавище, а още по на запад се стелеше, сипкав, над тъмните размирни вълни на сивата Шанън. Леко се стелеше над всяка педя пръст от самотното гробище, където спеше Майкъл Фюри. Снегът гъсто се стелеше по стърчащите разкрити гробища и надгробните камъни, по железните остриета встрани на строгите гробищни врати, по черен трън и по изсъхнал сък. Душата му застина в несвист, заслушана в снега, който засипваше всичко, разстилаше се над вселената, със сипкав съск засипваше живите и мъртвите и се спускаше като сън — спокоен сетен сън.⁸

Фонетичният анализ на оригинала установява, че той дължи алитеративния си ефект на 108 звукописни единици (35s и z, 30p и f, 40l и 3 беззвучни th). Редактираният преводен вариант постига сходен ефект със 143 звукописни единици (83 c/z, 24 л и 36 п), докато първоначалният вариант със своите 87 употреби на съответните звукове оставя съмнение, дали алитерацията изобщо е била търсена. Поради вече споменатата многосричност на българските думи нормално е преводът да има завършен квантитет спрямо оригинала. Тази закономерност е отразена от Вариант 2 (надвишил оригиналния метафоричен квантитет с 35%). Обратното, потенциалните носители на метафоничност във Вариант 2 са с 20% по-малко от тези в оригинала, което свидетелствува за нормална, немаркирана фонемна повтораемост.

Двата преводни варианта са пример за двата подхода в преводната практика: буквения и свободния. Вариант 1 се придържа към оригинала дотолкова, че дори повтаря на български някои английски конструкции („Дошло бе време за него да предприеме пътуването си на Запад“, „...той наблюдаваше снежинките косо да падат в светлината на лампата“, „той слушаше снегът да се стеле“), но това са вероятно несъзнателни калки. По-интересно за конкретното наблюдение е следствието от подобно механично следване на оригинала: звученето се е отдалечило от авторския художествен замисъл, следователно привидната близост не означава вирност в поетическото внушение. Редактираният вариант, запазвайки находките на първоначалния преводен текст („безлесните“, „размирните“, „се стелеше“, „в несвист“), добавя някои несъществуващи в оригиналното описание думи, за да осигури метафоричност там, където дословният превод я изключва. Истина, стара колкото превода, е постулатът, че понякога една дума от единия език се превежда на другия с пет, и, обратно, пет думи могат да се преведат с една. Английското softly например съдържа и трите звука, с които се гради метафоричният ефект на оригиналния пасаж. Вариант 1 превежда наречieto като „леко“, но полисемичният му статут, включващ и идеята за мекота, както и дискретният звукоподражателен ефект (слабо шумолене на стелещ се сняг) остават незагатнати. За да изрази тези допълнителни слухово-осезаеми конотации, Вариант 2 добавя думи, съдържащи имплицирания в softly значения: „снегът се стелеше с и п к а в“ и „със сипкав съск засипваше... живите и мъртвите“. Свободният подход включва и други „съскави“ думи или интерпретации, като „заспалите поля в средата на острова“ вместо „тъмното централно плато“; подсказва женския род не географски-документалистично („река Шенън“), а литературно-описателно („сивата Шанън“); търси джойсовските ефекти дори

⁷ Английски и американски разказвачи. Д ж е й м с Д ж о й с. Мъртвите. Прев. Ас. Христофоров, ред. Кр. Тодорова. С., 1976, с. 329.

⁸ Д ж е й м с Д ж о й с. Дъблинчани. Прев. Ас. Христофоров, ред. С. Николов и Н. Б. Попов. С., 1981, с. 218—219.

с цената на привнесени описания като „с т ъ р ч а щ и т е разкривени кръстове“ (с т ъ р — ръст), „с т р о г и т е гробишни врата“ (р о г — гро); изчерпва широка гама от значения на barren, пряко свързани с идеята и емотивния заряд на „Мъртвите“ (траурна безжизненост, безплодие и смърт), като разгъва the barren thorns в „п о ч е р е н т р ъ н и п о и з с ъ х н а л с ъ к“. Стремежът е към алитеративно-наситени обрати: „той, селнат, се извърна“, „с ъ с ъ ч е н л о г л е д“, „з а с т а в а ш е в н е с в я т“. Вестникарското клише изгубило се при дословния превод) се съчетава със звукопис не само на фонемно, но и на сричково-словно ниво: „Да, в пресата го писаха, страната спи под преспите, навсякъде, безпир се сипе сняг“ (прес-пис-спи-прес-спи-спи-сип-пе. с). Възможностите, предлагани от завършека на пасажа, в случая предоставят силен аргумент в полза на свободния подход. Вариант 1 е пределно близо до оригинала в откъса („... да се стеле над всички живи и мъртви като спускането на техния сетнешен край“), но тъкмо тази му дословност едва ли не обезсмисля фразата. Английското descent е свързано със символиката на смъртта чрез фиксирани съчетания като descent into Hades („слизване в ада“), докато на български „спускането“, поне в конкретната субективна реакция, носи спортни асоциации от разнообразен вид. Затова Вариант 2 заменя именната форма с глаголна и в търсене на съизмеримите асоциативни нива прибегва до поетика на изказа по-традиционна, но по-достъпна и по-непосредствено задействаща ответната реакция на авторската символика в преводния контекст: „снегът... засипваше живите и мъртвите и се спускаше като снъ — слокоен сетен снъ“.

Повторението на л и самостоятелно, и в съчетание („по стъклото леко се почука“ — кл. . . л. к) допълва звукописната картина: ликвидната съгласна омекотява „сипкавия съсък“ със своята лесна се плавноост. За избягване на монотонността обаче в метафоничното цяло са вилетени и контрастни ефекти, като редуване на п с б/в и на л с р: „Снегът засипваше заспалите поля в средата на острова, ситен се стелеше *връз* безлесните баири, *връз* Аленското тресавище. . .“

Цитираният откъс въвежда деликатния въпрос за професионалната етика, за правомощията на редакторската интервенция, за добрия тон в примерологичната като използваната. Доколкото наблюденията и анализът, на които тя е подчинена, са академично мотивирани и имперсонални, подходът има своето оправдание. Без ни най-малко да се оспорват постиженията и заслугите на предишните поколения наши преводачи, естествената еволюция на преводаческото изкуство у нас предполага търсене на пътища към по-високо художествено ниво и опити за теоретическата им обосновка. Като всяка друга област на знанието и преводът предлага богати възможности за прилагане на „вариантни решения“. Макар пледоарията тук да е за свобода на подхода, при възможност идеалната стратегия винаги следва да е добросъвестно скъперничество⁹ и експресивна сбитост⁹. Стига, разбира се, това да не спестява основни моменти на авторския художествен замисъл.

Един рядко възникващ, но за сметка на това изключително сериозен и труден за разрешени проблем е преводът на заглавия. Известно е, че добре подбраното заглавие носи „като в лешникова черупка“ ядката на съдържанието и основната идея на творбата. Дори при авторството, където не влияят ограниченията на превода, намирането на подходящо заглавие не винаги е лека задача. В литературните анали е останал случаят с Текери, който бил отпечатал в подлистник вече половината от големия си роман, без да му е намерил подходящо заглавие. Откъсите се появявали под работния титъл, разтегнал се на три реда („Приключенията на. . . от. . . и пр. и пр.“); писателят на свой ред се измъчвал в безплодни търсения, докато една нощ е освободено от съня съзнание се събудил с готовото заглавие в ума си: „Панаир из суетата“. Кратката фраза обема цялото сатирично внушение на романа — изобличение на английската аристокрация и едра буржоазия от ранния XIX в., като спонтанно извиква у читателя познати мотиви: през Бъниън, из чиято алегория е образът, до еклесиастичното „Vanitas vanitatum, omnia vanitas!“

При превод на български език такова заглавие запазва богатия си асоциативен заряд по линията на приемственост, литературна и културна традиция и пр. Срещат се обаче и заглавия, които са тъй тясно свързани с бита и етоса на съответната литература, че преведени дословно, напълно ще изгубят оригиналния си смисъл, а преведени „обяснителски“, ще престанат да бъдат худо-

⁹ Ю. Стефанова. Класическа мярка. — АБВ, бр. 25, 1982.

жествено слово. Такова например е заглавието на втората по важност (а според някои и първа) пиеса на О'Нийл THE ICEMAN COMETH. В буквалния си превод — „Разносвачът на лед иде“ — то съдържа фигура, добре позната на американския зритель и читател от 1912 г., пък и наметне, но несъществуваща в нашата действителност, поради което на български липсва обикновена, близко и естествено звучаща дума за понятието. В дохладилниковата ера американското домакинство е използвало т. нар. „хладилна кутия“ — оловен сандък с двойни стени, между които всяка сутрин се насипвал надробен лед. Така че наред с хлебаря, месаря и млекаря, „ледарят“ също е бил ежедневно присъствие в бита, системата „доставки по домовете“ го правела редовен гост в кухнята на домакинята и оттам той става комичен герой на тогавашните вицове от секулната серия. В пиесата ледарят (разносвачът на лед) е Смъртта. Шегата на търговския пътник — о'нийловския „черен хумор“ в сексуално-гробичен план — години наред е била, че жена му е „в кревата с ледаря“. Когато накрая се разбира, че героят е застрелял жена си в съня ѝ, алегорията е ясна: Смъртта (на английски в мъжки род) действително е била гост на съпругата и тя, в леглото си, е била вледенена. Мотивът не е нов в английската литература. Ромео оплаква Жулиета по същия начин: „Скелетът с косата/преспал е с нея“. Пародийното ниво на псевдопребодействието (Ийвлин „изневерява“ на Хики със Смъртта, а той — убиецът — се явява сводник на жена си) се допълва от другия драматичен мотив на инверсна аналогия: „Разносвачът на лед иде“ е ехо на кулминационния вик в притчата за разумните и неразумните девизи: „Lo, the Bridegroom cometh!“ („Ето, младоженецът иде!“). В пиесата — О'Нийл е повлиян за написването ѝ от „На дие“ — сцената е долюпробна кръчма („...ливница 'На дъното', бар 'Безнадежност', кафене 'Краят на пътя', аператив 'Удавическа среща'), където „месията“ Хики се провъзгласява за спасител на Дванадесетте. И те като апостолите са групирани по двойки: циркаджията и полицаят, британецът и бурът, двамата анархисти, негрът-комарджия и пропадналият правист. Пророкът на тази религия — „Вярата на започващите Нов живот от Утре“ — е естествено Джими Утрето. Глава на „църквата“ е съдържателят Хари Хоуп; и името му (Надежда) е травестийно, и самият той е анти-Петър — не „камък“, а безволев мекушавец. Юда е предателят Парит, който се самоубива. Накрая на „тайната вечеря“ пристига стражата, т. е. тайните агенти, за да отведат Хики „на кръста“, т. е. на електрическия стол.

При това положение на нещата буквалият превод „Разносвачът на лед иде“ би бил съвсем неадекватен. Препратката към митологичния източник не е ясна, понеже заглавието звучи деалегоризирано и деархаизирано (глаголната форма в оригинала е на библейския староанглийски). Руският превод постига старинния тон с глагола „грядет“, но на български форма като „прииде“ ще прозвучи изкуствено. Полското заглавие е получено с описателен превод, съхранил идеята за смъртта без допълнителните алузии: Idzie napewno („Неумолимо иде“); в това решение безличната форма успешно избягва клопката на женския род в славянското „смърт“. Тази граматична даденост изключва превод като „Ледената иде“ (обърнал знака на пола). „Пришествие ледарюво“ е смислово вярно, но смешно. Да се прибегне до тотално прекрояване на О'Нийловия образ, като се въведе вместо „разносвача на лед“ друга фигура (например „Пришествието на д-р Морг“) би било недопустимо посегателство — губи се „ледът“.

Очевидно наложителен е свободен превод, който същевременно трябва точно да отрази и смисъла, и стилистичната даденост в оригиналното заглавие. Намерената на български формула е *Лед наш грядущий*. Тя е ехо на друга позната фраза от същия пласт: „хлеб наш насущный“. Иронията на полученото заглавие е сходна с о'нийловската: сватбеният мотив в „Младоженецът иде“, у големия драматург е мотив на смъртта. Преводното заглавие постига това, като заменя „хлеб“ (хляб=живот, като в ежедневен, така и в ритуално-символен смисъл) с лед=смърт. Играта на думи на римно, загатнато-омофонично ниво се съчетава с архаизацията на изказа „грядущий“ — „насущный“. Универсализацията в „наш“ се имплицира и от О'Нийл: Смъртта, неговият леден „младоженец“, и д е (за всички нас). Тънък драматургичен момент е въткан в алкохолната тема на пиесата. Въздъсщото уиски, което убива героите, т. е. е агент на смъртта, се пие с лед — за пиешото братство в кръчмата ледарят е осигурявал именно „лед наш насущный“. Самият О'Нийл е включил в авторските си ремарки инверсия на мотива живот-хляб: според предписанието му за интериора на бара „в средата на всяка маса се поставя казионен сандвич — стара изсъхнала руина прашсал хляб“. Когато Хики се превъплъщава в меси-

анска фигура с негласната претенция „Аз съм Хлябът и Животът“, той се отказва от алкохола и излиза с трезвеническа платформа; но въпреки това носи „ледения лъх“ на смъртта.

* * *

Примерите от превод на Блейк, Джойс и О'Нийл акцентуваха свободния превод най-вече във формата, макар търсенето на образно-емотивен еквивалент да не изключва вариантини смислови решения. Понякога обаче преводачът се сблъсква със случаи, когато моменти от самото съдържание изискват свободна трактовка, ако трябва да се запази и идеята, и поетиката. Обикновено преводът на игрословия задължително налага принципно нови тълкувания, съобразени с нормите на езика-приемник. Задачата е особено сложна в случаите с многопластови игрословия — а те нерядко са от възлова важност за едно пълно вникване в съответното поетическо послание. Ала и най-костеливата игрословна мъчнотия може да се „разчупи“ — стига само преводачът да преодолее сковавашата обвързаност с чисто словесната страна на оригинала, да поеме отговорността за по-смели и свободни решения и да използва в най-голяма степен принципа на компенсацията. В същност нерядко безотговорен е именно подходът, основан на плахост и скованост и оставящ без последствие сериозни предизвикателства към преводаческото умение — все с извинението за „непреводимост“. А — не е излишно да повторим — робуването на буквата убива духа на оригинала. Ще онагледим проблема с конкретна трудна преводна ситуация и нейно примерно решение. С убеждението, че извънконтекстното цитиране би било противоположно, привеждаме цялата творба в оригинал и преводни варианти: „България“ на Георги Джагаров:

Земя като една човешка длан...
Но по-голяма ти не си ми нужна.
Щастлив съм аз, че твойта кръв е южна,
че е от кремък твойта стар Балкан.

Какво, че виха вълци и чакали
из твоите полета и гори?
С онез, които бяха с теб добри
ти бе добра, но злите не пожали.

Земя като една човешка длан...
Но строши се о тази длан сурова
стаканът с византийската отрова
и кървавият турски ятаган.

Търговци на тютюн и кръв човешка
продаваха на дребно твойта пръст,
но падаха под теб с пречупен кръст,
че беше малка ти, но беше тежка.

И стана чудо: смъртью смърть поправ,
усмихнаха се чардаклии-къщи
и заплюсяха знамена могъщи...
И път се ширина — радостен и прав.

Сега цъфтиш: набъбва чернозема
под ласкавите балгарски ръце.
Дъхти на здравец твоето лице
и нова песен вятърът подема.

Земя като една човешка длан...
Но ти за мен си цяло мироздание.
Че аз те меря не на разстояние,
а с обич, от която съм пиян.

Значителна трудност при превода на това стихотворение се явява в игрословието „но па- даха под теб с п р е ч у п е н к р ъ с т“. И то като всяка голяма литература е многопластово — чете се на няколко нива и събужда широк диапазон от асоциации. Прякото значение носи основния алегоричен образ: змията с прекършен гръбнак. Образът, макар и само загатнат, се вметва както във фолклорно-битовия пласт, неразделна част от дълбоката народностност на творбата („здравец“, „чардаклии-къщи“, „нова песен“), така и с изобличението на предателите в библейско-патриархалния („смертью смерть поправ“, „мироздание“), който носи и епичността на сказание, и документалния историзъм на перо, скърцащо по атонски пергаменти. Но сякаш доминантно е второто значение на съчетанието „с пречупен кръст“, принадлежащо към политическия пласт на стихотворението. Макар то да не се вписва под никаква форма в граматически правилния изказ на стиха, наметът за хитлеристкия символ звучи силно в контекста: читателят си представя падането на предателите-искароти „с пречупен кръст“ на ръкава, на значката под ревера, и пр. Когато този момент от стихотворението се превежда на английски, многозначността на образа не може да се изрази със същия синкретизъм: „кръст“ като анатомия и символ се изразява с различни думи на чуждия език, а за п р е ч у п е н к р ъ с т там се употребява „свастика“. Задачата е да се запази и политическият смисъл на този централен образ, и художествената форма, в която той се поднася — играта на думи. За целта може да се създаде игрословие с друга основна „тематична дума“ на удобно място, предлагано от езика-реципиент. При това обаче следва да се използва също така добре позната на английската литературна традиция формула, каквато е за съвременното българско ухо дискретната литературна алузия с „Нико-тиана“ в „търговци на тютюн“.

Не е трудно да се открие такава формула. Например в съзнанието на поколения англо-саксонци още в школна възраст е било набивано звученето на стих, станал символ на цяла епоха — епохата на британското имперско владичество. През 1897 г. Ръдиард Киплинг, бъдещ поет-лауреат на Британия, наричан дори от съвременниците си „трубадур на имперската идея“, пише стихотворението си „Тропар на разпуск“ („Recessional“), на което впоследствие бива дадена голяма гласност и христоматийен статут. Повод за написването му е т. нар. „диамантен юбилей“ на кралица Виктория — шейсетгодишнината от възцаряването ѝ, когато на парада в Лондон дефилират индийски слонове, влачещи обсадни мортири, тибетски мулета и якове, за-прегнати в планински оръдия, австралийски и канадски стрелци, папуаски вождове. И Киплинг печата поредната си „римувана редакционна статия“:¹⁰

Великий татко Саваот,
нам дал победи славни в дар,
направил древния ни род
над бор и палма господар... .

(God of our fathers, known of old,
Lord of our far-flung battle-line,
Beneath whose awful hand we hold
Dominion over palm and pine... .)

Оттук клишето „бор и палма“ в английската литературна традиция е станало синоним на „империя, над която слънцето не залязва“. Чрез двузначността на английското palm (означаващо и д л а н, и п а л м а), пренасяме игрословието от четвъртата строфа в първата. С това конкретната алузия към фашизма само се видоизменя: У. У. Робсън открива у Киплинг „генезиса на психиката, която води към фашизъм“.¹¹ От друга страна, тъй като идеята за антифашистката съпротива през Втората световна война трябва да се запази, смъртта на предателите, смазани от народната мъст, може да се загатне с доразвиване на образа „тежеше“ (класическо-то „тежи като олово“ ще напомни за куршума на възмездиято).

¹⁰ N. Braddy. Son of Empire. London, 1946, p. 198.

¹¹ W. Robson. Kipling's Art and Mind. London, 1964, p. 256; вж. също С. Никол-ов. Идеологическият антагонизъм между Марк Твен и Ръдиард Киплинг. — В: Трудове на Великотърновския университет (С.), т. XI, 1975, кн. 1, с. 223 и т. XII, 1976, кн. 1, с. 144.

Прехвърлянето на смисловата многозначност при запазване на съответния похват от художествената форма на оригинала протича по схемата:

О р и г и н а л

Земя като една човешка длан. . .

Но по-голяма ти не си ми нужна.

смислова еднозначност

смислова двузначност

П р е в о д

I—1

Земя като една човешка длан. . .

I—2

Но нужна ли ми е империя, над
която слънцето не залязва?

palm₁ — длан (анат.)

palm₂ — палма (полит.)

„империя на палмата и бора“ — велико-
имперска доктрина, прелюдия към фашизи-
рано мислене

смислова двузначност

смислова еднозначност

IV—1,2,3

Родопродавците падат с пречупен кръст. Родопродавците падат с пречупен гръбнак.
пречупен кръст (анат.)
пречупен кръст (полит.)

IV—4

Родната земя тежи (върху предателя).

Родната земя е по-тежка от олово (за пре-
дателя).
хронологическо уточняване — намек за анти-
фашистката съпротива — с цел актуализи-
ране на образа

И стихотворението добива следния преводен вид на английски език:

A land no bigger than a human palm. . .
But do I need a palm-and-pine empire?
I'm proud your blood is full of southern fire
And your old Balkan stands in flintlike calm.

What if the howling packs of wolves and jackals
Annoy your peaceful vale and quiet wood?
The good who came to you found only good,
The wicked found the axe and dungeon shackles.

A land no bigger than a human palm. . .
That rugged palm, however, stood the trial:
It crushed Byzantium's venom-spewing vial,
The scimitar-wielding Turkish arm.

Dealers in blood and in tobacco sped
To sell your soil at auction by the sack,
But each fell under with a broken back
For you were small yet heavier than lead.

Lo and behold! — by death subduing death
Your high-stooped village houses smiled their greetings
To mighty flags, flown high by joyous meetings.
A road lay straight — you gratefully drew breath.

And now you bloom. The smell of wild geranium
Sweetens your face. Your swollen fertile lands
Feel the caress of strong Bulgarian hands.
The wind sings songs to praise the new millenium.

A land no bigger than a human palm. . .

For me you are the vastness of creation.

I measure not by strict triangulation.

But with my love — a heady drink, a balm.

В един опит за „превод от превод“ първа строфа ще казва на англоезичния читател прилизително следното: „Земя като една човешка длан/. . . Но кой да славя аз? С имперски псалми / владения над борове и палми? — / Не, теб! — с кръв южна, с кремъка-Балкан.“ Естествено вторичният български стих е блед и помътен като оглеждане на отразен образ във второ огледало; освен това изразеното с кратките английски думи трудно се вметва в многосричната българска реч и звучи притеснено, сбито. Обратното, в първичния превод със запазена еквилибристика и метрика оригиналната мисъл има простор и позволява известна пространност на описанието. Така преводният вариант на „злите не пожали“ уточнява участието на нашествениците с намек за Балдуин и Никифор: „Дъбравете ти имаха ли мира/ от лай чакалки и от вълчи вой? / С драг драга бе, но не със злия — той/ намери праги в кула и секира.“ В „стакана с византийската отрова“ се загатва и символиката от темата „предателство-сатанизъм“ чрез причастната форма *venom-sprewing* — „плюещи отрова (като змии)“: „Земя като една човешка длан . . . (Но слингът ѝ строши зъбите змийски — / отровните фиали византийски) и хищната десница с ятаган.“ В темата „кръв за сребърници“ се появява и моментът на „разпродажба, търг“: „Тютюн и кръв на борсата световна / продаваха търгащи за петак, / но падаха под теб с пребит гръбнак — / пръстът ти малко бе, ала оловна.“

Ала и при най-свободния превод подобно „уплътняване на стиха“ в по-обемния английски вариант трябва задължително да спазва две безусловни правила: първо, да не излиза от смисловия заряд и образната система на оригинала и, второ, да не нахвърля дори дословното звучене на онези стихове или изрази в него, които звучат тезисно, сентенционно, т. е. служат като своего рода маркери в произведението. Подобни „репери“ в стихотворението „България“ са „земя като една човешка длан“, „с добри . . . добра“, „търговци на тютюн и кръв“, „цяло мироздание“, „обич, от която съм пиян“. При превода на римувана поезия в сила е математическото отношение аргумент-функция: единият от римуваните стихове служи за еталон, като запазва авторския изказ с максимална степен на дословност, докато римната съответка следва да се нагоди към него. Ведущата рима е „константа“; съобразяваният с нея стих е „променлива“. Това налага някои синонимни вариации, като например в последната строфа (според вторичния превод): „Земя като една човешка длан. . . / Но ти за мен си мировата сфера, / че не с триангулация те мери, / а с обич, от която съм пиян.“

Темата за плодородие, фертилитет, на символичната физическа любов между българина и земята се подчертава с епитета „набъбнали“ с еротичните му конотации в „набъбнали устни“, набъбнала гърд“ („swollen lips“, „swollen breast, nipples“) п пр.

Специално внимание заслужава проблемът за превода на фиксирания фраза „смърт у смърт попра“. Черковно-славянската обредна формула е из великденската източно-православна служба, поради което дословен еквивалент в англиканско-протестантско-римокатолическата традиция на английски няма. Необходимо е следователно да бъде намерен преводен вариант, носещ някакъв сходен асоциативен смисъл за английския читател. Една възможност е да се каже „in death was dying death“ („в смъртта смъртта умираше“), на базата на няколко известни цитата от английски автори. У Шели черем „Death is dead“, („Смъртта умря“), у Суинбъри — „Death lies dead“ („Смъртта лежи мъртва“), у Шекспир — „Death once dead“ („Смъртта, вече умряла. . .“), у Джон Дън — „Death, thou shall die“ („Смърт, ти също ще умреш“). Друг възможен вариант е да се запази символът на революцията-възкресение, като се вплете в превода новозаветен цитат, близък по смисъл на стиха от православния тропар. Такъв цитат би могъл да бъде „From death unto life“ („От смърт към живот“ — Йоан, 5:24). Най-уместно обаче е да се запази дословно съчетанието „чрез смърт победили смъртта“, като се намери подходящ смислосъщ глагол за дадената ситуация. В подобен контекст (и в сходна хронологическа ниша) ни го поднася Едмънд Спенсър (края на XVI в.): „Where when as death shall all the world subdue“ („Когато смъртта победи целия свят“). Цитатът е не само много известен в английската литература, но има и предимството да предлага асоциация с възвращащ се живот (*subdue* у Спенсър се римува с „shall. . . life renew“).

Апологията на свободния превод цели да докаже, че поезията не е счетоводство, че в баланса на извършвания „трансфер“ се отчита неовеществимо, но не по-малко осезаемо наличие от чистото „броимо“ съдържание. Това наличие е художественият ефект, постигнат чрез съответната поетична форма. Наруши ли се тя, дори самият смисъл на превежданата творба рискува да прозвучи различно — и надали по-добре. Отново ще си послужим с пример: преводен вариант на „България“, правен по подстрочник от преводач, който превежда на матерния си език, но незнаейки български, няма възможност да чуе поетиката на творбата в оригинал. По тази причина класическият стих с обикнатия в английската поезия ямбически пентаметър, римната плетеница абба, ритъмът и мелодиката отсъствуват в превода. И на английския читател „България“ прозвучава така:

A country as big as the palm of your hand. . .

But you don't have to be bigger, for me.

I am glad your blood is southern blood

And your old Balkan made of flint.

What does it matter that wolves and jackals

Howled through your forests and fields?

You were kind to those who were kind to you

But to those who did wrong, you were harsh.

A country as big as the palm of your hand. . .

But in that harsh palm broke the bowl

Of the poison brewed in Byzantium

And the bloody Turkish yatagan.

Men who sold tobacco and human blood

Sold pieces of you, too, if they could

But you broke their backs and they fell

Because you were small but heavy to hold.

Then a miracle happened, death vanquished death

And those houses with their verandahs smiled,

And huge flags began to flutter everywhere

And a new road opened — happy and straight.

Now you are in blossom. The black earth

Swells in the care of soft Bulgarian hands

The scent of geraniums on your face

And the wind starting to sing a new song.

A country as big as the palm of your hand. . .

But you are the whole world to me,

I don't measure you in metres or miles

But in the great love you cast over me.¹²

Недостатъкът на този превод не е в избора на някоя или друга неподходяща дума — че примерно „черната земя набъбва под грижите на меки (!) български ръце“. Бедата иде от това, че превръщането на класическия стих в свободен, лишаването му от рима и метрика прозаизира творбата до степен, в която текстуалната близост до оригинала започва да звучи примитивно и вместо поетично превъплъщение се получава опростенско обяснителство:

Хора, които продаваха тютюн и човешка кръв,
продаваха и парчета от теб, ако можеха,
но ти строши гръбнака им и те паднаха,
защото ти бе малка, но тежка за носене.

¹² "Modern Bulgarian Poetry", English version by Roy Macgregor Hastie, Published by SOFIA PRESS and in the Bilingual Texts Series of the International Writing Programme, the University of Iowa, USA, 1975, p. 153.

Във връзка с подобна преводна практика актуално е едно мнение на Леда Милева, председател на Съюза на преводачите в България:

Очевидно е, че колкото по-дълбоко е значението на чуждите езици, от които превеждаш, толкова по-добре ще почувстваш нюансите на мисълта и формата на оригинала и по-вярно ще можеш да ги предадеш. . . Известни ми са както доводите в полза, така и аргументите против подстрочния превод. Аз, трябва да призная, не съм почитателка на индиректния превод. Склонна съм да приема сравнението на съветския поет Николай Заболоcki, който казва: „Да превеждаш по подстрочник е все едно да се мъчиш да си представиш блясъка на древния Рим по развалините на Колизеума.“ Към това навярно трябва да се добави, че от читателя на такъв превод се изисква дори по-силно въображение и още по-голямо усилие от тези на преводача.¹³

Използваните примери бяха подбрани според тяхната специфика, с оглед да се представи набор от разнообразни преводни ситуации: прав, обратен и дори „обърнат“ превод; превод на проза, поезия и на „литературен кондензат“ — заглавие; на звукопис, игрословие и ритуална формула без съответка в чуждия език; директен и индиректен (подстрочен) превод. С анализа и коментара им се направи опит не само да се надникне в лабораторията на превода, но и да се обосноват някои тук формулирани принципи на превод: търсенето на образномотивен еквивалент, на съизмерими асоциативни нива и на смислоносещи пластове в литературните традиции, между които протича транслингвистичен обмен. Демонстрираното сходство на алитеративен квантитет в оригинала и преводен вариант на „Тигър“ не задължително означава, че преводачът, предварително анализирал чуждозиковия текст и установил съществуващите в него закономерности, започва да изпълнява някакъв „наскрещен план“: в новата версия да се повтарят толкова и толкова пъти такива и такива звуци и пр. Подобен подход би бил обикновен механизъм с всички произтичащи нежелани следствия. Съобщаваните данни са от ефект спонтанно получил се и регистриран постфактум. Естествено творческият процес е бил, макар и подсъзнателно, алитерационно-ориентиран и избиращ, с предпочитание към звукописно-наситените решения.

Илюстративният материал, както нееднократно се изтъкна, бе приведен в подкрепа на по-свободна преводна концепция. Такъв подход предполага пълно потопяване на преводача в поетиката на оригинала (възможно само при много висока двуезична компетентност), за да се достигне до действително съпреживяване и творческо пресъздаване на оригиналната художествена сила. Не се превеждат думи, а цялостни поетични ситуации. В известен смисъл, дори да прозвучи ангажиращо, би могло да се каже, че при наистина художествения превод стихотворението в същност се пише наново на другия език, под вдъхновението на оригинала. Разбира се, интуитивното творческо начало следва да бъде подчинено на научно обоснованата методология, а преводната свобода — схващана като осъзната необходимост — на строгия (и възможно най-меродавен) критерий на авторовата идейнообразна система. Дотолкова, доколкото преводачът запазва и пълноценно предава духа и идеята, художествения смисъл на оригиналната творба, той е свободен да я възпроизведе така, както я чувства. Дори преводачът да не работи като портретист, а като фотограф, той неминуемо ще използва само един от възможните ракурси и по законите на перспективата нещо от заснетото ще изпъкне на преден план, друго ще се яви в по-дискретно осветление. Индивидуалното художествено виждане на преводача, неговият естетически усет и способност за точен прочит на оригинала нюансират всеки превод. Не на последно място преводната творба изпитва прякото влияние на новата езикова действителност, в която трябва да зазвучи, и косвеното — на възприемащата я култура. По наше мнение при тези многобройни фактори на релятивизма в превода остава едно основно измерение, което може и трябва да се приеме за абсолютна величина. Има едно, от което художествената творба не може да се лиши в своите езикови метаморфози — и то е естетическото ѝ въздействие. Без него тя губи своята битност и статут, своя повод за съществуване. И най-големите идеи, прогласявани чрез художественото слово, звучат карикатурно в една осакатена форма. Затова верността към оригинала е преди всичко вярност в художественото внушение. Загуби ли се то, загубва се живецът.

¹³ Л. Милева. Вж. Л. Любенов. Двадесет интервюта с известни наши преводачи (под печат).