

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ СЪВРЕМЕННИТЕ ПРЕВОДИ НА РУСКА СТИХОТВОРНА КЛАСИКА

ЕВДОКИЯ МЕТЕВА

Въпросът за превода на руската стихотворна класика в България е толкова обширен, че ако се разглежда в исторически аспект, би станал предмет на редица монографични изследвания. Ето защо ще се спра само върху преводите на отделни руски класици — Пушкин, Лермонтов, Некрасов, и то представени само в последните им сборници на български език, а именно: „Александър Пушкин. Стихотворения и поеми“, 1977, съдържащ наред с поемите и драматичните миниатюри на поета „Скъперникът рицар“, „Моцарт и Салиери“, „Каменният гост“, както и две от приказките му; „Михаил Лермонтов. Стихотворения и поеми“, 1978, и „Н. А. Некрасов. Стихотворения и поеми“, 1979. Тези сборници отразяват съвременното равнище на преводаческото ни изкуство, тъй като основните преводи са правени през 70-те години, като някои от тях са включвани вече в по-големи издания, други са подготвени специално за тези сборници, а поемата „Коробейники“ дори се представя за пръв път на българския читател в сполучливия превод на Любен Любенов. В сборниците са поместени и някои преводи от 30-те и 40-те години на Людмил Стоянов, Ангел Тодоров, Бленика и др., както и редица преводи от 50-те и 60-те години, продължаващи да звучат съвременно и художествено убедително. Само Вазовият превод на Лермонтовата творба „Выхожу один я на дорогу“ („Сам излязох на поле широко“), направен още през 90-те години на миналия век, има по-архаично звучене с остарелите си езикови форми *хорати*, чувства *жезски*, фолклорното *поле широко*.

Предмет на настоящия анализ ще бъдат няколко основни въпроса, пряко свързани със спецификата на стихотворния превод: 1) как преводачите са пресъздали характера на лиричното преживяване, типа на героя и свързаната с тях поетична образност и 2) доколко са запазили ритмично интонационното звучене на оригинала.

Трябва веднага да отбележа, че в повечето от преводите на Пушкин, Лермонтов и Некрасов убедително е пресъздадена специфичната за всеки един от тях изява на лирическото чувство. Багряна явно отразява Пушкиновия романтичен копнеж по далечното и непознатото („Загасна дневното светило“), Георги Джагаров — тихата и „светла“ Пушкинова печал („По хълмите на Грузия“), Димитър Методиев — жизнеуговърждаващия Пушкинов оптимизъм („Вакхическа песен“), Радой Ралин — поезията и красотата на любовното преживяване („На А. П. Керн“), Кузман Савов — „изящно-хуманното“ Пушкиново чувство в превода на „Обичах те“. Добре е отразена основната емоционална гама в преживяванията на Лермонтовия лирически герой със страстния му стремеж към волност и свобода („Затворник“), с горчивите му размисли за съдбата на съвременното поколение („Размисъл“), с ненавистта и презрението към окръжавашата го светска тълпа („Как често от тълпа. .“), със „странната“ му обич към родината („Родина“), с пророческото му предчувствие за ранна смърт („Не смей се ти“, „Сън“), много добре предадени в преводите на Людмил Стоянов, Е. Багряна, Григор Ленков, Любен Любенов, Йордан Ковачев. От своя страна убедително са пресъздадени в преводите на Ангел Тодоров, Андрей Германов, Христо Радевски, Върбан Велчев характеристиките за Некрасов чувства на гражданска скръб, породена от страданието на народа и безропотната му пасивност („Размисления пред

парадния вход“, „Забравеното село“, „Елегия“), безпощадната му сатира срещу народните врагове („Съвременна ода“, „Людчина песен“, „Нравствен човек“), изостреното му съзнание за граждански дълг („Поет и гражданин“) и мъчителните му самообвинения да изтръгнат от лирата му неверен звук („Рицар за час“, „Аз скоро ще умра“).

Допуснатите в преводите слабости в преизказването на лиричното чувство или на лирическия характер се обуславят от самата специфика на стихотворния превод — от това, че преводачите невинаги отчитат много по-голямата в сравнение с прозата естетическа функция на отделния художествен детайл поради крайно съгъстения в поезията художествен изказ, в който според вярното определение на Некрасов е необходимо „чтобы словам было тесно, мыслям просторно“. Понякога достатъчно е да се пропусне един епитет, една глаголна метафора, за да се измени или да се накръпи характерът на лиричното изживяване. Така в превода на Пушкиновото стихотворение „Към Чаадаев“ от Г. Мишков не е намерило адекватна изява страстното нетърпение на Пушкиновия лирически герой да се включи в борбата за свободата на родината поради пропуснатия метафоричен епитет в стиховете:

*Нетерпеливою душою
Отчизны взнемлем призыванье,*

преведени чрез поетичните, но художествено неадекватни стихове:

*Дочуваме в тревожен час
Отечеството как ни дири.*

От своя страна преводът на метафоричния израз „сердца для чести живы“ със „сърцата, докато са живи“ е пропусната „сигналната“ за поетите-декабристи дума „честь“, чрез която те са изразявали и чувството си за отговорност и дълг пред отечеството, и личното си достойнство, и високата си нравствена възискателност. При превода на Лермонтовата творба „И скучно, и грустно“ („Досадно и тежко“) значително е омекотена горчивата присъда на поета над живота, превърнат от „пустая и глупая шутка“ в „шега бесполезна“.

Много често в лиричната творба авторите мисъл, чувство, настроение са изразени не непосредствено, а чрез поетични образи със скрита символика и задачата на преводача е вярно да отрази техния скрит поетичен смисъл. Така Пушкин възпява своята представа за творческия процес и за обществената роля на изкуството в поетичния образ на библейски пророк или в мита на древния певец Арион, ненавистта си към самодържавието в условно обобщения образ на отровното дърво анчар, копнежа си по свобода в образа на устремения към небето орел. Лермонтов дава художествен израз на страстния си стремеж по активност и борба в поетичния образ на зареяния сред морето кораб, жадуващ не сплънце, а бури, чувството си на изгнаничество и самота в отнесения от вятъра съсухрен дъбов листец или във вечно скитащите по небето облаци. Некрасов изразява болката си по умиращия селянин чрез тъжната песен на самотната непозната нива. Тази скрита символика на образите е добре отразена в преводите на „Анчар“ от Гр. Ленков, „Кораб“ от Конст. Коняров, „Листец“ от Йордан Ковачев, „Облаци“ от Ник. Фурнаджиев, „Неожънатата нива“ от Люб. Любенов.

Стихотворенията със скрита символика представляват особена трудност за преводача, когато той трябва да запази не само образа и свързаното с него настроение, но и рода на съществителното, чрез което той е изразен — например образите от мъжки и женски род, подсказващи чувства на любовен копнеж, тъга и раздяла. Така Лермонтов изразява копнежа по взаимност и топлота чрез образа на самотния листец, търсещ приют сред листата на разкошната чинара, и Йор. Ковачев, за да запази женския род на образа, убедително превежда руската „чинара“ не с българския „чинар“, а с „топола“, създаваща почти същата естетическа представа. При превода на Лермонтовия „Утес“ („Зъбер“) Димитър Златев сполучливо запазва мъжкия род на образа, като го превежда не със „скала“, а със „зъбер“. Образът на „облачето“, пренощувало на гърдите на зъбера, би могло също да се възприеме като възможен превод на Лермонтовата „тучка“, макар и от среден, а не от женски род, тъй като се асоциира с представата за „девойче“ вместо „девойка“. Най-сетне при превода на Лермонтовото стихотворение „На севере диком“, авторизиран превод от Хайне, Александър Миланов умело възстановява първоначалното съотношение меж-

ду мъжкия и женския род на образите, превеждайки „сосна“ не с „ела“, а с „бор“ и по този начин прави по-осезаем копнежа му по далечната палма. За съжаление, пресъздавайки образа, преводачите невиняги долавят скритата в него символика. Така Пушкин в стихотворението си „Арион“ изразява своята вяриност към делото на декабристите след разгрома на въстанието чрез образа на изхвърления на брега след бурята певец Арион, продължил да пее *предшните* си песни („Я гимни прежде пою“), но в превода на Атанас Смирнов се е загубила именно тази скрита символика на образа, тъй като преводачът е пропуснал ключовия епитет *прежний* („Аз химни пел я сего“). Силно е стеснена в превода на Пушкиновия „Затворник“ от Благой Димитров представата за безкраен и волен простор, към който орелът зове затворника, тъй като въведеният от преводача „планински скат“ далеч не съответствува на извисените в облаците снежни върхове („туда, где за тучей белеет гора“), а „морето пред нас“ съвсем не отразява безкрайния морски хоризонт („туда, где синеют морские края“), към който се стреми поетът. Изцяло се е загубила поетичната символика на образа в превода на Пушкиновия „Пророк“ от Ив. Теофилов и свързаната с нея библейска лексика, определяща основния стилос колорит на произведението. Не отговаря нито смислово, нито стилово преводът на стиховете „Духовной жаждою томим“ с „измъчен от духовна страст“ или „отверзлись вешие зеницы как у испуганной орлицы“ със „зениците ми заблестяха с поглед на орлица плаха“. Не е пресъздадена представата за творческия процес като духовно откровение и мъдро проникване в тайните на битието при превода на стиховете:

И внял я неба содрогание,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябание.

И тънкат страшно небесата,
и светли ангели летят,
и скитат риби в своя път.

Много често в лиричната творба чувството се изразява върху поетичния фон на пейзажа, а особено в романтичната поезия и чрез своеобразното одухотворяване на самата природа. Преводачите обикновено добре пресъздават това единство между пейзаж и лирично настроение: например пейзажа на пролетното утро и свързаното с него ведро, жизнеутвърждаващо настроение при превода на Некрасовото стихотворение „Зеленият шум“ от Хр. Радевски или романтичното сливане между разсеченото от мълнии небе и бурните преживявания на Мцири от едноименната Лермонтова поема в превод от Л. Любенов. При превода обаче на Пушкиновата „Есен“ Ив. Теофилов добре е предал „златно-карминената“ обаятелност на есента, но невярно е отразил отношението на поета към нея, превеждайки съвсем свободно стиха „Люблю я пышное природы увядание“ с „Обичам на света изящното *страдание*“. Сериозно е накарнена скритата символика на пейзажа при превода на Пушкиновата творба „Към морето“ от Д. Овадия, тъй като замяната на „свободная стихия“ със „стихийо бурна“ и на „скупной, неподвижный берег“ с „брегът проклет“ не отразява изразения в оригинала контраст между стремежа към свобода, изпълнен в одухотворения образ на морето, и съзнанието за прикованост, с което живее поетът. Художествено напълно убедително е пресъздаден пейзажът на нощната зимна буря, възприемана в превода на Л. Любенов, както и в Пушкиновия „Зимний вечер“ не толкова зрительно, колкото слухово, но преводачът не е отразил с еднаква адекватност изразеното върху фона на пейзажа топло чувство на поета към старата му бавачка, тъй като в превода е отпаднало сърдечното обръщение „ты, мой друг“, а ласкавото прозвище „моя старушка“ е предадено чрез стилово неутралното „бабо“.

Ако при превода на лиричните творби основното внимание е насочено към преизразяване на чувството, то при превода на поемите и драматичните миниатюри е необходимо вярно да се пресъздаде цялостният образ на героя, разкрит както чрез авторовата характеристика, така и чрез речевата му самоизява. Това действително постигат и Л. Любенов — основният преводач на поемите в сборниците, вярно пресъздаде като цяло и образа на Евгени от Пушкиновия „Меден конник“, и образите на Демона и на Мцири в едноименните поеми на Лермонтов, и образите на пътуващите търговци при превода на Некрасовата поема „Коробейники“; и Ив. Бонев, убедително разкрил образа на Алеко в превода на „Цигани“; и Р. Ралин, умело отразил трагичната страст на скъперника-рицар; и К. Павлов в образите на Моцарт и Салиери; и Ал. Миланов и К. Кадийски, добре предали основните типове на руската жена и на руските селяни при превода на поемите „Мраз-Беловлас“ и „Кой в Русия живее добре“. И тук обаче недостатъчното съ-

образяване с естетическата функция на отделния художествен детайл довежда до някои сериозни отклонения от оригинала. Така при превода на Некрасовата поема „Руски жени“ от Ив. Коларов сериозно е променен образът на Мария Болконска: епитетите, с които описва външността си, внасят нехарактерни за нейния образ елементи на нескромна самооценка (срв.: „разкошна коса“ вместо „большая коса“, „рубинен загар“ вместо „румянец густой“, „извали ръст“ вместо „высокий стан“), изменя се и характерът на преживяването ѝ при раздялата с близките ѝ. Докато в оригинала тя цялата трепери от вълнение („дрожали вся“), то в превода тя остава хладна и няма. При превода на Некрасовата творба „Селски деца“ от Б. Струма се е загубила представата за голямото селско семейство, в което единствените мъже са бащата и шестгодишното му момченце:

Семья то большая, да два человека
всего мужиков-то: отец мой, да я.

Голямо семейство — двамина побира
всички сме селяни, хей: аз и той.

И в превода на Лермонтовата поема „Демон“ не е достатъчно пълно отразена темата за трагичната самота на героя, тъй като от вниманието на преводача са отпаднали някои съществени детайли в нейното художествено изразяване („Жить для себя, скучать собою“, „Всю жизнь, века без разделения“, „Один, как прежде, во вселенной“).

От особено значение за адекватното пресъздаване на образа е умението на преводача да отрази стиловия колорит в речта на героя. В това отношение истинска сполука представляват ясно изразените разговорни интонации в езика на Лепорелло (слугата на Дон Жуан) от превода на Константин Павлов, на стария войник в превода на „Бородино“ от Григор Ленков и Любен Любенов, или на авторската реч в превода на Пушкиновата „Приказка за рибаря и рибката“ от Иван Пауновски. Твърде неестествено обаче звучат в устата на стария циганин от превода на Пушкиновата поема „Цигани“ (Иван Бонев) романтичните епитети:

И няма смисъл тази крайна
Любов безумна, всеотдайна,

вместо много по-простите му думи в оригинала: „Ты любиш горестно и трудно.“

При превода на „Русалка“ от Стоян Бакърджиев езикът на княза е значително по-фамилиарен в сравнение с оригинала („Здрасти, мила“), а, напротив, езикът на мелничаря и на дъщеря му звучи по-литературно („С готовност следите за прищевките му“ вместо „Вы рады исполнить даром прихоти его“, „От тебе е гибелта ми“ вместо „Впрок тебе пойдет моя погибель“).

При превода на същата Пушкинова творба бавачката на младата княгиня, въведена в произведението с народното име „мамка“, се е превърнала в нейна „майка“ и в такъв случай твърде неубедително звучават в речта ѝ естествените за жената от народа сравнения, взети от селския бит:

Мъжът прилича на петел, княгинко.
Да, кукуригу! — мах с криле и бяга.
А пък жената, тя е бедна квачка:
сама си стой и пиленца мъти!

* * *

От основно значение при стихотворния превод е пресъздаването на ритмично-интонационната структура на оригинала — едно напълно осъществимо изискване при преводите от руски език поради еднаквата в българската и руската поезия ритмична система. Съвременните преводчи дълбоко осъзнават тази необходимост и в трите анализирани сборника няма нито един случай, при който да е променена въведената в оригинала ритмична стъпка. Особено леко се справят преводачите с двустъпните размери на ямба и хорей, върху които почти изцяло е из-

градена поезията на Пушкин и Лермонтов. По-своеобразна и трудна за превод е поезията на Некрасов с преобладаващите в нея тристъпни размери, използвани често в различни комбинации, или с характерното за нея съчетание на двустъпни размери с дактилни окончания, определили ритмичния рисунок на написаните във фолклорен стил поеми „Коробейники“ и „Кой в Русия живее добре“. Преводчиците на тези поеми Любен Любенов и Кирил Кадийски много добре пресъздават ритмичната структура на оригинала, като навсякъде запазват характерното за него редуване на дактилни с мъжки окончания.

Дактилните клаузули са много по-характерни за руската поезия и руската народна песен, отколкото за българската, и поради това са създавали значителни трудности на преводачите, които в миналото неведнъж са ги заменяли с женски. Реалните постижения обаче на съвременния ни превод в преизразяването на дактилния завършек на стиха вече не оправдават подобна замяна и ние в никакъв случай не можем да се съгласим със Ст. Бакърджиев, който превежда песента на селските девойки от Пушкиновата „Русалка“ с женски вместо с дактилни рими и особено с Найденов Вълчев, който при превода на Лермонтовата „Песен за цар Иван Василиевич, младия опричник и смелия търговец Калашников“ ги използва много по-ограничено, отколкото в оригинала. При направената от нас малка статистична справка се оказа, че в първите 150 стиха на поемата Лермонтов е въвел 145 дактилни окончания, докато у Найденов Вълчев 68 от тях са женски, т. е. близо половината от целия откъс, нещо, което създава ново интонационно-ритмично звучене на превода в сравнение с оригинала:

И сказал ему царь Иван Васильевич:

„Да об чем бы тебе, молодцу, кручиниться?

Не истерся ли твой парчевой кафтан?

Не измялась ли шапка соболиная?

Не казна ли у тебя поистратилась?

Иль зазубрилась сабля закаленная?

И му казал тогда цар Иван Василиевич:

— А кажи за какво има ти да тъгуваш?

да не се е износил калпакът ти сърмен,*

да не са се привършили нещо парите ти?

Или се нейде нащърби твоята сабя?

Или окуця конят ти от крива подкова?

За да се пресъздаде ритмичното звучене на оригинала, не е достатъчно само да се запази метричната му схема. Необходимо е също така да се вземе пред вид съществуващото в оригинала съотношение между синтактичните и ритмичните паузи както в рамките на отделния стих, така и на цялата строфа. Обикновено музикалната интонация на стиха се получава при съвпадането на ритмичната със синтактичната пауза. Върху този принцип са изградени редица творби на Пушкин, Лермонтов и Некрасов и съобразявайки се с него, преводачите обикновено много добре пресъздават музикалния стихова ритъм на оригинала. По-големи трудности създават онези случаи, при които песенното звучене на стиха е засилено чрез синтактични паралелизми, начална стихова анафора и др. Особено широко тези конструкции се използват в поемите с романтично приповдигнат стил като Лермонтовия „Демон“ или с фолклорно-песенна интонация като Некрасовата поема „Мраз-беловлас“ и техните преводачи Любен Любенов и Александър Миланов най-често умело ги пресъздават, например при превода на „Мраз-беловлас“:

Умер, не дожил ты веку,

Умер и в землю зарыт.

Рано умря, мой соколе,

Рано ти легна в прьстта.

* Неточен адекват на „шапка соболиная“.

Последователното придържане към подобни конструкции обаче е твърде трудно и поради това в превода и на тези поеми неведнъж се загубва началната анафора, а понякога и синтактичният паралелизъм, например:

Ты с детства со мною знакома,
Ты — вся воплощенный испуг,
Ты — вся вековая истома.

Нали ме познаваш от мълък.
Ти цяла си страх выплтен
и цяла — вековна отмала!

Много по-леко се справят преводачите с разговорната интонация на стиха, придържайки се към характерните за нея стихови преноси, нарушаващи единството между синтактичната пауза и ритмичната пауза в края на стиха. Тези разговорни стилови конструкции са добре пресъздани при превода на „Арион“ от Атанас Смирнов, на „Валерик“ от Николай Бояджиев, на „Каменният гост“ от Константин Павлов, като в думите на слугата на Дон Жуан — Лепорелло — умело се съчетават с разговорната лексика:

Ново сто!

Удобен случай пак! затри мъжа,
сега вдовишките сълзи го блазнят.
Безсъвестник.

Разговорен колорит на стиха придава и замяната на силаботоничния стих с характерния за руското народно творчество тоничен безримен стих, тъй както постъпва Пушкин в известната си „Приказка за рибаря и рибката“, добре пресъздадена в превода на Ив. Пауновски, макар и с по-силно изяви ритмични интонации в сравнение с оригинала:

Жил старик со своею старухою
у самого черного моря;
Они жили в темной землянке
Ровно тридцать лет и три года.

Живял дядо със своята баба
край брега на морето синьо:
живели в стара колиба
вече трийсет и три години.

Основно място при превода на поезия заема проблемът за римата. В съвременната ни преводаческа практика се засилва в сравнение с миналото стремежът към точното ѝ преизразяване не само по отношение на типа (мъжка, женска, дактилна), но и на специфичните ѝ особености (точна, приблизителна, неточна). Този стремеж ясно проличава, ако се сравнят съвременните преводи с някои по-стари, например с изданията на Пушкин и Лермонтов от 30-те и 40-те гоедини под редакцията на Людмил Стоянов и преди всичко със собствените му преводи, при които твърде често характерната за тези руски поети точна рима се заменя с приблизителна или неточна. За това дори говорят някои от преводите му, поместени в дадения сборник, като Лермонтовото стихотворение „Поет“, съдържащо рими от типа на: *Блести — щит, стомана — бранно, удар — чудо, свещена — презрение, безвъзмездно — изгесна, крепил — пир*. Съвременните постижения в пресъздаването на римата особено ярко се долавят, ако се сравни преводът на малкия Пушкинов шедьовър „На А. П. Керн“ от Л. Стоянов, откъснал се значително от характерните за тази творба римни съчетания, с превода на Радой Ралин, в който преводачът изцяло е запазил въведените в оригинала еднотипни женски рими, преминаващи като звуков лайтмотив през цялата творба и с това максимално се е доближил до нейното музикално звучене:

Я помню чудное мгновенье.
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

. . .
. . .

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь

И божество, и вдъхновение.
И жизнь, и слезы, и любовь.

(Л. Стоянов)

Запомних оня миг чудесен,
когато се яви пред мен —
като видение небесно,
на хубост гений възпътен.

И бий сърцето упоено,
и тръпне то във порив нов,
към божеството устремено
за създи сладки, за любов.

(Р. Ралин)

То беше чудно мигновение:
Яви ми се ти в младостта
като пленително видение,
като самата красота.

И бий сърдцето в упоение
с възкръснали за порив нов
и божество, и вдъхновение,
живот, и създи, и любов.

Много голямо внимание отделя в своите преводи върху характера на римата Любен Любенов, който пише и научно изследване по въпроса. Така, придържайки се напълно до оригинала, той превежда „Мицъри“ изцяло в мъжки рими, „Демон“ — в редуващи се мъжки и женски, „Коробейници“ в дактилни с мъжки, като навсякъде добре възпроизвежда и характера на самата рима. Стремехът на преводача максимално да се доближи до музикалното звучене на оригинала проличава и в друга немаловажна страна на стихотворния превод — звукописа, особено когато той е съзнателно въведен от поета, за да се достигне чрез него определен художествен ефект. Отдавна се посочва в литературознанието като пример за звукова оркестрация на стиха финалът на Пушкиновата поема „Медният конник“, в който сонорното „р“, редуващо се със съскащите „з, с“, сякаш предава звъкия топот върху камъните на препускащия след героя меден конник:

Бежит и слышний за собой —
Как будто грома грохотанье —
Тяжело звонкое скаканье
По потрясенной мостовой.
И, озарен луною бледной,
Простерши руку в вышине,
За ним несется Всадник Медный
На звонко скачущем коне.

Ако в този Пушкинов откъс сонорното „р“ се повтаря 7 пъти, а съскащите „з“ и „с“ — 14 пъти, то в превода на Л. Любенов те са съответно 10 и 17.

И той през стихналия град
търчи и слуша, а отзад
отекват сякаш гръм и грохот —
нестихващ тежкозвънък тропот —
разтърсва целия площад.
И озарен от месец бледен
с ръка в самия небосклон
го гони тоя Конник Меден
с препускащия звънко кон.

Стремехът към максимално придържане на преводача до ритмично-интонационното звучене на стиха крие и значителни опасности, тъй като често пъти се осъществява не само за сметка на сериозни компромиси в преизразяването на лиричното преживяване и художествената образност, както това вече бе посочено, но и на непосредствения езиков изказ. Така например при превода на „Каменният гост“, за да запази ритъма на стиха, Константин Павлов допуска синтактично неправилните конструкции „На гости в Дона Ана“, на гости в собствената ви вдовица“. От своя страна в превода на Пушкиновата „Приказка за златното петле“ Кръстю Станишев въвежда заради римата неестествените от логична гледна точка изрази; войската мъртва *спи*“, или „петлето *мълчи неспирно*“. Изхождайки от същото съображение, Христо Радевски прибягва до такива езикови съчетания като *хвърли глед, ре-щем, ще ти пеля не играчки* и др., както и до такива лексич-

ни форми като *усмърти, зелнало, лекомислѣ, жизнєсжажда, наполя*, които представляват несъмнен интерес, но винаги са достатъчно убедителни.

Проведените наблюдения върху преводите на руската класика показват както несъмнените успехи на съвременното ни преводаческо изкуство, така и редица все още неизживени слабости, дължими на недостатъчно осъществено при превода единство между съдържание и форма. Засиленото внимание към ритъма на стиха и спазването на римата довежда твърде често до необходимостта да се жертвуват или да се видоизменят отделни детайли от идейно-емоционалното съдържание на оригинала. Съобразявайки се с тази необходимост, съществена задача на преводача е вярно да прецени естетическата функция на отделния детайл в рамките на цялостната художествена творба и в зависимост от нея да определи дали е възможно той да бъде премахнат или не. По-добре е дори да се загуби римата, отколкото смислово и емоционално значещият художествен детайл. Но за да се определи дали този детайл се намира в ключева или периферна позиция по отношение на цялата творба, необходимо е основно проучване на оригинала не само чрез непосредствения му прочит, но и при помощта на съществуващата за него литература, особено когато се касае за творби със сложна философска проблематика или със смислово завоалирана художествена образност. Анализът на сборниците показва, че тази известна истина винаги е била достатъчно отчитана от преводачите и повечето от допуснатите слабости при преизразяване на лиричното преживяване и на художествения образ, а те са значително повече от посочените, се дължат именно на недостатъчно добро ориентиране в сложния и богат емоционално-образен свят на руските класици. От друга страна, реалните постижения в художественото пресъздаване на оригинала и особено на неговото ритмично-интонационно звучене говорят за високи постижения на преводаческото майсторство и за реални възможности при по-задълбочено вглеждане и осмисляне на творбата да се достигне онова единство между съдържание и форма, без което е невъзможно осъществяването на истинския художествен превод.