

ПОЕТИЧЕСКОТО ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЕ НА ХАЙНРИХ ХАЙНЕ В БЪЛГАРСКИ ПРЕВОДИ (Принос към проблемите на преводаческото изкуство)

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА

Характерно за Хайнрих Хайне е пародичното пречупване на преживявания и настроения. Дори най-лирично облѣхнатите изповеди рязко избиват в пародична поанта и тя отнема на съдържанието това, с което един миг по-рано е извиквала вибрации от най-възвишено или сантиментално естество. Поантата е заложена в цяла строфа или само в последния стих, тя е реплика сякаш от друга уста, която е дебнела през цялото време из засада, за да се намеси най-неочаквано и да напомни, че всичко е илюзорно, че в живота няма място за лирични опиянения, излияния и ирвани, че той е жестока проза, сметка, сделка, изневяра, че е пълен със съловни предразсъдъци и прегради, малки или непреодолими, но все пак прегради за стремежи, любовни бланове и планове и тая поанта разбива романтичните съновидения и мечти, илюзорното щастие. Още от самото начало в лириката на Хайне се откроява самобитният дуализъм на темперамента му, но пародичната страст добива динамика и разраст от самия живот, който сякаш непрекъснато го апострофира със своите реалистични реплики и го събужда от поетическия унес и захлас, от мистичните настроения, от оптимистичните любовни мечти, от пролетното опиянение, за да го върне към най-суровите изисквания на деня и да попари със сланата си цветната феерия на пролетта. Още много млад той разбира, че поетическото дарование е едно, а животът със своята бруталност — друго, че пълната кесия изглажда всички пътища, отваря всички врати и разрешава най-тежките проблеми, докато лирическият възторг може да отвори в най-добрия случай страниците на някое списание, което не плаща хонорар, или вратата на едно издателство, и то само ако има изгледи да направи добра сделка с горестните изповеди на един поет с празни джобове. А този поет, изтерзан от безпаричие, гладен и с орфанни дрехи, след кратка пауза на спокоен отдиш, отново ще започне борбата за поетическо утвърждаване и за насъщния хляб и ще изразходва физическите си и духовните сили в ходене по мъките, ще чука по редакции на списания и книгоиздателства, докато намери отзвук и признание, но лъвският пай от хонорара ще потъне пак в бездънните джобове на издателя. С огромната вълшебна мощ на парите Хайне се сблъсква още при първите си самостоятелни стъпки в живота. След кратък престой във Франкфурт на Майн в кантората на банкера Риндс-

копф, който напълно оправдава говорещото си име („говежда глава“) и вижда в младия поет един бездарен търговски ученик и по тази причина бърза да се отърве от него, като го препраща в къщата на един свой по-скромен събрат, — търговеца на подправки Мозес Оперман, Хайне решава час по-скоро да се завърне в родния си град Дюселдорф. Нито банковата кантора на Риндскопф, нито напоеният с ароматите на южни подправки въздух на Оперман, „подправят“ настроението му и не събуждат у него желание да се посвети на търговското поприще. На граничния пропуск бдителната контрола най-старателно проверява кой къде е бил във Франкфурт и с каква цел, защото специално за евреи съществува строга възбрана да се заселват в този град. И тогава на Хайне хрумва най-веселата шега в живота. На въпроса, у кого е бил на гости, без ни най-малко смущение той отговаря: „У братовчед си Ротшилд“. Вълшебното име на барона, който с рода си управлява най-могъщите банки в Париж, Лондон и Франкфурт на Майн, променя мигновено обстановката: граничарят се покланя почитателно и най-бедният в този момент от всички евреи минава триумфално границата, съпровождан от завистливи погледи и нескривано преклонение пред мощта на златото. Без пари си едно нищо — стига Хайне до заключението. От този миг той решава да стане богат, но не заради парите, а заради тяхната магическа сила да покоряват хората. Разбира се, той никога не спечелва пари, но металическият призвук в името на чичо му, хамбургския banker Соломон Хайне, и най-често чековете му събарят почти винаги високите съсловни прегради и чрез тях младият беден поет намира достъп в най-горните финансови кръгове на Лондон и Париж, макар простият факт на почти редовното безпаричие да руши жизнения му оптимизъм и много често да се намесва с жестока безпощадност в живота и поетическата му дейност.

Избрал попрището на поет вместо сигурната професия на търговец, в която той напълно се проваля тъкмо защото е поет, Хайне непрекъснато губи своята истинска идентичност. Същето му го влече към нещо, което животът грубо му отказва. Така той се озовава в положението на човек, който с духа си се носи във висините, докато с физическото си същество се блъска в подмолите на реалните житейни изисквания. Естествената му дуалистична природа по този начин се подхранва както от живота, така и от съприкосновението с хора, които той ту издига на пиедестал, ту смазва със своя сарказъм и безпощадна критика. В тежките изпитания той достига все пак до великата истина на родения гений, че няма нищо по-ценно от свободата в нейния пълен смисъл на творческо и човешко действие и тъкмо в това свое схващане проявява мъжеството на голямата личност, за която празният джоб няма значение. Като своя „фиктивен“ banker от „Положението във Франция“ той предпочита не „пълния джоб на монархиста“, а „празния джоб на републиканеца“, защото е опознал преимуществото на известната мъдрост: „празна кесия — весело сърце“, която напълно се покрива с думите на самия Хайне, че „при празен джоб веднага у него изчезвал всякакъв страх и започвал да си подсвирква Марсилезата“. Неговият жизнен идеал се различава съществено от максимата на Гьоте: „Празна кесия — готова болест“, (*Arm am Beutel, krank am Herzen*). Хайне не загубва веселостта си, а неутрализира жизнените несгоди и несрети с иронията и пародията, а неутрализира жизнените несгоди и несрети с иронията и пародията,

За да се разбере Хайне, трябва да се изяснят два основни момента, залегнали дълбоко в структурата на неговия творчески темперамент: силно подчертана склонност към романтично-лирично изживяване и пречупване на действителността и едновременно пародичното ѝ разграждане и деформиране, завличането ѝ, особено в баладите и романсите, в диаболчна атмосфера на сковаващ ужас в развързката. Както поезията, така и прозата му са обагрени от пародичната първооснова на собственото му противоречиво същество, което, от една страна, живее с най-възвишени стремежи и трепети, а от друга, самò се превръща в обект на пародична страст към реалистично разграждане на въздушните кули и на себеосмиване. Погрешно е обаче да се мисли, че пародията е отрицание на живота и неговите стойности, тя е самоличен средство за поета, забавна игра на въображенето, за да се намали болката и страданието от несъвършенството на света, едновременно критика, понякога много остра и паранима, но и подтик за живот, себеосмиване и антибиотик срещу недъзите и болестите на обществото, атакуване, но не отрицание, защото тъкмо в люлеенето между илюзия и действителност той открива смисъла на живота и се себеосъществува като поет и публицист, но преди всичко като човек. Във всички свои превращения той става ЧОВЕК и тъкмо със своята човешка пълнота от възвишени добродетели, слабости и пороци привлича повече, отколкото ако беше останал чист ангел. Затова както неговата проза, така и неговата поезия и публицистика представят изповедта на човек, преминал през всички степени на живота: през цялата богата гама на възторзи и възхищение, на възвишени пориви и дълбоки огорчения, на отчаяние и страстни изстъпления, на преклонение и отрицание, на богоборчество и религиозна мистика, на политическо веруване и на потъпкване на политическите идеали, на пламенен патриот и ренегат. Обречен поради неспокойния си дух и конфликтната си личност на непрекъснатото скитничество, той никога не може да приведе в хармония мирогледните си противоречия, но във всеки период от своето творчество е безкрайно интересен тъкмо поради неподправената си същност, непоследователна и понякога предизвикателна в преценки, критика и убеждения, във възхищението от личности и дела и тяхното осмиване, в издигането на кумири и пародичното им окарикатуряване или детронизиране, но винаги върна на себе си в стремежа към съвършенство и пълно отражение на лъкатушните зигзаги към високата връх, който постига в края на живота си. Най-странното, а може би и най-трагичното в неговия живот е, че тъкмо той, най-вдъхновенният певец на любовта, никога не изживява чудото на голямата любов. И в това отношение животът го изиграва жестоко. Хайне никога не среща любовна всеотдайност. Любовта остава за него само непостигнат блян. Като последна милост животът му дарява щастливите мигове, преди на настъпва смъртта: обожанието на „мушицата“ — една поетически одарена учителка по немски език и пиано — Камила Зелден¹, попаднала по прищявка на съдбата в Париж и свидетелка на страданията му. На нея той посвещава последните си лирически вопли.

¹ Истинското име е всъщност Елиза Крийц. Нейният живот е не по-малко трагичен. Омъжена за един престъпен авантюрист, който пропява състоянието ѝ и накрая я праща в лудницата в Лондон, по-късно тя намира поделон в Париж, където се отдава на писателска дейност. Освен няколко романа издава през 1884 г. спомените си за последните дни на Хайнрих Хайне.

Късата стихотворна форма е характерна за първите поетически опити на Хайне, за първите любовни павей или лирически настроения, които прозвучават като нашепната песен, възторжено ликуване или горестен копнеж. В тази кратки излияния съдържанието е така озвучено и образно изваяно, че завладява едновременно както със словесната си фактура, така и с нейната вокална и консонантна полифоничност. Тъкмо поради това да превеждаш Хайне не значи само да пресъздадеш текста словесно-смислово, а преди всичко да откриеш мелодичната първооснова на всяко негово стихотворение, а тя е безкрайно многообразна.

В техниката на превода решава не само вживяването в чуждия свят от идеен — една от най-важните предпоставки, — а и в разгадаването на езиковостилните особености и тяхното преплитане в тъканта на съдържанието и мелодичните съзвучия. За да се постигне равностойно творческо превъплъщение, се налага преди всичко ИНВЕНТАРИЗАЦИЯ на езиковостилните средства и орнаменти: подробно регистриране на морфологическия строеж, на образните конфигурации, на консонантните и вокалните съзвучия и ефекти и едва тогава на емоционалните зависимости в разкриването на мирогледното съдържание и на основното настроение. Върви се по обратния път на творческия акт: докато поетът изживява творбата си като нещо цялостно, преводачът трябва да я разглоби, за да може да я пресъздаде чрез своя творчески феномен на родния език. По този начин той става малко или много съавтор. Дословният превод е винаги „вярна кикимора“, докато „невярната“, но „преродена красавица“ е доказателство за вътрешно сраждане, един нов хибриден продукт, който говори с езика и сърцето на автора, но и с езика и сърцето на преводача, преди всичко с таланта и на двамата!

Мъчно може да се проследи пътят на емоционалното съприкосновение на един преводач или поет с прозата или лириката на един чужд творец, защото сраждането с една чужда вселена или нагласата към един чужд строй от настроения и преживявания изисква и съответна температура на чувства и умонастроения, а тя се определя от историческата даденост, от духа на времето, но най-вече от биологично-емоционалното предразположение на преводача, от неговата естествена склонност към реалистично, романтично, мистично или натуралистично възприемане на света. Лириката по-специално завладява сърцето и въображението в ранния период на творческо съзряване, когато човешкото сърце в най-висока степен изживява природата като обект на естетическо вдъхновение и откликва на любовните трепети, емоционалните възторзи, сътресения и дълбоките душевни трусове, когато въображението открива безброй поводи за творческо превъплъщение. Колкото и да е самоопределяща в индивидуалните си предразположения, в своя най-ранен стадий творческата стихия се подхранва от външни впечатления, от чуждия поетически опит и образец. Яворов е един напълно самобитен творчески феномен, но все пак не би бил Яворов без влиянието на руската поезия и на френските символисти, чрез които диференцира още по-релефно своята самобитност. А Пенчо Славейков не би бил Пенчо Славейков без немската поезия, по-специално без Хайнрих Хайне. В ранните години на творчеството си той изживява лириката на Хайне като стихия, близка по същина на своята собствена вътрешна настройка. Родствени по поетическо предразположение, сближава ги и еднаквата жестока участ: и двамата приживе са обречени на мъченичество и белязани от смъртта, сякаш да се оправдае

език и все пак да излъчва очарованието на чуждия автор и на чуждата творба. Всичко се свежда до личната дарба на превъплъщение, до личното умение на преводача да запази естетическата стойност на преобраза. По тази причина преводът се мери с различна оценка. Понякога „перодената красавица“ след леката пластична операция надхвърля първоначалния си образ, тъй като при инвентаризацията на градивния словесен и емоционален материал преводачът е отстранил малки козметически недостатъци на оригинала, загладил е графините, подчертал е по-релефно образното внушение и музикалната експресивност, разнообразил и вариал е по друг начин морфологическите и синтактичните категории, без да се отклонява съществено от смисъла.

Приобщаването на Пенчо Славейков към лириката на Хайне не е изолиран процес, той върви успоредно с по-съкровено навлизане и в житейските проблеми на немския поет, с цялостното обгръщане на личността, на нейните стълкновения, интимни преживявания и творчески превратности. Плод на този повишен интерес са както статиите върху Хайне, така и преводите на негови творби. Стихотворението „На север бор самотен“ е било в миналото предмет на непрекъснато лирическо увлечение и възхищение, естествено и на стремежа да се транспонира и в българска тоналност, особено след наличността на превод от М. Ю. Лермонтов. Наглед една доста лесна задача, но и до днес мъчно осъществима, защото тъкмо привидната леснина подвежда. Преди още да запленя сърцето на българина, то запленява, както споменахме, сърцето на големия руски поет, но и той не успява да го осмисли в неговата емоционална символика на двуполов взаимен копнеж по простата причина, че „бор“ на руски език е дума от женски род — „сосна“. В статията си „Историята на една малка песен“ (сп. „Мисъл“, 1908, год. XIII, кн. 6) Славейков изтъква този емоционален разбой и усилието на А. Фет и Т. Тютчев да запазят символиката на копнежното двуполово бленуване чрез замяната на „сосна“ с „дъб“ или „кедър“, но по този начин се нарушавала локалната обусловеност, тъй като дъбът бил средноевропейско дърво, а кедърът „близък комшия на палмата“. Трагизмът произтичал обаче от невъзможността да се преодолее пространствената далечина между север и юг. В статията Славейков дава отрицателна преценка и за преводите на същото стихотворение от Ив. Вазов и П. Н. Даскалов, нарича ги „нескопосани пародии“. И наистина Ив. Вазов не е проумял както емоционалната символика на любовен копнеж, така и локалната температурна антитеза между север и юг. Славейков го упреква в „невежество“ за стиха:

И клати дремливо ошмулени ветви, —

като изтъква, че борът и зиме запазва иглите си, така че клоните му не могат да бъдат „ошмулени“, а освен това — ще добавим ние — се разбива прекрасният образ на отрупания със сняг бор, толкова характерна картина за зимния пейзаж.

Славейков показва как една и съща творба, когато попадне в ръцете на голям майстор, може да намери равностойно превъплъщение. Дори в малките отклонения от фотокопичността на оригинала може да се прояви големият талант и да се запазят лиричният лъх и образната релефност:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh'.

На север бор самотен
стои на голий бряг.

Ihn schläfer, mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.

И дреме той безмълвно,
загърнат в скреж и сняг.

Далеч на изток палма
през сън съзира той,
как тя самотна чезне
там на пустиний зной.

Двете строфи са изградени в географска полюсна съпоставка: север и изток³ с характерния образен климатичен декор: „лед и сняг“ и „огнена скала“. Вътрешната спойка между тях е образният контраст, той е спазен и в растителния декор: противопоставя се БОР на ПАЛМА, но докато у Хайне акцентът пада върху растителния декор, Славейков запазва контрастния паралелизъм в двете строфи: започва не с обектите: бор и палма, както Хайне, а изтегля на първо място още по-релефната географска антитеза: север и изток, която поначало определя и контраста в растителния декор. По този начин той създава положителен контрастен паралелизъм и по-ярка пространствена далечина, без да накърнява смисловата дословност. Емоционалното сцепление между двете строфи е *еднаквото състояние на безмълвна самотност и тъга*: einsam und schweigend trauert. Сходната съдба събужда някакъв неизречен копнеж и прехвърля символно цялото емоционално състояние на бора и палмата върху човешкото сърце. Макар да размества стиховете, Славейков запазва дословно лексическата фактура на немския оригинал и превежда на пръв поглед свободно „Ной“ с „голий бряг“, а всъщност остава пак при дословния превод, защото „бряг“ освен бряг на река или море значи „земно възвишение, висок край на скала“. С малко лексическо изместване Eis и Schnee са предадени много сполучливо с мелодичния близначен израз: „скреж и сняг“, изпуска се „mit weißer Decke“, защото скреж и сняг и без това съдържат асоциацията за бял цвят и плащ, още повече, че и думата „загърнат“ извиква представата за бял плащ, а скреж буди както представата за лют мраз, така и представата за брилянтния блясък на оскрежените дървета. За поетическите видения на Славейков е характерно явлението „ейдетизъм“ — способността за зрительнообразна халюцинация, поради което в преводите си той още по-релефно динамизира зрителното впечатление, например в баладата на Гьоте „Рибарят“:

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll
Вълната вълните с шум преваря,

където озвученият стих от немския оригинал в българския превод добива и зрително внушение на гонещи се вълни и много по-релефно и динамично нахвърля картината на раздвижена морска шир, от глъбините на която по-късно ще изплува русалката. Така и тук чрез блясъка на скрежа той успява да внуши освен ефектната картина на зимен пейзаж също и живото усещане на искрящ мраз и да придаде сетивна образност на стиха. Простия глагол „träumt“ в изречението: „er träumt von einer Palme“ (той сънува палма) преводачът развива в още по-ефектна образна експресия и оптическа динамика: „през сън съзира той“ и така създава сетивна нагледност на копнежа. Целият

³ Страна на изгряващото слънце, ориент. Днес бихме казали: юг, както пишат Гео Милев и Ал. Балабанов; Лермонтов си служи с обяснението: където слънцето изгрява.

превод говори за основно предварително проучване и разглобяване, за подробна инвентаризация на градивните елементи. Така още при превода на първата строфа той вмъква при „бора“ определението от втората строфа: „schweigend“ (безмълвно), за да може да го изпусне при палмата и предварително да го наложи като общо емоционално състояние за бора и палмата, а за нея остава само „самотно чезне“, което прави излишно пояснението „безмълвно“ от оригинала, като „trauert“ (тъгува) е предадено с един плюс на емоционално съдържание: „чезне“. Единствено възражение може да се направи срещу недословния превод на „Felsenwand“ („скалиста стена“ с „пустиний зной“, по основната образна концепция не е накръпена, тъй като главният логически акцент лежи в контрастното съпоставяне на двете температурни зони: леден север и палец изток.

По силата на някакъв автоматизъм човек е склонен да приеме, че за изходна база е послужил преводът на същото стихотворение от Лермонтов: „Сосна“. Вярно е само, че чрез руския превод Славейков влиза в досег с поезията на Хайне, по втората фаза на това приобщаване се изразява в личния подтик да преведе стихотворението, и то чрез непосредственото въздействие на личното преживяване и творческото осмисляне, а това проличава и от съпоставителното сравнение между руската и българската преводна фактура. Както отбелязахме вече, в превода на Лермонтов е унищожена двуполовата емоционална зависимост между бор и палма, а така изчезва и символиката на еротичен копнеж и емоционалната връзка с човешкото сърце. Запазени са полюсната географска съпоставка и климатичната антитеза: север и изток, но за изток с метонимното многословно покритие: „в том крае, где солнца восход“, и то едва във втория стих на втората строфа. С това прехвърляне на логическия акцент във втората строфа и на „палма“ едва в последния стих на втората строфа като поанта се накръпява още по-остро паралелизмът в географската и вегетативната антитеза в началото на всяка строфа в оригинала: север и изток — бор и палма. Метричната конфигурация също не е спазена: увеличен е броят на сричките с внасянето на допълнителни елементи: диком, качаясь, сыпучим, все, что, в том крае, где солнца восход и др., а те претрупват съдържанието и забавят мелодичния поток. Най-големият пропуск остава нарушеното емоционално равенство в състоянието на бора и палмата: самотен — самотна; мълчалив: „сосна стоит одиноко“, а палмата е само „грустна“:

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна.
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой,
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горячем
Прекрасная пальма растет. (1841)

Също и ефектите на зимния пейзаж са загатнати по-пестеливо, и то с образност, която няма внушението на оригинала, но ако човек мислено се откъсне от тия тънкости, преводът на Лермонтов не може да не го запленява и това е причината, поради която той и до днес не е загубил своя чар. От друга страна, сравнението между него и превода на Славейков е много поучително, защото показва нагледно как двама гени успяват да претворят една чужда творба.

Също и Гео Милев плаща дан на увлечението си по Хайне и прежда „Бор“:

Самотен бор на север
върху пустинен бряг
стои. Той стои, загърнат
в бял плащ — от лед и сняг.

И той сънува палма,
далеч на юг, там тя
в пустинен зной, тъгува
безмълвно в самота.

В общи черти той запазва оригиналната фактура с желанието да се доближи, колкото се може повече от П. Славейков до словесното и образното претворяване, като възприема и някои от личните му хрумвания, например понятието „бряг“, заменя несполучливо „голий“ (kahler) с „пустинен“ (бряг) в смисъл на безлюден, но така предизвиква неволно несъгласувана температурна асоциация на севера с „пустининз жегга, пустининн зной“, още повече, че в поантата се повтаря пак зае-тото покритие от превода на Пенчо — необикновеното съчленение: „пу-стининн зной“ вместо „палеща скала“ (или: огнена канара). Мелодич-ният поток е нахвърнен от изместването на глагола „стои“ чак в нача-лото на третия стих, като прехвърлянето става с малко необичаен ан-жамбман, а така също и от разкъсването на смисловия поток с об-разуването на ново изречение, и то с повторение на същия глагол: „Той стои“. Връзката между първата и втората строфа не е особено сполучлива, тъй като се осъществява със съюза „и“ и пак с повторение на местоимението „той“: „И той...“ Двете строфи се свързват правилно както чрез географската полярност, така и чрез емоционалното звено на самота и мълчание, но начупената мелодична линия поради повторе-нията, анжамбманите и новото изречение се отразява върху поети-ческата стойност на превода.

С още по-голяма дословност се отличава преводът на Александър Балабанов:

На север бор самотен
стои на голий рид:
И дреме, с бяла завивка
от сняг и скреж покрит.

Сънува той, че палма
далеч под южните лъчи
на жегка скала самотна
тъгува и мълчи.

Дословността на превода обаче не повишава художествената стой-ност, защото е унищожен поетическият лъх и внасянето на думи като: рид, завивка, жегка скала. Липсва сетивното внушение на Пенчо: „през сън съзира той, което изведнаж издига на по-високо ниво как-то стилния пласт, така и образната експресивност, макар да не се по-крива дословно с оригинала. Но тъкмо в това се състои истинското тайнство на взаимопроникване между автор и преводач.

През 1949 г. Димитър Стоевски издаде едно томче преводи от Хайнрих Хайне: „Книга на песните“, но не включва това стихотворе-ние по всяка вероятност, защото е пресенил правилно невъзможността за по-добро постижение от Пенчовия превод. Щом един превод е ус-пял да осъществи функционално единство между съдържание и фор-ма, да налучка анатомо-емоционалното устройство на неговия орга-низъм, неговия мелодичен строй и всяко слово е намерило своето място, излишно е да се правят нови опити, защото той живее и звучи с целия си витален потенциал. По тая причина „Бор“ на Пенчо Славейков е по-местен и в новото издание на Хайнрих Хайне: „Избрани творби“ (И-дателство „Народна култура“, „Световна класика“, 1981 г.).

Също и малката песен „Сутрин ставам и се питам“ е била повод за поетическо съревнование. Превеждат я Гео Милев, Ал. Бадабанов и Димитър Стоевски. В новото издание „Световна класика“ е поместен с право преводът на Гео Милев.

Morgens steh ich auf und frage:
Kommt feins Liebchen heut?
Abends sink ich hin und klage:
Aus blieb sie auch heut.

Гео Милев

Сутрин стана и се питам
Ще ли дойдеш днес?
Вечер скръбен пак се
скитам —
Няма те и днес!
Нощем лягам в скръб
унесен —
Няма съм за мен:
Като съмн и унесен
бродя целий ден.

In der Nacht mit meinem Kummer
Lieg ich schlaflos, wach:
Träumend wie im halben Schlummer,
Wandle ich bei Tag.

Ал. Балабанов

Сутрин стана и се питам
Ще ли дойдеш, мила, днес?
Вечер в жалби пак залитам:
Няма, няма я и днес!
Дълга нощ лежа аз буден,
боря мъката у мен!
В бленове унесен, муден,
сънен ходя целий ден.

Д. Стоевски

Сутрин питам: мойта мила
ще ли дойде днес?
Вечер лягам си унило —
Няма я и днес!
Нощем мъка ме терзае,
губя си съня!
Сякаш в полусън, замаян
бродя през деня.

Двете строфи са изградени в антитеза на времето: ден и нощ. Интересна е смисловата съпоставка: в първите два стиха на първата строфа стои денят, в последните два — вечерта. Във втората строфа е обърнато съотношението: на първо място е нощта, на второ: денят. И тримата преводачи са спазили този антилитичен орнамент, но несъмнено Гео Милев постига най-сполучлива смислово-метрична рамка, а заедно с това и мелодична-песенна линия. Можеше само да се избегне повторението на „унесен“ в последната строфа, а по всяка вероятност това е печатна грешка вместо „занесен“, защото не може да се приеме, че със своя тънък усет за благозвучие Гео Милев няма да забележи тая малка козметическа несъобразност.

Претоварена и мъчноподвижна е динамиката в превода на Ал. Балабанов. Макар и той като Гео Милев да следва по-непосредственото лирическо обръщение към любимата: „ти“ — докато в оригинала то е в трето лице: „тя“ — преводът му е с намалено емоционално внушение. Неприемливо за лирическата поетична гама звучат изкуствено скъперните фрази: „вечер в жалби пак залитам“ и дългоречивата композиция „в бленове унесен, муден /сънен ходя целий ден.“ При това е накърнена и вътрешната спойка с преминаването във втория стих от обръщението „ти“ към трето лице: „тя“: няма, няма я и днес!, докато Гео Милев е спазил този персонален паралелизъм. И Д. Стоевски, макар да има вече пред очи двата превода и да се мъчи да постигне по-пълна дословност и художествено превъплъщение, този път претърпява неуспех в римните съзвучия: мила — унило; терзае — замаян, а можеше да се придържа към оригинала и опита на предшествениците си и да римува окончателно на двата глагола: питам — скитам.

Да не говорим за неорганичното словесно съчетание: „лягам си унило“. Подобни неорганични съчетания, както и при Балабанов: „в жалби пак залитам“ се обясняват винаги с метрични съображения, но един даровит преводач трябва да се пребори докрай с текста и да не прибегва така леко към помощни извращения, защото те провалят превода. За съжаление този недостатък е характерен за много преводачи на лирика. Започват да четете, пренасяте се в поетичния свят на автора, завладяват ви лиричният пламък, игривата динамика на стиха, жонгльорското майсторство в новото словесно и образно битие на творбата, изящният подбор на словесния регистър, благозвучието на римите, пародичното разбиване на илюзията в поантата и

изведнаж попадате на една дума, на някакво неорганично и неприемливо съчетание или неблагозвучна римна двойка, които унищожават хубавото впечатление. А какво задоволство ще изпита читателят, когато почувствува разгаданата и ненакърнена мощ на оригинала!

Умението на преводача да разчита правилно немския текст проличава още в перифразата на заглавието. Един прост пример. Пенчо Славейков транспонира наслова: „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“ напълно в български стил. „Той любеше една девойка.“ Така преводът получава определен обект: „той“ и заглавието интимно сражда още от самото начало читателя с фабулата, защото този „той“ може да бъде и самият той, а освен това загатва и общия характер на една „известна и преизвестна история“. Самият стилизиран облик е издържан в духа на народната песен със свойствените за нея обрати. Биха могли да се направят възражения само срещу превода на „Das Mädchen heiratet aus Ärger den ersten besten Mann“ с „девојката за скитник някой ожени се от скръб и яд“ вместо с „ожени се за първия срещнат мъж“ или „случаен човек“. Последният стих от строфата — по своята същност доста труден за разчитане и точно пресъздаване — добива в превода образно-лирично звучене:

Der Jüngling ist übel dran.

Той чу и замъгли сърцето
тъга на той момък млад.

Завършекът е подхвърлен на лично преосмисляне и прозвучава като лирично-философски акорд с един плюс на словесно изящество. Заличен е малко всекидневният облик, но затова пък стихотворението е издигнато на високохудожествено ниво с по-ярко очертан общ мирогледен извод:

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.

Световни работи; животът
се гаври с хорските мечти...
Тежко на туй сърце, което
съдба такава сполети.

Пак още в заглавието се проявява усетът за сигналност и словесно изящество при превода на „Живял отколе цар“, транспонирано по-късно от Д. Стоевски в доста неприемлива за нашето езиково чувство вариация: „Царувал нявга старец-цар.“ Щом е цар, той царува и съвсем излишно е да се набива на съзнанието, още повече царуването не играе никаква роля, за да се подчертава отделно, а възрастта е достатъчно ясно отбелязана в първата строфа, за да се нуждае от квалификацията „старец“. На немски съществува за нея покритие: Greis или ein greiser König. Има тънка разлика между „старец“ и „стар“: тук царят е стар по отношение на младата си жена, но обективно това съвсем не значи, че е старец, та да се налага на всяка цена определението: старец-цар, което като композиция звучи чуждо на българското ухо, още повече, че се нарушава антиномното съпоставяне: стар-млад (alt — jung), а така още в заглавието проличава по развитото чувство за тънкостите на езика и вътрешната конфигурация на изразните средства. При това не е спазен историческият облик на „König“. За западните страни думата значи „крал“, а не цар. Тази адаптация на понятието се среща често при превода на български език било поради някакъв автоматизъм, било нарочно, особено в приказки, защото трябва да остане в кръга на позната за децата лексика. Славейков оформя песента в стила на приказка, с проста разказвателна интонация:

Es war ein alter König,
Sein Herz war schwer, sein Haupt war grau;
Der arme alte König,
Er nahm sich eine junge Frau.

П. Славейков

Живял отколя цар
със студено сърце и коси посребрени;
Горкият стари цар
зв млада жена се ожени.

Д. Стоевски

Царувал нявга старец-цар
със бели власи и с душа нерада;
горкият старец-цар довел
в двореца си съпруга млада.

Славейков спазва дословността, дори и римния орнамент: цар—цар; посребрени — ожени, докато Стоевски нарушава римната успоредница в първия и третия стих, затрупва фактурата на оригинала с нови изрази: „довел в двореца си“, поради което стихотворната маса натежава и губи своя мелодичен строй, а Хайне се стреми към колкото се може по-голямо озвучаване. Този стремеж личи и в съзнателното изграждане на първата и втората строфа с тройното повторение на „war“, така че се получават два паралелни словесно-мелодични орнамента. Възражения могат да се направят и при превода на „sein Herz war schwer“ с „душа нерада“, преведено от П. Славейков по-правилно: „със студено сърце“, а го е превел така, защото този израз е даден в антиномна съпоставка schwer — leicht с характеристиката на паж: leicht war sein Sinn, така че „душа нерада“ нищо не изразява, а остава само римна необходимост. И двамата преводачи нарушават повествователния модел на паралелизъм при превода на втората строфа, изградена в първата си част в успоредница с първата строфа:

Es war ein alter König

Es war ein schöner Page.

Blond war sein Haupt, leicht war sein
Sinn,

Er trug die seidne Schleppe
Der jungen Königin.

П. Славейков

И тя си паж избра
млад своенравник русокоси
да е при нея той
и пейния свилен шлейф да носи.

Д. Стоевски

Тя пак си взела — момък млад
със руси къдри и със чувства жарки;
той носел свиления шлейф
на младата си господарка.

И в двата превода липсва определеното за паж „schön“, а то не е без значение. Заменя се с „млад“, „млад своенравник“ или „момък млад“, но в случая се налага квалификацията „красив“ или друга дума от същата естетическа категория, защото „паж“ поначало съдържана понятието „млад“. Стари пажове няма! „Своенравник“ трябва да отговаря на „leicht war sein Sinn“, но едва ли може да извика асоциацията на немския израз, докато „със чувства жарки“ на Стоевски може да се приеме условно за сполучливо покритие на „с влюбливо сърце“.

По композиция тая кратка песен представя малка драма в три действия. В първата строфа се въвеждат двете главни действащи лица: кралят и младата му съпруга и се загатва бъдещият зародиш на драматичния конфликт: разликата във възрастта, която ще породии динамиката на втората строфа с красивия антагонист: паж. В третата строфа

е дадена развързката в диaboлично обобщаваща поанта за известната и преизвестна песничка за голямата любов:

Kennst du das alte Liedchen?
Es klingt so süß, es klingt so trüb.
Sie mußten beide sterben,
Sie hatten sich viel zu lieb.

П. Славейков

Тая песен знаеш ли ти?
Невесела, а все пак чаровна,
Постигна ги тях смърт —
зарад безумна страст любовна.

Д. Стоевски

Не знаеш ли таз песен ти?
О, тя е дивна, но печал навява,
загинали, защото те
обичали се до забрава.

И в развързката Славейков запазва интонационната динамика на оригинала, изтегля на предно място „es klingt so trüb“, но го редуцира само в „невесела“ и завършва с ефектен акорд, докато Стоевски обрменява повествователния ток с отрицателен въпрос: „не знаеш ли ти...“, а това „не“ променя интонационната динамика, превежда „so süß“ с „дивна“, а преводът не прилепва към „песен“ така убедително, защото се противопоставя на „печал“, редуцира „sie mußten beide sterben“ в глагола „загинали“, а той не звучи с трагизма на истинското съдържание на немския израз: „те трябваше да умрат“. Славейков намира по-добро разрешение, което загатва по-непосредствено наложителността на тяхната недоброволна смърт: „постигна ги тях смърт“, макар да можеше да намери още по-картинно синонимно покритие. Разбира се, всеки преводач следва нашепванията на своя творчески гений, а освен това римата пречи на въображението!

Интересно е да се проследи в различните преводи вариативно-то превъплъщение и на стихотворението „Една звезда падна“. Още при транспонирането на заглавието, т. е. на първия стих, който служи и за заглавие, тримата преводачи — Гео Милев, Ал. Балабанов и Д. Стоевски, следват нашепванията на собствената творческа инвенция:

Гео Милев

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh.
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh.

Звезда от небето политна
през плахи, смутени звезди,
звезда ли бе то или жалба
из нечий болни гърди.

Ал. Балабанов

Една звездица падна
от искривото небе;
Аз зная, таз, що падна,
на любовта звездата бе.

Д. Стоевски

Отрони се една звезда от небето,
напусна своето лъчезарно лоно,
Това на любовта звездата беше,
която в безкрая се отрони.

При сравнение проличава съвсем свободната фактура в превода на Гео Милев, полусвободната интерпретация в превода на Стоевски и почти дословното транспониране и точен метричен размер с допълнително римуване на първия с третия стих в превода на Балабанов, но дословността е в ущърб на поетическия лъх, особено с привнасянето на елементи, които звучат необичайно за нашето ухо или накърняват мелодичната линия: „искривото небе“, „аз зная, таз, що падна“. Гео Милев засилва емоционалната фактура на текста, докато Стоевски го издига на по-високо лирично и образно ниво, в замяна на това увелича-

ва броя на сричките от 7 на 11 и така има по-голяма свобода на претворяване, но създава по-мъчно подвижна мелодична маса, обременена и с относително изречение.

Най-новото и по-пълно издание на „Избрани творби“ от Хайне е дело на преводачески колектив. От преводите на старите майстори са изминали много години, но те не са изгубили своето обаяние и затова с право някои от тях са поместени в новото издание. Истинската стойност на новите преводи може да бъде оценена правилно само в съпоставка с вече наличните, а там, където представят пръв опит, преценката поставя и по-високи изисквания, защото темпоралната дистанция задължава, а освен това днешните преводачи разполагат с богат избор от речници, от друга страна, имат и редактор, който поначало би трябвало да пресява през по-гъсто сито предлаганите постижения, да изправя недъзите и грапавините, да подлага на художествена дообработка поетичната тъкан и мелодичната линия и да следи за пълното смислово-емоционално претворяване. Между преводачите личат имената на Ст. Бакърджиев, Георги Мицков, Ганчо Марков, Стефан Бесарбовски, Ал. Миланов, Ан. Павлов и др. Разпределението на материала е най-често на големи цикли, по всяка вероятност с оглед на личните предпочитания към характера на фабулата и лиричната ѝ разработка. В отличие от преводите на Гьотевата лирика, която излезе в доста неразчетен словесен и емоционално-художествен вид, и ако не фигурираше Гьоте като автор, малко мъчно би могло да се открие под тази разнородна гмеж от деформирани словесно и музикално елементи майсторската словесно-музикална тъкан на неговата поезия, томът с преводите на Хайнрих Хайне е несъмнено на по-високо ниво. Но и в него има ред несъвършенства поради недостатъчно владеење на немски език и преди всичко обаче на българския поетичен регистър, а може би главно поради непълно вживяване в съдържанието и овладяване на идейния залеж и на музикалната техника. А тъкмо тя при Хайне има много голямо значение, защото неговите стихотворни творби са „песни“ в истинския смисъл на думата, следователно музикалната първооснова се налага от само себе си. Веднага се хвърля в очи липсата на подробна инвентаризация на словесния материал, на емоционално-музикалните елементи, на синтактичната и стилната конфигурация, на смисловите връзки между отделните стихове и строфи, на съзнателните повторения за озвучаване или по-релефно смислово изтъкване. При по-голяма старателност и при по-продължително отлежаване щяха да се избегнат много недъзи и недомислия, които сега пречат за пълно превъплъщение и дразнят. Ясно е, че някои от преводачите са си служили с подстрочници, а тъкмо подстрочникът поначало подвежда, а подвежда, защото се прави от хора с недостатъчна подготовка и нееднакво владеење на двата езика, така че не само се осуетява пряката връзка на взаимодействие между автор и преводач, но се изключва моментът на инвентаризация, на полифонично изживяване. Така от криво или приблизително разшифрованата словесна маса, в която липсват напълно звуковите елементи, трябва да се изгради новият организъм, а той положително ще бъде лишен от биологичните гени на автора, защото представя само ретортна рожба, а не продукт на непосредствено творческо оплодяване.

Дългият опит, придобит от съкровено общуване с произведенията на немски майстори на словото, на големи поети и писатели, допринася извънредно много за по-високото ниво при преводите от

Димитър Стоевски. Те се отделят от общата стихотворна маса със своята по-голяма звучност, с по-свободната игра с рими и образни съчетания, с по-богатия и поетичен регистър, с по-сполучливата емоционална експресивност, с по-точно разчитане на мисловните и стилистичните звена и орнаменти, с налучкването на вътрешната връзка между отделните части и релефното изтъкване на пародираната поанта. Особено издържани са стихотворните интермедии в „Пътуване по (вместо: „из“) Харц“. В най-висока степен той проявява ребусното майсторство на дешифриране, което владеят и някои от останалите преводачи и малко или много налагат на превода и своите индивидуални творчески качества. Но нека да изтъкнем още сега, че една веща редакторска ръка щеше да допринесе много за изчистване на недостатъците, ако не в общата стихотворна плът, то поне в българския език.

Поначало малките песни се поддават по-лесно на претворяване и в по-голямата си част съвпадат по смисъл, парафраза и мелодична динамика с оригинала. Общо за всички е все пак липсата на по-голяма находчивост, на смислова и образна асоциация, римна инвенция, последна козметична обработка, липсата на политура, която би им придала завършеност и блясък. С подвижна смислова асоциация се отличават преводите на Ал. Милайов, но и при него ефектът се нащърбява от някои пропуквания. Така в „Христови новести“ се среща изразът: „мили личица се гушат в качулати пелеринки“, — става въпрос за католически калуđerки с колосани капишони (гугли), — а едва ли някой би отгатнал това. Лошо звучи изразът: „бога мамехме *проклето*“ и др. Погрешно е разтълкуван и преведен изразът „*arme Seelen*“, с „клети души“, когато той значи „грешни души“, а това личи и от текста.

Езикът на поезията си има своя анатомия и музикална тоналност и веднага се чувствуват неорганичните елементи, пришити като шарени кръпки към поетическата одежда, особено когато заради метричния размер или римата се прибягва към изкуствено изковани и неблагозвучни образувания или калкирания от немската фраза: „виждам лицето, което в тъпната *се носи лъстиво, проклето*; „тъпи гадосии“, „за мен цъфтя и вече отцъфтя“, „вгорчих (вм. отрових) живота ти само“, „повален съм да изстина“, „винени пръски“, повтаря се ненужно в два последователни стиха „отровни“: „отровни змии“ и „отровни зъби“, а можеше да се каже: „ехидни змии“ и така да отпадне повторението. Не само стилно, но и чисто образно се разкъсва по този начин анатомо-музикалната цялост, но преди всичко смисловата и фразеологичната приемственост на българското звучене. Почти няма стихотворение, издържано изцяло.

С играва динамика, с много раздвижена образност, подбран регистър, с музикална орнаменталност от съгласни и гласни, макар и с лични структурни допълнения и преобразувания, които се откъсват от словесната фактура на текста, е изградено стихотворението „Песен за жълтиците“ в превод на Димитър Стоевски. Особено ефективна е поантата със своя заключителен акорд на ребусно разкритие:

„стискат ви лихвари алчно в лапите си стари.“

В общи черти ще се спрем на известното стихотворение „Силезийските тъкачи“ в превод на Д. Стоевски и Ан. Павлов. Интересна е рефренната техника, която сякаш се стреми да загатне чрез консонант-

ни и вокални мелодични орнаменти ритъма на стана. По същата причина в отличие от обичайния похват на Хайне цялото стихотворение този път е изградено в римни съзвучия. В музикалната тъкан най-голяма роля играят съзвучията от -i-, -e и -en, които подчертано се явяват и в тритактния рефрен:

„wir weben, wir weben.“

Докато Стоевски е разшифровал дословно съдържанието и е успял да го озвучи мелодично, Павлов е обременил мелодичната линия и специално рефрена в три от строфите с елемента: „проклетие тройно ние тъчем“ и „проклетие ние тъчем“. По този начин той създава друга ритмична фактура на текста. Лошо е изградено и встъплението:

Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne.

Д. Ст. Навъсени мрачно, без сълзи в очите,
седят те на стана и блящат зъбите.

Ан. Пав. Във стана седят силезийците мрачни,
тъкат и се зъбят от венчки тъкачни.

Напълно излишно Павлов е включил в първия стих дългоеричното „силезийците“. Понятието е дадено в заглавието „Силезийските тъкачи“, а тук се свързва нелогично с някаква обща характеристика за тях: „силезийците мрачни“, докато „düster“ се отнасят до „око“: „im düstern Auge keine Träne“ е едно цяло изречение, което той чисто и просто неоснователно изпуска, макар то да съдържа характеристика с много по-ярък ефект на дълго спотаен и съдържа бунт, избухнал явно във въстанието от 1844 г. Стоевски предава много сполучливо душевното състояние, и то тъкмо с изпуснатото от Павлов пояснение: „навъсени мрачно, без сълзи в очите“. Лошо е конструирано и продължението с вмъкването на паразитния израз: „от всички тъкачни“. Ако беше запознат с подтика за написването на това стихотворение — а това се е налагало, — Павлов нямаше да изпадне в тази грешка. Въстанието е дело не на тъкачите от „тъкачните“, където работят с автоматизирани станове, а на надомните тъкачи на ръчни станове. Впрочем това личи и от самия текст. Изхвърлени на улицата поради машинизираното производство и обречени на неопишуема мизерия, тъй като алчните за печалба фабриканти използват този повод да заплащат изкупуваните тъкачи срещу жалко подаяние, а не като реална оценка на труда, както казва Бекер от драмата „Тъкачите“ от Герхарт Хауптман, те дълго преглъщат мълчаливо и външно безропотно своя тежък жребий, но в душите им се наслоява протест срещу безчовечното използване на труда им. Както стихотворението на Хайне, така и драмата на Хауптман са отзвук на дълбоко съчувствие към съдбата на тези безбожно експлоатирани роби на труда. Преводът на Стоевски несъмнено стои на по-високо ниво както с по-точното разчитане, така и с по-непосредствената словесно-образна конфигурация и мелодична линия:

Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
Im Winterkälte und Hungernöten.

Д. Ст. Проклет да е господ, комуто се молим
във зимния мраз и във глад и nevoли.

Ан. Пав. Проклет да е господ! Във дни безотрадни
го молихме голи, измръзнали, гладни.

Вмъкнатото „в дни безотрадни“ от Павлов съвсем не изразява дълбоката неволя на тъкачите, стеснява темпорално дългогодишното им тегло и не изчерпва съдържанието на „зимния мраз и тежък глад“. Наистина „дни безотрадни“ звучи поетично и има оправдание само с оглед на римата: безотрадни — гладни, но Хайне преследва преди всичко ефекта на реалистично въздействие, а не на поетични нюанси. Още по-голямо изпадане от рамката на оригинала се наблюдава в предпоследната строфа:

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh geknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt.

Д. Ст. Проклетата и тази родина неверна,
потънала в срам и във подлост безмерна,
където цветята погизват без жал,
а червей крепнат във смрад и във кал.

Ан. Пав. Проклет да е родинят край! На коварство,
на срам, на лъжи и подлости царство,
където цветята изсъхват без цвят
и червей пълзят във гнилост и смрад.

Тази строфа носи силен политически акцент срещу Прусия. Павлов се мъчи да догони някаква звукова образност, но тя е завлечена в смислово доста трудна за разшифроване символика: „където цветята изсъхват без цвят“, „falsch“ е отнесено към втория стих и транспонирано в „лъжи“ и би могло да се приеме като условно покритие, но се вмъква неорганичното „царство“. Прусия е „кралство“, а не царство! Не бива да се нарушава историческият колорит. Последната строфа диша революционен плам в антиципация за събарянето на един антихуманен строй и старите порядки в отношенията между господар и работници. Единствено в нея Павлов постига по-ливка мелодична линия и по-лека словесна фактура. Дразни само излишното повторение на „проклетие тройно“ в последния стих, защото разкъсва цялостната ритмика и съвсем не се налага:

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht —
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifache Fluch!
Wir weben, wir weben!

Д. Ст. Совалката бърза и станът гърми,
тъчем денем и в нощни тъми —
Германийо, твой мъртвешки саван
с проклетие тройно на нашия стан
тъчеме, тъчеме!

Ан. Пав. И денем, и нощем не спира, лети
совалката бърза и станът трещи.
— Германийо стара, тъчем ти саван,
проклетие тройно тъче всеки стан,
проклетие тройно тъчем!

Динамичният поток при Стоевски по-трудно се разгъва поради откъсването от непосредствената зависимост с „Германийо“, а най-го-

лямото опущение е изпускането на „alt“ от „Altdeutschland“, защото тъкмо „стара“ носи акцента на революционния протест, изтъква отживялостта на традиционни понятия и предвещава нов, по-справедлив социален ред.

В цикъла „Завръщане в родината“ най-интересно е превъплъщението на прочутата балада „Лорелей“, с която Хайне става по-известен, отколкото с всички останали стихотворения. Тя е творческа обработка на народна песен, но тъкмо в обработката навлиза в широките народни слоеве. С време се забравя авторът и баладата шестува от уста на уста пак като народна песен. Странно е, че Пенчо Славейков, който поначало има вредна склонност към лично преосмисляне на фолклорни сюжети, се залавя с превода на по-чужди на неговия творчески темперамент стихотворения, а отминава прочутата балада на Бюргер „Леноре“ и „Лорелей“ на Хайне, макар да е познавал и двете. В посмъртните му непечатани творби се намира една лична вариация на същия мотив: „Лоре-Лай“, но като продължение на известната балада. В нея Лоре-Лай тъгува за загиналия рицар във водите на Рейн. В по-ново време четирима преводачи опитват силите си в превода на баладата: Гео Милев, Х. У. З⁴, Д. Стоевски и Ст. Бакърджиев. С малки отстъпления и четиримата се стараят да запазят метричната рамка на оригинала, и то с оглед на мелодията; и четиримата са взискателни към разшифроването на фабулата, но тъкмо в най-ефектните образни фигурации някои от тях не успяват да овладеят текста. Не само най-близко до текста, но и с най-поетична патина и баладично настроение е облъхната творбата на Гео Милев. Също и отделните звена в поведователната линия се скачват логично в своето развитие:

Die Luft ist kühl und es dunkelt
Und ruhig fließt der Rhein;

Гео Милев

Тъмней и поява прохлада
и Рейн спокоен се лей,
високо на връх планината
зарята вечерна гасней.

Д. Стоевски

Просторът е хладен и плиска
потайно Рейн в рания мрак,
планинският връх се разискря
на слънцето в последния зрак.

Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein.

Х. У. З.

Над Рейн ветрец лек поява
и шепне, и зове.
А заникът слънчев огрява
скалисти брегове.

Ст. Бакърджиев

Прохладно е и тъмнее
и тихо плиска Рейн,
планинският връх светлее
в залязващия ден.

В превода на Х. У. З. първите два стиха са свързани с произволно удължение на „die Luft ist kühl“ с „и шепне и зове“, а то с нищо не допринася към съдържанието, защото ветрецът не играе никаква роля. Гео Милев и Ст. Бакърджиев намират пълно художествено покритие, докато Стоевски остава при непоетичната дума „просторът“ и вмъква излишното допълнение „потайно в рания мрак“, за да го римува със „сетния зрак“ и цялата тази нагласеност е в ущърб както на звученето, така и на художественото въздействие. Бакърджиев римува „тъмнее“ със „светлее“, но още по-сполучливо би било вместо „светлее“ да употреби „зарее“, което се свързва по-логично със ситуацията на заляз-

⁴ Преводач на текста към песента „Лорелей“. Не можах да установя името му въпреки усилията на специалисти. Текстът е по памет!

вашото слънце, но преди всичко със значението на немския глагол „*Jurkelt*“. В третата строфа Стоевски вмъква израза „непозната“ девойка, Бакърджиев го възприема в още по-несполучлива комбинация „девойка с лице непознато“ — една излишна подробност за сметка на много по-важното обстоятелство за изключителната ѝ красота, която Стоевски се мъчи да загатне неумело с израза „една на света“, а Бакърджиев е безизразния глагол „висока скала краси“, когато тук се касае за красота в действие, защото обайва лодкаря както с красотата си, така и с песента си и става причина да го погълне водната глъб. Както Гео Милев, така и Х. У. З. запазват този основен естетически елемент на съдържанието, макар последният да изменя съществено картинното изображение на оригинала и да създава една нова не-ефективна ситуация в образния наглед: Лорелай вместо да *седи*, в неговия превод „застава под небеса“, сред (а всеки ще попита защо именно „сред“) златна премяна, а от златна премяна няма помен в текста. Картинното изображение е пострадало и от изпускането на „златните накити“ и техния блясък в заревото на залязващото слънце. Лорелай, вместо да реши със златен гребен, само „развива коси“ и така изчезват съществени декоративни и динамични елементи в изображението. Бакърджиев заменя „накити от злато“ с дългообяснителното относително изречение „облечена с дреха от злато“, което синтактически не се свързва логично с последния стих „и вчесва златни коси“. Правилно би трябвало да гласи „(и) облечена в дрехи от злато, тя чеше златни коси“. Стоевски изпуска определеното „златни“ пред коси, което също се отразява на багрения блясък в слънчевия залез. Единствено Гео Милев успява да пресъздаде естетическата рамка и багрешите ефекти в картинното изображение.

Die schönste Jungfrau sitzt
Dort oben wunderbar,

Гео Милев

Там горе прекрасна и бледа
Жена чудно млада седи.
Тя реши косата си златна
и златният накит блести.

Д. Стоевски

Там горе седи непозната
девойка — една на света;
Сине в накити златни
и вчесва косите си тя.

Както анжамбманът в превода на Стоевски, така и „дрехата“ и „премяната“ в останалите два превода, а още повече изместването на акцента от красотата върху „непозната“ и „лице непознато“ се отразяват върху художествената стойност и пълното разкриване на съдържанието.

Следната строфа е преведена талантливо от Гео Милев, докато останалите преводачи не успяват да намерят равностойна словесна и мелодична фактура, задръстват динамичната линия с ненужни пояснения и повторения: „песен тя пее на глас“, „нежна песен тя пей“, „благодатна мелодия“, „послушай“, а в същото време се изпускат важни тъкности от съдържанието. В превода на Х. У. З. Лоре-

Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldenes Haar.

Х. У. З.

И дивна девойка там горе
застава в небеса.
Сред златна премяна в простора
развива коси.

Ст. Бакърджиев

Девойка с лице непознато
висока скала краси;
облечена с дреха от злато
и вчесва златни коси.

лай продължава да развява коси, а не да ги реши със „златен гребен“, а мелодията е „благодатна“. Пита се щом е благодатна, защо омайва рибаря? Та тъкмо магическата сила на песента става причина да се разбие лодката му в подводните рифове и да го погълнат вълните! Бакърджиев също не овладява съдържанието и метричната фигурация на строфата: започва с „и“, а последният стих от предната строфа започва пак с „и“, като последният стих и на тази строфа започва пак с „и“, така че се натрупват четири последователни стиха с „и“: и — и — и — и, в третия стих повтаря съвсем ненужно за попълване „гласът ѝ е глас вълшебен“, при това възприема римната конфигурация от Стоевски: „гребен“ — „вълшебен“:

Sie kämmt es mit goldenem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;

Гео Милев

Със златен тя реши се гребен
и песен пленителна пей,
а нейният глас е вълшебен,
чар мощен в него се лей.

Д. Стоевски

От злато е нейният гребен
и песен тя пее на глас,
напевът ѝ е чуден, вълшебен,
разлива небивала власт.

Das hat eine wundersame
Gewaltige Melodei.

Х. У. З.

Развява косата си златна
и нежна песен пей.
Послушай каква благодатна
мелодия се лей.

Ст. Бакърджиев

И златен е нейният гребен,
и песен пее тя.
Гласът ѝ е глас вълшебен
и властна е песента.

Последните две строфи са интерпретирани по-добре, но и в тях се срещат граповини и несъобразности, които пречат както за непосредственото възприемане на текста, така и на мелодичната ливкост. А Стоевски прави един логически гаф, като превежда „подводните рифове“ с „опасната стръмна скала“, и всеки ще свърже израза със скалата, на която седи Лорелей, още повече че относителното изречение „загледан нагоре“ логически отправча към скалата горе. В тази поетическа плът звучи неуместно изразът „немари“ със своя разговорен призвук. Бакърджиев се отдалечава от текста, като съчинява първите два стиха свободно, но в своята образност те не са в състояние да загатнат душевното състояние на пълен унес у лодкаря: „с уста от мъките бледа, лодкарят губи покой“. Всеки ще запита защо от мъките устата трябва да бъде „бледа“? Тази образна символика не говори нищо. А освен това лодкарят не губи покой, а е разтърсен до дъното на душата си от магическата власт на песента, така че можеше да се запази дословното транспониране: „омаян“ от нейната песен, лодкарят отпуска весла“, защото тъкмо отпускането на веслата става причина за гибелта му. Можеше да се избегне и повторението на „гледа“ в третия стих и да се замени с „вижда“, макар римата да пострадва малко. Х. У. З. не свързва добре първия и втория стих нито метрично, нито като съдържание, макар в последните два стиха да намира по-добро разрешение за фабулата. Гео Милев съумява да установи вътрешната връзка между началната и предпоследната строфа: „че толкоз печален съм аз“ — „обзема безумна печал“, нахвърля с даровито перо и чувство за трагична ситуация картината на динамично разгръщане на водната бездна и пълното потъване на рибаря в съзерцанието на Лорелей:

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh,

Гео Милев

Във малката лодка рибаря
обзема безумна печал —
Пред него се бездна разтвоя —
нагоре той поглед е взрял.

Д. Стоевски

Във малката лодка лодкарят
покъртен отпуска весла;
загледан нагоре, немари
опасната стръмна скала.

И завършъкът на песента не отзвучава с ефекта на оригинала, макар да са постигнати донякъде смислово верни съответствия, но тук Гео Милев запазва първенство. Бакърджиев не споява времента на глаголите в логическа зависимост: „аз знам... че намира своя край“, вместо „че ще намери своя край“ или „че е намерил своя край“. Изпуснат е и хубавият картинен образ: „вълните ще погълнат и лодкаря, и лодката накрай“ заменен с безобразното: „намира тук своя край“. Не звучи добре и другата вариация в превода на Х. У. З. „и там от вълните понесен, смъртта си ще познай“. Излишно е и повторението на „и“ в третия стих. При Стоевски смущава хиперболизацията „безумно унесен“, докато Гео Милев и този път намира най-поетично разрешение:

Ich glaube die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;

Гео Милев

Аз зная в шумящите бездни
рибарят намерил е край. —
Туй правят омайните песни
на прелестната Лорелей.

Д. Стоевски

Лодкаря безумно унесен
вълните поглъщат накрай.
Към гибел със своята песен
го тласна сама Лорелей.

И тук, както другаде, в затруднеността си да оформят поетично текста преводачите прибегват към паразитни думи, които не прилепват органически към фабулната тъкан и нарушават общото впечатление, например „сама“, „потресен“, „безумно унесен“.

При превода на тази песен най-ясно проличава, че колкото по-хубаво е едно стихотворение, толкова по-трудно се превежда, ако преводачът не се превърне в съавтор и не раздвижи творчески по-дълбоките пластове на въображението си и емоционалното си аз. Решени ли да остане при дословното разшифроване, то поне трябва да се пребори истински с естетическата и образната тъкан и мелодичната полифоничност на текста. Нейното истинско пресъздаване чака все още вдъхновена интерпретация, още по-интензивно вживяване и мелодично озвучаване.

Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh'.

Х. У. З.

Подмамен от нея — в гърдите
със мъка, без покой,
лодкарят не вижда скалите,
нагоре гледа той.

Ст. Бакърджиев

С уста от мъките бледа
лодкарят губи покой;
Нагоре гледа, не гледа
подводните рифове той.

Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan.

Х. У. З.

И там от вълните понесен
смъртта си ще познай.
И него със своята песен
погуби Лорелей.

Ст. Бакърджиев

Аз знам, че лодкарят потресен
намира тук своя край.
Това със своята песен
направи Лорелей.

По фактура новият превод на „Дон Рамиро“ представя оригинална интерпретация, доста различна по смисъл, езикови средства и метрично-римна конструкция от превода на Д. Стоевски. Трябва да се съжالياва, че преводачът Ан. Павлов не се е справил с неговия превод, защото щяха да се избегнат много опущения и смислови недоразумения. Сравнението е в полза на Д. Стоевски, който борави с много по-изискан поетически словарь, с много по-раздвижена асоциация, с много по-богата емоционална палитра, но преди всичко притежава верен усет за драматичната структура на фабулата, макар и той да допуска известни недостатъци, но при Павлов те надхвърлят мярката. Още в първата строфа дразни тавтологията: „Безсърдечно и жестоко /ти на гибел ме обричаш.“ Все пак тая тавтологична градация би минала незабелязана, ако във втората строфа не се привнасяше повторението: „ужасно — ужасен“:

Д. Стоевски

Но там долу е страхотно —
в гроба тъмен, в гроба хладен.

А. Павлов

Долу в гроба е ужасно,
в гроба тъмен и ужасен.

Четвъртата строфа се отдалечава по смисъл и в двата превода, но това не би било прегрешение, ако беше намерено по-добро разрешение. Павлов заменя звездите със „съдба“, а Стоевски запазва „звездите“ с привнасяне на един произволен нюанс: с насмешка:

Д. Стоевски

Твоите думи са жестоки —
по-жестоки от звездите,
що ме гледат с насмешка.

Ан. Павлов

Твоите думи са горчиви,
по-горчиви от съдбата,
мойта воля променила.

Ако се държи на историческата даденост в нрави и обичаи, не би трябвало да се заменят „звездите“ със „съдба“, защото тъкмо звездите вещаят съдбата в поверието на народа. Съдбата като понятие в тоя период на вяра в звездите не играе роля. Рязко нарушение на граматическия строй е привнасянето в следната строфа на израза „двамина“ — една дума, която се употребява само за двойка от мъже⁵, но и да се среща някъде, тук в този поетичен текст, облъхнат от духа на рицарската поезия, не е на място, както не е на място и паразитната дума „виж“. Ярък пример, как търсенето на рима може да доведе до граматически несъобразности и до неорганични паразитни елементи за попълване на ритъма:

Д. Стоевски

Нас Всевишният разлъчи,
Отмахни тъгата глуха,
виж, безброй девойки има.

Ан. Павлов

Бог ни раздели *двамина*.
Не тъжи! Девойки много
по земята има!

Rüttle ab den dumpfen Träbsinn;
Mädchen gibt es viel auf Erden,
Aber uns hat Gott geschieden.

Следните строфи се разгръщат в превода на Стоевски в по-поетичен словесен подбор и с архитектурния декор на Толедо в променливата игра на светлосенки между нощта и утринната заря:

⁵ Вж. Речник на съвременния книжовен български език. С., БАН, 1985.

Д. Стоевски

Слънчевият зрак залива
бели сгради и палати,
куполи черковни греят
дивно като позлатени.

Ан. Павлов

Слънцето изгрява. Блясват
белокаменни палати,
а черковните кубета
светят огнени и златни.

Prachtgebäude und Paläste
Schimmern hell im Glanz der Sonne;
Und der Kirchen hohe Kuppeln
Leuchten stattlich wie vergoldet.

Докато преводът на Стоевски получава все повече блясък и разказвателна ливкост, защото баладата навлиза в повествователния си раздел, преводът на Ан. Павлов става все по-измъчен, дакъсан, с органически несъвместими съчленения, например:

Д. Стоевски

Рицари, жени, дворяни
идат в празнична премяна.

Ан. Павлов

Рицари, жени, придворни
с радостни лица и дрехи.

Blanke Ritter, schmucke Frauen,
Hofgesinde, festlich blinkend.

Лицата може да са „радостни“, но „дрехите“? А това е синтактичката логика, защото, ако се махне „радостни“, изразът ще гласи: „придворни с дрехи“. Естествено ще са с дрехи, а не голи, но в оригинала няма и помен нито от лица, нито от дрехи, а се говори само за празничен блясък или празнични одежди, за рицари в блякави доспехи и гиздави жени, както се вижда от немския текст. Тази несъвместимост можеше да се избегне много лесно с една-единствена дума: „с празнични лица и дрехи“, ако поначало решим да запазим „дрехи“.

При такива случаи човек неволно се пита, къде е бил редакторът на сборката, който все пак е трябвало да обърне внимание на такива несъобразности. Неправилна е и фразата: „органът звучи тържествен“ вместо „тържествено“! Трябва ли да се поясни, че „тържествен“ синтактически е обстоятелствено определение към глагола „звучи“, следователно правилно е да се каже „тържествено“. Само след глагола „съм“ в ролята си на сказуемно определение прилагателното се съгласува по род и число с думата, която определя: стихът е *тържествен*, но звучи *тържествено*.

В желанието си да опоетизира по някакъв начин баладата Павлов прибегва към изрази като: „през потока от танцьори“ (durch das flutende Gedränge) и „в потока луд изчезват“ (sie treiben fort im Strudel). Образът е неправилно изграден, защото в първия случай става дума за навалица, която приижда на вълни, а във втория — за водовъртеж: във вихъра на танца, докато представата за поток е свързана с движение, което праволинейно преминава, а тук се върти в кръг. Това става ясно и от израза: „валсът своя вихрен кръг не спира“ (in des Walzers wilden Kreisen). Драматическата първооснова на баладата неоснователно е разградена с изменението на рефрена: „ти самата ме повика (покани)“ (Sprachest ja, ich sollte kommen) в: „обещах ти, доня Клара!“. По тоя начин се преобръща психологическата ситуация. Тъкмо поканата на доня Клара предизвиква психологически у нея зрително-диалогическата халюцинация за присъствието на дон Рамиро, а обещанието остава само като характер-

ристка на неговото рицарско поведение — дори като мъртвец той идва, — така че от двете страни се определя морално вплитането в драматична завръзка. Възражение може да се направи и срещу изграждането на поантата, която у Павлов не се свързва с първата строфа: според нея доня Клара го обрича на гибел, като го изоставя, но го моли да победи своята мъка. Ясно е като бял ден, че той умира от мъка или се самоубива и в никакъв случай поантата не биваше да се изправа от заключението за една безсмъртна любов и да се превръща в игра на случайността, както прави Павлов. Кой е убил дон Рамиро според него?

Heute mittag starb Ramiro.

Д. Стоевски

Мила, днес по пладне мъртъв
са намерили дон Рамиро.

Ан. Павлов

Днес убиха дон Рамиро.

По конструкция баладата е малка драма и развръзката произтича от вътре, а не отвън, в случая от любовната мъка, загатната неведнъж с отделни сигнали в развитието на действието.

Още в перифразата някои заглавия, а те най-често са първият стих от самото стихотворение, дразнят с неблагозвучието си и с неограниченото срастване на вмъкнатите паразитни думи за попълване на ритъма, например: „Чуй, ти си като цвете“ („Du bist wie eine Blume“), а емоционалният сигнал лежи в „ти“. Неправилно е оформено заглавието „Жадуващ покой“ („Ruhelechzend“) вместо „Жадуван покой“. Излиза, че покоят е жадуващ, а всъщност поетът жадува покой. И понеже говорим за заглавия, трябва да изтъкнем един голям недостатък при издаването на стихосбирки изобщо: при повечето от тях заглавията са свободно превеждани и много мъчно по тях могат да се открият чуждите оригинали. По тая причина не само уместно, но и се налага в съдържанието да се отбелязват оригиналните заглавия, както се постъпва при преводите на проза!

От издаването на стихосбирката „Избрани творби“ от Хайне са изменили вече пет години, през които преводачите са усъвършенствували своя творчески опит и сигурно, ако прегледат отново преводите си, сами ще се натъкнат на някои недостатъци и ще се запитат: Как съм допуснал това? Неприятно е, когато те критикуват други, но когато критиката е продиктувана не от професионална ненавист, а от желание да се помогне в борбата за съвършенство и правилното разшифроване на словесната и емоционалната фактура на текста, за да може той да диша, говори и завладява с цялата мощ на чуждия организъм, тя трябва да бъде оценена като положително явление. В повечето случаи недостатъците се дължат не на творческа немощ, а на недостатъчна инвентаризация на конструктивните елементи, на словесния, емоционалния и културно-историческия подтекст, на мирогледните сигнали, на липсата на по-дълбоко творческо съпричастие и взаимопроникване между автор и преводач.