

ЗА МЛАДИТЕ ПРЕВОДАЧИ НА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

ДИМИТРИ ИВАНОВ

Младите актьори казват, че за тях най-трудното е да получат роля. Младите преводачи имат по-малко основания за такова твърдение.

Преводите на млади преводачи (на възраст до 35 години) са повече, отколкото бихме могли да очакваме, като имаме предвид броя на членовете на Кабинета на младия преводач. Изводът е, че младите преводачи работят по-активно от останалите.

Този извод се гради на съпоставка на (приблизителни, наистина) цифри:

броя на излезлите през последните години преводи на членове на Съюза на преводачите (671 членове на съюза, от които с превод на художествена литература се занимават около 300 души; цифрата става към 400, ако броим по два пъти имената на онези, които превеждат от два езика; що се отнася до неславянските литератури, преводачите са 168) и

броя на излезлите през последните години преводи на млади преводачи (членовете на кабинета — 271, от тях художествена литература превеждат 144 души, за неславянските литератури цифрата е 85).

Казваме, че младите работят сравнително интензивно и освен това са по-активни в областта на художествения превод от по-възрастните си колеги, защото от всеки 10 члена на съюза художествена литература превеждат четирима, а от всеки десет члена на Кабинета на младия преводач художествена литература превеждат шестима. Цифрите, за които отново припомням, че са приблизителни, са: 300 от 671 за членовете на съюза, 144 от 271 за членовете на Кабинета на младия преводач.

Тази констатация се отнася до последните няколко години. Заслужава да си поставим въпроса, дали тя ще продължи. Направената проверка сочи, че тя не само ще продължи, но и ще се засили. Това личи от договорите, сключени с издателствата. От 63 договора, които издателствата са сключили за следващите три години (1985—1987), съотношението е 35 към 28 в полза на младите преводачи. Такова е положението във всички езикови групи (без да броим редките езици, защото там един-два сключени договора рязко променят картината). Например при договорите за преводи от италиански и френски (за книги, които трябва да излязат от 1985 до 1987 г.) съотношението е 16 към 10 в полза на младите.

Това голямо относително участие на младите в превода на художествена литература от неславянски езици е според мен положително явление. Колкото и непълни да са цифрите, върху които се основават изводите ни, струва ми се, няма място за спор: продукцията на младите до голяма степен влияе на облика на цялостната преводаческа продукция у нас.

Качеството на превода у нас зависи — а в бъдеще още повече ще зависи — от качеството на превода на младите.

От изключително голямо значение е с какви редактори работят младите, какви възможности им се предоставят, какви срокове им се дават, какви книги им се възлагат.

Положих плахи усилия да установя дали има никакви литературни територии, където младите да са предпочитани или пък които те предпочитат. Бях с впечатлението, че младите предпочитат съвременното пред класиката, предпочитат литературния експеримент пред утвърдения литературен шедьовър. Впечатлението ми не се потвърди. Имена на млади преводачи

стоят под крупни представители на чуждоезичната класика, също и под произведения на съвременни автори. Повечето от младите преводачи, с които говорих, ми казаха, че просто не могат да избират — нито имат такива права, нито пък съществуват възможности да се избират. Съгласих се с тях. Наистина, критерият за преводите е един — можем да ги делим на добри и лоши, не на преводи на стари и млади преводачи; литературни територии, които да са запазени периметри за млади и стари, също не може да има. Отговорността на млади и стари е еднаква; трудностите, на които се натъкват — едни и същи.

Сега някои конкретни примери:

Повестта „Изложба на рози“ от унгарския писател и драматург Ищван Йоркен (1912—1979) е преведена от Йонка Найденова. Ищван Йоркен е познат на българските читатели и зрители преди всичко с повестите „Игра на котки“ (1966) и „Семейство Тот“ (1967), както и с техните сценични реализации. „Игра на котки“ е поставяна у нас най-малко два пъти: една трагикомична парабол. Една скоба: за разлика от по-младите преводачи аз с колебание употребявам думата „парабола“ — за мен тя е твърде свързана с физиката и математиката. От друга страна, „притча“ пък е твърде свързана с библейските текстове. При нас е — струва ми се — трудно да се пренесе съществуващата в някои неславянски езици двойна форма: парабол и парабла (парабола, когато се касае за параболно огледало например, и парабла, когато става въпрос за притчеобразна поетика в експресивната драма и проза на XX век — Ануи, Кафка, Голдинг). Имам впечатлението, че младите проявяват по-голяма смелост, когато употребяват думата парабол.

Да продължим с притчата. За преводачите от неславянски езици пренасянето на раннохристиянски и въобще на библейски и религиозни образи и понятия от чужд текст в български превод става по-трудно, отколкото беше по-рано. Помагалата — трудности за набавяне — са главно Старият и Новият завет, но различното мирогледно оформяне на нашия и чуждия читател, различният арсенал от метафори, с които си служат писателите в славянските и неславянските литератури, правят задачата на преводача трудна. В най-добрия случай той е принуден да пренесе един образ или метафора, които в оригиналния текст са леснодостъпни за средния читател, а в преводния текст са разбираеми за по-възрастните читатели.

Сега да се върнем към „параболата“ (може би все пак по-добре е да кажем „притчата“) на Ищван Йоркен, която ни даде повода да се спрем на една от разликите в славянската и неславянската литературна традиция.

Задачата на преводачката е била отговорна — Ищван Йоркен вече беше получил известност със „Семейство Тот“ (1967) — творба, показваща „духовния модел на фашизма“, безпомощността на малкия човек.

„Изложба на рози“ (1977) е произведение, в което авторът чрез поведението на трима неизлечимо болни — учеп, работничка и писател — ни кара да се замислим за стойностите в живота. Преводачката Йонка Найденова е успяла да пресъздаде своеобразната атмосфера на произведението. Забележките на рецензентката Николина Стоянова са според мен справедливи и добронамерени — не поставят под съмнение стойността на превода като цяло.

Едно пояснение: при съставянето на тази част от настоящия доклад, която се отнася до испанскоезичната литература, са използвани оценки, съдържащи се в писмени рецензии за споменаваните произведения. За другите преводи от неславянски езици също са използвани мненията на рецензенти.

Хуан Карлос Онеи (Уругвай) е един от големите майстори на словото в Латинска Америка: действието на повечето му романи, повести и разкази се развива в несъществуващия град Санта Мария, който обобщава социални, психологически и културни черти на съседните Уругвай и Аржентина. Неповторими белези на творчеството на Онеи са неговият език и стил. Дългите изречения, сложните синтактични периоди в прозата на Онеи означават предаване с големи подробности на всяко действие, състояние, мисъл.

Преводачката Райна Стефанова избира един добър според мен път: схванала е и се е помъчила да предаде с цялата ѝ сложност синтактичната структура на оригинала.

Добре, че е проявила чувство за мярка — на места особеностите на оригиналния текст могат да бъдат запазени само в ущърб на българския синтактичен строй и словоред. Освен това

запазенето на структурата на оригинала е, струва ми се, разтегливо понятие. Склонен съм да мисля, че на испанскоезичния литературен и говорим изказ са по-свойствени, отколкото на нашата традиция онези водопади от думи, които в един случай могат да бъдат красноречие, във втори случай — бърливост, в трети — богата нюансировка и задълбоченост на авторската мисъл.

Или ако решим да пресъздадем цялата ритмико-синтактична структура на романа, получаваме степен на усложненост, която на български звучи по-необичайно, отколкото на испански, където, струва ми се, има по-голяма толерантност към многословието.

Не искам в никакъв случай размислите, които споделям, да звучат назидателно. Желяз само, изхождайки от собствения си преводачески опит, да обърне вниманието на колегите върху това, че пресъздаването на ритмико-синтактичната структура си остава онова, което беше и преди: въпрос на дозировка. В каква доза трябва да пресъздадем структурата на оригинала, е въпрос, чийто ясен отговор, струва ми се, няма да намерим в трудовете по теория на превода. Тези трудове, макар че могат да повишат професионалната ни култура, за един обикновен практик като мен нямат стойността на ключ към разрешаване на един такъв проблем като споменатата дозировка. Тя, струва ми се, е нещо, което всеки от нас ще определя във всеки конкретен случай — зависи от автор, епоха, близост на две литературни традиции, степеня, в която авторът се отклонява от собствената си езикова и литературна традиция.

Ето защо не осъждам, а приемам едно привидно противоречие в превода. То се състои в това, че, от една страна, е налице опит да се пресъздаде твърде точно онова, което нарекохме ритмико-синтактична структура на романа, а, от друга страна, може да се възрази срещу превода на заглавието, прякора на един от главните герои. „Хунтакадверес“ означава събирач на трупове. Би могло да се преведе просто така или да се търси друго заглавие, а не да се транскрибира заглавието на оригинала. На съкратената форма на прякора — Хунта (Събирача), която често се среща в текста, също може да се възрази, поради това че буди неподходящи асоциации. Но аз наричам противоречието привидно, защото смятам, че трябва да се признава правото на преводача да приема свое мерило за точност, различно в различните случаи.

Също така съм склонен да приема едно малко ексцентрично твърдение, че „по-добре две грешки, отколкото една“. Имам предвид не някакви груби грешки, които естествено винаги е по-добре да бъдат избягвани, а отклонения от оригиналното звучене, като замяна на метафора със сравнение, замяна на силен образ с по-слаб образ поради това, че един език разполага с един резерв от устойчиви словосъчетания, а друг език — с друг такъв резерв и двата никога не се покриват напълно.

В такъв случай, смятат някои колеги, след като на едно място си отнел нещо от автора, намери друго място в текста, където да му го върнеш. Ако някъде си бил принуден да смачкаш един силен образ, другаде, на подходящо място, би могъл да позасилиш един слабичък образ, за да запазиш онази степен на образност, която е съвкупност на всички образи, съдържащи се в оригинала. Вярно е, че този метод на компенсация означава удвояване, най-малкото увеличаване на отдалечаванията от оригиналния текст.

Боя се да препоръчам подобен метод, но в много случаи го намирам за оправдан. Във всеки случай той си остава спорен, а преводачът, след като си е послужил с него — с гузна съвест.

За сборниците често се казва, че съдържат типични и неизбежни слабости. Една от тези слабости е разностилието, когато в един сборник участвуват много преводачи, представящи много автори. Ще се разгранича от това мнение — разностилието може да бъде и качество. Имам предвид антологията „Иберийска фантастика“, в която са представени Хорхе Капос, Алфонсо Алварес Вилар, Хуан Атиенса, Дордиу Гимараеш, Ерберту Елдер, Мариу Енрике Лейрия, Хуан Хосе Планс, Карлос Буиса, Педро Санчес Паредес, Франсиско Гарсиа Паван. В сборника участвуват — от испански: Е. Юлзари, М. Славова, Н. Велева, Н. Карпачева; от каталонски: М. Генова; от португалски: Е. Юлзари, З. Найденова, М. Алексиева. Предимно млади хора — трима от тях дебютанти.

Струва ми се, че участието в сборник е най-добрата възможност за преводаческо дебютиране и нашите издателства постъпват правилно, като не се отказват от тази практика,

а дебютиращите преводачи (не казвам младите, а дебютиращите) постъпват разумно, като не смятат, че участието в сборника е израз на недоверие към техните възможности.

Един друг сборник — „Спяща любов“ от Хосе де ла Куадра — поставя пред преводача (Марин Галовски) задачата да вкара в употреба позабравен лексически материал, да намери уместни неологизми. Също и да преминава от един езиков слой към друг, да намери лексически и граматически трансформации — една сложна и, общо взето, успешно решена задача.

Сборникът разкази от Карлос Фуентес (преводач Райна Стефанова) е сполука като литературна находка, макар че още не познаваме големия му роман „Терра ностра“. Традиционното структуриране — едно плавно повествование — е в хармонично противоречие със съвременните герои от Мексико. Нещо похвално: търсене на по-дълговечни жаргонни изрази на български език. Защото всичко остарява, но нищо не остарява така бързо, както модерното, а българските езикови моди — имам предвид жаргона — са много провинциални, дори махленски и не дават (според мен) възможност за пълноценно трансформиране на чужд жаргон.

Същевременно в превода са вкарани в употреба седем глаголни времена вместо четирите, употребени в испанския текст, с други думи, не е забравено глаголното ни богатство. На него винаги се натъкваме, когато превеждаме от български на чужд език; виждаме, че в българския оригинал са употребени повече глаголни времена, отколкото употребяваме в чуждия език, виждаме, че комбинативността на българския глагол с предлози е ненадмината (например „той отгладува колата си“ или „изпонапихме се“). А когато правим обратния превод — от чужд език на български, сме склонни да пренесем в превода по-бедните глаголни възможности на чуждия език. Естествено в някои други области чуждият език може да е с по-богати възможности, които не могат да се пренесат на български. Но компенсацията, за която вече говорихме, струва ми се, се изразява тъкмо в това: езиковата гъвкавост (или стилистична или мисловна пластичност), която на места се оказва непреносима на български, да компенсираш с други средства там, където пък възможностите на нашия език са по-богати, и там — наблягам много на това, — където подобна езикова компенсация не ще представлява „дописване“ на оригинала, няма да намириша на авторизиран превод.

„Песен за слепци“ на Карлос Фуентес ми дава повод да припомня нещо, което мен лично ме дразни; не става въпрос за някакви грешки на преводача, а за една болест на нашето книгоиздаване: изведените под линия обяснения. Ако в случая са обяснени такива неща като „маримба“ или марката „Бенсън“, другаде сме срещали обяснения на още по-елементарни неща.

Във всеки случай тази слабост не може да се припише на младите преводачи, нито пък на преводачите въобще, а на редакторска практика, която е наследство от едно предишно културно национално равнище.

Желанието да обясняваме на читателя кое какво е продължава да е силно въпреки настъпилите промени в културното равнище. Освен това не е лошо да помним, че ако кажем „джонсънът се задави и лодката спря“, никак не е нужно да обясняваме, че „Джонсън“ е марка извънбордов бензинов двигател — читателят ще се досети, макар и да не разбира от моторни лодки.

Като че ли на непрещизна редакторска работа се дължат слабостите на превода на романа „Джой“ от Чавария. Ако преводачката София Георгиева пише „библиотекарски плъх“ вместо приетото на български „книжен плъх“ или „плат за чували“ вместо „зебло“, или „фалшива аларма“ вместо „тревога“, или „намерете ме по микровълната в колата ми“, дори един редактор, който не знае езика, на който е написан оригиналът, би могъл да оправи тези неща. Иначе романът е сполучлив избор на ДВИ.

Понеже вече засегнахме въпроса за онези редакторски несполуки, които се отразяват на преводачите — особено на дебютиращи преводачи, ще се спра на превода на „Маре нострум“ („Г. Бакалов“ — Варна), поверен на Екатерина Делева, талантлива представителка на младото поколение преводачи (както пише в рецензията си Тодор Нейков).

Бласко Ибанес е нещо като Майн Рид: в годините между двете войни той е бил в България значително по-известен, отколкото в родината си. Авторът обича морето, пътешествията, превръща романа в туристически справочник. Не пропуска повод, за да изнесе на читателя лекция за географията, фолклора, океанографията, флората и фауната на Средиземноморието,

кулинарията и прочие. Романът е конгломерат от доста разнородни елементи, което усложнява работата на преводача. Така един роман като „Маре нострум“, който може да не е бисер на изящната словесност, поставя на изпитание общата култура и енциклопедичната подготовка на нашата колежка, а това би се случило с всеки един от нас, ако трябваше да превеждаме тази книга. Освен за океанографията, историята, географията, флората, фауната и кулинарията Ибанес пише още за морско дело, военно дело, администрация, юриспруденция, търговия, а да не забравяме, че действието се развива в няколко страни.

Преводачката е положила похвални усилия, за да се справи с тези трудности, ровила се е явно в енциклопедии, консултирала се е със специалисти, но не е могла да избегне многото опасности, които текстът съдържа. Намесата на редакторката е била стилна, не езикова, а тъкмо по отношение на стила преводачката има немалко сполуки.

Изглежда, че по-млад колега, извикан от дадено издателство, трябва да се въздържа да приеме поръчката, преди да е прочел книгата, преди да си направи сметка ще му стигне ли срокът, преди да се увери, че може да се облекне на един редактор, който ще го извади от затруднения.

Нещо повече — всеки от нас знае, че даден автор му „лежи“, а друг (може би не по-труден) го оставя хладен.

Знам какво може да ми се възрази: кой млад преводач ще пропусне предложената му възможност, кой може да се прави на аристократ и да казва: „Този автор ми отива, този не ми попада.“ А и ти, който сега ни поучаваш — не си ли правил грешки?

Отговорът е: „Да, правил съм!“

Романът на испанския писател Мануел Васкес Монталбан „Южни морета“ е превод на Христина Костова и е издаден от „Хр. Г. Данов“ (въпреки че в заглавието има думата „морета“ — профилирането на издателствата по чисто формален белег е нещо учудващо, но това е друг разговор).

Монталбан е журналист: фразата е неусложнена синтактически, стегната, мисълта — директна, без много-много нюанси. Но се изисква познаване на съвременни навици и вкусове, на текущите събития, с други думи — фонові знания.

Постигната е лекота и еквивалентно звучене; жаргонът звучи достатъчно автентично, не е побългарен дотолкова, че да дразни. Преводческата свобода е схваната доста широко. В случая с Монталбан това е допустимо. Макар и ненавсякъде (казваме „акционерно“ не „анонимно дружество“).

Добри думи могат да се кажат за романа „Градината на Финци Контини“ от Джорджо Басани, макар че заслугите по-трудно се приписват някому, отколкото укорите.

За недобрят краен резултат укоряваме и преводач, и редактор.

За добър краен резултат не знаем кого да похвалим, защото не знаем кой какъв дял има в общия успех.

Преводачът е Румяна Първанова, редакторът — Бояна Петрова.

В преводите от немски език успехи на нашето книгоиздаване са „Два празни стола“ от Ерик Нойч (превод на Боряна Вълчева), книгата на Роберт Музил „Лутанията на възпитаника Тьорлес“ — превод на Надя Фурнаджиева, редактор Вили Брюкнер, „Помощникът“ на Роберт Валзер в превод на Елена Матушева-Попова, редактор Надя Фурнаджиева, „Разходка по езерото“ от Валтер Матиас Дигелман, превод на Невена Царева, редактор Надя Фурнаджиева, романът на Ханс Хелмут Кирст „Обречен на успех“, преведен от дебютиращия (струва ми се) Красен Русев с редактор Мария Драганова, „Сенки в рая“ на Ерих Мария Ремарк, превод на Емилия Драганова с редактор Надя Фурнаджиева.

В „Тьорлес“ на Музил е постигнато разграничение между говорните навици в различни обществени слоеве; постижение е преводът на Роберт Валзер — този пишещ на немски швейцарец от началото на века, към когото сега се проявява толкова голям интерес — един изтъкнат майстор на изящната словесност, повлиял на Франц Кафка, характерен с това, че грубата реалност и приказното съжителствуват на неговите страници, което не прави никак лека задачата на преводача.

А другият швейцарец, нашият съвременник Валтер Матиас Дигелман, си служи с диалози, които са така поднесени, че могат да се схванат като вътрешни монолози, което е също изпитание за преводача.

Всички почти без изключение млади преводачи имат ухо за съвременните обрати в речта, за онези думи и изрази, които наричаме жаргонни. Те проявяват според мен готовност да поемат по-голям преводачески риск от възрастните си колеги; по-смели са, когато един жаргонен израз в оригинала решават да предадат с онзи уличен или ученически жаргон, който е познат на тяхното поколение. За тях не са словесен навик жаргонните пластове, от които черпят. Но все пак те са един твърде пресен езиков спомен. Толкова пресен, че още не са свикнали с мисълта, колко бързо се демодират жаргонните говори и колко провинциален е, общо взето, българският жаргон. Както знаем, езиковата история е свързана с националната. Ние не сме имали нито „де милиьо“ — престъпния свят в Марсилия, нито Чуждестранния легион в Северна Африка, нито пристанищните квартали на Ротердам, нито Чикаго от времето на Ал Капоне, нито бандите в Одеса от началото на века. Та жаргонът е предимно език на затворена среда в условията на големия град. В една селска България е било възможно развитието по-скоро на диалектни, отколкото на жаргонни форми. И в този езиков пласт — жаргона — има велики сили; ние не сме сред тях. Няма за какво да съжаляваме. Но не трябва и да го забравяме.

Изразът „да отбиеш номера“ е достатъчно устойчив, за да бъде успешно употребен, за разлика от турцизми като „абдал“, които биха кънтели странно между стените на един интернат за обучение на юноши от знатни семейства.

А ако в оригинала има диалектен говор — да кажем баварски или бретонски? Какво да правим тогава? Естествено не можем да се обърнем към шопския или към някой друг регионален говор. Всички те имат много силен локален колорит, а локалният колорит е непреносим и не може да се използва като средство за транспониране на чужд локален колорит. Най-правилно постъпват онези от колегите, струва ми се, които превеждат диалекта не с диалект, а с просторечен български език. Те схващат диалекта не толкова като регионален, колкото като социален език, свидетелстващ за принадлежността на героя към определена обществена среда. Онези от младите колеги, които използват — в умерена доза — съзнателни отклонения от правописа, са постигнали, струва ми се, най-приемливите резултати.

Романът на Ханс Хелмут Кирст „Обречен на успех“ — превод на Красен Русев, редактор Емилия Драганова — ни връща към нашумялата книга, с която се бяхме запознали навремето — „Наричахме го Обесника“. Макар че книгата е „обречена по-скоро на пазарен, отколкото на литературен успех“, тези преводи са особено важни, защото се четат много и играят голяма роля във формирането на националните ни езикови навици. Преводът на такава стилистично непретенциозна творба не може да бъде някакъв преводачески връх. Но е много важно той да бъде приличен и тъкмо това е постигнато. В наложените от оригинала рамки Красен Русев се е представил добре (мисля, че това е негов преводачески дебют).

„Сенки в рая“ от Ерих Мария Ремарк е превод на Емилия Драганова, с редактор Надя Фурнаджиева. Интересно ми беше да прочета рецензията на Венцеслав Константинов, който се спира на ограничените изразни средства и речника на автора, на особеното място на Ремарк на границата между сериозната и тривиалната литература. „Сенки в рая“, чийто тираж във Федералната република достига 120 хиляди, сигурно би се разпродада и със 150-хиляден тираж в България. Тъкмо това е книга с огромно езиково въздействие — една от онези много четени книги, които са в състояние да повлияят върху езиковите навици благодарение или по вина на преводача. Емилия Драганова се е справила добре със задачата си. Исках — но не успях — да определя доколко и дали въобще тя е трябвало да обогати езика на Ремарк, да го превърне в по-художествен. Според някои от колегите такова нещо е допустимо — за Ремарк наистина казват, че той пише като вестникар, който борави с 500 думи. От друга страна, има езици — английският например, — в които съществува по-голяма поносимост към стеснен речников фонд. Не знам дали при немския тази поносимост е толкова голяма, колкото е в английския, затова ми е трудно да изляза с категорично заключение, дали езиковата опростеност при Ремарк трябва да бъде толкова уважавана, колкото езиковата опростеност при един Хемингуей например.

Романът „Загубата“ от Зигфрид Ленц се появи в превод на младата преводачка Боряна Вълчева. За Зигфрид Ленц читателската ни публика си състави мнение още през 1968 г., когато у нас бе издадено произведението му „Час по немски“. Романът „Загубата“ е доста хаотичен от стилна гледна точка, с противоречива лексика и претоварен синтаксис; осведомиха ме, че възприемането му не е лесно за онези, които го четат в оригинал. Може да се отбележи, че дори при бегло преглеждане на българския превод проличава словесната култура на Боряна Вълчева, за която тази творба е първата отговорна задача. И тук има някои отклонения от оригинала, за които може да се спори. Не става въпрос за неуместно употребени думи, а за нещо друго: прочитът на превеждания текст е бил като че ли повече емоционален и по-малко разсъдъчен, затова се е стигнало до безупречно звучащи, но неточни неща като: „който също като него изглеждаше младолик, въпреки че и той бе над 40-те“ вместо „който изглеждаше толкова по-млад от него, въпреки че и той бе над 40-те“ или: „притисна се до парапета и заслиза бавно, чак като съзря секретната брава на вратата“ вместо „заслиза, докато съзря секретната брава“ и др.

„Въздух назаем“ от Маргарета Екстрьом стигна до нас в превод на Теодора Жебелова и Антоанета Приматарова-Милчева. При Маргарета Екстрьом има много образи — и конкретни, и обобщаващи, фантастичното прелива в реално, без да може да се определи точната граница между едното и другото. Намерени са подходящите форми, за да се предаде това; граматическите структури не са предадени механично от шведски на български, глаголните форми са заменени с причастия, прилагателната — с други граматични категории, умело са променяни глаголните времена. Подбрани са сполучливи лексикални и синтактични покрития — накратко — един успех.

Същото може да се каже и за „Доктор Глас“ на шведския писател Ялмар Сьодерберг — едно от интересните явления в шведската литература от края на миналия век, — многопластово произведение, написано на изящен и точен език. Трудно ми е да определя какъв относителен дял в успеха има преводачката и какъв — редакторката (Антоанета Приматарова-Милчева, Вера Ганчева).

Стефан Начев преведе от холандски романа „Макс Хавелар“, написан през 1860 г. от Едуард Доувес Декер-Мултатули. Едно такова произведение поставя преводача пред доста проблеми. Стефан Начев е успял да вникне в подтекста на авторската мисъл през лабиринт от несвършващи изречения. И все пак е направил един много ясен превод, на места е импровизирал, срязвал е фразата, без да наруши ритъма на повествованието. Изглежда, че Начев се е опитал да осъвремени емоционалния и описателен език на автора. Аз не възразявам срещу такъв подход — това е един стремеж произведението да се възприеме тъй, както е било възприето в една друга страна, в едно друго време, от един друг обществен слой. Така че книгата, написана преди повече от век, се чете на български свободно и леко, по-леко, отколкото ако беше написана на български преди един век. Може и така.

Поради глада за преводна драма бързо се разграби сборникът пиеси на Харолд Пинтър („Кухненският асансьор“, „Ничия земя“, „Измяна“). Особено интересно е да се правят сравнения между преводите на професионални преводачи и често срещаните преводи, правени от режисьори и актьори. В случая не можах да направя една такава съпоставка. Що се отнася до други такива съпоставки, които съм правил по-рано, те винаги са ме насочвали към извода, че драмите, преведени от актьори и режисьори, са със сценичен диалог, който е лек за актьорски изговор на сцената, но съдържат доста смели смислови отклонения и такива отдалечавания от оригинала, които карат човек да мисли, че актьорите не трябва да превеждат, тъй както и преводачите не играят на сцената. Въпреки че като правило преводаческите преводи са по-добри (което е малко спорно) и по-точни (което е безспорно), не всички от тях се извисяват достатъчно над актьорските преводи (към тях причислявам и преводите на приятелката на актьора или на делята на режисьора).

Случаят с Пинтър е твърде интересен. При него има кратки и много близки до разговорната реч изречения, с пределно опростен лексикален състав и синтактична структура. Излиза, че текстът на Пинтър не е никакво сериозно преводаческо изпитание. Но простотата на много неща се оказва привидна, а пестеливостта — заредена с напрежение и облечена в оптимален

езиков израз. Тези трудности на преводаческото и сценичното пресъздаване на Пинтър излизат нахана в постановката на „Рожден ден“ в театър „София“ — по превод, който е далеч от стилистиката на драматурга, и — не по-малко важно — в оригинала героите на Пинтър казват едно, а актьорите на сцената на театъра „София“ казват друго.

Антония Парчева е решила проблемите с променлив успех. Преводът ѝ е, общо взето, точен, значително по-точен от преводите на нашите театрала. Положени са усилия да се раздвижи диалогът, проявен е вкус към разговорната идиоматика. Тези постижения се отнасят за „Кухненският асансьор“ и „Измяна“, но не и за „Ничия земя“. Споделям мнението на Николай В. Попов, който смята, че в „Ничия земя“ някои непълни в смислов и синтактично отношение реплики са удължени, логизирани и „обяснени“, а това може да породи загуба на специфичната недоизказаност, неясното и нервно напрежение в диалога и монологите.

Още нещо: скъсена е стилистичната (а оттука — характерологичната и социалната) дистанция между претенциозно изисканата фактологична реч на Спунър и честите прояви на безцеремонна грубост и агресивност на останалите герои, особено в репликите на Фостър и Бригз, чиито жаргонизми достигат по-осезаемо до вулгарност, отколкото в превода. Българският език дава, струва ми се, възможности за равностойно транспониране на вулгарността, а и сценичната ни практика сега допуска такива пасажии.

Романът на Джоузеф Хелър „Нещо се случи“ е преведен от Огняна Иванова. Задачата ѝ е била сложна: Хелър е ефектен игрословец и тъкмо когато решиш, че не е нищо повече от това, разбираш, че си го подценил. Езикът му е съвременен, разговорен, идиоматичен. Мисля, че равностойно транспониране на български е невъзможно; във всеки случай особено важно е как ще определиш прага на поносимост към т. нар. „свободен изказ“. При нашата литературна традиция, и въобще в славянските литератури, този праг е по-висок, в англосезичните литератури този праг е по-нисък — толерантността е по-голяма.

В превода са демонстрирани качествата, необходими за сполука. Тези качества не са приложени в еднаква степен навсякъде. Налице е навлизане в тона на оригинала, в много случаи — сполучливо предаване на вица и дори на каламбура. Струва ми се, че проличава дали един превод е правен с удоволствие и вживяване. Това не е гаранция за успех, не е предпоставка за успех. Намерени са точни и звучни решения било със средствата на родноезиковия идиом (вади му душата; има едно на ум; хайде наште), или с професионалния жаргон (приключена папка), или с хубави попадения в думи, фрази, изречения. Споделям заключението на Спас Николов, че в този превод се борави добре с глаголно-именните обрати (да се изпречи), постигнати са ритмо-звукописни ефекти (похотлива и угодлива; весел ли си, кисел ли си). От друга страна, има случаи не на неразбиране, а на недоглеждане: армията няма да вълече, а ще мобилизира, не „възрастно“, а „по-голямо“ момче.

Едно деликатно място въобще са игрословието. Как да се запази двузначността? В различните случаи разполагаме с различни средства, понякога с много ограничени и неизразителни, понякога с никакви. Как да постъпваме тогава? Ето още един случай, когато както рецензентите и критиците, така и теоретичите на превода могат само мъдро да ни напътствуват, но не и да ни помогнат. Единственото, което можем да направим, е да си блъскаме главата и да се надяваме на щастливото хрумване, което ще дойде, когато най-малко го очакваме, или въобще няма да дойде. И тогава разликата между онзи, който има повече, и който има по-малко изострена преводаческа съвест ще бъде само тази, че единият ще бъде по-гузен, когато предава превода си за печат, а вторият — по-малко.

Там, където игрословието е схванато и е намерен еквивалент — отлично; там, където се прави буквален превод, знаещият оригиналният език може да се досети, но крайният резултат е както в случаите, при които двузначността не е доловена. Същественото е, че я няма в превода.

Съзнавам колко несвършен е методът, който споменах: да върнеш на автора онова, което другаде си му отнел. Та нали там, където връщаш дълга си, може да попаднеш в друг контекст, друга динамика на действието, друго внушение на повествованието, и вместо една вреда нанасяш две. Все пак в някои случаи не е лошо да използваме — доколкото го имаме — уменията си чрез недомлъвки, паузи, уместни форми на жаргона, да се опитаме да постигнем оригиналния динамичен еквивалент.

Разбира се, въпросът е много сложен. Понякога ние сме безсилни. Героят е скандализиран от това, че четиринадесетгодишната му дъщеря употребява вулгарни изрази и ако в българския вариант възмущението е придружено с блед пример, читателят ще си каже, че в чужбина са по-благовъзпитани и се смущават от най-невинни грубости. Не мисля, че вярната препоръка е да засилваме градус на вулгарност и цинизъм в преводните ни издания. Изходът — колкото и несвършен да е той — е търсенето на своеобразен еквивалент сред по-познатите нива на нашия жаргон. А когато и това е невъзможно? Тогава може би по-добре е да пропуснеш не само шокиращата дума, но и шокирането на литературния герой, който се е стреснал от нея. Пак излиза, че по-добре две грешки, отколкото една. Съзнавам колко трудно защитима е тази позиция пред академичните умове. Изказвам я не като препоръка, а като споделен размисъл между колеги.

Една от наградите на Съюза на преводачите за 1981 г. справедливо бе присъдена за превода на Джеймс Джойс „Портрет на художника като млад“ — превод на Николай Б. Попов, редактор Спас Николов. Образността в произведенията на този писател е толкова сложна, че от преводача се изискват широка култура, лингвистични, литературни и исторически познания. Що се отнася пък до езика на Джойс, той открай време е предмет на спорове и теории. Езикът в „Портрет на художника като млад“ започва с разсъждения от детството в съответния им изказ, преминава през студентския жаргон, който съжителствува с академичния стил, с речта на ирландското село и от всичко това пък трябва да лъха атмосферата от края на века заедно с (цитирам Аглика Маркова) тържествения литургиен език, характеризиращ духовното оформяне и съзряването на главния герой. Лингвистичните средства изграждат точна социална характеристика на епохата и значението на тази характеристика изчезва, ако не ѝ бъде намерен равносетен езиков израз. На изискванията, които произведенията на Джойс поставят, преводачът е отговорил със задълбоченост: свободно борави — при това съвсем на място — с образци от различни български стилове, с речника на православната църква, с лексиката на символистите, с българската диалектна лексика. Като се прибави и компетентното есе, написано вместо предговор за Джойс, става ясно, че имаме не само едно преводно, но и литературно постижение.

„Критикът като художник“ от Оскар Уайлд е преведен от английски от Ангел Герасимов и Герасим Величков. „Критикът като художник“ ни представя есетата на Уайлд. Казват, че те съдържат теоретичните концепции на английския декаданс от края на миналия век, макар че аз лично винаги съм бил по-склонен да свързвам Уайлд с развлекателната стойност на парадоксалното остроумие, с постичност, която се представя за циничност, а не с литературни концепции и теории.

Ако есетата на Уайлд бяха само една програмна декларация на течението „изкуство за изкуството“, нямаше защо да ги превеждаме — тези виждания са един анахронизъм. А онзи, който иска да ги прочете, защото са важен литературно-исторически паметник, сигурно ще може да ги прочете в оригинал. Значи есетата имат и друга стойност — така поне аз мисля — и тази стойност е художествена. Тогава точното стилово претворяване на Уайлд не е най-важното. То е всичко (позволете ми да се изразя по уайлдовски). В полза на превода може да се каже, че при четене без справка с оригинала от читатели, непознати с автора и езика му, текстът тече сравнително леко. Само че има изкривявания. Един пример: „Критиката, поне висшата критика — разсъждава Уайлд, — е по-творческа и от самото творчество... В самата критика се съдържа нейното основание за съществуване — сама за себе си тя е предел, край.“

Но не става дума за край. Английската дума „енд“ означава и цел — значи критиката не е край, а е самоцел или цел сама за себе си.

На друго място — прочутите думи на Уайлд, който казва, че от литературна гледна точка Киплинг е гений, който говори като простак. Думата простак е моя, тоест мой превод. Уайлд казва, че Киплинг изпуска предихателните (онези букви „ейч“, изговаряне като предихателно „х“, което лондонското простолудие не изговаря). Става въпрос за артикулация, за фонетика. Смисълът е, че Киплинг пише с говора на простолудие — тъй както и на български може да се каже „убава работа“ вместо „хубава“. Пропуснатите аспирати са станали в превода липса на аспирации, т. е. липса на амбиции. Излиза, че Киплинг е един неамбициозен гений.

Срещаме твърдението (както посочва Сп. Николов), че Шекспир вероятно би казал, че от значение е само драматургическият текст, а всичко останало е бутафория, декор. Уайлд не казва бутафория или декор, казва „картон и кадифе“ или може би „панделка и плюш“. В българския превод е станало, че важен е драматургическият текст според Шекспир, а всичко останало е „търчи-лъжи“. Смесовото отклонение може и да не е толкова голямо. Но поне в моето читателско съзнание „търчи-лъжи“ излъчва атмосферата на търговските безистени от преди 50 години, напомня за предприемчивите полутърговци-полумошеници от улица „Пиротска“, но никак не приляга на салонната епиграмност, на елегантността и изискаността на Оскар Уайлд. Преводачите Ангел Герасимов и Герасим Величков имат много добри отделни попадения, съвнесни и логически сполуки.

Добри думи могат да се кажат за превода на Димитрина Кондева на „Към Франция с попътен бриз“ на Хърбърт Бейтс. Всеки превод създава определено усещане — тук усещането е, че е работено добре, без бързане. Като че ли много млади преводачи и преводачки работят днес с бързина, която превишава техните преводачески възможности, а и преводаческите възможности въобще. Показано е умение да се пресъздават и повествователна, и пряка реч, и пейзажни, и ситуационни картини, които при Бейтс често са изградени върху една трудна за превод метафорика. Вероятно в бъдещите си преводи Кондева ще разбира по-свободно необходимостта да се превежда точно, ще следва синтаксиса на оригинала по-малко пълно.

Автобиографичната книга на Сидни Поатие „Този живот“ е преведена от Марта Симидчиева, с редактор Мариана Шипковенска. Книгата е „нормална“ — не претендира за високи художествени качества, няма ги сложните идейно-образни похвати на голямата литература, но в нея има топлота и искреност. Достатъчен е един добросъвестен превод и тъкмо това е постигнато. Налице е верен усет в употребата на разговорни или жаргонни изрази, например „помислиха, че е куку“ — достатъчно силно, за да оцвети фразата, достатъчно понатия и за несвикналите с израза, достатъчно устойчиво, за да не бъде причислено към зашифрания език на истинския жаргон. На места Симидчиева е прибегнала до обяснителен превод, съобразявайки се с фоновите знания на българския читател. Например: „писалка уотърман“, преведено като „скъпа наглед писалка“. Приемам това — не като метод въобще, а в случая: обаятелният актьор Сидни Поатие не е велик писател — не го казвам снизходително; мисля, че подобно опростяване на текста не е престъпление. Макар че изискването за конкретност е валидно и за журналистите: не се пише „птичката пее на дървото“, а „сойката писука на крушата“. Онези, които не помнят това правило, никога не са го знаели.

Романът „Алегра“ на белгийската писателка Франсоаз Мале-Жорис е преведен от Райна Стефанова. Българският текст е онова, което наричаме „изпипан“, проявен е добър усет към загатнат и директен смисъл и едно особено рядко срещано качество: компенсация на дължините. Според мен това е осъзнатата необходимост да използваш езиковите възможности на родния български, за да съгъстиш изказа там, където е възможно. И по този начин да компенсираш онова удължение на оригиналния изказ, което преди това си допуснал. Само един, но красноречив пример: — „ан бюван келкъ гут дьо ликьор, ел а девеню вивант“, „ел е девеню вивант“ — четири думи — съгъстено на български: тя „живна“. В границите на умерената разговорност, находчиво, експресивно, точно и най-важното — съгъстено.

„Тропизми на мисълта и словото“ на Натали Сарот е в превод на Силвия Вагенщайн и Ерма Гечева. Натали Сарот е сложна авторка, при нея не са приложими традиционните междужанрови разграничения между романа, повестта и есето. Преводачките са се справили добре. Авторката използва всекидневни думи, които сами по себе си не предизвикват проблеми, но като съчетание, разгледани на синтактично и смислово равнище, изискват едно добро вникване. При това фразата на Натали Сарот не е традиционна като синтактичен строеж, смисловите гнезда са разкъсани и свързани с многоточия. Казват, че това било един предречен акт, фиксиран писмено, преди да се формулира окончателно езиково; мисълта и думата все още били свободни от законите на речта. Изреченията, които са изградени по този начин, се разпадат, защото са все още недокомпозирани, отделните им елементи не са съвсем слепени. При това положение текстът не е много ясен и е онова, което се нарича „слабо комуникативен“. Как да се постъпи? Най-напред е трудно да превъзмогнеш собствената си съпротива срещу точното предаване на

такъв един текст, без да го дообясняваш (ако допуснем, че си го разбрал). А след това трябва да преодолееш съпротивата на коректорското звено в издателството, защото всеки коректор ще ти каже: „Така не може да се пише“. На някои места в превода многоточията на Сарот са заменени с точки — там, където логическата постройка го изисква по традиция. Аз лично допускам такова нещо, не го смятам за слабост. Съзнавам, че по-издържан е другият подход: да се приеме, че всеки препинателен знак, всяка дума и словосъчетание имат своите семантични стойности. Че оригиналната синтактична организация поражда оригинален смисъл, който трябва да се уважава и да се преведе максимално точно. Само че стигаме до един парадокс. Уважаваш неща, които самата Натали Сарот не уважава особено. Дали една безцеремонност към нейната синтактична организация няма да е по-близка до Натали Сарот, макар че ще се отдалечи от текста на Натали Сарот?!

„Дивият петел“ на Мишел Турние е преведен от Мария Георгиева и Нина Венева. Мишел Турние е безспорно добре представен в този сборник разкази, като се започне с предговора на Георги Цанков. В някои от разказите има недобро боравене с глаголните времена, диалогът, вместо да е грубовато разговорен, става изкуствен, има буквализми като „муцуната на любимата девойка“, „качването към Париж“, „трасето Париж—провинция“ вместо „Париж—Прованс“. Но тези неща се отнасят само до последния разказ „Местността „Моминя сълзи“, който стои като прищип към томчето разкази, преведено на стабилно професионално равнище.

„Цели дни сред дърветата“ от Маргьорит Дюра се появява сравнително неотдавна, но едно време беше поставен на сцена: сценичната постановка беше озаглавена „Цели дни по дърветата“. Няма да се занимаваме със заглавието. Преводът на Иван Кюсов предизвиква някои спорове по чисто преводачески въпроси, така че не можем да го отменим с мълчание. След като се запознах с цитираните примери, мисля, че преводачът е имал пълното право да преведе „шу крут“ не като „кисело зеле“, а като „кисело зеле с наденица“, тъй като го купуват в колбасарница и „шу крут“ в случая е ядене, приготвено с кисело зеле, а не просто кисело зеле. Преводът предизвиква спор и с други свои пасажки, например с това, че на френски слънцето има свойството да поема върху себе си цвета на небето и в такива случаи цветът на слънцето означава цветът на небето, не цветът на самото слънце: „Ен солей бльо дьо прентан“, „ен солей гри д’ивер“. Вземайки страна в спора, искам да поясня, че не съм против споровете — нищо страшно не е станало, както се казва.

Това са беглите ми забележки върху продукцията на младите преводачи от неславянски езици през последните три години. Основните изводи, струва ми се, са следните:

Техният напредък е безспорен. Нивото на преводите продължава да се издига. Заслугата за това е до голяма степен на младите преводачи. Те работят по-интензивно от възрастните си колеги и вече слагат определен отпечатък върху облика на преводаческата ни продукция. В немалко случаи обаче приемат да работят със срокове, които превишават техните възможности или дори човешките. Приемствеността между поколенията, предаването на опит не може да се осъществи чрез поучителни слова, чрез доклади. Само чрез съвместно запознаване с произведенията на майсторите на нашия език и на майсторите на нашия превод. Също в онези — за съжаление редки случаи, когато младият преводач работи с опитен редактор, който е в състояние да му помогне.

Искам да се спра на едно постижение според мен — превода на „Малкият Жан Хоризонта“ на писателката от Гваделупа Симон Шварц-Барт. Преводът е на Афродита Морчева.

„Малкият Жан Хоризонта“ е сбор от притчи, легенди — митологията, религията на антилците, сплетени с митовите на племената от Черна Африка. Романът е многопланово произведение — както за фолклора, така и за загубената самоличност на един народ.

Задачата — а тя е много добре разрешена — е онези натуралистични описания на секс, които биха могли да прозвучат като „порно“, да се предадат с детската наивност на оригинала, която ги прави да се възприемат поетично, като отражения на едно светоусещане, което е твърде различно от нашата душевност и мерило за приличие.

Въобще за преводачите от неславянски езици сексуалните сцени са проблем. За изобилието от сексуални мотиви в неславянската — имам предвид в англоезичната и въобще в западно-европейската литература — сигурно могат да се дадат аргументирани обяснения. В края на

краищата англезичната литература и въобще англосаксонската културна традиция е била сковавана от пуританството и от запрещенията на една викторианска епоха, когато краката на едно диано, на едно кресло или друг мебел са били прикривани с калъф, защото все пак са крака и да се разголят, е било смятано за неприлично. Сега като че ли е настъпила реакция, някакво отприщване и след вдигането на викторианските забрани се отива в другата крайност — към вулгарен натурализъм. След лицемерното премълчаване на секса, някаква вълна на сексуализация залива редица национални литератури.

Да приемем, че това е така или приблизително така. Но как да постъпваме ние, преводачите, в практическата си работа? Лицемерното премълчаване на секса е, общо взето, чуждо на народната ни душевност; отнасяло се е за един тънък градски слой на еснафството, докато селският български народ е продължавал да се псува без задръжки, просто като възклицание, както в трудовата дейност, така и при обичуването на публични места. Ние нямаме англосаксонски или западноевропейски комплекси — нито наслоения от пуританството, нито от салонна изисканост, до каквато горките ни еснафи не са могли да се извисят. Така че нямаме комплекси, които да избиваме. Само че при нас като че ли се появи твърде голяма пропаст между литературния и говоримия език: онова, което е, общо взето, приемливо като обществено поведение, става неприемливо, ако е написано черно на бяло. Някаква закъсняла пуританщина, която никак не засяга нормите на обществено поведение, но господствува в писмената реч, става белег на славянската литературна традиция.

И ако си преводач от славянски език, нямаш проблеми, защото оригиналът отговаря на една литературна традиция, която е като или почти като нашата. Но ако превеждаш от неславянски език?

Съкращението не е най-добрият метод.

Завоалирането — също.

Вероятно най-добре е да се налучка същата степен на шокиране на читателя, както в оригинала. А тази равностойна степен на шокиране може да се постигне и с по-малка доза натурализъм, като имам предвид нашето „неопуританство“. Но тази доза не трябва да бъде толкова слаба, че да обезсмисля логически оригинала (например излиза, че някой е възмутен, когато изречението е толкова смекчено, че не е никак възмутително). Прекомерно слабата доза води и до друга беда — тя допринася за задълбочаването на пропастта между нашата книжовна и разговорна реч. Книжовната ни реч е, струва ми се, в окови, напомнящи за нормите, които са се спазвали по времето на Балзак. Но и онези норми са били крайна точка на амплитудата на едно махало. Преди въпросните норми е имало един френски XVIII в., в който не се е правела особена разлика между смешното и неприличното и чувството за хумор е било разбираемо доста свободно. Достатъчно е да се сетим за „История на галантните жени“, която днес се цени като старопечатна книга, а навремето — поради свободоезичие.

А тъй като преди малко споменах за Балзак, да не пропусна добрата работа на младия преводач Венелин Пройков, с което и приключвам.