

Ангел Игов

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
aigov@uni-sofia.bg

Преводът на заглавия с Шекспиров интертекст

Angel Igov
Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Translating Titles with Shakespearean Intertext

Abstract

The article examines the translation of novel titles containing quotations from the Shakespearean corpus. The quotation title is considered as both paratext and intertext. Translators' approaches to the rendering of titles with Shakespearean intertext in different target languages are compared, with a particular focus on Bulgarian examples. The aim of the study is to search for characteristic solutions in translations that deserve to be discussed. The article proposes and problematizes three translation strategies: the search for dynamic equivalence, neutralization, and compensation. The collected data, which do not claim to be exhaustive, are presented in tables, followed by analytical comments. Rather than presupposing conclusions, the comparative analysis interprets the data as they are.

Keywords: translation, title, intertext, paratext, Shakespeare

Вероятно поне част от българските читатели на Съмърсет Моъм са се питали защо романът *Cakes and Ale* е преведен на български като „Вино и баница“. Отговорът може да бъде директен: защото оригиналното заглавие представлява цитат на реплика от пиесата на Шекспир „Дванайсета нощ“ и българският преводач е решил да прибегне до публикувания и добил гражданственост превод на съответната реплика. В случая изненадата идва от там, че тъкмо тази реплика е била преведена относително свободно и по този начин романът на Моъм се сдобива със заглавие, което поражда по-различни конотации от оригинала и може да се даде като пример за одомаш-

няване, в смисъла, който влага в това понятие теорията на превода¹. И тук вече става ясно, че директният отговор по-скоро поражда други въпроси: как следва да се тълкува и преценява този преводачески избор, какви други възможности са били налични, доколко изборът е обусловен от съществуващи нагласи относно превода на алузии/цитати/интертекстове, но и относно рецепцията на чуждозична литература изобщо? Зададем ли си тези въпроси, се очертава и привлекателната идея да проучим какви трансформации евентуално претърпяват в превод други заглавия на романи, представляващи също така цитати от Шекспировия корпус. А такива не липсват както в англоезичната литература, така и извън нея.

Нека предложим по-кратка и техническа дефиниция на проблема: превод на заглавия с Шекспиров интертекст. Бързо бихме могли да се сетим за произведения, които на свой ред са намерили място в литературния канон и са преведени на множество езици: *The Sound and the Fury*, *Brave New World*, *The Winter of Our Discontent*. Изчерпателното дирене би произвело в крайна сметка един съвсем немалък списък, но изглежда разумно той да се ограничи до по-често превежданите произведения. Какво би могъл да ни каже преводът на тези заглавия за възможните преводни стратегии в това доста специфично поле, но от там и за превода на интертекстуални заглавия по принцип? Настоящата статия сравнява преводаческите подходи към заглавията с Шекспиров интертекст в различни езици, търсейки характерни преводачески решения, които заслужават да бъдат дискутирани. Тя няма амбицията да предлага изчерпателна база данни и систематично да сравнява множество преводни варианти на тези заглавия; подобна задача, ако би имала смисъл, не е по силите на отделния изследовател, а се нуждае от сериозна екипна работа. Тук подходът е от частния случай да извлечем особеностите, които могат да осветлят този наглед дребен, но доста любопитен проблем.

Интертекстуално натовареното заглавие представлява специфичен паратекст – по широко възприетата терминология на Жерар Женет. Ключовото наблюдение на Женет върху паратекста по принцип – „зона между текста и не-текста, зона не само на преминаване, но и на прехвърляне: привилегирован топос на прагматика и стратегия, на влияние върху публиката“ (Genette 1997: 29)² – представлява добра отправна точка и за всяка дискусия върху превода на паратекст. Преди всичко самият превод също отговаря на това описание – зона на преминаване и прехвърляне, на пренос и транзакция; от друга страна, преводът в крайна сметка съдържа избор на една от множество възможни интерпретации, така че и паратекстът, веднъж преведен, навярно

¹ Контрастът между отчуждаващи и одомашняващи стратегии (*foreignization* vs. *domestication*) се коментира по един или друг начин от редица автори назад във времето, но днес в основна отправна точка на тази дискусия се е превърнал полемичният труд на Лорънс Венути (Venuti 1995).

² Ако не е посочено друго, преводът на цитатите от използваната литература е мой – А. И.

губи или най-малкото изменя поливалентния си характер. Ако паратекстът, по Женет, е „праг“, то преводът на паратекст бездруго ще се окаже последователност от прагове. Но за да се насочим по-конкретно към заглавието като обособен вид паратекст и от там към нашия съвсем специфичен изследователски проблем, нека видим какво казва Женет за интертекстуално натоварените заглавия, или „заглавията цитати“:

Обаче други конотативни значения изискват по-фини настройки, за да бъдат описани поотделно, и по-трудно се квалифицират по групи: забележете културните ефекти на заглавията цитати (*The Sound and the Fury, The Power and the Glory, Tender Is the Night, The Grapes of Wrath, For Whom the Bell Tolls, Bonjour tristesse*)... Всички те са отзвучи, които осигуряват на текста индиректната подкрепа на друг текст, плюс престижа на културното родство, и го постигат също толкова ефектно и по-икономично от епиграфа (който впрочем често ги завършва...) (ibid. 117).

Показателно е, че първото заглавие в списъка по-горе е един от нашите примери за Шекспиров интертекст. Според цялостната си изследователска рамка в този труд Женет разглежда заглавията цитати повече с оглед на значенията, които произвеждат във и от текста или поне на неговия „праг“. Но такива заглавия се поддават и на по-тясно интертекстуален прочит, който би се фокусирал върху специфичните връзки и обмена на значения, установени по този начин между един текст и друг – например между романа на Фокнър и пиесата на Шекспир. Трябва също да обърнем внимание, че „отзвучите“, за които говори Женет, са винаги културно обусловени и тяхното функциониране в чужда култура, в която по един или друг начин се е озовал текстът, не е гарантирано.

Ето защо интертекстуалното заглавие в частност – но разбира се, и интертекстът по принцип – може да се окажат „дразнителни“ или „културни препятствия“ при кой да е пренос от една култура в друга, а преносът с най-голям потенциал за трансформация на интертекста е тъкмо преводът. Кое да е от тези „заглавия цитати“ може при превод да се окаже лишено от своя „културен ефект“ и по този начин да изгуби основанието си, а целевата аудитория да реагира с неразбиране. Теорията на превода добре съзнава този проблем; например Ритва Лепихалме му посвещава целенасочено изследване, което систематизира преводаческия опит с „културни препятствия“ при превод от английски на фински. Позицията на Лепихалме обаче е прагматична и прескриптивна, т.е. тя се ангажира да предложи подходящи подходи и стратегии към типологически сходни препятствия. Нашето изследване се съсредоточава върху това как и защо са предпочетени дадени преводачески решения, т.е. характерът му е по-скоро дескриптивен. Не на последно място, Лепихалме предпочита да разглежда подобни казуси като „културни алюзии“, но понятието „алюзия“, както самата тя отчита, твърде много варира в употребите си (Leppihalme 1997: 6 – 7) и като че ли остава прекалено общо. Терминологията, свързана с интертекстуалността, изглежда все пак по-надеждна, макар че и това понятие, както знаем, е схващано по различни начини.

Преводачът се изправя пред нелеката задача да прецени доколко изобщо има шанс интертекстуалната функция от оригинала да проработи и в различна езикова и културна среда, а след това вече да потърси начин за съхраняването ѝ. Но би могъл и напълно да се откаже от нея. Тези решения могат да принадлежат изцяло на конкретния преводач, а може и да са повече или по-малко резултат от чужда намеса (редактор, издател), но така или иначе едва ли са напълно волунтаристични. Напротив, те ще се обуславят поне в някаква степен от съответната културна среда, нейните традиции, хоризонта на очакване на читателите и т.н. В конкретния случай на заглавията с Шекспиров интертекст логично е преводачът най-напред да си зададе въпроса дали тази конкретна алюзия, отпратка или междутекстова връзка – както и да я наречем – ще „работи“ и в превод на целевия език.

Именно тук практиките в различни езици и култури изглежда се различават. Нашият изследователски интерес разбираемо се съсредоточава върху българските преводи, но тяхната специфика се разкрива в съпоставка с преводи на други езици – френски, немски, руски, испански, италиански, – които за удобство по-нататък ще представим в табличен вид. Работната ни хипотеза е, че наличните преводи на заглавия с Шекспиров интертекст ще следват една от следните три стратегии: търсене на еквивалент, неутрализация или компенсация. Нека изясним тези (преднамерено широки) определения със съзнанието, че след сравнителния анализ на данните класификацията може и да не изглежда толкова категорична.

Понятието еквивалент по отношение на превода, макар и популярно сред широката публика, е предмет на множество спорове сред неговите теоретици. В познатата теоретична рамка на Найда и Тейбър то е прецизирано като „динамичен“, или „функционален“ еквивалент. Накратко, според това виждане представите ни за еквивалентност трябва да се оформят не около буквалния превод, а около начините да се предаде значението на изходния текст така, че да предизвика аналогичен ответ (*response*) у публиката на целевия език: „Динамичната еквивалентност е такова качество на превода, при което съобщението от оригиналния текст е пренесено в приемния език така, че ответът на възприемателя е по същността си като този на оригиналните възприематели“ (Nida, Taber 1982: 206).

Дори в динамичната си версия, понятието „еквивалент“ е подлагано – и с основание – на предостатъчно критика; от гледна точка на дескриптивните теории на превода то практически не подлежи на дефиниция (Hermans 1999: 97 – 98). Стои въпросът с какви точно инструменти преводачът следва да измери ответа/реакцията на която и да е публика и доколко изобщо можем да очакваме относително еднородни реакции било сред възприемателите на оригинала, било сред тези на превода. Но докато чакаме теорията да предложи по-адекватна рамка, за целите на тази статия ще използваме все пак въпросното понятие просто за да опишем търсеното от преводача решение. Така постъпват и други теоретици на превода, например Мона Бейкър, която

използва понятието „в името на удобството – защото повечето преводачи са свикнали с него, а не толкова, защото има някакъв теоретичен статус“ (Baker 1992: 5 – 6). Тоест, с всички уговорки относно теоретичната надеждност на този подход, ще приемем, че в част от разгледаните случаи преводачите практически се стремят тъкмо към динамичен еквивалент, който, по настояването на Найда и Тейбър, принципно не съвпада с буквалния превод. Казусът, с който започнахме, е именно такъв: тъй като буквалният превод на *Cakes and Ale* би изличил междутекстовата връзка с „Дванайсета нощ“, преводачът (Мария Донева) решава да прибегне до динамичен еквивалент, ползвайки репликата от пиесата такава, каквато е налична в превода на Валери Петров. Мотивацията видимо е, че междутекстовата връзка е по-съществена, по-натоварена семантично от референцията към някакви конкретни кулинарни изделия.

Но преводачът може да реши и друго. Може да съществуват не едно и две основания да бъде предпочетен директен превод на заглавието. Като за начало, може в целевия език изобщо да не съществува разпознаваем преводен вариант на съответния интертекст. Или пък съществуващият да е нежелан поради една или друга причина (тъкмо „Вино и баници“ наистина разтяга доста широко дори най-динамичните представи за „еквивалент“). Преводачът може също така да прецени, че междутекстовата връзка не е толкова съществена или пък няма изгледи да проработи сред аудиторията на целевия език. В такъв случай тя може да се неутрализира. Буквалният превод от наша гледна точка представлява неутрализация, доколкото междутекстовите значения на заглавието се отстраняват или най-малкото притъпяват.

Известно е, че в превод и публикация на чужд език заглавието на художественото произведение, особено на роман, нерядко бива напълно променено. Това би могло да е решение на преводача, но на практика по-често е на редактора или издателя, а в съвременността обикновено е консултирано и с автора, или съответно с държателя на авторските права. Женет впрочем препоръчва да се направи отделно изследване изрично на тази практика (Genette 1997: 70); тук ще я засегнем само по отношение на един съвсем кратък корпус от заглавия. Бихме могли да сметнем и тази стратегия за форма на неутрализация, но доколкото тя обикновено цели да събуди някакви други специфични асоциации у читателя, по-скоро ще я третираме като компенсация. Още повече, че се откриват опити интертекстуалният характер на заглавието да бъде съхранен по принцип, но не с оригиналната, а с друга междутекстова отпратка, която наглед би функционирала по-успешно сред целевата аудитория. Този вариант изглежда сякаш екзотичен, но след малко ще установим, че сред действителните преводачески практики той не е чак такава рядкост. Впрочем от определен ъгъл той се доближава не толкова до неутрализацията, а до функционалния еквивалент, само че разбиран в още по-широк смисъл.

Изборът между тези подходи се определя от различни фактори: възприемането на преводача за значимостта на междутекстовото равнище; наличието и

относителната установеност на преводна рецепция на цитата; но и степента, в която цитатът е лесно преносим, а това зависи както от особеностите на съответния език, така и от съществуващите решения на Шекспировите преводачи, над които преводачът на заглавието не би могъл да има контрол. Не е за пренебрегване и наличието или липсата на епиграф, придружаващ заглавието, тъй като той в известна степен ограничава преводача. Съвкупността от тези фактори може да обясни защо например заглавие като *The Sound and the Fury* е повсеместно превеждано с точен цитат, а *Brave New World* не е.

Трябва непременно да отбележим още сега, че разпределението на преводите в тези три категории не изчерпва нито проблема, нито разнообразието от преводачески решения. Някои от тях са действително своеобразни и дори ако могат да бъдат подведени под един или друг знаменател, заслужават допълнително внимание. Зад други, може да се каже, стоят цели истории, които си струва да бъдат разказани.

Таблиците, които следват, представят преводни варианти на заглавия с Шекспиров интертекст в шест езика (френски, немски, испански, италиански, руски и български), подведени под една от трите категории: (динамичен) еквивалент, неутрализация или компенсация. Всяка таблица е последвана от коментар върху преводите, в частност онези от тях, които действително представляват изследователски интерес. Форматът на таблицата е удобен и с това, че позволява да се подредят прегледно и различни преводни варианти на един и същ език, ако те възприемат различна стратегия; но трябва веднага да направим уговорката, че подробно библиографско издирване на всички публикувани преводи дори на избраните езици никога не е било част от задачата на нашето изследване. Целта ни е да очертаем преводни стратегии и да дискутираме конкретни казуси. В този смисъл сравнителният анализ няма да предпоставя изводи и мащабни тенденции, до които очакваме да стигнем, а ще интерпретира данните такива, каквито са.

Табл. 1. *The Sound and the Fury* (William Faulkner)

Език/подход	Еквивалент	Неутрализация	Компенсация
Френски	Le bruit et la fureur		
Немски	Schall und Wahn		
Испански	El ruido y la furia		
Италиански	L'urlo e la furore		
Руски	Шум и яростъ		
Български	Врява и безумство		

Това е единственият от разглежданите случаи, в който на всички шест езика преводното заглавие се стреми към динамичен (функционален) еквивалент. Обяснението е преди всичко във високата разпознаваемост на цитата от

„Макбет“ (V, V): *Life's but a walking shadow... It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.* Същият кратък монолог на Макбет впрочем е произвел и други заглавия, макар и не толкова централни за литературния канон, което само по себе си е интересно от гледна точка на интертекстуалната теория. Но и преводачите са до голяма степен улеснени от това, че и семантичният, и синтактичният, а и ритмическият характер на цитата не изискват някаква особена трансформация; всъщност, доколкото се налага такава, тя вече е извършена от самия Фокнър, защото добавените определителни членове привеждат цитата във вид, подходящ за относително традиционно изглеждащо заглавие. Тоест в случая с това заглавие на практика отсъстват основателни причини то да се превежда по друг начин освен със запазване на цитата. Разбира се, в езиците, разполагащи с повече от един превод на „Макбет“ (а към момента на рецепция на Фокнървия роман това са всички посочени езици), може да стои въпросът кой точно преводен вариант на репликата да се използва. Тук историята с българското заглавие е доста необичайна и основателно е влязла в културната памет, свързана с художествения превод.

Първото издание на „Врява и безумство“ в превод на Кръстан Дянков се появява чак през 1988 г., когато българската преводна рецепция на Шекспир е достигнала вече своята зрялост: налични са най-сетне всички Шекспирови пиеси в превод на Валери Петров, а що се отнася до „Макбет“ – това е и най-много превежданата от тях (цели 19 пъти, макар че доколко по-ранните преводи са останали в културната памет на аудиторията, е друг въпрос). В превода на Валери Петров съчетанието *sound and fury* е преведено като „шум и бяс“, което наглед би могло спокойно да послужи като българско заглавие на романа – и очевидно би било съвсем близо до заглавията в останалите пет езика. Кръстан Дянков обаче не е харесал този вариант, както изглежда не е харесал и нито един от предишните, защото предлага свой собствен, относително по-свободен, но навярно по-ефектен. Нещо повече, той решава да снабди българското издание на романа с епиграф, какъвто в оригинала липсва:

Животът – сянка блудна, клет актьор,
пилеещ време в кухи дитирамби,
забравен подир туй навеки; разказ,
изплют от урод с врява и безумство,
лишен от капка смисъл.

МАКБЕТ, V действие, V сцена

Това, разбира се, е съответният откъс от краткия монолог на Макбет, но целият – в превод на Кръстан Дянков, макар това да не е изрично посочено. За всеки, който се интересува от преводна рецепция, решението е доста интересно. Дянков навярно е чувствал, че само по себе си заглавието ще е недостатъчно, за да извика в съзнанието на българската аудитория оригиналния цитат в неговия контекст и да оформи нататък съществените междутекстови връз-

ки. Търсейки начин да стабилизира тези връзки, той решава да избегне допълнителни обяснения (например в краткия си предговор) и вместо това внася допълнителен паратекст – „изобретява“ епиграф към романа на Фокнър. Решението е функционално, но все пак дискуссионно. Предговорът и бележката под линия са съвсем типични „преводачески“ паратекстове и в определени рецептивни традиции, включително българската, присъствието им е очаквано. Но тяхното „авторство“ е недвусмислено маркирано и на читателя се съобщава ясно, че те принадлежат на преводния текст, но не и на оригинала. С епиграфа не е така и неслучайно внасянето на епиграф от страна на преводача е изключителна рядкост. Нещо повече, самото наличие на епиграф е своеобразен литературен похват, свързва се с определена поетика, с определени периоди в историята на литературата и подлежи на разнообразни интерпретации. В англоезичния литературен модернизъм по принцип епиграфът не се радва на особена популярност; и ако все пак се среща у някои негови представители, то тъкмо Фокнър системно избягва да поставя епиграфи към своите произведения, дори когато заглавията им са интертекстуално натоварени. От тази гледна точка решението на Дянков да „закотви“ междутекстовата връзка чрез епиграф представлява доста дръзка намеса. От друга страна, степента на ангажиране с произведението и цялостната му преводна рецепция, естествено, буди уважение и нерядко се споделя като пример сред общността на българските преводачи. Колебанието относно здравината на междутекстовата връзка в преводен контекст обаче е съществен момент и на него ще се върнем в края на това изследване.

Табл. 2. *The Winter of Our Discontent* (John Steinbeck)

Език/подход	Еквивалент	Неутрализация	Компенсация
Френски	L'Hiver de notre mécontentement		
Немски		Der Winter unseres Missvergnügens, 2018	Geld bringt Geld, 1962
Испански		O Inverno da Nossa Desesperança	
Италиански		L'inverno del nostro scontento	
Руски	Зима тревоги нашей		
Български		Зимата на нашето недоволство	

Цитатът идва от първия стих на пиесата „Ричард III“: *Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York*. Нека признаем, това заглавие и неговите преводни варианти показват, че триделната схема, с която работим, е донякъде ограничаваща и се нуждае от допълнително изясняване. Под „еквивалент“ следва да разбираме преноса на точен цитат от публикуван превод; за разлика от *sound and fury*, тук ритмическата единица, която представлява оригиналното заглавие, трудно би могла да бъде преведена в класически стих без известни семантични компромиси, така че публикуваните преводи на пиесата в съответните езици изглежда невинаги предлагат готови варианти, подходящи за употреба. С френското заглавие все пак такава находка се е получила; руското запазва точен цитат, но на цената на семантична промяна („тревога“ е относително отдалечено от оригиналното *discontent*). Не е учудващо, че в такъв случай неутрализацията (т.е. отказът от междутекстовата връзка) се оказва преобладаващата стратегия, въпреки че разпознаваемостта на цитата би следвало да е не по-малка, отколкото в случая на Фокнър, ако и „Ричард III“ като цяло да няма популярността на „Макбет“. С неутрализацията изчезва пряката междутекстова връзка, но семантиката на оригиналното заглавие е запазена. Трябва да се добави, че за разлика от Фокнър, Стайнбек използва и епиграф към своя роман. Върху преводите, избрали неутрализация на заглавието, това упражнява двойствен ефект: от една страна, получава се разминаване между заглавието и епиграфа, но от друга – епиграфът подсигурава отпадналата от заглавието междутекстова връзка.

Както се вижда, на немски съществуват (поне) два различни превода на този роман с две различни заглавия. По-ранният представлява пример на компенсация, търеща ефектно и запомнящо се заглавие, което да се свърже със сюжета и тематиката на произведението. По-късният превод се отказва от тази стратегия, вероятно в тон с намаления престиж на одомашняващите преводни стратегии като цяло.

Колкото до българския превод, явно липсва търсене на различно заглавие, тъй като това, на което са се спрели Цветан Стоянов и Александър Хрусанов през 1963 г., е запазено и в по-късния превод на Венцислав К. Венков от 2009 г. За отбелязване е, че в най-тиражирания превод на пиесата, този на Валери Петров, четем „зимата на нашите раздори“, което сериозно изменя и смисъла, и контекста на оригиналното *discontent*. „Недоволство“ е по-уместен превод; заслужава си да се обмисли „брожение“, което би позволило и ритмически превод на целия стих („след зимата на нашето брожение“).

Табл. 3. *Brave New World* (Aldous Huxley)

Език/подход	Еквивалент	Неутрализация	Компенсация
Френски			Le meilleur des mondes
Немски	Schöne neue Welt		
Испански	Un mundo feliz		
Италиански		Il mondo nuovo	
Руски	Дивный новый мир		
Български		Прекрасният нов свят	

Заглавието на Хъксли цитира реплика на Миранда от „Бурята“ (V, I) и е трудно за превод, тъй като Шекспир употребява прилагателното *brave* в смисъл, който днес (а и през 1932 г., когато излиза романът на Хъксли) е архаичен. От друга страна, с течение на времето фразата *brave new world* се е превърнала в идиом, който невинаги задължително се свързва с употребата ѝ в „Бурята“. Но няма съмнение, че в заглавието на Хъксли интертекстуалната референция присъства, което се потвърждава и от факта, че в някои от преводните варианти тя е разпозната и търсена. Тук руският превод предлага изключително сполучливо решение, което би проработило и на български, доколкото „дивен“ има същото значение и попада в същия стил-регистър, а при това би могло и ритмически да отговори на нуждите на силаботоничния стих. В превода на Виолета Чушкова не се търсят изрично междутекстови валенции (в превода на „Бурята“ от Валери Петров светът е „щастлив“), а така или иначе, те едва ли биха проработили пред българската аудитория, доколкото „Бурята“ не се е сдобила сред нея с толкова отчетлива рецепция. Но след като така или иначе е избрана стратегията на неутрализация, „Дивният нов свят“ би бил съвсем подходящ вариант.

Най-нестандартното решение обаче, както веднага се вижда от таблицата, е това на френски език. *Le meilleur de mondes* съдържа ясно разпознаваема (особено за френската аудитория) междутекстова връзка – само че тя изобщо не е към Шекспир, а към Волтер. „Най-добрият от всички възможни светове“ е ироничното клише, в което Волтеровият Кандид превръща философския оптимизъм на Лайбниц. По една случайност – от която преводачът Жюл Кастие веднага³ се е възползвал – смисълът на познатата от „Кандид“ фраза съвсем не е отдалечен от оригиналната и тя всъщност твърде добре описва ироничната дистопия, представена в романа на Хъксли. Така че заглавието постига моментален ефект, на пръв поглед на цената на приемлив и при това остроумен компромис. Вторичният резултат обаче е, че в мрежа-

³ „Веднага“ също и в смисъл, че френският превод е публикуван още през 1933 г., само година след оригинала. Той претърпява множество издания под същото заглавие.

та от междутекстови значения настъпва истински хаос. Наистина този хаос може и да е продуктивен, поне ако възприемем по-разкрепостено, флуидно виждане за интертекстуалността, каквото би отговаряло и на първоначалните идеи на Юлия Кръстева, която въвежда самото понятие в употреба⁴. Със сигурност иронията във факта, че Шекспир бива заместен от Волтер, става още по-пълна, когато си припомним сложните отношения на самия Волтер с Шекспировия текст и деволуцията на Шекспир във Волтеровата рецепция от „възвишен гений“ до „пиян варварин“. (Тази деволуция впрочем има и своя политически и имперски контекст, както посочват различни публикации по темата, например De Bruyn 2014.)

Табл. 4. *Cakes and Ale, or; The Skeleton in the Cupboard* (W. Somerset Maugham)

Език/подход	Еквивалент	Неутрализация	Компенсация
Френски			La ronde de l'amour
Немски			Seine erste Frau
Испански	Pasteles y cerveza		
Италиански		Lo scheletro nell'armadio	
Руски	Пироги и пиво		
Български	Вино и баници		

Ето че стигаме до казуса, с който започнахме, и виждаме, че странността на българското заглавие продължава да бие на очи. Цитатът зад заглавието е от „Дванайсета нощ“ (II: III), където развеселеният сър Тоби Белч се обръща към Малволио с думите: „Dost thou think, because *thou* art virtuous, there shall be no more cakes and ale?“. В българския превод на Валери Петров репликата звучи така: „Мислиш ли, че понеже твоя милост е такъв светец, та вече няма да има на този свят вино и баници?“. Подигравателно-хапливият тон е предаден по много подходящ начин, но несъмнено трансформацията на *cakes and ale* във „вино и баници“ е силно одомашнена. Нито *cake* е „баница“, нито *ale*, разбира се, е „вино“; преводачът е търсил цялостно съответствие на метонимията от оригиналния текст, без да се взира в конкретните думи и реалиите, които обозначават. Трябва да се отчете, че запазването на тези реалии действително никак не е лесно. Нито „ейл“, нито „бира“ биха били уместни, защото притежават нефункционални конотации (най-малкото в българския език двете думи са твърде нови, за да се вместят в Шекспиров текст). „Пиво“, бидейки вече архаизъм, би било разумно решение, но остава проблемът с *cakes*, което в случая означава по-обща категория печива, а в контекста на конкретната реплика съдържа конотация с празнична трапе-

⁴ Вж. преди всичко Kristeva 1984.

за. „Баници“ донякъде отговаря на всичко това, обаче несъмнено отправя реалията в домашното, познатото, българско-балканското. Така или иначе, превеждайки „Дванайсета нощ“, В. Петров едва ли е предвиждал необходимостта да се заеме този цитат в превода на заглавието на Моъм, така че не си е давал сметка за този допълнителен проблем, който ще създаде с по-свободния си превод. Оттам насетне Мария Донева, внасяйки това словосъчетание с одомашнените му реалии в съвсем друг контекст, сама поема риск, който може би е излишен. Задачата пред Донева е била по-сложна, отколкото тази пред руския и испанския преводач, които също цитират публикуван превод на Шекспировата пиеса, но там този проблем сякаш не стои със същата острота. При това фразата *cakes and ale* на свой ред е до голяма степен идиоматизирана в съвременния английски език и в този случай междутекстовата отправка не е толкова силна и конкретна, колкото в другите случаи. Както показва италианският пример, тук неутрализацията изглежда оправдана, след като романът, така или иначе, има подзаглавие, което може да се използва.

Табл. 5. *Something Wicked This Way Comes* (Ray Bradbury)

Език/подход	Еквивалент	Неутрализация	Компенсация
Френски			La foire des ténèbres
Немски	Das Böse kommt auf leisen Sohlen		
Испански			La feria de las tiniebras
Италиански			Il popolo dell'autunno
Руски	Надвигается беда		
Български		Нещо зло се задава	

By the pricking of my thumbs / Something wicked this way comes е една от най-популярните реплики на вещиците от „Макбет“ (IV, I). Би било любопитно да се проследи нейният превод в множеството български преводи на пиесата, но така или иначе, към 2010 г., когато романът на Бредбъри излиза на български в превод на Любомир Николов, най-популярният превод, който би могъл да формира културна памет и разпознаваемост на цитата, е отново на Валери Петров: „Чувствам, палци ме сърбят – / значи злото е на път!“. Игривият стихотворен ритъм е изисквал известно съкращаване, което наистина променя внушението на фразата и я прави неподходяща за заглавието на Бредбъри: едно е „нещо зло“, а съвсем друго – „злото“, категорично и дефинитивно. Неяснотата, колебанието, тайнствеността, залегнали в „нещо зло“ изцяло отговарят на темата на романа и душевността на неговите подрастващи персонажи.

Както се вижда от таблицата, тук функционалните еквиваленти са само два. Това може да се обясни с характера на самия цитат в заглавието – цял стих, самодостатъчна ритмическа единица, която е малко вероятно да присъства в толкова удобен за цитиране вид във вече публикуван превод на съответния език. Можем обаче да си представим как дързостта на преводач като Кръстан Дянков би довела тук до такъв вариант на стиха, който да представлява и функционално заглавие. Всъщност преводаческата практика на Любомир Николов, най-вече работата му върху Толкин, където проявява и смело словотворчество, и умение в стихотворния превод, създава тъкмо такива очаквания. А последният (засега) превод на „Макбет“ от Александър Шурбанов (2012) съдържа стиха тъкмо в такъв вид: „иде нещо зло насам“.

За предпочитанието към компенсация във френски, испански и италиански, има и друго обяснение: романът на Бредбъри се възприема като „жанров“, макар че всъщност е по-скоро сложна жанрова смесица (между фантастика, хорър и *young adult*), и в такъв случай, щом не принадлежи към „високата литература“, изглежда по-приемливо да се промени изцяло заглавието му и да се отстрани междутекстовата връзка. Наистина, дори едно повърхностно дирене ще покаже, че и в жанровата англоезична литература често се срещат интертекстуални заглавия. Но все пак логично е да се предположи, че тук мотивацията отчита преди всичко нагласите към жанровата литература сред публиката на приемния език. От друга страна, една по-систематична преводна рецепция на Бредбъри би могла да вземе предвид цялостното му внимание към заглавията в частност и паратекстовете като цяло. (Да отбележим, че този роман например, освен интертекстуално заглавие, съдържа и цели три епиграфа – макар че нито един от тях не сочи към „Макбет“.)

Табл. 6. *Wyrd Sisters* (Terry Pratchett)

Език/подход	Еквивалент	Неутрализация	Компенсация
Френски	Trois sœurcières		
Немски			MacBest
Испански			Brujerias
Италиански			Sorellanza stregonessa
Руски	Вещие сестрички		
Български			Посестрими в занаята

Оставаме при трите вещици (*the Weird Sisters*) от „Макбет“, макар че заглавието на Пратчет, поне на пръв поглед, е от по-друг характер. Тук не се цитира цяла ритмическа единица, както у Бредбъри, но така или иначе, отпратката е към конкретен и добре известен референт в пиесата, така че пред

преводача отново ще стои въпросът как и дали да запази тази междутекстова връзка. Допълнителен нюанс внася изписването *wurd*, което изглежда като една от характерните за Пратчет игрословици, но всъщност по-скоро цели да акцентира върху етимологията на *weird*. Прилагателното, което в съвременния английски има значение на „чудат“ или „откачен“, действително произлиза от староанглийското съществително *wurd*, означаващо „съдба“. В Шекспировата употреба е съхранена именно тази връзка, така че вещиците не са „чудати сестри“, а по-скоро са способни да владеят съдбата (в превода на В. Петров сполучливо са наречени „три орисници-сестри“, което вече представлява и ритмическа единица). В заглавието на своя хумористичен фентъзи роман, изобилстващ от референции към Шекспировия корпус, Пратчет просто „възстановява“ това архаично значение.

Тъкмо тази промяна в изписването на думата обяснява изненадващия факт, че тук не откриваме неутрализация в смисъла, в който вложихме в това понятие. Желанието да се съхрани игровият импулс, търсенето на заглавие, което само по себе си да подсказва хумористичния характер на романа, се отразява дори там, където е избран динамичен еквивалент. Руският превод решава да сигнализира отклонение от канона чрез умалителната форма; френският изобретателно (но и с огромна доза късмет) създава игрословица, комбинирайки *sœur* („сестра“) и *sorcière* („вещица“). Сред компенсациите най-дръзка изглежда тази, предприета от немския превод, чиято стратегия изглежда мотивирана по-скоро от нагласата към произведенията на Пратчет като цяло, но запазва – макар и комично изменена – междутекстовата връзка с „Макбет“. На този фон българското заглавие, макар също да представлява компенсация, е по-скоро консервативно, а и елиминира интертекстуалната отпратка. Като че ли преводът на В. Петров спокойно би могъл да бъде използван тук.

Табл. 7. *Infinite Jest* (David Foster Wallace)

Език/подход	Еквивалент	Неутрализация	Компенсация
Френски			L'Infinie Comédie
Немски	Unendlicher Spaß		
Испански	La Broma Infinita		
Италиански	Infinite Jest		
Руски		Бесконечная шутка	
Български			

Емблематичният постмодерен роман на Дейвид Фостър Уолъс от 1996 г. все още не е преведен на български, но от теоретична гледна точка си струва да разгледаме поне накратко и това заглавие. От пръв поглед личи радикалното решение, избрано в италианското издание на романа, което е в състоя-

ние за пореден път да провокира представите ни за „еквивалент“. Заглавието на Уолъс е цитат от „Хамлет“, който изобщо представлява съществен хипотекст за романа. В прочутата сцена на гробището (V, I) Хамлет си спомня за Йорик като *a fellow of infinite jest, of most excellent fancy*. (В превода на В. Петров: „човек с неизчерпаема духовитост, с блестяща фантазия“; в този на Ал. Шурбанов: „човек с безкрайна духовитост, с превъзходна фантазия“). Видно е, че ако романът се появи на български език, преводачът ще има сериозни затруднения със заглавието: тези два превода са напълно адекватни, но в тях липсват ритмическият заряд и потенциалната асоциативност на английското словосъчетание.) Прави впечатление, че френският превод отново разчита на изненадваща компенсация, която прехвърля общия интертекстуален характер на заглавието в друга посока: този път не към Волтер, а към Данте. Или във всички френски преводи на пиесата не се е намерила достатъчно подходяща фраза, или наблюдаваме съвсем своеобразно одомашняване, разчитащо на чисто семантично съответствие, доколкото самата „Божествена комедия“ не се характеризира точно с „безкрайна духовитост“. Във всеки случай, отново се проявява нагласата да се възприема интертекстуалността като такава, *per se*, при което може да бъде жертвана конкретната междутекстова връзка.

Но какво да кажем за италианския „вариант“ на заглавието? Той без съмнение е еквивалент, при това в най-директния смисъл на понятието: не функционален, не динамичен, а напълно буквален. Дали това е капитулация, отказ от превод, игрова саморефлексия, или дързък ход, разчитащ на това, че италианската публика на този сложен интелектуален роман вероятно, така или иначе, ще познава „Хамлет“ в оригинал и тъкмо на английски цитатът ще предизвика желаниа резонанс? Тук следва да отчетем и това, че след публикацията си през 1996 г. романът бързо добива популярност сред международната литературна и академична общност още преди да бъде преведен на други езици, т.е. на потенциалните си чуждоезични читатели той е вече познат като *Infinite Jest*. Този казус всъщност ни предлага коренно различно отношение към превода на заглавия, в което водещият фактор е разпознаваемостта. И всъщност съвсем не става дума за прецедент, макар и появата му върху самото книжно тяло да е необичайна. Нима на английски език няма практика френските заглавия да се оставят в оригинал в критическия дискурс и справочната литература? *La comédie humaine* повсеместно се назовава тъкмо така, а не *The Human Comedy*. Можем дори да спекулираме че подобно отношение към заглавията ще се среща по-често с интернационализацията на четящата публика.

Оказва се, че заглавията с Шекспиров интертекст разкриват немалко сложни казуси и преводачески стратегии по отношение на превода на заглавия, а и изобщо на превода на интертекст. Решенията са толкова разнообразни, че разтягат границите на триделната класификация, която заложихме и – по-важно – показват, че не може и дума да става за някакъв

универсален подход към превода на такива заглавия, който да бъде сметнат за единствено правилен. Нека тук вметнем, че понякога е възможно дори преводачът да конструира интертекстуална връзка там, където я няма, както в прочутия случай с английския превод на *À la recherche du temps perdu* като *Remembrance of Things Past*.

Разбира се, рисковано е да се правят обобщения въз основа на толкова малък корпус от данни; но ние все пак можем да предложим някои предпазливи изводи, до които стигаме не по логиката на обобщаването, а по тази на открояването. Не само натрупването на количествени данни, но и яркият, впечатляващ, дори единичен пример е в състояние да осветли определени аспекти на проблема. Така например, ако Кръстан Дянков решава да преведе наново съответните стихове от „Макбет“, въпреки наличните 19 превода на пиесата, за да осигури удовлетворителен еквивалент на интертекстуалното заглавие на Фокнър, този отделен факт може би ни казва за българската преводна рецепция не по-малко, отколкото би ни казал анализът на обстойно събран корпус от преводни решения.

Видяхме как Дянков се колебае дали интертекстуалната връзка между Фокнървия роман и „Макбет“ ще функционира в достатъчна степен в съзнанието на приемната аудитория; и как това колебание го мотивира не само да предложи собствен превод на стиховете, но и да ги изведе в епиграф, който той сам изобретява и вмества на „прага“ (по Женет) на Фокнървия текст. Видяхме и как Мария Донева, от друга страна, безрезервно приема, че междутекстовата връзка трябва да се пренесе директно, като се цитира наличен български превод, въпреки че той създава потенциални проблеми от друго естество, а именно – несъответствие на реалиите. В тези два случая наглед наблюдаваме различни преводачески подходи, но дълбинната мотивация зад тях всъщност е една и съща: преводачите свръхостойностяват междутекстовостта. Тук ние няма на свой ред да оценяваме подобно свръхостойностяване; то ни интересува като явление, което особено ярко се откроява в тези два случая, но със сигурност може да бъде проследено и отвъд тясната специфика на заглавията с Шекспиров интертекст. Както показва сравнителният анализ на преводните заглавия, тази нагласа не се подразбира, нито пък е универсална сред професионалните преводачи и рецептивните традиции. Френският превод на *Brave New World*, заменящ Шекспир с Волтер, е радикален, но и характерен контрапример. Но много трудно би било да си представим аналогично решение в българската рецепция. Да се замени цитат от Шекспир с – да речем – такъв от Пенчо Славейков, би произвело литературен скандал. Българските преводачи по-скоро са мотивирани от стремеж междутекстовата връзка да работи така, както работи за читателите на оригинала в изходната култура (т.е. тъкмо както Найда и Тейбър дефинират динамичния еквивалент). Но в същото време – и напълно логично – се забелязва колебание доколко е възможно да се случи това. Наистина ли заглавието „Вино и баници“ отпраща българския читател към „Дванайсета нощ“?

Ще завършим с една хипотеза, провокирана от направените наблюдения. За българската преводна рецепция изглежда важно не просто да бъде преведен определен текст, но да бъде преведен той с допълнителните културни значения, които носи, а в случая това са междутекстовите връзки. Интертекстуалността следва да се съхрани дори когато това става с цената на компромиси в други отношения и дори когато се налага да се съшива наново междутекстовата мрежа, съществуваща само в разпокъсано състояние в приемната култура. Нещо повече, тъкмо на превода се разчита да съшива тази мрежа. Ако краткият монолог на Макбет не отеква достатъчно ясно в съзнанието на българския читател, то преводът на *The Sound and the Fury* няма да капитулира пред тази липса, а напротив – ще я преодолее и попълни. Българският читател ще получи Фокнър плюс Шекспир. Конкретно в този случай иронията е там, че деветнадесет превода на „Макбет“ сякаш не са се оказали достатъчни, за да постигнат това ниво на междутекстова и межкултурна възприемчивост.

Така че не просто междутекстовият, но и межкултурният пренос изглежда свръхстойностен, а преводът е натоварен с допълнителната задача да пресъздаде и в приемната култура отгласите и алюзиите, които принадлежат на изходната – и не просто на изходната, а на световната култура. Независимо какви са собствените ни разбирания за добър превод, в сравнителен план личи, че това не е нито подразбиращ се критерий за професионализъм, нито универсална мотивация за преводаческите решения. Можем с основание да допуснем, че подобна нагласа е по-малко характерна за литературните центрове и по-разпространена в литературните периферии⁵. Докато централните (както настоява Венути във всичките си трудове) са склонни при превод да неутрализират и одомашняват културните специфики на текстовете, идващи от периферията, то в обратната посока може да се наблюдава противоположната тенденция: периферията се стреми да пренесе и приобщи не само конкретния текст, но и културния престиж, който носи той; а както посочва Женет (виж по-горе), интертекстуалните заглавия са пряко свързани с културния престиж. За централна култура, като френската например, изглежда приемливо преводът да се лиши от междутекстовите валенции на оригинала и да търси заглавие, притегателно по един или друг начин за местната публика. Не на последно място, тук следва да се отчете и чисто икономическата мотивация в условията на много по-развит книжен пазар. Докато в България рецепцията сякаш се определя в по-голяма степен от други фактори – от стремежа към системен пренос не просто на един или друг текст, а на цяла мрежа от значения, от жаждата на една литературна периферия да привлече колкото може повече съдържание от центъра, в който се е възряла.

⁵ В последните две десетилетия както в литературната теория, така и в теорията на превода текат оживени дебати относно йерархичната структура на световната литература и как тя определя преноса на модели, жанрове и текстове между центрове и периферии или между големи и малки езици и литератури. Вж. по този въпрос Casanova 2004, Moretti 2013, Venuti 2013.

Библиография

- Baker 1992: Baker, Mona. *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London & New York: Routledge.
- Casanova 2004: Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. (M. B. DeBevoise, Trans.). Harvard University Press.
- De Bruyn 2014: De Bruyn, Frans. Shakespeare, Voltaire, and the Seven Years' War: Literary Criticism as Cultural Battlefield. – In: *The Culture of the Seven Years' War: Empire, Identity, and the Arts in the Eighteenth-Century Atlantic World*. University of Toronto Press, pp. 147 – 168.
- Genette 1997: Genette, Gerard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation* (J. E. Lewin, Trans.). Cambridge University Press.
- Hermans 1999: Hermans, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Kristeva 1984: Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language* (Margaret Waller, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Leppihalme 1997: Leppihalme, Ritva. *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters Ltd.
- Moretti 2013: Moretti, Franco. Conjectures on World Literature. – In: *Distant Reading*. New York: Verso, pp. 43 – 62.
- Nida, Taber 1982: Nida, E., C. Taber. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.
- Venuti 1995: Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.
- Venuti 2013: Venuti, Lawrence. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. London and New York: Routledge.