

Байроновият „Манфред“ на български език

Витана Костадинова

Около 827 година венецианците откраднали мощите на св. Марко от Александрия. За да ги изнесат от града, те ги поставили в една кошница, пълна с осолена сланина, защото знаели, че мюсюлманите ненавиждат всичко, свързано с прасета. И наистина, пазачите само погледнали какво носят неверниците, намръщили се на скверния товар и ги пуснали. Веднъж стигнали до Венеция, реликвите дали възможност републиката да утвърди позициите си, а св. Марко станал неин покровител. (Littlewood 113)¹

В тази история се преплитат три различни нишки, важни за настоящия анализ, а именно *култура*, *Байрон* и *превод*. Стратегията на венецианците е показателна за ролята на културата, впрегната за надхитряването на поста при напускането на Александрия, и илюстрира ползата от това да познаваш Другия. За Байрон другостта поражда привързаност, която го кара да заяви: „Венеция винаги е била (след Изтока) най-зеленият остров на моето въображение“ (Marchand 5, 129), и го вдъхновява да я обезсмърти, така че поетът и градът да останат винаги неразделно свързани. Но за да видим как преводът се вписва във венецианската история, трябва да се върнем в ранното средновековие, което държи ключа към връзката между пренасянето на реликви и на значения, както ни разкрива Норфък:

Всяка църква се нуждае от олтар, а всеки олтар се нуждае от мъртъв светец. Недостигът на последните в ранния 8-ми век най-напред дава тласък на практиката да се нарязват балсамирани трупове, а късчетата от тях да се разпределят между неодарените църкви. (...)

Теологическият термин за такова пренасяне е „*translatio*“. Думата произлиза от онзи най-неправилен от латинските глаголи *iofero, ferre, tuli, latum*“, който означава *нося*. (...) Впоследствие, „*translatio*“ е станало нещо, което се случва на книгите. (Norfolk 149)

¹ Изданието цитира Lithgow, William. 1614. Comments on Italy. In: *The Rare Adventures and Painfull Peregrinations*.

Авторът на разказа, от който е взет този откъс, повдига важен въпрос по отношение на превода – утвърдилата се практика читателите да бъдат запознавани с представителни части, а не с цялото творчество на чуждия автор. Дотолкова, доколкото писането не се подчинява на принципа *pars-pro-toto*, преносът на фрагменти и извадки изкривява образа на цялото. Но паралелът между освещаването на църкви и разпространението на книги провокира въпроса, до каква степен предаването на друг език е съпоставимо с пренасянето и можем ли да считаме преводимостта на текстовете за даденост.

Целта на този анализ е да илюстрира, че едно от необходимите условия за популярността на несинхронните преводи е преводимостта на контекста и че *не* само познаването на двата езика е от значение за превода – културният и исторически фон и средата на преводачите са също толкова важни, колкото и езиковата им подготовка. Това, разбира се, не е нова теза в теорията на превода. Още през 70-те години на 20-ти век в постановките на Сюзан Баснет и Андре Льофевр се усеща предстоящият завой към културологичния подход при разискването на преводаческата практика (Bassnett). Но в българското академично пространство лингвистичната школа сякаш продължава да има превес – появата на „Непреводимото в превода“ през 1990 година (Флорин), където езиковите реалии са основната тема на дискусия, е показателна за инерцията на теоретичните постановки.² Тясно свързан с темата е и въпросът за еволюцията на разбирането за превод – минимоделът, построен върху три български превода на „Манфред“, може да илюстрира как смяната на литературнокритическите приоритети в световната литература се отразява на родната преводаческа практика.

От публикуването на драматическата поема през 1817 г. популярността ѝ отразява периоди на политически вълнения, следреволюционна покруса и социални кризи. Хората, разочаровани от собствения си живот и от света около себе си, могат да се идентифицират с Манфред и неговото отчаяние. Има цяла една сцена в драматическата поема (второ действие, трета сцена), която илюстрира човешкото безсилие и развива идеята, че хората са играчка, подвластна на неразбираеми и необясними сили. Обрисованата картина съответства на преобладаващите настроения вследствие на Първата и в навечерието на Втората световна война. За конкретен пример от текста може да послужи разказът на Немезида за заниманията ѝ, който може да бъде отнесен към всеки период на нестабилност и хаос:

² Тази монография е резултат на тридесетгодишен труд. За първи път статия с такова заглавие се появява през 1960 г. в сп. „Български език“. През 1980 г. Сидер Флорин и Сергей Влахов издават книгата на руски. Следва второто издание в Москва от 1986 г., а до българската публикация се стига чак през 1990 г.

Забавих се
с повдигане на срутени престоли,
с венчаване на луди, възцарявах
изгонени династии, въздавах
над враговете отмъщение,
но тъй, че тез, които отмъщават,
от своето отмъщение да страдат;
накарвах мъдреци да полудеят;
оракули изтръгнах аз от мрака,
за да владеят над света отново,
защото те загубили се бяха
и смъртни вярваха във себе си,
и смееха да мислят, че те могат
царете на теглилка да претеглят
и да говорят – ах – за свобода,
плод забранен за тях. Но да вървим!
Часът мина – На наште облаци!

(Байрон 1919)

Отпратките може и да са към пропадналите идеали на Френската революция и последвалото възстановяване на престола на Бурбоните, но степента на обобщаване и абстракция позволява на читателите да пренесат описаното към своите собствени обстоятелства.

Когато се оценява периодът непосредствено преди и след появата на „Манфред“, трябва да се вземе предвид, че след Наполеоновите войни Великобритания е по-малко повлияна от разрушенията на войната и може да концентрира усилията по посока на индустриалното развитие, докато страните на Континента се възстановяват както икономически, така и духовно (Thompson 25–32). Континентална Европа гледа на островното Кралство като на световен лидер – не само защото държи ключа към икономическия просперитет и политическата стабилност, но и защото там сякаш са открили философията на щастие; някои от водещите британски политици дори са вдъхновени да дарят човечеството с тези блага – за тях свободната търговия и парламентарното управление са идентични с всеобхватно щастие и мир (Thompson 31–32). В този смисъл във Великобритания просвещенските идеали издържат на конкуренцията на романтизма и оцеляват. „Романтизмът“, по думите на Малкълм Келсол, „представлява изживяване и осмисляне на провала,“ а както става ясно от социалнополитическата конюнктура, творците, които остават „разочаровани в надеждите си, че въставането срещу тиранията ще въздаде свобода и щастие“ (Kelsall 301), нямат шанса да бъдат популярни във Великобритания, или поне не в такава степен, в каквата биха били в Германия и Франция; затова и дефинираният по този начин опит на епохата е по-скоро континентално явление. Освен това на Континента романтизмът измества Просвещението по важност и утъпква пътя за символизма и модернизма. Така социокултурните и исторически

обстоятелства обуславят популярността на „Манфред“ в България – драматическата поема претърпява 9 превода и 14 издания през първата половина на 20-ти век.

От една страна, българският интерес към „Манфред“ е опосредстван от такива влиятелни за културата ни фигури като Гьоте и Ницше. Според Селдрик Хенчел заявеното отношение на Гьоте към „Манфред“ и „Каин“ маркира нарастващия му интерес към английския лорд. В драматическата поема той разпознава вариация на своята фаустовска тема, а след прочитането на „Каин“ през 1823 немският поет доверява на канцлера Мюлер: „Само на Байрон бих отредил място до себе си“ (Hentschel 62). Гьоте упражнява невероятно въздействие върху поколения поети и писатели и неговата оценка дава тласък на Байроновата популярност не само в Германия, но и в Европа, а създаването на Евфорион в памет на починалия вече британски поет установява злокобен прецедент за развитието на байроническия герой в немската литература и за личната съдба на мнозина, които се стремят да моделират себе си по подобие на онова, което считат за образа на Байрон (Hentschel 66). Без да отделям специално внимание на ролята на Гьоте за развитието на европейската литература, нека само да припомним, че за българските интелектуалци той е водеща фигура с огромно влияние върху тенденциите в края на 19-ти и началото на 20-ти век.

Не по-малко въздействие върху нашите интелектуалци оказва Ницше, а неговото пристрастие към Байрон е широко известно. Той за пръв път попада на „Манфред“ на 13-годишна възраст и разпознава в душата си „всички тъмни бездни на това произведение“. По-късно в живота си дори композира музикална увертюра към „Манфред“ – принос към паметта на Байрон, съзвучен с появата на Евфорион във втората част на „Фауст“, творба, която Ницше счита за посредствена в сравнение с „Манфред“ (Hentschel 79). В България между двете световни войни се наблюдава втора вълна на присъствие на Ницше (Ликова, 14), което съвпада и с особено повишен интерес към Байроновата драматическа поема. Според Паси философията на Ницше има по-голямо значение за литературните, отколкото за философските кръгове. Във фокуса на внимание на творците са не само идеите му, но също така изказът, в който ги облича, както и страстта, с която ги разисква. Неговата дихотомия Дионисиево–Аполониево въвежда Шилеровата романтическа опозиция наивно–сентиментално в българското културно пространство, а стилът му на писане съживява фрагмента за нашите писатели. (Паси 7–17)

Движението на Байроновата популярност от центъра към перифериите на Европа достига до България от различни посоки. Руската поезия продължава да бъде сред най-влиятелните за българските поети и след Освобождението, а там „Манфред“ става особено тачен текст още след декабристкото въстание от 1825. Руският романтизъм от постдекабристкия период се характеризира не само с все по-трагични интонации, но също и с по-философска задълбоченост, скъсване с рационализма и все по-открояващ се култ към лирическата емоция. Руските романтици от

периода се интересуват предимно от онези Байронови творби, които са най-податливи на философска интерпретация. Нараства интересът към „Тъмнина“ и към „Манфред“ (Diakonova 152). Така „Манфред“ се превръща във „вероятно най-четената Байронова творба в чужбина“ (Minkoff 315), а според някои критици – в „най-популярната Байронова поема в България“ (Иванов 1988, 49).

До голяма степен този интерес е провокиран и от героя, който среща „хоризонта на очакване“ на читателската аудитория, след като е преминал през онова, което Яус нарича „втора промяна на хоризонта“ и е придобил „класически характер“ за читателите от 20-ти век (Jauss 1982, 25). Прерогатив на изкуството е редуцирането на разнообразието от житейски обстоятелства до единични случки и представянето на човешкото многообразие чрез художествени персонажи, а понякога и компресирането на вселената в една литературна творба в лицето на универсални типажки. Манфред е такъв всеобемащ типаж, макар и индивидуализиран, от една страна, с приписаните му идеи, а от друга, със средствата на психологизирането и мотивирането на действията. (Василев)

Изглежда трудна задача да се осмисли универсализмът, представен по този начин, но това, което е наречено универсално, е амбивалентността, пряко следствие на заложените пропуски при разказването на историята и характеризирането на Манфред. Липсите са построени чрез използването на фрагменти и противоречиви изявления, чрез отлагане на обяснения, които никога не се реализират, чрез прекъсване на повествованието – тези липси получават различни конкретизации у различните читатели. Този авторов подход подсилва многократно ефекта на *отворения* текст, който позволява на читателя да го дописва. Според дефиницията на Умберто Еко,

едно произведение на изкуството е завършена и *затворена* форма в своята уникалност на балансирано органично цяло, докато в същото време представлява *отворен* продукт заради своята податливост на безброй различни интерпретации, които не засягат неговата специфичност. Затова и всяка рецепция на произведение на изкуството е негова *интерпретация* и *представяне* (*performance*), защото във всяка рецепция произведението приема обновена перспектива към себе си. (Еко 49)

Моята теза е, че характерната за „Манфред“ отвореност, постигната с *липси, празноти, пропасти, отсъствия* и *празни пространства*, приближава драматическата поема към аудитории от различни страни и епохи. Изер теоретизира тези *структури на неопределеност* (Iser 182), които подтикват читателя да стане активен, като ги компенсира, а Бьогран предлага в концентриран вид размишленията на немския теоретик за взаимовръзката между структура на текста и рецепционни процеси:

„Празните пространства“ играят ролята на „жизнено важен реактив за инициране на комуникация“ (AR 195). „Липсите“ са „елементи на неопределеност“, които дават

възможност „да използваме въображението си“, както и „точки, където читателят може да влезе в текста“, за да „създаде оформеното значение на онова, което чете“ (IR 283, 40; cf. IR 280). „Празнотите“ „функционират като необходимо първоначално условие за комуникация“, като „интензифицират процеса на пораждање на идеи от страна на читателя“ (AR 189). „Липсите“ „изострят сетивността ни“, „мотивират читателя“ и „фокусираят вниманието [му] върху взаимодействието между възприятие и реалност“ (IR 33f, 210). Освен това те са и „текстови позиции“, които читателят може да „попълни с мисловни образи“ (AR 226, 9, 189, 220). Накратко, „неопределената съставна празнота“ „лежи в основата на всички процеси на взаимодействие“ (AR 167).³ (Beaugrande)

Точно защото читателите трябва да попълват недописаното по отношение на байроническия герой, той се превежда така добре в различните европейски култури. Очарованието на Манфред се крие в неговата амбивалентна същност: той се родее със свръхестествените сили, знае техните тайни и притежава познанията им, дори има власт над повечето от тях, и в същото време проявява човешка (твърде човешка в епохата на Ницше) привързаност към мъртвата си любима, орфически копнеж, който при невъзможността да бъде изведена Астарте от подземния свят кара Манфред да избере съдбата на смъртен, за да се присъедини към нея – по модела, предложен от Дантиевия „Ад“, където Паоло и Франческа споделят вечността.

Байроновата поема предлага нов поглед към рационалистичното кредо, формулирано от Фр. Бейкън като „познанието е власт“ и модифицирано от С. Джонсън в сравнителна степен: „знанието е повече от еквивалент на силата“.⁴ В по-ново време взаимоотношенията между познанието и властта са подложени на философски анализ от Фуко, който видоизменя тезата и конструира понятието *власт-знание*. В контекста на поемата социалният статус на Манфред и неговите познания му дават власт; и макар че тази власт не разрешава проблемите на героя, тя се оказва решаваща всеки път, когато той отказва да се подчини на духовете, и реализира романтичния бунт, който го оразличава от Гьотевия Фауст. И ако знанието е функционализирано като средство за отстояване на собствените позиции, то самият акт на неподчинение се превежда като власт по дефиницията на Вебер:

Под власт се разбира онази възможност, заложенa в социалните взаимоотношения, която позволява на човек да наложи собствената си воля, дори когато среща съпротива и независимо от основата, на която почива тази възможност. (Weber 117)

³ Абревиатурите обозначават следните заглавия на Изер – AR: *The Act of Reading* (Iser 1978, оригинал на немски от 1976); IR: *The Implied Reader* (Iser 1974, оригинал на немски от 1972)

⁴ „Nam et ipsa scientia potestas est.“ – Bacon, Francis. *Meditationes Sacrae. De Hæresibus*, 1597; „Knowledge is more than equivalent to force.“ – Johnson, Samuel. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia, chap. xiii.*

Така, като превъплъщение на човешката власт, Манфред е привлекателна фигура, с която читателят иска да се идентифицира. В периоди на политически и морални катаклизми той се възприема като олицетворение на смелост и сила и като вдъхновение за хората да живеят и да се борят (Стоянов 1983, 15–16).⁵ Посланието на „Манфред“, сякаш насочено от миналото към бурното съвремие на българската интелигенция през 20-ти век, е свързано със запазването на човешкото достойнство, когато щастието се оказва невъзможно: произведението става символ на бунта на романтизма срещу идеала, че човек може да бъде щастлив и има правото да бъде щастлив, и се оказва абсолютно необходимо в контекста на българския модернизъм. Като се противопоставя на схващанията на Просвещението, „Манфред“ функционира като един от най-авторитетните романтически контрааргументи, а байроническият герой се превръща във водещ персонаж на модерността.

При превода на текста на друг език обаче част от посланията неизбежно се губят. За да илюстрирам българското му битие, ще се обърна към трите основни превода на драматическата поема – а именно, преводите на Кирил Христов от немски (1920), на Гео Милев от английски (1919) и на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева (1938) – и ще се спра на ключови отклонения от оригинала.⁶

Започвам от превода на Кирил Христов, макар че хронологически неговият текст е публикуван след този на Гео Милев, по две причини. Първата от тях е, че в развитието на българската литература Кирил Христов заема междинно място. Неговият индивидуализъм се съчетава по неподражаем начин с фолклорни елементи и поддържа крехък баланс между традиционно и модерно. Д-р Кръстев категорично не го причислява към младите в своя разбор на съвременната литературна ситуация: „своя вазовски стих той поддържаше връзката с традицията, та можеше да спечели и симпатиите на ситите и благодушните, които търсят преди всичко новото да им напомня за старото и да го респектира“ (Кръстев). Практиката му да превежда от преводи на други езици, вместо от оригиналите, е индикатор за неговото позитивистично, есенциалистско и донякъде идеологизирано разбиране за литературата като послание, което трябва да се предаде. И тук идва втората причина за третирането на неговия превод като (в известен смисъл) предхождащ Гео-Милевия: още като ученик той превежда „Манфред“ от руски и го печата в сп. „Дело“ на Вела Благоева (Байрон 1894) и въпреки че текстът, публикуван през 1920, е друг, както и източникът (този път немски), похватите и изказът

⁵ Л. Стоянов, „Байрон и нашето време: слово по случай стогодишнината от смъртта на Байрон“.

⁶ Значимостта на именно тези преводи се потвърждава и от двуезичното издание на издателство „Летера“ под редакцията на Клео Протохристова, където английският текст на „Манфред“ е съпроводен от превода на Л. Стоянов и М. Грубешлиева, а най-значимите моменти от текста са предложени и в превод на Гео Милев и Кирил Христов (вж. Байрон 2001).

не са се променили качествено. В края на 19-ти век се появява и негов превод на „Каин“, пак от руски (Байрон 1897/1898). Редакцията на сп. „Българска сбирка“ поставя началото на родните дискусии върху преводите на Байронови текстове и се включва в големия дебат за превода, като декларира, че е за предпочитане да се публикуват преводи от руски на „майсторските творения на великите писатели“, вместо да се чака с десетки години появата на „текстуални“ преводи (Байрон 1897, VI, бел. ред.). Когато обаче се появява Кирил-Христовият вариант на „Манфред“ от 1920, снабден с провокативен предговор от преводача, то е непосредствено след превода на Гео Милев от 1919 г., т.е. вече няма вакуум, който да бъде запълван. Разразилият се спор между двамата надхвърля конкретиката на текста и поставя проблеми, свързани с по-нататъшното развитие на превода и поезията изобщо (Милев 1921).

Пристрастията на Гео Милев към символизма и експресионизма обясняват заявеното от него виждане за Байроновата поезия като скъпоценност от съкровищницата на миналото, която принадлежи на миналото (Милев 1924). Но въпреки че причислява романтика към една отминала епоха, подходът му към превода се отличава със стремеж да се запази духът на оригинала, като се съхрани значението на съдържанието и се следват особеностите на изразните средства и на поетическата форма. За разлика от Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, Гео Милев последователно зачита авторските решения: ако поетът е избрал да използва синоними, когато Манфред призовава духовете, преводачът прави всичко възможно, за да постигне същото; ако поетът е изваял образа на русалка със зелени коси (Act I, Scene I),⁷ българският вариант се придържа към тази визия; ако в оригинала настъпва промяна в стъпката, то това се случва и в превода. Страничните ефекти на тази лоялност към оригинала са откъслечни примери на необичайни форми на думите или по-особен словоред. Няма съмнение, че превеждането е творчески процес, който стимулира създаването на авторски образи и изкушава преводача да пренапише оригинала. В Гео-Милевите версии на чужди произведения обаче творческите му импулси не са за сметка на заложеното в изворния текст, въпреки че можем да проследим връзките между преводите и собствената му поезия. Образът на „жестокия пръстен“, озаглавил стихосбирката му от 1920, е показателен пример – той изглежда извлечен от превода му на „And a spirit of the air / Hath begirt thee with a snare“ (Act I, Scene I) на български, според който „злюбен дух, жесток и строг, / те заплита в своя пръстен“ (Байрон 1919). Накратко, в превода на Гео Милев приоритет е запазването на съдържанието и изразните средства на оригинала.

⁷ Отпратките на английски се отнасят към текста на оригинала, а цитатите са от изданието на Байроновите избрани съчинения, редактирани от Макган (Byron 2000); отпратките на български визират посочен превод.

Стиховете, преведени от Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, са по-музикални, а предадените значения са приблизителни; стремежът им да запазят броя на стиховете от оригинала означава, че множество фрази са пропуснати, а немалко конотации остават пренебрегнати. Техният текст звучи като закъснял принос към символизма, въпреки че преводът се случва около 15 години, след като Людмил Стоянов се е разделил с течението и постепенно е преминал на други позиции, а вече и последната крепост на символизма е рухнала. Интересно е да се види как предвоенната чувствителност е обвързана с изразния арсенал на символистите, който прозира в лексикалния избор, както и в ритъма и метриката на превода. Обяснението вероятно се крие в схващането, че символизмът е наследник на романтизма (Чобанов) и двамата преводачи навярно са искали да демонстрират тази приемственост, подчинявайки значенията на формата и звученето. Ако търсим причините за избора още веднъж да бъде представен този текст на български език, неизбежно установяваме, че те са комплексни. Гьончо Белев разказва, че преводната дейност е едно от средствата за припечелване на интелектуалци без служба и заплата: „По онова време не можеше да се живее от литературен труд и затова писателят беше принуден да стане коректор, репортьор, преводач, въобще да се залови за някаква друга работа ...“ (Сестримски, 13).⁸ Разбира се, за хора с убежденията на двамата преводачи и активна гражданска позиция идеологията на текста е от съществено значение. Словото на Людмил Стоянов на Байроновата годишнина през 1924 г. илюстрира актуалността на текста и съотнесеността му със ситуации на обществена криза и революционна несигурност (Стоянов 1983, 15–16). Като се отчитат различията в естетическите платформи на преводачите, изкристализирали в техните интерпретации на „Манфред“, трите превода са анализирани с оглед на това, което ни казват за своя хронотоп, за културата-реципиент в частност и за превода на културни дадености въобще.

Неизбежно е преводите да са белязани от своето време, от мястото, от особеностите на историята и културата, които дават облика на възприемащата литература, както и от личния принос на посредниците между оригинала и чуждестранната читателска аудитория. Случва се вариациите в превода да се дължат на липса на единство на пунктуацията в различните източници на оригиналния текст. Следните няколко стиха от „Манфред“ са показателен пример за това, как присъствието или отсъствието на точка и запетая променя смисъла на фразата:

⁸ През 1942 г. дори преводите вече не са вариант, защото на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева е забранено да публикуват каквото и да е от свое име (Сестримски 271).

... Now furrowed o'er
With wrinkles, plough'ed by moments, not by years[;]
And hours—all tortured into ages—hours
Which I outlive! ... (Act I, Scene II)⁹

Версията на Гео Милев навежда на мисълта, че неговият първоизточник трябва да е бил без препинателния знак, в резултат на което той развива идеята за непосредствеността на мимолетното. Кирил Христов извежда на преден план мистериозното, без да се задълбочава върху фразата „not by years [;] / And hours“, но в неговия случай източникът не е на английски. А за Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева да се съсредоточават върху обхвата на отрицанието – дали е ограничено до годините, или се отнася и за часовете – не е в техен стил. Ето как изглеждат резултатите:

А днес прорязан
от бръчки, набраздяван от секунди,
не от години, не от часове, –
превърнати на вечност часове –
зли часове, които преживявам! (Байрон 1919)

Със бръчки
По челото, – които не години
Положили са, не, а мигове;
Във час един едничък да познайш
Страданията на цяла вечност ти! (Байрон 1920)

... и на чело да носиш
бръчки, що не годините дълбаят,
а миговете – тежки мигове,
ужасни като вечност! (Байрон 1938)

Преводът неизбежно разчита на интерпретациите на културно-историческия фон, заложен в текста, а отдалечеността във времето не благоприятства разбирането на белезите на една отминала епоха. Когато Байрон пише поемата, разграничението между философия и наука (т.е. между хуманитаристика и точни науки), което се появява още в първия монолог на Манфред, отразява новите разделения на познанието в края на 18-ти и началото на 19-ти век.¹⁰ Както се забелязва в предговора на

⁹ Точката и запетаята се появява като препинателен знак в някои издания, сред които и изданията на Макган (McGann, J. ed.), но липсва в други, например в тези на Мор (*The Poetical Works of Byron*, ed. Paul Elmer More, Cambridge edition, Boston: Houghton Mifflin, 1905).

¹⁰ В своите изследвания, *The Historicity of Romantic Discourse* (1988) и *The Work of Writing: Literature and Social Change in Britain 1700–1830* (1998), Клифърд Сискин (Clifford Siskin) построява тезите си върху концепцията за дисциплинарността на познанието.

Уърдсуърт към „Лирически балади“, тогава е актуално да се обърне внимание на читателите, че поезията по-скоро трябва да се противопоставя на точните науки, отколкото на художествената проза (Wordsworth 602n). Значимостта на това разграничение вече не е така очевидна през 20-ти век. А при преноса в друга лингвистична среда допълнителна сложност внася и липсата на еквивалентност на думите: за разлика от английския език, на български значението на „наука“ не изключва хуманитарните дисциплини и семантичните полета на „философия“ и „наука“ вече не са в допълнителна дистрибуция.

Друг пример за нагласи, които са обвързани с периода си, е отношението към времето. Байроновият Манфред не се интересува от бъдещето, той има нужда да се помири с миналото си. Това е заявено по недвусмислен начин в оригинала:

I lean no more on superhuman aid;
It hath no power upon the past, and for
The future, till the past be gulphed in darkness,
It is not of my search. (Act I, Scene 2)
(Byron)

Или както превежда тези стихове Гео Милев:

... аз не искам вече
свъръзземна помощ – в нея няма власт
над миналото, а преди да е
изчезнало в мрак миналото, аз
за бъдеще не питам. ... (Байрон 1919)

Но преводът на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева предава горните редове по друг начин:

Не вярвам вече в силите неземни,
че нямат те над миналото власт,
а в бъдещето ми какво ме чака?
Със мрак е то покрито. ... (Байрон 1938)

Тяхната интерпретация изцяло изменя перспективата на героя, който (в този български вариант) се чуди какво крие неясното бъдеще. Разбира се, трябва да се вземе предвид, че в контекста на фашисткия терор в края на трийсетте години, когато заплахата от война се носи във въздуха, хората не са безразлични към своето утре. Към това трябва да се прибави и атмосферата на лична несигурност, болезнено осезаема след като Людмил Стоянов е нападат и пребит заради обществената си позиция – и ролята на този тип преживявания за преводаческите интерпретации.

Интересен пример за това, как тече времето за различните хора и в различни политически рамки, е отношението на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева към английската дума „hour“ [час], която или се изпуска като понятие, или се превръща в „миг“. Вече имахме повод да се запознаем с един такъв пример, но това се случва системно и се забелязва още в първия монолог на Манфред, където „since that all-nameless hour“ (Act I, Scene I) се превръща във „във оня адски миг“ (Байрон 1938). Интерпретацията на епизода е непосредствено обвързана с тълкуването на съседната метафора – в Байроновия текст героят казва, че доброто и злото са били за него като дъжд в пустинята, което е поетически израз на убеждението, че проявленията на добро и зло не са му повлияли и че той самият е останал незасегнат от тези морални категории; в българската версия от 1938 еквивалентът на „have been to me as rain unto the sands“ е „за мен навеки всичко стана чуждо“. Така себедостатъчността на героя става съзвучна с отчуждението на 20-ти век в стила на „Погнусата“ на Сартр, публикувана в годината на превода. Това различно светоусещане върви ръка за ръка с концепциите за ролята на индивида в двете епохи. Романтическият култ към личността, намерил отражение дори в отделни фрази като Манфредовото „Now to my task“ в оригинала, рязко контрастира с настъпилите по-късно разочарования, че намеренията на индивида нямат никакво значение за хода на събитията, и съответната замяна на активността на Байроновия изказ „Сега към моята задача“ (в превода на Гео Милев: „Сега – / към моята работа!“ – Байрон 1919) с пасивността на „но дойде час“ във варианта на Людмил Стоянов и Мария Грубешлива (Байрон 1938).

Влиянията на средата се забелязват в дребни детайли като мимолетния образ на русалката (щрихиран от Третия дух в първо действие), чиято българска трансформация от 1938 г., осъществена с лексика от репертоара на българските символисти, води до идеализиране на морската нимфа, която традиционно е изкусително прелестна. Безспорното въздействие на фолклора, литературата и културата върху преводните текстове често се подсилва и от актуалното в неспирния исторически поток на идеите. А ето и един пример за нещо, което може да е страничен ефект от съвременната на преводача философия. Манфред е сам в Алпите и монологът му визира собствената му трагедия – така че думите му

There is a power upon *me* which withholds,
And makes it *my* fatality to live; (Act I, Scene 2 – курсив ВК)

са в духа на индивидуализма – един от основните белези на произведението. В превода на Гео Милев те са предадени по следния начин:

една незнайна сила *ме* задържа
и *ме* осъжда да живея пак ... (Байрон 1919 – курсив ВК)

Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева не само изменят фрази и съкращават монолога; в превода на горните два стиха те модифицират Манфредовото „ме“ (англ. *me* и *tu*) в „ни“:

власт някаква, която *ни* предпазва,
която все *ни* тласка към живот ... (Байрон 1938 – курсив ВК)

Множественото число е показателно за екзистенциалния проблем на новото време – не е нужно да си байронически герой, за да усещаш тежестта на битието; читателите са приобщени към чувствата на героя като хора, които споделят нагласата, че животът е наказание. С други думи, през 20-ти век байроническите позиции не са ограничени до Байроновите произведения, те са се превърнали в житейски факт. Така преводът е не просто *факт* от рецепцията, а (като пресечна точка на творческото и критическо писане) носи белезите на рецепционните процеси, които го предшества и съпътстват.

Друга волност в превода от 1938 г. е употребата на глаголни времена. В размяната на реплики между Манфред и Фейта на Алпите в оригинала преобладават сегашните времена, което съответства на факта, че главният герой общува със свръхестествени сили – така неговият изказ е адекватен на чувствителността на безсмъртните създания, тъй като (както го уведомяват духовете) за тях „the past / Is, as the future, present“ (Act I, Scene 1; „и миналото е / за нас еднакво с бъдещето и / сегашното“ – Байрон 1919). Въпреки това, в превода на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева често се появяват минали глаголни форми вместо сегашните от оригинала, а повтарящите се и продължителни действия от английския текст са заменени със свършени действия на български.

Като се вземе предвид отстоянието на преводния текст от оригинала вследствие на разнородни интерпретации и контекстуални влияния върху рецепцията, въпросът на Стенли Фиш, дали има текст в класната стая (Fish 38–54), определено може да се отнесе към преводите като форма на читателски отклик. Категорично, в разноезичните класни стаи не може да се говори за един и същи текст и читателският отклик е опосредстван от интерпретацията на преводачите. А в допълнение към множеството въздействия върху превода, трябва да се отчетат и алюзиите, заложи в оригинала или просто провокирани от него. Интертекстуалните отпратки образуват конотативни групи и са топлата връзка с множество паралелни светове. Такова едно струпване на цитати и парафрази в „Манфред“ отваря диалог с Библията.

„Sorrow is knowledge,“ заявява Манфред в началото на поемата. Стихът отвежда към думите на Еклесиаста (1:18),¹¹ но поучението е видоиз-

¹¹ „Защото в много мъдрост има много досада; / И който увеличава знание, увеличава и печал“ (Библия 1999); „защото, голяма мъдрост – голямо страдание, / и който трупа познание, трупа тъга“ (Библия 1992).

менено – не просто познанието донася мъка, а мъката се интерпретира като познание. Преводът на Кирил Христов запазва Байроновата инверсия, като ѝ прибавя от своя ницшеански индивидуализъм „Велик учител мой си ти, о скръб!“ (Байрон 1920). Версията на Гео Милев запазва абстрактността, но неговото „знанието е тъга“ пренебрегва вариацията на оригинала върху библейската тема (Байрон 1919). Само във варианта на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, „скръбта е знание“, е отразено Байроновото заиграване с различните пластове значения (Байрон 1938). Любопитно е да се проследи кои български думи съответстват на „sorrow“ в българските преводи на Библията. Към 1919–1920 година, когато се появяват преводите на Кирил Христов и Гео Милев, няма по-авторитетно издание от протестантското,¹² където българското съответствие на „sorrow“ е „печал“. Официалният превод на Светия Синод на Българската Православна Църква отнема десетилетия. Той се прави по официалния руски превод, но системно се отклонява от източника си. 77-те книги са отпечатани заедно чак през 1925 г.¹³ В синодалното издание ключовата дума е „тъга“ (*Библия* 1992).

Веднага след тази отправка към Еклесиаст в Байроновата поема разграничението между дървото на познанието и дървото на живота задава библейския дискурс в текста, като въвежда контекста на грехопадението и Божията реакция:

И рече Господ Бог: ето, Адам стана като един от Нас да познава добро и зло; и сега – да не простре ръка да вземе от дървото на живота, та, като вкуси, да заживее вечно. / Тогава Господ Бог го изпъди от Едемската градина, да обработва земята, от която бе взет. / И изгони Адама, и постави на изток при Едемската градина Херувим и пламенен меч, що се обръщаше, за да пазят пътя към дървото на живота. (Битие 3:22-24, 1992)

Тази алюзия липсва в превода на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, в който фразата „The Tree of Knowledge is not that of Life“ е интерпретирана като „разум и живот са два различни свята“. Противопоставянето на два свята изглежда е обикнатото изразно средство при Людмил Стоянов, който го използва в публикация, посветена на българската

¹² Цариград, превод от 1871 г.

¹³ Според *Историята на българския Синоден превод на Библията*, Новият Завет е издаден отделно през 1909 г. „Независимо от субсидията, която се очаквала от държавата, Св. Синод наредил до ставропигиалните манастири (Рилски, Бачковски, Троянски и Преображенски) да отпуснат от бюджетите си съответна сума (4 – 20,000 лв.) за отпечатване на Четириевангелието. Събраните суми дали възможност на Св. Синод още в 1909 г. да тури под печат Евангелието и, в края на с. г. излезли първите екземпляри под заглавие: „Евангелие на Господа Нашего Иисуса Христа“, преведено на български, издание на Св. Синод на бълг. църква Придвор. печатница София 1909 г“. То било отпечатано в 50 хил. екзем. Появяването на това Евангелие извикало спорове в печата.“ (Ив. Марковски 29)

поезия и литературна критика, за да оразличи българския дух и българската литература (Стоянов 1920–1), а след това в статия за неоромантизма, където оценява съвременната епоха като чертаеща „предела на два свята“ – единият изглежда е останалото назад „жестоко царство на рационализма“, а другият е новото изкуство, което „се изразява във форми, които бихме могли да наречем **неоромантизъм**, с цвета на всичко мощно и сочно, що ни е завещало миналото“ (Стоянов 1923). Така изкушеното му съзнание на бивш символист и неоромантик разчита „познание“ като синоним на рационализъм и отхвърля разума с онзи замах, с който някои британски романтици низвергват науката като символ на принципите на Просвещението – показателен пример сред многото е критиката, която Колридж отправя срещу Нютон (Coleridge II, 709).

Ключов образ за християнството е фигурата на Каин. Байрон я въвежда в текста си с всички импликации за братоубийство, които тя носи в себе си:

By thy delight in others' pain,
And by thy brotherhood of Cain,
I call upon thee! and compel
Thyself to be thy proper Hell!
(Act I, Scene I)

...
в това, че чужда скръб те радва,
в това, че с Каина си брат, –
заклевам те и нека сявга
сам ти да бъдеш своя ад! (Байрон 1919)

Отново версията на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева не споменава Каин или пък ада – увлечени от мелодиката и ритъма, те пропускат библейските образи. Причината не може да бъде неразпознаване на отпратките, за което свидетелства следната размяна на реплики между двамата преводачи в сцена, документирана от Камен Зидаров:

– „Онзи, който се грижи за птиците небесни, ще се погрижи и за нас“. – И Людмил продължи да се смее.
– Кажй, с твоите библейски философии колко пъти сме вечеряли с една боза на „Сурович“?
(Сестримски 163)

Като се вземат предвид убежденията на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, вероятно е съкращаването на религиозното съдържание да се дължи на целенасочена политика. Но каквито и да са причините, това води до загубването на значителен културно-философски пласт, който се връща до Милтън и обвързва християнското понятие за ада със субективността на индивида на новото време:

The mind is its own place, and in it self
Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n ... (Milton, Book 1, ll. 254-5)

Умът е място в себе си и в себе си той може
от рая да направи ад или от ада – рай ... (Милтън)¹⁴

Съзнателните и несъзнателни отклонения от религиозните внушения не са в противоречие с ограниченото присъствие на християнството в 20-ти век. В края на краищата Бог е обявен за мъртъв и философът, който формулира кредото на новото време, оказва огромно въздействие върху българския модернизъм. А вероятно е от значение и онова, което социолозите идентифицират като традиционно по-ниска степен на религиозност в България в сравнение с Русия и страните от Централна Европа (Galabov 8, f.9). Разбира се, видоизменената образност в преводния вариант на произведението къса връзката с голям корпус от тълкувания на изходния текст, които логично са избрали езика на оригинала. Ето един конкретен пример за това, как анализът на английския текст на „Манфред“ трябва да се проследи обратно до оригинала и не може да функционира убедително, ако читателят познава само превода на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева:

Байроновият текст проектира последствията от изгубването на рая. Дървото на познанието и дървото на живота са в допълнителна дистрибуция и Адам и Ева са направили своя избор. Манфред не може да промени това – за него, както и за целия човешки род, дървото на живота остава под запрещение (Битие 3:22). Познанието означава разграничаване на доброто от злото, което не предпазва хората от грехове, но им осигурява наказание за тях и предпоставя морала на вината. Това, което предопределя края на героя, не се измерва с действията и противодействията на хората и духовете – Страшният съд е в неговото съзнание и се случва всеки ден. Веднъж опитал от дървото на познанието, човек не може да живее вечно – той и не иска да живее вечно, защото не може да понесе тежестта на тази вечност. Така встъпителният монолог на Манфред се превръща в контрапункт на мекфистофелския мотив от Гьотевия Фауст: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum.“¹⁵ С други думи, още в началото на поемата Байроновият герой се откроява като фигура, която съчетава фаустовската жажда за знание с мъдростта на Еклесиаста и припомня циничността на падналия ангел – с него могат да се идентифицират всички онези читатели, изгубили невинността на незнанието; те могат да се вчувстват в неговата болка, защото тя е и тяхна. В края на поемата те вече са подготвени, че абатът не може да го спаси – нито църквата, нито държавата, нито някоя друга институция може да предпази индивида в модерния свят.

¹⁴ Преводът е на Александър Шурбанов: Милтън, Джон. *Изгубеният рай*. С., 1981.

¹⁵ „Сива, скъпи приятелю, е всяка теория; / зелено е златното дърво на живота“. Вж. Част 1, „Studiezimmer“: Goethe, Johann W. von. *Faust. Text und Kommentar*. Ed. Albrecht Schöne. Insel, Frankfurt, 2003.

Но да се върнем към преводите. Неизбежно, с решенията които вземат, преводачите отразяват своето съвремие. Българските версии на „Манфред“ сякаш са белязани от постницшеанската епоха, когато понятието „власт“ и неговите синоними и производни изразяват преобладаващото разбиране за философията на Ницше в духа на обобщението, което прави сестра му:

Накратко, водещият принцип на тази нова система от ценности може да се формулира така: „Всичко, което произтича от власт е добро, всичко породено от слабост е лошо.“ (Foster-Nietzsche)

В съзвучие с новите стойности, оценката на абата за характера на Манфред

This should have been a noble creature: he
Hath all the energy which would have made
A goodly frame of glorious elements, ... (Act III, Scene 1)

е интерпретирана от българските преводачи в духа на ницшеанския култ към силния човек:

Той станал би едно възвишено
създание: у него има сили,
които да изваят би могли
един прекрасен образ ... (Байрон 1938)

Туй би било едно възвишено
създание: у него има сила,
която би създала чудна сграда
от висши елементи ... (Байрон 1919)

Могъл би да бъде той
Възвишено създание: владее
той сила да въздигне чудна сграда
от висши елементи ... (Байрон 1920)

По подобен начин, когато духовете демонстрират своето уважение към Манфред с думите: „Had he been one of us, he would have made / An awful spirit“ (Act II, Scene 4),¹⁶ Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева подбират думата „всемогъщ“, за да предадат „awful“. Те въвеждат и новата ера на неверие (в съзвучие с постановката на Ницше) с превода си на

¹⁶ „Ако беше той / един от нас, – това щеше да бъде / един ужасен дух.“ (Байрон 1919)

'Tis strange—even those who do despair above,
Yet shape themselves some phantasy on earth,
To which frail twig they cling, like drowning men. (Act III, Scene 1)

Дори и най-отчаяните все
пак си измислят някаква измама
тук на земята и за нея се
улавят, като давящи за сламка. (Байрон 1919)

Отчаяните и безнадеждни хора от тези редове се превръщат в „дори и тия, в Бога що не вярват“ в интерпретацията на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева (Байрон 1938).

И ако, от една страна, критикът търси в превода алюзии за времето на преводача, от друга страна, трябва да следи дали има интертекстуални отпратки, останали незабелязани от преводачите или пък неразбираеми за читателите. Понякога тези отпратки са неочаквани и трудно разпознаваеми. Такъв е примерът с конотациите на „glorious orb“. Фразата се появява в Манфредовата апология на слънцето (Act III, Scene 2) и реконтекстуализира употребата си в химна на Купър „Happy Change“ („Щастлива промяна“): „The glorious orb whose golden beams / The fruitful year control“ („Небесното светило, чиито златни лъчи / регулират берекета на годината“ – ВК). Текстът на Купър обаче е религиозен и възхвалата на слънцето е подчинена на благоговението пред божественото: „But Jesus, 'tis Thy light alone / Can shine upon the heart“ („Но Исусе, само Твоята светлина / може да освети сърцето“).¹⁷ Българските варианти на фразата са „светъл диск“ (Байрон 1938) и „славен диск“ (Байрон 1919), а Кирил Христов си я спестява и започва с „кумир на младата природа“ (Байрон 1920). Религиозният подтекст на Байроновия оригинал е в диалог с другото обръщение на героя към слънцето: „minister of the Almighty“ (Act III, Scene 2; „пръв служител на Всемогъщия“ – Байрон 1919), но химнът на Купър не е познат на българските читатели, така че този нюанс се губи за тях, особено в превода на Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, където вместо „minister of the Almighty“ се появява образът на „цар на светлината“ (Байрон 1938). Така християнските отпратки в монолога престават да съществуват за българския читател.

По аналогичен начин една метафора може да отвори врата към паралелен текст. Когато Манфред се обръща към слънцето с „thou, the bright Eye of the Universe“ (Act I, Scene II),¹⁸ читателите ще си спомнят Шекспировата метафора за небесното светило, „heaven's fiery eye“,¹⁹ и

¹⁷ През 1779 г. в Лондон е издаден сборник под заглавие *Olney Hymns*. Текстове на Купър в него са обозначени с инициала „С.“

¹⁸ „и ти, око блестяще на всемира,“ (Байрон 1919).

¹⁹ Shakespeare, W. *Love's Labours Lost*, Act V, Scene II.

съзнанието за съществуващата интертекстуалност ще направи техния прочит на Байроновата драматична поема по-информиран. В същата сцена героят дава израз на своята мирова скръб,

And thou, the bright eye of the universe
That openest over all, and unto all
Art a delight – thou shin'st not on my heart. (Act I, Scene II)

В оригинала изявлението на Манфред, макар и меланхолично, регистрира как стоят нещата; в символистичната интерпретация на български гледната точка е силно субективизирана и привнася един параноичен страх, че земята и космосът са в конспирация срещу героя:

На вселената око,
Отдадено на цял свят със любов,
На мене само радост ти не даваш. (Байрон 1938)

С творческия си избор на изразни средства двамата преводачи изместват активността извън поетическия говорител и затвърждават противопоставянето между индивида и останалия свят, като наслагват внушението, че човек е жертва на външни обстоятелства, обикновена пешка на шахматната дъска на живота.

Интертекстуалността може да си остане неоткрита, ако няма български превод на произведението, към което отправя алюзията. Така, понеже не всички Байронови творби са преведени на български, за българския читател може да се загуби вътрешният диалог между тях. Някои от идеите, към които поетът продължава да се връща, са формулирани за първи път в *Източните поеми*. „Гяур“ е подходяща илюстрация в случая: като говори за смъртта на Лейла, героят на поемата казва: „Not mine the act, though I the cause“ (*The Giaour*, Byron 2000 – „Не аз я хвърлих в ръцете на смъртта, / макар че си отиде зарад' мен“ – ВК). Със стратегия, много подобна на тази в „Гяур“, обясненията на Манфред за смъртта на Астарте са фрагментарни и изпъстрени с тайнствени мълчания; така байроническият герой на драматическата поема се озовава в много подобна ситуация: „I loved her and destroyed her! [...] / Not with my hand, but heart, which broke her heart“²⁰ (*Manfred* – Act II, Scene 2). Ако читателите контекстуализират „Гяур“, когато четат „Манфред“, те ще са наясно, че онези поетически концепции, които са станали причина за биографичните прочити на драматическата поема, са проектирани в ранното му творчество, преди да се разрази скандалът в личния му жи-

²⁰ „Аз / я любих и – убих я! (...) / Не, не с ръката, но: / сърцето – то разби сърцето й...“ (Байрон 1919)

вот, който слага своя отпечатък върху критическите интерпретации на „Манфред“.²¹

Когато в края на поемата Манфред отказва да последва духа, дошъл за душата му, Байроновият стих сякаш има за цел да разграничи героя от Гьотевия Фауст: „my past power / Was purchased by *no contract* with thy crew“ (Act III, Scene 4 – курсив мой, ВК) – за разлика от Фауст, Манфред не е сключвал сделка със свръхестествените сили и не им дължи нищо. Този намек, че Байрон е бил запознат с Гьотевото произведение, не е намерил място в българските преводи, макар и посланието на героя, че сам достига до познанието, да е предадено:

Аз имах власт, но не чрез вас я имах, ... (Байрон 1938)

не чрез безсмислената ваша сган

достигнах мойта някогашна мощ, ... (Байрон 1919)

Че властта,

Която обладавам, не постигнах

Чрез помощ унизителна на тая

Тълпа, ...

(Байрон 1920)

Примерите за онова, което се губи или видоизменя в преводите, могат да се умножат многократно, но изводите, които се налагат, са еднотипни: в преводните текстове се срещат културни подправки и всякакви части и откъси битуват самостоятелно – или ако си припомним метафората на Шели за характера на поетическия превод, така изглежда „теменужката, хвърлена в пещта“, малко обезформена и донякъде обгоряла (или бихме могли да кажем „разчленена“ в съответствие със средновековните употреби на *translatio*). Но това, разбира се, е романтически подход на издигане на оригинала в култ. Изявлението на Шели, „би било толкова мъдро да се хвърли теменужка в пещта, за да се разкрие формалният принцип за нейния цвят и аромат, колкото и да се правят опити за преливане творенията на поета от един език в друг. Растението трябва да изникне отново от семето си, в противен случай няма да даде цвят – и това е бремето и проклятието на Вавилон“ (Shelley 252) – най-често се разбира в смисъла на сентенцията на Робърт Фрост, че поезията е това, което се губи при превода. В есе, посветено на проблема за превода на поезия, с многозначителното заглавие „Пресаждане на семето: поезия и превод“ (Bassnett 57–75), Баснет излага своята концепция, че въпросът за преводимостта не стои. Тя квалифицира сентенцията на Робърт Фрост като невъобразимо глупава и тази ѝ позиция свидетелства за нейното неприемане на есенциализма под каквато и да е форма. Като тълкува

²¹ Поемата „Гяур“ е публикувана през 1813 г. – докато работи върху нея, Байрон се среща със сестра си за първи път след пътуването си на Изток.

известното сравнение на Шели за преводната практика, Баснет търси оптимизма в него. Тя настоява, че образността на Шели внушава промяна и ново израстване, а не загуба и разпад. И ако поезията не може да се прелее от един език в друг, то тя може да се пресади. Задачата на преводача в този случай е да намери и ситуира семето и да осъществи пресаждането. Според нея историята на Шекспировата популярност свидетелства, че силата на поезията не се губи при успешен превод. За Баснет от съществено значение са конкретностите – начините на възприемане на преводните текстове в приемната литература, връзката с времето, мястото и поетическата техника. Добрите преводачи, твърди тя, черпят вдъхновение от изходния текст, разкъсват оковите му и го пренаписват. В този смисъл стремежът на Гео Милев да остане верен на оригинала обяснява и отношението му към Байроновата поезия като към ценност от миналото; за него „Манфред“ остава в контекста на епохата на романтизма.

Близко две десетилетия по-късно Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева актуализират поемата и я пренаписват, като демонстрират убедеността си (заявена още в словото на Л. Стоянов по повод стогодишнината от смъртта на Байрон), че Байроновата поезия диалогизира със съвременното. И ако Гео Милев е по-добрият читател на „Манфред“ и *невидимият преводач* (верен на изходния текст, без да вкарва себе си в него), то Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева се изявяват в адаптацията и тяхното постижение е *невидимостта на превода* (който от гледна точка на читателя тече плавно и звучи като оригинален текст).²² За Кирил Христов най-важно сякаш се оказва търсенето на себе си в процеса на идентификация и дистанциране от Байроновия текст.

²² Термините са изведени на базата на предложената от Лорънс Венути гледна точка към интерференциите между рецепция и превод в книгата си „Невидимостта на преводача“ (Venuti). Неговата терминология работи в предложената от Баснет и Льофевр рамка на конкретно историческата ситуираност. Схващането на американския преводач Н. Шапиро за прозрачността на превода, който да се забелязва само със своите несъвършенства, които в идеалния случай отсъстват, дава тласък на концепцията на Венути за „невидимостта“. Според собствената му дефиниция терминът обозначава ситуацията на преводача и се отнася до две взаимосвързани явления – илюзионния ефект на дискурса (в резултат на това, как преводачът манипулира езика, на който превежда) и практиката на четене и оценяване на преводи, където критерий е гладкостта на текста, в резултат на което той функционира като „оригинал“. Илюзионният ефект прикрива условностите на превода и интервенцията на преводача по отношение на чуждия текст; колкото по-гладко тече преводът, толкова по-невидим е преводачът и, може да се предполага, по-видим е авторът или значението на чуждия текст. За да не се разбира погрешно концепцията за невидимостта, използвана от Венути, от съществено значение е да се отбележи, че неговата гледна точка не представя мнението на специалиста, който сравнява оригиналния текст и направения превод, а се базира на впечатленията на болшинството от читателската аудитория, която борави само с превода и го преценява в дискурса на собствения си език. В този смисъл се появява и известно терминологично противоречие, когато става дума за присъствието на преводача. Американският

При всички положения анализът на взаимодействието между четене и писане, между българските читатели на „Манфред“ и Байроновия текст с посредничеството на преводачите, както и разслояването на културните пластове с конкретни примери показват, че преводът е динамично развитие от първоначалното осъществяване на авторския замисъл през неизброими културни трансформации, на които е подложен оригиналният текст, до специфична конкретизация, а не статичен резултат от езиково пре-изказване.

преводач У. Траск сравнява таланта на преводача с този на актьора. Целта е да се представи чужд текст, което изисква технически умения, но също и психологическа нагласа, че не изразяваш себе си. Или както се изразява Шапиро, неговата цел е да остане верен на изходния текст, без да вкарва себе си в него. И Венути не може да не се съгласи, че невидимостта на преводача е странно себеотрицание. За да разгранича първата употреба на невидимостта от втората – нещо, което Венути не прави – ще използвам „невидимост на превода“⁴, когато става дума за текста, който от гледна точка на читателя тече плавно и звучи като оригинален текст, и „невидимост на преводача“⁵, когато искам да открия ненамесата на преводача, потискането на себе си за сметка на оригиналния текст и авторското присъствие. Това може да бъде обвързано с наблюдението на Венути, че посредством създаване на илюзия за прозрачност един гладък превод се представя за точен семантичен еквивалент, докато всъщност вписва чуждия текст с пристрастна интерпретация и редуцира, ако не изключва съвсем, онази другост, която преводът има за цел да изрази. За да обобщи това явление, той въвежда термина „етноцентрично насилие“⁶ и дава за пример теорията и практиката на споменатия вече Юджийн Найда. Препоръката на Венути за симптоматичен прочит на даден превод е вниманието да се насочва не към оценяване на „свободата“ или „верността“ на преводния текст спрямо оригинала, а да се потърсят каноните за точност, според които е бил направен и възприеман и които са специфични и исторически променливи. (Venuti 1–42)

Библиография:

- Bassnett, Susan and Andre Lefevere. *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon, Philadelphia, Toronto, Sydney, Johannesburg: Multilingual Matters, 1998.
- Beaugrande, Robert de. 1988. *Critical Discourse: A Survey of Literary Theorists*. 8. Wolfgang Iser [online], (date of access: 20th March 2005). <<http://beaugrande.bizland.com/CRITBOOKISER.htm>>.
- Byron, Lord. *The Major Poetical Works*. Ed. Jerome McGann. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Coleridge, S. T. *Letters of Samuel Taylor Coleridge*. Ed. E.H. Coleridge, 2 Vols., London: William Heinemann, 1995.
- Cowper, William. „The Happy Change“. In *The works of The Rev. John Newton*, vol. 2. New Haven, CT: Nathan Whiting, 1826.
- Diakonova, N. and Vacuro, V. Byron and Russia. In: *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe*, ed. Paul Graham Trueblood, London: The Macmillan Press, 1981.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Indiana University Press, 1984 [reprint of 1979].
- Fish, Stanley. „Is There a Text in This Class?“ In: *The Stanley Fish Reader*. Ed. H. Aram Veeger, Cambridge: Blackwell Publishers, 1998, 38–54.
- Forster-Nietzsche, Frau. „How Zarathustra came into being.“ Introduction to *Thus Spake Zarathustra* by Friedrich Nietzsche. Nietzsche Archives, Weimar, 1905, December [online], (date of access: 14th September, 2005). <<http://nietzsche.thefreelibrary.com/Thus-Spake-Zarathustra/1-1>>.
- Galabov, Antoniy. 2001. *Transversal Study, Cultural Policy and Cultural Diversity. National Report: Bulgaria*. Strasbourg, 10 January [online], (date of access: 27th September 2005) <http://www.coe.int/T/E/Cultural_Co-operation/culture/Completed_projects/Transversal/CCCULT_2001_4_EN.pdf?L=E>
- Hentschel, Cedric. „Byron and Germany“. In: *Byron's Political and Cultural Influence in Nineteenth-Century Europe*, ed. Paul Graham Trueblood, London: The Macmillan Press, 1981.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jauss, H.R. 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kelsall, Malcolm. „Lord Byron“. In *The Penguin History of Literature: The Romantic period*. Vol. 5. Ed. By David Pirie. London: Penguin Books, 1994, pp. 289–310.
- Littlewood, Ian. *Venice: A Literary Companion*. New York: St Martin's Griffin, 1995.
- Marchand, Leslie (ed.) *Byron's Letters and Journals*. 12 vols, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1973–82.

- Milton, John. *Paradise Lost* (Norton Critical Editions). Ed. Gordon Teskey. New York: W W Norton & Co Ltd, 3rd revised edition, 2005.
- Mincoff, Marco. *A History of English Literature. Part I: From the Beginnings to 1700. Part II: 1700–1832*. София: ИК Пляда, 1998.
- Norfolk, Lawrence. „Being Translated, or the Virgin Mary’s Hair“. In *New Writing 9*, edited by A. L. Kennedy & John Fowles. London: Vintage, 2000.
- Shelley, Percy B. „A Defence of Poetry“. *Poems and Prose*. Ed. Timothy Webb. London: Everyman, 1995, pp. 247–279.
- Thomson, David. 1991. *The Pelican History of England. Vol. 8, England in the Nineteenth Century*. London: Penguin Books.
- Venuti, Lawrence. *The Translator’s Invisibility*. London and New York: Routledge, 1995.
- Weber, Max. *Basic Concepts in Sociology*, New York: Citadel Press, 1962.
- Wordsworth, W. „Preface to Lyrical Ballads“. In *The Major Works*, ed. Stephen Gill, Oxford: Oxford University Press, 2000, pp. 595–615.
- Байрон, Дж. Г. *Каин*, прев. Кирил Христов, *Българска сбирка*, IV, **1897**, № 6, с. 561–578; № 7, с. 703–714; № 9, с. 897–908; № 10, с. 1009–1033; V, **1898**, № 2, с. 116–124; № 7, с. 646–653; № 10, с. 910–918.
- Байрон, Дж. Г. *Манфред*, прев. Кирил Христов, *Дело*, I, **1894**, № 6, с. 411–420; № 7, с. 489–496; № 8, с. 587–598; № 11–12, с. 880–887.
- Байрон, Дж. Г. *Манфред*, прев. Гео Милев, София, **1919**.
- Байрон, Дж. Г. *Манфред*, прев. Кирил Христов, София, **1920**.
- Байрон, Дж. Г. *Манфред*, прев. Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева, София, **1938**.
- Байрон, Дж. Г. *Манфред* / Вугон. *Manfred*. Прев. Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева; с откъси в превод на К. Христов и Гео Милев. Съст. и коментар Клео Протохристова, Пловдив: Летера, **2001**.
- Библия или Свещеното Писание на Стария и Новия Завет*. Ревизирано изд. Библиейско дружество, 1999.
- Библия. Книгите на Свещеното Писание на Вехтия и Новия Завет издаден от Св. Синод на Българската църква*, София, 1992.
- Василев, Владимир. „Бараж от литературни формули“, *Златорог*, кн. 2, г. XXII, 1942. (20.12.2006) <<http://liternet.bg/publish7/vvasilev/barazh2.htm>>
- Иванов, Иван и Евелина Василева (съст.) *Джордж Гордън Байрон (1788–1824). Литературни, методически и библиографски материали в помощ на работата на библиотеките*. София: Народна библиотека „Кирил и Методий“, 1988.
- Кръстев, Кр. „Млади и стари. Критически очерки върху днешната българска литература“, В: *Съчинения*, том I, София: Просвета, 1996. (20.12.2006) <<http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=308&WorkID=11388&Level=2>>

- Ликова, Р. *Литературен живот между двете войни*, кн.1, София: ИК Вазов, 1995.
- Марковски, Ив. С. *История на българския Синоден превод на Библията (с оглед към българските преводи от миналото)*. (20.12.2006)
<<http://bible.netbg.com/bible/library/docs/3aBibliata/orthodox.htm>>
- Милев, Гео. „Лорд Байрон“. *Пламък*, 1924, с. 171–174.
- Милев, Гео. „Лорд Байрон: Манфред, драматическа поема, превел Кирил Христов.“ *Везни*, 3, 1921, бр. 7, с. 124–143.
- Паси, Исак. „Естетиката на Фридрих Ницше“. В: Ницше, Фр. *Раждането на трагедията и други съчинения*. София: Наука и изкуство, 1990, с. 7–51.
- Сестримски, Иван (ред.) *Людмил Стоянов, Чудомир, Ламар в спомените на съвременниците си*. София: Български Писател, 1981.
- Стоянов, Л. „Две основни течения в българската литература“. *Везни*, II, 1920–1921, № 1, 31–39.
- Стоянов, Л. „Пътеводна звезда. (За неоромантизма)“. *Хиперион*, 1923, № 1.
- Стоянов, Л. *Избрани творби*. Т. II, София, 1983.
- Флорин, Сидер и Сергей Влахов. *Непреводимото в превода*. София: Наука и изкуство, 1990.
- Чобанов, Георги. „Рицарски замък“ от Христо Ясенев–корективът на цялото“, *Български език и литература*, 1995, бр. 4. (20.12.2006)
<<http://liternet.bg/publish/gchobanov/jiasenov.htm> >