ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА ЕВРОПЕЙСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ В БЪЛГАРИЯ

П 68/10

Славянски литератури

Преводна рецепция на европейските литератури в България



Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Преводна рецепция на европейските литератури в България в 8 тома

Изданието се осъществява със съдействието на

Фондация „Културконтакт“ – Австрия

Център за изкуства „Сорос“ – София
SOROS CENTER FOR THE ARTS – SOFIA

II 6840
A.SL 20
дар

Преводна рецепция на европейските литератури в България

Том 4

Славянски литератури

Съставители

Иван Павлов
Боян Биолчев
Величко Тодоров
Лидия Терзийска
Христина Балабанова

ЧИТАЛНЯ

Дар за Библиотеката на Института за л-ря БАН
5 II 2003
от Инст. л-ря

София • 2002
Академично издателство „Проф. Марин Дринов“

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

881(091)

В 2640

Изданието е подготвено
от Съюза на преводачите в България
и Института за литература
при БАН

П 6840
Инв. №: 4776

© Иван Александров Павлов, Боян Асенов Биолчев, Величко Светославов Тодоров, Лидия Асенова Терзийска, Христина Андонова Балабанова — съставители, 2002
© Богдан Николаев Мавродинов, художник на корицата, 2002

ISBN 954-430-859-8 (т. 4) (АИ „Проф. М. Дринов“)
ISBN 954-8712-14-8 (т. 4) (ИЛ – БАН)

СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ В БЪЛГАРСКИ ПРЕВОД

Сборникът, посветен на славянските литератури, е четвъртият поред от 8-томното изследване върху преводната рецепция на европейските литератури в България, осъществено чрез спонсорството на австрийската държавна фондация „Културконтакт“ — Виена, и Център за изкуства „Сорос“ — София. Очерците, поместени в 8-те тома, са написани през 1993—1998 г. от авторски колектив, председателстван от ст.н.с. Стефан Кожухаров, тогавашен директор на Института за литература при БАН, и от Александър Миланов и Ганчо Савов, председатели на Съюза на преводачите в България в този период.

Основно изискване към авторите на очерците е да спазват културно-историческия принцип на изследване, насочващ към главните етапи в духовното развитие на България, като анализират как конкретната историческа ситуация определя подбора на превежданите творби и облика на превода им.

Разгледани са най-известните писатели от беларуската, украинската, полската, чешката и словашката литература; отделен очерк е посветен на лужишката литература. С оглед на традициите на академичния курс по славянски литератури в Софийския университет (от 1888 г.) е направен подборът на съответните литератури, включващ тяхната рецепция още преди Освобождението.

Появата на интерес в България към създаденото от славянските писатели е повлияна от общото възрожденско предразположение на любопитство и съчувствие вследствие на общата историческа съдба на народи, намиращи се отдавна в многонационални империи. Започналият просвещенски научен приоритет в изследването на езика, книжовността, миналото и фолклора бързо придобива романтичната мащабност на желаната степен на народностна идентичност. Създадената от чешки учени наука славянска филология ефективно квалифицира подчертано лингвоцентричния и историографски облик на Българското възраждане. С оглед на хуманитарната популярност на латинския и немския език в Централна Европа през XVIII и XIX в. посредством тях се превеждат на български език славянски текстове. Възприемането на резултатите от подхода към света в неговия популярен смисъл става част от разпознаването на белезите за славянска самоличност. В това отношение „австрийските славяни“ с преходното си място между Югоизтока и Централна Европа привличат българското внимание. Героичните борби на полския народ служат за своеобразен образец при решаването на подобни български проблеми. Превеждани са интересни, но често пъти повърхностни творби. Цялостно публикуване на многотомни издания започва едва след Втората световна война. Издателите са били принудени да се съобразяват с развива-

щия се масов литературен вкус. Като подчертано гостоприемни спрямо славянските литератури се очертават периодичните издания — „Българска сбирка“, „Денница“, „Наука“, „Славянски глас“, „Септември“, „Пламък“, „Факел“, „Летописи“ и др. Подобно на други области от обществения живот и в областта на рецепцията на славянски литератури у нас се открояват преломни мотиви, настъпили заедно с Освобождението и голямата славянска културна инвазия в България, социалистическото славянско единство в годините след Втората световна война, макар и под наложената доминация на съветската култура. Появяват се цялостни антологии на славянска проза и поезия. Разгръщат се уменията на нови преводачески поколения, успешно превеждащи съчинения на Адам Мицкевич, Хенрик Сенкевич, Ярослав Хашек, Карел Чапек, излизат преводи на съвременни писатели — Йежи Анджеевски, Чеслав Милош, Вацлав Хавел, Милан Кундера и др. Славянските литератури успяват да бъдат възприети в мащабност, очертаваща реалното им място в европейските литературни и културни съотношения. В това е подчертана заслугата за това на българските преводачи на славянското литературно творчество.

Приключването на работата върху текстовете на очерците е с различни крайни дати в периода 1993—2000 г. В обобщаващите очерци е посочена основната библиография на направените преводи. Изтъкнати са и основните проучвания на историята на славянските литератури.

Иван Павлов

ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА БЕЛАРУСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

Първите сведения за беларуската литература се появяват през 20-те години по страниците на българския периодичен печат. Интерес към нея проявяват приоритетно леви издания като „Наковалня“ и „РЛФ“[1]. Във в. „Работнически литературен фронт“ (9.VII.1930) е поместен и първият превод на произведение от беларуски писател — стихотворението на А. Александрович „Бор“. Тази сравнително закъсняла, ако се съпостави с рецепцията на руската и украинската литература, а и спорадична поява на беларуската литература може да бъде обяснена с няколко причини, като несъмнено сред най-основателните е и собственото ѝ закъсняло, а впоследствие „ускорено“ историческо развитие. Фактически, същностната характеристика на беларуската литература се носи от произведения, създадени през XX в., а обзорът на представянето им в България показва, че българската читателска аудитория е получила възможността да се запознае с най-стойностните ѝ художествени образци. Ретроспективното възпроизвеждане на рецепцията на превода на тази славянска литература дава картината на едно неравностойно по интензитет представяне, което в определени моменти е твърде вяло, а в други — максимално актуализирано. Разгърнато в хронологията си, това представяне може условно да бъде характеризирано чрез два етапа: първи, обхващащ 20-те, 30-те и първата половина на 40-те години, и втори, представен от 60-те, 70-те и 80-те години. Времето между 1945 и 1960 г. може да бъде определено като „преходен период“ в развитието на превода на беларуската литература в България, подготвящ последвалия изключително активен и художествено продуктивен етап.

Първият етап се репрезентира от откъслечни преводни изяви, присъстващи най-вече в контекста на подчертания интерес на българския печат с просъветска, лява ориентация. Развитието на превода на беларуската литература в България е ясно предопределено от идеологически и политически фактори. Характерен пример е периодът след официалното установяване на дипломатически отношения между България и СССР през 1934 г., когато панорамата от периодични издания, поместващи беларуски преводи, става по-пъстра: вестниците „Щит“, „Заря“, „Литературен глас“, сп. „Росица“ и др.[2] Очевидна е обаче фактологическата оскъдност на този първи, начален етап от проникването на беларуската литература в България.

Определеният като „преходен“ период, отграничен между 1945 и 1960 г., се характеризира с постепенно нарастване броя на преводите от беларуската литература, като същевременно по-голямата част от тях не поемат ангажимент към оригиналните текстове. Беларуската литература попада в плановете на издателската политика заедно с постоянно растя-

щия поток заглавия от многонационалната съветска литература. Характерна форма на представянето ѝ в България през споменатия период са тематично обусловените сборници: „Жената в страната на социализма“ (С., 1951), „Силни и смели“ (С., 1951), „Съветски хумор“ (С., 1951), „Едноактни съветски пиеси“ (С., 1952), „Поезия на победата“ (С., 1956), „Разкази за първата руска революция“ (С., 1957) и др. В идейно-тематичните подборки се включват и беларуски поети и писатели, сред които най-често Я. Купала, Я. Колас, П. Броука.

В юбилейния сборник „Поезия на победата“ творците са обособени по националности и в беларуската част са включени както най-популярните в България имена, така и новите — на П. Пестрак, П. Глебка, М. Засим, М. Танк, но познанието за тях си остава повърхностно и тематично ограничено. Актуалността на проблемния сборник през този период на преводната рецепция налага и още една характеристика на представянето — известност получават предимно съвременни творци, които трудно могат да бъдат оразличени според своя оригинален идиостил.

Отделните издания се срещат все още рядко — изключение е романът на Ив. Шамякин „Дълбокото течение“, преведен през 1951 г. от К. Георгиева (от руски) за издателство „Народна култура“. Едва към самия край на периода, през 1960 г., съставители и преводачи започват да обособяват преводната беларуска литература, да се стремят да я покажат с нейната национална специфичност. Един от първите представители на тази нова тенденция става българският поет Н. Вълчев, който почти 40 години работи в областта на превода от беларуски. Заедно с Ив. Давидков и Д. Методиев той представя в сп. „Септември“ (1960, № 11) подборката „Съвременни белоруски поети“ и с това откроява поетическите беларуски гласове. Това е навечерието на *втория, същински етап,* когато в България богато се разгръща познаването на беларуската литература. Последователното десетилетие е благосклонно към нея. Особено активно е представянето на поезията. Само за три години, от 1962 до 1965 г., поредицата „Библиотека съветски поети“ на издателство „Народна култура“ се обогатява с шест поетични сборника. Безспорно, издателската политика е обвързана с официалната тенденция на масирано представяне на съветската култура, изкуство, литература, но публикуваните шестима беларуски поети не могат да бъдат включени в т. нар. „сив поток“. Поскоро те се обвързват с един друг контекст — този на непознатите, малките славянски литератури, чиято рецепция у нас преживява един своеобразен ренесанс през втората половина на XX в.

Сред шестимата „избраници“ са и двамата признати класици на беларуската литература — Янка Купала и Якуб Колас. Характерна черта на предпочитанието, проявявано към тях в предходните десетилетия, е публикуването „по повод“ и на пръв поглед появата им в България през 1962 г. не прави изключение, защото тази година е отново „юбилейна“: осемдесетгодишнината на двамата творци-връстници. Актуалният повод обаче има добрата последица да положи началото на същинското, високохудожествено представяне на беларуската литература в България. Стихосбирките „Избрани стихотворения“ от Я. Купала и Я. Колас откриват нов етап в работата с оригинала, нов подход към поетичния текст. В преводаческия „екип“ се включват заявилите се като ангажирани с беларуската

литература поети А. Германов, Н. Вълчев и Ив. Давидков и този факт изиграва важна роля за художествените достойнства на сборниците. В работата с поезията на Я. Купала участват също станалите впоследствие „имена" в превода — Л. Любенов и Хр. Берберов.

„Избрани стихотворения" от Я. Купала включва 41 лирически творби, както и поемата „Надгробна могила" (прев. Н. Вълчев), и разкрива основните интонационни характеристики на неговата поезия: дълбокия лиризъм, кръвно свързан с дискретната чувственост на беларуската народна песен, както и проникновеното общуване с родното, със земята и нейните труженици. Стихотворения като „Явор и Калина" (прев. Ив. Давиков) и „Две тополи" (прев. А. Германов) отчетливо допринасят Я. Купала да стане съзвучен на българския поетичен контекст.

Подборката, направена за „Избрани стихотворения" от Я. Колас, е ориентирана предимно към социалната проблематика на творчеството му, както и към военната тема, която занапред ще представя и много други беларуски автори. Сборникът съдържа и още един важен за възприемането на беларуската поезия щрих — образци на жанра на поемата, която заема съществено място в наследството на Я. Колас. Откъсите от „Нова земя", „Музикантът Симон" и „Възмездие" репрезентират лироепическата форма в беларуската литература. В направените преводи все повече се разгръща преводаческото умение на Н. Вълчев и А. Германов, на Ив. Давидков и П. Стефанов.

В останалите четири стихосбирки от поредицата се включват поетите П. Броука — „Избрани стихотворения" (С., 1963), А. Куляшов — „Избрани стихотворения" (С., 1963), М. Танк — „Избрани стихотворения" (С., 1964) и П. Панчанка — „Избрани стихотворения" (С., 1965). Техните имена принадлежат вече на беларуската класика от XX в., а преводите на българските поети и след повече от 30 години не са загубили своите художествени достойнства. Сред лирическите образци си остава стихотворението на П. Броука „Пахнет чабер", което А. Германов с точен усет за атмосферата е възпроизвел като „Здравец дъхти" („чабер" означава „чубрица"):

Как ще забравя аз вечер такава?
Слънце, жар-птица, далеч догорява,
с нежност безкрайна гората шепти.
Здравец дъхти,
здравец дъхти...

Картината на поетичния превод от 60-те години се допълва и от първата книга на Нил Гилевич — един от най-талантливите и активни познавачи и преводачи на българска литература в Беларус. Разноликата група на поетите-преводачи — всеки със собствен натюрел — съумява да постигне съзвучие, да представи различните тоналности в гласа на лирическия „аз", ту разсъдителен, ту дълбоко интимен. Престиж на стихосбирката „Избрани стихотворения" (С., 1968) придава и подбраният „български цикъл" на поета.

През 60-те години имена на беларуски поети се появяват и по страниците на различните периодични издания, като с повишена активност това става по време на проведената през есента на 1965 г. Декада на белоруската култура.

През разглежданото десетилетие прозата на Беларус, макар и с не такава последователност, също започва да се издава. Част от преводите са направени от руски: А. Адамович „Война под покривите“ (Варна, 1963), трилогията на Я. Колас „На кръстопът“ (С., 1963), обединените в една книга повести „Алпийска балада“, „Фронтова страница“ и „Клопка“ от В. Бикав (Пловдив, 1965). Посочените издания представят както беларуската класика, така и най-актуалната тема за беларуската литература тогава — темата за войната.

Своите първи постижения демонстрира и преводът от беларуски оригинали. В областта на прозаичния превод се изявяват новите тогава имена: на Г. Вълчев, който заедно с Д. Минчева превежда беларуски приказки („Вълшебната свирка“, С., 1964), и на Хр. Берберов, чиито две работи — „Сърце на длан“ и „Беларуски разкази“, го нареждат сред най-добрите интерпретатори на беларуската проза. Първата — романът на Ив. Шамякин (С., 1964), е забелязана от българските критици[3], а втората предлага за първи път един по-пълен списък от имена и произведения: 31 автори и 40 разказа, създадени между 10-те и 60-те години. За първи път на български могат да се прочетат творби на Зм. Бядуля, Т. Гартни, М. Зарецки, М. Чарот, както и на редица съвременни писатели: У. Караткевич, Ив. Пташникав, Б. Сачанка, М. Стралцов, Ив. Чигринав, които ще бъдат представени с отделни издания през следващите десетилетия. Тематичните центрове на сборника са „тежкият живот на крепостното селячество“ и войната 1941—1945 г., която има особено висока цена в Беларус. Изданието е „уплътнено“ и от „бележки за авторите“. Преводаческата работа на Хр. Берберов е прекъсната от внезапната му смърт, но постигнатото от него остава сред образците на този вид изкуство.

Представата за беларуската литература се допълва през 60-те години и от преводите на драматургични произведения: комедията на А. Макайонак „Лявониха в орбита“ (С., 1962) и „Ако ти си човек“ на А. Маузон (С., 1964).

Прегледът на преводната рецепция на беларуската литература в България през 60-те години недвусмислено показва, че присъствието на тази литература у нас не е спорадичен факт, а все по-задълбочаващ се познавателен процес, който постъпателно се развива и през следващите две десетилетия от определения като *втори* етап на рецепцията.

Следващото десетилетие — 70-те години, се характеризира с най-висок интензитет на проникването на беларуската литература в България, с най-голямо разнообразие на имена и заглавия.

Още през 1971 г. излиза сборникът „Белоруски поети — едно поколение“, където изявените вече поети-преводачи представят подборки от т. нар. средно поколение в беларуската лирика. Самото заглавие е изключително показателно, защото затвърждава тенденцията за последователно представяне на националната специфика на тази литература. Поезията на Беларус се репрезентира от „Избрани стихотворения“ (С., 1974) на А. Вялюгин, а така също и от оригиналния сборник „Сто шедьоври на баладата“, където са включени примери на тази жанрова форма от Я. Купала, А. Куляшов и А. Вялюгин[4]. Последният присъства с „Балада за уралския танк“ в превод на С. Лазаров, която в отделната стихосбирка е в превод на Н. Вълчев. Едновременното публикуване на двата превода дава

възможност за проследяване на търсенията и находките на преводачите. Н. Вълчев се оказва както по-точен, така и по-изобретателен:

Танкистът из люка
цял в пот се подава.
Селце — гледа — глухо —
ни дим, ни гълчава.

(С. Лазаров)

И спрял. И надникнал
танкистът от горе:
Селце. Пепелища.
Руини. И горест.

(Н. Вълчев)[5]

Поетичната картина се допълва и от стихосбирката „Август и лешници“ — второто представяне на Н. Гилевич — сега вече много по-богато: с 89 стихотворения, както и с поемата „А къде е това изворче“. Изданието от 1980 г. преоткрива отново някои, вече публикувани стихотворения, като предлага нови, подобрени варианти на стихотворенията „Август и лешници“, „Вземи ме под чадърчето си ти“ и др. Преводът на стихосбирката се дължи отново на Н. Вълчев и А. Германов, които се стремят да допълнят представата за поетическия свят на Гилевич, като подсилват най-вече лирическата, интимната нота. Изброените отделни поетически издания през 70-те години са в контекста на поредица поетични преводи, публикувани в различни периодични издания, които тук поради ограничения обем не сме в състояние да обхванем.

Макар и добре застъпена, преводната беларуска поезия не е приоритетна за преводната рецепция през разглежданото десетилетие. Нейна същностна характеристика е прозаичният превод, като акцентът пада върху беларуския роман. В годините 1971 и 1974 издателство „Народна култура“, което е и най-активно в представянето на беларуската литература, отпечатва дилогията на Ив. Мележ „Хора сред блатата“ в превод на Ижо Соколов и „Дъхът на бурята“ с преводач П. Кънева, като по този начин дава възможност на българския читател да се запознае с един от най-ярките образци на реалистичната повествователна традиция. Ив. Мележ разкрива дълбините на беларуската народопсихология, разгръща картини от живота на хората в един от най-затънтените, „забравени от Бога“ краища — Полесието, като внушава идеята, че съществените събития в историята на една страна и един народ не отминават нито едно място и нито един човек. Поетиката на дилогията следва образците на романа-епопея и клони към разгърнатите панорамни картини на народната съдба.

Състоянието на романовата форма в съвременната беларуска литература се репрезентира и от преводите на познатия вече в България Ив. Шамякин. Неговото сравнително пълно представяне става благодарение на С. Владимиров, който също следва да бъде окачествен като един от най-активните преводачи на беларуската проза. Той не само внимателно следи литературния процес в Беларус и реагира на актуалните художествени явления, но се грижи и за тяхното своевременно представяне. Преводът от оригинал отдавна не е „тайнство“, което не може да бъде разгадано от българските преводачи. През 70-те години С. Владимиров работи с романите „Търговката и поетът“, излязъл в пловдивското издателство „Хр. Г. Данов“ през 1978 г., и „Атланти и кариатиди“ (С., 1980). Първата творба е още един вариант на доминиращата в беларуската литература военна проза, а втората — един по-нетипичен тематичен избор. Под античното заглавие е разгърната съвременната градска проблематика, и то сред остро конфликтното ежедневие на група интелигенти.

Беларуският роман е специфициран и с превода на „Славея“ от Зм. Бядуля (1977)[6], един от създателите на беларуската проза от първата половина на века. Романът връща читателя към трагичната участ на крепостните селяни, възкресява период, който в съвременния етап на развитие става художествен обект за У. Караткевич. Присъствието на Зм. Бядуля дава импулс за появата на К. Чорни на български. През 1978 г. от „Народна култура“ е издаден сборникът „Млечният път“, включващ едноименната повест, а така също и повестите „Лявон Бушмар“ и „Люба Лукянская“, писани през 20-те и 30-те години и въплътили националната специфика на търсещата и намираща самоизява беларуска литература. Дело на преводачите С. Владимиров и П. Кънева, И. Соколов и Р. Евтимова, този сборник връща към традицията в областта на по-кратката белетристична форма, на повестта и разказа, които впоследствие намират своите талантливи създатели. През разглеждания период на 70-те години панорамата на превода от беларуски става по-релефна именно благодарение на преводите на такива изявени съвременни разказвачи като Я. Брил, В. Бикав, А. Адамович и др.

Книгата „Витражи“ от Я. Брил жанрово обхваща както повестта, така и една по-рядко срещана белетристична форма — лирическата миниатюра. Преводачът И. Соколов постига специфичния ритъм и мелодика на словесните витражи.

Писателят А. Адамович е представен с книгите „Хатинска повест“ (С., 1975) и „Асия. Последен отпуск“ (Пловдив, 1977), преведени от руски. Ако втората книга илюстрира присъствието на съвременната тема в беларуската литература, то посочената в заглавието на първата жанрова форма не е коректно дефинирана. В „Хатинска повест“ А. Адамович използва активно внушителната сила на документалистиката, за да разкаже с „езика на фактите“ за войната. Издаването на „Хатинска повест“ щрихира не само тематично, но и жанрово творческата специфика на А. Адамович, която ще се открои и в изданията през следващото десетилетие и ще затвърди предствата, че „голямата“ тема на А. Адамович си остава войната. Аналог на тематично пристрастие е и творчеството на един от най-значимите беларуски писатели — В. Бикав, който през 70-те години е щедро представен в България. Вече познат на българския читател, В. Бикав утвърждава представата за ангажиран с военната проблематика творец, проявяващ предпочитание към по-камерната форма, синтез на остроконфликтна, екстремна ситуация. Ако А. Адамович е по-пристрастен към литературата на факта, то В. Бикав се придържа към фикционалния повествователен модел. Той е разкрит от богат списък заглавия на повести: „Да доживея до утрото“ (прев. от рус. Е. Матева), „Сотников“ и „Обелиск“ (прев. от рус. М. Веселинов), издадени през 1974 г., „Глутницата“ (прев. от рус. Сл. Хр. Караславов)[7], които българският читател ще срещне и обединени в двутомника на В. Бикав „Избрани повести“ (С., 1977)[8]. Характерно за подхода към споменатите по-горе творци е своевременното им представяне на български; първите издания се появяват скоро след отпечатването им в тогавашния СССР. Преводът от руски, макар направен най-често от авторските преводи на самия В. Бикав, не запазва някои от специфичните черти на беларуския оригинал и особено на характерната, различна от руската, ономастична система.

В края на десетилетието — през 1980 г. — към преведеното от прозата на В. Бикав се прибавя и повестта „Да тръгнеш, без да се завърнеш“ (прев. от рус. П. Кънева), където трагичната нота е изведена в интонационна доминанта. Мотивът за пътя е интерпретиран както в неговата конкретност, така и във философския аспект на неговия екзистенциален смисъл, разгадаван чрез авторовата мяра за човешките норми.

Постиженията в областта на художествената проза на Беларус се разкриват и от книгата „Белоруски повести“ (Варна, 1978). Съставителството е поверено на В. Никифорович, който се изявява и като преводач и критик на българската литература. Като познавач на българската проблематика, съставителят търси повести с проблемни акценти, които да бъдат близки на нашия читател. В книгата са събрани пет повести, които разкриват гравитиращи както към епическото, така и към силно лиризираното повествование модели. Творбите на Ив. Пташникав („Тартак“) и на Б. Сачанка („Оксана“) връщат към неизчерпаемата за беларуската литература тема за войната като трагедия, застигаща всекиго. Това, че тя оставя неизличими следи в човешкото съзнание независимо от възрастта и житейския опит, се внушава от повестите на М. Стралцов „Един цървул, един терлик“[9] и на У. Караткевич „Кестенови листи“, завършваща с горестната констатация на повествователя: „И през това тъжно време нашето обгорено, изгорено, нашето смазано от войната, нашето осакатено юношество винаги възниква в паметта ми“ (с. 389). В книгата е включена и повестта „Раздяла в Кавалци“, където писателят Ив. Навуменка разисква актуалната съвременна тема за миграцията, за обезлюдяването на беларуското село, представена в съчетание с една драматична любовна интрига. „Белоруски повести“ са преведени от оригиналите от П. Кънева и Р. Евтимова.

Характеристиката на беларуската повест е допълнена и от изданието „Крило на тишината“ на Янка Сипаков (прев. от беларус. М. Димитрова, Пловдив, 1980).

Очевидно е разнообразието в представянето на беларуската литература през 70-те години. Жанрова пълнота тя добива и от превода на беларуската драма „Трибунал“ на издавания вече А. Макайонак (прев. от рус. С. Найденов, С., 1972).

Следващото десетилетие продължава наложилата се тенденция, която поддържа интереса към беларуската литература. За това десетилетие се създава впечатлението, че тежнее към по-„солидни“ издания. Несъмнено са укрепнали както преводаческите, така и издателските възможности, и то не само по отношение на беларуската литература. Една от най-престижните поредици — библиотека „Световна класика“ на издателство „Народна култура“, притежава и том с избрани творби на Я. Купала и Я. Колас[10]. Посветен на стогодишнината от рождението на беларуските класици, в него съставителите успоредяват двамата творци и така прозвучава както тяхната интонационна и тематична близост, така и специфично индивидуалното за всеки от тях. Към познатото от първите издания „Избрани стихотворения“ се прибавят нови литературни факти: поемите „Вечна песен“ и „Тя и аз“ (прев. от беларус. Хр. Попов), а така също и комедията „Павлинка“ (прев. С. Владимиров) от Я. Купала и нови за българския читател прозаични произведения от Я. Колас. Томът „Избра-

ни творби“ се възприема като част от класическия опознавателен модел на преводната рецепция в България.

Към този модел се приобщава и стихосбирката на един от първите създатели на беларуската поезия — М. Багданович. „Златни струни“ излиза през 1984 г. с предговор от С. Владимиров и в превод на Хр. Попов.

Вниманието на преводачите е привлечено, и то напълно заслужено, от един от най-самобитните беларуски поети — Ригор Барадулин, и в резултат на това излиза книгата „Трофейна тръба“ (С., 1981). През 1988 г. издателство „Народна култура“ отпечатва трета стихосбирка на Н. Гилевич — „В този век“, която може да припознае в съкратен вариант „Август и лешници“. С тези отделни издания се изчерпва списъкът на стихосбирки от беларуски поети. До края на 80-те и през първата половина на 90-те години появата на едно или друго име от беларуската поезия е предимно спорадична. Така завършва *вторият етап* на преводната рецепция на беларуска поезия, оказал се изключително наситен като преводаческа и издателска дейност и в същото време особено значим по отношение на културния обмен между двете славянски литератури.

Аналогичен е интензитетът и в областта на превода на другите жанрове. Като създател на историческия детектив в беларуската литература се представя У. Караткевич. „Страшната ловна дружина на крал Стах“ (С., 1981, прев. от беларус. Р. Евтимова) и „Черният Олшански замък“ (С., 1983, прев. от беларус. П. Кънева) разкриват чрез специфичните средства на жанра една от съществените особености в поетиката на У. Караткевич — да чете историята на Беларус, податлив не толкова на официални и установени тези, а като я пречупва през призмата на своите изключително силни емоционални пристрастия, убеден в неизбледняващата нравствена памет на своя народ.

През 1981 г. излиза дилогията-епопея на Ив. Чигринов „Плачът на пъдпъдъка“ и „Оправданието на кръвта“ в превод на С. Владимиров и Ив. Дойчинов, който превежда и продължението ѝ „Свои и чужди“ (С., 1986). Многотомната епопея на Ив. Чигринов идентифицира още една черта на беларуския повествователен модел — неговата епическа разгърнатост при интерпретацията на една от тематичните доминанти — военната. Беларуската литературна памет се оказва „ненаситна“ за военната тема, може би защото е неизчерпаема причинената болка, която търси все нови и нови картини на човешката трагедия, на страданието и смъртта.

Безутешната болка на миналото се проблематизира от Ив. Шамякин в романа „Ще взема твоята болка“, преведен от Ив. Дойчинов и издаден от „Хр. Г. Данов“ (Пловдив, 1982), и от А. Адамович в дилогията „Партизани“ (Варна, 1989, прев. от рус. Ем. Гергова).

Чувствителна към тази доминантна за беларуската литература проблематика си остава и беларуската повест, представена през 80-те години от автори като Ив. Пташникав, В. Бикав и др. Повестта „Найдорф“ от Ив. Пташникав е преведена от Л. Лашкова и издадена през 1982 г., а В. Бикав продължава срещите си с българския читател чрез повестта „Прокобата“ (прев. от беларус. Н. Вълчев, С., 1987) и „В мъглата“ (прев. от беларус. С. Владимиров, 1988). През разглежданото десетилетие се появява и първият роман на В. Бикав — „Кариерата“, преведен от Н. Вълчев и издаден през 1988 г. Макар и не единствена сюжетна линия, войната присъства и в тази прозаична творба на В. Бикав.

От основния тематичен поток се различава само книгата на Б. Сачанка „Вълчицата“, събрала новели в превод на Ив. Дойчинов и Р. Евтимова, П. Кънева, Л. Лашкова и Ж. Георгиева (С., 1984). Всички те са работили с оригиналните текстове.

Това последно, интензивно десетилетие на преводната рецепция запазва вкуса към преводаческото майсторство, проявено както в работата с поезия, така и с проза. Важно, но изпълнимо през 80-те години условие за търсеното качество се оказва все по-доброто познаване на беларуския етнос и език. Информативната страна на горепосочените издания е защитена и от това, че те най-често са снабдени с предговори и бележки за авторите. В „жанра“ предговор през *втория етап* се изявяват най-вече Н. Вълчев, С. Владимиров и Р. Евтимова.

За възприемането и усвояването на беларуската литература в България допринасят и изследванията с критичен и историколитературен характер: книгата на Г. Вълчев „Приобщения“ (С., 1971), както и серията статии в сборници и периодични издания[11], дисертацията на Р. Евтимова „Българо-белоруски литературни връзки. Опит за типологическо сравнение“ (Минск, 1976) и статиите ѝ[12], литературоведските изследвания на В. Ванчева[13] и Р. Станкевич[14].

Богат с библиографски данни за преводната рецепция на беларуската литература в България е и енциклопедичният справочник „Писатели на народите на СССР“ (С., 1989), съдържащ статии за 22 беларуски писатели.

Неочаквано през 1997 г. представата за беларуската литература от 90-те години се опреснява от цял брой на сп. „Панорама“, където са откроени тематични нива, представени са за първи път непознати имена на поети и белетристи.

През 1998 г. издателство „Панорама“ представя в самостоятелна стихосбирка самобитната поетеса Я. Янишчиц в превод на Хр. Попов, З. Василева, Н. Вълчев и др. и послеслов от Р. Евтимова.

Рецепцията на беларуската литература в България през XX в. е завършена от двуезичната „Антология на беларуската поезия“, издадена от „Панорама“. Тя представя мащабно пътя на тази литература през вековете (XII—XX в.). Антологията съдържа над 6000 стиха, съставена е от Р. Евтимова, редактори са Хр. Попов и З. Василева. Панорамата на беларуската литература в България след тази антология е уплътнена.

БЕЛЕЖКИ

[1] В. „Наковалня“ от 9.V.1928 г. публикува ст. „Културата на Съветска Белорусия“, където се споменават имената на К. Чорни, М. Зарецки, М. Чарот. Вж. и в. „РЛФ“ от 9.VII.1930 г.

[2] *Вж.* Малка литературна енциклопедия. С., 1940.

[3] *Вълчев, Г.* Приобщения. С., 1971.

[4] Сборникът излиза през 1974 г.

[5] Оригиналът е: „Спацэла танкіст паказался над люкам. Жалобная в вёска. Без вокан. Без гукаў.“

[6] *Бядуля, Зм.* Славея. С., 1977, е с преводач и автор на предговора Р. Евтимова.

[7] Публикацията е в сп. „Съвременник“, 1975, № 3. Двутомникът на В. Бикав

включва повестите: „Алпийска балада“, „Трета ракета“, „Сотников“, „Обелиск“, „Да доживея до разсъмване“, „Неговият батальон“ и „Глутницата“.

[8] *Бикав, В.* Избрани повести. С., 1977.

[9] Повестта на М. Стралцов „Един цървул, един терлик“ е включена по-късно и в книгата „Есенен спомен“ (С., 1984).

[10] Избрани творби. Янка Купала и Якуб Колас. С., 1982.

[11] *Вж.* ст. „Българи и белоруси в своите литературни контакти“ в сб. „Октомври и развитието на българската литература“ (С., 1967).

[12] *Вж.* ст. „Белоруски авангард?. . .“ в „Славянски вестник“, № 24 от 1992 г., предговора към „Антология на беларуската поезия“ (С., 2000) и др.

[13] *Вж.* ст. „Проблемът за героизма в повестта на В. Бикав „Обелиск“ (Научни съобщения на Пловдивския университет, 1977) и ст. „Концепцията за личността в повестта на В. Бикав „Сотников“ (Научни съобщения на Пловдивския университет, 1979).

[14] *Вж. Станкевич, Р.* Творчеството на Я. Купала в България. — Език и литература, 1982, № 4.

Румяна Евтимова

ВАСИЛ БИКАВ

ВАСІЛЬ БЫКАЎ

р. 1924

Беларуският писател В. Бикав се представя за първи път в България през 1963 г., с отпечатаната в Държавно военно издателство повест „Трета ракета“[1], когато той е вече утвърдено име в тогавашната съветска военна проза.

Васил Бикав е роден на 19.VI.1924 г. в беларуското село Черновщина (Бички), Витебска област. Биографията му до 17-годишна възраст не съдържа особени събития — обикновено детство на селско момче. През 1941 г. заминава доброволец на фронта. Войната, видяното в Беларус и по фронтовете на Европа, става трайна тема в неговото творчество. Първата му публикация е през 1948 г., а през 1960 г. излиза и първата му книга — сборникът разкази „Викът на жерава“ („Жураўліны крык“). Оттогава до днес Бикав е написал десетки повести и разкази. Хронологичният им списък е дълъг: „Фронтова страница“ („Здрада“, 1961), „Алпийска балада“ (1964), „Круглянският мост“ (1969), „Сотников“ (1970), „Обелиск“ (1971), „Да доживея до утрото“ („Дажыць да світаня“, 1973)[2], „Глутницата“ („Волчья зграя“, 1974) и „Неговият батальон“ („Яго батальен“, 1975)[3], „Прокобата“ („Знак бяды“, 1982)[4], „В мъглата“ („У тумане“, 1987) и др. През 1986 г. към тях се прибавя и романът „Кариерата“ („Карьер“). Във всички произведения чрез един или друг сюжет са разкрити трагични съдби на хора, попаднали в екстремните условия на войната. Тя ги отвежда на фронта, в партизанските лагери, в концентрационните лагери, в плен, в обсада, като ги изправя на границата между живота и смъртта, когато човекът задължително трябва да направи своя избор.

Всички творби на В. Бикав са остро проблемни, със силен акцент върху трагизма на войната и върху задължителността най-вече на нравствените норми. В светоусещането на Бикав важна роля играят категориите хуманност и морал и неговият нескрит максимализъм понякога проблематизира литературната съдба на творбите му, а и неговата житейска участ.

Така например повестите „Мъртвите не ги боли“ („Мёртвым не баліць“, 1965) и „Проклетата височина“ („Праклятая высата“, 1968) са подложени на времето на остра критика за субективизъм в изображението на историческата правда за войната и задълго са иззети от списъка на одобрените от съветската цензура книги. Неспособността на Бикав да избира удобството пред принципите предизвиква неговата изолация. Парадоксално е, че носителят на толкова литературни и държавни награди живее в провинцията — в Гордно — далеч от столичния град.

Трудните взаимоотношения на Бикав със заобикалящата го действителност му създават репутацията на конфликтна личност. Особено след Чернобилската катастрофа от 1986 г. Бикав активизира обществената си дейност, защитава беларуската кауза, оглавява при създаването му дру-

жеството „Бацкаўшчына“ (Татковина), което се опитва да възроди беларуското самосъзнание, да укрепи връзките между разпилените по света сънародници.

Неговият авторитет в Беларус е безспорен, а като писател има световна известност. Произведенията му са превеждани многократно, преиздавани са неведнъж на руски, на украински, на езиците на бившите съветски републики преди разпадането на Съветския съюз. Той е превеждан на английски, френски, немски, унгарски, виетнамски и др.

Последните издания на В. Бикав в родината му са събраните съчинения в 6 тома, започнали да излизат през 1992 г., както и повестта „Хайка“, с която писателят се връща към времето на сталинските репресии и сибирските лагери.

Първото представяне на В. Бикав у нас слага началото на дълъг период, през който рецепцията на писателя е разностранна.

Наред с отделните издания на по-голяма част от неговите произведения, в периодиката също се публикуват преводи на откъси от тях или разкази, критически статии, интервюта с писателя[5].

В. Бикав е един от малкото беларуски писатели, чието творчество е обект на литературоведски интерес от страна на българските беларусисти.

Още през 1965 г. в потока от материали, актуализирани от Декадата на белоруската култура, протекла между 27. IX. и 7. X., се открояват няколко публикации за В. Бикав. В сп. „Българо-съветска дружба“ (№ 9) Г. Вълчев помества „портретен етюд“ и разказ от В. Бикав[6], същият автор пише и обзора „Літаратура Беларусі“ (в. „Работническо дело“ от 26.IX.), където определя В. Бикав като „добре познат на българския читател“. През 1965 г. и издателствата проявяват интерес към неговото творчество. В пловдивското издателство „Хр. Г. Данов“ излизат в една книга повестите „Алпийска балада“, „Фронтова страница“ и „Клопка“, преведени от руски от Елка Хаджиева и С. Владимиров.

Следващото десетилетие Бикав отново привлича вниманието на преводачите, които работят както с оригинални, беларуски текстове, така и с руски преводи. Някои от повестите на Бикав имат авторски превод, но други са с авторизирана, по-свободна интерпретация на руски. Издателската политика през 70-те години като че ли е повече заинтересувана от количествените показатели и не търси националната идентичност на автора. От руски Ел. Матева превежда за издателство „Народна младеж“ повестта „Да доживея до утрото“, а М. Веселинов — повестите „Сотников“ и „Обелиск“ — за Държавно военно издателство (1974). През 1975 г. Сл. Г. Караславов публикува в превод от руски повестта „Глутницата“ (сп. „Съвременник“, № 3).

През 80-те години рецепцията на В. Бикав е особено интензивна. Значима е годината 1977, когато Партиздат представя двутомник с избрана проза на писателя. В първия том на „Избрани повести“ са включени вече познатите „Алпийска балада“, „Трета ракета“ и „Сотников“, а във втория се преиздават „Обелиск“, „Да доживея до разсъмване“, „Неговият батальон“ и „Глутницата“. Ново във втория том е есето на В. Бикав „Камбаните на Хаган“, където писателят се отдава на размисъл за трагичната участ на Белорусия през войната, за необходимостта паметта да не позволи равнодушието на забравата да притъпи болката и дълга.

Съставител на двутомника „Избрани повести“ е Катя Топчиева, която фактически само събира вече публикуваното на български. Показателен е примерът с повестта „Трета ракета“, която се отпечатва за четвърти път, и с повестта „Неговият батальон“, която през текущата година е тиражирана за трети път, след като е четена на страниците на сп. „Пламък“ (№ 1 и 2) и издадена от Военно издателство. Тази издателска политика оставя място за въпроси. Най-тривиалният отговор е, че В. Бикав попада в една особено лансирана през периода 1944—1989 г. тематична линия в приоритетната за публикуване съветска литература — т. нар. военна проза. Както се вижда, афинитет към В. Бикав проявяват най-вече тогавашните строго профилирани издателства Партиздат и Военно издателство.

Независимо от присъствието на идеологическия детерминатор, който се проявява винаги при културния обмен с бившия СССР през отбелязания период, случаят В. Бикав, макар и с неестествената фреквентност на публикуване на някои негови творби, е позитивен поне откъм възможността за среща с художествено защитено литературно явление.

В. Бикав остава актуален с проблематиката, която експлицира чрез военната тема. „Най-важният от нравствените проблеми, и не само във време на война — казва В. Бикав в своето интервю „Защо пишем за войната“, поместено в сп. „Родна реч“ (№ 5 от 1975 г.) — е проблемът за избора. Нерядко от избора зависи цялата същност на човека, макар този избор да се осъществява различно. Мен това ме привлича, защото дава възможност да се изследва не само самата война (това е задача на историците), а възможностите на човешкия дух, проявяващи се през войната.“ Именно тази идея е водеща при изграждането на характерологията на героите, в които Бикав разкрива най-вече неподозирана способност за мъжество и достойнство. Това са ранени и болни хора, крехки жени и невръстни деца. Когато търси опазените морални ценности, Бикав е далеч от помпозния героизъм, от епическите баталии. Специфични черти на поетиката му са контрахираният хронотип, камерността, ограничената персонажна система, където епическият размах е изместен от задълбоченото психологическо вникване в сложния човешки свят.

В двутомника от 1977 г. българският читател има възможност още веднъж да се срещне с едни от най-емблематичните персонажи на Бикав: Сотников, учителя Мороз („Обелиск“), лейтенант Валошин („Неговият батальон“), поставящи над всичко възвишените хуманни и нравствени принципи и поради това изминаващи житейския си път особено трагично.

Двутомникът привлича вниманието на редица рецензенти[7], които се спират най-вече на специфичната бикавска проблематика и отделят помалко внимание на особеностите на превода.

Вторият том на „Избрани повести“ дава възможност да се съпоставят преводите от руски и от беларуски. Разликата се долавя най-вече в начина на предаване на ономастичната система, като единствено в „Неговият батальон“ преводачката П. Кънева е спазила специфичните беларуски особености. Останалото в начина на интерпретиране се обуславя до голяма степен от личните качества на преводача. Не само за преводите на В. Бикав, но и като цяло за преводите от руски може да се отбележи, че „препъникамък“ за по-неопитните преводачи стават словоредът и па-

разитиращите в съзнанието русизми. За съжаление примери от подобно естество се открояват и в посочените издания, въпреки че някои са отпечатвани многократно.

В „Да доживеем до разсъмване“ и в „Сотников“ има материал за критика на превода. Ето някои от по-характерните примери:

„Обърна всичко това с *кратък* поглед“ (с. 239)
„Но той някак *крепеше* съзнанието си и чакаше. . .“ (с. 240)
„Трябваше може би да обърне рязко предницата надясно,
тогава биха се задържали на края на дерето, но уплахата
му беше по-силна, за да разбере тая проста работа.
Обхванат от нея, Коля скочи от натоварената кола, която
заедно с коня и момичето вече се преобърна в дерето“ (с. 142)

Читателят е оставен сам да отгатва логическите предикати. Времевите съотношения в отделните части на сложното изречение също остават без прецизна редакторска намеса.

Много по-внимателно се работи през 80-те години, когато представените произведения се превеждат от оригинал. Броят на издадените творби от В. Бикав през 80-те години е сравнително по-малък. На границата с предходното десетилетие, през 1980 г. П. Кънева превежда за последен път от руски повестта „Да тръгнеш, без да се завърнеш“ и тя излиза във Военно издателство.

Следват двукратно публикуваната — през 1985 г. в Партиздат и през 1987 г. в издателство „Народна култура“ — повест „Прокобата“ и романът „Кариерата“ (Партиздат, 1988). И двата превода са дело на Н. Вълчев, който запазва през годините траен интерес към беларуската поезия и проза. Романът „Кариерата“ е издаден според възприетия вече образец: обръщение към българския читател от автора, уводни думи от К. Топчиева, ситуирани в актуалната политическа проблематика. Но с тази книга се разширява познанието не само за миналото на Беларус — оживяват мигове от страшната 1941 г., но и за съвремието. В този роман на Бикав отново се разчупват клиширани истини и човекът се разкрива в своята сложна противоречивост, забравил, че трябва да бъде пример и образец, защото е част от една система.

През 1988 г. в сп. „Панорама“ (№ 2) е публикувана повестта „В мъглата“ в превод на С. Владимиров, а през 1997 г. в същото списание в превод на Н. Вълчев излиза повестта „Обикни ме, войниче“. С това списъкът на преводите на произведения от В. Бикав на български се изчерпва.

Публикувани са само откъси от преведената, но неиздадена още творба „Хайка“, върху която отново е работил Н. Вълчев.

Картината на рецепцията би била непълна, ако не се споменат по-сериозните литературоведски проучвания на преподавателката от Пловдивския университет „П. Хилендарски“ В. Ванчева за творчеството на В. Бикав. Повече от 10 години тя изследва проблематиката на прозата му, като научните резултати са публикувани в статиите „Проблемът за героизма в повестта на В. Биков „Обелиск“ (1977), „Концепцията за личността в повестта на В. Биков „Сотников“ (1979), „Естетическото усвояване на времето и пространството в творчеството на В. Биков“ (1985), „Детските образи в творчеството на В. Биков“ (1986), „В. Биков и И. Петров. Типологични паралели“ (1988)[8].

Такава е панорамната рецепция на В. Бикав в България. Разностранният интерес към него натрупва за три десетилетия богат материал, който го прави един от най-известните беларуски автори в България.

БЕЛЕЖКИ

[1] Превод от руски Дафина Жекова, преиздадена и през 1964 и 1969 г.

[2] Удостоена с Държавна награда на СССР за 1974 г.

[3] Удостоени с Държавната награда на БССР „Я. Колас“ за 1978 г.

[4] Удостоена с Ленинска награда за 1978 г.

[5] В периодиката са публикувани много интервюта с В. Бикав: в. „ЛИК“, № 39 от 1966 г.; в. „Народна култура“ от 13.X.1978 г.; в. „Народна младеж“ от 27.V.1979 г.; в. „Народна култура“ от 22.VI.1984 г.; в. „Лит. фронт“ от 15.V.1986 г. и др.

[6] Разказ „Двубой“.

[7] Рецензия от Ат. Свиленов във в. „Нар. младеж“ от 23.X.1977 г. и от Р. Цветков във в. „Учителско дело“ от 18.X.1977 г.

[8] Статиите са публикувани в Научните трудове на ПУ „П. Хилендарски“.

Румяна Евтимова

НИЛ ГИЛЕВИЧ

НІЛ ГІЛЕВИЧ

р. 1931

Нил Гилевич е роден на 30.IX.1931 г. в с. Слобода край Минск. Той е едва на 10 години, когато Втората световна война достига и Беларус. Военното време, животът сред беларуските лесове, разрушенията и жертвите, но и човечността, оставят неизгладими следи в съзнанието му.

По-късно тези спомени ще бъдат въплътени в редица поетични картини.

След войната Нил Гилевич поема избрания път — завършва училище, записва се студент в Беларуския университет, където по-късно е аспирант и дългогдишен преподавател в Катедрата по беларуска литература. Любовта към родния език го прави упорит радетел за беларуската кауза — той е бил председател на дружеството за беларуски език „Фр. Скарина“, което се опитва да запази корените на беларуската народност и самобитност.

Първата стихосбирка на Гилевич излиза през 1957 г. — „С песен на път“ („Песня у дорогу“). Следват „Тревога“ („Неспакой“, 1961), „Главният път“ („Бальшак“, 1965), „А къде е това изворче“ („А дзе ж тая крынічанка“, 1972), „Октави“ („Актавы“, 1976). Събраните съчинения в 2 т. (1981) обобщават създаденото за четвърт век. През 80-те години Н. Гилевич изявява в различни аспекти поетичното си вдъхновение. През 1987 г. излиза стихосбирката „Повой“ („Повязь“), през 1988 г. — „Да преживееш войната“ („Перажыць войну“), повест за деца; през 1989 г. — „Кантора“ („Кантора“), хумор и сатира.

Произведенията на Н. Гилевич са превеждани на руски, английски, словенски и други езици.

Но творческият портрет на Нил Гилевич не се изчерпва единствено с поетическите му изяви. В беларуската литературоведска наука той има присъствие като фолклорист: с книгата „Поетика на белоруската народна лирика“ („Поэтыка белорускай народнай лірыкі“, 1975) и като изследовател на беларуската поезия от 20-те години.

Н. Гилевич е творец с богат и разностранен ареал. Не на последно по значимост място се нарежда преводаческата му дейност. Личните му пристрастия са насочени към литературите на малките славянски народи, каквито според него са българският и словенският.

От български Н. Гилевич превежда вече повече от 30 години и е пресъздал стиховете на стотици поети. Участва в издаването на антологии: „От балканските стръмнини“ („Ад стром Балканскіх“, 1965), „Съкровище“ („Скарб“, 1967); „Вълшебно фенерче“ („Цудоўны ліхтарык“, 1968), „Да бъде ден“ („Хай зорыць дзень“, 1973), „Сто години, сто поети, сто песни“ („Сто гадоў, сто поэтў, сто песен“, 1978), а така също и в превода на стихосбирки на българските поети Н. Вълчев, Ив. Давидков и др. Ан-

тологиите изграждат представа за българската класическа поезия, за създаденото през 60-те и 70-те години, за творчеството за деца. Във всичко преведено от Гилевич е вложен изключителният му талант да се превъплъщава и да интерпретира както патоса на Ботев и изповедния шепот на Яворов и Дебелянов, така и свободния стих на Вл. Башев и Ст. Цанев.

Вникването в света на българската поезия, детайлният прочит на всеки стих са стимул за създаване на книга за българската поезия, където Гилевич съчетава критическия с преводаческия дар. „Вярна на великите завети" („Верная вялікім запаветам", 1956—1976) представя две десетилетия, но и няколко поколения от този дял на българската литература. Дейността на Н. Гилевич като един от водещите беларуски българисти несъмнено го прави активен субект на българо-беларуските литературни взаимоотношения.

С премиерата на стихотворението „Сестра България" в сп. „Септември" (№ 9) от 1959 г.[1] започва рецепцията на Н. Гилевич у нас.

През деветте години, делящи първата публикация от първата книга на Н. Гилевич, излязла на български: „Избрани стихотворения" (С., Народна култура, 1968), името му се появява нееднократно в българската периодика, като особено гостоприемни са списанията „Септември" и „Българо-съветска дружба", вестниците „Литературен фронт" и „Пулс"[2].

Преводачи на Гилевич стават най-вече български поети, които формират група, занимаваща се и популяризираща беларуска поезия и проза: Ив. Давидков, А. Германов, Н. Вълчев, Ан. Стоянов.

В първата половина на 60-те години в българските културни процеси се наблюдава значително разширяване и разнообразяване на взаимоотношенията с културата на тогавашния Съветски съюз. Официозната нормативност на рецепцията, определена от идеологическия канон, се тушира от творческото присъствие на одарени личности, които търсят художествено значимото и се стремят да представят тогавашната съветска литература не като механичен сбор, а в националната ѝ специфичност. Така се откроява и беларуската литература, оформят се рубрики „Съвременни белоруски поети", „Белоруски поети с българска тема"[3] и т.н., където сред подбраното от тази бегло позната на българския читател славянска литература фигурират и творби на Нил Гилевич.

Два факта имат съществена роля за повишения интерес към него през средата на 60-те години — излизането на антологията „От балканските стръмнини" и Декадата на белоруската култура в България, проведена от 27. IX до 7. X. 1965 г. Заявил сериозния си интерес към България, Н. Гилевич е включен в състава на делегацията. Непосредственото му участие в Декадата обуславя повишения брой материали с неговото име: освен преведените стихотворения излизат очеркът „Минск"[4], рецензия за антологията от А. Тодоров и др.

Макар декадите да имат в недалечното минало и показен, и кампаниен характер, това организирано проникване на беларуската литература събужда траен интерес към нея.

Първата отделна книга на Гилевич разчита на една вече подготвена аудитория. Предлагат ѝ се 50 стихотворения, които очертават поетическия свят на Гилевич в същностните му параметри. Ранното творчество е създавано с проникновен лиризъм, изявяващ се особено при пейзажните

картини. Природата на Беларус, умиротворена след грохота на войната, е една от представителните теми на Гилевич, а поетическото ѝ пресъздаване свидетелства за уроците на народната песен. Лиризмът на Гилевич не затихва, когато той пише за любовта и приятелството. Съставителите на сборника са проявили интерес най-вече към поетическите въплъщения на неговото нравствено кредо. Включени са и стихотворения, които вече са публикувани в периодиката. С представянето на Гилевич се ангажира една внушителна преводаческа група: сред най-активните са Ив. Давидков, А. Германов и Н. Вълчев, участват Ал. Муратов и Д. Методиев, М. Ганчев, Ан. Стоянов, Ник. Инджов и П. Стефанов.

Преводачите обособяват в тематичен център на стихосбирката посвещенията на България: „Сестра България“, „Българска есен“, „Далеч в нощта, край хълмовете Варненски“, „Към моя български приятел“, „Среща с Купала в Търново“, „Песента на българката“, „На октомврийския празник в София“, „Размисъл на юбилея на Багряна“, „Сливенски костюм“, „Ода за българската кухня“, „Песен за България“.

Интонационните модуси на този поетичен цикъл са различни. Лирическият „аз“ разкрива своите преживявания, усетената духовна близост, като предпочита диалогичната форма. Понякога не успява да избегне реториката, както е в стихтворението „Към моя български приятел“. Много по-убедителен в своята искреност е лирическият говорител от стихотворението „Песента на българката“, където е доловена и поетично пресъздадена мелодиката на българската народна песен. Явно Гилевич и досега проявява пристрастия към стиховете с българска тематика, след като и през 1993 г. той отново е публикувал в периодичното издание „Політіка, позыцыя, прогноз“ (№ 7) „На октомврийския празник в София“.

След стихосбирката от 1968 г., която скицира поетическия портрет на Н. Гилевич, следващите години прибавят към него нови щрихи. Към групата на преводачите му се включват нови имена — това са ветераните на българската поезия Ел. Багряна и Хр. Радевски, а така също и младите тогава Ив. Цанев и М. Георгиев. Публикациите се откриват най-вече в специализираните периодични издания за художествена литература и критика: „Литературен форнт“, „Пулс“, „АБВ“, „Пламък“, „Септември“. Редом с поетични преводи през 70-те години се поместват редица интервюта с Нил Гилевич, където той засвидетелства трайния си интерес към поетическото богатство на България[5]. Само до 1970 г. той има в библиографския си списък над 180 имена.

В края на 70-те години Гилевич е представен в България с втората си авторска книга „Август и лешници“. Осъществена в издателство „Народна култура“ през 1980 г., тя остава и понастоящем най-пълното негово издание у нас — 89 стихотворения и поемата „А къде е това изворче“. В стихосбирката са включени част от вече поместените в „Избрани стихотворения“, а така също и в периодиката творби на Гилевич. Но нарасналата група преводачи е прибавила и нови поетични попълнения.

В това издание акцентът пада недвусмислено върху интимната лирика на Гилевич. Поетическият свят на твореца, намерил експликация в кратката лирическа форма, се разкрива както опростено лаконично, така и богато нюансиран. Лирическият глас на Гилевич през годините е придобил по-фина оркестровка, усвоил е емоционалните полутонове. Радост-

та от любовното „чудо“ се съпътства от „хубава тъга“. Лирическият субект е по-омъдрен, разбрал „истини по-стари от света: щастие и мъка са венчани“.

Доловили процеса на обогатяване на съдържанието на стиха, преводачите се стремят да осъвременят и онова, върху което вече са работили. Добросъвестно се преосмислят семантиката и звученето на вече публикувани творби. Подходящ пример е стихотворението, дало заглавието на сборника „Август и лешници“. През 1968 г. то е преведено от Ив. Давидков.

Орехи, август, оси златожълти,
вплетени в нашите нежни слова.
Сребърна прежда — високо над пътя,
в къдрите дъх на узряла трева.
Нейде в стърнищата скърцат колите,
нейде буботи и глъхне мотор.
Колко лета в тоя жътвен простор
песен за теб ще ми пеят осите?

В стихосбирката от 1980 г. стихотворението е преведено от Андрей Германов:

Август и лешници, жълти оси,
гдето ти пречеха да се целуваш...
В първите сребърни нишчици плуваш
с дъх на трева в свойте светли коси.
Някъде скърцат коли. И роси.
Вият мотори далеч в равнината.
Щастие грешно — солта на земята.
Август и лешници. Жълти оси...

Без да омаловажаваме стореното от първия преводач, който успява да запази мелодичността на стиха, не можем да не забележим, че поетическата идея звучи по-отчетливо във втория вариант. Римната система, богатството на образите също са по-съвършени в превода на А. Германов. Той е съхранил и кръговата композиция — една от емблематичните за поезията на Нил Гилевич черти. Във втория вариант по-искрено и точно е предадено любовното изживяване. Вместо „жътвен простор“, който насочва повече към трудовата тематика, отколкото към интимни мотиви, А. Германов е въвел стих, който коренно променя съдържанието и се доближава до идеята на оригинала.

А. Германов е един от най-талантливите преводачи на беларуска поезия. Той притежава умението максимално да обогатява образната система, като запазва същевременно лаконизма на изказа. Той проявява своята преводаческа и поетична дарба и в други стихотворения, каквито са например „Звуци на село, което се кани да спи“, „Монотонно, със печал безумна“ и др. В „Август и лешници“ А. Германов предлага още доусъвършенствани преводи на стихове, превеждани вече на български. Той добавя нови смислови нюанси, търси по-голяма адекватност в пресъздаване на простотата на поетическия изказ у Гилевич. В „Август и лешници“ А. Германов е в творческо състезание с Н. Вълчев. Публикуваното през 1968 г. стихотворение „Вземи ме под чадъра свой“ зазвучава с по-голяма динамика, по-закачливо през 1980 г.: „Вземи ме под чадърчето си ти“.

В българския цикъл А. Германов също има своята високохудожествена изява със стихотворението „Прихлупен храмът е и тесен“. В това стихотворение през 1980 г. той е коригирал самия себе си. Когато го превежда за първи път през 1968 г., поетът успява да съхрани метриката посредством реторическото възклицание „Ах, храмът нисък е и тесен“. Но във втората редакция лаконизмът е възстановен.

Ангажирани в стремежа към високохудожествени преводи са преводачите и в следващата стихосбирка на Н. Гилевич, излязла през 1988 г. В издателство „Народна култура“ е осъществена „В този век“, където авторът е представен от съставителя Найден Вълчев като Лауреат на международна ботевска награда за революционна поезия и публицистика. Подобно на предишните две стихосбирки и в тази Н. Вълчев е автор на встъпителните думи за големия приятел на България.

Сбирката включва 73 стихотворения, познати на българския читател от предходни публикации. „В този век“ е по-скоро второ, съкратено издание на „Август и лешници“ и затова е трудно да се прибавят нови характеристики към вече постигнатото от преводачите през 1980 г. Но и в този сборник продължава добрата традиция за усъвършенстване на преводите. Тук отново е преведено стихотворението „Катинар“. Първата редакция — на А. Германов — е подобрена в творческо сътрудничество с Н. Вълчев. Така стихотворението е възстановено в неговата пълнота.

Последното отделно издание на Н. Гилевич на български е книгата „Вярна на великите завети“, осъществена в столичното издателство „Наука и изкуство“ през 1986 г.

Авторът на настоящия обзор е преводач на книгата и този факт обуславя липсата на преценка за качествата на превода. Характеристиката на изданието обаче няма да обеднее от отсъствието на този аналитичен ракурс, тъй като текстът е със своя специфика. В Беларус книгата представя не само възгледите на автора за десетки имена, за много от които биха могли да се напишат „дебели монографии“, но и поетическото им творчество. И в тази книга Н. Гилевич превежда стотици стихове, които обаче в български превод следва да се възстановят в оригинал. Критическият текст само допълва поетическия и е сравнително по-ограничен, а и значително по-адаптиран от езика на художествената литература. За българския читател представлява интерес, как е погледната отстрани, от чуждия българист нашата поезия. Книгата е писана в период, когато в бившия СССР особено оживено се дискутират проблемите на метода на соцреализма. Това оказва въздействие и върху методологическия подход, като акцентът на анализа пада върху идейно-тематичната страна на творчеството. Присъствието на около 70 творци от българската поезия е оценено от гледна точка на тогавашната идеологическа норма. Затова към днешна дата книгата на места е остаряла, но стойностен си остава опитът да се очертае богатата панорама на българската поезия. Този опит почти няма аналог в другите славянски страни и свидетелства за един ангажиран, пристрастен към българското поетично слово труд.

В началото на 90-те години името на Н. Гилевич по-рядко се появява в България и този факт е обусловен от лабилността на двустранните ни взаимоотношения в един променен социокултурен контекст.

В края на 90-те години се възобновява интересът на сп. „Панорама“ към по-маргиналните в портрета на европейските литератури. През 1997 г. излиза отделен брой, посветен на беларуската литература, където е включен разговор на Ст. Поптонев с Н. Гилевич, а също и подборка от негови стихотворения. Лирика на Н. Гилевич от различни периоди на творческото му развитие, както и творби, посветени на България, се откриват и в „Антология на беларуската поезия“ — дело на издателство „Панорама“ през 2000 г.

Макар и известен на по-тесен кръг познавачи, Н. Гилевич продължава да се оценява като един от най-активните българисти в славянския свят.

БЕЛЕЖКИ

[1] Преводач Д. Методиев.

[2] Например в. „Пулс“ от 13.VI.1967 г. публикува преводи на И. Давидков, сп. „Септември“, № 3 от 1967 г. — преводи на И. Давидков и А. Германов.

[3] В сп. „Септември“, № 11, 1960 г. и в. „Лит. фронт“ от 23.IX.1965 г.

[4] В сп. „Българо-съветска дружба“, № 9, 1965 г.

[5] В. „Лит. фронт“ от 1.II.1973 г.; в. „Кооперативно село“ от 13.XII.1979 г. в. „Антени“ от 26.VI.1980 г. и др.

Румяна Евтимова

УЛАДЗИМИР КАРАТКЕВИЧ

УЛАДЗІМІР КАРАДКЕВІЧ

1930—1987

Рецептивната панорама на беларуския писател У. Семьонович Караткевич в България не се отличава с голямо разнообразие и пълнота, но ако се има предвид неговото присъствие в беларуската литература, представянето му е мотивирано.

Караткевич е роден на 26.XI.1930 г. в гр. Орша, Витебска област, и умира на 25.VII.1984 г. в Минск. Ученическите му години минават в Москва и Киев, където той завършва и университет през 1954 г. Първите му публикации са от 1955 г. Започва като поет, издава стихосбирките „Майчина душа“ („Матчына душа“, 1958), „Вечерни платноходки“ („Вячэрныя ветразі“, 1960), „Моята Илиада“ („Мая Іліяда“, 1969); посмъртно излиза поетичната му книга „Бях. Съм. Ще бъда“. В българската критика е оценен „като ярко своеобразен поет. Тя (поезията му — б. а., Р. Е.) се отличава с дълбока лиричност, с богата метафорика, с много ритмични и интонационни нововъведения.“[1] Макар познат на група литературоведи и преводачи, Караткевич не е представян в България като поет. Неговите четири стихосбирки сега се оценяват в родината му като „истинско литературно съкровище. Стиховете, поемите, баладите, романсите, посвещенията, песните са забележително достояние на белоруската литература.“[2] Но колкото и стойностно да е поетическото му наследство, то остава в сянката на неговата проза — уникално за беларуския жанров диапазон и повествователен маниер явление. Творбите на Караткевич са събрани в сборниците „Синевата и златото на деня“ („Блакіт і золата дня“, 1961), „Чазения“ („Чазенія“, 1970), „Окото на тайфуна“ („Вока тайфуна“, 1974), „Беловежката гора“ („Белавежская пушча“, 1975), „От отминалите векове“ („З вякоў мінулых“, 1978). Наред с повестите и разказите, където историческите сюжети са редом със съвременните и винаги са изпълнени с много приключения, перипетии, емоции, Караткевич създава романите: „Христос слезе в Гродня“, „Класове под твоя сърп“, „Черният Олшански замък“. Историческата проблематика става емблематична характеристика на неговото творечество. Самият писател споделя: „Щом си филолог, не можеш да не бъдеш историк. Историята е начин на мислене. Той дава възможност за размисъл за миналото, настоящето и бъдещето, защото историята моделира обществените процеси.“[3] Но особеното в подхода на Караткевич към историята е това, че той не просто пресъздава исторически личности и сюжети, а прави опит да реконструира, макар и в една силно романтизирана светлина, художествения модел на беларуското общество от миналите векове, да възкреси образите на беларуската аристокрация, запазила своето народностно самосъзнание. Един от значимите литературни образи е Алес Загорски, поставен редом с художес-

твено преосмисления образ на водача на въстанието от 1863 г. Кастус Калиновски в романа „Класове под твоя сърп“.

Българският читател се запознава с част от творчеството на У. Караткевич в началото на 80-те години. В три поредни години излизат повестта „Страшната ловна дружина на крал Стах“ („Дзікае паляванне караля Стаха“) — през 1981 г., сборникът разкази „Сал на бурната река“ (подбран от белоруските издания „Чазенія“, Минск, 1970 и „Выбраныя творы у двух тамах“, т. 1, Минск, 1980), издаден от „Народна култура“ през 1982 г., и романът „Черният Олшански замък“ („Чорны замак Альшанскі“, 1982) — през 1983 г. Дотогава името на Караткевич се появява спорадично в българската периодика.

Макар включена към юношеското приключенско четиво в поредицата на издателство „Отечество“, повестта „Страшната ловна дружина на крал Стах“ (прев. от беларус. Р. Евтимова) излиза от интересите на тази възрастова група. Тя представлява оригинален вариант на „историческо криминале“: занимателна интрига, загадки и капани, тайнствени събития, коварство и любов са преплетени изкусно от разказвача, но като втори план — природата на беларуската земя, примамливия свят на песни, предания и легенди — разработва мотива за паметта на народа, която беларуските интелигенти са призвани да възкресят с духовното си благородство.

Сборникът разкази „Сал на бурната река“ е осъществен от преводаческа група, включваща имената на отдавна работещи в тази област творци: Симеон Владимиров — „Сал на бурната река“, „Пурпурният щит“, „Страна Цигания“; Иван Дойчинов — „Някога имах мечки“, „Окото на тайфуна“, „Коледна рапсодия“; Пенка Кънева — „Златният бог“. Към тях е приобщена и Мария Димитрова, превела разказите „Синя, синя“ и „Книгоносци“. Сборникът включва и предговора „Търсач на вечното“ от С. Владимиров, представил синтезирано творческите търсения на У. Караткевич. Писателят е видян в контекста на съвременната му беларуска литература, оценен е както като „истинския създател на историческия жанр в белоруската литература“, така и като творец, разширил художествения ѝ хронотоп, въплътил в образи и картини видяното при пътуванията си из Далечния изток, Средна Азия, Грузия и Естония. Като изтъква разностранните писателски възможности на Караткевич, сътворил поезия, малка и голяма проза, драми, киносценарии, публицистика и литературна критика, авторът на „портрета“ го „оцветява“ с един откъс от стихотворението „Безглавата Венера“.

Последният превод на У. Караткевич в България е направен от оригинала от П. Кънева. „Черният Олшански замък“ отново представя едно от повествователските амплоа на писателя — детективска фабула, разгърната на исторически фон. Така за българския читател остава непозната другата съществена страна на творческото наследство на У. Караткевич — философската, задълбочеността и последователността, с които се стреми да постигне човека така, както са го постигали древните, както са го постигали любимите му Босх и Брьогел. Повече от десетилетие след смъртта му името на У. Караткевич не се споменава в България, но през 2000 г. в „Антология не беларуската поезия“ е представен и в този си профил. В родината му въпреки променената литературна (и не само) ситуа-

ция или може би именно благодарение на нея интересът към творчеството на Караткевич е активен.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Владимиров, С.* Търсач на вечното. — В: Сал на бурната река. С., 1982.
[2] *Русецкі, А.* Быў. Ёсць. Будзе. — Полымя, № 10, 1989, с. 184.
[3] Пак там, с. 185.

Румяна Евтимова

ЯКУБ КОЛАС

ЯКУБ КОЛАС

1882—1956

Якуб Колас (псевдоним на Канстанцин Михайлович Мицкевич) е един от родоначалниците на съвременната беларуска литература. Когато се изброяват имената на нейните основоположници, неговото стои винаги редом с името на Янка Купала. И двамата са световноизвестни като народни поети на Беларус, и в творчеството на двамата се откриват класическите образци на беларуската литература, онези традиции, които по-късно формират поколения писатели. Ако в поезията на Янка Купала обаче доминира лиричната нота, то както поезията, така и прозата на Якуб Колас се характеризират с епична широта на изображението на живота на беларуския народ. И макар в творчеството му като цяло да доминира темата за беларуското село, може да се твърди, че на практика централен проблем е историческата съдба на Беларус, познала много драматични колизии. Голям е приносът на Я. Колас за формирането на беларуския литературен език. Той изгражда езика на художествената литература на основата на богатата народна съкровищница, черпейки от мъдростта на народните умотворения и от опитите на първите стихоплетци, спомнили си за майчиния език въпреки силния натиск на официалните езици: руски и полски[1].

Якуб Колас започва да публикува през 1906 г. До края на живота си — за половин век — той оставя произведения от почти всички най-популярни литературни родове и жанрове. Сред стихосбирките му се открояват „Тъжни песни“ (1910), „Ехо“ (1922), „Гласът на земята“; сборниците с разкази излизат под заглавията „Приказки за живота“ (1921), „Първи стъпки“, „Утрото на живота“ (1950) и др. Колас е автор и на повестите „Отцепник“ (1931), „Тресавището“ (1934) и пр., но особена значимост се придава на трилогията „На кръстопът“ (1954), която повлиява същностно върху формирането на беларуската панорамна проза. Без присъствието на това произведение, в развоя на беларуската проза едва ли биха се вписали така хармонично произведения като дилогията на И. Мележ „Хора сред блатата“ и „Дъхът на бурята“, като романите на И. Чигринав и др.

Когато се прави реконструкция на обемното творчество на Якуб Колас[2] с цел да се представи концептуално и рецепцията на писателя в България, следва да се открояят и образците на неговото поетическо майсторство — поемите „Нова земя“ (1923), „Музикантът Симон“ (1925), „Къщата на рибаря“ (1947), „Съд в гората“ (1943) и „Възмездие“ (1944).

Жанровата картина се допълва и от трите драми на Я. Колас: „Стачници“ (1925), „В дебрите на Полесието“ (1938) и „Война на войната“ (1938).

За първи път името на Якуб Колас се появява в България в статията на Зм. Снежко „Културата на Съветска Белорусия“, препечатана от

„Heroldo de l'Esperanto" (№ 41) във в. „Наковалня"[3] (№ 126, 9.V.1928). През следващата, 1929 г., същият автор пише отново и сега вече специално за в. „Наковалня" (№ 176, 23.V.1929) статията „Съвременната белоруска литература", където мястото на писатели като Купала и Колас е определено в съгласие с битуващата през 20-те години в бившия СССР теория за класовия детерминизъм на новото пролетарско изкуство[4].

Първите преводи на творби на Якуб Колас се публикуват в България през втората половина на 40-те години, когато се инспирира рецепцията на съветската литература.

Съставителите на поетичния сборник „Славянски поети" (С., 1946) тиражират неколкократно стихотворенията на Якуб Колас. Съставители на антологията са Л. Стоянов, М. Грубешлиева, Д. Пантелеев. Преди издаването на сборника „Роден край" и „Село" са публикувани в кн. 1 на сп. „Славяни" от 1945 г. Още веднъж стихотворението „Село", което Л. Стоянов превежда от руски, се среща и в сборника „Поезия на труда" (С., 1947). Така Колас е представен чрез тематичната доминанта на своето творчество.

До края на 40-те години рецепцията на творчеството на Я. Колас е спорадична и винаги съзвучна с нормите на политическата ситуация, формирана след края на Втората световна война. През 1949 г. името му се появява неколкократно на страниците на българския периодичен печат. В бр. 175 на официалния орган на БКП в. „Работническо дело" е поместено неговото изказване „Светъл образ" по повод смъртта на Г. Димитров. Вестник „Народна войска" (12.X.1949) печата разказа „Партизанинът Корей", а в. „Народна младеж" (22.XII.1949) — стихотворението „На великия Сталин" в превод от руски на Н. Антонов. Същият преводач подготвя и стихотворението „Под знамето на Ленин и Сталин" и го тиражира два пъти: във в. „Литературен фронт" (№ 9, 1949) и във в. „Земеделско знаме" (30.XII.1952). Ако към този подбор прибавим и стихотворението „На щастливите жени"[5], ще възстановим представата, която българският читател е имал възможност да си изгради за Якуб Колас и която безспорно е твърде едностранчива поради тенденциозната подборка на преводите.

Тази представа не е по-цялостна и през 50-те години. Я. Колас е печатан от в. „Септемврийче" (8.VI.1955), излизал дълги години като орган на Централния комитет на Димитровския комсомол и предназначен за пионерите (деца на възраст между 10 и 14 години). Вестникът публикува стихотворението „Ягоди" в превод на известния български поет Ат. Далчев. Същия превод, очевидно направен от руски, откриваме и във в. „Литературен фронт" (№ 34, 23.VIII.1956) заедно със стихотворението „Пролет иде". През 50-те години преводите на творби на Я. Колас се правят главно чрез посредничеството на руския език. Присъствието на стихотворения и разкази по страниците на периодиката, както и в различни сборници зачестява. Може да се забележи, че поезията на Я. Колас е привлякла вниманието на преводача Н. Антонов, който се представя в сп. „Български воин" (№ 8, 1956) със стихотворението „Войната издълба следи сурови". Същият превод е включен и в подборката, с която Якуб Колас присъства в поетичния сборник „Поезия на победата" (С., 1956)[6]. Тя включва и стихотворенията „Гласът на земята", „Над гроба на парти-

литературната периодика от този период ни среща с имена като Елюар и Сандрар, Йейтс и Елиът, Сандбърг и Уитман, Монтале и Куазимодо, Рилке и Хьолдерлин, като Фокнър и Хемингуей, Селинджър и Ъпдайк, Д. Х. Лоурънс и Перек... Всъщност това са само част от имената и те съвсем не остават само с епизодични преводи в периодиката; превеждат се романи, сборници с разкази, стихосбирки, правят се антологии. (Специална е тук заслугата на Цветан Стоянов за отваряне на прозорец към англоезичната литература, на Драгомир Петров към италианската, на Николай Дончев към италианската и френската, на Никола Инджов към латиноамериканската, на Стефан Гечев към гръцката, на Ганчо Савов към сърбохърватската, на Далчев като преводач...) Но в този хоризонтален план модернизацията в литературния език нахлува не само от Запад, а и от Изток, през сърцето на Идеологията: влиянието на съветските „шестдесетници" (Евтушенко, Вознесенски, Рождественски) импулсира радикален модернизъм в езика на младата българска поезия на 60-те, която по-късно ще се нарече „априлска": Л. Левчев, Константин Павлов, Стефан Цанев... И в западния, и в източния вариант на този процес става дума за усвояване и resp. за синхронизация с актуалните езици на модернизма и в частност на неоавангарда, който е в апогея си по това време. От друга страна, процесът протича и по вертикала, посредством реабилитиране на собствените модернистични традиции в българската литература, на „класическия" авангард от 20-те и 30-те (който впрочем, бидейки ляв не само по езиковата си природа, но и идеологически, никога не е бил „забравян" от Идеологията, или поне не напълно). – Тези хоризонтални и вертикални въздействия пряко, по чисто литературен път, стимулират модернизацията на българската литература през 60-те, усложняването на нейния език.

Можем да обобщим на този етап: стопанско-демографските фактори (сами по себе си дирижирани от идеологията) рефлектират в социоментален, а оттам в социокултурен план; а оттам и в литературата. – В крайна сметка средищно, свързващо звено е конкретната авторска фигура; тя е, която неизбежно се оказва *между* целия този разноредов „външен" контекст и литературата сама за себе си – литературата като колективен *разказ* и като „*език*", който разказва този разказ. В собствената си психо-биографична определеност писателят е този, който реално транслира, преработва всички външни въздействия в литературен факт, в *език*.

занина“ и „Към бойците и командирите на Червената армия“. Тематичната насоченост на сборника детерминира и изборността на творбите. През 1956 г. едно от най-авторитетните български периодични издания за литература — сп. „Септември“ (№ 10), помества също три поетични превода от Якуб Колас, които се вписват във вече формирания тематичен контекст. Редом със стихотворенията „На белоруските лесове“ в превод на Б. Струма и „Ей ти там, назад“, преведено от Е. Захариева, е и стихотворението „Ехо“, за което може да се предполага, че е първото, преведено от беларуски. Основание за подобно твърдение дава фактът, че с него за първи път дебютира като преводач на беларуска поезия поетът И. Давидков, който по-късно участва в създаването на преводната стихосбирка на Якуб Колас, осъществена само въз основа на работа с оригинала[7].

През 50-те години творби на Я. Колас помества сп. „Пионерски ръководител“ (№ 10, 1957) — стихотворението „На родината“; сборникът „Разкази за първата руска революция“[8] (С., 1957) включва разказите „Бунт“ и „Полицейският комисар ги подведе“; в сп. „Турист“ (3.III.1959) от К. Динков е преведен разказът „Как птиците го спасиха“.

Така до края на 50-те години в България все още няма отделна книга на Якуб Колас. Въпреки че в съзнанието на повечето познавачи на беларуската литература у нас името на този писател обикновено фигурира като част от тандема с Янка Купала, от направения преглед се налага изводът, че от двамата класици на беларуската литература Я. Колас е почесто и повече превежданият. За изследващия рецепцията на Янка Купала в България е очевидно, че негови произведения се публикуват най-вече по юбилейни поводи. Макар и тематично обусловен или правен най-често от руски, преводът на творбите на Якуб Колас през 40-те и 50-те години не е зависим единствено от асоциацията по дати. До голяма степен едностранчива остава представата за писателя Якуб Колас, тъй като се гради върху стихотворните и прозаичните преводи, които се поместват най-вече в списания и сборници.

Началото на 60-те години може да се определи и като начало на нов етап в българо-беларуския литературен обмен. Рецепцията на беларуската литература в България не е зависима (въпреки че е детерминирана) единствено от изискванията на политическата конюнктура. Макар че се налага като доминиращ над всички останали преводи, сред този огромен поток от имена и произведения, преводът на съветска литература се откроява и през редица стойностни в художествено отношение творби, обогатили както цялостния литературен процес в България, така и развитието на художествения превод. Началото на 60-те години позволява чрез активната дейност на неколцина български поети и преводачи, заели се да работят с оригинал, да се изгради една по-панорамна представа за беларуската литература[9]. Тенденцията българският читател да бъде запознат с творчеството на отделни представители на тази литература ще продължи планомерното си развитие почти до края на 80-те години. Картината на беларуската литература се реконструира в България хронологично, като се започва с имената на класиците, които скоро се оказват в нов рецептивен контекст — сред представителите на историческия развой на беларуската литература. Този подход се наблюдава при формулирането на различни рубрики и поредици. Така например под наслова

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

„Гласове от Белорусия“ един от най-активните и признати по-късно преводачи на беларуска поезия — поетът Н. Вълчев — публикува през 1961 г. едни от своите първи преводи във в. „Работническо дело“ (№ 169, 18.VI). Сред четиримата беларуски поети[10] е Якуб Колас, представен със стихотворението „Гласът на земята“, превеждано вече в България. През следващата 1962 г. това стихотворение е включено в първата излязла на български език стихосбирка на Якуб Колас. Издателство „Народна култура“ отбелязва 80-годишнината на писателя заедно с тази на неговия житейски и литературен връстник Янка Купала[11]. След встъпителните думи „Якуб Колас“ на беларуския поет Максим Лужанин са подредени хронологично според времето на написване 43 стихотворения и откъси от три от най-известните поеми на Я. Колас: „Нова земя“, „Музикантът Симон“ и „Възмездие“. В книгата е включена предимно лирика, но в превод на поета Н. Инджов излиза и сатирата „Свети Ян“. Вече бяха посочени трима от поетите преводачи на Я. Колас; редом с тях над стихосбирката работят още двама поети, ангажирани с беларуската литература: А. Германов и П. Стефанов. Проблематиката на творбите, включени в сборника, очертава пристрастеността на Якуб Колас към участта на беларуското село както в години на драматични изпитания, така и в наглед мирни дни, белязани при поета винаги с някаква скрита тревога, породена сякаш от убеждението, че животът на селския труженик представлява низ от неволи, сред които радостните мигове са редки гости. Заглавията на отделните стихотворения при Я. Колас често са еднотипни, повтарящи се, но изображението на беларуското село не е трафаретно. Калейдоскопично се сменят природни картини, но те никога не са самоцелни; винаги са в дълбоко съзвучие или с емоционалните преживявания на лирическия субект, или с духовния свят на Коласовите геори. Епичната широта[12] на изображението е допаднала на преводачите, като истинска сполука за стихосбирката може да се определи откъсът „Къщата на горския пазач“, представящ поемата „Нова земя“. Преводът на Найден Вълчев се превръща в емоционален център на стихосбирката, извежда една от доминиращите ноти в лиричното и лиро-епичното наследство на Якуб Колас. Високата художествена стойност на преведения откъс изиграва и ролята на индикатор за типологичната съзвучност между Якуб Колас и някои от българските класици, пресъздали в поетични и прозаични форми картини от живота на българското село. Може да се предполага, че творби на П. Яворов[13] и Елин Пелин са служили за художествени образци на преводачите и са спомогнали да бъде така сполучливо пресъздадена с изразните средства на българския език не само атмосферата на беларуското село, но и сложните преживявания на човека, свързан със земята и четящ езика на природата.

Стихосбирката на Якуб Колас допринася за осмислянето на националната специфичност на беларуската поезия в България. Някои от публикуваните в нея творби са тиражирани през същата 1962 г. и в периодиката: в. „Вечерни новини“ (от 16.XI) помества стихотворението „Ей ти там, назад“) (превод на Н. Вълчев), а на страниците на сп. „Септември“, където и преди са намирали място творби на Я. Колас, отново е отпечатан (№ 11) откъсът от поемата „Музикантът Симон“, който би могъл да привлече вниманието на изследователите на контактологичните връзки

между славянските литератури, разкривайки взаимодействията между полската и беларуската литература, както и влиянието, което образците на руската и полската класическа поезия оказват върху творческото формиране и развитие на беларуските писатели.

През 1963 г. българските преводачи и издатели прибавят още един съществен щрих към литературния портрет на Якуб Колас. В превод на Кирила Георгиева от руски език издателство „Народна култура“ пуска за печат трилогията на Я. Колас „На кръстопът“. Създавана в значим отрязък от време — първата част „В полеските дебри“ е написана в периода 1921—1922 г. и излиза през 1923 г., втората — „Навътре в Полесието“ — през 1927 г., а третата част, „На кръстопът“, Колас сътворява в последните години на живота си между 1948 и 1954 г. Тази панорамна картина на живота в Беларус от началото на века, осмислен чрез съдбата на беларуската интелигенция, е поела и много от особеностите на творческото развитие на писателя. Сам тръгнал от народните среди, за да се нареди между първите духовни водачи, Якуб Колас въплъщава в съдбата на главния герой и много автобиографични черти. Публикуването на трилогията на български има познавателно значение и особено в контекста на издадените по-късно романи на К. Чорни, И. Мележ, И. Чигринав и др. дава възможност да се проследи развоят на беларуската проза. Разбира се, направен от руски, този превод не успява да предаде някои специфични беларуски черти на трилогията (следва руската транскрипция на ономастичната система и тушира характеристичната ѝ функция).

През 1968 г. издателство „Народна култура“ публикува сборника „Белоруски разкази“[14], където списъкът на беларуските разказвачи е оглавен от Я. Колас, представен с разказите „Дебелата цепеница“ и „Недостъпният“. Както двата разказа на Колас, така и всички останали[15], включени в сборника, са преведени на български от един от най-талантливите дейци в тази област — Христо Берберов. При съчетаването на толкова разностранни творчески индивидуалности — 31 автора са представени с общо 40 произведения — се проявява забележителният интерпретаторски талант на Хр. Берберов. Антологията става негово последно житейско и преводаческо дело, в което той влага изключителното си умение да разчита и пресъздава художествени стилове, да преминава с лекота от комично към драматично. В подбраните разкази на Я. Колас се разкрива отново както неговото повествователно майсторство, така и една по-малко позната на българския читател, но съществена негова характеристика — умението му да постига смешното.

Последната година на изявено присъствие на Я. Колас в българските издателски планове е неговият юбилей[16]. Стогодишнината от рождението на поета е отбелязана в България с изданието „Избрани творби“ на Янка Купала и Якуб Колас. Томът представя двамата класици в престижната библиотека „Световна класика“ на издателство „Народна култура“ и ги приобщава към десетки художествени образци на човешката цивилизация. Съставителството и предговорът са дело на един от дългогодишните осъществители на рецепцията на беларуската литература в България — Симеон Владимиров. Оценките, дадени на творческото наследство на писателите още в предговора, са предопределили и съответния избор, така че българският читател е получил възможността да се

запознае с част от най-съществено от литературното дело на Якуб Колас[17]. В осъществяването на тома вземат участие и нови преводачи, изявили се в края на 70-те и началото на 80-те години. В превода на поезия се включва Христо Попов, а два от преводите на прозата на Колас са дело на Лили Лашкова.

Когато „Избрани творби“ от 1982 г. се съпостави с излязлата двадесет години по-рано, вече характеризирана по-горе стихосбирка, следва да се отбележи увеличеният брой лирически творби. В новото издание те са 54, като откъсите от поемите „Нова земя“ и „Музикантът Симон“ не са разширени, а само са изведени в края на поетическата част. Част от преводите, направени през 1962 г., са отпаднали, една значителна част от създаденото от Найден Вълчев, Иван Давидков, Андрей Германов и Първан Стефанов е използвана и в новото издание, но преведените от Христо Попов 24 стихотворения са нови за българския читател. Принципът на подредбата си остава хронологичен, а мотивните центрове на отделните стихотворения съчленяват представата за проблемната насоченост на Коласовата поезия, обусловена от социалните и политическите ангажименти на твореца, от съвременната му конюнктура. За българската аудитория от първата половина на 90-те години много от произведенията от тома са повече факти от една историческа и литературна реалност, отколкото поетически шедьоври. Популярната в миналото повест на Я. Колас „Тресавището“, възкресила фигурата на станалия легендарен за беларуската история образ на партизанския командир от времето на гражданската война, избухнала след 1917 г., дядо Талаш, безспорно е до голяма степен тенденциозна и публицистична от съвременна гледна точка.

Променените аспекти, от които се гледа на обективните стойности на рецепцията на наследството на Якуб Колас, макар и невинаги удовлетворени в своите художествени критерии, несъмнено отчитат и приносното както за фондовете на литературната панорама в България, така и най-вече творческото дело на българските преводачи, работили в период от 40 години, когато Якуб Колас най-активно е присъствал сред преводите на чужда литература.

Променената издателска и преводаческа ситуация през последните години, условията, диктувани от пазара на книгата, както и прекъсването на нормативността в рецепцията на една или друга литература са факторите, обуславящи до голяма степен и слабото проникване на Якуб Колас през последните години в България. Прегледът на неговите преводи дава основание да се смята, че творчеството му е характеристично представено и е създадена възможност да се изгради цялостна представа за делото на беларуския класик, обогатена и от последното му представяне в „Антология на беларуската поезия“ (С., 2000).

БЕЛЕЖКИ

[1] В спомените си Я. Колас пише: „Още в началното училище случайно намерих преписани на ръка белоруски стихове — както по-късно разбрах, — на Янка Лучина. Научих тези стихове и много обичах да ги декламирам.“

[2] Вж. *Колас, Якуб.* Збор твораў у 14 тамах. Мінск, 1972—1978.

[3] В. „Наковалня“ е едно от най-левите български издания до 1944 г., където печатат членовете на БРП (тесни социалисти).

[4] Зм. Снежко пише: „Я. Колас, Я. Купала, А. Гарун, Тетка се явяваха синове на бедни селяни.“

[5] Стихотворението е отпечатано в литературно-естрадния сборник „Жената в страната на социализма“ (С., 1951. 226 с., съст. Е. Глатман).

[6] Сборникът „Поезия на победата“ (С., 1956, под ред. на Ив. Милчев, съст. и прев. Н. Антонов) е осъществен в Държавно военно издателство под наслов „Съветски поети за ВОВ на Съветския съюз 1941/45“.

[7] И през 1962, и през 1982 г. стихотворението „Ехо“ се публикува в превод на Н. Вълчев.

[8] Сборникът е издаден в Издателството на БКП, а разказите на Я. Колас са преведени от руски от В. Филипова.

[9] Само за три години, в периода между 1962—1965 в издателство „Народна култура“ излизат шест стихосбирки на беларуски поети.

[10] Рубриката „Гласове от Белорусия“ включва още А. Вялюгин, В. Витка и П. Панчанка.

[11] Вж. *Купала, Я.* Избрани стихотворения. С., 1962.

[12] За него А. Твардовски твърди, че е „поет на повестователния жанр“.

[13] Откъсът от „Нова земя“ е типологично близък на „Градушка“ по отношение на поетическата образност и тропика.

[14] Сборникът съдържа библиографски бележки за всички автори. Прегледът „Белоруският разказ“ е написан от В. Куляшова и А. Адамович, в съставителството участва и българският литературовед и преводач Г. Вълчев.

[15] Два разказа — „Една нощ“ на В. Бикав и „Лазурен вятър“ на М. Стралцов, са преведени обаче от Г. Вълчев.

[16] Стихотворението на Я. Колас „Усинският мой хълм“ е поместено във в. „АБВ“ от 2.11.1982 г.

[17] В „Избрани творби“ на Я. Колас са включени и разказите „Дъбчето“ в превод на С. Владимиров и „Сяргей Карага“ в превод на Л. Лашкова.

Румяна Евтимова

ЯНКА КУПАЛА

ЯНКА КУПАЛА

1882—1942

Янка Купала (псевдоним на Иван Даминикавич Луцевич) е един от създателите на съвременната беларуска литература. Започнал да публикува поетични творби през 1905 г., до края на живота си запазва своята творческа активност. Той пише лирика, балади, поеми, като доказва пълноценността на родния си беларуски език. Неговото художествено наследство: стихосбирките „Овчарска свирка“ (1908), „Гуслар“ (1910), „По пътя на живота“ (1913), „От сърце“ (1940), поемите „Надгробна могила“, „Вечна песен“, „Тя и аз“, а така също комедията „Павлинка“ и драмите „Зетьове“ и „Разпиляно гнездо“, стават образци за поколения беларуски писатели. Янка Купала е вдъхновен от красотата на беларуското народно творчество, прониква в характерологията на беларуския етнос, въплъщава в произведенията си историческата съдба на Беларус.

Сведения за Янка Купала проникват в България още през 1910 г.[1], но по-конкретни данни за писателя се публикуват в „Българска енциклопедия“ (С., 1936)[2] и в уводната статия на в. „Литературен глас“ (5.I.1941). За първи път от тази статия българският читател научава повече за творчеството на народния поет на Беларус, запознава се с основните етапи в литературното му развитие, а така също и с особеностите на неговата романтична поема „Надгробна могила“[3].

След края на Втората световна война, в променената политическа обстановка в Европа, се активизират и литературните контакти между славянските страни, като подчертано се стимулират културният и литературният обмен между България и републиките от бившия Съветски съюз. В този контекст се увеличава и информацията за беларуската литература, а така също и за отделни беларуски писатели. Литературни портрети на Янка Купала поместват органът на Българската комунистическа партия — в. „Работническо дело“ (№ 152, 1947)[4], и в. „Българо-съветско единство“ (31.VII.1950)[5]. След като през 1940 г. е излязъл първият превод на стихотворение на Янка Купала в България — поетът Младен Исаев превежда от руски и публикува в детското списание „Росица“[6] (№ 3) „Алеся“, през втората половина на 40-те години присъствието на творби от Янка Купала в българския периодичен печат е по-забележимо. Подборът на преводите е детерминиран от политическата конюнктура: във в. „Младежка искра“ (25.XI.1944) е поместено стихотворението „Вземи ме, летецо юначен“, в сп. „Кооперативна младеж“ (1947, № 3) — стихотворението „Вечеринка“[7], за втори път се превежда[8] и публикува във в. „Дружба“ стихотворението „Алеся“. Списанията „Село“ (1949, № 9—10) и „Българо-съветска дружба“ (1952, № 7) регистрират своята идеологическа актуалност с публикации на две стихотворения на Янка Купала, илюстриращи незащитеността на поета пред нормите на време-

то: „Сеячът Сталин“ и „За мъдрия Сталин запявам аз песен“. Посочените преводи все още твърде бегло щрихират творческия портрет на Янка Купала пред българския читател. Тенденциозният подбор от края на 40-те и началото на 50-те години не позволява да се разкрият истинските стойности на неговото художествено наследство.

По-сериозен опит да се представи поезията на Янка Купала е направен от поета и преводача Людмил Стоянов в излезлия през 1946 г. в София поетичен сборник „Славянски поети“, където беларуският творец е поставен редом със своя литературен събрат Якуб Колас. Преводите са направени от руски, но Янка Купала е представен от своето програмно стихотворение „Не съм поет“, от „Морето лазурно се плиска“ и от „Към слънцето“.

Характерно за рецепцията на Янка Купала е, че преводи на негови произведения се публикуват главно по юбилейни поводи. До голяма степен тази характерна черта на възприемането на Янка Купала е типологична за рецепцията на литературите на народите от бившия Съветски съюз. Тя е показателна за нормативния характер на литературния обмен, осъществяващ се през първите десетилетия след 1944 г.

През 1955 г. в София излиза поетичният сборник „Поезия на победата“[9]. Съставителството и преводите са дело на Н. Антонов, който представя Янка Купала с две стихотворения: „На белоруските партизани“ и „Възправя се народът“ — едни от последните, написани от Купала.

Юбилейно замислен, съставен и издаден е и първият по-представителен сборник[10] със стихове на Янка Купала „Избрани стихотворения“. Тази стихосбирка от поредицата на библиотека „Съветски поети“ на издателство „Народна култура“ излиза по случай 80-годишнината на Янка Купала през 1962 г. Тя става и важно събитие в областта на българския поетичен превод, защото всичките 41 стихотворения са преведени за първи път от оригинала, от беларуски език. Така книгата „Избрани стихотворения“ на Янка Купала поставя началото на творческото отношение към представянето на беларуската литература. Преводачи стават известните български поети Андрей Германов, Иван Давидков и Найден Вълчев. В осъществяването на стихосбирката участват също Любен Прангов (Л. Любенов) и Христо Берберов. В сборника е включена и преведената от поета Н. Вълчев поема „Надгробна могила“. Подбраните стихове представят в хронологичен ред поетическото наследство на Янка Купала, като са предпочетени предимно христоматийно известните в родината му стихотворения. Преведени са и вече публикувани в българската периодика стихове на Купала, които могат да бъдат оценени поновому в контекста на неговото творчество и при превод от оригинала, без посредничеството на руските преводи, характеризиращи се с голяма свобода на интерпретацията на първоизточника.

Особен успех имат преводачите при пресътворяването на най-съкровените интонации в Купаловата лирика. Стихотворенията „Явор и Калина“ в превод на Ив. Давидков и „Две тополи“ в превод на А. Германов репрезентират същностни характеристики от поезията на Янка Купала — заслушан в богато нюансираната емоционалност на беларуската народна песен, кръвно свързан с родната природа. Години по-късно преводът на „Две тополи“ ще бъде оценен като „конгениален“[11]. Преводачите

Н. Вълчев (в стихотворението „Не съм поет“) и А. Германов (в „Не за вас“) превъплъщават с голяма вещина и образа на лирическия говорител в Купаловата поезия.

За по-широката разгласа на Купаловия юбилей допринася паралелното публикуване на някои от направените преводи и в периодични издания. Вестник „Работническо дело“ (24.VI.1962) помества стихотворението „Мужик“ (в превод на Н. Вълчев и А. Германов), а в. „Народна армия“ (8.IX.1962) — подборката: „Не съм поет“, „Кой иде там“ и „На белоруските партизани“ (прев. Н. Вълчев).

Излизането на „Избрани стихотворения“ създава първия по-пълен творчески портрет на Янка Купала в България. Едва през 1974 г. в сборника „Сто шедьоври на баладата“ Я. Купала е отново представен на българския читател с „Удавник из тъмни глъбини изплува. . .“ в превод на С. Лазаров.

Макар че поредното издание на Янка Купала в България е отново подготвяно като юбилейно — по повод стогодишнината от рождението на поета, то става безспорен факт от историята на българския художествен превод. Издателство „Народна култура“ включва тома „Избрани творби“ на Янка Купала и Якуб Колас в една от своите най-престижни поредици — библиотека „Световна класика“, като с това осигурява нов рецептивен контекст за двамата най-изявени представители на беларуската литература.

Томът „Избрани творби“ (С., 1982) има много по-представителен характер, отколкото предишното индивидуално издание на стиховете на Янка Купала. Съставителят на тома, добрият познавач на беларуската литература и дългогодишен неин преводач Симеон Владимиров[12] се е постарал да изгради един по-цялостен литературен портрет на Янка Купала, като включва не само лирически произведения и поеми, но и комедията „Павлинка“. При съпоставката на превода от 1962 г. с този от 1982 г. прави впечатление новата репрезентативна тенденция. Ако в първото издание акцентът пада върху програмни за поезията на Янка Купала стихотворения и на такива с подчертано социална проблематика, то в новото издание са включени повече образци на неговата задушевна лирика. В „Избрани творби“ от 1982 г. много по-ярко се разкриват високите художествени стойности на Купаловата поезия. В увеличения повече от два пъти обем на преведените стихотворения (84 на брой) се открояват няколко основни тематични ядра, най-подчертано сред които е съдържащото мотива за духовното единение с родната природа. Този тематичен център на сборника представя и специфично беларуското в поезията на Янка Купала. В осъществяването на тома участват вече утвърдилите се като преводачи на беларуска поезия, способни да работят с оригинал поети А. Германов, И. Давидков, Н. Вълчев, Я. Димов. Включени са и няколко публикувани по-рано превода на Хр. Берберов[13]. Успешно се оказва и участието на преводача Христо Попов, пресътворил на български две от поемите на Янка Купала: „Вечна песен“ и „Тя и аз“. Именно тези две поеми обогатяват рецепцията на Купала в България, като разкриват философската задълбоченост на някои от неговите произведения.

Поезията на Янка Купала, създадена до 1917 г., се отличава с песимистична интонационна доминанта; участта на беларуския селянин —

протагониста в Купаловата поезия, е драматично съпреживяна. Поемата „Тя и аз“ е едно от най-жизнерадостните произведения на Купала и включването ѝ в тома е уместно, защото позволява на българския читател да възприеме твореца от нов аспект. В работата си преводачът Х. Попов е проявил не само професионален, но и емоционален ангажимент. „Моето съпричастие към неповторимо вълнуващия свят на Купаловото творчество — споделя той — започна с неговата поема „Тя и аз“. Тогава в София валеше сняг, почти като падащ цвят на ябълка в градина, където се срещат влюбени герои. Може би това, може би спомените от детинство или нашето кръвно славянско родство, близостта на нашите езици, на бита, на нашата емоционалност, а може би всичко заедно направи тези дни, когато работех над преводите, радостни за мене.“[14]

Комедията в две действия „Павлинка“, станала класическа творба на беларуската драматургия, е преведена от С. Владимиров. Този превод още веднъж затвърждава поддържаната от българските преводачи ономастична транскрипция, която характеризира беларуската специфика на личните имена, предавани и през 60-те години понякога чрез руската им транскрипция. Преводачът с лекота предава на български език преходите от прозаичен към римуван текст. Подходящи съответствия са намерени и за разговорната лексика, за фразеологизмите. Преводът на „Павлинка“ поддържа високото художествено ниво на поетичните преводи в сборника.

Шест от преведените от Янко Димов стихотворения са публикувани и в книжка № 3 на сп. „Факел“ от 1982 г.

Едва десет години след това пълноценно представяне на творби на Янка Купала на български език неговото име отново се появява в българско периодично издание. Вестник „Литературен форум“ от 12—18.VIII.1992 г. отпечатва стихотворенията „Плачат моите песни“ и „Зимен разговор“ в превод на Н. Вълчев. Вече публикувани негови творби са включени отново и в „Антология на беларуската поезия“, излязла през 2000 г. в издателство „Панорама“. Така Я. Купала до края на века се включва в рецепцията на беларуската литература в България.

БЕЛЕЖКИ

[1] Има се предвид твърдението на българския поет и преводач Ангел Тодоров, който в статията си „Родни и близки“, публикувана в белоруския седмичник „ЛІМ“ (6.VII.1962) пише: „Още „Гуслар“ (стихотворение на Я. Купала — б. а., Р. Е.) прониква в средите на демократично настроената интелигенция в България през 1910 г.“

[2] В статията за Я. Купала се споменават за първи път неговите творби „Сън на хълма“, „Павлинка“, „Тукашен“ и др.

[3] В статията се анализира поетическият стил на Купала. Авторът е извел като съществена черта на творчеството му „народния характер на образите и езика, изключителната достъпност и музикалност“.

[4] *Чолакова, М.* Янка Купала — белоруски народен поет. — Работническо дело, № 154, 1947.

[5] *Чирков, А.* Янка Купала. — Българо-съветско единство, 31 юли 1950. Този преводач единствен контактува с Янка Купала. В „Мае успаміны“ на Анатоли Чирков, публи-

кувани в алманаха „Далягляды“ (Минск, 1982), той утвърждава, че се е свързал с Я. Купала по телефона в началото на 1941 г. и му е поискал разрешение за авторизиран превод на стихотворението „Слава на партията“ (което е отпечатано в бр. 140 на в. „Българо-съветско единство“ от 1952 г.). Думите на Янка Купала са предадени от А. Чирков така: „Благодаря Ви за вниманието! Що се отнася до превода, смятайте, че съм съгласен. И у нас в СССР също се правят авторизирани преводи. Желая Ви успех във Вашата прекрасна работа на преводач на съветска поезия!“

[6] Сп. „Росица“ е издание на Общия съюз на българските земеделски кооперации с уредник Ст. Ц. Даскалов.

[7] Стихотворението „Вечеринка“ е преведено от руски от Ив. Ведрин. За втори път в България това стихотворение е публикувано във в. „За кооперативно земеделие“ (9.VII.1957) в превод на Ив. Добрев (отново от руски).

[8] Преводач Кр. Димитров.

[9] Сборникът е под наслов „Съветски поети за Великата отечествена война на Съветския съюз — 1941/1945 г.“

[10] Сборникът е под редакцията на поета Хр. Радевски. Встъпителните думи „Нашият Я. Купала“ са от беларуския поет Пятрус Броўка.

[11] Вж. Предговора на С. Владимиров „Време на зрелост“ към изданието: Я. Купала, Я. Колас. Избрани творби. С., 1982, с. 13.

[12] Вж. бележка № 11, където С. Владимиров е посочен и като автор на предговора. Негово дело е и преводът на комедията „Павлинка“.

[13] Талантливият преводач от беларуски Христо Берберов умира през 1969 г.

[14] *Станкевич, Роза.* Творчеството на Янка Купала в България. — Език и литература, 1982, № 4, с. 101. В тази статия за рецепцията на Янка Купала в България обаче не е посочен фактът, че първата отделна публикация на негово произведение е детската книжка (11 страници) „Момче е летец“, която излиза през 1953 г. в превод от руски от Д. Статков в издателство „Народна култура“.

Румяна Евтимова

ИВАН ШАМЯКИН

ИВАН ШАМЯКІН

р. 1921

Писателят Иван Шамякин е едно от най-значимите имена в беларуската литература от периода на 60-те—80-те години. За творчески и обществени заслуги той е отличен с редица награди, между които най-устойчива пред конюнктурните промени си остава „Народен писател на Белорусия“ (1972).

Иван Шамякин е роден на 30.I.1921 г. в с. Корма, Гомелска област. Още като ученик в Гомелския строителен техникум той проявява писателски дарби, но от литературна дейност го отделят години, изпълнени най-вече с преживявания от суровите военни делници. За първи път публикува през 1945 г., а четири години по-късно излиза и романът му „Дълбокото течение“ („Глыбокая плынь“, Държавна награда на СССР, 1952), едно от първите епически платна за партизанската война на белорусите. Като достойнство на произведението се сочат мащабността и занимателната сюжетна интрига. Следващият роман „На добър час“ („У добры час“, 1953) се явява продължение, в което някои от героите са разкрити в условията на следвоенното белоруско село. Този роман се вписва в контекста на руската проза от началото на 50-те години. Към този тематичен и проблемен кръг се причислява и романът „Извори“ („Крыніцы“, 1957). Нов етап от творческата биография на И. Шамякин става романът „Сърце на длан“ (Сэрца на далоні, 1964), където се проявява афинитетът към проблемите на съвремието, към изграждането на сложни герои, склонни към саморефлексия. Този роман набелязва тенденция, която писателят ще задълбочи и в произведения като „Тревожно щастие“ („Трывожнае шчасце“, 1966), „Снежни зими“ („Снежныя зімы“, 1970), „Ще взема твоята болка“ („Вазьму твой боль“, 1979) — настоящето не може да се живее откъснато от миналото. Веднъж населена от трагични събития, човешката памет не може да ги отдаде на забрава. Животът е сложна взаимообвързана верига от „било“, сегашно и бъдеще. Жанрово и тематично творчеството на Шамякин се обогатява както от романа със съвременна тематика „Атланти и кариатиди“ („Атланты і карыятыды“, 1974), така и от повестите „Брачна нощ“ („Шлюбная ноч“, 1975) и „Търговката и поетът“ („Гандлярка і паэт“, 1976).

Произведенията на И. Шамякин са многократно издавани в Белорусия: негови събрани съчинения излизат в 5 тома още през 1965 г. в Минск. Следват „Събрани съчинения в 6 тома“ (Минск, 1977—1979) и „Избрани съчинения в 3 тома“ (Минск, 1991—1992). Той е превеждан и издаван на руски, немски, полски и др.

В България И. Шамякин е представен за първи път с романа „Дълбоко течение“, преведен от руски от Кирила Георгиева и издаден в „Народна култура“ през 1951 г. След няколко спорадични появи в периоди-

ката[1], на български език излиза романът „Сърце на длан“, преведен от Хр. Берберов от оригинала и издаден от „Народна младеж“ (1965) в популярната през 60-те години библиотека „Меридиани“, включила редица световни имена. Несъмнено, това е произведението, което привлича вниманието на читатели и критика към беларуския писател. Вестници и списания отпечатват интервю[2], бележки за него[3], както и рецензия за романа[4]. Безспорно, романът се оказва сполучлив рецептивен обект благодарение на художествените си достойнства — занимателна фабула, поднесена на силно изявена лирическа нота, която допада на читателите. Проблемният за времето сюжет — последиците от култа към личността на Сталин, макар едва приоткрехнати в края на 50-те и началото на 60-те години, както и новият повествователски похват — отворен финал, допринасят за актуалното звучене на творбата. Тя е откроена и от българския литературовед Г. Вълчев в книгата му „Приобщения“ (С., 1971) и се използва като характеристика на новия беларуски роман.

Следващото отделно издание е осъществено десет години по-късно, когато издателство „Народна култура“ отпечатва в превод на С. Владимиров от беларуски повестта „Брачна нощ“. Макар изданието да се включва в малката серия на библиотека „Панорама“, то е максимално наситено с информация за автора и неговото творчество: предговор от преводача С. Владимиров, „живот в дати“ на И. Шамякин, бележка от беларуския писател А. Адамович „По стъпките на текущия ден“. Тази повест открива творческия диалог между И. Шамякин и неговия активен преводач в България — Симеон Владимиров. В преводаческата практика случаите, когато един преводач се ангажира с творчеството на отделен автор, нямат еднозначно тълкуване, но повечето пъти подобен тандем има добри резултати. Така става и в разглеждания случай: постига се все по-пълно превъплъщаване в стила и езика на писателя. През 1978 г. пловдивското издателство „Хр. Г. Данов“ публикува романа на Шамякин „Търговката и поетът“ — работа на същия преводач, с предговор от П. Асенова. Изданието е рецензирано от С. Райков във в. „АБВ“[5]. В „Подвигът на духовното прераждане“ е откроен проблемният център на романа — сложното психологическо изменение на героинята. Това, че И. Шамякин предпочита да изследва междуличностните или пък вътрешните конфликти, а не да строи фабулата върху колизии, се потвърждава и в романа „Атланти и кариатиди“, преведен от С. Владимиров от оригинала и издаден в библиотека „Избрани романи“ на „Народна култура“ (1980). Чрез този роман българският читател се пренася в атмосферата на градския живот: Минск от средата на 70-те години и от гледната точка на столичната интелигенция. Героите на романа са носители на водещото за писателя кредо: „главното — социалната активност на съветския човек“[6]. Романът излиза с предговор от С. Владимиров. Тук е спазена възприетата при преводите от беларуски тенденция имената да се транскрибират според оригиналния им правопис.

Рецепцията на И. Шамякин в България продължава и през 80-те години. За втори път пловдивското издателство „Хр. Г. Данов“ пуска негова книга — романа „Ще взема твоята болка“ в превод на Ив. Дойчинов и с предговор от Р. Евтимова. Откроената вече специфика на художествения свят на писателя се потвърждава и в тази творба — в неговия център стои

човекът в своите социални, но и в нравствените си измерения. Психологизмът и лиризмът са две характеристики, които типологизират прозата на И. Шамякин и развитието на беларуската литература от 60-те до 80-те години. Макар днес едно литературоведско изследване като „Новият съветски роман“ (1984) от Г. Пенчев да се чете с голяма доза скептицизъм поради конюнктурния му характер, следва да се признае, че в очерка за И. Шамякин „Човекът като философия на епохата“ са доловени именно тези характеризиращи черти.

През 1987 г. „Партиздат“ отпечатва историческия роман на Шамякин „Петроград — Брест“, с което се затваря списъкът на книгите му, издадени у нас. Романът е преведен от руски от Г. Мисирков.

През 1997 г. обаче Шамякин отново се представя в българското сп. „Панорама“ с откъс от романа „Отвличането“ в превод на С. Владимиров. Той продължава активно да твори и публикува на руски и беларуски език[7].

БЕЛЕЖКИ

[1] Разкази: „Малката парижанка“ (в. „Вечерни новини“, 14.VII.1952), „Съпрузи“ (в. „Вечерни новини“, 7.I.1954), „Чудак“ (прев. Г. Вълчев, в. „Отечествен фронт“, 26. IX. 1965).

[2] В сп. „Българо-съветска дружба“, № 9, 1965 г.

[3] Във в. „Народна младеж“, 8.X.1965 г. и във в. „Отечествен фронт“, 26.IX.1965 г.

[4] Рецензия от А. Тодоров в сп. „Славяни“, № 10, 1965 г., в сп. „Читалище“, № 10, 1965 г.

[5] В. „АБВ“, 23.I.1979 г. — „Подвигът на духовното прераждане“.

[6] Цитатът е заглавие на интервю, дадено от И. Шамякин пред в. „Труд“ от 15.I.1983 г.

[7] В поредица броеве от април и май на 1991 г. на в. „Сельская жизнь“ са публикувани глави от романа на И. Шамякин „Злая звезда“. В сп. „Маладосць, № 1, 1993 г., са отпечатани неговите повести „Paradies auf Erden“ и „Вернисаж“.

Румяна Евтимова

ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА УКРАИНСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

Интересът на един народ към друг се определя от онова, което ги сближава, което е общо за тях. За България и Украйна това е общославянският им корен, близките исторически съдби, сходството в културното им развитие.

Проблемът за рецепцията на украинската литература в България е част от въпроса, който поставя Боян Пенев: „. . .какво даден книжовник е заемал от една чужда литература, по какъв начин е преработвал заетото и е отразявал в него характерните черти на своята индивидуалност?“[1]

Творчеството на един писател може да предизвика отзвук в литературата на други народи тогава, когато водещите тенденции в неговото творчество отговарят на основните проблеми в тяхното обществено-политическо развитие. Още по-силен е този отзвук при народи, близки в своя исторически генезис. Културната обвързаност на историческата общност между украинския и българския народ се основава не само на езиковото родство и общата писменост, но и на близките обществено-икономически и културни условия, които са пораждали съответно сходни процеси в обществено-икономическия и културния им живот. Това е и една от предпоставките техните култури и литератури да бъдат разглеждани като генетично родствени.

Рецепцията на украинската литература в България е в тясна зависимост от проблемите и нуждите на българското обществено развитие. Периодът, в който започва активното проникване, превеждане, възприемане и усвояване на украинската литература в България през XIX и XX в., се характеризира с изключително интензивно развитие и укрепване на българския книжовен език и на българската литература, която е най-тясно свързана с активизиралата се борба за национално и социално освобождение. Идеята за просвета и образование на народа поражда необходимостта от създаване на пособия за нейното реализиране. Именно с тази нова необходимост в сферата на новобългарското образование е свързана и дейността на първия български педагог Неофит Рилски, който при написването на своята „Болгарска граматика“, излязла през 1835 г., ползва придобилата широка популярност „Славянска граматика“ от 1619 г. на украинския писател-полемист Мелетий Смотрицки.

Имаме всички основания да смятаме, че с някои произведения на украинската литература е бил добре запознат и възрожденецът Неофит Бозвели.

От XIX в. българската литература изживява етап на ускроено развитие, намиращ се в тясна връзка с етапите на борбата на българския народ за национално и социално освобождение. Взаимоотношенията ѝ с чуждите литератури на практика са белязани от основните насоки на тези

етапи. Обществено-политическите идеали постепенно се конкретизират и литературата се осъзнава като идеологическо оръжие. Обогатяват се тематиката и мотивите, животът се обхваща все по-всестранно, като различни страни от социалната действителност стават предмет на изобразяване, художественото равнище на българската литература се повишава, обогатяват се нейните похвати.

Богат източник за литературата от този период е народното поетично творчество, което възпява не само героичното минало на България, но и националните борби. Особено значение за формирането на българската литература имат хайдушките песни.

Като подчертава не само националноосвободителния, но и социалния характер на хайдушкото движение, украинският писател И. Франко намира аналогично явление и в украинската история, като споменава, че в „горите и планините (на България — Л. Т.) са бродили хайдути, както някога и нашите опришки“[2] (народни отмъстители), родени от условията на социалната действителност. Контактологични връзки между украинската и българската литература търси и О. Шпильова: „Общите в определен исторически етап форми на освободителната борба, общите черти в цялостното историческо развитие на българския и украинския народ пораждат общи мотиви и форми на народното поетично творчество. Ако вземем предвид, че в процеса на своето укрепване и българската, и новата украинска литература са минали през този етап на максимално сближаване с фолклорните мотиви, ще разберем и възникването на общите предпоставки за установяване между двете литератури на творчески контакти, които по-късно прерастват в здрави творчески връзки и изиграват голяма роля в историята на тези литератури.“[3]

В края на XVIII и през първата половина на XIX в. постепенно се формират и утвърждават новата украинска книжнина и украинският литературен език. Най-бележитите представители на българската възрожденска интелигенция, които следват в Русия и Украйна, т.е. в Руската империя, следят с жив интерес развитието на украинската литература. Добре са запознати с произведенията на нашумелите по онова време писатели Иван П. Котляревски, Григорий Квитка-Основяненко, Тарас Шевченко и Марко Вовчок, както и с творчеството на поетите романтици Пантелеймон Кулиш, Микола Костомаров и др.

Отделни творби от споменатите по-горе автори са превеждани на български, други се разпространяват в България в оригинал. Така през 1843 г. в град Кишинев (днешна Молдова), в един от центровете на българската емиграция, е отпечатана първата част от комедията „Дворянски избори“ („Дворянски вибори“) от основоположника на украинската класическа проза Григорий Квитка-Основяненко (той е много нашумял по това време в своята родина и предизвиква интерес и в съседните страни). Тази пиеса, която е и първата преводна драма у нас, предизвиква интерес предимно с изобличителния си характер — осмива моралното разложение (на дворянското общество), чинопочитанието и продажността на бюрократичния апарат в царска Русия, присъщи и на целия чиновнически и държавен апарат на разлагащата се Турска империя. Гр. Квитка-Основяненко като автор на забележителни разкази и повести из живота на украинския народ е оставил дълбоки следи в развитието на българс-

ката пред- и следосвобожденска литература и на първо място в творчеството на Любен Каравелов.

За процеса на развитие на българската литература твърде характерен е разцветът на революционно-романтичната поезия, която се вплита със своите корени в освободителното движение в България. По това време вече са създадени доста силни революционни традиции, които стимулират интереса на прогресивните български писатели към руската и украинската революционно-демократична литература — изразител на свободолюбивите идеали на епохата. С искрена симпатия се ползва сред българските възрожденци творчеството на големия украински поет Тарас Григорович Шевченко. Пламенните му поетични творби, изпълнени с омраза към царизма, към чуждото потисничество и, от друга страна, с любов към родния край и с вяра в светлите бъднини на народа, откликват в сърцата и мислите на българските възрожденци, тъй като са в унисон с техните свободолюбиви стремежи и мечти.

Шевченковото творчество звучи в произведенията на Л. Каравелов, Райко Жинзифов, Петко Р. Славейков, Иван Вазов, Тодор Влайков, Ангел Пюскюлиев и др. Съвсем естествено е обаче при подобно разнообразие от творчески индивидуалности всяка една от тях да възприеме по различен начин идеите и мислите, вложени в произведенията на Шевченко; различен ще е и отгласът на неговото поетическо дело в българската литература. Преки контакти между Шевченко и наши писатели не са установени, но задочните — посредством нашумялото му творчество, са изключително активни. Възприемането на украинския творец в България допринася за израстването и формирането на споменатите по-горе писатели. Вниманието на Р. Жинзифов и П. Р. Славейков привличат преди всичко произведения на Шевченко с баладно-романтичен характер, свързани с фолклорната традиция, написани по мотиви от народните песни, предания и легенди. Р. Жинзифов в своята „Новобългарска сбирка“, издадена в Москва през 1863 г., в специален раздел „Гусляр Тараса Шевченка“ помества поемите „Топола“, „Катерина“ и „Удавена“, както и три стихотворения: „Тече вода в синьото море“, „Ветре буен, ветре буен“, „Защо ми са черни вежди“. Импонират му обаче и произведения, в които се рисуват картини от живота на народа, възпяват се героични събития из историята на украинския народ, прославя се славянската идея. За това свидетелстват преводите му на откъси от поемата „Гамалия“, стихотворението „Ой, защо си почерняло“, уводът към поемата „Еретик“ (Послание към славния П. Й. Шафарик) и редица други, които по-късно помества в българския периодичен печат (сп. „Читалище“, в. „Век“, в. „Време“). Нашият възрожденец до такава степен е пленен от поезията на Шевченко, че изявява желание цялата да я направи достояние на българския читател. Тази мисъл го въодушевява и владее в продължение на много години. Жинзифов превежда общо 18 Шевченкови творби. Той възприема от украинския творец и, още по-важно, внася чрез своите преводи и оригинални творби (появили се под влияние на Шевченковите) в българската литература елементи, мотиви, образи и особености от жанра на поемата, с които я обогатява и помага за развитието ѝ.

П. Р. Славейков превежда части от „Омагьосаната“, „Перебендя“, „Минават дни, минават нощи“, „Мисли мои, мисли мои!“, „Тополя. Шев-

ченковото творчество дава отражение върху такива произведения на българския поет като „Бойка войвода“ и „Изворът на белоногата“.

Значително по-задълбочено в идейно-естестическия свят на украинския поет навлиза Л. Каравелов. В края на 50-те години на XIX в. той се запознава с поезията на Шевченко и в началото на 60-те години започва да я превежда. Както и други български писатели, Л. Каравелов в тези десетилетия особено силно се интересува от близките до фолклора в тематично и образностилистично отношение произведения на украинския поет, но вниманието му се съсредоточава не върху романтичните балади, а върху стихотворенията, които в една или друга степен разкриват реални черти от тогавашния народен бит („Защо ми са черни вежди“, „Родила ме е майка“). Каравелов запознава българския читател и с част от гражданската и политическата поезия на Шевченко, той превежда и отпечатва откъс от поемата „Еретик“. Каравелов работи и върху превода на „Неофити“, готвейки заедно с Иван Прижов пояснителни бележки към поемата (преводът и пояснителните бележки остават тогава в ръкопис и са издадени едва през 1964 г. в „Из архива на Любен Каравелов“, С., с. 337—495 и 505—521, подготвени за печат от Л. Минкова). Възхищението му от творчеството на Шевченко се изявява в плодотворното за развитието на литературата дарование на Каравелов, в оформянето и утвърждаването на неговите идейно-естетически възгледи.

В предосвободенския период някои патриотично-просветителски и прогресивни елементи от творчеството на украинските писатели Ал. Кониски и Микола Ив. Костомаров привличат вниманието на Каравелов и Хр. Ботев. През 1870 г. на страниците на в. „Свобода“ на Л. Каравелов се появява стихотворението „Нива“ от Яковенко (псевдоним на Ал. Кониски). Повлиян от тази творба, българският писател написва през 1872 г. оригиналното си стихотворение „Вземи плуга в ръката“. Хр. Ботев пък превежда драмата „Кремуций Корд“ от М. Костомаров, издадена през 1875 г. в Букурещ. Тази драма била преведена от българския поет заради сатиричния ѝ характер, тъй като в нея се дава, както казва Георги Бакалов, „алюзия на тогавашното управление под султанско иго“. Тук му е мястото да отбележим, че Л. Каравелов е познавал добре творчеството и на редица други украински автори, чиито творби той използва при написването на своите „Памятки народного быта болгар“ (М., 1861) и „Страницы из книги страданий болгарского племени. Повести и рассказы“ (М., 1868). Към тях се отнасят „Записки о Южной Руси“ от Пантелеймон Кулиш, „Малороссийский сборник“ от Мордовиев, „Обычаи Малороссии“ на Маркевич, „Старосветский бандурист“ на Закревски.

Почти едновременно с името на Шевченко в България става известно и това на украинската писателка Марко Вовчок (псевд. на Мария Вилинска). С особена популярност се ползват нейните „Народни разкази“: през 1871 г. във в. „Свобода“ са отпечатани разказите „Два сина“ и „Свекърва“; във в. „Знание“ — „Данило Гурч“ и „Горпина“ (1875); по същото време излизат „Робиня“ и „Кармелюк“. Последната е и най-значителната творба на писателката за борбата срещу крепостничеството. Малко по-късно излиза на български и разказът „Чумак“.

Със своето умение правдиво да изобразява живота на украинеца и неговия стремеж към свобода М. Вовчок допада особено много на Кара-

велов. Според него тя е високоталантлива и изкусна майсторка на словото, перла сред украинските творци. Преводите на нейни творби се възприемат много топло в България. В една своя статия Каравелов подчертава „удивителната близост“ на българите с украинците, „близост в преданията, обичаите. . . начина на живот“.

Разпространените сред българите дълбокореалистични творби на украинската писателка изиграват положителна роля при оформянето на читателския вкус и преди всичко за развитието на младата българска литература по пътя на реализма. Това се изразява главно в тематичната наситеност, в докосването до живота на народа, в доближаването на литературните творби до живия, говоримия народен език и в обогатяването им с неговите неизчерпаеми ценности, със съкровищата на народното творчество — песни, поговорки и пословици, приказки и предания.

Преводите на Каравелов и днес имат определена стойност. Те носят заряда на високото майсторство, на точния и коректен превод на оригинала. Когато пристъпва към преводите на разкази от Вовчок, той вече има опита на творец. Владее похватите на най-добрите и талантливи ваятели на словото на своето време. Използва живата народна реч, с което привлича вниманието на читателя. В преводите прилага и онова, което е научил от украинската писателка, и създава истински образци на художествената словесност. И макар да предава разказ на украинска селянка, той го прави така майсторски на български език, че чувството за превод съвсем изчезва и текстът се възприема като оригинален. Този успех на Каравелов впоследствие ще служи като мярка за добър превод.

През 80-те—90-те години на XIX в., когато се формира реализмът в българската литература, към творческото наследство на украинския Кобзар (Т. Шевченко) често се обръщат представителите на този художествен метод. Най-силно това се усеща в творчеството на Ив. Вазов. Под въздействието на „Катерина“, която впечатлява нашия писател още в ученическите му години, а така също и на други творби, с които се запознава по-късно, Вазов написва една от най-хубавите си поеми — „Грамада“ (1880). Реминисценции от Шевченковата поезия се долавят и в други поеми и лирични творби на българския автор. Той използва при написването им така наречения Шевченков стих, който не е характерен за българската поезия дотогава.

Извънредно много нараства интересът към украинската демократична литература у нас в края на 90-те години на XIX в. с пристигането на бележития историк Михаил П. Драгоманов. Още преди да дойде в София, той препоръчва на българските либерали Захари Стоянов и Димитър Ризов да превеждат творби на Т. Шевченко, М. Вовчок, Ю. Федкович и др. На Драгоманов, а по-късно и на неговия пръв ученик Ив. Шишманов дължим запознаването на българската литературна общественост с произведенията на такива забележителни майстори на украинското слово като И. Франко, М. Коцюбински, Л. Украинка. Творбите на някои от тези автори изиграват немалка роля в насочването на нашата литература по пътя на реализма, а на произведенията на Франко се гледа и като на образци в новата българска поезия.

През 1881 г. за пръв път във в. „Работник“ е поместен превод на знаменитото Шевченково стихотворение „Завет“ („Заповіт“). За съжаление

преводачът е неизвестен. По-късно свои преводи на това имащо изключително място в творческото наследство на украинския поет стихотворение публикуват популяризаторите на неговото творчество у нас С. Дринов (1911) и С. Чилингиров (1914). Отпечатани са преводи и на различни други Шевченкови произведения, направени от Х. Кесяков, И. Белев, Л. Ихчиев и др. Техните преводи невинаги пресъздават адекватно оригинала, но все пак разширяват представата на българския читател за поетичното наследство на украинския творец.

През 80-те и 90-те години на XIX в. българските творци отново се обръщат към творчеството на М. Вовчок независимо от вече силната изява на Каравелов. Преводите на Ю. Бобчев, Ю. Арнаудова и Б. Божков поддържат интереса на българската литературна общественост към нейното творчество чрез преводи на непознати дотогава творби.

Сред писателите, чиито произведения се появяват в България в края на XIX и началото на XX в., е и бележитият украински драматург Марко Кропивницки. Неговото творчество и особено една от най-силните му пиеси „Лихвар", играна от драматичната трупа „Сълза и смях" през 1899—1902 г., оставят трайни следи в развитието на българския театър. Драмите му „Лихвар" и „Злочеста Дафинка" впоследствие побългарява през 1939 г. Анна Карима.

В България от 90-те години е познато и името и делото на известния украински писател и фолклорист Якив Головацки, професор в Лвовския университет и редактор на алманаха „Русалка Днистровая". През 1893 г. Иван Андрейчин превежда и помества в „Извор" (№ 10) стихотворението „Речица", звучащо като нежна украинска песен.

В развитието и утвърждаването на украинската литература в края на XIX и началото на XX в. особено място заемат творците от Западна Украйна, която по това време е в пределите на Австро-Унгарската империя. Благодарение на германския писател Л. Якубовски и на лвовския радикал Юлиан Бачински нашият писател Петко Ю. Тодоров още по време на следването си в Берлин се запознава с творчеството на майсторите на словото от западноукраинските земи И. Франко, Л. Украинка, Васил Стефаник, Олга Кобилянска, Осип Маковей, Лес Мартович, както и с преводаческата дейност на именития поет Павло Грабовски. Изучил украинския език, П. Тодоров се залавя ревностно да популяризира творчеството на украинските автори в България. Благодарение на него в нашия периодичен печат се появяват в български превод разкази и новели от О. Кобилянска: „Земеделческата каса" в „Знание", № 1, 1893; „Просекиня" в „Знание", № 1, 1903, и др. На перото на нашия писател принадлежи и единствената по рода си у нас статия за живота и творчеството на В. Стефаник („Демократически преглед", кн. XI, 1914), както и някои бележки за И. Франко, О. Кобилянска, Л. Украинка и др. П. Тодоров е разбирал огромното значение на украинската книжнина за развитието на българската литература. След него и други наши преводачи превеждат произведения на западноукраинските писатели: С. Дринов — „Мойто слово" („Мир", 18, 1912); Р. Кръстева — „Новина", „Каменен кръст", „Деца" („Демократически преглед", II, 1914, № 4); В. Стефаник — „Път" (Стихотворение в проза) — в сб. „Цветя от всички полета. Малки шедьоври на всемирната литература" (С., 1910, с. 25—27); Хр. Игнатиев — „Valse melancolique" („Библиотека", 1906, № 1);

П. Койчев — „Аристократка“ („Утро“ № 236, 1911), и др. от О. Кобилянска; Ник. Йорданов — разказа „Каменар“ („Български преглед“, 1900, № 6); из „Повяхнали листа“ („Като туй море спокойно. . .“; „Щом дочуеш в нощта. . .“; „Пада, пада, пада, снуг. . .“; „На пладне. . .полята...“; „Ой ти, дъбко, сам заглъхнал...“) стихотворения, преведени от Гео Милев („Листопад“, 1914, № 34) и др. от И. Франко.

През първите две десетилетия на XX в. в България проникват и произведенията на Иван Котляревски, Борис Гринченко, Амвроси Метлински и Александър Олес. От тях особено внимание заслужава творчеството на Котляревски. Произведенията на този бележит украински поет са били предмет на изследване от страна на Ив. Шишманов, а някои елементи от знаменитата му поема „Енеида“ (композиционен строеж и стихотворен размер) долавяме в поемата „Песен за селяка“ на Стилиян Чилингиров.

В развитието на българския литературен процес своето определено място имат не само водещите, но и второстепенните автори, като Ц. Гинчев, Хр. Максимов, П. Иванов, А. Тодоров, А. Узунов, П. Доросиев, Х. Карапетков, М. Москов и редица други. Всички споменати от нас автори в една или друга степен се превръщат в рецепиенти на Шевченковото творчество в България. Те или превеждат негови произведения, или създават и „препяват“ в духа на П. Р. Славейков, подменяйки оригинала с български елементи. Така например М. Москов в своя сборник „Пролетна китка“ включва стихотворението на Шевченко „Завет“, където заменя „На Україні милій“ с „България мила“. По-късно, през 1895 г., когато издава „История на новата руска литература“, в края помества отделен раздел, озаглавен „Т. Г. Шевченко“, където прави панорамен преглед на неговото творчество.

Тъй като през последното десетилетие на XIX и началото на XX в. в българската литература е силна изявата на демократичното и пролетарското направление, и интересът към украинската демократична литература е съвсем естествен.

Интересът към творчеството на Шевченко е особено засилен през 1911—1914 г. във връзка със 100-годишнината от рождението и 50 години от смъртта му. Все нови и нови произведения на украинския Кобзар достигат до широката читателска аудитория в превод на български език. Л. Ихчиев превежда стихотворението „Тече вода в синьото море“, поместено в „Ученически другар“ (1898, № 10) и стихотворението „В тоз свят сам-саминка, както билки низ полето“ („Живот“, 1899, № 9—10). Той се ръководи от свои съображения за естетичния характер на тези стихотворения, стараейки се по своему да ги пресъздаде на български език. За целта той търси художествени средства в славянския фолклор и в тази богата съкровищница намира нужните словесни образи и средства.

Освен преводи на оригинални Шевченкови творби по това време все по-често се появяват и литературнокритически разработки на български учени, писатели, любители на словесното изкуство. По-голямата част от тях е под знака на борбата, която се води през тези години за Шевченко. От едната страна са тези, които виждат в него борец за свобода, защитника на потиснатите и онеправданите (д-р К. Кръстев), а от другата на страниците на „Украинско-български преглед“ — двуседмично списание

за литература, политика и култура, се разглежда творчеството на украинския поет в светлината на идеята за самостоятелна Украйна.

През 20-те—30-те години на XX в. в България се появяват и отделни творби на големите украински творци, напуснали родината си след събитията през октомври 1917 г. (С. Ефремов, В. Виниченко, М. Грушевски и др.). За тяхното разпространение особено способстват изданията на украинските емигрантски сдружения. Но те като че ли получават по-слаб отглас в българската литература, с изключение на поезията на Александър Олес, отколкото намерилите място публикации в лявоориентираните издания „РЛФ", „Наковалня" и др. В тях се публикуват произведения и на съвременни украински творци, непознати до този момент на българския читател. През 1928 г. Д. Полянов в „Наковалня" (№ 135) помества разказа „Подир петдесет години (не е фантазия)" от видния украински сатирик Остап Вишня.

Понякога български майстори на словото превеждат от полски, чешки, есперанто и други езици творби на укрански автори, преодолявайки по този начин езиковата бариера. Естествено, това не е желателно, но е оправдано поради по-слабата популярност на украинския език. Така например още през 1893 г. Г. Бакалов превежда от полски разказа на И. Франко „Де е бедата". Ще отбележим, че в този случай и самият разказ е бил написан на полски, а по-късно авторът го превежда на украински. През 1931 г. Пелин Велков превежда от есперанто хумористичния разказ „Сътворението на света" от О. Вишня, поместен в „Международни езици" (№ 3).

С цел по-широко запознаване на българския читател с украински творци, през 1934 г. във в. „РЛФ" (№ 159) в рубриката „Литкорски творби" се появява дописката „Хроника на украинската литература", където се изброяват някои от по-забележителните произведения от онова време, а именно романите „Предните постове" от И. Кириленко, „Турбини" от Вл. Кузмич, „Нови брегове" от Г. Коцюба, „Градът се ражда" от А. Копиленко, „Майка" от А. Головко; пиесата „Момчетата на нашата страна" и „Бастилията на светата дева" от И. Микитенко; от поетите са посочени М. Рилски, М. Бажан, Л. Първомайски. Много по-подробно разказва за украинската литература М. Марчевски в информационната си статия „Украинската литература цъфти" (в. „РЛФ", № 173, 1934). Освен че се спира на вече посочените в предишната статия украински творци, той разглежда и творчеството на прозаиците Г. Епик (романите му „Първа пролет" и „Петро Ромен"), П. Панч (романите му „Без коз" и „Сините ешелони"). От поетите споменава Павло Тичина и Владимир Сосюра. Името на П. Тичина е често споменавано в левите издания през 1934 г. поради появилото се стихотворение „Украинският вятър" в превод на Л. Стоянов във в. „Щит" (№ 23). А като се има предвид, че украинският поет е един от преводачите и популяризаторите на българска литература в своята страна, естествен е и интересът към него в България. Той е и един от водещите творци в украинската литература, истински майстор на поетичното слово. Присъствието му по страниците на българския печат отговаря на интересите на нашите читатели. За това спомага и статията на преводача, съпровождаща превода.

С особен успех през 1936 г. се ползва играната на няколко български сцени пиеса на украинския драматург Ал. Корнейчук „Платон Кречет".

Появилите се рецензии и статии за тези постановки красноречиво говорят дори със своите заглавия: „Слънчевата пиеса „Платон Кречет“ на сцената на „Реалистичен театър“ (в. „Кормило“, № 30, 1936), „Платон Кречет“ от Корнейчук“ (с автор И. Стрезимиров, в. „Македонски вести“, № 52, 1936) и мн. др.

Промяната в отношенията между България и СССР, в частност и с Украйна, дава възможност на редица български литератори и обществени дейци, като проф. А. Златаров, Д. Михалчев, Л. Стоянов, Кр. Белев и др., да посетят страната, да се запознаят с живота там и да установят творчески връзки със съответните писателски организации. Благодарение на тези контакти българската литературна общественост, подпомогната с материали от Киев, отбелязва през 1939 г. много тържествено 125-годишнината от рождението на Шевченко. В Украйна в превод на български език, направен от К. Кюлявков, излиза повестта „Художник“ (1939) и „Избрани поризведения“ (1939). Изданията са предназначени предимно за компактното българско население в Южна Украйна.

А в България се издава специален юбилеен лист, където се поместват редица преводи, в по-голямата си част непубликувани до този момент Шевченкови творби. Преводите са на Л. Стоянов, А. Тодоров, К. Зидаров, М. Грубешлиева, Б. Райнов и др. Със свои статии се изявяват Л. Стоянов, Т. Павлов, Г. Бакалов, М. Чавдаров, Б. Нонев и др.

През 40-те години в България става известно името на още един драматург — Ю. Мокриев, чиято пиеса „Житата цъфтят“ в превод на Янаки Стоянов излиза в издателство „Светлина“ през 1941 г. За съжаление преводачът повече се е интересувал от идеологическата роля, която би могла да изиграе тази пиеса с въздействието си върху зрителя, отколкото от качеството на превода, който е направен от украински.

През същата година се засилва вниманието към детските писатели в Украйна. Детският седмичник „Весела дружина“ още през 1937 г. в бр. 14 от 13 декември, редактиран от А. Разцветников и Е. Коралов, издава приказката „Горска пътешественица“ от О. Иваненко в превод на Ц. Цветанов, посрещната много топло от читателите и последвана от редица статии за авторката и нейното творчество. Като естествено продължение на запознанството с нейното интересно творчество идва издаденият в края на десетилетието сборник приказки „Дивата ябълка“ в превод на М. Лакатник.

Наталия Забила е друга детска писателка, чийто разказ „Чудната детска градина“ в превод на В. Александров е отпечатан на страниците на сп. „Първи стъпки“ в кн. 2 през 1940 г.

Превеждането на украинска литература силно се активизира от втората половина на 40-те години. От поетите най-пълно е представено творчеството на П. Тичина. Л. Стоянов, който познава най-добре литературното богатство на украинския поет, до този момент излязло в родината му в сборниците „Слънчеви кларнети“, „Плуг“, „Вместо сонети и октави“, „Чувства на единното семейство“ (Сонячні кларнети“, „Плуг“, „Замість сонетів і октав“, „Чуття єдиної родини“) и др., в своята статия, публикувана в специалния лист „Славянски събор“ от 3 май 1945 г., пише: „Навсякъде обаче преобладават високото словесно майсторство, ярката образност и своеобразна лиричност, които придават на поезията

му неповторим чар, жива правда и човечност. Пърокласен майстор на стиха. Чрез него украинската поезия придобива нов тон, нов реалистичен израз. Музикален, ритмичен като вълнуващи се класове, стихът му упоява с порива и внушението на една тръпнеща от вълнение душа, сляла се с живота на народа." Освен от Л. Стоянов, П. Тичина е превеждан и от такива наши поети като К. Зидаров, П. Матев, Бл. Димитрова и др., чиито преводи се помещават отначало в периодичния печат, а през 1946 г. в първия сборник „Славянски поети", където са напечатани „Украинският вятър" (прев. Л. Стоянов), „Ний тръгваме на бой" (прев. К. Зидаров) и др. Творчеството на П. Тичина лесно намира път към сърцата на българските читатели — разбира се, поради високата си поетична форма, но не без значение е и стойността на преводите, а те са адекватни на мелодиката и изяществото на Тичиновото слово. През 1947 г. П. Тичина е избран за чл.-кор. на БАН. Все по-често преводите на негови произведения се помещават на страниците на периодичния печат, а през 1959 г. излиза сборникът „Избрани стихотворения" в превод от руски и украински на Хр. Радевски в библиотека „Съветски поети". Почти във всички появили се през следващите десетилетия сборници: „Срещи с България" (1967), „Безсмъртният вожд" (1950), „Украинска съветска поезия" (1960), „Шипченска висота. Антология" (1977), „Слушайте, другари потомци!" (1967), „Поезия на съветските народи XX в." (1967), „Съветски писатели за България и българския народ" (1967) и др., предно място е отредено на поезията на П. Тичина. Негови творби превеждат поетите А. Германов, И. Давидков, Ст. Бакърджиев, Зах. Иванов. Те превеждат почти винаги от оригинала и не само се докосват до едно съвършено перо, не само се потапят в прекрасните звукове на поезията, която звучи като музика (известна е музикалността на тичиновския стих, сравняван със славеевите трели или звуците на арфа), но забележително е и умението им да достигат до такова качество на преводите, че и те да зазвучат с пълна сила и да се доближат по звученето си до оригинала. Така се възприемат неговите стихове и все по-често се появяват нови изкусени от художественото слово творци: П. Алипиев, Ат. Цанков, Здр. Пеев, Дим. Дублев. В печата намираме и редица статии за него: Дора Габе — „Живото сърце на Украйна" („Литературен фронт", № 4, 1961), И. Цветков — „Певец на Съветска Украйна" („Отечествен фронт", 27 февр. 1961) и редица други.

Добре познато в България е и творчеството на бележитите украински поети М. Рилски, М. Бажан, Вл. Сосюра, Ан. Малишко, Л. Первомайски, М. Нагнибеда. Още през 1945 г. две стихотворения: „Братя по съюз" („Жар", № 3) и „Ленин" („Младеж", № 1) в превод на Бл. Димитрова, откриват името на Рилски за българския читател. Впоследствие в сборниците „Поезия на победата" (1941—1945), „Славянски поети" (1946), „100 шедьоври на славянската любовна лирика от XX век" (1980), „Вечният огън. Антология на победата", (1980) и редица други неизменно присъстват и стихотворения от Рилски. Най-често преводач е Ив. Давидков — поет, който винаги превежда от оригинала, а това, че добре чувства душевността на украинеца и че е един високоталантлив поет, допринася твърде много за превеждането и възприемането на украинската поезия у нас. Неговите подборки на стихотворения, адекватни преводи, умело привличане и на други талантливи български поети за преводи от укра-

ински дават възможност и в България да звучат творбите на най-изявените украински поети и по този начин да се продължи и развива една стара традиция на взаимно опознаване. Поезията на Рилски често се среща и по страниците на ежедневниците: „Нашият Мицкевич“ („Отечествен фронт“, 20 дек. 1946), „Ден на победата“ („Дружба“, 1947, № 72), „Москва“ („Дружба“, 1947, № 125, и двете стихотворения в превод на Крум Димитров), „Към България“ („Лит. фронт“, 1957, № 36, прев. Лиляна Стефанова); „Сабята на Христо Ботев“ („Славяни“, 1958, № 6, прев. Ив. Дойчинов, който впоследствие прави още редица преводи и от други автори, и то от оригинала, отличаващи се с високото си качество).

През първите десетилетия след войната (50-те—60-те години) прави впечатление, че превежданите автори от украинската литература са предимно участници във войната, които още в тежкото време на изпитание за своя народ и литература създават творби за ежедневието на фронта или възпяват устойчивостта на воина и на човека, отстояващ свободата и независимостта на своята родина. Първите стихотворения от Бажан в превод на български са именно такива: „Клетва“ (Славянски поети. С., 1946, прев. Л. Стоянов), „Нашият танк“ (Песни за смелите. С., 1947, и др. в превод на Б. Струма). Естествено, много по-добра представа за него получава нашият читател, когато през 1963 г. благодарение усилията на А. Германов излиза един добре оформен сборник „Избрани стихотворения“, в който са включени малко познати произведения от украинския поет. Българският му побратим владее добре преводаческото изкуство и за особено разнообразната, философски задълбочена поезия на Бажан успява да намери подходяща форма и оркестровка, за да пресътвори и на български език неговата богата мисъл. Но невинаги е така. Стихотворенията „Среща в Шефилд“, „Странстващият джентълмен“, „Дувърските скали“ от цикъла „Английски впечатления“, за който сборник украинският поет получи Държавна награда, у нас са превеждани от руски и вече само този факт на препревод дава възможност за отстъпление от високите постижения на оригинала.

Чрез творчеството на редица други украински поети (Сава Голованивски, Терен Масенко, Микола Руденко, Роман Чумак, Грицко Бойко и др.) украинската поезия навлиза в България. Най-често техни преводачи са А. Германов, Мл. Исаев, Н. Вълчев, П. Алипиев, П. Симов, И. Дойчинов и др.

През тези години особено внимание заслужават усилията на големия познавач и популяризатор на украинската литературна проза, изследователя на украинската литература и на българо-украинските литературни и културни взаимоотношения П. Атанасов. От началото на 50-те години той активно превежда украински класици: М. Вовчок — „Двама синове“ („Славяни“, 1957, № 6); И. Франко — „Борислав се смее“ (Избрани съч. в 2 т. С., Народна култура, 1957), „Историята на един кожух“ („Отеч. фронт“, 26 авг. 1956), и редица други; автор е на множество статии и изследвания за украински писатели. Неговите преводи са винаги динамично еквивалентни на оригинала, макар че отчитат различията и в езика, и във фоновите реалии.

А през 1961 г. издателство „Народна култура“ пусна една немного голяма книга — „Безсънни нощи“ — стихотворения и поеми от талантли-

вата украинска поетеса Леся Украинка в превод на Ст. Бакърджиев. Това е представяне на добре подбрани нейни поетични творби в добре структуриран сборник, чрез който се запълва една голяма празнота по отношение на творческото ѝ наследство. Като се има предвид, че първото запознаване с нейни стихотворения става още през 40-те години, делото на българския преводач е още по-значително. Неговите преводи са добре изчистени и при тях няма приблизително предаване на оригиналната мисъл. Изваяните от поетесата образи звучат с пълна сила и на български език.

През 40-те—60-те години бурно навлиза в България и украинската проза. Като се започне от първите преводи из областта на художественодокументалния жанр: „От Путивъл до Карпатите“ на С. Ковпак (превод 1946 г.) и „Хора с чиста съвест“ и „Карпатски рейд“ на П. Вершигора (превод 1948 г. — първата, и 1952 г. — втората); премине се през споменатата вече трилогия на О. Гончар „Знаменосци“ (първи превод 1949 г.), „Залог на мира“ от В. Собко (превод 1951 г.) и редица други, тематично свързани с войната, и се завърши с произведенията на И. Рябокляч „Колхозът Заря“ (превод 1950 г.), на М. Стелмах „Големият род“ (превод 1953 г.), „Над Черемош“ (превод 1955 г.), „Кръвта човешка не е вода“ (превод 1958 г.), на Игор Муратов „Буковинска повест“ (превод 1953 г.), на В. Собко „Белият пламък“ (превод 1954 г.), на Янков Баш „Пламенни чувства“ (превод 1958 г.). Тези произведения се възприемат много добре от българския читател, защото разкриват един нов, непознат свят. Но всички изброени творби са превеждани от руски. И, естествено, както и по-рано отбелязахме, при такъв препревод хоризонтът ни на очакване най-често се оказва накърнен. Почти във всички случаи трудно бихме могли да говорим за високо преводаческо изкуство.

По това време започва своята дейност и преводачката Л. Минкова. За нея е характерен умелият подбор на произведения за превод. Преводите ѝ са по-често от украински език и по-рядко от руски. Отличното пресъздаване и на най-сложните езикови игри в прозата на такива майстори като С. Скляренко в историческия му роман „Светослав“, излязъл през 1964 г. на български — роман за живота на русите (украинците) и за взаимоотношенията им с техните съседи, включително и с българите, през далечния X век; Е. Гуцало в разказите му „Късна буря“ („Народна младеж“, № 275, 22 ноем. 1965), „Чичо Олекса“ („Лит. фронт“, № 36, 31 авг. 1965), „Дъбът“ („Пламък“, 1971, № 1), „Слепият Сен“ (Съвременни съветски разкази. Сб. С., Народна култура, 1972); нашумелия в Украйна роман на Григорий Тютюник „Вртоп“ (С., Народна култура, 1966); Васил Стефаник — „Кленови листца“ през 1981 г. и др., правят нейните преводи образци.

За Шевченко в България, както беше отбелязано, се говори отдавна, но преди всичко за отделни негови поризведения или за влиянието на неговото творчество при формирането на някои наши писатели, като Р. Жинзифов, Л. Каравелов, П. Р. Славейков и др., най-вече разглеждано в научноизследователските трудове на И. Шишманов, Н. Балабанов, Л. Ихчиев, Д. Шелудко, Ст. Чилингиров и ред други. Но сега чрез повестта „Петербургска есен“ с автор Александър Илченко, излязла у нас през 1948 г., и книгата „Пътищата на Тарас“ от Оксана Иваненко, отпечатана

на български през 1959 г., стана възможно българите да се запознаят основно с неговия живот и дейност. През 1960 г. в превод на Д. Методиев излиза двутомникът „Тарас Шевченко", където за пръв път така широко е представено поетичното наследство на украинския Кобзар. Тук е поместен и обширен предговор от преводача за живота и творческото дело на Шевченко. Като естествено продължение на интереса към големия украински писател идва изследването на С. Русакиев „Тарас Шевченко и българската литература" през 1963 г., в навечерието на 150-годишнината от рождението на поета. Тези две последни издания се отличават със своята пълнота и задълбочено познаване на творчеството на Шевченко, а преводите на Д. Методиев представляват голям принос в преводаческото майсторство на българските творци, работещи в тази област. Това бе отбелязано и в Украйна и той получи наградата „Иван Франко".

През 1951 г. беше издадена първата част от големия исторически роман на Натан Рибак „Переяславска Рада" в превод на Константин Константинов от руски език.

Още по-оправдано е издаването на творби с теми от близкото минало на украинския народ, като романите „Пътят за Киев" от Семен Скляренко, в превод от украински на Димитър Янакиев, 1952 г., и „Перекоп" от Гончар, в превод от украински на М. Колесник през 1959 г.

В България все повече и по-често навлизат нови имена на украински белетристи, като Степан Василченко, Иван Ле, Александър Копиленко, Ярослав Галан, Ирина Вилде, Сава Голованивски, Юрий Яновски, Петро Лубенски, Степан Борзенко, Семен Журахович и др., чиито разкази и очерци се печатат в столични списания и вестници. От по-младите автори вниманието привличат разказите и новелите на Дмитро Мищенко, Яков Стецюк, Роман Иваничук — последните двама са от западноукраинските земи.

През 1965 г. се появи сборникът с украински класически разкази „Полъх от Украйна". Задачата му е да помогне на българския читател да разшири представата си за тематичния и жанровия диапазон на украинската проза от края на XIX и началото на XX в. Особено впечатление прави подборът на творби от украинската писателка О. Кобилянска, която до този момент е слабо позната на българските читатели. Преводачите Л. Минкова, П. Атанасов, Хр. Ралев, П. Кънева и др. представят на съвременно равнище нейното творчество с преводи, отличаващи се от предшестващите ги с точното възпроизвеждане на поетичността на творбите на Кобилянска, на тяхната особена фрагментарност, и тънък психологизъм. Те предлагат нови, напълно адекватни на оригинала преводи дори на произведения, които са били превеждани, но няколко десетилетия не са издавани.

През 1980—1981 г. издателство „Народна култура" поднесе на българския читател две издания на повестта на Кобилянска „В неделя рано билки брала". Запазването на народнопоетичната образност, постигането на осъвременено фолклорно присъствие, успешно предадени и от двамата преводачи, спомагат за адекватното възприемане на повестта от читателя.

Украинският хумор с присъщата му още от стари времена жизнерадост и оригиналност винаги е бил посрещан с интерес в България. С осо-

бена популярност се ползва творчеството на Остап Вишня. Познати са също така разказите и фейлетоните на Александър Ковинка, Олес Донченко, Евгени Кравченко, Юрий Мокриев, Александър Моторни, Лаврин Гроха, Иван Рябощан, които именно през тези години внесоха лекия и съвременен украински хумор. П. Атанасов, Дона Минчева и други превеждат най-често от оригинал и успяват да предадат свежия и неподправен хумор. Заслужават внимание и творбите на по-младите автори Микола Билкун и Виктор Безорудко. Българските преводи на тяхното творчество дават възможност да се усети и младата струя на украинския хумор, дарба, остра наблюдателност и здрава връзка с живота.

Не остават незабелязани през тези десетилетия и големите успехи на украинската драматургия. На българска сцена се играят пиесите на Корнейчук, Галан, Собко, Минко, Компаниец и други. Широка известност спечели в театралните ни среди творчеството на един от големите майстори на едноактната пиеса по това време в Украйна — Кравченко. В превод на български се появяват и пиесите на Владимир Суходолски, Павло Загребелни, Микола Зарудни, Г. Шимановски, Лев Синелников и др. Но за съжаление техните драматургични творби не предизвикват каквито и да било реакции на критиката.

В периода на 60-те, 70-те и 80-те години българският читател получава възможност за по-непосредствен досег с майсторите на украинското художествено слово. Превеждането и навлизането на украинската литература в българското литературно и културно пространство са още по-интензивни и значително по-качествени. Ако в предшестващите десетилетия нуждата от художествени произведения от украинската литература надвишава възможностите за превод от украински език и по тази причина често срещаме препреводи (най-често от руски език), сега благодарение усилията на преводачите от миналите години: Атанасов, Колесник, Минчева, Давидков, Германов, Вълчев, Бакърджиев, и с появата на едно силно, талантливо ново попълнение: Л. Минкова, П. Кънева, З. Иванов, С. Владимиров, Е. Манолова и много други, българският читател получава възможност за по-непосредствен досег до майсторите на украинското художествено слово.

Появата на имената на украинските поети Дмитро Билоус, Дмитро Павличко, Платон Воронко, Валентина Ткаченко, Иван Драч, Роман Лубкивски, Васил Симоненко, Микола Винграновски, Лина Костенко, Борис Олийник, Микала Сингаивски, на прозаиците Григир Тютюнник, Григорий Тютюнник, Александър Довженко, Юрий Мушкетик, Павло Загребелни, Евген Гуцало запълва поетичната и белетристичната карта на украинското художествено слово в България.

Характерно е, че през този период особено силно се разширява жанровият диапазон на украинската литература, задълбочава се проблемно аналитичното усвояване на действителността въпреки пречките и ограниченията, наложени от официалната критика. Много по-интензивно е търсенето в областта на новите художествени форми, а именно — широко се прилагат средствата на условното, на творческото преосмисляне на образите и сюжетите от националния фолклор, на неприемането на безконфликтността, илюстративността, стереотипите и шаблоните. Особено характерна като носителка на тези белези е поезията на Д. Павличко,

И. Драч, М. Винграновски, Л. Костенко. И не е случайно, че именно тяхната поезия сега все по-често се среща на страниците на българските периодични издания и в новите сборници: Д. Павличко — „Когато татко си миеше ръцете“, „Притча за слънцето“, „Лястовици“, „Хляб“ и др. в превод на И. Давидков, и „Чудо“ и др. в превод на А. Германов (Усмивката на Днепър. Млада украинския поезия. Сб. С., 1976); И. Драч — „Балада за слънчогледа“, „Туй е песен за пълни трамваи“ и др. в превод на И. Давидков и „Балада за пътя“, „Балада за черната памет“ и др. в превод на З. Иванов; „Майки“ и др. в превод на Й. Милев, поместени в сборника „Съветска поезия 74“ (С., 1975) и в други сборници.

От украинската проза през този период много често се превеждат творби на П. Загребелни: „От гледна точка на вечността“ в превод на П. Кънева (1972); „Преминаване към любов“, в превод на П. Кънева (1975); „Лъвско сърце“ в превод на М. Петкова (1982); „Роксолана“ (1980) в превод на М. Петкова (1986); „Ускорение“ (1976) в превод на К. Ангелов (1988) и редица други.

Макар и трудно обяснимо, но „поетът, веселият мъдрец, в личността на когото сякаш са въплътени народният оптимизъм, талант и нравствена чистота“ — Ив. Котляревски, в България е превеждан много рядко. Освен малкото преводи в началото на XX в., малко по-късно и в средата на същия век се появява превод на популярната в Украйна поема „Наталка Полтавка“. Но този превод е осъществен не толкова заради самото произведение, а преди всичко заради чудесната музика на М. Лисенко, превърнала литературната творба в музикална оперета и дала ѝ голяма известност и живот на редица сцени не само в Украйна, но и извън нейните предели, както и в България.

И едва в 1987 г. благодарение на усилията на талантливия съвременен поет Кирил Кадийски българският читател има възможността да се запознае с безсмъртното, превърнало се в емблематично произведение на И. Котляревски „Енеида“. По този начин беше поправена една несправедливост, продължила почти две столетия. В превода си Кадийски е успял да достигне висока точност и адекватност на колоритните образи, убедителност на изказа, изпълнен с емоционалното богатство, характерно за оригинала. И по този начин читателят има възможност да навлезе в прекрасния свят на украинския народен живот и бит, без да бъде нарушена спецификата на украинския колорит.

Много по-слабо през този период е представена украинската драматургия. Освен „Планета на надеждата“ (1970) и „Сребърната паежина“ (1977) на Александър Коломиец и „Правдата и кривдата“ на М. Стелмах драми не се превеждат.

През последното десетилетие, за съжаление, украинската литература почти не е превеждана. Отраден е фактът, че през 1996 г. българският преводач З. Иванов състави и преведе неголяма книжка със стихове от поета Борис Олийник, озаглавена „Ехо от залеза“. Преводите са направени от украински език. З. Иванов е вече утвърден преводач и за него не е представлявало никаква трудност да навлезе в сложния и многообразен свят на поета. Той е успял да намери съответни изрази, които изграждат адекватни образи, и в същото време е запазил своеобразната украинска лиричност и песенност на оригинала.

През 1996 г. П. Кънева направи превод на „История на Украйна“ от украинския историк-емигрант Орест Субтелни. Това е първото по рода си представяне на историята, културата, науката и религията на тази страна. В превода обаче се откриват някои грешки. Независимо от тях той може да се смята за успешен и навременен.

За съжаление една голяма част от украинската литература остава напълно непозната на българския читател. Това са емигрантската, лагерната и литературата, забранена по цензурни съображения.

Като разглеждаме факти и явления от рецепцията на украинската литература у нас, установяваме сложни вътрешни взаимодействащи връзки в двете литератури. Това взаимодействие обаче не „обезличава“ авторите и стимулира развитието на двете литератури; обогатява ги с теми, образи и най-вече дава възможност за навлизане в чужди, но близки светове, преживявания и проблеми.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Пенев, Б.* История на българската литература. Т. 3. С., 1977, с. 513.

[2] *Франко, І.* Творби в двадцяти томах. Т. 14. Київ, с. 446.

[3] *Шпильова, О.* Т. Шевченко і болгарська література. Київ, 1963, с. 7.

[4] *Гончар, О.* Безсмъртният полтавчанин. И. Котляревски. Енеида. С., 1987, с. 5.

Лидия Терзийска

МАРКО ВОВЧОК

МАРКО ВОВЧОК

1833—1907

Марко Вовчок (литературен псевдоним на Мария Александровна Вилинска-Маркович) е родена на 22 декември 1833 г. в с. Екатерининско, Орловска губерния, умира на 10 август 1907 г. в с. Налчик. Тарас Шевченко я нарича „своя духовна дъщеря, млада сила и зора на украинската литература".

Нейните първи разкази на украински език излизат през 1857 г. в „Народни разкази на Марко Вовчок" („Народні оповідання Марка Вовчка") в Петербург, където са включени 11 разказа със семейнобитови мотиви в духа на народните песни и приказки. Марко Вовчок не е склонна да идеализира старината, да възпява отживели времето си традиции, което е характерно за голяма част от украинските писатели по това време. Присъщо ѝ е критично отношение към патриархалните норми на остаряващия казашки бит. Писателката открито показва антагонизма между помешчиците и селяните. С дълбок хуманизъм са обвеяни образите на народните герои в нейните разкази, навсякъде господства илюзията на задушевна хуманност и лирично обагрени народни разкази. Личността на авторката като че ли се скрива зад образите на селяните разказвачи (най-често това е възрастна селянка, тъжна и съчувстваща на чуждото нещастие, понякога млада девойка и много рядко мъж, най-често чумак). Чрез тяхното възприемане, запазвайки особеностите на селската психология и език, Марко Вовчок пресъздава всекидневните конфликти в крепостното село.

Писателката създава своите произведения както на украински, така и на руски език. Следващият ѝ сборник е „Разкази от руския народен бит" („Рассказы из русского народного быта", 1859). Написва още редица разкази, повести, очерци, приказки, романи, критични литературни статии, превежда на руски от френски, английски, немски и полски език.

В България М. Вовчок става известна още от началото на 70-те години на XIX в. чрез преводите на Любен Каравелов, който силно се увлича от нейното творчество. То му допада с правдивото изображение на живота на украинските и руските селяни, на стремежа им към свободен живот. Впоследствие той характеризира М. Вовчок като една от най-талантливите украински писателки[1].

За превод Каравелов избира разказите „Два сина", „Данило Гурч", „Горпина", „Кармелюк", „Робиня" („Невільничка"). Този подбор убедително доказва активното му творческо отношение към литературното дело на украинската писателка, говори и за възгледите му за ролята на литературните взаимодействия особено между две близки литератури.

Проследявайки преводите на Каравелов, стигаме до извода, че той е превеждал от оригинала. Свидетелство за това е почти дословното звучене на редица украински изрази в българския превод. Каравелов често

употребява като колорит украински думи, например: панщина, вбогий, журба, доля, лихо, година и др., а понякога и цели песни, но веднага дава пояснения под линия или още в текста. Например: „Ако Данило[2] и да беше така също казак, но живееше като *пан* (господин), имаше свой *хубтар* (чифлик) ниви и полета. . .“ Или пък в разказа „Горпина“[3] употребява думите „панщина“, „толоци“ и веднага под линия пояснява, че толоци се наричат тлаките, и следват подробни пояснения. Употребата на украинизми е съзнателно действие на преводача. Той се стреми цялостно да запази тяхната значимост. Всъщност тук се срещаме с възгледа на Каравелов по отношение на понятието „народност“, което той тълкува преди всичко като синоним на „вярност“ или „правдивост“ при изобразяване на характерите, нравите и обичаите. Националната форма трябва да съответства на националното съдържание. А оттук можем да разберем и борбата, която Каравелов води срещу „побългаряването“ и „побългарителите“, и стремежа му към запазване на националното своеобразие на украинската народна песен.

В своите преводи той плътно се придържа към текста на оригинала, стреми се към адекватно пресъздаване на образите, на ситуациите, на събитията, като естествено отчита и факта, че превежда за българския читател и се старае да бъде, от една страна, максимално близко до оригинала, а от друга — разбираем за читателя, макар да намира „удивителна близост“ между българите и украинците, „близост в преданията, обичаите. . . начина на живот“[4].

Неведнъж наши писатели[5] и литературоведи[6] са подчертавали онази положителна роля, която изиграват преводите и популяризирането на творчеството на М. Вовчок за българската литература. А Л. Каравелов се оказва едва ли не най-трайно свързаният с творчеството на украинската писателка.

За повечето от ранните разкази на Каравелов е характерно, че сюжетът се развива като разказ на повествователя, който най-често е обикновена селянка. Даже подзаглавията, които срещаме към отделните разкази, например „Неда (разказ за моята баба)“ и др., ни подсказват за стремежа на Каравелов да следва М. Вовчок, у която често намираме такива подзаглавия, докато при другите украински писатели, от които българският творец също се увлича (Квитка-Основяненко, Шевченко и др.), разказавач също има, но той никога не е жена от простолюдието.

Въвеждането на народния герой разказвач носи със себе си и неговата реч, обогатявайки неимоверно авторовия език с елементи на разговорния народен говор с неговите интонации, приказки, поговорки, пословици и песни.

Каравелов възприема от М. Вовчок и похвата на започване на повествованието. И при него, както и при украинската писателка началото поставя приказка или поговорка, а разказът се подхваща като следствие от това начало, макар при всеки един то да има своето национално специфично звучене.

Характерът на езика на „Народни разкази“ на М. Вовчок прави впечатление дори на съотечествениците ѝ украинци със своята чисто народна лексика и фразеология, емоционалност и благозвучие. Каравелов също се отнася с голямо внимание към езика на своето творчество.

Естествено, всички изтъкнати близости в творчеството на М. Вовчок и Л. Каравелов не бихме могли да обясним само с увлечението на българския творец към творчеството на украинската писателка. Тук основна е преди всичко близостта на целия начин на живот, на обичаите, на бита на българското и украинското селячество, която се изявява не само в произведенията на двамата писатели — представители на тези два народа, но и в народнопесенното творчество, в поговорките, приказките, народните обичаи и обреди и т.н.

През 80-те години на XIX в. се появяват нови преводи на произведения на М. Вовчок, като две от тях — „Два сина“[7] и „Свекърва“[8] — са вече познати на българския читател в превод на Л. Каравелов, а третото — „Лемеривна“[9] (неправилно отбелязано като „Лемервина“) излиза за пръв път у нас.

Разказа „Два сина“ Ю. Бобчев превежда като „Двама синове“ (Разказ от руския живот. Съчинение от Марка Вовчка). Преводът е направен от руски език в Москва през 1881 г. Преводачът се е стремял към адекватно предаване на оригинала, макар че вероятно е смятал за необходимо и въвеждането на допълнителни пояснения, при това не под линия, а вътре в самия текст, например: „— Много си устаряла мамо! *казваше Василчо*. Е, че как живехте *без мене*“ (— Застаріли ви, ненько! . . . Як вам тут жилося? Нужди прийняли?). Подчертаното от мен и в двете изречения е свободно добавено от преводача. А изречението „Нужди прийняли?“ пък е съвсем изпуснато.

През следващата 1882 г., октомври, той превежда „Свекърва“ и „Лемеривна“. Последният разказ излиза година и половина след смъртта на преводача отново във в. „Марица“, Пловдив, на който той често сътрудничи.

През 1896 г. се появява още един превод на разказ от М. Вовчок — „Чумак“[10]. Не е отбелязано дали е превод от украински, но е очевидно, че преводачката е работила с оригиналния текст. И тя, вероятно повлияна от примера на Л. Каравелов, се стреми към художествено пълноценно пресъздаване на образите, на реалиите и същевременно към запазване духа на оригинала, макар че не е успяла да го постигне така сполучливо, както Каравелов. Арнаудова (преводачката) запазва заглавието на разказа и го пояснява под линия („кираджия“). По-нататък тя въвежда без превод украинските народни песни от текста, но с множество грешки (по всяка вероятност печатни), но те се срещат доста често и или съвсем обесмислят текста, или променят съдържанието му.

В началото на XX в. в превод на Божков се появява отново вече превежданият няколко пъти разказ „Свекърва“[11]. Преводът е много близък до този на Бобчев.

Повече от 50 години на български не излиза нито нов, нито препечатка на стар превод. Но литературната критика не забравя украинската писателка[12]. И едва през 1957 г. големият познавач и популяризатор на украинската литература у нас Петко Атанасов превежда и отпечатва отново разказа „Двама синове“[13] във връзка с 50-годишнината от смъртта на М. Вовчок. Това е съвременен превод, който използва постиженията на преводаческото изкуство, успешно намира адекватни изрази и пресъздава не само атмосферата на оригинала, но и претворява духа на М. Вов-

чок, както и особеностите на нейната лексика, образност и реч. П. Атанасов публикува и статия[14] по случай годишнината, която широко се отбелязва в Украйна. Чрез тези две изяви на Атанасов и България става съпричастна към това събитие.

В излезлия през 1965 г. сборник с украински разкази[15] творчеството на М. Вовчок е представено с три разказа в превод на Лиляна Минкова. Това са разказите „Горпина", „Казачка", „Кармелюк". Само първият е познат на българския читател от превода на Л. Каравелов. Л. Минкова[16] е известна преводачка на украинска литература. И тук тя показва добро познаване на особеностите на езика, умение да използва богатството на българския език, за да претвори максимално сполучливо богатия украински текст. Тя се намесва в синтактичната подредба на текста с цел той да зазвучи на български и същевременно намесата ѝ ни най-малко не довежда до промяна в звученето на оригиналната фраза на украинската писателка: „Живееше си тя при татко и при мама, не знаеше какво е мъка, какво е немотия" (Жила в батька-матері. Не знаючи, ані горя, ані лиха). Налице е сполучливо преминаване в българска приказна интонация, използвани са фразеологизми, характерни за този тип разкази.

Вече повече от 130 години творчеството на М. Вовчок е част от духовната култура на нашата страна чрез преводите, направени в различни по своя характер, нужди и изисквания епохи. Възприемането на нейното творчество е с различна амплитуда, но винаги преводите на разказите ѝ или пък разглеждането на литературното ѝ дело и въздействие върху нашите писатели в различни статии, литературоведски студии, изследвания и дисертации допълват представата за М. Вовчок като за голямо дарование в редицата на именитите талантливи майстори на перото в украинската литература. За съжаление последните близо 40 години са отново период, през който не се появяват преводи на нейни произведения, а само се разглежда литературното ѝ дело във връзка с развитието на бълграската литература и на отделни творци.

БЕЛЕЖКИ

[1] Свобода, № 2, 1871, с. 11

[2] *Вовчок, М.* Данило Гурч. Прев. Л. Каравелов. — Знание, I, 15 март 1875, № 5, 65—68.

[3] *Вовчок, М.* Горпина. Прев. Л. Каравелов. — Знание, I, 1875, № 10, 145—147.

[4] Болгарские народные песни, собранные Любеном Каравеловым, изданные под наблюдением П. А. Лаврова. М., 1900, с. 5.

[5] П. Тодоров. Писмо до И. Франко от 23.II.1903 г. И-т за литература при АН на Украйна, ф. 427 (VII, с. 481): „Вашата писателка М. Вовчок през 60-те—70-те години е оказала влияние върху развитието на нашата белетристика и това влияние е било доста чувствително и решаващо за самото направление на българската белетристика"; *Влайков, Т.* Избр. съч. С., 1949, с. 322: „Дълбоки следи оставиха те (произведенията на М. Вовчок — б.а., Л. Т.) в моята душа. И аз чувствувам, че те засилиха в мен желанието за литературно творчество, което се беше зародило още по-рано, и го насочиха в духа на малоруските писатели."

[6] *Бобчев, С.* Л. Каравелов. Неговият живот и книжовна деятелност. Пловдив, 1881; Г. Константинов, Ст. Божков, Д. Шелудько, Е. Шпилевая и др.

[7] *Вовчок, М.* Два сина. Прев. Ю. Б. — Марица, 1882, № 354, 19 ян. 1882, 2—4.

[8] *Вовчок, М.* Свекърва. Прев. Б. С. Бобчев. — Марица, 6, № 509, 26 юли 1883, 2—4.

[9] *Вовчок, М.* Лемеривна. Прев. Ю. Б. — Марица, 7, № 645, 31 авг. 1884, 2—4.

[10] *Вовчок, М.* Чумак. Прев. Ю. Арнаудова. — Българска сбирка, 1896, № 2, 175—177.

[11] *Вовчок, М.*Свекърва. Прев. Б. — Отечество, I, № 27, 11 авг. 1902; „Библотека Зора", I, 1904, № 2, 34—39; Прев. Божков.

[12] *Вовчок, М.* (Лит. бележка). — Славянски календар за 1908, с. 86; *Шрасер, Надя.* Първите интелигентни жени в Русия. — Социалист. преглед, 2, № 22, 2 авг. 1919, с. 3; *Маркович, Мария Александровна.* (Биогр. бележка). — Време, I, № 249, 14 авг. 1932, с. 2; *Цанев, Г.* Любен Каравелов и руската литература. (Влиянието на М. Вовчок върху Каравелов). — В: *Цанев, Г.* Литературни студии. С., 1938, 30—31; *Атанасов, П.* Мария Вовчок. — Славяни, 1954, № 12, 17—19. По случай 120 г. от рождението ѝ; и др.

[13] *Вовчок, М.* Двама синове. Прев. от укр. П. Атанасов. — Славяни, 1957, № 6, 28—30.

[14] *Вовчок, М.* — Литературен фронт, № 37, 12 септ. 1957, с. 4 (по случай 50 години от смъртта ѝ).

[15] Полъх от Украйна. Сб. укр. класич. разкази. С., 1965, 22—73.

[16] *Минкова, Лиляна.* Любен Каравелов и Марко Вовчок. — В: Українское літературознавство, 1961.

Лидия Терзийска

ОЛЕС ГОНЧАР

ОЛЕСЬ ГОНЧАР

1918—1995

Олес (Александър) Терентиевич Гончар е роден на 3 април 1918 г. в с. Суха, Полтавска област, умира на 14 юли 1995 г. в Киев.

Съвременната украинска проза се развива в две направления, както още в началото на XX в. предрича А. Билецки[1]: едното е „класическата" проза и второто — „рапсодийната" проза, за която са характерни лирическият патос и музикалността на композицията. О. Гончар е една от най-ярките фигури на второто, „поетичното", направление. Основна характеристика на творчеството му е романтичният поглед към света, изграден на базата на дълбокия реализъм.

За пръв път произведения на О. Гончар са публикувани през 1938 г. — новелите „Целебна вода" („Цілюща вода"), „Черешите цъфтят" („Черешні цвітуть") и др. Той умее да изгражда ярки и силни образи, които привличат с романтиката, с поетичния си език, с усета към красотата на природата.

През юни 1941 г. О. Гончар заминава за фронта като доброволец заедно със свои състуденти от Филологическия факултет на Днепропетровския университет. През този период печата стихотворения първоначално във фронтовите, а по-късно и в централните вестници. Тези стихотворения, родени в кратките почивки между боевете, впоследствие писателят ще нарече „конспекти на чувствата", „поетични чернови" за бъдещите си произведения. Демобилизира се през 1945 г., а през следващата година завършва обучението си.

Като творец прозаик О. Гончар се изявява истински в следвоенно време. Още в началото на неговата творческа дейност темата за войната се налага като водеща в писателското му дело. Той е автор на значими произведения, в които покоряват мъжеството и стоицизмът, нравствената красота и сила на народа.

Ярък, неповторим белетрист, О. Гончар умее да разказва интересно и увлекателно, със свойствен за неговото перо романтичен огън, който придава на повествованието особена светлина. Героите му са силни и обаятелни личности, събрали в своята идейно-нравствена неповторимост богатството на народната душевност. Те са способни да извисят авторовата идея, да дадат дълбок смисъл на живота.

О. Гончар покорява с рядката си способност да открива остри и значими обществени проблеми, да превръща в огнена територия на писателското изследване съдбовни за човечеството явления. Дълбоката причина за това своеобразие на неговия талант може би трябва да се търси в органичното съчетание на високото чувство за гражданска отговорност и таланта на писател.

През 1946 г. той публикува книгата си „Алпи“, която е първа част от замислената и по-късно реализирана трилогия „Знаменосци“ („Прапороносци“); втората част е „Синият Дунав“ („Голубий Дунай“, 1947), а третата — „Златна Прага“ („Злата Прага“, 1948). С тази трилогия Гончар заема едно от водещите места не само в украинската, но и в цялата тогавашна съветска литература от следвоенния период. Това е произведение за борбата с фашизма, за свещената борба срещу злото. Показана е истинската, реалната война. Разказва се за героизма на бойците по фронтовете, но това далеч не е безоблачен героизъм, той е тежък, до болка горчив и тъжен, щедро обагрен с войнска кръв и заради това — правдив.

Оттук нататък за писателя започва изключително плодотворен, изпълнен с множество творчески търсения, период, през който почти всяка година се появяват нови произведения, отличаващи се с богата и разнообразна тематика и майсторство при изграждането на образите.

Творческото дело на О. Гончар — академик на НАН на Украйна — намира широко признание в родината и отвъд нейните предели. То неведнъж е отбелязвано с държавни награди; за романа си „Човек и оръжие“ („Людина і зброя“) през 1960 г. писателят получава Държавната награда „Т. Г. Шевченко“.

Първото отпечатано на български език произведение на О. Гончар е разказът му „Винаги в строя“ („Земляк“, № 128, 12.VII.1947).

Почти всяка негова творба, появила се в печата, предизвиква отзвук — понякога неголеми отзиви, друг път обстойни оценки, нерядко от утвърдени писатели, откриващи достойнствата на произведението. Качествата на преводите обаче не са коментирани. Най-често това са преводи през руски език, в основни линии близки до оригинала, успяващи да пресъздадат емоционално-образното богатство, идейно-естетическата специфика на Гончаровото творчество. В този период не се обръща голямо внимание на националното своеобразие на творбите, на отделните писателски, чисто индивидуални особености, които изграждат авторовата оригиналност.

Две години след първата публикация на български („Изгрев“, № 1535, 28.IX.1949) е отпечатан разказът му „Планините пеят“ („Гори співають“). През същата година се появява и трилогията му „Знаменосци“ в превод от Левенсон. Това произведение не само допада на българския читател, но е и репрезентативно за цялата украинска литература, към която българските преводачи проявяват явно пристрастие. „Знаменосци“ претърпява второ (през 1954 г.) и трето (през 1970 г.) издание и предизвиква множество отзиви в печата[2]. По света романът излиза над 150 пъти и е едва ли не най-превежданият текст на съвременната украинска литература. Ненапразно е отличен с две държавни награди (през 1947 и през 1948 г.).

През 50-те години интересите на украинския писател са насочени и към мирния градивен живот на неговия народ. В превод на български език са публикувани разказите „Фар“[3], „Дунавски етюд“[4], „Модри камък“[5], „Усман и Марта“[6], „Светкавици“[7], „Сом“[8]. От тях особено внимание заслужават преводите на последните два разказа. Те са дело на Петко Атанасов, който е познат и от редица други негови успешни опити да запознае българския читател с украински творби чрез чудесното им

претворяване на български език. Впечатлява изключителното внимание на преводача и към най-дребните детайли, от които става ясно, че превежданият писател е именно украински автор.

По същото време на български са преведени и следващите му два романа: „Перекоп“ (1958) от И. Николов и „Таврия“ (1959) от И. Добрев. Те веднага са последвани от две рецензии[9], които — също както и излезлите преди това, — подчертават качествата на оригиналното произведение, високата класа на техния автор, познавателната и възпитателната роля, която са призвани да изиграят. Отново обаче нищо не се споменава за качествата на техните преводи. И двата са извършена през руски език. Тези две творби са своеобразен дилог с историко-революционна тематика. Обръщането на автора към подобна тема отначало прозвучава доста неочаквано, но скоро бива разбрано желанието му да изобрази неразривната връзка между различните епохи.

В своя послеслов към превода на романа „Човек и оръжие“ — написан и публикуван през 1960 г., а в превод на български издаден през 1961 г. — Д. Добрев подчертава, че в произведенията на Гончар всеки трепет на човешката душа се пресъздава съвсем естествено, без поза и словесно многословие, че писателят „умее да създава картини, в които хармонично се сливат нежността и жестокостта, движението и спокойствието, действителността и мечтата“[10].

Следващото произведение на О. Гончар „Тронка“ се появява на български през 1965 г. в превод на С. Джамджиев и е последвано от няколко статии[11] по повод присъждането на Държавна награда на писателя за този роман в новели. Преводът отново е от руски. Преводачът се е стремял да не се отдалечава от структурата на оригинала, от поетичния му характер, защото това е произведение, което звучи като вечна песен за украинската земя, поетична и примамлива със своята музика.

През 1967 г. излиза сборникът с разкази „Любовта побеждава всичко“ в превод от руски на Н. Манолова. Следващите две произведения — романа „Циклон“ (1972) и повестта „Бригантина“ (1975), са преведени от З. Иванов от украински.

Все по-често творби на О. Гончар, а и на други украински писатели се поднасят на българския читател в превод от оригинала. Изчезват недостатъците, които крие в себе си преводът през друг език: зависимостта от чуждия превод, от маниера на преводача, от особеностите в синтаксиса на основата, служеща като оригинал.

Преводачката на украинска литература П. Кънева през 1976 г. отново дава на българския читател възможност да се потопи в света на романа „Знаменосци“, работейки върху украинския оригинал. И макар че времето е съвсем друго, за стойностното произведение това не се оказва от значение. Тя пресъздава оригинала с голяма прецизност в адекватен български текст. Няма ги пропуските на цели изречения, които се срещат в превода на Левенсон, липсват сложните синтактични разместванията, които са само в ущърб на първия превод на романа. Същото се отнася и за разказа „Под далечните борове“, преведен първоначално от Л. Шекерджиев и по-късно — от Л. Минкова.

Последните засега преведени на български произведения на О. Гончар са романите „Твоята зора“ (1983; „Твоя зоря“, 1980) в превод от ори-

гинала на Хр. Ралев и „Храмът“ (1988; „Собор“, 1968) в превод на П. Кънева. И за превода на тези две произведения е характерено пресъздаването в пълнота на Гончаровия изказ, верността към оригинала. Нелека задача за преводачите, тъй като писателят е известен като „словолюбец“ и като творец на неизброимо количество неологизми, като автор, който въвежда в украинския литературен език все още неусвоени от лингвистите думи, които заживяват в празничния и в ежедневния живот, в съзнанието на хората, в романите и стиховете.

За съжаление на българския читател са непознати стихотворенията на О. Гончар, които представляват прекрасна страница в творческата биография на твореца. Със съвсем малки изключения непознати са и неговите „Писателски размисли“ („Письменницькі роздуми“) и „За нашите писатели“ („Про наше письменство“), както и творчеството от последните години на този толкова оригинален и толкова национално самобитен автор, който и в последните си творби се изявява като „непоправим“ романтик, привлечен от пулсиращия ритъм на живота, върху чиито контрасти само може да се зароди ново художествено качество. Художествено, а следователно и житейско.

Популярността на О. Гончар в България е голяма. Той е награден с орден „Кирил и Методий“ I степен. Значението на преводите му за опознаването на украинската литература у нас е несъмнено.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Білецький, О.* Зібрання праць у 5 т. Т. 3. Київ, 1966, с. 36.

[2] *Бояджиев, Огнян.* Знаменосци. — Септември, 1944, № 1, 156—158; *Иеронимов, Н.* Александър Гончар. — Изгрев, № 1343, 17 февр. 1949; *Кожевников, Вадим.* Патриотическите произведения на съветската проза. — Труд, № 212, 31 май 1949; *Сестримски, Иван.* Знаменосци. — Труд, № 252, 14 юли 1949; *Угрин, Димитър.* — Отеч. фронт, № 15781, 13 окт. 1949, и др.

[3] Фар. Разказ. — Веч. новини, № 223, 18 апр. 1952.

[4] Дунавски етюд. Разказ. — Веч. новини, № 190, 11 авг. 1955.

[5] Модри камък. — Веч. новини, № 193, 15 авг. 1955; № 194, 16 авг. 1955.

[6] Усман и Марта. Разказ. — Веч. новини, № 148, 23 юни 1955; № 149, 24 юни 1955.

[7] Светкавици. Разказ. — Българо-съветска дружба, 1961, № 3.

[8] Сом. Съветски хумор и сатира. Сб. разкази и фейлетони. С., 1959, 418—425.

[9] *Мочуров, Атанас.* Прекрасен, истински прозаик. — Нар. младеж, № 272, 17 ноем. 1959; „Перекоп“. — Соф. правда (София), № 130, 1 ноем. 1958.

[10] *Гончар, О.* Човек и оръжие. Роман. Прев. от рус. Атанас Далчев и Емилия Прохаскова. Послесловие от Д. Добрев. С., 1961.

[11] *Тодоров, Ник.* Призивът на Тронката. — Кооп. село, № 258, 3 ноем. 1965; *Стоянов, Людмил.* Тронка. — Лит. фронт, № 13, 26 март 1964.

Лидия Терзийска

Айнщайн също като Радичков не е магически реалист. Така той си въобразява мислени експерименти, които нарича Gedankenexperimenten, за да разбере, че всяка реалност барабар с нейното време и пространство са относителни: ако човек е на едно място по едно време, нещата, сиреч реалността, изглеждат едни, а същите неща от други място и време – съвсем различни. След Айнщайн много хора си въобразяват неговите Gedankenexperimenten и веднага разбират съвсем същото като него, защото въображението е едно и с него става ясно, че реалностите са много и относителни.

Всяка книга ни въвлича в своя „хронотоп", както го нарича Бахтин след като чува за Айнщайновата теория на относителността, за да прибави необезпокоявана там солидна порция художествена измислица, задължителна за да получим чувството, че „всичко е реално".

Радичков пък, защото е по-скоро човек и така магически реалист, а не писател, прави обратното: посипва своя „хронотоп" с толкова реално въображение, че никой не може да се усъмни: „нищо не е измислено". И всеки, като повтори неговите Gedankenexperimenten, се уверява в силата на въображението, разкрило ни истината за относителността на многото възможни реалности.

Така един ден когато от околностите на Калиманица стартира звездолет, изпращан от духова музика, то екипажът му ще забележи удивителни неща в своето космошествие (за малко да сбъркам и да напиша „пътешествие") към далечните звезди, каквито те изглеждат от нашата земна реалност. Като всички нас, и звездолетците първоначално ще мислят, че звездите са си звезди, където и да са, а не само да изглеждат като звезди от земята. Те ще мислят, че и самите те ще са хора, където и да са.

Но какво се оказва?!

Както пердашат светлинна година за минути, за да сколасат да се върнат преди да са се оженили за булките си (или мъжорята си), техният звездолет, без ни най-малко да го допускат, неусетно се превръща в кожен пъпеш, а самите те – в хлебарки, които пъплят по страниците на Радичковите книги и като открият съмнително място, правят челна стойка върху обезпокоителния пасаж, размахвайки и пляскайки със задни крачета, за да привлекат вниманието на останалите.

Ще попитате: „Как така?!", досущ както онези жаби, които издават такива звуци според Радичков.

ОЛГА КОБИЛЯНСКА

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА

1863—1942

Олга Юлиановна Кобилянска започва творческия си път през период, магически обсебил тогава умовете със своята граничност — „края на века“. Разполовено от тази условна бразда във времето, създаденото от нея пази следи от идеите, тенденциите, авторитетите на двете столетия. Повлияна от Ницше, към чиито афоризми пряко се обръща в ранните си творби, обстойно запозната с образците на немската и скандинавските литератури, изпитала влиянието на европейския символизъм, тя успява да създаде на украински език творби, съизмерими с най-значителните художествени достижения на епохата.

Прозата на Кобилянска става известна още в началото на XX в. в Германия, Австрия, Русия, Полша, Чехия, Словения. Активните културни контакти между български и украински писатели и учени (Ив. Шишманов, М. Драгоманов, Леся Украинка, Ив. Франко) подготвят възприемането на произведенията на Кобилянска и у нас. Но най-значителна роля за рецепцията на украинската писателка изиграва кореспонденцията ѝ с П. Ю. Тодоров в периода 1900—1906 г. Тя съдържа ценни документални сведения за творческата еволюция на двамата, за естетическите възгледи и културното им обкръжение[1]. Синхронността на процесите в българската и в украинската литература, търсещи своята идентичност, но и утвърждаване на общоевропейския културен фон, предопределя общите интереси на Кобилянска и П. Тодоров: ролята на фолклора в литературата, нейното национално своеобразие, проявите на символизма, натурализма, импресионизма в изкуството. Всеки от кореспондентите запознава другия с неосъществени свои замисли и с издадени вече творби, коментират се възможностите за превеждането им на български и украински език. С част от произведенията на О. Кобилянска П. Тодоров се запознава в немски издания[2], а с други — в руския им превод в сп. „Жизнь“ (1900, № 9). Самата Кобилянска, както свидетелства преписката, му изпраща свои творби на украински език, но заедно с това съветва евентуалния преводач на разказа ѝ „Valse melancolique“ да използва руския превод от 1900 г.[3]

Писмата на П. Ю. Тодоров осведомяват украинската писателка за нейни публикации на български език, както и за планирани преводи, каквато е „книжката“ с разкази на О. Кобилянска и В. Стефаник, замисляна от Ал. Балабанов, но неиздадена[4]. Все пак в резултат на старанията на П. Тодоров в българския периодичен печат се появяват няколко разказа на Кобилянска, между които следва да се отбележи преводът във в. „Знание“ от 1903 г. (№ 23—24) на разказите „Земеделска банка“, „Просякиня“ и „У свети Ивана“. Вероятно за това издание и по молба на П. Тодоров писателката подготвя своя автобиография, която, макар и неотпечатана

тогава, е изключително важен извор за изследователите на творчеството ѝ.

Вестник „Знание“, излизащ в Свищов, се определя като „обществено-политически и научно-популярен“, отличава се с впечатляваща тематична пъстрота. В него се публикуват произведения на редица европейски писатели, но представянето на автор с три творби в един брой не е обичайна практика. От друга страна, под черта е пояснено за О. Кобилянска следното: „Съвременна Буковинска писателка“, от което личи, че тя е смятана от издателите за непозната на читателската аудитория.

Преводачът, означен с инициалите Ю. Тр-ва, се е съобразил с насочеността на вестника и е избрал разкази за живота на народните низини. Подборът вероятно е повлиян и от факта, че това са едни от най-популярните и издавани творби на Кобилянска[5]. При анализа на преводните текстове в „Знание“ се установява наличието на украинизми, на известни отклонения от оригинала под формата на пропуски и добавяния, погрешна семантизация, неразпознаване на преносните значения. Всичко това, заедно с оставената в оригинален вид песен на стареца в разказа „У свети Ивана“, дава основание да се допусне, че, макар да не е владеел достатъчно добре украински език, преводачът е работил с автентичните текстове.

При превода на „Valse melancolique“, осъществен от Х. Игнатиев и появил се през 1906 г. в сп. „Библиотека“, е следван съветът на О. Кобилянска за опора върху руското издание. Правят впечатление трансформациите на имената на героините (например Анюта, Аничка вместо Ганна, Гануся), както и някои русизми, но те биха могли да се обяснят и с конвенционалната им употреба както в устната, така и в писмената реч на българската интелигенция в края на XIX и началото на XX в. Преводът на Х. Игнатиев успява да предаде спецификата на авторовия стил, отликите в речевите характеристики на героите, вътрешното напрежение на текста.

Романтичното световъзприятие, лиризмът, присъщи на разказите и повестите на О. Кобилянска, намират още по-свободна изява в миниатюрната ѝ проза. Към нея принадлежи цикълът стихотворения в проза „Акорди“, който е представен на българския читател за първи път в кн. 22 за 1914 г. на сп. „Листопад“[6]. Това „литературно-художествено“ издание помества образци на българската и европейските литератури (Байрон, Пушкин, Толстой, Фет, Хауптман, Куприн и др.), като не оставя без внимание и украинската литература (Т. Шевченко и Ив. Франко). Изборът на произведенията, с които О. Кобилянска е представена в този авторитетен кръг, едва ли е случаен. Стихотворенията в проза показват вече познатата на широки читателски среди със селските си разкази украинска писателка в нова светлина — като последовател на френските символисти, на Тургенев, а също на Андерсен и П. Алтенберг. От друга страна, рецепцията на съставящите цикъла четири малки творби на Кобилянска се облекчава от съществуването на жанрова конвенция с читателя, привикнал да среща по страниците на литературните издания стихотворения в проза, етюди, ескизи, фрагменти, принадлежащи и на едва начеващи, и на утвърдени български автори. (В най-близко съседство, в бр. 21 на „Листопад“, пак под заглавие „Акорди“ са публикувани например няколко миниатюри на Северина.)

Преводачът на О. Кобилянска Д. Николов е успял да съхрани лаконизма, експресивността, очароващата музикалност на оригинала на „Акорди“, без да прибягва до ритмизация чрез инверсиран синтаксис и повторения, характерни за превода на същите творби в сп. „Наша струя“ (1934, № 5—6). Преводът на Д. Николов, незагубил и днес красотата и въздействието си, предава съкровената лирична изповед на О. Кобилянска, която признава: „Всички малки стихотворения в проза — това са капки от моята кръв. Появяваха се в минути, когато се чувствах унизена, обидена, несправедливо съдена, с една дума. . . плаках със стихове в проза.“[7] Интересно е да се отбележи, че близостта в литературните интереси на О. Кобилянска и П. Ю. Тодоров намира израз и в експериментиране с жанра на стихотворението в проза в ранното им творчество. Кобилянска утвърждадава този жанр в новата украинска литература, а нашият писател, замислил така и неиздадения сборник „Бележки и впечатления“, споменава в писмо до Р. Ганчева от 17.IX.1899 г.: „Другарите ми писатели ме поздравяват като създател на етюда в нашата книжнина.“[8]

През 20-те години, независимо от промяната на обществените настроения и на читателския вкус, интересът към творчеството на Кобилянска се запазва, като най-значителен е той от страна на женските периодични издания. Привързаността на украинската писателка към идеите на феминизма, страстната защита на женското равноправие и независимост намират отражение в много нейни публицистични и художествени произведения. Между тях са разказите „Аристократка“ и „Време е“, преведени и издадени от П. Чолчева (Гретхен) във „Вестник за жената“[9].

През 1927 г. вестникът на Българския женски съюз „Женски глас“ откликва на голямото честване в Украйна на юбилея на О. Кобилянска — 40 години литературна дейност — със статия на М. Омелченко[10]. Тя прави обзор на творчеството на Кобилянска, отбелязва нейните най-значителни произведения, като подчертава особено обръщането ѝ към темата за женската свобода и еманципираност. Тази статия напълно съответства на духа на вестника, който в продължение на четири десетилетия ратува за защита на жената, за нейното образоване, равноправие, представя най-значителните имена в световното женско движение. В лицето на украинската писателка издателите на вестника срещат съмишленик и вдъхновен изразител на феминистките идеи[11].

Печатаният в Русе „месечник за славянска литература, изкуство и културни въпроси“ „Наша струя“ с уредник Ив. Цанев предлага на читателите си през 1934 г. два нови превода на известни творби на Кобилянска — „Аристократка“ (№ 2—3) и „Акорди“ (№ 5—6). Нивото на тези преводи в голяма степен съответства на амбициозната програма на списанието, включваща изучаване „на българското и славянското художествено творчество в неговото минало и сегашно“ и обръщане на „особено внимание и грижа за чистотата, правилността и стройността на българската реч“. Произведенията на О. Кобилянска са преведени от К. Ковачева — един от най-активните сътрудници на изданието, чиито инициали стоят под редица още преводи от руски, словенски, полски.

Публикуването на разказа „Аристократка“ в „Наша струя“ е съпътствано от кратък очерк за Кобилянска от Т. Дашков. В определянето на тематичните акценти, стиловите особености и мястото на писателката в

украинската литература той изцяло следва А. Назариев, автор на предисловието към руското издание „Аристократка и другие рассказы“ (1911)[12]. Може да се допусне, че преводът на „Аристократка“ и на малкия цикъл „Акорди“ също се е опирал върху този сборник, още повече, че не е спазен обичаят на „Наша струя“ да отбелязва езика, от който се превежда. Споменатите факти и предположения не омаловажават направеното от русенското славистично списание за запознаване на българските читатели с творчеството на О. Кобилянска, което от 1934 до края на 50-те години потъва в забрава[13].

Появилият се през 1965 г. сборник украински класически разкази „Полъх от Украйна“ си поставя задачата да разшири представата на българския читател за тематичния и жанровия диапазон на украинската проза от края на XIX и началото на XX в. Новелистиката на О. Кобилянска е представена с три творби: „Селска банка“, „Битка“ и „Valse melancolique“, избрани поради значимостта си в творческата ѝ еволюция. Тези разкази представят тематичните доминанти в прозата на Кобилянска: противоречията в тогавашното украинско село, въжделенията на младата интелигенция, величието, но и детската беззащитност на природата. Двамата изтъкнати преводачи от украински Л. Минкова и П. Атанасов точно възпроизвеждат поетичността на творбите на Кобилянска, особената фрагментарност, тънкия психологизъм. Те предлагат нови, напълно адекватни на оригинала преводи на неиздаваните няколко десетилетия „Селска банка“ и „Valse melancolique“, а очеркът „Битка“, преведен от Л. Минкова, се публикува у нас за първи път.

През 1980 и 1981 г. издателство „Народна култура“ предлага на българския читател две издания на повестта „В неделя рано билки брала“, синтезирала най-оригиналните, най-стойностните черти в прозата на О. Кобилянска. Появата на този превод е изпълнение на един дълг и към украинската, и към българската култура, защото в своята творческа история повестта е свързана с името на П. Ю. Тодоров, внушил на Кобилянска идеята да се обърне към мотивите на народните песни и да даде литературна интерпретация на фолклорните образи[14]. Преводачът Хр. Ралев, съобразявайки се с жанровата специфика на „В неделя рано билки брала“, определяна като „повест-балада“, като „поема“, както и с особеностите на авторовата стилизация на народната реч, успява да съхрани лиричното звучене на творбата, яркостта и многоцветието на поетическия изказ. Хр. Ралев следва авторката в рафинираната употреба на народнопоетичната образност и постига едно осъвременено фолклорно присъствие. За адекватно възприемане на повестта спомага предшестващият я кратък очерк от П. Кънева „Тъга по волния, хармоничен и възвишен човек“, в който е направен обзор на творчеството на украинската писателка и са подчертани връзките ѝ с нашата култура.

Старанието на няколко поколения български културни дейци прави образците на прозата на О. Кобилянска достояние на широки читателски среди. В началото на века рецепцията ѝ е свързана с търсене на съзвучни с българската действителност произведения, в които се открива рефлексия на една или друга актуална тенденция или съобразяване с читателската нагласа[15]. Изборът почти винаги пада върху малката проза на Кобилянска, създадена в по-ранен период (преди 1920 г.) Непознати оста-

ват и до днес за българската публика повестите ѝ „Царкиня“ (1896), „Земя“ (1902), „Вълчицата“ (1923), романът „Апостолът на тълпата“ (1926). Преводният репертоар на украинската писателка у нас през първите десетилетия на века зависи в значителна степен от подбора в изданията ѝ на руски език, но дори и при наличието на такова посредничество нашите преводачи се стремят към максимална адекватност и рядко прибягват до адаптация. Съвременните преводачи подхождат към О. Кобилянска като към класически автор, създал един от моделите на новата украинска проза. Така в българското културно пространство е въведено едно творчество, надраснало тесните рамки на регионалната литература, вдъхновено от вяра в силата на човешкия дух, творчество, което има какво да даде на всяко едно време.

БЕЛЕЖКИ

[1] По-подробно вж.: *Атанасов, П.* Из историята на българо-украинските литературни отношения. — Литературна мисъл, 1957, № 7; *Георгиев, Л.* Коментар към писмата на П. Ю. Тодоров до О. Кобилянска. — В: *Тодоров, П. Ю.* Събрани съчинения. Т. 4. С., 1981, и др.

[2] *Тодоров, П. Ю.* Събр. съч., т. 4, с. 443.

[3] *Кобилянська, О.* Слова зворушеного серця. Київ, 1982, с. 270.

[4] Вж. *Тодоров, П. Ю.* Събр. съч., т. 4, с. 457.

[5] Същите разкази са преведени от О. Косач на руски език в сп. „Жизнь“, 1900, № 9.

[6] О. Кобилянска е автор на редица миниатюри в проза, но единствено най-ранните, „Акорди“, поместени в руското издание „Аристократка и другие рассказы“ (М., 1911, 1912), са превеждани на български език.

[7] *Кобилянська, О.* Повісті. Оповідання. Новели. Київ, 1988, с. 17.

[8] *Тодоров, П. Ю.* Събр. съч. Т. 3. С., 1980, с. 439.

[9] *Кобилянска, О.* Аристократка. — Вестник за жената, 26 февр. 1922; *Кобилянска, О.* Време е. — Вестник за жената, 12 апр. 1924.

[10] *Омелченко, М.* О. Кобилянска. — Женски глас, 15 дек. 1927.

[11] В писмо от 25.XI.1900 г. П. Тодоров съобщава на О. Кобилянска: „В България, в „Женски глас“, ще се появи статия за Вас и превод на две Ваши работи“ (*Тодоров, П. Ю.* Събр. съч., т. 4, с. 449). За съжаление такава публикация в „Женски глас“ за 1900 и 1901 г. не открихме.

[12] *Дашков, Т.* Олга Кобилянска. — Наша струя, 1934, № 2—3, 32—34. Тук А. Назариев (Назарьев) погрешно е назован Назорин. За почти пълната информационна зависимост на Дашков от Назариев свидетелства допуснатата и от двамата фактическа грешка — за година на раждане на Кобилянска е посочена 1865 вместо 1863.

[13] *Кобилянска, О.* В долините. Прев. П. Атанасов. — Славяни, 1958, № 6.

[14] Вж. *Атанасов, П.* Из историята на българо-украинските литературни отношения. — Литературна мисъл, 1957, № 5; *Томащук, Н.* О. Кобилянська і П. Тодоров. — В: Межслов'янські літературні взаємини. Київ, 1963, вип. 3.

[15] *Кобилянска, О.* Просякиня. — Народни права, 11 септ. 1905; Аристократка. — Утро, 28 септ. 1911; Слепият. — Илюстрована седмица, 3 февр. 1924; Земеделческа каса. — Победа, 13 ноем. 1930.

Ренета Божанкова

ДМИТРО ПАВЛИЧКО

ДМИТРО ПАВЛИЧКО

р. 1929

Дмитро Василиевич Павличко е роден на 28 септември 1929 г. в с. Степанчатов, Ивано-Франковска област, Западна Украйна.

Поетичният му талант се развива в духа на школата на забележителните украински майстори на словото: И. Франко, Л. Украинка, М. Рилски. Отличава се с активната си гражданска позиция, с високата култура на художественото си слово, със силно интелектуалното си начало. Това е поет от онова поколение украински творци, което намери своето място в литературния процес в края на 50-те и началото на 60-те години и силно зазвуча през следващите десетилетия, за да придаде нов облик и характер на украинската литература със своето дарование, знания, майсторство и огромна любов към родината. Първите му поетични сборници „Любов и ненавист“ („Любов і ненависть“, 1953), „Моя земя“ („Моя земля“, 1955), „Черна нишка“ („Чорна нитка“, 1958) се появяват, когато по-възрастното поколение украински поети преживява обновителен процес, а по-младите, такива като него, търсят нови изразни възможности на поетичното слово, продължават процеса както на идейно-тематично разнообразяване на лириката и епиката, така и на активно развитие на художествените форми.

За поезията на Д. Павличко е характерна експресивност на мисълта, енергичност на стиха, дълбочина на лиричното преживяване. Тяхното намиране се реализира всеки път във все по-задълбоченото поетично осъзнаване, което при него никога не е било външно.

Една от любимите жанрови форми на поета е сонетът. Справедливо неговото сонетно дело се смята за „златна сърцевина“ на творчеството му. Сонетът на Павличко се отличава неизменно с особени интонации: открито публицистични, дълбоко лирични — разбудени в душата му от най-силните пристрастия — любов към живота, съчувствие към съдбата на всеки отделен човек, към всичко, което го обкръжава.

Павличковите „бели сонети“ са ярко свидетелство за това, че „талантът може да си позволи известни отстъпления от правилата“, в дадения случай — отказ от един от важните компоненти на традиционната сонетна форма — римата. Що се отнася до украинския сонет, негово „желязно правило“ е редуването на меки с твърди окончания на стиховете. Нарушаването на това „правило“ дава на поета възможност да обогати съдържанието на стиха, да се съсредоточи върху вътрешната същност на жанра — пресъздаване на конфликтното, драматичното начало, което се пренася в дълбочината на душата на лиричния герой, като засилва по този начин психологическата достоверност на поетичния образ: стихотворенията „Обич“ („Кохання“), „Смях“ („Сміх“), „Вярност“ („Вірність“), „Нетърпение“ („Нетерпеливість“). Именно с „белите сонети“ могат да се

свържат значителните промени в поетичния маниер на Павличко: обогатяване на образността за сметка на емоционалната и психологическата многозначност на думата, разкриване на дълбоката ѝ многовалентност с различните подтекстови значения, разнообразните допълнителни значения на думата, излизане от рамките на буквалното съдържание.

Павличко полага немалко усилия и в разработването на теорията на сонетната форма, като подчертава, че в собствения си опит никога не се е увличал от формалното експериментиране.

Философската насоченост, лаконизмът, афористичността като характерни за художественото мислене и стил на Павличко са намерили най-ярък израз в неговите сонети. Вероятно те са допринесли и за обръщането му към стихотворната форма рубаи, характерна за поезията на източните народи. Наследството му в този жанр е необикновено явление за украинската поезия. Неговите рубаи я обогатяват жанрово. До тях той стига в резултат на огромната си преводаческа дейност в областта на източната поезия. Поетът се ръководи от дълбокото си убеждение, че художественият превод е не само обмен на художествени ценности, а необходимо условие за пълнокръвния живот на всяка литература. Колкото са по-широки преводаческите възможности и колкото е по-високо равнището на интерпретаторското изкуство на една или друга словесност, толкова по-голяма е мощта на оригиналната ѝ продукция.

В преводаческата си дейност Павличко се ръководи (и смята това за най-важно за всеки преводач) от нейната историческа необходимост, от идейно-духовната ѝ актуалност, от собствените си граждански пристрастия и, естествено, от естетическите си интереси. Поетът предлага свое, ново разчитане и на българската поезия: Н. Вапцаров, Хр. Ботев, Славейков, А. Далчев, В. Ханчев, П. Матев, Г. Джагаров, И. Давидков, А. Германов, Л. Левчев и др. Той прави множество преводи и от световната поетична съкровищница.

Сборникът му „Никола Вапцаров“ е отбелязан на XIV международна изложба-панаир на книгата в София, носител е на Ботева награда. Павличко е носител и на голямата Шевченкова литературна награда в своята страна.

За пръв път поезията на Павличко се появява на страниците на българския печат през 1959 г. със стихотворенията „Над върховете облак чер пълзи. . .“ във в. „Народна култура“ (№ 47, 21.XI) и „Отгледа ме сред вас, поля. . .“ в сп. „Пламък“ (№ 11, с. 56), и двете в превод на Иван Давидков.

Между нашия и украинския поет през 1959 г. започва чудесна дружба. Неведнъж И. Давидков си спомня за своето запознанство с украинския поет в старинния град Лвов и за дългите им разходки и увлекателни разговори: „Спомних си нощните улици на старинния град, из които се луташе ехото на нашите стъпки, спомних си и влажното посветване на лампите в очите на моя приятел и стиховете му: енергични строфи, в които звънтеше украинското слово — нежно и ликуващо. . .“[1] Оттук нататък Давидков става най-големият популяризатор и преводач на поезията на своя украински колега и приятел. Често на страниците на различни литературни издания у нас се появяват в превод Павличкови стихотворения: „Обичам бързеите ясни“, „Притча за слънцето“, „Видях на реката в прозрачния лед“ („Лит. фронт“, № 37, 13.IX.1962); „Български пейзаж“ („Сеп-

тември“, 1963, № 7, с. 7); „Когато татко ми си миеше ръцете. . .“, „Икона“ („Септември“, 1963, № 7, 5—7); „Градът на рибарите“ („Нар. култура“, № 44, 30.X.1965) и редица други, докато се съберат толкова много, че през 1965 г. в негов подбор, превод и предговор излиза сборник в библиотека „Съветски поети“[2].

Преводите на Давидков се отличават със своята пълноценност. Той не само прочита творбите на украинския поет, но ги усеща в тяхната глъбина и многообразие. Съумява да пресътвори техния дух, като от богатите езикови нюанси подбира най-подходящите за емоционалното претворяване на Павличковия стих.

В същия период с поезията на Павличко се запознават и започват да я превеждат и редица други наши поети: А. Германов, И. Дойчинов, А. Миланов, Г. Авгарски, Й. Милев, а по-късно и Захари Иванов, Петър Борсуков и др. Най-близо до оригинала обаче успяват да се доближат Давидков и Германов.

През 1960 г. излиза сборникът „Украинска съветска поезия“. Тук сред многото големи украински майстори на перото са включени и три стихотворения от все още младия поет Д. Павличко. Това са стихотворенията „Дружба“ (прев. Орлин Орлинов), „Над върховете облак чер пълзи“ и „Отгледа ме сред вас, поля. . .“ (прев. И. Давидков). Това са произведения от ранното творчество на поета, поместени в току-що излязлата му стихосбирка „Черна нишка“. Тези стихотворения носят дъха на преданост към родния край, на пламенност и решимост, на сила и любов. В тях е целият Павличко — буен, енергичен, нежен, динамичен — сплав от огън и движение, което българските преводачи са успели да предадат.

През 1962 г. излизат два сборника, в които за поезията на Павличко има запазено място: „Поезия“ (1962), който включва „Роден на село от баща. . .“, „Портиерите“, „Отсекли еличка в гората“ — в превод на А. Германов, и „Утринна проверка. Избрани стихотворения от млади съветски поети“, където са включени „След телеграма — телеграма. . .“, „Покрила е полята“, „Пред нас е оная утрин“, „Добър ден“, в превод от украински на Андрей Германов. Особено впечатлява преводът на „Покрила е полята. . .“ — стихотворение, което навярно е допаднало много на преводача, тъй като по натюрел е много близко до собствената му оригинална поезия:

Покрила е полята бяла зима
и вятър просяк вънка е запял. . .
На мен не ми е жал за теб, любима,
за мен, излъгания, ми е жал.

В превода са запазени и интимният тон, и емоционалният изказ на поета, и ритмомелодиката на стиха и римата.

Когато през 1966 г. излиза стихотворният сборник „Приятели на България“, Д. Павличко е включен със стихотворението „Български пейзаж“ в превод на Давидков. То е написано като непосредствен отзвук при посещението на украинския поет в България през 1962 г. като гост за празника на поезията.

Българските преводачи все по-често се обръщат към поезията на Павличко, още повече, че след първите му три сборника в Украйна се по-

явяват следващите: „Бързей“ („Бистрина“, 1959), „Ден“ („Днина“, 1955), „На стража“ („На чатах“, 1961), „Палмова клонка“ („Пальмова вiть“), „Жестът на Нерон“ („Жест Нерона“, 1962), „Венчелистчета и острие“ („Пелюстки і леза“, 1964), които говорят за бързото израстване на поета.

През 1966 г. сборникът „Срещи с България“ събира произведения на поети, родени от впечатленията им от нашата страна, от народа, от културата ни или понякога от нещо съвсем обикновено, но дало на поетичната душа материал за размисли и творчество. Тук украинският майстор на словото отново е представен с прекрасните му стихотворения „Български пейзаж“ и „Икона“ в превод на Давидков. Често едни и същи произведения се поместват отново в превод на нашия поет. Но той внася всеки път понякога незначителни, но по-често такива поправки, които говорят за нов прочит на произведението. Тук е включено и стихотворението „На Никола Вапцаров“. Павличко е силно впечатлен от личността и от поезията на наши големи поети борци: Христо Ботев, Пейо Яворов, Никола Вапцаров. Той не само превежда техни произведения на украински език, при това така, че и днес са образци за висококачествен превод, но и създава свои стихотворения, посветени на тях: „Христо Ботев“, „Пушката на Яворов“ („Карабін Яворова“), „На Никола Вапцаров“. Павличко търси героичното в българския живот, което не само му импонира, но е и отправна точка към украинската история — родна и близка на поета. Светлата диря, която оставят след себе си големите българи в обществената и литературната атмосфера на своята страна, привлича и вълнува поета с необикновена сила. И неслучайно, отпечатвани в различни вестници и списания, някои от посветените на българските поети-борци стихотворения намират място в сборника му „Гранослов“ (1968), който критиката оценява много високо. Стихотворенията „Притча за слънцето“ и „Жестът на Нерон“ са поместени в сборника „Слушайте, другари потомци“ (прев. от руски, С., 1967).

Павличкови стихотворения се отпечатват редовно в периодично излизащите сборници „Съветска поезия“. Така например през 1974 г. в сборник за поезията от предшестващата година излиза стихотворението „Конче“ в превод от руски на А. Германов, което преди това е преведено от украински от И. Давидков („Пламък“, 1971, № 21, с. 48). В двата превода има малки различия, но те не са съществени и не нарушават цялостното естетическо възприятие на оригинала, нито пък нарушават богатството на образността.

По количество на събраните в един сборник Павличкови стихотворения излезлият през 1976 г. сборник „Усмивката на Днепър. Млада украинска поезия“ е вторият след този от 1965 г. („Избрани стихотворения и поеми“), отбелязан по-горе. Тук са включени стихотворения предимно от по-късните сборници на поета: „Хляб и знаме“ („Хліб і стяг“, 1968), „Сонети за подолската есен“ („Сонети подільськоі осені“, 1973), „Тайните на твоето лице“ („Таємниця твого обличчя“, 1974, 1979), „Любов и ненавист“ („Любов і ненависть“, 1975), но намират място и вече обикнати от преводачите Давидков и Германов стихотворения, добре познати и приети от българския читател, за което красноречиво се говори в статиите на Давидков[3], Ал. Миланов[4], Първолета Прокопова[5] и др. В този сборник са включени и преводи на някои поети преводачи, като Й. Ми-

лев („На Украйна“), Захари Иванов („Бреза“), които (особено вторият) демонстрират отлично чувство към поезията на Павличко и към украинския език. Включените тук преводи се отличават с динамика на фразата, която е изключително характерна за украинския поет, ярка философичност и яснота на изказа. Обикнатата от Павличко ритмика на стиха е намерила своето вярно пресъздаване и на български език.

Дългогодишната упорита работа на поета И. Давидков върху творчеството на Павличко се увенча и с едно повторно издание на негова поезия в отделен сборник — „Коренът на светкавицата“, през 1988 г. Тук са включени 47 стихотворения. Малко са онези, които вече са познати на читателя. Привлича вниманието умелото подреждане и подбор. Преводачът, който е направил и подбора, се е стремял да даде най-пълна изява на многостранния Павличков талант. Освен произведенията с чисто личностна проблематика: „Тленен съм аз“, „Когато татко ми си миеше ръцете“, тук са включени и философски творби: „Притча за слънцето“, „Земята зимни сънища сънува“, и стихове с висока гражданственост: „Освиенцим“ и др. Някои от тях са взети от току-що излезлите Павличкови сборници „Огнище“ („Вогнище“), „Стихотворения“ („Стихи“, 1981), „Спирала“ („Спираль“, 1984), „Загледан в бъдещето“ („Задивлений в будущину“, 1986), „Поеми и притчи“ („Поеми і притчі“), „Избрани стихотворения“ („Вибрані вірші“, 1986) и др.

Българските преводачи се докосват и до прекрасните сонети на Павличко: „Сонети в бял стих“ („Білі сонети“): „Мост“ („Міст“), „Същност“ („Сутність“), „Като сняг съм мартенски — тук съм и ме няма“ и др. Но за съжаление преводачът Петър Борсуков е превеждал само от руски, без да се вгледа в сонетите на Павличко на украински език, което се чувства осезателно. А това са засега последните публикации на преводи от Павличковата поезия. Вярно е, че през последните години и перото на поета по-често е насочено към друг литературен жанр: сценарии за художествени филми — „Сон“ (1965), „Захар Беркут“ (1970); книги за деца — „Смерічка“ (1982), „Плесо“ (1984); литературнокритични статии — сборниците „Магістралями слова“ (1977), „Над глибинами“ (1983) и др. С тях българският читател за съжаление не е запознат. Но за поезията на Павличко може да се отбележи, че пламъкът, с който тя беше белязана в началото на творческия му път, до днес остава най-верният ѝ белег. За него поезията не е професия, а служене на огъня, на светлината, което често се заплаща с продължителни безсъници и тежък труд. Но неспокойното му сърце и активната му мисъл са неговата същност. И прелели се и в българска реч от такива пламенни негови преводачи като Давидков, Германов и др., донасят полъха на Днепър, аромата на карпатските „смереки“ (борове), шума на буйните планински реки на родната на Павличко Западна Украйна, обогатяват ни с опознаването на тази древна земя и разнообразяват българското слово с енергичните строфи на неговата поезия.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Давидков, И.* Предчувствие за песен. — В: *Павличко, Д.* Коренът на светкавицата. Подбор и превод от украински И. Давидков. С., Народна култура, 1988.

[2] *Павличко, Д.* Избрани стихотворения и поеми. Превод от украински и предговор И. Давидков. Ред. Хр. Радевски. С., Народна култура, 1965. 120 с. 1 л. портр.

[3] Пак там.

[4] *Миланов, Ал.* Най-младите от гостите. — Нар. младеж, № 229, 27 септ. 1962 (Дм. Павличко — гост на празника на поезията); Пред празника на поезията. — Лит. фронт, № 37, 13 септ. 1962; Срещи. — Лит. фронт, № 41, 11 окт. 1962; Наши гости. — Септември, 1962, № 10, с. 102.

[5] *Прокопова, Първолета.* В Украйна познават и обичат българската поезия. — Отеч. фронт, № 8962, 9 авг. 1973 (Творчески портрет на Дмитро Павличко); Вдъхновен превод на стиховете на Ботев на украински. — Пламък, 1976, № 6, 214—215.

Лидия Терзийска

МАКСИМ РИЛСКИ

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ

1895—1964

Максим Тадейович Рилски е роден на 19 март 1895 г. в гр. Киев, умира на 24 юли 1964 г. в гр. Киев. Академик е от 1943 г. Започва да пише стихове още в детските си години. Издава повече от 100 книги, които са преведени на много езици по света. М. Рилски се възприема като пример за бъдещите поколения. Той се изявява като преводач, литературовед, фолклорист, езиковед.

В ранния си творчески период е неокласик. Едни от най-значителните белези за тази школа в украинската поезия са преди всичко: ориентация към проверените от вековете духовни ценности, преданост към традициите (а в значителна степен и към формата) на световната класика — от Античността до XIX и началото на XX в., определяща роля на морално-психологическата и на историко-културната проблематика, сдържано, а понякога и отрицателно отношение към изискванията за политически ангажираното изкуство.

През следващия период Рилски забележимо стеснява сферата на поетическата си активност. От тематичното ѝ поле постепенно отпада всичко интимно-лично. Основна става патриотичната тематика, която най-ярко се излива в годините на духовния му полет — 1941—1945 г. Написаните през годините на войната стихове — неговата вдъхновена „патриотика“ и призивите за обединяване на народите в борбата им срещу фашизма — си остават образец на възвишено гражданско достойнство на украинското поетично слово в критичния исторически момент.

Завършващия, трети период в творческата си биография сам Рилски определя като „трети цъфтеж“ („трете цвітіння“). Това е период, който се характеризира с умелото преплитане на поривите на все още живия лиричен темперамент на поета със зрялата мъдрост, когато стремежът към истинска хармония се реализира от избистрения поглед към света и хората, от многообразието и богатството на предметните детайли.

В общи линии за цялостното творчество на Рилски съществува мнение, че той е традиционалист. Но както казва словашкият учен М. Сисак: „Всъщност няма да сме далеч от истината, ако кажем, че неговият стих е новаторски и че творецът в този смисъл става основател на поетичната школа, в която се формират редица от най-значителните съвременни украински поети. Този на пръв поглед парадокс — традиционен стих и същевременно нова поетична школа — може да се обясни с това, че в старите форми Рилски неуморно намира скрити резерви. В неговите ръце старата на пръв поглед закостеняла форма веднага се превръща и в еластична, именно такава, каквато я иска поетът.“[1]

В България името на М. Рилски се появява за пръв път през 1945 г., когато са отпечатани стихотворенията „Братя по съюз“, „Ленин“, „Иди-

лия“, „Наздравица за общославянска дружба“ и статията „Александър Дейч и Максим Рилски“[2]. Тогава в София се провежда общославянски събор. На него зазвучават гласовете на славянските поети, обединени от идеята за славянско братство и сътрудничество. Току-що е преминала войната през по-голямата част от славянските земи. Едно изключително тежко изпитание, оказало се най-трудно именно за славяните. Стихотворенията на М. Рилски, които превеждат за българския читател Людмил Стоянов, Камен Зидаров, Блага Димитрова, са пропити от тези чувства. Те са и написани от поета в тези години.

М. Рилски е продължител на славянската традиция в украинската литература, която води своето начало още от Шевченковия завет:

Щоб усі слов'яне стали	Ний славяните да станем
Добрими братами. . .	верни братя всинца. . .

Като подема тази актуална и много важна тема, Рилски я решава като истински талантлив художник. Той постига съзвучие със своите велики предшественици, намирайки при това свой начин за разкриването ѝ в наши дни. За него животът и поезията са неделими. И както отбелязва в своята реч „Голямото славянско семейство“[3]: „Какво значи, когато казваме, че съвременният писател продължава мисията на писателите от миналото? Това значи, че той е усвоил и творчески развива идейно-художествените им традиции и наред с това намира нови думи, за да обрисува съвременния човек.“ Творчеството на Рилски е не само плод на традицията и нейно продължение, то обогатява украинската поезия. Нежен лирик, пламенен и страстен поет по природа и по призвание, той вижда и целта — разцвета не само на украинската, но и на цялата славянска и световна поезия в условията на мирен и градивен трудов живот. Българските поети-преводачи са доловили това настроение в поезията му и са го претворили много сполучливо. Така поетът Рилски привлича вниманието на българските читатели и все по-трайно се настанява на страниците на българската периодична преса.

През следващата 1946 г. е отпечатано стихотворението му „Нашият Мицкевич“[4], което излиза и в сборника „Славянски поети“[5], където М. Рилски е представен с познатите вече „Идилия“ в превод на Л. Стоянов, и „Наздравица. . .“, в превод на Камен Зидаров. Стихотворението „Идилия“ е с мото от лириката на Шевченко. Тук откриваме две досадни грешки, които приемаме за печатни: „Д, доброво, темний чаю!“ на украински е „О, дiброво, темний гаю!“. Тук има и няколко уводни думи на Л. Стоянов за украинската поезия, с които той отбелязва: „С високи качества се отличава украинската поезия, наситена също с дълбока емоционалност и народност. Поети като Т. Шевченко, И. Франко, Коцюбински, Л. Украинка издигнаха поезията на Украйна на общочовешка висота. Съвременната украинска поезия начело с Павло Тичина, М. Рилски, Микола Бажан, Сосюра и др. живее пълнокръвен живот, заедно с живота на народа, с неговите борби и успехи.“

Все повече български поети проявяват интерес към поезията на украинския нежен лирик и страстен певец М. Рилски. Крум Димитров[6] превежда „Ден на победата“ и „Москва“, а Радой Ралин[7] — „Портрет на Ленин“.

Впоследствие тези стихотворения се появяват и в други издания в превод на И. Генов, И. Рудников, но те, както и първите преводи, са направени от руски и носят белега на препревод. Същото е положението и с творбите, поместени в сборниците „Песни за смелите“ (1950, стихотворението „Наздравица“ — преводачът не е посочен), „Жената в страната на социализма. Литературно-естраден сборник“ (С., 1951, в който Рилски е представен със стихотворението „Дъщерите на родината“ в превод на Климент Цачев) и „Поезия на победата. Съветски поети за Великата Отечествена война 1941—1945“ (С., 1956, с. 228—239 в превод на Н. Антонов). В последния сборник са включени стихотворенията „Слово за майката родина“ (1941), „Чаша на дружбата“ (1942), „На бойците“ (1942), „Видение“ (1942), „Камбаните на Кремъл“ (1942), „Сталинград“ (1943), „Воин“ (1942), „Ленин“ (1944) и откъс от стихотворението „На победата“ (1945). Н. Антонов е и съставител на сборника. Прави впечатление обаче, че този път той е проявил по-голяма упоритост и внимание. Това се проявява в по-добрите му постижения при сполучливо подбраните рими, при почти навсякъде спазената ритмика на стиха. Така например в откъса от стихотворението „На победата“ той прави и някои разместванія в строфите, но успява да запази звученето на стиха в оригинала:

І час настав, прийшла година
Незнаменована пора
Коли воскресла Україна,
І грізна попливла лавина
Злетіла зграя соколина
За батька мститись і за сина
За те, що мучилась сестра.

. . .И дойде ден. Изпепелена
скръбта отмина. В цветове
лежи Украйна възкресена
край днепърските брегове.
И в орлов полет устремена,
мъсти лавината червена
за майката озлочестена,
за малолетни синове.

И Рилски, и Антонов използват ямбичния стих. Но в оригинала имаме 5 деветсричкови стиха и 2 осемсричкови, а при Н. Антонов имаме 5 деветсричкови стиха и 4 осемсричкови. По такъв начин при превода се е получил още един стих. Но това, смятаме, не е голяма беда, тъй като стихотворението звучи добре и не създава впечатление за претовареност. Но ако при Рилски римата се изразява по схемата *абаааааб*, то при Антонов тя е *абабаааб*.

България, българският народ, неговата култура, литература, история, герои-борци, природа привличат вниманието на украинския поет, вдъхновяват го за произведения, пропити от сърдечна топлота и задушевност. И той написва сонета „София“ и стихотворения, които впоследствие съставят цикъла „Стихове за България“ („Вірші про Болгарії“), включени в сборника „Далечни небосклони“ („Далекі небосхіли“), представящ предимно произведения, създадени през 1957—1958 г. Те са написани с характерното за автора строго и величаво майсторство.

Когато при посещението си в България през 1947 г. Рилски пише сонета „София“, той предава своето възхищение от царящата сред българите атмосфера на истинско приятелство към братята славяни, говори за вековната им мечта за свобода. За Рилски се знае, че е не само голям любител на природата, но и че я усеща изключително тънко и в цялото ѝ изящество. И в своя сонет той предава националното, чисто българското

чрез образа на типичното за България — розите, а свободата, волността — чрез образа на безкрайната синева, простираща се над страната.

Когато през 1954 г. Стефан Станчев превежда този сонет, като форма един от най-съвършените в творчеството на М. Рилски, преводачът е обърнал внимание на формата, на ритмомелодиката и на римата (която е пръстеновидна *абба*) и се е постарал да ги предаде. Прави впечатление и умелото запазване на образите и на емоционалната еквивалентност на изказа.

Като тържествен химн на дружбата звучи стихотворението „България“ („Болгарія“), написано през 1957 г. в София. По това време украинският поет като член на съветската делегация е гост на България в дните Шипченските тържества, посветени на паметните исторически битки на Шипка, край Плевен и на други места, свързани с освобождението на българския народ от османско иго. За пръв път това стихотворение е преведено от поетесата Лиляна Стефанова[8], и то от украински език. Неясно защо, заглавието тя превежда „Към България“ (може би поради непрекъснатите обръщения: „Привет на България“, „Поклон на България“ и др.), но това съвсем не е било наложително. А преводът е наистина силен, художествено пълноценен и пресъздава не само тържествения тон (като в химн), но и неговата мелодична настроеност. Изгражданият от украинския поет с такава любов и топлота образ на България звучи на български пълноценно.

Най-хубавото стихотворение от цикъла, посветен на България, е „Сабята на Христо Ботев“ („Шабля Христо Ботева“). Рилски го пише под въздействие на пресните си впечатления от местата, по които е ходил българският герой. Посещавайки страната, украинският поет се запознава с тях. Той е възхитен от величието на този български „титан на духа“ и „юнак поет“, както сам го нарича. Рилски умело избира стила на украинските народни думи[9], използвайки образите и начина на изказ на народната поезия. Добре е вникнал в творчеството на нашия поет, в историята на неговия живот и народната памет за него. Това впоследствие той включва и в своите статии за Ботев и неговата поезия.

Още преди да излезе в сборника „Далечни небосклони“ (1959), този цикъл и конкретно стихотворението „Сабята на Христо Ботев“ е преведено от украински от засвидетелствалия своята привързаност към украинската поезия и направил не един сполучлив превод до този момент поет Иван Дойчинов[10].

През 1960 г. излиза сборникът „Украинска съветска поезия“, където за пръв път са включени 20 стихотворения от М. Рилски, а преводачите са Димитър Дублев — превел 4 стихотворения: „Ябълки узрели, ябълки червени“, „По гроздобер тя покрай него мина“, „Орлово семейство“, „Дружба с народите“; Петър Алипиев — превел 3 стихотворения: „Весело прехвръкват лястовичките“, „Знакът на везните“, „Среща в Нижни Новгород“; Пенчо Симов — превел 2 стихотворения: „Към целта“ и „На народите по света“; Андрей Германов — превел 4 стихотворения: „Туй се случи“, „Видение“, „Гълъби над Москва“ и „Разговор с приятеля“; Никола Фурнаджиев — превел 1 стихотворение: „Из стихове за Пушкин“; Иван Давидков — превел 4 стихотворения: „Артист“, „Есенно слънце“, „Рози и грозде“, „Дивите череши след дъжда“; и Димитър Василев — превел 2

стихотворения: „Аз съм син на съветите“ и „Нови хора“. За Пенчо Симов и Петър Алипиев това не е среща с творчеството на непознат за тях дотогава поет. Но преводите на А. Германов и И. Давидков се открояват със своята динамична еквивалентност. Личи, че и двамата са работили с оригинала, а поезията на украинския майстор им допада. Те, така да се каже, я усещат в цялата ѝ дълбочина отвътре.

За подборката на стихотворенията в този сборник е характерен стремежът да се представят по-нови произведения на поета, а не да се повтарят вече добре известни на българския читател, макар и високохудожествени творби. Тук са включени стихотворения от сборниците: „Знакът на вездите“ (1932), „Чаша на дружбата“ (1946), „Братство“ (1950), „Рози и грозде“ (1957), „Далечни небосклони“, „Голосеевска есен“ (1959) и др., като творбите са съпроводени от кратка биографична бележка.

Вече са натрупани доста произведения на М. Рилски, преведени на български език, и популярността му в България е немалка. Това обуславя издаването на сборника „Избрани стихотворения“[11]. Пред нас е една професионално изградена стихосбирка, макар и не много голяма. Включени са 47 стихотворения и една поема. Подборът, който е направил преводачът И. Давидков, е от различни сборници на поета и се усеща желанието той да бъде колкото се може по-представителен. Под всяко произведение е дадена и датата на неговото написване. Творбите са групирани в своеобразни раздели, като: „Две елегии и една лека сатира“, „Стихове за България“ и др.

Преводите са направени от украински и това е дало възможност на поета-преводач, който се очерта като най-добрия познавач и преводач на украински поетични творби през 60-те—70-те години у нас, да бъде максимално верен на оригинала, създавайки адекватни преводи. Като талантлив поет-преводач той умело намира съответните средства и изрази, за да пресъздаде образите и емоционалните настроения, изградени с такава вещина и разнообразие от украинския майстор. Особено се откроява стихотворението „Замръзнал сняг...“ Тук Рилски е сложил епиграфа „Сипе, сипе, сипе сняг“, взет от известната стихосбирка на И. Франко „Увехнали листа“. В България този стих на украинския поет е познат още от 1914 г. в превод на Гео Милев, а по-късно и на други поети.

Цялото стихотворение на М. Рилски е издържано в минорния тон от настъпващата старост, въпреки че за нея никъде не се говори пряко. Поетът използва иносказанието, а преводачът е съумял добре да се приспособи към неговата тоналност и чувства:

Морозний сніг, блискучий талегний,	Замръзнал сняг, блестящ и странно лек,
Здасться, падас на серце прямо,	като че ли върху сърцето пада
І як від нього серце ти не крий,	и колкото и да го крий човек,
Воно холоне, як земля. Так само.	изстива то като земята. Страда.

Същата ритмика, същият ямбичен стих, същата рима (*абаб* — кръстосана), същата цезура.

Много подходящо е направено и представянето на поета в началото на сборника чрез неговата автобиография, в която особено впечатление правят не толкова биографичните данни, колкото съкровеното признание на поета: „За да откриваме в литературата нови хоризонти, трябва твър-

до и уверено да стоим на народна почва, да се въоръжим с всичко, създадено през вековете от гениите на човечеството, от гения на народа. И тогава прекрасното бъдеще на света ще се открие пред погледа ни с цялото си величие."

През тези години интерес към творчеството на М. Рилски проявяват: Лиляна Стефанова — превод на „Девойки на гроздобер" („Българо-съветска дружба", 1960, № 5, с. 7); Мария Грубешлиева — превод на „Ние седяхме в Гданск", „У Верлен такава строфа има..." („Пламък", 1960, № 7); Кръстьо Станишев — превод на „Ако в пътека бяла...", „Как могъл бих..." („Пламък", 1960, № 7), „Към украинците в Канада" („Славяни", 1962, № 10, с. 17), „Музи и моди" („Лит. фронт", № 32, 9.VIII.1962), „Леся Украинка" („В защита на мира", 1963, № 7—8, 28—32), „Песни" („Лит. фронт", № 37, 12.IX.1963); Николай Христозов — превод на „Изобилие" („Раб. дело", № 356, 22 дек. 1963), и др.

В излезлите през 1966 г. сборници „Поети — приятели на България" и „Срещи в България. Съветски писатели за България и българите" (С., 1967) са включени вече познатите на българския читател стихотворения от цикъла за България в превод на И. Давидков, а в сборника „Шипченска висота. Антология" (Варна, Одеса, 1977, 18—23) — същите стихотворения от споменатия цикъл, но в превод на П. Алипиев.

Стихове от М. Рилски откриваме още в сборника „Като слънцето и въздуха. Стихове за дружбата от български и съветски поети" (С., 1974, включено е стихотворението „Съветски син съм аз" в превод на И. Давидков") и в „Антология на съветската военнопатриотична поезия" (С., 1975, включено е стихотворението „Ти помниш, Альоша" в превод на Дим. Василев). Последните произведения на М. Рилски в превод на български, излезли досега, са стихотворението „Приспивна" — превод на Първолета Прокопова (Вечният огън. Антология на победата. С., 1980, с. 251) и „Из Голосеевска есен" — превод на Дим. Пантелеев („Факел", 1984, № 3, 128—131).

Представата за поетичното дело на М. Рилски се допълва от няколкото статии или биографични бележки, които се появяват към отделните сборници. За проникването на Рилски в България и преводната му рецепция особено пълно ни осведомява статията на Афанасий Данилко „Българската тема в творчеството на Максим Рилски"[12], както и статиите[13] по повод на неговата смърт.

Проникването на поетичното дело на големия украински поет — щедро надарен и високоерудиран творец, значителна фигура сред майсторите от близкото ни обкръжение, от всеславянската и световната поезия на XX в., обогатява българската култура чрез разнообразните преводи на нашите поети. Обогатява и собствената ни поезия с високоестетическите, културно-психологическите образи на неговия лирически герой, който като характер, като типаж представлява „хармоничната личност" на нашата съвременност.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Rylski, Maksim.* Poesii — Kosiče. 1979, s. 157.

[2] *Рилски, М.* Братя по съюз (стих). — Жар, № 3, 2 март 1945; Ленин (стих.). Прев. Бл. Димитрова. — Младеж, 1945, № 1, с. 6; Идилия (стих.). Прев. Л. Стоянов. — Славяни, 1945, № 8, с. 268; Наздравица за общославянска дружба (стих.). Прев. К. Зидаров. — Славянски събор, 3 март 1945, с. 11; Ал. Дейч и М. Рилски. — Изгрев, № 259, 9 авг. 1945.

[3] Голямото славянско семейство. Реч. — Славяни, 1947, № 3, 106—107.

[4] М. Рилски. Нашият Мицкевич. — Отеч. фронт, № 708, 20 дек. 1946.

[5] Славянски поети. Стих. сб. С., 1946, 245—248.

[6] *Рилски, М.* Ден на победата (стих.). Прев. Крум Димитров. — Дружба, № 72, 9 май 1947; Москва (стих.). Прев. от рус. Крум Димитров. — Дружба, № 125, 12 юли 1947.

[7] *Рилски, М.* Портрет на Ленин (стих.). Прев. Радой Ралин. — Ведрина, № 34, 17 ян. 1947.

[8] Към България. Прев. от укр. Л. Стефанова. — Лит. фронт, № 36, 5 септ. 1957.

[9] Украински народни песни най-често с историческо съдържание.

[10] *Рилски, М.* Сабята на Христо Ботев. Прев. от укр. Ив. Дойчинов. — Славяни, 1958, № 6, с. 7.

[11] *Рилски, М.* Избрани стихотворения. Прев. И. Давидков. С., 1963.

[12] *Данилко, Афанасий.* Българската тема в творчеството на Максим Рилски. — Език и литература, № 31, 1 авг. 1964.

[13] Почина Максим Рилски. — Лит. фронт, № 31, 30 юли 1964; Максим Рилски. — Нар. култура, № 31, 1 авг. 1964.

Лидия Терзийска

ГРИГОРИЙ ТЮТЮННИК

ГРІГОРИЙ ТЮТЮННИК

1920—1961

Григорий Михайлович Тютюнник е роден на 23 април 1920 г., в с. Шиливка, Полтавска област, умира на 29 август 1961 г. (погребан в Лвов на Личаковското гробище).

За него Олес Гончар казва: „Григорий Тютюнник беше човек сърдечен, душевно чист, влюбен в живота и в хората и всички тези качества органично се вплитаха и не биха могли да не се вплетат — в плътта и кръвта на неговите произведения.“[1]

Тютюнник е твърде взискателен към себе си художник. Той е особено внимателен към езика си. За своята литературна школа пише: „. . .аз много премислих, учейки се от Толстой и макар че по много въпроси не съм съгласен с него, разбрах едно. Трябва да се пише така, че произведението ти да не е за един ден“ (писмо от 28 окт. 1956 г.).

Тютюнник започва да пише много рано, още като ученик, но първите му поетични произведения виждат бял свят по време на студентството му в Харковския университет във Филологическия факултет. Отначало той се изявява преди всичко като поет, но не само чрез стихотворенията си. В цялостната му душевна структура има нещо поетично. Приятелите му се надяват, че той ще се развие като лиричен поет. И не са сбъркали. Художествената му проза е действително високопоетична, а поезията му е нежнолирична. Но тази особеност на художествения му талант, неговата „синтезирана душа“ цялостно ще се разкрие пред читателите значително по-късно, когато благодарение на грижите на поклонниците на неговия талант се появява събраният от творческото му наследство с непубликувани произведения сборник „Ята жерави“ (Журавлині ключі, 1963) — излязъл след неговата смърт.

Първият разказ на Тютюнник, появил се в печата, е „Мирон Розбийгора“, намерил място в широкопопулярното сп. „Радянький Львів“ през 1950 г.

Завършил университета през 1946 г., известно време работи като учител в Лвовска област. Тогава излиза и първият му сборник „Разорани синури“ („Зорані межі“, 1951). Това са предимно новели с немного сложни сюжети и с неголям брой персонажи.

В творческия маниер на Тютюнник особено впечатлява засилването на емоционалното начало, преплитането на епичния разказ с лиричния изказ, а лирикопесенният език съвсем естествено се вплита в колоритния украински хумор.

Нова страница в творческата биография на Тютюнник е повестта „Облаче слънцето не ще затули“ („Хмарка сонця не заступить“, 1956). След смъртта на твореца през 1965 г. излезе и започнатият още през 1947 г. роман „Шуми Буг“ („Буг шумить“), който авторът пише до последните си

дни. Тематично това произведение е близко до сборника „Разорани синори“.

Връх в творчеството на Тютюнник е романът „Вертоп“ („Вир“) — широко епично платно, в което майсторски са разкрити в тяхното безкрайно богатство човешките характери и съдби. Над този роман писателят започва да работи през 1956 г. Замисълът му е да създаде епопея от три или четири части, да преведе своите герои през сложните жизнени перипетии, трудности и борба, да покаже как човешките души успяват да излязат укрепнали и закалени от жестокия вертоп на живота. Първата част на романа е публикувана още през 1959 г. в сп. „Жовтень“, а впоследствие излиза и като отделно издание (1960) едновременно в Киев, Москва, Прага. Малко по-късно е завършена и втората книга. Тютюнник упорито преработва книгата и се радва, че става по-добра. Но не успява да изпрати преработения вариант на редактора. Смъртта го застига неочаквано. Втората част на романа излиза през 1962 г., а през 1963 за този роман (събитие в украинската литература) писателят е награден посмъртно с най-високата литературна награда в Украйна — Шевченковска премия.

Критиците и почитателите на романа на Тютюнник „Вертоп“ неведнъж са отбелязвали творческата му близост с шолоховския маниер на обрисовка не само на отделни моменти и не толкова в определени в тематично отношение сродни събития и явления, а преди всичко в авторския подход към изобразяваните явления, в широтата на отражението на живота и в майсторското извайване на сложните характери. Този шолоховски размах и задълбочаване в психологията на селянина, който не без упорити усилия и борба със самия себе си може да се променя, определят и голямото майсторство на романа, и творческата самобитност на писателя, и пълнокръвността на неговите образи.

На български този роман излезе през 1966 г. в библиотека „Избрани романи“ в превод на Лиляна Минкова и с послеслов, озаглавен „Слово за човека и земята“ от Любомир Павлов.

Заглавието на това произведение има за цел да подчертае авторския замисъл — да обрисува жизнения водовъртеж, където се преплитат радостното и покъртителното, драматичното и смешното, да изобрази лични човешки натури в реалните им връзки и преплитания. Зависимостта между тях трябва да прерасне в обща идейно-философска концепция на това произведение.

Самото заглавие е символично. Има се явно предвид не само онзи вертоп (много сполучливо намерен от преводачката еквивалент), за който се разказват страшни легенди, но и сложните отношения между персонажите в романа, а така също и бурно протичащите тревожни предвоенни и военни години.

Писателят прокарва идеята, че вертопът на народния живот, определянето на всеки човек в този вертоп — било то успял да се задържи над повърхността на течението, или неуспял, пречупил се — зависи от това, доколко дълбоко е пуснал той своите корени в народния живот, доколко дадената личност се е свързала със своя народ чрез труда си, чрез своя морал и духовен опит. „Вертопът на човешкия живот, вертопът на пристрастията — светли и чисти в годините на мирен труд — не може да бъде

очернен от вртопа на вражеското нахлуване, защото срещу завоевателя се бори човек, който обича своята земя и всичко изградено в нея.“[2]

Тютюнник е истински художник-изследовател. Той умее да проникне много надълбоко в проблемите, но същевременно е и много деликатен. Той не затъва в отделните, в частните факти, а тъкмо обратно — през призмата на частното надниква в цялото, в същността на общото.

„Вртоп“ е талантлива книга за народа, за обикновените и същевременно героични човешки съдби в навечерието на страшните военни години, за сложните жизнени колизии, в които се формира и израства човекът, за трудния му път към щастието.

Езикът на романа е много гъвкав, изразителен като песен. Чувства се непринудената интонация на разказа, искрящият народен хумор, лиризъм. Писателят насища езика на романа с думи и изрази, които пресъздават особеностите на живия съвременен разговор. Тази творба е плод на онова активно творческо развитие на най-добрите традиции на създаване на художествен разказ, които в украинската класика водят своето начало от М. Вовчок, П. Мирни и Н. Левицки. „За Тютюнник всяко дръвце шуми по своему, всяко цветче и тревица цъфти и дъха различно от другите. И от това скъпите за автора родни кътове стават близки и на читателя.“[3]

В превода тази особеност на Тютюнниковото майсторство също се чувства много добре. Преводачката е успяла в пълнота да пресъздаде своеобразния поглед към природата като въплъщение на одухотворената земна красота и доброта, на хармонията и справедливостта. Пейзажите са една неповторима картина, изтъкана от цветове и звукове, примесени с човешки чувства — един свеж химн на живота и природата. Това е едно сполучливо пренасяне на чуждоезиковото постижение в областта на словото и сред българската култура.

Цялото литературно наследство на Тютюнник все още не е напълно публикувано. То не е голямо по обем, но дълбоко хуманистичните идеали, които съдържа и внушава, ярката и свободна мисъл, които го отличават, правят от него богато и характерно народно съкровище.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Гончар, О.* Григорій Тютюнник. Письменницькі роздуми. Київ, 1980, с. 170.

[2] *Чіп, Б.* З виру життя. — Українська мова і література в школі, 1980, № 5, с. 62.

[3] *Тютюнник, Г.* Вртоп. Прев. Л. Минкова. Предговор (Слово за човека) Л. Павлов. С., 1966.

Лидия Терзийска

ЛЕСЯ УКРАИНКА

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

1871—1913

Леся Украинка (псевдоним на Лариса Петровна Косач-Квитка) е родена на (13) 25.II.1871 г. в Новоград Волинск (сега Житомирска област), умира на (19.VII.) 1.VIII.1913 г. в Сурами, Грузия, погребана е в Киев. Всестранно надарена, с тънко чувство за музиката и живописта, с философско мислене, една от най-образованите жени на своето време, Украинка твори в различни жанрове (поезия, проза, драматургия, публицистика, превод) и изказва свои значими възгледи по различни въпроси на философията, историята, политиката, критиката, есеистиката, литературата, изкуството.

Иван Шишманов я характеризира като „. . .славна писателка, виртуоз на украинския език и стих, а и за радост хуманен и идеален човек, самоотвержен служител на социалната правда, не по-малко, отколкото на вечната красота“[1].

Поетесата обогатява украинската литература с необичайна интерпретация на световните сюжети и образи — от античността и християнската митология, от легенди и приказки, от исторически песни и народни думи от всички векове, от Средновековието до съвременността. Но героите от античната трагедия, библейските персонажи, средновековните рицари се появяват в нейните поеми и стихотворения, в драматичните ѝ произведения не за да повтарят епигонски направеното от поетите в миналото. Тя преосмисля значението на тези образи, тъй като живее със своето време.

Украинка дава силен тласък на развитието на украинската литература от „следшевченковския период“. Тя допринася много за преодоляването на още съществуващото и дори широко разпространено мнение, че това е литература за „домашна употреба“, че украинският език е непригоден за създаването на истинска литература. Лириката ѝ учудва с богатството на поетичната си лексика, строфика и ритмика, с разнообразието на стихотворните форми.

Лесината съдба е необикновена. Щедро надарена с талант, с нежни чувства, със сърце, преливащо от гореща любов към хората, поетесата изживява голямо нещастие. През целия ѝ живот я мъчи хронична, неизлечима тогава болест. Но нищо не може да я прекърши. Нейният живот е слънчев лъч — като предвестник на новия ден той пробива тъмнината и зове, и привлича силно към светлината. Ненапразно Иван Франко говори за нейното творчество така възторжено: „От времето на Шевченковото „Погребете ме, станете, прангите счупете“ Украйна не е чувала такова силно, горещо и поетично слово, както от устата на тази слабовата, болна девойка.“

В България Украинка започва да се превежда доста късно. Въпреки че прекарва в София малко повече от година (от юни 1894 до август 1895

г.), че е свързана с такива български учени и творци като Иван Шишманов, Алеко Константинов, Мара Белчева, етнографа Д. Матов, с хора на изкуството като скулптора Борис Шац, че проявява интерес към българската култура, учи български, изследва българския фолклор, запознава се с българската история и литература, нейното оригинално творчество блясва като мълния в българската преводна литература доста по-късно — едва през 60-те години на XX в. Тогава творчеството ѝ се възприема с голям интерес. То вълнува редица поети, които се запознават с него, с голямо желание се залавят да го превеждат и полагат немалко усилия и грижи, за да го направят популярно сред широк кръг читатели. Поети като Людмил Стоянов, Веса Паспалеева, Иван Давидков, Иван Дойчинов, Стоян Бакърджиев и др. създават различни варианти на едни и същи произведения в зависимост от собственото си възприемане на оригинала.

За пръв път името на Украинка се появява в сборника „Славянски поети" със стихотворенията „На мотив из Хайне"[2] в превод на Л. Стоянов и „Черешки", „Лястовиче-птиче"[3] в превод на В. Паспалеева. Преводите са направени от руски. Тогава в периодичния печат излизат и първите статии за украинската писателка и за нейното творчество — на Аркадий Деев и на Лев Озеров[4], които имат предимно осведомителен характер.

През 1957 г. И. Дойчинов превежда две стихотворения на Украинка, които са от т. нар. „български период" на нейното творчество, и ги помества в сп. „Славяни".

От 1958 г. с творчеството на Украинка се запознава С. Бакърджиев. За него то се превръща в трайно увлечение. През следващите години той все по-често помества на страниците на различни български издания, като „Литературен фронт", „Септември", „Славяни", „Родна реч", „Жената днес", редица нейни поетични творби. И ако преди него преводачите използват най-често руски преводи, то той работи с оригинала. Навярно в някои случаи е прибягвал и към подстрочник, но се чувства, че преди всичко в ръцете му е бил украински текст.

Когато през 1959 г. излиза антологията „Украинска класическа поезия", той представя поетесата със 17 творби, подбрани от различни периоди на творческата ѝ биография. Естествено, най-подробно е представено творчеството ѝ от времето, прекарано в България. Това са стихотворенията: „Майка неволница" („Мати невольниця"), „И все пак мисълта към теб полита" („І все таки думка до тебе лине"), „На враговете" („Ворогам"), „Среднощни мисли" („Північні думки"), „На другарите" („Товаришам"), които впоследствие поетесата оформя като цикъл „Неволнически песни".

Ще отбележим, че в София Украинка написва и стихотворенията „Пророчески сън на патриота" („Пророчий сон патріота"), „За спомен от 31 юли 1895 г." („На спогад від 31 липня 1895) (с първоначално заглавие „За спомен на Рада"), както и статиите „Безпардонен патриотизъм", „Волински образ", незавършената статия „Джон Милтън".

Стихотворенията, написани в България, се отличават с дълбокия си оптимизъм, с горещото желание за действие и умножаване делата на славните ѝ предшественици, за самоотвержен труд.

В тези години започва да изучава жизнения и творчески път на поетесата и големият любител и познавач на украинската литература у нас

Петко Атанасов. Той пише редица статии, в които изследва предимно живота на Украинка в България.

Когато през 1961 г. се отбелязва 90-годишнината от рождението на поетесата, благодарение на преводите на нейни стихотворения, направени от Бакърджиев, излиза добре оформен и съставен сборник с чудесното заглавие „Безсънни нощи", с предговор от Любомир Павлов. Прави впечатление подборът на произведенията — това са най-значителните, отличаващи се с високопоетично майсторство творби, даващи представа за върховите постижения на поетесата. С по няколко превода са представени различни нейни стихосбирки и отделни цикли. Включени са различни и в жанрово отношение произведения. Освен 63 стихотворения тук са намерили място и две легенди от „Египетски фантазии", две поеми и забележителната ѝ пиеса, драмата-феерия „Горска песен" („Лісова пісня"). В идейно-тематично отношение прави впечатление, че преводачът е подбирал най-компактно характерните за поетесата възгледи. Разкрива се еволюцията на лирическия герой — от оплакване съдбата на Украйна до радикално поставения въпрос: „Или гибел, или победа". Идеята за победа на светлината над мрака преминава през по-голяма част от нейните стихотворения и поеми. А и в най-интимните се отразява нейната любов към родината, народа и — въпреки жестоката ѝ съдба — любов към живота. Това, че П. Атанасов е дал подробен коментар към повечето от поместените произведения, още повече допълва и доизяснява творчеството ѝ. Така това издание представя в пълнота украинската поетеса пред българския читател, а преводите са значително постижение на българското преводаческо изкуство.

Да се преведе дадено произведение от един език на друг, означава да се пресъздадат всичките му идейно-художествени оттенъци, емоционални нюанси, образна система, ритмика така, че то да звучи с пълна сила, както звучи в оригинал. Само в такъв случай можем да говорим за постижение на преводача.

Ако разгледаме стихотворението „Майка-неволница", първото, което прави впечатление, е, че не само в цялост, но и в детайли е пресъздадено емоционалното настроение на оригинала. Тук няма рими, които биха ограничили преводача. Той е съумял да запази ритмиката, мелодиката и стихотворната стъпка. Особено впечатление прави умението му да намери и изгради точно съответствие на образи и в най-тънките нюанси. Понякога преводачът употребява думи от разговорната лексика или въвежда доста остаряла лексика (пропъстрена, чедо), но с това създава близост, интимност и ни най-малко не отдалечава превода от оригинала.

В изречението българският синтаксис поставя изисквания, които не съвпадат с тези на украинския. Ето защо на преводача му се е налагало да прави размествания, което не му е попречило да създаде пълноценно съответствие на украинския текст. Много рядко можем да открием някои пропуски или да почувстваме някои отклонения. В друго стихотворение — „И все пак мисълта към теб полита", правят впечатление няколко примера. В оригинала имаме в четвъртата строфа: „У грудях серце з туги, з жалю гине", а в превод: „Сърцето ми се къса в гърдите". Употребеният от преводача глагол „къса" въздейства силно и придава по-голяма категоричност на действието. Но в следващата строфа преводачът е изпус-

нал думата „скрізь“ („навсякъде“), при това съвсем неоснователно, тъй като от поетесата тя е употребена, за да се подчертае размерът на насилието и нещастието. В превода е налице неопределеност, водеща до отслабване на емоционалното натоварване, което в оригинала върви по възходяща градация. И съвсем естествено прозвучава възгласът призив на поетесата: „Доволі вже ім литись“ („стига вече са се проливали“) сълзите — така се превежда дословно този израз, а преводачът изобщо го е пропуснал. Оттук и разказвателната интонация в последното изречение на превода.

Например: Какво са днес сълзите
там, дето не достига и кръвта ни?
А в оригинала: Доволі вже ім листись, —
Що сльози там, де навіть крові мало.

Естествено е, че оригиналът звучи по-силно, по-енергично и призивно.

Ще се спрем и на стихотворението „До товаришів“, като разгледаме двата съществуващи превода — на И. Дойчинов и на Ст. Бакърджиев. Първият го превежда „До другарите“, а вторият — „На другите“. Предлозите *до* и *на* на български се различават по значение: първият изразява направление, а вторият — принадлежност или посвещение. Естествено, първият е по-близо до оригинала.

В превода на Дойчинов имаме адекватност, правилен избор на еквивалентите по значение и на отделните езикови единици, на отделните омоними и синоними. Преводът звучи като оригинала, но се долавя и някакво напрежение при неговото пресъздаване. Това напрежение липсва в превода на Бакърджиев. Той е направил значителни синтактични разместявания, дори може да се каже, че не се е стремял много да се съобразява с оригинала, т.е. значително по-свободно е подбирал синонимите в зависимост от техните смислови оттенъци, но това му е дало възможност посполучливо да разкрие и доближи семантиката на израза до този на оригинала. Преводачът използва езиковите възможности на българския език, за да предаде мислите на поетесата по свой оригинален начин, чрез цялата богата палитра в синонимичното, омонимичното значение на думите. Успял е да запази емоционалната натовареност на фразата. А това още веднъж доказва колко е трудно понякога да се направи наистина добър превод, който в най-голяма степен да пресъздаде всички идейно-художествени оттенъци и всички нюанси на оригинала, особено по отношение на образната система и ритмомелодиката на стиха.

На два пъти на българския читател се представят биографични очерци за Л. Украинка. Ако първият е романизираната биография на А. Дейч „Каменояд“ (1966), то вторият е очеркът на Олег Бабишкин „Леся Украинка. Живот и творчество“ (1977). И двата са в превод от руски и в тях не е застъпена рецепцията на Л. Украинка в България.

Интерес представлява статията на Ст. Даскалов „Тук трябва да има паметна плоча“ („Лит. фронт“, 24.V.1978, № 21, с. 6), в която се отбелязва фактът, че на къщата на И. Шишманов, в която е живяла Л. Украинка при пребиваването си в България, би трябвало да се постави паметна плоча.

През 1978 г. отново е представено творчеството на Л. Украинка на българския читател. Излиза сборникът „Избрани творби“ в подбор на

Симеон Владимиров, с предговор от Любомир Павлов. Преводите са направени от украински език, като почти всички са на С. Бакърджиев. Прави впечатление, че сега са включени много непознати до този момент на българския читател произведения от украинската поетеса. Представени са всички периоди от нейното творческо развитие, дори най-ранният, когато в някои от стихотворенията се чувстват известна несамостоятелност и подражание. Представени са и едни от най-значимите, върхови постижения на поетесата, разкриващи огромното ѝ дарование и широкия диапазон както в тематично, така и в поетично, майсторско отношение. Приятно впечатление прави включването, макар само с два превода, и на И. Давидков. Подборът е осъществен професионално и с добро познаване на творчеството на поетесата. В някои от преводите на С. Бакърджиев са направени, макар и неголеми, поправки, но допринасящи за по-съвършеното пресъздаване на атмосферата на оригинала и сполучливо навлизане в ненадминатия свят на Лесиното слово.

БЕЛЕЖКИ

[1] Иван Шишманов. Научен архив на БАН, ф. II к., оп. 3. С., 1896, л. I.

[2] *Украинка, Леса.* На мотив из Хайне (стих.). Прев. Л. Стоянов. — В: Славянски поети. Стих. сб. С., 1946, с. 241.

[3] *Украинка, Леса.* „Черешки", „Лястовиче — птиче" (стих.). Прев. Веса Паспалеева. — Септемврийче, № 38, 8 юни 1946, с. 7.

[4] *Деев, Аркадий.* Л. Украинка. Литературен портрет. — Земеделско знаме, 1946, № 153, с. 2; *Озеров, Лев.* Л. Украинка. — Народ, № 828, 1947, с. 4.

[5] *Украинка, Л.* И все пак мисълта ми към теб се отправя. . . (стих.). Прев. Ив. Дойчинов. — Славяни, 1957, № 3, с. 35.

[6] *Атанасов, Петко.* Леся Украинка в България. — Славяни, 1957, № 3, 34—37; *Украинка, Л.* — Септември, 1959, № 2, с. 112; Голяма украинска поетеса. — Коларовградска борба (Шумен), № 142, 14 ноем. 1959, с. 4; Неувяхващо, покоряващо творчество. — Работническо дело, № 56, 25 февр. 1961, с. 2; Леся Украинка на българска земя. — Литературен фронт, № 8, 1961; *Минкова, Лиляна.* Впечатленията на една украинска поетеса от България. — Септември, 1961 и др.

[7] *Украинка, Л.* Избрани творби. Подбор С. Владимиров (С предговор от Л. Павлов). Прев. от укр. С., 1978.

[8] *Шалагинов, Б.* Леся Украинка в България (прев. от рус.). — Нар. култура, № 12, 20 март 1981, с. 8.

Лидия Терзийска

ИВАН ФРАНКО

ІВАН ФРАНКО

1856—1916

Иван Яковлевич Франкò е роден на 27 август 1856 г. в с. Нагуевичи (дн. с. Ивано-Франково), Лвовска област, умира на 26 май 1916 г. в Лвов. Украински писател и мислител, притежаващ енциклопедични знания и многостранен талант на белетрист, поет, драматург и публицист, той се изявява като литературен критик, историк и теоретик на литературата. Франко е известен учен, философ, историк, икономист, фолклорист и етнограф. В своите произведения осмисля най-важните събития и проблеми от обществения живот на украинския народ, художествено синтезира социално-икномическите промени, извършващи се на границата на двата века. Създава реалистични картини на упадъка на патриархалния живот и на раждането и развитието на капиталистическите отношения в града и селото. Бори се против гнета на полската шляхта и австрийската власт. През 1889 г. слага началото на Радикална партия с широка демократична програма. За революционна дейност е арестуван.

В печата Франко се появява през 70-те години със стихотворението „Народни песни“ („Народні пісні“, 1874). Още в първата си стихосбирка „От върхове и долини“ („З вершин і низин“, 1887) той се изявява като талантлив ученик и продължител на традициите на Т. Шевченко. Показва подчертан интерес към политическата лирика (циклите „Мисли на пролетария“, „Затворнически сонети“). Като лирик Франко въстава срещу старите поетически щампи, демократизира формата, създава нови структури, с които значително обогатява украинската поезия в тематично, жанрово и стилово отношение.

Жестоката политическа и обществена реакция, личните му тревоги и съмнения намират отражение в следващите му стихотворни сборници: „Повехнали листа“ („Зів'яле листя“, 1896), „Моят смарагд“ („Мій ізмарагд“, 1898) и „Поеми“ (1899), където преобладават размисли, философски изводи, стихове за любовните мъки и терзания.

За пръв път името на Франко в България се появява на страниците на социалистическия печат през 1893 г.[1] с повестта „Де е бедата“ в превод на Георги Бакалов. Франко, който пише на няколко езика, я е създал на полски. Преводът на Бакалов предшества този на Франко на украински език. Тук Франко под формата на разказ на сън разкрива реални факти от действителността на своя край. Художествено своеобразие на разказа е рязката хаплива сатира. Широка е картината на социалните противоречия. Изобличителният патос е ярък. Навярно Бакалов е привлечен от този патос. Преводът е адекватен. Често преводачът използва функционалните съответствия, което прави повестта лесна за възприемане. По всяка вероятност интересът към нея е бил значителен, тъй като през следващата година в „Работническа библиотека“, кн. 14, в Разград тя се

появява отново, но този път като отделна книжка. А през 1895 г. във в. „Социалист“ (№ 6, 5 май) излиза първата рецензия за тази повест от С. Русев. В нея четем: „Всеки, който се интересува от работническото дело, ще прочете с *удоволстие* тази малка, но пък *хубава* повест“ (к. а., Л. Т.).

В следващата 1896 г. в СбНУНК в т. 13 е отпечатано изследването на Франко „Притчата за Еднорога и нейният български вариант“, което той е пратил на М. Драгоманов и И. Шишманов още през зимата на 1894 г. по тяхна покана.

През 1893 г., когато е широко честван 25-годишният юбилей на Франковата писателска, научна и обществена дейност в Украйна, сред поздравителните писма има и телеграма и приветствия от София, а през следващата 1899 г. нашата общественост отбелязва скромно този юбилей. В сп. „Съвременен преглед“ (№ 5—6, с.73—75, 92—96) е публикуван Франковият очерк „Украинско-руската (малоруската) литература“, преведен от чешки от Божан Ангелов.

Първият разказ на Франко, преведен от украински на български език, е „Муляр“ („Каменар“ — по-правилно е „Зидар“)[2].

Франко, който умее в капка вода да открие цял свят, а от множеството привлекателни събития в живота да избере най-точно отговарящите на творческите му замисли, тук се стреми да изгради вярна психологическа мотивировка на постъпките на своите герои. Желанието му е не да плени читателя с някои необикновени събития, а да го разтърси чрез силните човешки преживявания, симпатии, антипатии и страсти. „Неговите герои са величествени хора, а духовният им свят е богат. Писателят особено обича резките контрасти на характерите, на мирогледа, на възприятията.“[3]

Стремежът на автора не е затруднил преводача. Той го следва неотстъпно и преводът звучи убедително. Образът на Каменара се изгражда в съответствие с оригинала, а умело приложената стилистика допринася за сполучливата реализация и претворяване и в български вариант на неговите преживявания и размисли.

За подбраните от Гео Милев пет стихотворения[4] можем да кажем, че носят духа на изразеното от Франко в подзаглавието на сборника, от който Милев е взел тези стихотворения — „Повехнали листа“ („Зів'яле листя“). Лирична драма. За стихотворенията от този сборник е характерна т. нар. „втора струна“. Това е интимна лирика „на горчиви размисли над личния неудачен живот, на усложненията, които настъпват при сливането на личното с общественото“[5]. Това са понякога вик и стон на сърцето, ранено от безнадеждна любов, а понякога тиха, временно прикрита тъга, изразена в стихове, създадена в стила на народната песен; това са размисли и за безсмислените страдания на човешката душа и търсене на изход в мисълта за самоубийство.

За преводите на Гео Милев трябва да кажем, че като съдържание, като дух, взети като цяло, те стоят твърде близо до оригинала. Общото впечатление от преводите е силно, убедително, съзвучно с поезията на Франко, така както би трябвало да бъде при един високоталантлив творец, какъвто е Гео Милев.

Известно е, че към творческото дело на украинския писател Милев се е обърнал неслучайно, а по конкретен повод. През 1912 г. в Украйна е

изграден Организационен комитет за отбелязване на четиридесетгодишния юбилей от началото на литературната дейност на Франко, който се отбелязва през следващата 1913 г. (Макар че тогава всепризнатият и твърде известен и в родината си, и в чужбина творец има по-малко приятели, отколкото открити и тайни врагове от средата на клерикалната галицка интелигенция, за която си остава „селски син", „разтърсващ основите на обществото, безбожник, материалист".)

Редица изтъкнати майстори на словото и учени, като В. Короленко, А. Шахматов, В. Ягич, Я. Бодуен де Куртене, М. Сумцов, Л. Украинка, О. Кобилянска, В. Стефаник, се включват със свои творби в юбилейния сборник, посветен на Франко, озаглавен „Привіт Іванові Франкові в сорокаліття його письменницької праці 1884—1914". От българска страна участва П. Ю. Тодоров със своята идилия „Камъни", която е поместена в литературната част на сборника. Когато през 1914 г. в България се отбелязва 100-годишният юбилей от рождението на Шевченко, Иван Шишманов пише статията „Т. Г. Шевченко, неговото творчество и неговото влияние върху българските писатели преди Освобождението", като отбелязва следното: „Посвещава се Ивану Франку за четиридесетгодишния му писателски юбилей".

Освен преводите на петте стихотворения Гео Милев пише и интересна статия, в която разглежда личността и творческото дело на Франко и го поставя редом до украинския Кобзар (Т. Шевченко). Милев подчертава, че Шевченко е първият будител на украинското национално съзнание — дело, което след него са подели редица смели люде, между които се издига и будният образ на Франко. Днес той е един от вождовете на украинския народ, свободен и независим, някога искащ своите права, а автономност днес — нещо, което се смята в Русия за бунтовничество и „мазепинщина". Милев изтъква още, че Франко се слави „като будител на украинската земя и като херолд на нейното възраждане", и отбелязва всички жанрове, в които твори украинският писател, като заключава, че „Франко винаги си е оставал Франко"[6].

Все по-често в различни български издания започват да се поместват преводи на Франкови произведения.

Изключително злободневното стихотворение „Указ против глада"[7] се появява в превод на М. Морянин (псевдоним на Д. Полянов). Този превод, направен вероятно от украински, и днес е сред най-добрите. Морянин е намерил сполучлив ключ към ритмиката на оригинала, към тоналността и чрез функционалните съответствия, умело подбрани, е създал един сполучлив превод.

По същото време Христо Цанков-Дерижан поднася на българския читател едно от най-значителните Франкови стихотворения „Каменари"[8] („Каменярі"), написано в първите дни след излизането му от затвора през 1878 г. То е посветено на тежката борба на трудовите хора за свободен и щастлив живот.

До този момент няма подобно постижение на превод на български език от украинския Каменар, което така точно и така пълно да пресъздава идеята, образа, структурата и формата на оригинала. Преводачът плътно се приближава до Франковия стих по ритъм, дълбочина на замисъла, богатство на художествените похвати. Умелото подбиране и на

най-дребния детайл (напр. повторението — всекиго, всекиму, всекиго), използването на същия строфичен градеж и др. създават възможност за претворяване по адекватен начин на авторовия замисъл и интонация.

В същия брой на „Украинско-български преглед“ е поместено и началото на Франковия разказ „Към светлина“ („До світла“), написан по време на ареста на украинския писател през 1889 г. в превод на Никола Балабанов.

Този разказ е едно от най-силните произведения на Франко от затворническия му цикъл. Започва с философски увод — размисли на арестувания автор. Именно тук е разкрита и идеята на разказа — стремежът към светлина, което преводачът е схванал точно и вероятно именно заради това го е превел.

Същият разказ се появява още два пъти в български превод. През 1925 г. в превода на Т. Н. в „Младежка библиотека“, кн. 7, липсва уводната част на разказа, което ни дава основание да смятаме, че преводачката не е схванала смисловата натовареност, която ѝ е давал Франко и за това, колко необходима я е смятал като предхождаща основната история, която арестуваният автор разказва пред затворниците. А за качеството на превода в езиково и художествено отношение трудно бихме могли да дадем висока оценка. Той е доста свободен, в никакъв случай не е съобразен с особеностите на Франковия повествователен стил и език.

Но тези преводи заедно със статията на Е. Д.[9] оформят едно по-пълно представяне пред българския читател на тематичната насоченост и естетическото виждане на украинския писател.

За съжаление през следващите 20 години по страниците на българските издания, а още по-малко в самостоятелно издание не намираме нито един превод на произведения от Франко. И само като че случайно се е промъкнала статията „Забележителна годишнина“[10], в която прави впечатление опитът за подробно разглеждане на направените до този момент преводи. Обръща се внимание на техния характер и на приноса им за опознаването на Франко.

Вторият етап на проникване на творчеството на Франко в България започва от 40-те години. През 1945 г. са публикувани „На другарите от тъмницата“, „Орел“ в превод на Емил Георгиев и „Родината говори“ в превод на Людмил Стоянов“[11].

Стихотворението „На другарите от тъмницата“ е напечатано и през 1947 г. в антологията „Поезия на труда“ без изменения.

През 1946 г. в сборника „Славянски поети“[12] са поместени стихотворението „Родината говори“ от Франковия сборник „Моят смарагд“ („Мій ізмарагд“) в превод (както и в по-горе споменатата Христоматия на Л. Стоянов) и стихотворението „Размисъл в затвора“ (в оригинала без заглавие) от цикъла „Скорбні пісні“.

Стихотворението „Размисъл в затвора“, което по-късно е преведено от П. Симов („Мисли в затвора“)[13] е мъчителен размисъл на лирическия герой, притиснат от мрачните стени на своята килия.

Франко използва осемсричната строфа, характерна за редица негови произведения и по-специално за целия цикъл „Скорбні пісні“. И двамата преводачи са се постарали да я запазят, при това доста сполучливо.

През 1948 г. в издателство „Народна младеж“ излиза повестта „Захар Беркут“, неправилно отбелязана в бележката на редакцията като роман. Преводът е направен от руски от Атанас Далчев, а редактор е Марко Марчевски.

Естествено, препреводът е нежелателен, но по това време поради липса на подготвени преводачи от украински това е честа практика.

През 1956 г. в периодиката се появяват няколко превода на Франкови произведения[14], някои са включени в излезлия през следващата година двутомник „Избрани съчинения“ (1957), а други — в „Антология на украинската поезия“ (1959).

През 1956 г. широко се отбелязва 100-годишният юбилей на украинския писател. Освен преводи на негови произведения: стихотворения, разкази, повести, пиеса, публикувани са и около 15 статии.

Поместените в първия том две творби имат не само познавателно, но и историко-литературно и художествено значение. Ако Дона Минчева превежда пиесата „Откраднато щастие“ („Украдене щастя“) от руски и преводът носи белезите на значителни неточности и отстъпления, то П. Атанасов превежда „Борислав се смее“ („Борислав сміється“) с умение и дълбоко вникване в творбата и донася до българския читател аромата и духа на оригинала.

Във втория том са включени 12 разказа в превод от украински от Михаил Колесник и 30 стихотворения и една поема в превод на различни преводачи.

М. Колесник също се е постарал с най-голяма пълнота да претвори идеята, сюжета и отделните образи на оригинала.

Художествената стойност на поетичните преводи е различна. Повечето от тях са доста отдалечени от оригинала. Истинско удоволствие е да се чете поемата „Иван Вишенски“ в превод на Д. Методиев. Тук в цялост са пресъздадени поетичните образи, стилът, свободната и лека ритмика и особеностите на лексиката на Франко. Останалите поетични преводи са направени от петима преводачи: Пенчо Симов, Иван Дойчинов, Анастас Павлов, Стоян Бакърджиев и Владимир Свинтила. Естествено, всеки от тях се отличава със свой стил, подход и специфично навлизане в духа на Франковата поезия. В цялост това издание, представящо пред българския читател за пръв път в такава широта творчеството на украинския майстор на словото по случай неговата 100-годишнина, има своето място и значение за преводната му рецепция в България.

Поетичното наследство на Франко заема полагащото му се място и в антологията „Украинска класическа поезия“[15]. Освен познатите вече стихотворения: „Химн“, „Орел“, „Ратай“, „Гърми“, „Моята любов“, „Оси сме“, „Декадент“ и др., са включени и такива в нов превод: „Мисли над междата“ (Ан. Павлов) и „Жерави I и II“ (Ан. Павлов).

Сборникът „Иван Франко. Избрани произведения“[16] представя за втори път в такъв сравнително голям обем творчеството на Франко в България. Включени са разкази, повестта „Борислав се смее“ и стихотворения. Съставителят на раздела за поезия е И. Давидков. Той подбира 44 стихотворения и ги помества така, както са представени на читателя от самия Франко (в отделни цикли или стихосбирки). В общи лини сполуката е налице, особено при П. Симов и И. Дойчинов, които при пре-

дишните си преводи са имали възможност да получат едни или други оценки.

Приятно впечатление прави включването на прекрасната поема (лебедовата песен на Франко) „Мойсей“ в превод на Кирил Кадийски. Произведение от такъв мащаб изисква от преводача високо майсторство, добро познаване на творчеството на поета, на историята. Не можем да кажем, че К. Кадийски притежава всички тези качества, но се чувства, че е положил максимум усилия, използвал е поетичния си талант, за да се доближи колкото е възможно повече до оригинала. Може би по-доброто познаване на тънкостите на езика би му помогнало да постигне още по-добро качество на превода.

Сред останалите преводи също могат да се отбележат и по-значителни отклонения от оригинала. Така например в стихотворението „Майко красива, земя плодородна“ — без заглавие у Франко, както и у преводача А. Манолов, още в първия стих срещаме непълнота и обедняване както на образа, така и на емоционалността. И не е достатъчно, че преводът отговаря в ритмично отношение на оригинала, че е спазен 10- и 11-сричният стих, както и цезурата. Въпреки това преводът не звучи така добре, както се очаква. Дори ако го съпоставим с направения доста порано превод на Ст. Станчев, ще видим, че по отношение на изграждането на образната система и музикалността на стиха, последният е по-близо до оригинала.

За проникването на Франко в България, както отбелязахме, немалка е ролята и на статиите и изследванията на неговото творческо дело. През последните години нови преводи не са се появявали дори в периодичния печат, но традицията на неговата рецепция се поддържа чрез няколкото изследвания било на творческото научно дело на Франко, било на българските преводи и техния характер от Л. Терзийска[17].

Разгледаните преводи на творчеството на Франко в България ни дават възможност да отбележим, че приносът на българските преводачи е неоспорим. И през двата отбелязани от нас етапа се превеждат и издават най-значителните негови произведения. Сред немалобройното количество преводи по-голяма част са високохудожествени, което свидетелства за преводаческите успехи. Но нерядко се срещат и неуспехи или полууспехи — преди всичко поради неправилния прочит на едно или друго Франково произведение. И двата отбелязани етапа се характеризират не само с подбора на произведенията за превод и с подхода на преводачите при работата им над тях. Много близки до оригинала са преводите, направени през втория етап — при това в последните издания, особено разказите в превод на М. Колесник, повестта „Борислав се смее“ в превод на П. Атанасов и поетичните преводи, дело на И. Давидков и Д. Методиев.

Преводите на Франкови произведения обогатяват читателите с високохудожествени произведения, а това допринася украинският Каменар да заеме наистина полагащото му се място в българския литературен живот.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Франко, И.* Де е бедата? — Работник, 26 юний, 1898, № 35, 36—37.

[2] *Франко, И.* Каменар. Прев. Н. Йорданов. — Български преглед, 1900, № 9.

[3] Історія укр. літератури у 8-ми томах. Т. 4. Київ, 1969, с. 386.

[4] *Франко, И.* Като туй море спокойно; Щом дойдеш в нощта край прозореца свой; Пада, пада сняг; На пладне. . . полята; Ой, ти дъбко, сам заглъхнал. — Листопад, 1914, № 34, с. 253.

[5] *Білецький, О.* І. Зібрання праць у 5-ти томах. Т. 2. Київ, 1965, с. 473.

[6] *Милев, Г.* И. Франко (1856). По случай 40-год. му юбилей. — Листопад, 1914, № 34, с. 253.

[7] *Франко, И.* Указ против глада. Прев. М. Морянин. — Червен смях, 1920, № 17, с. 2.

[8] Украинско-български преглед, 1920, № 16.

[9] Е. Д. Иван Франко. — Украинско-български преглед, № 7, 15 ян. 1920.

[10] Забележителна годишнина. — Литературен глас, № 482, 25 септ. 1940.

[11] Христоматия по български език и литература за VI кл. на гимназиите, 359—361.

[12] Славянски поети. Сб. Подредиха Л. Стоянов, М. Грубешлиева, Д. Пантелеев. Предговор Л. Стоянов. Изд. Смрикаров. С., 1946.

[13] *Франко, И.* Избрани произведения. С., 1957, с. 148.

[14] Гърми!; Дали дни благодатни настъпват?; Жерави; Над блеснали реки; Оси сме, оси сме! — Български воин, 1956, с. 23; Добра печалба (разказ). Прев. Кирил Василев. — Труд, № 204, 25 авг. 1956; Зидар (разказ). — Вечерни новини, № 206, 28 авг. 1956, с. 4; Историята на един кожух. Разказ. — Отечествен фронт, № 3732, 26 авг. 1956, с. 2; — Славяни, 1956, № 3, 21—23. Прев. от укр. П. Атанасов; Майко, земя, плодородна родино. . . (стих.). Прев. от укр. Ст. Станчев. — За кооперативно земеделие, № 205, 26 авг. 1956, с. 2; Марко и Бурко (приказка). — Пламъче, 1956, № 6, с. 16; Мисли над селската бразда (стих.). Прев. П. Симов. — Народна младеж, № 206, 27 авг. 1956, с. 2; Орел (стих.). Прев. Вл. Свинтила. — Литературен фронт, № 21, 24 май 1956; Писмо на любовта (Ще дойде ден) (стих.). Прев. Ст. Бакърджиев. — Литературен фронт, № 38, 26 септ. 1956, с. 4, и др.

[15] Украинска класическа поезия. С., 1959, 257—340.

[16] *Франко, И.* Избрани произведения. Предговор С. Владимиров. С., 1981. Народна култура, библиотека „Световна класика".

[17] К вопросу об интерпретации староболгарской письменности в „Истории украинской литературы" И. Франко. — Болгарская руссистика, 1985, № 1; Украинският поет И. Франко — преводач на „Слово о полку Игореве". — Език и литература, 1986, № 3; И. Франко и нашето литературно наследство. — Годишник на СУ, кн. 2, 1991, и др.

Лидия Терзийска

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

1814—1861

Тарас Григорович Шевченко — 9.III. (н.с.) 1814 г. — 10.III. (н.с.) 1861 г. — е великата и неувяхваща сила на украинския народ. В ранното си творчество се изявява като романтик, но много скоро застава на реалистични позиции. Своята лира настройва според народните думи[1] и затова в неговото слово оживява всичко, което се таи в най-закътаните глъбини на сърцето. Шевченко е щедро надарена личност с качествата на предтеча, с всепроникваща мъдрост. Той е народен син, но народът го нарича свой баща. Още по-възвишена от всяка легенда обаче е истинската история на неговия живот, онзи живот, който му дава право да каже: „Историята на моя живот е част от историята на моята родина."

Познаването на живота на народа, неразривната му връзка с него, задълбоченото усещане на тайните му мисли и стремежи са онази основа, върху която се гради демократичният мироглед на поета. С неговото творчество завършва процесът на установяване на новата украинска литература и започва нова епоха, а за украинския народ се поставя началото на период на по-добре осъзната борба за национално, социално и културно освобождение и самостоятелно развитие.

Първите му произведения се появяват в малката книжка „Кобзар" през 1840 г. Тук са поместени само 8 поетични творби. В отделно издание излиза поемата „Хайдамаци" (1841), а едни от най-ранните му стихове се появяват в алманаха „Ластівка" (1841) на Евгени Гребинка и в алманаха „Молодик" (1843).

Последното пожизнено издание на произведенията на Шевченко излиза пак под названието „Кобзар" през 1860 г.

Кой е първият преводач на Шевченко на български? Знае се, че Л. Каравелов още в края на 50-те години на XIX в. се е запознал с произведенията на украинския поет и се предполага, че още тогава е направил първите си преводи. Но в печата за пръв път Р. Жинзифов[2] помества в „Новобългарска сбирка" специален раздел, озаглавен „Гусляр Тараса Шевченко", който съдържа произведения с баладно-романтичен характер, свързани с фолклорната традиция и написани по мотиви от украински народни песни, предания и легенди: „Топола", „Катерина", „Удавена", и стихотворенията „Ветре буйни, ветре буйни", „Защо ми са черни вежди" и „Тече вода в синьото море". Към преводите Жинзифов добавя кратък предговор за живота и творчеството на Шевченко. Преводачът обръща внимание на произхода на украинския поет — „син на крепостен селянин", на условията му на живот — „вижда в живота си всякакви страдания и мъки". Увлечението на Жинзифов е трайно. По-късно той отпечатва още редица свои преводи: „Ой, защо си почерняло"[3], „Послание славному Шафарику"[4], „И ден се мина, и нощ се мина"[5], „Ратайкиня"[6],

„Завражена“[7], „Ой три друмове широки“[8], „Калинка“[9], „Казашка песен“[10]. Жинзифов превежда от украински. Преводите му, осъществени преди повече от 130 години, когато българският език е в началното си „законно“ развитие (след петвековното преследване и забрани), естествено, не могат да звучат така, че да ни задоволят днес. Л. Каравелов[11] остро го критикува, като подчертава, че той не е успял да предаде в дълбочина духа на Шевченковото поетично слово, тъй като не е почувствал основната му насоченост. Интересни мисли за литературната стойност на Жинзифовите преводи намираме в по-късни изказвания на С. С. Бобчев[12], Л. Д. Ихчиев[13], М. Москов[14], И. Шишманов[15], а в наши дни на С. Русакиев[16], О. Шпильова[17] и др.

Дори и при немного задълбочено вглеждане и изследване на преводите на Р. Жинзифов ще забележим бедността, примитивизма на художествено-образната система, на изразните и дори на техническите средства. С много малки изключения липсва рима. Стиховете запазват известна близост с оригинала благодарение на правилното редуване на ударени и неударени срички и на еднаквия им брой във всеки ред. За преводите на Р. Жинзифов е характерен буквализмът. Той не допуска каквито и да било отклонения или допълнения, предизвикани от поетичния размер.

Преводът е неделима част от цялостната литературна дейност на Л. Каравелов. Неговите преводи имат същата политическа насоченост в поробена България, както и оригиналното му творчество. И едните, и другите отговарят на нуждите на революционната борба. От Шевченко той превежда „Учете се, братя мои...“[18], „Песен“[19], „Родила е мене мама...“[20], „Иван Хус или Еретик“[21], „Братство“[22]; запазен е и откъс от „Неофити“[23], който не е отпечатан приживе. По всяка вероятност освен оригинала Л. Каравелов е използвал и руски преводи, а те, както подчертава Б. Пенев[24], са „свободни и изопачени от цензурата“. Прижов е правил за Л. Каравелов подробни разяснения на понятия и думи от оригинала[25]. И макар преводите на нашия виден възрожденски писател да не се отличават с особено високи качества, можем да твърдим, че те се приближават до внушението на авторовите мисли и образи. Преводите на Л. Каравелов, сравнени с други текстове[26], са „значително по-близки до оригинала“[27]. В тях е предаден Шевченковият дух. Л. Каравелов е видял в него не само борца за освобождението на народа, но и значимия художник, майстора на словото и това още повече го кара да се възхищава от него. Впоследствие той не само следва Шевченковия начин на писане, но използва и негови мотиви в оригиналното си творчество.

В средата на 60-те години на XIX в. към творчеството на Шевченко се обръща и Петко Р. Славейков. Той насочва вниманието си към балладно-романтичните произведения: „Сирота девойка“ („Причинна“), „Перебендя“, написано по народни мотиви, към лиричните размисли с автобиографични сведения „Мисли мои, мисли мои“[28]. Тези произведения са му близки по настроение, теми, мотиви и образи, но най-вече му допада изказаната в тях мъка по родния край, чувството на самота. Тези мотиви и настроения събуждат жив отклик в сърцето на българския творец, принуден временно да напусне своята родина.

В преводите на П. Р. Славейков се срещаме с един разпространен по това време преводачески подход — „адаптацията“, характерен и за

Р. Жинзифов, и за Л. Каравелов, но най-силно проявен при П. Р. Славейков, който рядко се грижи за точността и съответствието с украинския текст. Отчасти това навярно се дължи и на факта, че работи с преводи на руски език, за които вече отбелязахме, че чувствително се отличават от оригинала. Но П. Р. Славейков като че ли не се тревожи много от това. Той внася значителни корекции, като въвежда поток от свои мисли, лични настроения, жизнени наблюдения, морално-етични критерии, дори моменти от биографията си. Славейков често използва неприсъща на Шевченко лексика със сантиментален нюанс, а всичко това като цяло води до значителна загуба в превода на Шевченковата лаконичност и непосредственост на изказа.

Понякога П. Р. Славейков, както и неговите предшественици, пренася събитията от Украйна в България и така открива възможност да внесе своите мисли и чувства.

Шевченко	Славейков
В Україну ідіть, діти	Я идете в България
В нашу Україну,	В мойта татковина. . .
Попідтинню сиротами,	. . .България, майка мила,
А я — тут загину.	чуй ти мойта просба. . .

Неслучайно Б. Пенев нарича този подход „побългаряване“ на Шевченковия стих. Добре известно е обаче, че П. Р. Славейков не си поставя за цел точното пресъздаване на оригинала. За това свидетелстват и преводите му на Пушкин, Лермонтов, Крилов и т.н. Той подбира от чуждите литературни творби онези, които най-много отговарят на собствените му граждански и литературно-естетически възгледи. Понякога използва формата или съдържанието на чуждите произведения, за да изрази своите идеи, мисли, виждания.

Иван Вазов не превежда творби на Шевченко. Но той пък изпитва влиянието му върху собственото си творчество. Завладялата го идея за освобождението на България от многовековното робство стои в основата на първите му поетични сборници „Пряпорец и гусла“ (1876), „Тъгите на България“ (1877) и „Освобождение“ (1878).

За първото си запознанство с творчеството на Шевченко Вазов си спомня, че датира още от Сопотската гимназия. Учителят Партени Белчев чете на учениците откъс от поемата „Катерина“. Нейния стихотворен размер, почти непознат за ранната българска поезия, Вазов заимства и използва в своята поема из народния живот „Грамада“ (1879) — тясно свързана по съдържание с първите му поетични сборници. Внимателният читател ще открие в тази поема и Шевченковите интонации, отстъпления и лирични размисли, ще почувства, че и двете произведения са тясно свързани с устното народно творчество.

И в други стихотворения на Вазов, написани в този период, ще срещнем използването на четири- и тристъпен хорей с неударена последна сричка, обикнат от Шевченко:

Шевченко	Вазов
Думи моі, думи моі лихо мені з вами, нащо стали на папері сумними рядами. ⊥∪/⊥∪/⊥∪/⊥∪/ ⊥∪/⊥∪/⊥∪/ ⊥∪/⊥∪/⊥∪/ ⊥∪/⊥∪/⊥∪/	Чакай, моме, стой да зърна тия очи сини, Твойта кошница е пълна с алени малини. ⊥∪/⊥∪/⊥∪/⊥∪/ ⊥∪/⊥∪/⊥∪/ ⊥∪/⊥∪/⊥∪/⊥∪/ ⊥∪/⊥∪/⊥∪/

Паралел между Вазов и Шевченко ще намерим както в начина на обрисовка на девойката с кошницата, така и в пристрастното отношение на автора към нея.

През 80-те—90-те години на XIX в., когато реализмът в българската литература постепенно набира сила, вниманието към Шевченковите реалистични творби се засилва чувствително в сравнение с това към балад-но-романтичните му произведения. Но и сега българските творци по-често заимстват от Шевченко и значително по-рядко превеждат и публикуват негови творби.

През 1895 г. се появяват преводи на „Песен“ („Ветре буйни, с теб морета“) с преводач Ив. Белчев, „Мисъл“ („Бърза, бистра се речица“ — „Ученически другар“, I, 1898), „Песен“ („В този свят сам-саминка. . .“, преведена от Диамантин, псевдоним на Л. Д. Ихчиев — „Живот“, II, 1899, № 9—10). През 1900 г. в съставената с вещина „Христоматия“ на Костов и Мишев са включени стихотворенията „Що да се чини“ в превод на Хр. Кесяков и „Песен“ в превод на Л. Каравелов, а в „Славянска антология“ (С., 1910) са поместени „Чест“ (прев. П. Р. Славейков), „Гъдулар“ (прев. Л. Каравелов), „Песен“ („В този свят сам-саминка. . .“, прев. Л. Д. Ихчиев). Всички споменати преводи нямат качествата на хубавия превод, може би отчасти с изключение на превода на Ихчиев, но, естествено, заслужават внимание, дори поради факта, че са единствени.

През 1914 г. се навършват 100 години от рождението на Шевченко. За отбелязването му е съставен комитет и се осъществяват редица мероприятия — организира се литературно утро в университета и се издава възпоменателен „Венец“[29]. Заедно с редица статии за творчеството и жизнения му път, за значението му в украинската литература и култура и за въздействието му върху българските писатели тук е поместено и стихотворението „Завет“[30] в превод на Стилиян Чилингиров. Впоследствие то е препечатано няколко пъти. Преводачът познава много добре творчеството на украинския майстор и неведнъж изказва своето разбиране за него и за поезията му в различни статии. Затова имаме и всички основания да разглеждаме превода му не като случайно докосване до Шевченковото слово, а като пристрастно навлизане в света на автора. Заслужава внимание добрият и изразителен български език на преводача. Особено достойнство на превода е не само постигнатата ритмичност на оригинала, но и изчистеността на изказа, което го приближава до внушението на първообраза.

Шевченко	Чилингиров
Як умру, то поховайте	Щом почина, закопайте
Мене на могилі,	Моя прах в могила,
Серед степу широкого,	Нейде в степите широки,
На Вкраіні милій.	На Украйна мила.

В някои случаи обаче преводачът не долавя значението на специално подбраната от Шевченко дума и употребявайки неин синоним, не постига адекватност с оригинала, а това намалява емоционалността на изказа и накърнява авторовата мисъл:

Шевченко	Чилингиров
І мене в сем'і великій,	И в семейството велико,
В сем'і — вольній, новій	Радостно и ново,
Не забудьте пом'янути	Припомнете си за мене
Незлим тихим словом.	С тихо, братско слово.

Шевченко умишлено подчертава „в семейството свободно", изразявайки своята и на народа си вековна мечта, а Чилингиров се задоволява с употребата на „радостно".

Във връзка с юбилейното честване на Шевченко за пръв път в България се поставя драмата „Майка ратайкиня", всъщност драматизираната от А. Тогобочни (псевдоним на Ив. А. Шчоголев) Шевченкова поема „Наймичка"[31]. Преведена е от учителите П. М. Скопаков и Ив. Комарницки от руски, а е отпечатана в Свищов от Д. Паничков през 1914 г. Интересът към тази драма вероятно е бил значителен, тъй като в печата се появяват няколко рецензии[32]. Всички те разглеждат предимно сценичната ѝ реализация и нейните морално-етични концепции. За съжаление в драматизацията на Тогобочни поемата е представена като морално-битова пиеса със значителна сантиментална окраска, което е далеч от Шевченковата критикореалистична тенденция. Пиесата е поставена по-късно и в софийския Свободен театър и само за един сезон (1919—1920) е била играна почти трийсет пъти — нещо „невиждано за други пиеси", както отбелязва критиката. По отношение на превода не можем да имаме претенции, тъй като преводачите са имали пред себе си една пиеса не в Шевченков дух и езикова специфика.

Панорамата на Шевченковото представяне в България се разширява и с преводите на С. Дринов: „И погледвам, и разгледвам... (Мисли)", „В света живеем и не знаем. . . (Мисъл)"[33], „Бърза, бистра се речица. . . (Мисъл)", „Седя в неволя и безмълвен. . ."[34] Това се неголеми стихотворения, за които е характерен тъжен, елегичен тон.

Юбилеят на Шевченко е отбелязан и в редица литературнокритични изследователски работи. Годината 1914 се оказва повратна и за представянето на Шевченко[35]. Нарушена е традицията в превеждането и разглеждането на поезията му в сравнително тесния кръг от едни и същи произведения с баладно-романтичен характер, в използването предимно на руски преводи, чиито текстове вече в достатъчна степен са подсладени, приближени до салонно-романсовия стил. Представя се биографията на Шевченко, проследява се влиянието му върху българските писатели от периода преди Освобождението, а обръщането на поета към историята

се тълкува като зов за щастлива хармония сред патриархалното селячество.

В годините между Първата и Втората световна война към творчеството на Шевченко се обръщат преди всичко литературоведите и се води упорита борба за неговото творческо наследство. Тъй като в самата Украйна започва битка за творбите на Шевченко, а особено след 1920 г. това поведение става норма, то и в България противоборството не е по-слабо[36]. В културно-литературния живот активно се включват редица от заселилите се в България украински емигранти, напуснали Украйна след Гражданската война.

Преводите на Шевченкови творби през този период не са много. Даже има цяло десетилетие — от 1923 до 1934 г., когато нищо не се появява.

През 1920 г. Христо Цанков-Дерижан прави превод на „Мисли мои. . .“ и „От какво си почерняло“[37], а Ст. Чилингиров превежда „Да бихте знали, господа“ и „За мен е все едно“[38]. Излизат редица статии[39]. С. Димитров публикува свой превод на „Завет“ и на „И ден минава, и нощ минава“, а през 1934 г. Николай Хрелков издава откъс от „Братско послание. До мъртвите, живи и неродени“[40]. По този начин панорамата на Шевченковата поезия се разширява за сметка на до този момент непревеждани произведения, става все по-представителна и по-пълна, за да зазвънят нейните струни като на украинска кобза[41] през 1939 г., когато се отбелязва 125-годишният юбилей на Шевченко. Заговаря се много често за него в българския печат[42]. Едновременно с това са отпечатани още два нови превода на „Завет“: на Ангел Тодоров[43] в България и на Крум Кюлявков[44] в Украйна. И двамата преводачи повече са се интересували от емоционално-идейното претворяване на Шевченковата творба и не толкова от художествените ѝ особености и от нейната поетика. За А. Тодоров Днепър „реве с могъща сила“ (в оригинала „реве ревучий“), той запазва и призива на Шевченко „Поховайте та вставайте“ („кайдани порвіте“). Но нарушаването на ритмомелодиката от А. Тодоров е несполучливо, тъй като Шевченко използва осем- и шестсрични редове, а в превода срещаме единадесетсрични, т.е. значително удължаване на стиха и заменяне на ритмичното звучане на оригинала. Заличена е Шевченковата песенност.

За Кюлявков пък Днепър е „непокорен“ и реве „гневно“. Преводачът се обръща чрез превода към своите сънародници в духа на политическите си възгледи, зове на борба срещу социалнополитическите неволи. И той не обръща внимание на необходимостта от придържане към системата на римуване, присъща на оригинала. Почти навсякъде изчезва така често употребяваното от поета вътрешно римуване, осигуряващо инструментовката на стиха и придаващо му особена, неповторима мелодичност. Това особено се чувства в прекрасното и много популярно стихотворение „Мисли мои“, което звучи като народна песен. Шевченко използва вътрешната рима (често съзвучни глаголни повторения), въвежда глаголни синоними: „серце рвалося — сміялося“, „Серце мліло, не хотіло“, „виростав вас, доглядав вас“ и др. За съжаление преводачът не е успял да намери адекватните български форми, поради което това мелодично стихотворение звучи повече като прозаичен преразказ, в който са запазени съдържанието и мисълта, но е изчезнала въздействащата сила на произведението. Изгубена е не само вътрешната рима, но и римата в края на стиха (*авсв*), твърде характерна за поезията на Шевченко. Все пак

заслужава да се отбележи, че Кюлявков всъщност за пръв път издава наведнъж 36 произведения на украинския творец. Тогава той също за пръв път публикува в превод и повестта „Художник“[45].

В този период са преведени и публикувани още стихотворенията „Кукувица кука на зелена бука“ (прев. Л. Стоянов), „На Основяненко“ (прев. К. Зидаров), „Песен“ (прев. Б. Райнов), „На малката Маряна“ (прев. М. Грубешлиева)[46], „Подражание на Исая, глава 35“ (прев. Бленика)[47] и редица други. В преведеното от Л. Стоянов стихотворение прави впечатление, че преводачът е почувствал необходимостта да се придържа към широко използваната от Шевченко фолклорна поетика. По отношение на съдържанието той също изгражда лирико-интимна творба, на която придава субективно-лиричен тон. Вместо епично звучащите с тъжни нотки интонации, в превода се появява бодра ритмика (в първия и третия стих имаме намаляване на сричките) и вместо кръстосана рима (римуване на първия и третия, втория и четвъртия стих — *абаб*) Л. Стоянов въвежда съседна рима (първи с втори, трети с четвърти стих — *аабб*). В резултат се получава сякаш друго стихотворение, твърде различно от характерната за Шевченко мелодична лирична песен.

125-ият юбилей от рождението на Шевченко е ознаменуван с редица други изяви освен преводите. Отпечатани са няколко статии, като най-значителните сред тях се публикуват в левия печат, изпратена е телеграма от български писатели, провежда се литературно-музикално утро с доклад на С. Чукалов, в който се отбелязва, че „Шевченко става певец на свободата не само за украинския народ, но и за всеки потиснат и страдащ народ“. Издаден е специален вестник „Тарас Шевченко“[48], където със статии, изследвания, нови преводи се изявяват редица литератори. Поставят се съвсем нови проблеми в изучаването на творчеството на големия украински творец, а някои от вече познатите получават съвсем нова трактовка. Разглеждат се въпросите за значението на творчеството на Шевченко за съвременниците, за социалнополитическите идеали на Шевченко, за народността в творчеството на Шевченко, за влиянието му върху българската литература. През този етап подходът към Шевченковото творчество варира в крайно противоположни насоки: от най-дясно националистични до най-широки леви позиции. Що се отнася до превода, вече са преведени голяма част от неговите най-значителни и ярки поетични произведения. На българския читател вече е осигурена възможност да се запознае с Шевченковото творчество не само чрез свободния превод от отминалите етапи, но благодарение на усилията на талантливите преводачи и на настъпилите промени в подхода им при творческото общуване с чуждия текст и превеждането му на български; в резултат на повишените изисквания към преводаческото изкуство е повишено и качеството на преводите. А това вече е основна предпоставка да се отговори на назрялата необходимост от цялостно представяне на Шевченковото творчество в България, което се случва през следващия етап, а именно от 40-те години на XX в. до наши дни.

Първото, което прави впечатление, е фактът, че през този етап Шевченко е значително по-често и по-богато представян. Излезлият през 1946 г. сборник „Славянски поети“ включва Шевченковите „Песни“ (прев. Л. Стоянов), „Завет“ (прев. Б. Райнов), „Подражание на Исайя“

(прев. Бленика). В периодичния печат все по-често се появяват преводи на Д. Методиев. Негово дело е и преводът на излезлите през 1956 г. в София „Избрани произведения“[49] от Т. Г. Шевченко, както и предговорът към това издание. Тук са включени 50 произведения. Голяма част от тях или не са превеждани дотогава, или са се появявали само в превод на Д. Методиев.

Когато през 1959 г. излиза сборникът „Украинска класическа поезия“, немалка част от преводите на Д. Методиев представят творчеството на украинския поет. През 1960 г., вече в двутомник с Шевченкови произведения[50], са включени 108 стихотворения и поеми в превод пак на Д. Методиев. Към двутомника е прибавен и обширен предговор за творческото дело на украинския Кобзар. Интересното е, че Д. Методиев се обръща и към романтично-баладните произведения на Шевченко, но подходът му е съвършено различен от този на Р. Жинзифов, Л. Каравелов, П. Р. Славейков, К. Кюлявков и другите преводачи. Той отчита факта, че Шевченковите фантастични елементи имат народнопоетичен произход без мистична окраска, с което се съобразява в преводите си. Както за народните песни, така и за ранните балади на Шевченко са характерни паралелизмът, постоянните епитети и сравнения, глаголните рими, повторенията, ритмичността, умалителните суфикси.

Д. Методиев умело въвежда епитети, характерни за народните песни: „конят вран“, „млад казак“, „сивокрила“, „черноока“. В оригинала тези епитети се употребяват като постоянни, което при Методиев намираме значително по-рядко. Така например при Шевченко в „Топола“ 8 пъти е употребен епитетът „чорнобрива“, а при Методиев — само 3; епитетът „молоденький“ или „чорнобривий“ (за казака) в „Омагьосаната“ в оригинала се употребява 5 пъти, а в превода само 2 пъти. Ако при Шевченко, както и в народните украински песни, Дунав е бистър: „Чи в бистрим Дунаю коня напува“, то при Методиев срещаме: „коня ли пои си във Дунава бял“. Стремейки се да запази не само идейното, но и художественото богатство на оригиналните Шевченкови произведения, техния национален колорит, преводачът оставя историческите реалии, свързани с бита на украинския народ. В украинските народни песни и приказки често се говори за „чумаки“, които пътуват из страната:

При Ш е в ч е н к о: Чумак іде, подивится
та й голову схилить (с. 47).

При Д. М е т о д и е в: Чумак мине, погледа я
Мъка свий душата (с. 50).

Оставяйки в превода отбелязаната дума, Методиев въвежда пояснение, без което за българския читател тя би останала непонятна. По същия начин постъпва и с лексемата „китайка“. Според древен украински обичай при погребение мъртвите казаци са покривани с червена копринена кърпа, която са наричали „китайка“. В България такъв обичай няма, но Методиев, съобразявайки се с оригинала и съхранявайки националния му дух, запазва и тази дума и я обяснява под линия.

В стремежа си да запази още една характерна реалия — „рушники“, Методиев я пренася, но се стреми да ѝ намери съответно най-подходящ вариант, без да променя образа:

Шевченко	Методиев
Рушниками, що придбала спусти мене в яму (с. 48).	С тия кърпи, що извеза В гроба зарови ме! (с. 52).

Народнопесенната символика, богатството на Шевченковите балади са съхранени изцяло от Методиев. В неговите преводи са запазени и орел, и сокол, и синьо море, и гълъб с гълъбица. Преводачът възможно най-точно пресъздава образите и звуковата организираност на стиха, с което постига силно емоционално въздействие.

Методиев чувства и пресъздава ритмиката на стиха, спазва метриката на оригинала, който е образец за употреба на различни ритмични форми. Въпреки това Методиев не отстъпва и следва неотклонно Шевченко. Ритмиката на неговите произведения е своеобразна, разнообразна и богата. Тя е важен образен, а следователно и смислов компонент. Така баладата „Омагьосаната“ започва с двадесет строфи увод, написани в четиристъпен ямб:

Реве та стогне Дніпр широкий Сердитий вітер завива. . .	Реве и стене Днепър в мрака, беснее вятърът сърдит. . .

С края на обрисуването на пейзажа се изменя и ритъмът на стиха:

В таку добу / під горою 4+4 Біля того гаю, 6 Що чорніє, / над водою 4+4 Щось біле блукає 6	В тая доба / край гората, 4+4 дето се чернее, 6 над водата, / в тъмнината 4+4 нещо се белее 6

Този стихотворен размер не може да се обозначи нито като ямб, нито като хорей, нито като някой от тристъпните размери. Това е така наречениият „коломийков“ размер, заимстван от Шевченко от украинските народни песни. Като сравним превода с оригинала, ще забележим, че Методиев запазва броя на сричките във всеки ред, отделя всяка силабична група с правилна цезура.

Взети в цялост, засега преводите на Методиев са най-високото постижение в предаване своеобразието и богатството на Шевченковата поезия на български език. Не е случаен и големият отзвук, който те получават в българската и украинската преса. В повечето случаи се отбелязват като факт преводите му и се разглежда идейната страна на произведенията. Сериозно и задълбочено анализиране на качествата на преводите намираме в изследванията на П. Атанасов[51], О. Шпильова[52], С. Русакиев[53], Л. Минкова[54], Л. Терзийска[55], С. Божкова[56] и др.

За съжаление в последното десетилетие на XX в. интересът към творчеството на големия майстор на словото значително намаля. В края на века, когато той е толкова актуален в своята родина, в България неговото значимо творчество сякаш замълчава въпреки наличието на немалко слабо проучени, за да не кажем непроучени, материали. Това са неговите повести, неговият дневник и прекрасните му изяви като художник.

БЕЛЕЖКИ

[1] Песни.

[2] *Жинзифов, Р.* Предговор. — В: Новобългарска сбирка. М., 1863.

[3] Век, I, 125, 1874.

[4] Общ труд, I, 1863, № 3.

[5] Читалище, 1871, № 2.

[6] Читалище, 1871, № 23, № 24; 1872, № 1, № 2.

[7] Читалище, 3, 1873, № 12.

[8] Пак там.

[9] Век, I, 1874, № 12.

[10] Век, I, 1874, № 5.

[11] Свобода, I, 1870, № 35.

[12] *Бобчев, С. С.* Л. Каравелов, неговий живот и книжовна деятелност. — Наука, 1881, № 1—2.

[13] *Ихчиев, Л. Д.* Райко-Ксенофонт Жинзифов, 1911; Влиянието на Шевченковата поезия върху творчеството на Р. Жинзифов. — Украинско-български преглед, 1920, № 12, с. 109.

[14] *Москов, М.* История на българската литература. Търново, 1895, с. 172.

[15] *Шишманов, И.* Тарас Шевченко, неговото творчество и неговото влияние върху българските писатели преди Освобождението. С., 1914.

[16] *Русакиев, С.* Т. Шевченко и българската литература. С., 1964.

[17] *Шпильова, О.* Т. Г. Шевченко І болгарська література. Київ, 1963.

[18] Свобода, I, 1869, № 2.

[19] Свобода, I, 1870, № 44.

[20] Свобода, 2, 1871, № 17.

[21] Свобода, 2, 1871, № 1—2.

[22] Училище, 3, 1873, № 13.

[23] Из архива на Л. Каравелов. Ръкописи, материали и документи. Подбрали и подготвили за печат Д. Леков и др. С., 1964.

[24] *Пенев, Б.* История на новата българска литература. Т. 3. С., 1977, с. 513.

[25] *Шелудько, Д.* Впливи Шевченка на Л. Каравелова. — Записки історико-філологічного відділу УАН, 18, 1928, с. 146.

[26] Кобзар Тараса Шевченка в переводе русских поэтов, 1860; *Гербель, Н. В.* Поэзия словян, 1871.

[27] *Каравелов, Л.* Съчинения. Под ред. на Захари Стоянов. Т. 1, с. 9.

[28] Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 4, 1885, № 15.

[29] Венец, 2, 1913, 1914, № 9.

[30] Пак там. Спомен за Т. Г. Шевченко. Библиотека „Славянска беседа". С., 1914, кн. 14 и др. Това стихотворение е отпечатано за пръв път през 1881 г. във в. „Работник", но преводачът е неизвестен. След това е преведено от С. Дринов като „Завещание" и е отпечатано в „Просвета", 6, 1911, № 2—3.

[31] *Шевченко, Т. Наймичка.* Попр. изд. С., 1929; попр. изд. С., 1939. Прев. на стих. Ст. Чилингиров.

[32] *Н. Н.* Т. Г. Шевченко. Майка ратайкиня (Наймичка). — Демократичен преглед, II, 1914, № 7; *С.* (П. Карчев). „Наймичка" от Шевченко. — Воля, 9 септ. 1919, № 3, № 115, с. 2; *Кръстев, К.* „Наймичка" (Ратайкиня) от Шевченко на Добричка сцена. — Единство (Добрич), 1929, I, № 70, с. 1 и др.

[33] И погледвам, и разгледвам. . . (Мисли); В света живеем и не знаем. . . (Мисъл). — Българска сбирка, 19, 1912, № 8, 9, 10, 535—537 (прев. С. Дринов); Седя в неволя и безмълвен. — Листопад, I, 1914, № 29, с. 209 (прев. С. Дринов).

[34] Мисъл (Бърза, бистра се речица. . .). — Българска сбирка, 19, 1912, № 8—9, 535—537; Мир, 18, 1912, № 3588, с. 1 (прев. С. Дринов).

[35] *Станимиров, С.* Биографични бележка за Т. Г. Шевченко; *Шишманов, И. Д.* Цит. съч. Библиотека „Славянска беседа", 1914, кн. 14; *Толмачов, Д.* — Демократичен преглед, 1914, № 2; *Москов, М.* — Българска сбирка, 1914, № 4; *Парушев, А.* — Нова българска трибуна, 12 март 1914.

[36] *Страшимиров, Д.* Заветът на Шевченко. — Украинско-български преглед, I, № 11, 15 март 1920; *Балабанов, Н.* Т. Шевченко и нашите будители. — Литературен глас, 6, № 238, 10 юни 1914; Шевченко и някои наши писатели преди Освобождението. — Украинско-български преглед, I, № 11, 1920; *Ихчиев, Л.* Влиянието на Шевченковата поезия върху творчеството на Р. Жинзифов. — Украинско-български преглед, 1 апр. 1920; *Шелудько, Д.* Български преводи на Шевченко (Р. Жинзифов, Л. Каравелов, П. Р. Славейков, Ст. Чилингиров, Хр. Ц. Дерижан). — Украинско-български преглед, I, 1920, № 15; Впливи Шевченка на Л. Каравелова. — Записки історико-філологічного відділу УАН, 18, 1928; Л. Каравелов и Украйна. — В: Сборник в чест на проф. Иван Шишманов. С., 1920; *Марчевски, М.* Певецът на украинските роби кому принадлежи той. — РЛФ, № 166, 1 апр. 1934, с. 12; *Бакалов, Г.* Господин Ст. Чилингиров и „духът" на Шевченко. — Звезда, 1934, № 16, и др.

[37] Украинско-български преглед, I, 1920, № 2, с. 99.

[38] Пак там.

[39] Пак там, № 13, с. 115.

[40] Щит, I, 1934, № 27, с. 3.

[41] Музикален инструмент.

[42] Издаден е отделен „Лист за Шевченко", 1939, ед. л. с. 5.

[43] Заря, XVII, 9 май 1939, стих. „Завет", прев. А. Тодоров.

[44] *Шевченко, Т.* Избрани произведения. Прев. К. Кюлявков. Киев, 1939, с. 223.

[45] *Шевченко, Т.* Художник. Прев. К. Кюлявков. Киев, 1939.

[46] Цит. по-горе „Лист за Шевченко", 1939, ед. л. с. 5.

[47] Изкуство и критика, 2, 1939, № 4, 174—175.

[48] Заря, XXVII, 9 май 1939, в. „Т. Шевченко" (тук със статии, изследвания, преводи на Шевченкови произведния се изявяват К. Зидаров, Л. Стоянов, Г. Белев, М. Марчевски, К. Белев, Б. Райнов, М. Грубешлиева, С. Чукалов, А. Тодоров, Ст. Каракостов и други български литератори; *Нонев, Б.* Т. Шевченко. — Светлоструй, II, 1939, № 10, с. 2.

[49] *Шевченко, Т.* Избрани произведения. С., 1956 (по-нататък в скоби ще отбелязваме само страниците).

[50] *Шевченко, Т.* Избрани поризведения в два тома. С., 1960.

[51] *Атанасов, П.* Тарас Шевченко. — Литературен фронт, 1961, № 10; Шевченко и Георги Бакалов. — Славяни, 1961, № 6, с. 27 и др.

[52] *Шпильова, О.* Т. Г. Шевченко І болгарська література. Київ, 1963.

[53] *Русакиев, С.* Шевченко и българската литература. С., 1964 и др.

[54] *Минкова, Л.* Творчеството на Т. Г. Шевченко в публицистиката на Л. Каравелов. — Известия на Института за литература, 1966, 371—393; Л. Каравелов и Украйна. (Кандидатска дисертация, защитена през 1968 г.).

[55] *Терзийска, Л.* Поема „Сон" у болгарському перекладі Д. Методіева. — В: Голос Шевченка лунає над світом. Сб. Изд. на Киевския университет, 1961, 78—85; Шевченко на български. — Нар. младеж, 1964, № 56; Творчески портрет на Шевченко. — Родна реч, 1969, № 3; Проникновение и восприятие Шевченко в Болгарии. — Болг. русистика, 1989, № 6, и др.

[56] *Божкова, С.* Ролята на творчеството на Шевченко в развитието на концепцията за взаимодействието на литературите. — В: Слав. филология. Т. 18. С., 1983, 177—182.

Лидия Терзийска

ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА ПОЛСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Междувоенното двадесетилетие изгражда специфичен образ на полската литература, същността на който се оглежда в подбора и поетиката на превежданите съчинения и в литературнокритическите свидетелства на времето. Основно място заемат изследванията на Боян Пенев, който преди всичко в статията си „Основни черти на днешната литература“ (1921) и в предговора „Полският поет“ към издадената през същата година антология „Полски поети“, както и в студията „Ю. Словацки“ към превода на романтичната поема „Анхели“ (1925) представя разбиранията си за полската поезия като противопоставна на „бедността“ на българската лирика „откъм философски и нравствено-религиозни мотиви“. Подобно разграничаване между нашето и полското художествено съзнание схваща последното като образец на родното, така че то да се освободи от „формите на външния опит, преодолявайки затвореността „в кръга на една външна действителност“.

В период на всеобщо усещане за криза в културата, обстойно анализирана от Освалд Шпинглер в книгата му „Залезът на Запада“, българският критик Боян Пенев насочва своите усилия към пропагандиране на полската литература, и то преди всичко на нейните *романтични* образци като опит за обновяване на съвременното изкуство. Изборът на полския романтизъм като „свързващо звено между минало и бъдеще“ не е случаен. Полската романтична епоха въплъщава според критѝка недостигащите ни „философски и нравствено-религиозни мотиви“, които в полската поезия са израз на съпреживяната борба между „доброто и злото не в тяхното отношение към практическия живот, а като две враждебни метафизически сили“. В този смисъл постигането на идейните и художествените начала на полския романтизъм се свързва с „по-дълбокото опознаване на света и борбата с него в процеса на познанието. Както и в убежденията на романтиците, това изисква геройства и жертви, следователно човек не може да съществува извън трагизма.“

Въпросът за трагичното, поставен от Б. Пенев посредством полския романтизъм, осмисля търсенето на моралните и естетическите измерения на творбите. Това е тъй наречената от В. Галонска „етична естетика“, издирвана от Б. Пенев както в обсега на единичното („нека намерим спотаения източник в личната душа, от който в еднаква степен извират противоречията на художника и делата на човека“), така и в сферата на общественото, на колективното („Българското общество познава враждата, познава малодушието и равнодушието, но не и творческия ритъм на една хармонична колективна воля“).

Ѐто защо за Б. Пенев кризата на съвременната култура означава и невъзможността ѝ да разчете света през трагизма — разбиран от критѝка

не като естетическа категория, а в неговия онтологичен и екзистенциален смисъл, „като качество на битието“, „като негова универсална характеристика и израз на висши морални ценности“.

Отражението на литературнокритическите концепции на Б. Пенев може да бъде проследено в избора на превежданите образци на полската литература през 20-те години на XX в. Избор, който настоява за засилено присъствие на художествени текстове от полския романтизъм и модернизъм (неоромантизъм) — продължаващ и трансформиращ редица философско-естетически начала на романтичната епоха. От друга страна, този избор редуцира представителите на други периоди (например на полския авангард) като недостатъчно свързани с очертания от Б. Пенев идеал за престижно литературно развитие. Ето защо в българския поетичен контекст не само слабо отзвучават изявите на полската междувоенна литература, която с редица свои страни отрицава романтическото наследство, но извън обсега на критическото внимание на доайена на нашата полонистика остава и изключително интересната култура на Полския ренесанс и в частност — художественото наследство на най-големия негов представител — Ян Кохановски. Неговата поезия съсредоточава интереса на редица романски слависти, един от които е Енрико Дамиани (1892—1953). Свързан с родната италианска литература, той разчита творчеството на Кохановски като силно повлияно от западноевропейския хуманизъм, несамобитно и неоригинално. В статията „Италианската литература и полската“ Дамиани твърди, че „духът на Кохановски, неговият манталитет и неговата душа имат в себе си нещо дълбоко латинско, което го доближава до италианците“. Твърдението се доближава до казаното от преводача на сонетите на Петрарка и Дантевия „Ад“ К. Величков: „Самата тая способност — пише Величков, — с която Кохановски е усвоил слуха на античната поезия, му е попречила да бъде оригинален.“

Подобен „минус подход“, белязал със знака на отсъствието редица етапи от развитието на полското художествено съзнание, оставя като непознати или слабо познати за българския читател и епохата на полския барок, и полското Просвещение. Независимо че първата с оглед на метафорично съпреживяното отношение земно—небесно би могла да бъде още един великолепен ориентир за присъстващите в полската поезия „нравствено-религиозни мотиви“ и съответно да насочи българското художествено въображение към тях, критическото слово на Б. Пенев остава на дистанция от лирическите превъплъщения на бароковия човек. Може би за това влияе традиционно съществуващото в полското литературознание мнение, че бароковата култура изменя на добрия естетически вкус и висока духовност. Едва през 60-те години на XX в. с изследванията върху поезията на М. Семп-Шажински настъпва промяна.

Останалата пак встрани от вниманието на българските преводачи литература на Просвещението — пресътворяваща главно постулатите на рационалистичното знание за света — се оказва твърде сближена с неговото българско земно и материалистично художествено обобщение, което Б. Пенев схваща като труднопреодолима бариера по пътя за постигане на „будно религиозно съзнание или пък за една по-ценна отвлечена мисъл“.

И така, изолирането на определени „отрязъци“ от литературния развой на чуждата славянска литература води до силно експониране на ду-

ховните завети на полския романтизъм и оглеждащия се в неговите художествени принципи модернизъм, пристрастието към които може да се разчете и в най-представителния сборник на полската преводна лирика през 20-те години — антологията „Полски поети“. Съставена от Б. Пенев, с творби, преведени от Д. Габе, тя включва избрани текстове от полската поезия от романтизма до междувоенното двадесетилетие, в които рефлектира представата на българския литератор за полската изящна словесност. Така сборникът практически затвърждава идеята за необходимата ни духовност, превъплътена в мистицизма и месианизма на полския романтизъм. Наред обаче със симптоматичните за изявяването на тази концепция преводни текстове, вписващи действително представителните например за романтизма и модернизма „нравствено-философски мотиви“, тук намират място и образци, които, илюстрирайки подобен смислов план на полската поезия, едва ли могат да се възприемат като знакови за философско-естетическата същност на позитивистичното или авангардното художествено въображение. Така заедно с христоматийните за опознаването на Мицкевич лирични творби, като „Към самотата“, „Свръхмайстор“, сонета „Акермански степи“ от цикъла „Кримски сонети“, баладата „Трите Будрисовци“ и откъси от епоса „Пан Тадеуш“ и с представителните за романтизма (посредством връзката със света на библейско-евангелската митология) „Химн“ на Ю. Словацки и „Подражание на св. Тереза“, „Бог ми отказа“ и „Псалом на вярата“ от З. Красински, антологията включва и най-известните поети на полския позитивизъм — А. Асник и М. Конопницка. Като илюстрация на тяхното творчество обаче са привлечени текстове, които по-скоро носят визията за продължение на романтичния патос, отколкото за оспорване на неговата традиция. Този подход остава актуален и за преводния подбор от творчеството на младополския поет и драматург Станислав Виспянски. Сборникът по този начин акцентира не върху текстовете, представящи полския модернист като отрицател на романтичната митология, а върху онази част от художественото му наследство, която, трансформирайки поетичните идеи на трите пророци (Мицкевич, Словацки и Красински), доразвива техните търсения в областта на нравствено-етичните ценности (откъса от трагедията „Съдии“) и философското обобщение на националноисторическото битие (рапсода „Казимир Велики“, актуализиращ редица моменти от драматичната поема на Ю. Словацки „Крал Дух“). Въз основа именно на този антологичен прочит на Виспянски, досегът с чието творчество цели да отстои съградения от Б. Пенев образ на полската литература като непрестанно изживяваща романтичната идея, се създава и по-сетнешната рецепция у нас. Големият полски драматург така и остава за българския читател и зрител като творец, който е подвластен на Вагнеровата идея за „музикална драма“, съчетала елементите на музикалното, словесното и живописното изкуство и превъплътена в опозитивните на романтизма виждания за националната съдба в „Сватба“ и „Освобождение“, както и в нечуждите на ницшеанските мотиви (философията на немския мислител неведнъж е оборвана от Б. Пенев) „Болеслав Смели“ и „Скалка“.

Така следващите етапи от българското усвояване на художественото наследство на един от най-оригиналните драматурзи на „Млада Пол-

ша“ — Виспянски, не могат да се откъснат от критическо-преводния модел на критическо-преводно възприятие, отзвукът от който би могъл да бъде различен и в съвременното недостатъчно познаване на явлението Виспянски. Полският драматург добива известност у нас само с една цялостно преведена драма „Съдии“ (интерпретирана на български през 1921 г. от Анастасия Ганчева), а изказаното пък от Борис Йоцов на страниците на „Полско-български преглед“ през 1933 г. затвърждава образа на полския творец предимно като продължител на романтичния дух: „Поезията му е онзи чуден мир на месианистичен романтизъм, с който Полша смути съвестта на човечеството.“

Възприемането на Виспянски в контекста на предходните романтични образци, съдържащо синдрома на лъчене с отразена светлина, намира изява и във факта, че макар споменатото издание да провокира идеята за сценично представяне на пиесата, тя така и остава неизвестна за тогавашния зрител. Незавидната съдба на „Съдии“ у нас се подчертава още повече от факта, че драмата „Задушница“ на Мицкевич, чиято постановка се реализира в Народния театър от прочутия полски режисьор Леон Шилер, става едно от наи-значимите културни събития в театралния ни живот през междувоенното двадесетилетие.

И ако появата на българска сцена на драмата на Мицкевич е логично обоснована не само от плана на нейните идейно-естетически внушения, но и от настойчивото ѝ анонсиране като висша проява на полското романтично съзнание (статията „Основни черти на днешната литература“, предговорът към „Полски поети“, съдържащ пресъздадения от Б. Пенев монолог на Конард и др.), то изместването на пиесите на Виспянски от поредица творби на младополски драматурзи в родната театрална действителност изглежда парадоксално. Така нашият зрител освен с драмите на Пшибишевски (чийто рецептивен модел се намира в различно положение от досега разглежданите) има възможност да се запознае само с критикореалистичното творчество на Г. Заполска („Четиримата са те“), трикратно поставяната — през 1911, 1918 и 1936 г. — пиеса „Моралът на госпожа Дулска“, насочваща комично към псевдонравствените стойности на съвременния филистер и в този смисъл кореспондираща с комедиите на Ст. Л. Костов, а в южнославянското пространство — с комедийните обобщения на Бр. Нушич. Полската комедиография през този период се представя и от постановката на М. Икономов на пиесата „Клубът на ергените“ от М. Балуцки, както и от замислените, но нереализирани постановки на комедиите „Заречените девойки“ на Ал. Фредро и „Лекомислената сестра“ на Вл. Пежински.

По-близо до идейно-естетическите внушения на Виспянски, макар и недостигащи до тяхната символна многозначност, са пиесите на другите представители на младополската драматургия, намерили място на българската сцена — Тадеуш Ритнер, известен от постановката на „Посещение в здрача“ през 1918 г. и „Дон Жуан“ през 1931 г., както и Карол Хуберт Ростворовски — с „Възкресение“ (1923).

Отново антологията „Полски поети“ изявява по-стойностното като съставителска стратегия и като преводаческа интерпретация присъствие на модернистичните образци за сметка на представителите на авангардната поезия, осмислена чрез творчеството на авторите на групата „Ска-

мандър“. Намерилите тук място поетични текстове от лириката на скамандритите (Вежински, Тувим и повлияната от тях К. Илаковичувна) с нищо не доказват еволюцията на полското художествено съзнание, устремено да замени романтичното схващане „поет пророк“ и младополското „поетът е над света“ с идеята за „поета като участник в обикновения живот“. Може би процесът на познатото ни чрез избраното от Асник и Конопницка пресемантизиране по посока на романтичното светоусещане изпъква тук най-силно чрез текстовете, подбрани като илюстрация за творческия облик на Юлиан Тувим. Макар и определен в представящата го критическа бележка като „манифестант на новия дух“, като „носител на дързост, с която хвърля своето бунтовнишко слово“, подбраните стихотворения „Умря“ и „Не мога“, както и езиковостилистичният избор на средствата, реализиращи превода, не внушават усещането за авангардност, а препращат към лексикални доминанти и стилистични средства на модернистичното въображение и така отново напомнят за близкото на съставителите (нео)романтично слово. Българското пресъздаване на полския оригинал залага преди всичко на символистичната образност. Изведена на преден план, тя доминира над специфичната за тези лирически текстове поетика, свързана в оригинала с реалистичноконкретното художествено обобщение и обърната към драматичния свят на малкия човек.

Чуждото за съставителя на тома естетическо послание (за Б. Пенев явлението Пшибишевски например, а също редица прояви на полския авангардизъм са знак за дехуманизиращата се култура) се разчита посредством желания и близък на българските преводачи поетичен език на символизма — родствен, а и доразвиващ романтичната образност. Този тип преобразувания в областта на нашия превод са важни, тъй като те отразяват симптомите на превърналото се в норма интерпретиране на полската класическа и съвременна лирика и на нивото на художественото слово потвърждават отстоявания в критическите свидетелства рецепционен модел на чуждата славянска литература.

Процесът на съпреживяване на чуждия поетичен текст посредством родните художествени образци, творчески родствени на преводачката на „Полски поети“ Д. Габе, може ясно да се долови и в интерпретацията на началния откъс от книга X на „Пан Тадеуш“ — „Емиграция“, публикуван в антологията под заглавие „Буря“. Запазената художествена структура на оригинала не пречи на преводачката да превърне картината на бушуващата буря в своеобразна реминисценция на едно от най-сетивните описания на извиващата се природна стихия в българската поезия — Яворовата „Градушка“. Своеобразното пречупване на Мицкевичевата лирика през поетиката на Яворовия стих може да бъде доловено и в превода на стихотворението „Към самотата“, публикувано също в антологията. Едва ли ще намерим в лириката на Мицкевич друга творба, която да съдържа толкова родствени с поезията на Яворов изразни и стилистични особености. Към темата за самотата е обърнато не само полското романтично съзнание от XIX в. Проблемът за самотната личност е в основата на философско-естетическите търсения и на българските символисти, той е един доминиращ поетичен мит и в европейския модернизъм. За Яворов самотата означава дълбоко страдание, но и търсена действителност, към чието познание се стреми духът на поета. Това е самотата на

прокълнатите поети — Бодлер, Рембо, Верлен, страшната самота на Маларме: „На лебед песента, все болен от зори — // душата ми самотна и нейната печал“ („Въздишка“).

Родството между модернистичната образност и романтичното поетично съзнание в случая отвежда към въпроса за подготвеността на преводача да осмисля в цялата му дълбочина чуждия оригинал и да предложи на читателя автентичен вариант. Подготвеност, която се дължи преди всичко на факта, че модернизмът в българската поезия се изживява много по-пълноценно, отколкото романтизма и благодарение на това стиховете на полския романтик през 20-те години са вече напълно достъпни и разбираеми в цялата си сложност за преводач от ранга на Дора Габе. Кръгът от идеи, с които борави Мицкевич, могат да намерят своите български художествени еквиваленти, защото системата от поетични представи, присъщи на българските символисти, не само попълва празнините от характерната за „класическия тип“ романтизъм понятийност (дух, душа, самота, мрак, сън и др.), но прибягва именно към нея, трансформирайки сложния романтичен литературен материал. Така извеждаме и едно доказателство за хармонията, за своеобразната симбиоза между поетиката на полския романтизъм и на българския символизъм.

Така например блянът по самотата — идеалната реалност при Мицкевич („Към самотата“) — намира своя израз в картината на докосването на лирическия му герой до света на чистите, „непроникнати“ простори на водата, носещи упование и вечно безпокойствие, т.е. раздвоение, въплътено във фантастичния образ на птицата риба, устремена едновременно към далнините на небесния простор и към глъбините на водната шир. Яворовата „Нирвана“ — действителността на висшата святост, на прозрението — е сънно видение на „всевечните води — кристални // бездънни и безбрежни, призивно прохладни“, около които бродят със страх „страдални, безсънни, безнадеждни, знойно жадни“ сенки. Такава близост не само в образа символ, но и в неговата поетична обрисовка (цитираният по-горе стих на Яворов е съпоставим с размислите на Мицкевич за „ясните води“, „хладни, непроникнати кристали“) може отчасти да ни помогне да разберем защо в превода „Към самотата“ Д. Габе прибягва към „цитати“ не само от посоченото стихотворение на Яворов, но и от други, близки до поетическия натюрел на „Нирвана“ творби на българския автор, като „Песента на човека“, „Две души“, „Умри“, „Възхожда тя“, „Демон“, „Родина“ и др.

В светлината именно на това разбиране за превода можем да кажем, че Габе успява да предаде максимално вярно и двата кримски сонета на Мицкевич — „Морска тишина“ и „Акермански степи“. И ако предходните интерпретации на Иван Вазов на част от „Кримските сонети“ (в известната „Българска христоматия“ на Вазов и Константин Величков от 1884 г.) и на К. Христов (сп. „Мисъл“, 1899 г.) са повече израз на личния художествен стил на творците, то Д. Габе е вече преводач, оставащ верен на оригинала, търсещ еквивалентни езикови средства, които позволяват на превода да запази смисловия и изразен план на оригинала. „Гробът на Потоцки“ и „Утихнало море“ са по-скоро характерни моменти от Вазовата поетическа еволюция и провокират към разглеждане в контекста на оригиналното му творчество — „Македонски сонети“ и цикъла „Италия“.

Тези творби, както и „Цариградски сонети“ на К. Величков откроявaт усвоения най-вече посредством Мицкевич сонет като поетично откровение за ориста на поета изгнаник. Ако „Адирдаг“ и „Акермански степи“ отразяват индивидуализма, Дионисиевото начало в поетичния светоглед на К. Христов, то „Морска тишина“ и „Акермански степи“ на Д. Габе, при цялата вярност на преводачката към нашата поетична традиция и пристрастието ѝ към идейно-естетическия свят на символизма, са преди всичко стихове на полския поет Мицкевич, който за пръв път е представен на български с цялата философска дълбочина на своя сонетен цикъл.

Доминиращият в превода на „Морска тишина“ образ на съня, сънната действителност и т.н. може да бъде разчетен и в българската интерпретация на Мицкевичевата фраза, оприличаваща вълнението на морската вълна с „мечтаеща за щастие годеница млада“. Нашата преводачка обаче в своето сравнение прибягва към пряк цитат на заглавието на една поетическа книга с огромно значение в еволюцията на българската литература: „Тъй както в сън за щастие годеница млада. . .“ — пише преводачката, сякаш омагьосана от поетичния образ, който Пенчо Славейков създава. И едва след години се решава да изостави известното заглавие и да преведе: „. . .Така насън мечтае годеница млада“.

Ако решим да очертаем присъствието на поетичната реалия „сън“ и производните от нея понятия, които намираме в най-характерните изяви на модернистичната ни лирика, подпомагащи подобни решения, би трябвало да цитираме почти всяко стихотворение на нашите поети от този период. Безспорно този потенциал от близкостоящи, богати на нюанси варианти, в които срещаме споменатия образ, не само че предпазва да се редуцира Мицкевичовото позоваване на съня (както става при Вазов), но създава възможност за едно силно изявено художествено достойнство, създадено в българския текст. Символизмът гради своята теория именно върху отношението между съня и реалността и представя действителността на съня по-високо от самия свят: в съня се осъществява идеалът, противопоставящ се на грубата реалност.

Поетиката на съня като символ на житейски неактивното начало, заредено с мисълта за нравствено изкупление и духовно прераждане, присъства и в издадения през 1925 г. български превод на романтичната поема „Анхели“ от Ю. Словацки (преводът не без основание се възприема като конгениална интерпретация на полския оригинал). Публикуваният една година по-рано превод на „Химни“ от полския модернист Ян Каспрович, както и преводът на „Анхели“ на Дора Габе успешно защитават намерението на Б. Пенев да се представи един друг поетичен модел, притежаващ качества, които не достигат на съвременната българска поезия — споменатите „философско-религиозни мотиви“. Посочените поетични преводи по свой път предлагат непознати за тогавашната литературна среда художествени решения. Едно от най-съществените в това отношение е установяването на библейско-евангелски мотиви, влизащи в диалог с актуалните търсения на българското поетично съзнание през първите две десетилетия на века и по-конкретно с изявите на българския символизъм.

Един от най-тясно свързаните с проникващите през този период чужди културни образци поети — Николай Лилиев — е съпричастен не

само на творчеството на прокълнатите френски поети, но и на Словацки, чието творчество е проникнато от идеята за божествено святото и безгрешно съществуване. Отражение на изискванията на Б. Пенев към българската поезия намираме и в надгробното слово, което Н. Лилиев произнася през 1927 г., сбогувайки се с българския литературовед.

Във финалните думи от „На гроба на Боян Пенев" прозвучават устойчивите за съзнанието на символиста философско-естетически доминанти, част от които насочват към преживяването от цитираните персонажи на поемата, както и от лирическия герой на Лилиевата поезия, а това е отчужденост от реалността и упование в безгрешната екзистенция. В родния литературен контекст, където отсъстват проявите на „класическия тип" романтизъм, подобна връзка въплъщава и желание за допълнително съприкосновение с непълноценно изживените предходни литературни епохи и в същото време откриване на същностни художествени начала за новата ни литература. Потвърждение за такава симбиоза намираме в множество примери от поезията на Лилиев, които наблягат на заложените у Словацки мотиви — за неосъществения блян, несъстоялия се земен жвот и мечтата-упование в по-висша духовна действителност, огледана в ракурса на пасивното, съзерцателното и платоничното. Редом с подобен род обобщения на лирическия „аз" за околния нему свят, проектирани в общността на доминантите за Словацки и за Лилиев (за когото от своя страна особено място заемат образите на лилията и цветът на бялото), в превода на „Анхели" изкристализира слялата се с българската символистична образност представа на Ю. Словацки за Апокалипсиса. В родното ни литературно пространство тя обаче диалогизира и с художествените обощения за Апокалипсиса в поезията на българския експресионизъм и на поетите-септемврийци.

Така темата за Съдния ден не остава чужда и за българската литературна среда от 20-те години, в която чрез преводите на Д. Габе трикратно отзвучава проблемът — веднъж в откъса на едноименната поема на полския модернист Й. Жулавски, публикувана в сборника „Полски поети", втори път чрез едноименния химн на Ян Каспрович (първоначално публикуван в сп. „Листопад", а после в споменатото самостоятелно издание на „Химни" от 1924 г.) и последно — чрез финалните редове на поемата „Анхели". В този период темата за Божия съд, имплантирана в преводните текстове, се оказва актуална и за българската литература, разбира се, с национален подход към нея: в творчеството на Гео Милев — „Ден на гнева" (1922), „Апокалипсис" (1924), „Септември"; в поезията на литературата, свързана със Септемврийското въстание.

Поетичното пресъздаване на мотива за Йоановото откровение, придошъл посредством рецепцията на полските художествени образци, изявява засилено присъствие на символистична образност, която в редица случаи (например химна на Каспрович) подменя присъствието на доминиращата в оригинала поетика на експресионизма. В този смисъл преводното функциониране на проблема има отношение към въпроса за оспорваната у нас от привържениците на експресионизма символистична конвенция и същевременно въздейства за нейния устойчив и дълготраен живот през междувоенното двадесетилетие. Пречупването на най-изявените образци от полската класика и от съвременната литература през

поетичния свят на символизма допринася да стане един своеобразен коректив за междувоенните авангардни направления. Изявена чрез срещата с друга национална традиция, а и с ориентираните към друго литературни текстове (например подвластните на експресионизма химни на Каспрович), символистичната образност отеква в родното художествено пространство със силен резонанс и разширявайки границите си, въвежда в него един символистичен травестит от експресионистичен произход (вж. очерка за Ян Каспрович). Нещо повече — това, че чуждата художествена действителност „се преоблича" в одеждите на символизма, допълнително издига значението на символистичния образ, тъй като той е възвестен посредством текстовете от полския литературен контекст, определени от критиката на Б. Пенев като пример за подражание от българското художествено слово.

Модернистичните образци намират проявление и в стиховете, които антологията „Полски поети" съдържа, „Албатрос" и „За сонета" от Кажимеж Тетмайер. Чрез образа на Бога („още несъздал света", „всесилний") текстовете на Тетмайер кореспондират с кръга от библейско-евангелски мотиви и знаци на религиозния живот, изявени в лириката на Вацлав Ролич-Лидер. И ако рецепцията на Лидер, обявен с право от съставителите на антологията като „най-непопулярният поет в Полша" (известен на западната читателска аудитория благодарение на преводите на Стефан Георге), в междувоенното двадесетилетие започва и свършва единствено с представянето му в антологията, то към творчеството на Тетмайер се връща отново и вторият по значимост сборник от преводи — „Малви", съставен през същия период от последователката на Б. Пенев — българската полонистка Слава Щиплиева. Този сборник, издаден през 1935 г., безспорно има за цел да продължи обзорното представяне на полската поезия. Ориентиран към съвременността и предходната епоха на Млада Полша, томът с преводи много по-обстойно, отколкото предишния, представя Ян Каспрович с „Гора" и „Ненавиждам", поета Леополд Стаф — истински творчески феномен, успял с 60-годишната си поетическа дейност да заеме водещо място в полската литература, К. Вежински и К. Илакович.

За съжаление „Малви" остава в сянката на създадената преди това антология „Полски поети". Причините са обясними: преводите отстъпват на образците, създадени от Д. Габе, новата антология имплицитно залага смисъла на повторението, допълването, уточняването, но е и творческото развитие или продължение на онова, което успява да направи предхождащата я „Полски поети".

Рецепцията на К. Тетмайер, включваща преведените в „Малви" лирични творби „Темносмерчанският лес", „Чардаш", „Любов", „Мария и Исус", утвърждава името му на поет на настроението. Природният пейзаж и любовното чувство са доминантите на неговата лирика. Българската представа за полския модернист се свързва обаче не с представеното в антологията, а с преводите на отделни произведения от лирическата му проза: „Стихотворения в проза" (1911, 1912), „Омагьосаната принцеса" (1920), „Разкази и фантазии" (1921), романите „Бездна" (1918, 1919), „Ангелът на смъртта" (1928), новелите „Победа" (1920 — две издания), „Скулпторът Мартен" (1919), „Сфинкс" (1919, 1920), избрани разка-

зи за Татрите — сборника „Орлици“ (1916, 1917). Направеният преглед на по-важните издания на Тетмайер, който тук заимстваме от великолепната дисертация на Десислава Георгиева „Рецепция на полската литература между двете световни войни“, акцентира върху широкото разпространение (израз на което е и двукратното издаване на някои творби) на младополския автор. Превеждана от Георги Бакалов, Владимир Касъров, Асен Каранов, белетристиката на полския модернист излъчва внушения, кореспондиращи с творческите търсения на писателите от кръга „Мисъл“ и българските символисти. В този смисъл преводната проза препотвърждава, но и допълва художествената нагласа на родното естетическо съзнание от края на XIX до 20-те години на XX в. за съсредоточаване върху идеята за твореца-избраник, невъзвратимо разграничен от бездуховното множество, за любовта — гибелна страст, но въздигната до абсолютното, за преходността на тукашното и възможността за съпреживяване на Смъртта като досег до идеалната и хармонична друга действителност.

Калина Бахнева

ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА ПОЛСКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ СЛЕД ВТОРАТА СВЕТОВНА ВОЙНА

Геополитическите промени, настъпили след Втората световна война в Югоизточна и Централна Европа, предопределят високата рецепционна интензивност на полската литература у нас. Принадлежността на Народна република България и Полската народна република към „общността" на страните с т. нар. народна демокрация от социалистическия лагер неизбежно довежда до обществено-икономическо и идеологически-културно уеднаквяване на поляци и българи. От една страна, типологическите сходства улесняват комуникацията между творците от двете славянски държави, а от друга — идеологическият монополизъм (особено по време на студената война) съществено редуцира публикуването на съвременни западноевропейски и изобщо несоциалистически автори в България. Създадения вакуум „запълват" произведения от славянски автори. Така типологическите сходства стимулират преводнорецепционната литературна контактология.

До 1945 г. появата на художествени творби от полски писатели в България се дължи на обективни и субективни фактори. Към първите безспорно принадлежат иманентното развитие на родната художествена словесност и търсенето на книжния пазар. Към вторите — както спонтанните и трайни предпочитания на редица преводачи, така и рецепционните стратегии на авторитетни интелектуалци. Докато сложната взаимообвързаност между иманентно и външно демонстрира оригиналното и преводаческо дело на Ив. Вазов, К. Христов и др., литературнокритическите публикации на Пенчо Славейков и Боян Пенев съзнателно подбуждат преводачите да се насочват към определени периоди и автори от полската литературна история.

След Втората световна война към скицираните фактори се прибавят държавното и междудържавното „планиране и регулиране" на преводаческия процес. През 1951 г. в. „Изгрев" публикува статията „Тези книги са известни и обичани в СССР", в която директорът на държавното издателство за чуждестранна литература в Москва Анатолий Котов споменава редица творби както от полската класика, така и от съвременни полски писатели. Гласно и негласно държавните институции определят „преводни квоти" и писателски именници за превод от съответната литература. Необходимо е да се отбележи, че от количествена гледна точка полската художествена словесност е представена много добре.

В първите десетилетия след войната важна роля в рецепцията на полската литература в България играе издателство „Народна култура", което дълго време има монопол върху публикуването на преводни книги. По-късно преводи на полски автори печатат и други столични („Народна младеж", „Профиздат", „Отечество") и извънстолични („Христо Г. Да-

нов“ в Пловдив, „Георги Бакалов“ във Варна) издателства. Полската литература неизменно присъства върху страниците на българския периодичен печат от 1944 г. до днес.

Непосредствено след Втората световна война най-често се публикуват стихотворения (поради краткия обем на жанра), но наред с тях особено списанията поместват разкази и пиеси, историкокритически обзори и персоналии.

Преводната рецепция на полската литература в пресата е спонтанна и казионна. Към последната принадлежат публикациите по случай националния празник на ПНР (22 юли), посещение на видни полски или български партийни и държавни дейци в съответната страна, авторски юбилеи, получаване на престижни награди (Нобелова премия, Вапцарова награда и пр.) и in memoriam.

Ограничеността на настоящия обзор не дава възможност да бъдат споменати всички публикации в списанията и вестниците, затова ще бъде обърнато внимание предимно на преводите, които кулминират в отпечатване на самостоятелни книги.

Проникването на полската литература в България след Втората световна война може да се типологизира като: литературнокритическо и художествено, колективно и индивидуално, преводи от езика на оригинала и от езици-посредници.

Миналото и настоящето на полската литература е представено на следвоенния български читател посредством пълни и частични синтези на литературната история. Единственият цялостен синтез е преведената през 1988 г. „История на полската литература“ („Dzieje literatury polskej“) от Юлиан Кшижановски (превод на Кольо Петков и Лина Василева, предговор — Ванда Смоховска). В „Славянските литератури в очерки и образци“ (1958—1963) Емил Георгиев представя в хронологичен ред литературните епохи и по-значителните (според него) полски автори от Средновековието до Втората световна война. Наред с персоналиите са включени стихотворения и откъси от прозаични творби на оригиналния полски език. В „Очерки по история на славянските литератури“ (1963—1971; 1964—1977) от същия автор полските литературни феномени са представени по-задълбочено, а цитатите са преведени на български език. Частичен синтез на полската литература, разглеждащ поезията на полския хуманизъм, под заглавие „Пътят на едно Възраждане. Самобитност и традиции в поезията на Полския ренесанс“ (С., 1987, 1992) публикува Боян Биолчев. Повечето преводни книги (особено тези на издателство „Народна култура“) обикновено съдържат предговори или послеслови от български полонисти (П. Динеков, К. Куев, Б. Биолчев, М. Методиев, К. Митова, К. Бахнева и др.).

Освен опосредствено (чрез литературнокритическо представяне в посочените синтези, предговори, послеслови, статии и пр.) полската художествена словесност прониква колективно в България чрез антологии и сборници: „Варшава обвинява. Отбрана. Окупация. Въстание“ (С., 1946, превод и съставителство Ванда Смоховска), „Бореща се Полша. Литературен сборник“ (С., 1948, превод и съставителство Веселина Геновска), „Полски разкази“ (С., 1955, прев. Димитър Икономов), „Полски народни приказки“ (С., 1955, прев. Ванда Смоховска—Петрова), „Бурни години.

Антология на съвременния полски разказ“ (С., 1957, прев. — колектив, съставител Димитър Икономов), „Полски морски новели“ (Варна, 1972, прев. Б. Биолчев, М. Методиев, Магдалена Атанасова) „Съвременни полски поети. Антология“ (С., 1967, прев. — колектив), „Съвременни полски разкази. Антология“ (С., 1973, прев. — колектив, предговор Д. Икономов), „Човекът, който не можел да изчезне от този свят. Съвременен полски хумор. Сборник“ (С., 1976, прев. — колектив), „Химн на ръката. Полски поети“ (С., 1980, прев. — колектив), „Десет съвременни полски разказвачи“ (С., 1981, прев. — колектив, съставител Методи Методиев, предговор Боян Биолчев), „Лист от календара. Четирима полски поети“ (С., 1981, прев. — колектив, съставител Иван Теофилов), „Вълшебното цвете. Полски приказки и легенди“ (С., 1993, прев. Десислава Цветкова), „Полската поезия между двете световни войни. Антология“ (С., 1996, прев. — колектив, съставителство и предговор П. Карагьозов). Полската литература присъства в международния сборник с новели „Получателят неизвестен“ (С., 1974, съставител Кеворк Кеворкян) и помагалото „Славянски литератури — образци. I—II част“ (С., 1977).

В периода след Втората световна война преводите от полски автори се извършват предимно от полски език. Изключение правят романите на Бруно Ясенски (Bruno Jasienski) „Човек сменя кожата си“ (1932—1933) и „Заговорът на безразличните“ (1937), които са преведени от руски език. Необходимо е да се отбележи обаче, че посочените романи са публикувани за пръв път в СССР на руски език. Аналогичен случай представляват преведените от латински (официалния език на Ватикана) енциклики на папа Йоан Павел II. Не са преведени от оригиналния полски език единствено книгите на папа Йоан Павел II „Мъж и жена ги сътвори: катехизис на човешката любов. Избрани страници“ (С., 1993, превод от италиански Никола Иванов), „Личност и акт“ (С., 1994, превод от италиански Иван Тонкин) и пиесата на Йежи Красицки „Годишнина от сватбата“ (С., 1969, превод от руски Слава Джерекарова).

За половинвековния период от 1944 до 1996 г. в България са преведени и издадени над 500 книги (в това число е включен и броят на преиздадените книжни позиции) с творби от полската художествена словесност. Сред тях значителен превес (около 3/4 от общото количество) има белетристиката, следвана от художествената мемоаристика, публицистика и културология. Поезията е представена с повече от 30 стихосбирки и антологии, а драматургията — с около 20 книги.

Безспорен фаворит на българските преводачи и издатели в периода след Втората световна война е Хенрик Сенкевич, чиито произведения са издадени и преиздадени през последния половин век 26 пъти! Причините за интереса към големия писател историк в България са до голяма степен сходни с тези на популярността му в родната литература. Обяснение на тази продължителна и мощна рецепция съдържа есето на Витолд Гомбрович „Сенкевич — Дневник — 1953—1956“ (Литературен вестник, № 18, 1994). Ето част от него: „Чета Сенкевич. Мъчително четиво. Казвам си: това е прекалено тъпо, и чета нататък. После пак спирам: ама че евтиния — и не мога да се откъсна. Крещя: досадни измишльотини, и продължавам да чета, омагьосан. [...] Светът на Сенкевич е страшен, могъщ, чуде-

сен, притежава всички достойнства на истинския свят, но върху него лежи клеймото на „развлекателната естетика“, вследствие на което той може да се похвали с още едно достойнство — с това, че не плаши.“ В контекста на разглеждания период към думите на Гомбрович би могло да се добави „не плаши нито читателите, нито издателите!“. Впрочем по подобен начин могат да се обяснят и петте издания на романа „Графиня Козел“ („Hrabina Cosel“, 1874) трите на „Брюл“ („Bruhl“, 1875) и двете на „Старинно предание“ („Stara basn“, 1877) от Юзеф Крашевски (1812—1887).

Единадесет пъти се появяват в самостоятелни книги прозата, есеистиката, драматургията и поезията на Ярослав Ивашкевич, а творчеството на Ст. Жеромски, чиято рецепция у нас започва още преди Първата световна война, в периода между 1957 и 1982 г., е представено с 8 самостоятелни книги. В сравнение с масираната рецепция на Х. Сенкевич останалите трима от великата четворка на полския позитивизъм са представени по-скромно: от Б. Прус излизат 13 книги, а от М. Конопницка и Ел. Ожешкова — по 3. Интересно е да се отбележи, че любимецът на междувоенния български читател — Станислав Пшибишевски, в периода 1944—1994 г. не е преиздаден нито веднъж! Тепърва ще се установява дали причините за прекъсната рецепция на Ст. Пшибишевски са единствено извънлитературни и са последица от идеологическото заклеймяване, което отправя към писателя Е. Георгиев („Творчеството на Пшибишевски днес само сочи до каква крайност стига буржоазната литература и култура в своята гнилота и своя упадък.“ — Очерки по история на славянските литератури. Ч. 2. С., 1971, с. 175).

След 1945 г. полската литературна класика е представена сравнително добре. Наред с епопеята „Нощи и дни“ („Noce i dnie“, 1932—1934, прев. Димитър Икономов) от Мария Домбровска (1889—1965) от същата авторка са отпечатани още три книги. Българският читател разширява познанието си за прозата на Владислав Реймонт (1863—1925) с публикувания за пръв път през 1981 г. роман „Обетованата земя“ („Ziemia obeiana“, 1899, прев. Магдалена Атанасова). От Зофия Налковска (1884—1954) са преведени романите „Обич“ („Niedobra milosc“, 1928, прев. Веселина Геновска) и „Граница“ („Granica“, 1935, прев. Методи Методиев).

Освен претърпелите две издания „Писма до г-жа Z“ от Казимеж Брандис (р. 1916 г.) са отпечатани още четири книги. На вълната на конюнктурата са преведени и издадени пет книги от Йежи Путрамент (р. 1910 г.), като „Атентатът във „Вълчето леговище“, 20 юли“ е преиздадена 8 години след първата публикация през 1975 г. (прев. Лилия Рачева). Макар и късно, до българския читател достигат сборникът с размисли „Поробеният разум“ (С., 1992, прев. Вера Деянова) и романът „Долината на Иса“ (С., 1994, прев. Галина Белинска) на Нобеловия лауреат за литература за 1980 г. Чеслав Милош (р. 1911 г.). С по една книга на български език са представени редица съвременни полски прозаици.

В периода след Втората световна война на второ място по броя на отпечатани полски книги в България след Х. Сенкевич се нарежда Станислав Лем. От 1958 до 1994 г. неговите научнофантастични разкази и романи са издадени и преиздадени осемнадесет пъти! Докато афинитетът на издателите към прозата на Сенкевич се дължи на нейната ориентираност към „безопасното минало“, популярността на Лем (от идеологичес-

ко-издателска гледна точка) пък може да се обясни с авторовото надникване в „безопасното бъдеще“. Разбира се, читателските предпочитания към творчеството на Ст. Лем (р. 1921 г.) са от съвсем друго естество. Накратко — те са съзвучни със световния интерес към техническия прогрес, астронавтиката и компютъризацията на човешката цивилизация, чиято художествена апология всъщност е фантастиката на полския писател.

Освен към модерната тематика българските преводачи проявяват осезателен интерес и към модерния изказ. Рецепцията на „нестандартната“ полска проза и драматургия протича в обратна на оригиналната полска поява хронология. Сравнително добре е представено своеобразното творческо развитие на Тадеуш Конвицки (р. 1926 г.), от когото са преведени пет книги. Романите „На строежа“ (С., 1951, прев. Веселина Геновска), „Власт“ (С., 1955, прев. Куйо Куев) и „Пробив в небето“ (С., 1962, прев. Анастасия Ганчева-Зографова) създават подходящ имидж на автора им, позволяващ появата на български език и на по-необичайните творби „Зверочовекопризрак“ (Пловдив, 1974, прев. Лилия Рачева) и „Съвременен съновник“ (С., 1978, прев. Методи Методиев). За съжаление идеологическата изолация, в която бе поставена Полша в периода на „Солидарност“, преждевременно прекрати по-нататъшното проникване на самобитното творчество на Т. Конвицки у нас.

През 1980 г. излиза сборникът с разкази от Славомир Мрожек (р. 1930 г.) „Слон“ (Пловдив, 1980, прев. Иван Вълев), а през 1990 г. — „Танго и други пиеси“ (С., прев. Чавдар Чендов, Божко Божков и Михаил Маринов). В същото време е необходимо да се подчертае ранното, трайно и изключително мощно сценично присъствие на пиесите на Мрожек у нас. Първа в България се играе пиесата „В открито море“ („Na pełnym morzu“, ВИТИЗ) през 1961 г. През следващите повече от три десетилетия драматургичните творби на Мрожек трайно присъстват в репертоарите на театрите в София, Пловдив, Русе, Бургас, Сливен, Габрово и др. Рецепцията на Мрожековото творчество у нас показва и сложната контактологичнотипологична обвързаност при разпространението на общоевропейските литературни тенденции. В Полша, която е най-отворената към западната култура социалистическа страна, „абсурдният“ Мрожек замества творчеството на Йонеско и Бекет. В България освен „заместител“ Мрожек се явява и „стимулатор“, тъй като неговите пиеси безспорно повлияват благотворно върху драматургията на Станислав Стратиев. През 80-те години обаче преведените на чешки и словашки език пиеси на Стратиев („Римска баня“, „Рейс“) запознават зрителите в „нормализирана“ Чехословакия със „славянизирания“ театър на абсурда.

Доста закъснява появата на български език на предходниците на Сл. Мрожек. През 1980 г. в София е отпечатан романът на Витолд Гомбрович (1904—1969) „Фердидурке“ („Ferdydurke“, 1938, прев. Димитрина Лау-Буковска), а 10 години по-късно театър „София“ поставя неговата пиеса „Ивона, принцеса бургундска“. През 1993 г. в тома „Пиеси“ (С., прев. Калина Бахнева и Димитрина Лау-Буковска) са включени драми на абсурда от Станислав Игнаци Виткевич-Виткаци (1885—1939), писани в междувоенния период.

От множеството преведени и отпечатани книги от съвременни полски белетристи трябва да се изтъкне своевременната поява на романите

„Пепел и диамант“ („Popiol i diament“, 1948, прев. Димитър Икономов) от Йежи Анджеевски (1909—1983) и „Камък върху камък“ („Kamien na kameniu“, 1984, прев. Галина Белинска) от Веслав Мишливски (р. 1932 г.).

Своеобразен читателски интерес предизвикват преводните книги на Зенон Кошидовски (1898—1978) „Библейски сказания“ (1968, 1981, прев. Димитър Икономов) и „Евангелски сказания“ (1982, прев. Ангелина Дичева), които, макар и профанно, заместват липсващата в разгара на социалистическото строителство сакрална християнска литература. От тази „адаптирана“ Библия черпят сведения за християнството младите социалистически граждани. От З. Кошидовски са преведени още книгите: „Царството на златните сълзи“ (Варна, 1967, прев. Петър Льочев), „Когато слънцето беше бог“ (Варна, 1977, прев. Методи Методиев) и „Конете на Лизип“ (С., 1982, прев. Каньо Канев). Определен интерес сред нашите читатели предизвиква синхронната рецепция на художествената документалистика на Ришард Капушчински (р. 1932 г.), от чието творчество Блага Лингорска превежда на български език „Императорът“ и „Шахиншахът“ (1990), „Лапидариум“ (1993) и „Империята“ (1994). Необходимо е да се спомене и великолепната поредица световни митологии на издателство „Български художник“, в която чрез преводи от полски българският читател се запознава с езическата култура на редица племена и народи.

Обобщавайки рецепцията на полската художествена проза в България след Втората световна война, необходимо е да се отчете честата взаимообвързаност между литературата и киното. Понякога филмите, заснети по сценарии на полска литературна класика и съвременни произведения, предхождат появата на преводните книги, а в някои случаи („Сватба“ по Ст. Вислянски, режисьор А. Вайда) дори остават единствената рецепционна форма. Изключителна е ролята на филмите на „Брезовата горичка“, „Игуменката Йоанна“ и „Любовниците от Марона“ (по Я. Ивашкевич), „Пепел и диамант“ (Й. Анджеевски), „Обетованата земя“ (Вл. Реймонт), „Пепелища“, „Д-р Юдим (по романа „Бездомни хора“) и „История на греха“ (Ст. Жеромски), „Кръстоносци“ (Х. Сенкевич), „Фараон“ (Б. Прус) и пр. за формирането на културата на българина от втората половина на XX в. Подобно значение има и превръщането на телевизията в масов разпространител на екранно адаптирани литературни произведения. Полската художествена литература достига до голям брой наши зрители благодарение на сериалите „Селяни“ (Вл. Реймонт), „Кукла“ (Б. Прус), „Quo vadis“ (Х. Сенкевич) и др. Симптоматичен в това отношение е фактът, че след излъчването на сериала „Четиримата танкисти и кучето“ от Януш Пшимановски едноименният роман е преиздаден през 1986—1987 г.

Наред с вече споменатите автори драматурзи през различните следвоенни десетилетия силно въздействие върху българските зрители и писатели оказват и пиесите на Леон Кручковски (1900—1962) „Първият ден на свободата“ (С., 1966, прев. Димитър Икономов) и „Отплата“ (С., 1974, прев. Д. Икономов), както и „Мост“ (С., 1963, прев. Васил Васев) и особено „Два театъра“ (С., 1975, прев. Методи Методиев) на Йежи Шанявски (1886—1970).

В самостоятелно книжно тяло излизат също така пиесите на Й. Юрандот („Такива времена“, С., 1955, прев. Куйо Куев; „Временният кварти-

рант“, С., 1966, прев. Владимир Поляков; „Обратна връзка“, С., 1976, прев. Димитрина Буковска), Я. Ивашкевич („Лято в Ноан“, С., 1963), А. Ошецка („Апетит за череши“, С., 1970), Я. Абрамов („Клик-Клак“, С., 1973, прев. Михаил Маринов). В репертоарите на българските театри се появяват и други пиеси от съвременни полски автори, които обаче не са отпечатани и предоставени на книжния пазар.

Макар и от една не особено отдалечена във времето дистанция може с удовлетворение да се установи, че българските издатели умело преценяват от кои полски автори е необходимо да бъдат публикувани повече от една-две пиеси. Сборници с непреходни драматургични творби са издадени от следните автори: Ю. Словацки („Избрани пиеси“, С., 1982, прев. Стоян Бакърджиев), Сл. Мрожек („Танго и други пиеси“, 1990, прев. Чавдар Чендов и Божко Божков), Т. Ружевич („Пет пиеси“, С., 1992, прев. Божко Божков), Ст. Виткевич („Пиеси“, С., 1993, прев. Димитрина Лау-Буковска и Калина Бахнева).

Като цяло картината на преводната поезия след 1945 г. е пъстра. Наред с полската литературна класика се превеждат и поети от близкото минало и съвсем млади, дори дебютиращи поети. С известен приоритет се ползват поетите от междувоенното двадесетилетие и по-конкретно стихотворенията и поемите им с пролетарска и социалистическа тематика.

Белите полета се запълват по-чувствително едва през 60-те години, когато последователно са отпечатани самостоятелни книги със стихове от Вл. Броневски (С., 1961, прев. — колектив), Ю. Тувим (С., 1964, прев. — колектив), К. Галчински (С., 1966, прев. Първан Стефанов) и антологията „Съвременни полски поети“ (С., 1967, прев. — колектив), започваща с Леополд Стаф и завършваща със Збигнев Йежина. В тази антология, освен вече познатите имена, са включени още двадесетина участници в междувоенния литературен процес (Б. Лешмян, А. Слонимски, Я. Лехон, А. Стерн, Ю. Пшибош, М. Яструн и др.), но повечето от тях са представени предимно със стихове, писани по време или след Втората световна война. Картината на полската междувоенна лирика се разширява с отпечатаните в началото на 80-те и 90-те години преводи от Леополд Стаф („Есенен бунт“, С., 1980, прев. Кирил Кадийски), Ярослав Ивашкевич („Утре е жътва“, С., 1982, прев. Иван Вълев), Юлиан Тувим („Птиче радио“, С., 1988, прев. Антоанета Попова) и Мария Павликовска-Ясножевска („Целувки“, С., 1991, прев. П. Карагьозов). През 1981 г. в сборника „Лист от календара. Четирима полски поети“ са преиздадени преводите от Л. Стаф, Ю. Тувим, Вл. Броневски и К. Галчински.

Поетическата класика (до XX в.) е представена чрез самостоятелни книги на Ю. Словацки (1809—1849) („Избрани произведения“, С., 1958, прев. — колектив), Циприан Камил Норвид (1821—1883) („Звезден диамант“, С., 1981, прев. Андреана Радева), Ян Кохановски (1530—1584) („Стихотворения“, С., 1984, прев. Иван Вълев) и Адам Мицкевич (1798—1855).

Съвсем естествено най-често (шест пъти) върху самостоятелни книги се появява името на световноизвестния полски романтик А. Мицкевич. Преводът на неговата поема „Пан Тадеуш“ на Блага Димитрова е преиздаван три пъти. Този превод е един от безспорните върхове в периода след Втората световна война. Поради това, че в пресъздаването на знаме-

нитата творба на А. Мицкевич перата си изпробват редица български преводачи от различни поколения, последният превод на Бл. Димитрова нагледно показва развитието както на преводаческото умение в България, така и на българския поетически език. На изключително високо ниво е преведена от Бл. Димитрова и „Голямата импровизация" от „Задушница" на А. Мицкевич.

Заслужава да бъдат отбелязани закъснелите, но изключително качествени преводи на стихотворения от Ян Кохановски. Иван Вълев представя всестранно поетическото дело на ренесансовия колос, като превежда негови фрашки, песни и трени. Интерпретацията на 19-те трени (жалби) ще останат сред преводаческите шедьоври в мерена реч:

Т р е н VII:

Печални дрехи, тъжно облекло от свила
на дъщеря ми мила!
Защо привличате към себе си очите?
Защо скръбта множите?
Тя вече няма никога да ви облича,
тя няма с вас да тича!
Железен, непробуден сън е тя заспала...
И рокличката бяла,
колана сърмен, панделките теменужни
останаха ненужни.
Нима в такова ложе майка ти нещастна,
Оршуло сладкогласна,
мечта да те изпрати! Та прикя такава
коя ли майка дава?!
Едничка ризка даде, тънко покривало
над детското ти тяло.
Момински дарове и мила щерка — Боже! —
в едно сандъче сложи!

Nieszczesne ochedowstwo, zalosne ubiory
Mojej namilszej cory,
Po co smutne oczy za soda ciagniecie?
Zalu mi przydajecie.
Jus ona czloneczkow swych wami nie odzieje —
Nie masz, nie masz nadzieje!
Ujal ja sen zelazny, twardy, nieprzespany.
Juz letniczek pisany
I uploteczki wniwecz, i paski zlocone,
Matczyne dary plone.
Nie do takej loznice, moja dziewko droga,
Mila cie mac uboga
Doprowadzic; nie takac dac obiecowala
Wyprawe, jakac dala.
Giezleczkoc tylko dala a licha tkaneczke;
Ociec ziemie bryleczke
W glowki wlozyl. Niestetyz, i posag, i ona
W jednej skrzynce zamkniona!

Относително добре е представена и следвоенната полска поезия, чиято рецепция у нас в общи линии е напълно синхронна. Издадени са самостоятелни преводни стихосбирки от: Ана Каменска (р. 1920 г.) („Времената на живота“, С., 1973, прев. Михаил Берберов), Тадеуш Ружевич (р. 1921 г.) („Лице“, С., 1972, прев. Добромир Добрев; „Борба с ангела“, С., 1994, прев. Първан Стефанов), Агнйешка Ошецка (С., 1991, прев. Антоанета Попова), Ева Липска (р. 1945 г.) (С., 1994, прев. Вера Деянова), Юлиан Корнхаузер (р. 1946 г.) („Оса зад стъклото“, С., 1996, прев. Ана и Анго Боянови).

За разлика от избирането на Ч. Милош за Нобелов лауреат, което завари неподготвени българските преводачи, удостояването на Вислава Шимборска (р. 1923 г.) с най-високата литературна награда бе предшествано от издадената още през 1989 г. в София стихосбирка „Обмислям света“ (прев. Блага Димитрова). Ето и българската интерпретация на едноименното стихотворение:

Обмислям света, издание второ,
издание второ, поправено,
за смях на идиота,
на меланхолика за плач,
за гребен на плешивия,
на кучето за галош.

Първи раздел:
Реч на Животни и на Растения,
където за всяка порода
си има съответен речник.
Дори най-простото „добър ден“,
изречено пътем от риба,
тебе и рибата, и околните
приживе да ободри.

Тази отдавна предчувствана,
изведнъж изявена в слова
импровизация на гората!
Тази епика на кукумявките!
Афоризмите на таралежа,
съчинявани тъкмо когато
напълно сме убедени,
че той за нищо не мисли, а спи!
Времето (Втори раздел)
добива право на лична намеса
във всичко, било то добро или зло.
Само че времето,
което руши планините,
океаните мести безспир и което
присъства при въртежа на всички звезди —
да няма дори и най-малка власт
над влюбените, защото са твърде голи,
защото са твърде прегърнати,
с душа настръхнала като врабец.

Старостта да е само поука
в живота на всеки престъпник.
Ах, млади са всички!
Страданието (Трети раздел)
да не унижава тялото.
Смъртта да настъпва,
когато спиш.
А ти да сънуваш,
че съвсем не трябва да дишаш,
че тишината без дъх
е хубава музика,
че малък си като искра
и гаснеш в такт.

Интересен феномен е проникването на поетическото, драматургичното и есеистичното творчество на Карол Войтила (р. 1920 г.) в България. Разбира се, то започва след избирането му за папа под името Йоан Павел Втори през 1978 г. С целокупното дело на една от най-заслужилите през нашия век личности българите се запознават за пръв път през 1985 г., когато за нуждите предимно на българските католици е преведена от латински език енцикликата, в която Светият отец обявява св. св. Кирил и Методий за духовни покровители на Европа. През 1992 г. е издадена книгата „Поезия, есета, драма — избрани произведения“ (Бургас, превод Здислава Йоакимова), а през 1991 и 1992 г. са отпечатани две книги със стихове на К. Войтила в превод на Първан Стефанов. Освен това от италиански език са преведени „Мъж и жена ги сътвори. Катехизис на човешката любов“ (С., 1993, прев. Никола Иванов) и „Личност и акт“ (С., 1994, прев. Иван Тонкин).

В пресъздаването на полската художествена литература на български език след Втората световна война участват утвърдени още преди войната преводачи, като Дора Габе, Христо Вакарелски, Анастасия Ганчева-Зографова, Николай Ковачев и др. Преобладаващата част от преводите обаче е направена от полонисти, чиито дебюти са след 1945 г. (а и повечето от тях са родени след нея). В областта на прозата безспорен корифей е Димитър Икономов, който превежда най-обемистите исторически романи от полската класика (Крашевски, Сенкевич, Прус, Жеромски и др.). Наред с него доста плодотворни преводачи са Ванда Смоховска-Петрова, която дава първоначалния преводачески тласък след войната, Магдалена Атанасова, Методи Методиев, Лилия Рачева и др. През 80-те години навлиза нова вълна полонисти: Блага Лингорска, Калина Бахнева, Катя Митова, Виолета Милева и др. При превода на поезия се отличават Димитър Пантелеев, Блага Димитрова, Първан Стефанов, Петър Караангов, Иван Вълев, Кирил Кадийски и др., а в сферата на драматургията определени заслуги имат Ст. Бакърджиев, Б. Божков, Ч. Чендов, К. Бахнева и др.

В заключение трябва да се подчертае, че рецепцията на полската художествена словесност в България в периода след Втората световна война е успешна както от гледна точка на количеството и качеството на преводите, така и от гледна точка на преводаческата и издателската селекция. С удовлетворение може да се обобщи, че в условията на идеологи-

ческа несвобода, която съпътства по-голямата част на периода от 1945 до 1996 г., полската белетристика, драматургия, публицистика и поезия са представени обективно чрез преводи и литературнокритически историографии, статии и предговори. Като се изключи принудителната издателска пауза през десетилетието на „Солидарност“, българската следвоенна полонистика изпълнява на висота научно-творческата си мисия.

Панайот Карагьозов

СТАНИСЛАВ ИГНАЦИ ВИТКЕВИЧ (ВИТКАЦИ)

STANISLAW IGNACY WITKIEWICZ (WITKACY)

1885—1939

Полски философ, художник, теоретик на изкуството, създател на теорията за изкуството на чистата форма (една от най-оригиналните теории през междувоенното двадесетилетие, разискваща развитието на поезията, музиката, живописта и театъра), романист, драматург, предтеча на театъра на абсурда, познавач на окултните науки, изследовател на въздействието на наркотиците върху творческия акт, Виткевич съумява да се надсмее над себе си, да прозре „Безумието на така нареченото човечество" (заглавие на последната му пиеса, от която е запазена само титулната страница) и чрез безумието на самоубийството (18. IX. 1939 г.) да избегне прозренията от него ужаси на настъпващата война и тоталитарни режими.

За Ст. И. Виткевич у нас се заговаря през 80-те години във връзка с подготвяния в издателство „Народна култура" том с негови драми, инициатор на които е тогавашният директор на издателството — Вера Ганчева. Преводачи на драматургичното наследство на Виткаци са Димитрина Лау-Буковска и Калина Бахнева, която е и съставител на тома. Според първоначалния замисъл в сборника би трябвало да намери място и една от най-известните пиеси — „Обущари" — гротескова визия на бъдещата бездуховна действителност, овладяна от тоталитаризма и автоматизирания технократизъм, заличаващи присъствието на така вълнуващата Виткаци творческа индивидуалност. С тези свои идейно-естетически внушения драмата буди нежелани асоциации с актуалната политическа и социална ситуация. Ето защо в процеса на работа над тома, независимо че споменатата пиеса е вече преведена и както и останалите драми рецензирана положително от Боян Биолчев, се оформя мнението в предстоящото издание тя да бъде заменена от пиеси, излагащи индиректно възгледите на Виткевич относно т. нар. от него „нищета на бъдещите дни". Изборът пада върху „Сонатата на Велзевул или истинска случка в Мордовар", която, преповтаряйки отделни моменти от мита за Фауст и Мефистофел, очертава фигурата на съвременния творец, потърсил единение със силите на злото като излаз към стихията на вдъхновението. Втората нововъведена пиеса е „Бесният локомотив" — представяща търсената от Виткаци метафизична тайна на съществуването като възможност за надмогване на житейската делничност и скука.

Процесът на постепенното демократизиране на нашето общество създава възможност свалената от тома пиеса отново да заеме полагащото ѝ се място в него. След разширяване на предговора по посока на всички включени в сборника пиеси, а също и с оглед на осмислянето на сложните и изключително оригинални естетически възгледи на Виткаци, книгата е предадена за печат. В окончателния си вариант освен споменатия предговор, написан от К. Бахнева, тя съдържа драмите: „Метафизика на

двуглавото теле“ („Metafizyka dwugłowego cielęcia“, прев. Д. Лау-Буковска), „Водната кокошка“ („Kurka wodna“, прев. К. Бахнева), „Октопод или Хирканичен светоглед“ („Mątwa czyli hyrkaniczny światopogląd“, прев. К. Бахнева), „Лудият и монахинята или злото не идва само“ („Wariat i zakonnica czyli nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło“, прев. К. Бахнева), „Майка“ („Matka, прев. Д. Лау-Буковска), „Сонатата на Велзевул, или истинска случка в Мордовар“ („Sonata Belzebuba, czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze“, прев. К. Бахнева), „Обущари“ („Szewcy“, прев. Д. Лау-Буковска). Пиесите са придружени и от откъс от известното „Въведение в теорията за чистата форма в театъра“ („Wstęp do Czystej Formy w teatrze“, прев. К. Бахнева), както и от био-библиографската справка за Виткаци „Живот в дати“ от книгата „Ст. И. Виткевич като писател“ на американския изследовател Д. С. Джеролд.

В цялост преводният том, озаглавен „Пиеси“, обхваща 490 с. Цветната корица представя автопортрета на Виткаци от 1924 г. — част от концепцията за многостранно осъзнаване на различните му художествени изяви. Тази концепция защитават и включените в тома 16 черно-бели репродукции на най-интересните портретни и живописни платна на Виткевич, между които известният му автопортрет от 1913 г., портретът на П. Кършовски (единствения българин, общувал с Виткаци и рисуван от него), някои от знаменитите му портрети на приятели от висшия интелектуален елит и на представители на светското общество. Техните образи носят отпечатъка на игровото, странното, болезненото, снето в деформираната линия, в гротесковия лик, в разкривено изписаните букви, римски и арабски цифри, а понякога и дроби, предаващи съотношението между контролираната доза алкохол или наркотици и желания тип изображение.

Подобен род представяне, акцентиращо върху същностната за Ст. И. Виткевич връзка между изобразително и драматургично творчество, се свързва и с първата публикация в нашия печат, отразила феномена Виткаци. Това е статията на К. Бахнева в бр. 10 от 1985 г. в сп. „Изкуство“, озаглавена „Станислав Игнаци Виткевич — Виткаци“. Актуализирайки откритата на 6 август същата година в Полския културно-информационен център изложба с картини на полския автор, публикацията тълкува онези страни от житейския и художествения му път, които разкриват активно търсеното и съпреживяването на абсурдното, странното, неочакваното — както в плана на практическото битие, така и на равнището на духовното. Материалът е богато илюстриран — читателят се среща с автопортрета на Виткаци; останалите портрети възстановяват интересния епизод от биографията на художника, свързан с основаната от него фирма за портрети, чийто правилник между другото включва и следните условия: „Не допускаме абсолютно никаква критика от страна на клиента“; „Клиентът трябва да бъде доволен. Недоразуменията са изключени.“

Отбелязваме тази насока в творческото битие на Виткевич, тъй като тя е в основата на откритата от К. Бахнева „полско-българска връзка“, проявена чрез приятелските и колегиалните взаимоотношения между полския творец и българския художник П. Кършовски. Откъс от неговия сбит, но наситен с изключително интересни факти разказ, предава материалът „За новия вид театрална пиеса“ в бр. 38 от 19. IX. 1986 г. на в. „Народна култура“. Втората част от публикацията представя фрагмент от

цитираното по повод на Виткевичевия сборник с пиеси „Въведение в теорията на чистата форма в театъра“. Обособил трудния за интерпретиране на български език авторов изказ, той предава естетическата концепция на Виткаци за театъра на чистата форма, като конкретизира теоретичните постулати с примери, „разиграващи“ „новия вид театрална пиеса“.

Критическата рецепция на Виткевич у нас обхваща и появилата се през същата година в кн. 4 на сп. „Театър“ статия на К. Бахнева „Жизненият и творчески път на Ст. И. Виткевич“ — част от предговора на подготвяната за печат преводна книга от полския автор.

От същата авторка отново през 1986 г. в най-авторитетното месечно списание за съвременна и чужда театрална, филмова, радио- и телевизионна драматургия „Dialog“ се появява статията „On był obcością“ („Той беше една чуждица“). В нея, разказвайки подробно за неизвестни страни от творческите и житейските контакти между Виткаци и П. Кършовски (за ненавистта на Виткаци към всичко материално, за интереса му към новите направления в западноевропейското изкуство, за любопитството му към философията на дъновизма, чийто поклоник по това време е българският художник и т. н.), българската полонистика прави опит да осмисли причините за късното приобщаване (в съпоставка с драматургията на Сл. Мрожек и Т. Ружевич) на пиесите на полския абсурдист към нашия читател и зрител.

След дълъг престой в „Народна култура“, преминала етапа на предпечатна подготовка, но изправена пред нерадостната перспектива да не „види бял свят“ поради своята „икономическа нерентабилност“, книгата най-сетне бива издадена благодарение на личната намеса на Б. Биолчев и отзивчивостта на директора на Университетското издателство „Св. Кл. Охридски“ Д. Томов.

Сборникът с преводни драми на Ст. И. Виткевич излиза през 1993 г. (10 години след първоначалното му предаване в издателство „Народна култура“). На състоялата се в Полския културен институт премиера за първи път прозвучават откъси от пиесата „Октопод или Хирканичен светоглед“ в изпълнение на актьора Руси Чанев. Присъстващите имат възможност да видят и фрагменти от видеозаписа на първата българска постановка на Ст. И. Виткевич „Лудият и монахинята или няма зло без позло“ (реж. Е. Цикова, сценография К. Вълканов), чиято премиера вече се е състояла на 14. IX. 1991 г. в Сливенския драматичен театър „Ст. Киров“.

Наред с репродукциите на Виткаци, илюстриращи различни етапи от развитието му като художник и още веднъж напомнящи за една характерна страна от рецепцията му у нас — в еднаква степен представяща превъплъщенията му в театралното, но и в изобразителното изкуство, — в залата на Полския културен институт са изложени и пейзажните платна на Сирак Скитник. Кореспондирайки с пейзажите на полския автор, те внушават идеята за общия път в развитието на двете славянски култури през междувоенното двадесетилетие.

Подобни „общи места“, представящи сходни моменти в полското и в българското изобразително изкуство между двете световни войни, едва ли могат да бъдат открити в областта на драматургичното творчество и по-специално в театъра на абсурда, към който полската литература проявява несъмнени предпочитания и пристрастия. Липсата на доминантен

интерес (т. нар. „минус подход“) на родното ни художествено съзнание към театралното интерпретиране на нонсенсното, нелогичното и абсурдното през разглеждания период от време е част от обяснението за трудното „прохождане“ на Виткевичевата драматургия у нас.

Трудностите в приобщаването на Виткаци към българското културно съзнание произтичат преди всичко от използваните в своята словообразователна конструкция, фонетично звучене и семантична оцветеност неологизми, чиято съвкупност внушава новаторската същност на драматургичните персонажи, разиграваните ситуации и театралното действие. На нивото на речта новосътворените езикови форми снемат един от водещите модели на художествено обобщение на действителността и човешкия „индивидуум“. Така наречената от полския автор „деформация“, която чрез провокираните у зрителя внезапни и странни усещания събужда неговото удивление, избавяйки го от все по-засилващото се духовно униние и скука, предизвиква възжелания от Виткевич „метафизичен стрес“. Подчинени на тази идея неологичните словообразувания асоциират с парадоксалното, гротесковото, невероятното и тяхната българска трансформация изисква не само големи усилия на въображението, но и познаване на различните стилове, диалекти, граматически категории, на традиционни и актуални за времето на превода речеви норми, овладяването на които е подстъп към преводното съзвучие с оригинала. В този смисъл постигнатото от Д. Лау-Буковска и К. Бахнева може да бъде разгледано в положителна светлина, защото изградените български неологизми са заредени с напрежението на авторовата оригиналност и неповторимост, пресътворена включително чрез съхранените в българския текст различни езикови равнища (фонетично, морфологично, словообразувателно, лексикално, стилистично), чрез премерените пропорции между трагизъм и комизъм, сериозно и карикатурно, елитарно и тривиално и т. н.

Особено чувствителна към авторовия нетрадиционен език е драмата „Обущари“, в която опитната в превода на полската литература от XX в. Д. Лау-Буковска (твърде важна за предаването на специфичния Виткевичев изказ се оказва работата ѝ върху друг новатор на полския художествен език — В. Гомбрович) овладява успешно стихията на многосмисловата и динамична речева действителност, внушаваща усещането за творческа неизчерпаемост и необхватност.

Подобна асоциация се родее и с възгледите на Виткаци за мощните творчески индивидуалности, създавали в миналото изкуство, разтърсващо хората с божествената тръпка на метафизичното. Днес, в епохата на все по-засилващата се унификация и програмиране на обществения и личния живот, довели до потъпкването на надарения индивид от интелектуално посредствената безименна тълпа, изкуството, според Виткаци, може да възвърне някогашната си роля единствено по пътя на художествената деформация. Предизвиквайки т. нар. „метафизични чувства“, тя тласка зрителя или читателя към преживяване на загадъчното начало и тайнствения смисъл на нашето битие и възвръща заличения спомен за някогашния по-прост, но по-духовен и цялостен свят.

Предаваме в изключително опростен и сбит вид едно от основните положения на теорията за изкуството на чистата форма, тъй като преводното общуване с драматургията на Виткаци е свързано с непрестанното

съотнасяне към трудната за разчитане понятийност на естетическата му теория, с точната интерпретация на цитираните философски категории, логически изводи, критически наблюдения, интелектуални хрумвания, първоизточникът на които са сложно изложените и разпростряни върху стотици страници философско-естетически съчинения. В този смисъл не без значение е дългогодишният задълбочен литературоведски контакт на К. Бахнева с интелектуалното наследство на Ст. И. Виткевич, който ѝ позволява да предаде на българския възприемател тази друга същностна специфика на неговата творческа мисъл.

Задължителното познаване на цялостното художествено битие на полския автор засяга и постигането на крайната цел на общуването с неговите творчески послания — българският превод трябва не само достойно да представя оригинала, но и да внушава търсените метафизични усещания. Внимателният прочит на българската интерпретация, както и споменатата сценична разработка на „Лудият и монахинята“, която „на живо“ доказва художествената стойност на превода, дават основание да се твърди, че изявата на странното, неочакваното, разтърсващото — все подстъпи към деформираната театрална визия, намира равностоен философски и естетически израз. Принос за това има и творческото присъствие на редактора М. Методиев, известен с пословичното си усърдие и отстояване на определени преводни решения, променящи в положителна посока разработвания текст.

Като доказателство за защитените усилия на българските съмишленици на Виткаци може да се приеме и отзвукът, който преводният том с пиеси получава в нашия периодичен печат (в. „Култура“, бр. 43 от 22. X. 1993 г.; в. „Стандарт“, бр. 402 от 15. X. 1993 г.; в. „Дума“, бр. 219 от 20. X. 1993 г.; в. „24 часа“ от 11. IX. 1993 г.; в. „Новинар“, бр. 279 от 13. X. 1993 г. и др.).

Калина Бахнева

СТЕФАН ЖЕРОМСКИ

STEFAN ŻEROMSKI

1864—1925

Стефан Жеромски е един от световноизвестните полски писатели от края на XIX и първата четвърт на XX в., автор на публицистични статии, есета, разкази, новели, романи и драми. Произхожда от обедняло шляхтишко семейство. Недоимъкът, в който прекарва детските и юношеските си години, не му позволява да получи системно образование. През 1886 г., без да положи зрелостни изпити в гимназията в гр. Кйелце, се записва да следва във Варшавското висше ветеринарно училище, което две години по-късно напуска. Самообразованието си подчинява на силната амбиция да стане професионален писател. Издържа се основно с преподаването на частни уроци. Силно влияние му оказва работата като библиотекар в Полския народен музей в швейцарския град Раперсвил. В чужбина наред с професионалното усвояване на родната история се запознава лично с дейци на полската емиграция и представители на европейската левица. Как се подготвя за литературното поприще сведения дава самият Жеромски в дневника си, който води в продължение на цяло десетилетие (1882—1891) и който е публикуван за пръв път през 1953 г.

Жеромски дебютира през 1895 г. едновременно във Варшава и Краков с две книги с разкази. Те съдържат преобладаващата част от тематичните кръгове, които разработва в целокупното си творчество. Варшавският сборник, озаглавен „Разкази“ (Opowiadania“), е младополска континуация на позитивизма, а краковският — „Ще ни кълват гарвани и врани“ („Rozdzióbią, nas kruki, wrony...“), реабилитира темата за националноосвободителните борби на поляците особено с оглед на Януарското въстание от 1863 г. С тези разкази започват постоянните за Жеромски трактовки на борбата за национална и социална свобода, „войника-скитник“, „бездомието“, търсенето на обществена справедливост, любовта и личното щастие в условията на всеобща дисхармония и др. Още тук се срещат и характерните елементи на неговата поетика: лиризъм, импресионизъм, натурализъм и др., които формират не еклектизъм, а специфичен стил, определян от редица критици и теоретици като неоромантизъм.

През 1897 г. Жеромски публикува серия от по-крупни прозаични форми, сред които се откроява романът „Сизифов труд“ („Syzyfowe prace“), разглеждащ безуспешните опити на руския царизъм да русифицира поляците. Необратима писателска слава му донася романът „Бездомни хора“ („Ludzie bezdomni“, 1900). С него писателят поставя началото на серия романи, чиято композиционна ос е идейната дискусия. Следващият роман „Пепелища“ („Popioły“, 1904) задълбочава тенденцията в творбите му да се разглежда „трагизмът на човешката съдба в борбата между доброто и злото“[1]. На този трагизъм са подчинени както произведенията, пресъздаващи моменти от полската история, така и творби с тематика от

съвременността. Той продължава започнатото от Х. Сенкевич представяне на полската история като „училище за патриотизъм".

Изключително интересен е последният роман на Жеромски „Предпролет" („Przedwiośnie", 1924), развенчаващ мита за „стъклените домове" — т. е. за икономическото благополучие и социалното съгласие във възстановената през 1918 г. полска държава.

Жеромски е сред номинираните за Нобелова награда за литература, но поради конфликтите си с влиятелните в Нобеловия комитет немци не успява да я получи. Въпреки това творчеството му се радва на нестихваща популярност в родината му и по света.

Прозата на Стефан Жеромски е добре позната и у нас. Сведения за личността и творчеството му достигат за пръв път до българския читател посредством представянето „Стефан Жеромски. Литературна характеристика", което в превод на български е публикувано през 1906 г. в сп. „Славянски глас" (IV, 1906, № 3, с. 104—115). През същата година Ружа Барбар превежда очерка „Ариман си отмъщава" (сп. „Нова струя", I, 1906, № 3—4, с. 105—124). Второто десетилетие на XX в. разширява рецепционния периметър на Жеромски в България с разказите: „Забравяне" (в. „Ден", VII, 1910, № 2245—2246, с. 2), „После Седан" (в. „Зорница", I, 1911, № 20, с. 2, и сп. „Слънце", I, № 11, с. 106—107), „Към своя бог" (в. „Воля", I, 1911, № 51, с. 1—2), „Езичник — разказ за един неверник" (илюстрация на сп. „Светлина", XX, 1912, № 5, с. 14—16) и „Мне отмщение" (сп. „Възраждане", VI, 1914, № 10, с. 6—8).

През 1919 г. се появява и първата самостоятелна книга от Жеромски „Горски отгласи. Разкази из освободителните борби на поляците", която съдържа новелите „Гарвани и врани ще ни изкълват" (1895), заглавната „Горски отгласи" (1905), и двете публикувани в Краков под псевдонима Маурици Зих, и вече познатите от нашата периодика разкази: „До своя бог", „Безбожник", „Забрава", „Мое е отмъщението" и „После Седан". Преводачът Стоян Н. Коледаров е оптимализирал някои части на преводите и особено заглавията на разказите. Като цяло обаче интерпретацията на Коледаров не надхвърля информационната функция на превода. Преобладаващата част от подбора, който той е направил, е от най-добрите кратки прозаични форми на Жеромски, но при четене тяхното художествено въздействие е немощно и отстъпва от образците на родната белетристика през второто десетилетие на XX в. Непълноценно стилистично са преведени и заглавията на двете новели — вместо „Горско ехо", тъй като в българския език липсва форма на множествено число, Коледаров е предпочел множествеността на българския синоним и е преобразувал полското „Echa leśne" в „Горски отгласи", а от импресионистичното „Rozdziobią, nas kruki, wrony..." се е получило тромавото „Гарвани и врани ще ни изкълват" вместо съдържащия оценка превод „Ще ни кълват гарвани и врани...". Недостатъчно прецизен е и преводът на същата новела под заглавие „Ще ни разръфат нас гарвани и врани..." на А. Павлов и С. Лашевски, публикуван в сп. „Полско-български преглед" (1919, № 6, с. 45). Впрочем независимо от недостатъците си тази новела има най-високо относително тегло в целия сборник. Тя е сред христоматийните образци на полския словесен импресионизъм и натурализъм (значително по-добре пресътворен от преводача), а представянето на руснаците (а

също и на част от поляците) в доста нелицеприятна светлина е главната причина новелата да не бъде преведена и публикувана отново. По-късно, през 1926 г., Коледаров превежда разказите „Младеж“ (в. „Мир“, XXXII, № 7702) и „Сградата“ (сп. „Възраждане“, XV, № 6).

Първият преведен роман на Жеромски у нас е „Вярната река“ („Wierna rzeka“), написан през 1912 г. по повод половинвековната годишнина на Януарското въстание от 1863 г. Той е един от най-кратките и в същото време най-нежният роман в неговото творчество. На фона на гаснещото въстание е представена любовта на разорената, но богата духом Саломея към ранения магнат-въстаник Юзеф Одровонж. Публикуван е първоначално като четиво с продължение в няколко поредни броеве на в. „Македония“ (V, 1931, № 1453—1493), а три години по-късно излиза като „безплатно издание на сп. „Икономия и домакинство“ (XIII, 1934, № 4—5). Вероятно необикновената лиричност и словесна деликатност на оригинала предразполагат Ангел Каралийчев (1902—1971) да се насочи именно към тази творба на полския белетрист. Подзаглавието на романа „Klechda domowa“ (т. е. народна приказка, предание, легенда) като че ли допълнително е наклонило личните преводачески предпочитания на българския писател към този роман. През 20-те години Каралийчев вече е автор на четири сборника с разкази и на няколко с приказки. Приказният лиризъм, който е характерна черта на неговото белетристично творчество, до голяма степен се изявява и в превода на „Вярната река“.

Във „Вярната река“ Жеромски, по подобие на предишните си разкази и романи, персонифицира природни явления и дадености. Високохудожественото описание на реката я превръща от фон в самостоятелна одухотворена субстанция. При пресъздаването на природата Каралийчев проявява и най-добрите страни от преводаческите си умения:

Niespodziana ujrzał przed sobą — rzekę. Wezbrana po same górne brzegi od wiosennego roztopu i wylewu, pełna czarnej, wiącej się wody, która bujnymi mknęłą baniami — głęboka rzeka zamykała drogę półkolem w prawo, półkolem w lewo. Uderzył ucho niemy jej szum, ukazał się zdziczałym oszom zbiega czarny jej wąz jako przeklęta, szydząca moc, która przecina ostatni szlak ucieczki. Zmyliła się rozważna myśl. Przepadł jedyny sposób ratunki. Ciemna rozpacz oslepila oszy.

Wtedy tajemnicza, skłebiona woda rozwarta swój czarny nurt jakoby łono. Pojał. Jęknał. Zdarł z ramienia rzemień i z zamachem cisnał skórzaną torbe — sekret Ojczyzny — w głębinę. Rzeka plusneła — na znak — ni to głucha odpowiedź. Zawarła się. Tysiacem zawinęłą fal skarb powierzony. Popłynęla w krętą, prastara a wiecznie nowa, daleką drogę. — Westchnął.[2]

Неочаквано видя пред себе си река — препълнена догоре от водите на пролетното пълноводие. Тя лъкатушеше с черни, вити струи ту на ляво, ту на дясно. От дълбочината ѝ излизаха мехури. Слухът на беглеца беше поразен от нейния говор без думи, пред очите му се проточи черната ѝ лента, като чудовищна проклета хидра, дошла да пресече последния му път към спасение. Не разчиташе на хладния разум. Последната възможност да побегне — беше изчезнала, мрачно отчаяние му помрачи очите.

Но в тоя миг тайнствено куркащите води и вътопи разкриха своите черни вълни като отворено лоно. Той разбра. Извика със стенание, скъса от рамото ремъка ѝ, като размахна коженатa чанта — тайната на отечеството — я закити в дълбочината. Реката плесна, като че даде в отговор глух знак. Заключи се. С хиляди дребни вълни тя загъна повереното съкровище и потече по своя вит,

древен и вечно нов далечен път... Въздъхна с облекчение.[3]

Преводачът предава добре и мълчаливото превъзходство на Саломея както над руския офицер Весницин, така и над майката на своя любим — графиня Одровонж. Каралийчев майсторски превежда и върховните моменти на физическо и морално изпитание за героинята, сред които се откроява финалът на романа:

I oto nagle dusza w niej rozdarla się jak postaw sukna, który by ręce biesa we dwie strony targnęły. Rozpacz nieopisana, uczucie ślepe i głuche, dzikie jak żądza w tygrysie, kiedy się rzuca na ofiarę, wypadło z niewiadomej kryjówki ducha. Bezmyślne z szaleństwa ciało pobiegło dokądś brzegiem rzeki, zawrotami jej krętymi, to w ptawą, to w lewą stronę. W pewnej chwili, w jakimś miejscu Salomea zatrzymała się. Patrzyła na burzliwą, zmąconą, rudymi baniami wirującą wodę. Rozmyślała — rozmyślała...

Coś w niej wznioslo się, wyważylo z jestestwa i dźwignelo zelazne. Roześmiala sie głośno. Wydostała z kieszeni sakiewkę księznej, nabitą złotymi pieniedzmi — odsypała ich część na dłon i z wysoka, z zamachem cisneła w pędzącą wodę. Woda plusnęła — na znak.[4]

И изведнъж душата ѝ се разкъса като къс платно, раздрано от дяволски ръце на две. Неизразимо отчаяние, сляпо, диво, глухо, като тигрица, налетяла върху жертвата, това чувство се изтръгна отнякъде, от потайно кътче на душата. Обхванатото от буря тяло се затече към реката, надолу край завоите — надясно, наляво. Като стигна до някъде, Саломея се спря. Дълго гледа бурните, измъчени, поръсени със завъртени мехури вълни. Мисли, мисли...

Нещо тежко като чугун се надигна в нея, откъсна се от съществото си и хукна в пространството. Високо се разсмя. Извади от джоба си напълнената със златни монети кесия на княгинята — изсипа част от тях на дланта си и ги хвърли с все сила в забързалите край нея води. Речните вълни плеснаха, сякаш дадоха знак, че са разбрали...

Саломея изсипа от кесията втората останала част и хвърли нов посев от златни монети в забъкалите води. Речните вълни плеснаха, сякаш отново дадоха знак... те само разбраха мъката на сърцето и му отговориха с разбран звук.[5]

В същото време без никакво съмнение изящната словесност на Жеромски се отразява благотворно върху личния писателски стил на преводача през 30-те години и след това.

През 1939 г. се появяват преводите на романите на Жеромски „Буря“ и „Сизифов труд“. „Буря“ се печата като четиво с продължение в редактирания от Хр. Д. Бръзицов в. „Мир“ в продължение на малко повече от месец (бр. 11615—11650). В броя от 17. V. 1939 г. е поместена реклама, в която се казва, че това е роман от известния полски писател Жеромски, който многократно е издаван в Полша и превеждан на всички европейски езици. Споменато е, че романът се превежда от оригинала, но никъде не става дума за това, че „Буря“ е втората част от трилогията „Борба със сатаната“ („Walka z szatanem“). Преводачът е обозначен с инициалите Сл. Я. Т. (предполага се, че е преведен от Я. Тодорова).

От романа „Сизифов труд“ първоначално е публикуван откъсът „Новият ученик“ (сп. „Българска мисъл“, XIV, 1939, а по-късно в самостоятелна книга излиза и пълният превод на романа, извършен от Любомир Андрейчин (1910—1976). Романът е издаден като първа книга от библиотека „Полски писатели“, която е под редакцията на А. Каралийчев, Н. Т. Балабанов и П. Динеков. По ирония на съдбата този роман с откровена антируска насоченост излиза в годината на поредната подялба на Полша между Германия и Русия. Не е известно защо завърналият се от специализация в Полша д-р Л. Андрейчин се е насочил именно към този от непреведените на български романи, но към превода той се е отнесъл с езиковедски педантизъм. За съжаление при отпечатването на книгата са допуснати твърде много правописни и печатни грешки, които в екземплярите, подарени на лица и библиотеки от преводача, той собственоръчно е поправил. Андрейчин като учен-лингвист се придържа към тогавашната етимологична, а не фонетична транскрипция на полските имена и вместо наложилите се по-късно преводи на *Marcin* като *Марчин* транскрибира името като *Марцин*, за да може да се оразличи мекото *c* от твърдото *cz*. Като цяло обаче преводачът спазва духа на оригинала.

„Сизифов труд“ (1897) е първият издаден в самостоятелна книга роман на Жеромски. Той е синтез на темата за народноосвободителните борби на поляците. В същото време на фона на цялостното му творчество той е значително по-слаб както от някои вече отпечатани разкази и новели, така и от почти всичките му творби, публикувани през следващия век. Силата на „Сизифов труд“ е в последователното, почти документално представяне на русификацията на полските деца и младежи чрез системата на образованието. Осезателно въздействие върху читателите оказва и преподаването на полски език от полски учител на полски ученици в полската земя на руски език като чужд език наред с немския и френския. С тази насоченост на повествованието се справя добре и Андрейчин:

Niektórzy z odczytowiczów szli jeszcze dalej i pisali, wprost programy dla Polaków, długie do nich odezwy albo hymny na cześć Rosji. Szczególną płodnośę w tym ostatnim kierunku zdradzali starozakonni. Zdolnieisi uczniowie z klasy siódmej i ósmej sadzili się rowniez na politykę, ale w formie nieco mniej pospolitej. Pisali tedy o śmiertelnie nudnym wstępie Karamzina do Historii państwa rosyjskiego, o utworach Gogola nękających „Polszę“, o wierszu Puszkina pt. Oszczercom Rosji itd. Niektórzy z „maleńkich uczonych“ zanurzali się samochcąc w tak zwany p a n s l a w i z m[9], nabijali sobie głowę ogromnymi dziełami róznych zakazanych Czechów, czytali stuwiorstowe utwory poetyckie uwielbiające caryzm, a z tego materiału snuli na piśmie monita[10] pouczające grzesznicę „przywiślańska“, w jakim sensie ma wyrzec sie błędów i stać się „Słowianką“.[6]

Някои от референтите отиваха още по-далеч и просто пишеха програми за поляците, дълги възвания към тях или химни в чест на Русия. Особена плодовитост в тази насока показваха израилтяните. По-способните ученици от седми и осми клас също се проявяваха в политиката, но донякъде в по-малко банална форма. Те пишеха за смъртноскучния увод на Карамзина към „Историята на руската държава“; за произведенията на Гоголя, които се издаваха над Полша, за пушкиновото стихотворение „На клеветниците на Русия“ и т. н. Някои от „мъничките учени“ се задълбочаваха по собствен почин в тъй наречения *панславизъм*, тъпчеха главите си с огромните произведения на разни посредствени чешки автори, четяха стоверстови поетически творения, които възхваляваха царизма,

и от този материал изтъкмяваха книжни предупреждения, които поучаваха „привислянската грешница“, в такъв смисъл трябва да се откаже от грешките си и да стане „славянка“.[7]

Андрейчин преодолява успешно един от малкото „капани“ на оригинала да се преведе подходящо полско-руската двуезичност на някои пасажи, отнасящи се до преподаването на руски в полските училища.

След Втората световна война започва масирана рецепция на прозата на Жеромски у нас. През 50-те и 60-те години на века в България се превеждат, издават и преиздават множество исторически романи от класически автори. Те, заедно с преводите на пролетарски поети и писатели-соцреалисти, заемат преобладаващия дял от чуждата литература у нас. Внушително място в нея намират и романи от полската история, като второ място, след преводите на прозата на Х. Сенкевич, през този период заемат творбите на Жеромски. Интересът към полската историческа романистика е „подсилен“ и от препоръката на директора на държавното издателство за чуждестранна литература в Москва Анатолий Котов, в чиято статия „Тези книги са известни и обичани в СССР“ (в. „Изгрев“, VII/1951, № 2047, с. 4) са споменати имената на Мицкевич, Тувим, Прус, Сенкевич, Жеромски и други „прогресивни задгранични писатели“. От 1957 до 1972 г. са преведени най-значителните романи на Жеромски, като за по-малко от четири години до читателите достигат „Бездомници“, „Пепелища“, „Предпролет“ и „Борба със сатаната“.

От непубликуваните на български език творби на Жеромски с естествения идеологически приоритет на времето се ползват тези, в които социалната (и в частност пролетарската) тематика е най-силно застъпена. Първият роман на полския белетрист, отпечатан след Втората световна война, е „Бездомници“. В превод на Стефан Илчев книгата се появява на български 57 години след полската си премиера. Този роман, който до голяма степен е обобщение на позитивистичната тематика в творчеството на Жеромски, донася на автора си необратима писателска слава. Преводът е призван да покаже не само вече познатото от междувоенния период патриотично лице на писателя, но и неговата мощна социална насоченост. Макар че действието в „Бездомници“ се разиграва в края на предишния век в Полша (с епизодични прескачания до Париж и Швейцария), идеите на романа за отговорността на всеки един за промяната на действителността и за подчиняването на личното щастие на общественото благо е в унисон с демагогските лозунги на епохата на строителството на социализма. Д-р Т. Юдим е самотен борец срещу неправдите, но неговият брат Виктор (макар и епизодично описан) е организиран член на полското работническо движение и за незапознатия с полската история български читател постулатът на полския позитивизъм „за работа в низите“ е подменен с идеята за пролетарската солидарност. Тези, както и редица други нееднозначни подробности от романа, са се оказали решаващи за неговото изпреварващо отпечатване.

Преводачът Стефан Илчев се справя отлично с пресътворяването на оригинала. Като професионален филолог-езиковед с чувство към закона за езиковата икономия подходящо превежда заглавието „Ludzie

bezdomni“ не буквално като „Бездомни хора“, а с кратката словесно-смислова контаминация „Бездомници“. Той не е затруднен и от честите смени на географската и социалната среда, в които Жеромски ситуира героите си. Предава умело и медицинската терминология, която авторът като студент (макар и по ветеринарна медицина) е овладял.

В контекста на интереса към историческата класика трябва да се разглежда и отпечатването на романа „Пепелища“, който дълго време не съвсем без основания е възприеман като полския еквивалент на „Война и мир“. През 1958 г. издателство „Народна култура“ публикува най-обхватния исторически роман на Жеромски „Пепелища“ (1904) в превод на Димитър Икономов, а през 1975 г. преиздава превода с предговор от Л. Рачева. Икономов превежда заглавието „Popioły“ не като „Пепел“ (заглавие предварително придобило гражданственост от критически публикации на Емил Георгиев), а като смислово по-адекватното „Пепелища“.

Действието в романа се развива от края на XVIII в. до похода на Наполеон към Москва, но авторът е замислил романа като част от обширна художествена трактовка на полската история след изгубването на държавния суверенитет през 1795 г. Върху страниците на епопеята се появяват множество действителни исторически личности (генерал Ю. Домбровски, княз Ю. Понятовски, Наполеон и др.) и фикционални персонажи, сред които Жеромски съсредоточава вниманието си върху Рафал Олбромски, Кшиштоф Цедро и княз Гинтулд. По-късно в романа „Вярната река“ се появява синът на Олбромски — Хуберт, а в драмата „Turoń“ (1923) по време на галицийското клане от 1846 г. е показана смъртта на Рафал и Цедро. Това, което прави от „Пепелища“ литературна новост, е свободната художествена композиция, отличаваща се с фрагментарност, осезателен лиризъм и изобразяване на трагизма на поляците на фона на двойствеността на войната.

Пресъздаването на „Пепелища“ на български език е истинско изпитание за преводача. В този роман Жеромски използва без резерви всички свои художествени похвати. Наред с класическия реквизит на белетристиката, в многобройните диалози и лирически отстъпления той се изявява и като умел драматург и поет. Но най-трудното за преводача са честите смени на ритъм, настроения, природни картини и пр., които понякога са на ръба на несъвместимостта. Връхна точка на тази динамика е главата „Siempe heroika“, в която на фона на чудовищните „военни подвизи“ на поляци и французи в Испания са представени анахроничната любов, жестокост и хуманизъм на Кшиштоф Цедро:

Jakże jesteś ptękna... - marzył Cedro, pełen płomienistego weseła i zachwytu, mierząc między te oczy, surowo w niego wlepione.

Runął jego strzał. Pocisk dymu osmalił mu twarz i na chwilę oślepił oczy. Gdy dym się rozpadł, bezwładnymi oczyma patrzał ułan w jamę okna. Oto zza futryny wysuwa się cichaczem białe czoło i oczy widma ogarną napastnika. Szczęście owiało mu twarz. Uśmiech

„Колко си красива!...“ — помисли Цедро, обхванат от пламенна радост и възхита, когато се целеше между тия очи, впили в него суров поглед. Изстрелът му изтрещя. Пушекът изцапа лицето му и за миг го ослепи. Когато димът се разнесе, уланът погледна с безсилни очи към прозоречната дупка. Но ето че иззад рамката занаднича дебнешком бялото чело и очите на видението обгръщат нападателя. Щастие

owładnął jego oczyma i ustami. Stali przez mgnienie źrenicy, trwające dłużej niż setki iat, naprzeciwko siebie z oczyma w oczy zatopionymi. Chwila ta trwała krócej, niż zajmie czasu podanie z rąk do rąk nabitego karabina..[8]

озари лицето му. Усмивка цъфна в очите и устата му. Миг, който продължи повече от стотици години, те стояха един срещу друг, с очи, впити в очите на другия. Тоя миг беше по-кратък от времето, необходимо една ръка да подаде на друга заредената пушка...[9]

Отлично е преведена и главата „Зимна нощ", в която след нежната любовна среща с Хелена Рафал Олбромски води битка на живот и смърт с вълците:

W jednej chwili, nie wiedzieć kiedy, usłyszał trzask. Tęczowe ognie napełniły mu głowę i oczy. Magnął kozła przez łeb kobyły, która runęła na ziemię, i zleciał w głęboką zaspę. Przez chwilę leżał na wznak, po szyję zanurzony w miękkim śniegu, bezwładny i prawie rad z tego, co się stało. Wtem buchający parą, włochaty potwór z przeraźliwym sapaniem, jak koń, zwalił się na niego. Rafał uczuł wszczepione w siebie pazury i kły. Straszliwa, długa paszcza wżarła się w kożuch na jego piersiach, przejęła kłańcami grubą sukienną kurtę i, miotając łbem otbrzymim, targała w prawo i w lewo. Kły worały się w ciało. Jakoby obuchem siekiery druzgotały mu piersi, ramiona, ręce — ciosy tego czarnego łba. Czynem rozpaczy Rafał chwycił nagimi dłońmi ów czerep za nastroszone grube kudły około stojących uszu. Zdusił żelazne, ogniem zionące gardło. Klęcząc w śniegu, zaczął teraz borykać się, wodzić na śmierć i życie ze zwierzem. Był to pod nim, w objęciu jego stalowych łap, w jego pysku, to leżał na nim. Wkrótce jednak wydał wrzask przeraźliwy, gdy ręce znaiazły się w rozwartej paszczy. Lśniące widzenie przeraźiiwych oczu wilka ozionęło go mrozem śmierci. Wtedy obie ręce wydarł z paszczy i zadał w owe ślepia cios zwiniętą pięścią. Ale prawa dłoń trafiła w rozwartą paszczękę i wbiła się aż po gardziel. Piorunowym ruchem Rafał rozwarł pięść i wszystkimi palcami, silniej niż sęp szponami, wpił się w to ogniste gardło u podstawy jęzora. Darł go na zewnątrz. Wiłk rozwarł pysk, wygiął się jak naciągnięty łuk. Wszystkie cztery nogi wszczepił w piersi Rafała. Pazury zdarły w szmaty, w strzępy kożuch i orały żywe ciało od gardzieli do brzucha. Tylko

Изведнъж, без сам да знае кога, Рафал чу трясък. Многоцветни като дъгата пламъци изпълниха главата му, очите му. Той се преметна през главата на кобилата, която се строполи на земята, и отхвръкна в една дълбока пряспа. Известно време лежа възнак, затънал до шия в мекия сняг, отмалял и почти доволен от това, което се случи. Но ето че едно космато чудовище, от което бухаше пара, с пронизително пъхтене се срина като кон върху него. Рафал усети как се забиват в него нокти и зъби. Страхотна дълга муцуна се заби в кожуха му, проби със зъби дебелата вълнена куртка и като мяташе грамадната си глава, почна да ръфа наляво и надясно. Зъбите заораха по тялото му. Ударите на тая черна глава като удари на брадва смазваха гърдите, раменете, ръцете му. С отчаяно движение Рафал хвана с голи ръце тая глава за дебелите настръхнали космени около щръкналите уши; почна да души желязното, бълващо огън гърло. Коленичил в снега, той поде борба на живот и смърт със звяра. Ту попадаше под него, в обятията на стоманените му лапи и устата, ту лежеше върху него. Скоро обаче нададе вик на уплаха, защото ръцете му се намериха в зейналата уста. Острият, пронизителен поглед на вълка го лъхна със студа на смъртта. Тогава той издърпа ръцете си и с пестник блъсна звяра в очите. Но дясната му ръка улучи отворената уста и се вби чак в гърлото. Със светкавично движение Рафал разтвори пестника и по-силно, отколкото орел с ноктите си, впи всички пръсти в това огнено гър-

gruby pas rzemienny kiszki od nich osłonił. Łeb targał się w oszalałych ręku Rafała æ śmiertelną potęgą. Ślepia kołowały.[10]

ло, в основата на езика. Задърпа го навън. Вълкът отвори уста, прегъна се като опънат лък и заби в гърдите на Рафал четирите си крака. Ноктите разкъсаха на дрипи, на парцали кожуха и деряха живото тяло, от гърлото до корема. Само дебелият кожен колан предпази червата му от тях. Главата се дърпаше със смъртоносна мощ от обезумялата ръка на Рафал. Очите се въртяха изцъклени[11].

Икономов безпроблемно превежда на български език и бита на шляхтата, многобройните описания на природата (особено в лирическите отстъпления), философските спорове и идеи в сюжетната линия, съпровождаща княз Гинтулд, описанието на Наполеон и други възлови пасажи в текста на романа.

През 1959 г. е публикуван преводът на последния роман на Жеромски „Предпролет“ („Przedwiośnie“). В самия край на живота си полският класик увенчава творчеството си с поредното търсене (или по-скоро напипване) на идея за обществена справедливост. Този роман, приет прихиве на писателя доста противоположно от различните критически лагери, след Втората световна война е глорифициран от марксистката критика в Полша и останалите страни на „народнодемократическия лагер“. Характерният за Жеромски широк идеен плурализъм е сведен от критиката единствено до интереса на главния герой Цезари Барика към социалистическото движение, а отвореният финал на присъединяването на Цезари към манифестиращите към Белведер работници е представян като окончателно решение на автор и герой. Тези и редица други моменти са истинско изпитание за свободата на преводаческата съвест. С удовлетворение трябва да се отбележи, че преводачът Стефан Илчев не изкривява творческата си съвест и представя не само художествено, но и идейно автентично текста на полския писател. Краткото Хрушчово „затопляне“ в края на 50-те години вероятно е спасило някои пасажи от намесващата се и при съвсем по-безобидни текстове цензура. Показателен в това отношение е епизодът с нелегалното комунистическо партийно събрание, което Жеромски е описал с невероятна правдивост. Негова кулминация е „изказването на другаря“ Барика:

– Chciałem powiedzieć parę słów – zaczął Cezary – jakby określić? – prawie w kwestii formalnej. Chciałem zwrócić uwagę na nieskuteczność takiej propagandy jak ta, której przykład słyszałem przed chwilą.

Jeżeli tutejsza klasa robotnicza przeżarta jest nędzą i chorobami, jeśli ta klasa jest w stanie zwyrodnienia czy na drodze do zwyrodnienia, jeżeli ta klasa jest pozbawiona kultury, to ja-kimże sposobem i prawem ta właśnie klasa może

Исках да кажа няколко думи — започна Цезари — от формално, ако мога така да се изразя, гледище. Исках да обърна внимание върху безрезултатността на такава пропаганда, каквато слушах тук преди малко.

Ако тукашната работническа класа е проядена от мизерия и болести, ако тази класа е изродена или е на път да се изроди, ако тя е лишена от култура, тогава по какъв начин и с какво право тая именно класа може да пре-

rwać się do roli odrodzicielki tutejszego społeczecstwa? Takich argumentów nie należy używać. Należy raczej schować te fakty na dno, na sam spód dowodzec, gdyż jest to właściwie argument przeciwko racjonalności uroszczec komunizmu. Klasa przeżarta nędza i chorobami może być tylko obiektem czyjejś akcji odrodzecczej, iecz w żadnym razie nie czynnikiem odradzającym. Chory dotknięty klęską braku kultury nie może przecie ani sam siebie, ani nikogo innego skutecznie leczyć. Tego chorego musi leczyć ktoś świadom – lekarz.[12]

тендира за ролята на възродител на тукашното общество? Такива аргументи не бива да се употребяват. Тия факти по-скоро трябва да се крият най-отдолу, на самото дъно на аргументите, защото те са всъщност аргумент срещу рационалността на претенцията на комунизма. Една класа, която е разядена от мизерия и болести, може да бъде само обект на нечия възроденческа акция, но в никой случай не може да бъде възраждащ фактор. Болният, засегнат от болестта „липса на култура", не може да лекува резултатно нито себе си, нито другиго. Тоя болен трябва да бъде лекуван от някой просветен — от лекар.[13]

Наред с всичко останало в навечерието на санационния режим на Ю. Пилсудски чрез разработения в романа „мит за стъклените домове" Жеромски доказва, че една от малкото сфери в Полша, които не се нуждаят от „оздравяване", е литературата. Ст. Илчев умело превежда тази възлова част, в която разказът на стария Барика е доста близо до приказката, но в контекста на 50-те години напомня утопийността на програмите на компартиите:

– To, oczywiście, jego sekret?

– Sekret. Z olbrzymiej masy płynnej wyciąga gotowe belki, tafle, kliny, zworniki, odlane, a raczej ulane według danego architektonicznego planu. Cały szklany parterowy dom, że ścianami ściśle dopasowanymi z belek, które się składa na wieniec, a spaja w ciągu godziny, z podłogą, sufitem i dachem z tafel – oddaje nabywcy gotowe. W domach tego typu, wiejskich, czyli, jak się dawniej mówiło, chłopskich, nie ma pieców. Gorąca woda w zimie idzie dokoła ścian, wewnątrz belek, obiegając każdy pokój. Pod sufitem pracują szklane wentylatory normujące pożądane ciepło i wprowadzające do wnętrza zawsze świeże powietrze.[14]

— Тайна. От грамадната течна маса той прави готови греди, плочи, клинове, скоби, отлети или по-скоро излети според даден архитектурен план. Цяла стъклена едноетажна къща със стени от точно прилепващи греди, които се свързват една с друга и се спояват за един час, с под, таван и покрив от плочи се предава готова на купувача. В селските къщи от този тип няма печки. През зимата гореща вода минава през стените вътре в талпите около всяка стая. Под потона работят стъклени вентилатори, които регулират желаната топлина и вкарват вътре винаги пресен въздух.[15]

През 1964 г. е публикувана трилогията „Борба със сатаната". Вече стана дума, че през 1939 г. бе отпечатана втората част от тази трилогия, а още през 1920 г. е публикуван откъсът „Отмъщение" от последната част „Харитас" (сп. „Сила", II, 1920, № 22). Новият превод на Димитър Икономов съдържа пълния текст, включващ романите „Превъплъщенията на Юда", „Виелица" и „Харитас". Той е извършен значително по-прецизно. За разлика от публикацията във в. „Мир" заглавието на втората част

„Zamiec“ е преведена не като „Буря“, което на полски би било „Burza“, а като „Виелица“.

„Борба със сатаната“ не е сред най-сполучливите книги на Жеромски, но още в периода между двете световни войни привлича българските издатели с пикантността на действието, което се разиграва основно в Париж. Според най-меродавната полска литературна енциклопедия към 1985 г. трилогията е преведена освен на български само на чешки и руски, което опровергава рекламата във в. „Мир“ и за европейската рецепция на романите от трилогията. Но след като българската читателска публика вече е запозната с най-стойностните и от художествена, и от идеологическа (според издателските критерии от 60-те години) гледна точка произведения на Жеромски, на нея могат да се поднесат и по-периферни творби от препоръчания от Москва полски класик. „Препоръката“ помага и за издаването на романа „История на греха“ („Dzieje grzechu“).

„История на греха“ в превод на Стефан Илчев е отпечатан през 1972 г. и преиздаден отново 10 години по-късно. Неговата поява цели разнообразяването на пролетарската и историческата тематика на превежданата в България полска литература. Обемният роман не затруднява утвърдения преводач и преводът се отличава с живост, образност и плавност.

Стефан Илчев увенчава преводаческото си дело с преводите на новелите и разказите „Елегия“, „Забрава“, „Целувка“, „Непреклонната“, „Здрач“, „Доктор Пьотр“, „В примките на несретата“, „За войника скитник“, „Табу“, „Ариман си отмъщава“, „Горско ехо“, „Голият паваж“ и „Авлига“, включени в публикувания през 1977 г. под заглавие „В примките на несретата“ сборник с кратка проза. Прави впечатление, че някои от творбите вече са били превеждани и публикувани, но че сред тях липсва новелата „Ще ни кълват гарвани и врани...“. Сравнението на преводите показва както възходящото развитие на българския език, така и укрепването на българската преводаческа школа. Това се вижда не само при съпоставяне с по-старите преводи („Забравяне“, „Ариман си отмъщава“):

Zapowiedzieliśmy gajowemu Lalewiczowi, że nazajutrz przed świtem będziemy u niego, skąd ma nas poprowadzić na młode kaczki, „klapaki“ – do jemu tylko wiadomego smugu nad stawem.

Słowo się rzekło – trzeba było wstać przed drugą w nocy, naciągnąć długie buty i iść. Idziemy tedy z panem Alfredem, papierosy palimy, gwarzymy od niechcenia... Idziemy twardą ścieżką między zbożami. Zgięte już ku ziemi kłosy okwitłego żyta do twarzy nam niemal dostają – na każdym z nich wiszą ogromne krople rosy. Z rozkoszą przesuwasz rękę po mokrych kłosach i pozwalasz, by cię bily po twarzy. Pachnie zboże...[16]

Ние предупредихме лесничея Лялевич, че на утрешния ден, преди да съмне, ще отидем при него, и че той трябва да ни съпроводи до някое известно само нему място, дето се въдят много патици.

Той ни чакаше; трябваше да се стане на два часа през нощта, да се обуят дълги ботуши и да се върви. И

Пратихме вест на горския пазач Лялевич, че утре преди зори ще бъдем при него, оттам той щеше да ни води на млади патици, „голишарчета“, в един само на него известен кът край езерото.

Казахме — ще станем преди два часа, по тъмно, ще обуем ботушите и ще тръгнем. И ето — вървим с госпо-

ето вървим ние с пан Арфреда, пушим и лениво приказваме... Вървим по тясна пътечка между нивята. Приведените вече към земята класове на успялата да прецъфти ръж стигат почти до самото ни лице; на всеки от тях висят големи капки роса. С наслада прекарваш ръка по мокрите класове и ги оставяш да те ударят по лицето. Миришеше на ръж...[17]

дин Алфред, пушим цигари, разговаряме по малко... Вървим по утъпкана пътека между нивите. Прегънатите вече към земята класове на прецъфтялата ръж стигат почти до лицата ни — на всеки клас висят едри капки роса. С наслада протягаш ръка към мокрите класове и се оставяш да те удрят по лицето. Мирише на нива...[18],

но и при сравняването на превода на разказа „Здрач“ с направения от Любомир Андрейчин превод през 1940 г.:

I teraz oto z dała noc idzie. Dalekie, jasnoniebieskie lasy sczerniały i rozpływają się w pomroce szarej, na wodach błask przygasa, od stojących prze? zorzą świerków padają niezmierne cienie. Na szczy-tach wzgórz, po porębach czerwienią się tylko jeszcze gdzieniegdzie to pniaki, to kamienie. Od tych punktów świecących odbijają się małe i nikłe promyki, wpadając w głębokie pustki, jakie tworzy pośród przedmiotów ciemność niezupełna, wibrują w nich, łamią się, drżą przez mgnienie oka i gasną, gasną po kolei. Drzewa i krzewy tracą wypukłość, bryłowatość, kolor naturalny i tkwią w szarej przestrzeni tylko jako płaskie kształty o dziwacznych zarysach, czarne zupełnie.

W nizinie zsiada się już mrok gęsty i pociąga chłód, na wskroś przejmujący człowieka. Pomroka idzie niewidzialnymi falami, pełznie po zboczach wzgórz, wciągając w siebie jałowe barwy ściernisk, wykrotów, osypisk, głazów.

Na spotkanie fal mroku wstają z bagien inne, białawe, przejrzyste, ledwo-ledwo widzialne, czołgając się smugami, kłębami okręcają się dokoła zarośli, dygocą i miętoszą ponad wód powierzchnią. Zimny powiew wilgoci miesi je, tłucze po dnie doliny, rozciąga na płask, jak postaw s zgrzebnego płótna.[19]

И сега, ето — из далечината иде нощта; далечните светлосини гори почерняха и се стаиха в сивата дрезгавина, блясъкът на водната повърхност загасва, от изправените пред сиянието на залеза смърчове падат грамадни сенки; по върховете на хълмовете, по сечищата се червенеят още тук-таме само пънове и камъни. От тия светливи точки се пръскат малки и слаби лъчи, промъкват се в дълбоките прохладни пространства, които образува между предметите непълният мрак, люлеят се в тях, пречупват се, затрептяват за миг и гаснат, гаснат един след друг. Дървета и храсти губят изпъкналост на формата, масивност и естествен цвят и остават в сивото пространство само като плоски фигури с чудновати очертания, съвсем черни.

В низината пада вече гъст мрак и повява хлад, който пронизва човека. Мракът идва на невидими вълни, пълзи по склоновете на хълмовете и пог-

И сега ето отдалече иде нощта: далечните светлосини гори почерняха и се сливат със сивия сумрак, на водите блясъкът загасва, от възправените пред залеза смърчове падат грамадни сенки. По върховете на възвишенията, по сечищата още се червенеят тук-там само дънери или камъни. Малките и слаби лъчи се отбиват от тия светли пунктове, падат в дълбоките празнини, каквито прави непълната тъмнина вред предметите, играят в тях, пречупват се, треперят за миг и гаснат, гаснат един след друг. Дърветата и храстите губят своята релефност, масивност, естествения си цвят и стоят в сивото пространство само като плоски фигури с чудновати очертания, напълно черни.

В низината вече пада гъст мрак и полъхва студ, който пронизва човека. Мракът идва на невидими вълни, пълзи по склоновете на височините и поглъща бледите багри на стърнищата, изкъртените дървета, сипеите, камъните.

лъща в себе си пустия цвят на стърнища, повалени дървета, сипеи и камъни.

Срещу тия вълни на мрака се надигат да ги срещнат от блатата други — белезникави, прогледни, едва-едва видими; те се влекат на върволици, като кълба се овиват около храстите, трептят и се разкъсват над водната повърхност. Студеният дъх на влагата се пръска, разнася се по дъното на долината, разстила се в една плоскост като къс от конопено платно.[20]

Срещу вълните на мрака от блатата се вдигат други вълни, белезникави, прозрачни, едва-едва видими, лазят на ивици, увиват се на кълба около гъсталака, треперят и се мачкат над повърхността на водите. Студен полъх от влага се трупа, блъска по дъното на долината, простира се на равното като дълго кълчищно платно.[21]

Преводът на Ст. Илчев се нарежда до най-добрите преводи на импресионистични картини от полски, направени до този момент от Дора Габе и Христо Вакарелски.

Преводната рецепция на прозата на Стефан Жеромски в общи линии не изостава чувствително от появата на оригиналите в Полша. Най-бързо спрямо полската им премиера са преведени някои разкази и новели и романът „Вярната река“. Половин век след смъртта на автора (и след последния му роман „Предпролет“) на български език са преведени почти всички негови стойностни творби. На базата на полски сведения към 1985 г. („Literatura polska - przewodnik encyklopedyczny“, Warszawa, 1985) може да се твърди, че българската рецепция на прозата на Ст. Жеромски е сред най-силните в Европа.

Проникването на произведенията на Жеромски у нас става на няколко етапа. Началният — до Първата световна война — се характеризира със стихийност и предпочитания към кратките прозаични форми. Той се осъществява от ентусиазирани, но не напълно професионални преводачи. В следващия период — между войните — се появяват първите самостоятелни книги с разкази и романи. Сред техните преводачи вече има писатели и университетски преподаватели. Качеството на преводите започва да надхвърля информационното равнище и да извежда на преден план патриотизма и художественото майсторство на полския прозаик. Търси се не само пикантното и развлекателното („Буря“), но и същностното в художествените интерпретации на полската история и съвременност. Наблюдава се възходяща линия както при подбора, така и при качеството на преводите. Тя достига своята кулминация в самото навечерие на Втората световна война. Тази линия по политически причини е силно редуцирана след навлизането на Германия и СССР в Полша през септември 1939 г. и до победата над фашизма е отпечатан единствено разказът „Здрач“ в превод на Л. Андрейчин в седмичника „Родно изкуство“ (№ 10, 1940).

Непосредствено след края на Втората световна война рецепцията на Ст. Жеромски в България е изключително теоретико-критическа. През 40-те и 50-те години за него повече се пише, отколкото превежда. Литературни портрети на писателя правят Е. Георгиев, В. Иванов, П. Динеков, В. Смоховска и др. В по-ново време към историческата проза на Жеромски интерес проявява и славистът Н. Даскалов[22].

Преводаческата пауза е последвана от преводен бум през двете десетилетия от 1957 до 1977 г., когато са преведени най-известните романи на

Жеромски. Макар и неизбежно идеологически насочвана, селекцията на творбите през този етап е безпогрешна.

С удовлетворение може да се заключи, че прозата на Стефан Жеромски е представена в оптимален количествен и художествен обем и във вид, максимално близък до оригинала. Все още липсват преводи на публицистични и драматургични произведения от този автор, но в условията на сегашния свободен книжен пазар може да се предположи с голяма доза вероятност, че поради изключително полската си насоченост те няма да бъдат преведени и отпечатани. Това дава основание да се смята, че преводната рецепция на творчеството на Стефан Жеромски у нас е завършила.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Jakubowski, Jan Zygmund.* Literatura polska — przewodnik encyklopedyczny. T. 2. Warszawa, 1985, s. 698.

[2] *Żeromski, Stefan.* Wierna rzeka. Warszawa, 1973, s. 98.

[3] *Жеромски, Стефан.* Вярната река. Прев. Ангел Каралийчев. С., 1934, с. 88.

[4] *Żeromski, Stefan.* Wierna rzeka, s. 164.

[5] *Жеромски, Стефан.* Вярната река. Прев. Ангел Каралийчев, с. 142.

[6] *Żeromski, Stefan.* Syzyfowe prace, Warszawa, 1987, s. 184.

[7] *Жеромски, Стефан.* Сизифов труд. Прев. д-р Любомир Андрейчин. С., 1939, 234—235.

[8] *Żeromski, Stefan. Popioły.* — In: Pisma wybrane. T. 11. Warszawa, 1988, s. 58.

[9] *Жеромски, Стефан.* Пепелища. Прев. Димитър Икономов. С., 1975, с. 576.

[10] *Żeromski, Stefan. Popioły.* — In: Pisma wybrane. T. 9. Warszawa, 1988, 108—109.

[11] *Жеромски, Стефан.* Пепелища. Прев. Димитър Икономов, с. 117.

[12] *Żeromski, Stefan.* Przedwiośnie. Warszawa, 1985, s. 290.

[13] *Жеромски, Стефан.* Предпролет. Прев. Стефан Илчев. С., 1959.

[14] *Żeromski, Stefan.* Przedwiośnie, s. 69.

[15] *Жеромски, Стефан.* Предпролет. Прев. Стефан Илчев.

[16] *Żeromski, Stefan.* Opowiadania. Warszawa, 1993, s. 55.

Жеромски, Стефан. Горски отгласи. Прев. Стоян Коледаров. С., 1919, разказа „Забрава", с. 30.

[18] *Жеромски, Стефан.* В примките на несретата. Прев. Стефан Илчев. С., 1977, разказа „Забрава", с. 17.

[19] *Żeromski, Stefan.* Opowiadania, 50—51.

[20] *Жеромски, Стефан.* Здрач. Прев. д-р Л. Андрейчин. — Родно изкуство, 1940, № 10, с. 2.

[21] *Жеромски, Стефан.* В примките на несретата. Прев. Стефан Илчев, разказа „Здрач", с. 59.

[22] *Даскалов, Николай.* Темата за Наполеон у Толстой и Жеромски. — Литературна мисъл, 1978, № 9, 27—36; Оспорвани шедьоври. В. Търново, 1994, и др.

Панайот Карагьозов

ЯРОСЛАВ ИВАШКЕВИЧ

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

1894—1980

Ивашкевич е изтъкнат полски прозаик, поет, драматург и есеист от края на Първата световна война до 70-те години на XX в. Роден е край Киев, където завършва гимназия и право, а също така следва и музика. От 1918 г. живее във Варшава, където е секретар на председателя на Сейма. По-късно става дипломат, деец на културата, сътрудник и редактор на различни списания. След войната е дългогодишен председател на Съюза на полските писатели.

Творческият силует на Ивашкевич се формира в източните покрайнини на Полша, където годините непосредствено след Първата световна война не са свързани с пълно отричане на младополския модернизъм и естетизъм. В продължителния си литературен път той се докосва до различни художествени направления, но не се обвързва изцяло с нито едно от тях. Ивашкевич култивира собствен литературен изказ, чрез който посредством интелектуализъм и пиетет към естетиката представя оригинална визия за света[1]. Основните проблеми на неговото целокупно творчество са съсредоточени около представянето на опозицията живот—изкуство и са конкретизирани чрез антиномиите: мечта—реализация, любов—омраза, живот—смърт, памет—време, биологизъм—одухотвореност и др.

През 1919 г. Ивашкевич дебютира със стихосбирката „Осмостишия“, („Oktostychy“) и само през междувоенното двадесетилетие издава още осем книги в мерена реч и няколко сборника с разкази и романи. До 30-те години в творбите му преобладава автобиографичното, край на което слага романът „Заговорът на мъжете“ („Zmowa mężczyzn“, 1930). Без да се отказва от лично преживяното, в творчеството му взема връх фикцията. Издадените през 1933 г. повести „Госпожиците от Вилко“ („Panny z Wilka“) и „Брезовата горичка“ („Brzezina“), както и историческият роман „Червените щитове“ („Czerwone tarcze“, 1934) му донасят необратима писателска слава. Сред най-известните му произведения, написани след Втората световна война, са трилогията „Слава и чест“ („Sława i chwała“), 1958—1962 и сборниците с разкази и новели „Нова любов“ („Nowa miłość“, 1946), „Любовниците от Марона“ („Kochankowe z Marony“, 1961), „Градини“ („Ogrody“, 1974), „Юлска нощ“ („Noc lipcowa“, 1976) и др.

Рецепцията на Ивашкевич в България започва сравнително късно. Прави впечатление, че докато отделни стихотворения и дори цели стихосбирки от неговите връстници от литературния кръг „Скамандър“ Ю. Тувим, К. Вежински и М. П. Ясножевска се появяват у нас още през междувоенния период, то първите преводи от Ивашкевич са от 1950 г. Две години преди това в предговора към сборника „Бореща се Полша“ са отпечатани първите сведения за него. Популярността му увеличават статиите на Р. Матушевски „Пет години свободна полска литература“ (в. „Учи-

телска борба“, V, 1949, № 35) и „Тазгодишните литературни награди в народна Полша“ (сп. „Септември“, V, 1952, № 11). По-късно литературнокритически представяния на Ивашкевич правят В. Смоховска, Д. Добрев, В. Иванов, П. Динеков и др. Обзорна епитафия на жизнения и творческия му път поставя Б. Биолчев — „Ярослав Ивашкевич 1894— 1980“ (сп. „Пламък“, 1980, № 6, с. 169—171).

Първото преведено стихотворение от Ивашкевич „Песен за мира“ е подбрано в контекста на времето и през 1950 г. е отпечатано в два превода — на И. Генов (в. „Изгрев“, VII, № 1956) и на И. Добрев (сп. „Септември“, III, № 5). През 1953 г. Е. Багряна превежда „Изваждането на броненосеца Гнайзенау“, а от 60-те години редица поети и преводачи с различна известност (между които е и самата Багряна) ускоряват стихотворната рецепция на Ивашкевич у нас. Прозата му достига до българския читател в края на 50-те години, когато в сборника „Бурни години“ (1957) са отпечатани разказите „Ружа“ и „Икар“ в превод съответно на Т. Михайлова и В. Геновска.

Закъснялата рецепция на този известен в Полша писател е свързана с неговия изключителен естетизъм. Ранната му поезия (може би най-стойностна в цялото му творчество) се свързва с младополския модернизъм и по подобие на стиховете на Л. Стаф не успява да изкуши перото на междувоенните ни преводачи (тази тенденция е нарушена единствено от личното приятелство на Д. Габе с Ян Каспрович). Белетристиката на Ивашкевич се отличава с изключителна филигранност на езика и формата, което изисква високи преводачески умения и в същото време не привлича с франтантна тематика. Повечето от пиесите му, разработващи теми за изкуството, до голяма степен са свързани доста тясно с полската литературна и културна история и не представляват интерес за широката публика.

И докато „нерецепцията“ на Ивашкевич може да се обясни с особеностите на неговото творчество, то мощната поява на същото това творчество върху страниците на българската периодика и книгоиздаване от края на 50-те години е свързано с длъжността му на председател на Съюза на полските писатели в периодите 1945—1946, 1947—1949 и особено от 1959 г. почти до края на жизнения му път. В случая обаче е необходимо да се подчертае, че за разлика от забравените отдавна преводи на пишещи партизани и политически дейци от страните с народна демокрация (като Антонин Запотоцки например) „конюнктурният катализатор на длъжността“ само поправя една културна несправедливост.

Отпечатването на самостоятелни книги с творби на Ивашкевич също е белязано с някои странности. Наблюдава се една огледална хронологичност, деляща превода от оригинала — т. е. колкото по-късно е написано дадено произведение на автора, толкова по-бързо се превежда то у нас. Поразяващ в това отношение е фактът, че докато трите части на романа „Слава и чест“ се отпечатват в Полша от 1958 до 1962 г., българският превод на същия роман излиза още през 1958 г. Много кратко време дели и появата на „Любовниците от Марона“ в Полша (1961) и България (1964), както и на „Градини“ (съответно 1974 и 1976 г.) и на „Юнска нощ“ (1976 и 1979 г.). Изключително бързо достига до нашия читател и есеистиката на Ивашкевич. На другия полюс стои ранната му поезия, която е преведена с половинвековно закъснение.

Самостоятелният книжен дебют на Ивашкевич е през 1958 г., когато издателство „Народна култура“ отпечатва в превод на Методи Методиев и Анастасия Ганчева-Зографова публикуваната две години по-рано в Полша първа част на „Слава и чест“. В кратка бележка се дават някои данни за автора и действието на романа, като дори е скициран хронотопът (1914—1930 в Украйна, Франция и Полша) и основните герои. Бележката не е подписана и не става ясно дали е дело на начеващия в превода М. Методиев или на утвърдената в тази област А. Ганчева. За съжаление никъде не се посочва, че ще има продължение (в още две части чак до средата на века) и което е още по-изненадващо — въпреки благоприятната (от гледна точка на „демократичните промени“ в България) тематика останалите части от романа не се издават.

Вторият и последен роман, който се превежда у нас, е „Червени щитове“. В превод на Малина Иванова и с предговор от П. Динеков той излиза през 1974 г. Неговата поява е в контекста на общия издателски интерес към историческата романистика и същевременно реверанс към председателя на СПП. Но този роман, който третира проблеми от полската история през XII в. (когато и нашата държава е още силна и свободна), има и съвременно значение, тъй като в него „Ивашкевич се опитва да види Полша в нейното съотношение с Европа и в същото време да намери самостоятелния ѝ път на историческо развитие“[2].

Най-интензивна е рецепцията на Ивашкевич през 60-те и 70-те години, когато се превеждат най-интересните разкази и новели на живия полски класик. През 1964 г. излиза сборникът „Любовниците от Марона“, в който преводачът Д. Икономов освен титулната включва още 11 новели. На следващата година Магдалена Атанасова превежда „Игуменката Йоанна“ („Matka Joanna od Aniołów“), а през следващото десетилетие излизат сборниците „За кучетата, котките и дяволите“ (1972, прев. Иван Вълев), включващ: „Разказ с куче“, „Разказ с котарак“, „Воденицата край Лютиня“ и „Църквата в Скаришев“; „Градини“ (1976), съдържащ: „Сънища“, „Градини“ (прев. М. Методиев) и „Sérénité“ (прев. Д. Икономов); и „Юнска нощ“ (1979, прев. Райна Цветкова), съдържащ новелите: „Заруджe“, „Воденицата на Камьонна“, „Швейцарски разказ“ и „Квартет от Менделсон“. През 1973 г. в книгата „Съвременни полски разкази“ е включен разказът „Нотр-Дам ла гранд“ в превод на Д. Икономов, който покъсно в превод на Л. Рачева излиза и в „Мефисто-валс“. Белетристичната рецепция на Ивашкевич у нас завършва „Брезовата горичка“ (1988), в която наред със заглавната новела преводачът е включил и „Сенки“. Необходимо е да се отбележи, че интересът към някои от новелите е предизвикан от прожектираните по българските екрани техни киноверсии.

Есеистиката на Ивашкевич е представена сравнително пълно. През 1978 г. Силвия Борисова под заглавие „Хора, изкуство, книги“ включва някои от най-известните му есета и предговори, между които „Приказките на Андерсен“, „Толстой“, „Мицкевич“, „Пушкин“, „Достоевски“, „Виткаци“, „Поетите на Ленинград“ и др. През 1981 г. до българския читател достигат и музикалните пристрастия на видния полски интелектуалец. Преводачката Лилия Рачева подбира, а издателство „Музика“ отпечатва под заглавие „Мефисто-валс“ едни от най-интересните музикални новели на Ивашкевич („Приятели“, „Четвърта симфония“, „Мъртвият пче-

Институт за литература БИБЛИОТЕКА

лин“, „Психея“). Макар и само с пиесата „Лято в Ноан“, преведена от Д. Икономов през 1963 г., у нас е представен и драматургичният талант на Ивашкевич.

До неговата поезия, макар и със закъснение, се докосват множество преводачи от различни поколения (Е. Багряна, П. Караангов, З. Кисьов, К. Кадийски, А. Боянов и др.). Наред със стиховете в периодиката, през 1967 г. в сборника „Съвременни полски поети“ са поместени цикълът „Плеяди“, „Калина“, „Късна вечер“, „Никога не съм така живота аз обичал...“ в превод на Е. Багряна и из „Плитката на есента“ с преводач П. Караангов. Единствено Иван Вълев проявява упорството да представи в хронологичен план поетическото развитие на Ивашкевич чрез значителен брой негови стихотворения. Едва две години след смъртта на полския писател българският читател получава пълна картина за ренесансовата му енциклопедичност. През 1982 г. излиза стихосбирката „Утре е жътва“ в превод на И. Вълев. В нея пловдивският преводач представя творби от различни стихосбирки на Ивашкевич — от първата му поетична книга „Осмостишия“ (1919) до последната „Синоптична карта“ („Mapa pogody“, 1980). Извън подбора на Вълев са останали единствено стиховете, публикувани в периода между 1968 и 1980 г. Достойнство на издадената от „Народна култура“ книга е и нейната двуезичност. Всяко от стихотворенията е отпечатано в оригинал и в превод и читателят може да се увери в добросъвестността и преводаческия талант на съставителя и преводача.

И. Вълев не се затруднява нито от класическата избистреност и премереност на октостиховете:

ПРОЛОГ

PROLOG

Залязващото слънце с пръски златна лава
понякога за миг тъгата ми смущава.

Czasem spokojny smet przez chwilę, mi zamąca
Jesienny, złoty grot zachodzącego słońca.

И моята душа, над спомените бдяща,
към светлите петна усмивчица изпраща.

I dusza ma czująca odwiecznych wspomnień echa
Do tych świetlanych plam łagodnie się uśmiecha.

Във миговете на самотност и затишия
Психея ниже перлите на осмостишия.

Z promieni dobrych tych samotnej psychy
Rodzi się pereł rząd — nizane oktostychy.

И щом настъпят дни без слънце и без птици,
ще ме зарадват само тези огърлици.

I gdy przychodzi znów dni bezsłonecznych bladość,
To w naszyjniku tym jest cała moja radość[3],

нито от рефлексивната насоченост на по-късните творби на поета:

* * *

Ето есента. Луната става все по-бяла.
Скреж по клоните. Преди пръстта да е заспала,
скрива се зеленината в корените сънени.
Светло уж, а хладен вятър облаците жъне.

Oto jesień. Zbielała pełnia wstaje właśnie.
I drzewa pobielały. Zanim ziemia zaśnie,
Chowają zieleń liści w zmartwiałe korzenie.
Jasno, a zimny wiater chłodne chmury żenie.

Все по-често в себе си и в къщи се затварям.
Малко искам от живота. Ще съм благодарен
да приседна с две-три книги до една камина.
Тръгвай си, момиче. Като лято ти отмина.

Coraz częściej powracam do sztucznego żaru,
Przysuwam do komina krzesło. Tylko paru
Trzeba mi teraz ksiażek. Dziękować I za to.
Odejdź ode mnie, dziewczę. Minęłas jak lato[4].

* * *

Счупи се перото, ала още пише.
Онемя сърцето, ала още бие.
Някой нещо вика... Глас нечут, излишен.
И звезди над мен прелитат, и стихии.

Pióro strzaskane, ale jeszcze pisze,
Serce zastygłe, ale jeszcze bije,
Głos sie odzywa... ale nikt nie słyszy,
I gwiazdy świecą nad głową — niczyje.

Лутат се по пътя дървеса огромни,
шумолят липите, кършат клони сини.
Аз стоя и слушам: вятърът ми спомня
онова, което мина и отмина.

Droga wśród nocy idą ciemne drzewa,
Łopoca lipy, lamią się gałęzie,
Ale ja stoję, słucham: i wiatr śpiewa
O tym, co było i czedo nie będzie.

Кой си ти, какъв си — ех, кого да питаш,
още рано е за съд или награда.
Може би си лека клонка над вълните
или камък, който на дъното пада.

Jeszcze nie pora na ostatnie sądy,
Czym byłeś tutaj — nikt nie opowiada.
Moze gałązką, którą niosą prądy,
Może kamieniem, który na dno spada[5].

Сравнението между преводите на връстничката на Ивашкевич Багряна и на младия преводач И. Вълев на стихотворението „Никога не съм обичал тъй живота..." показва, че интерпретациите и на двамата са съвсем близо до оригинала, но все пак по-доброто познаване на полския

език и вероятно старанието са се материализирали в преводаческа оптималност:

nigdy jeszcze tak bardzo nie kochałem życia,
nigdy jeszcze tak bardzo nie pragnąłem śmierci,
od kiedy niby księżyc dala powstający
ogromnym łukiem wschodzić począł koniec.

Resztka dni moich — chciałbym, aby była cała
jak płomień mej miłości wartka i żarliwa
I aby jak płonący krzak na czarnej górze
dusza moja zagasła — a dym wzbił się w niebo.[6]

Никога не съм така живота аз обичал,
никога не съм така смъртта аз пожелавал,
като днес, когато сякаш месец в далнината
с кръг огромен заизгрява краят.

Бих желал остатъкът от дните ми да бъде
жив и огнен както любовта ми
и като горящ храст на върха на хълма черен
да угасва, а димът да литне в небесата.[7]

Никога не съм обичал тъй живота,
никога смъртта така не съм жадувал,
както от мига, в който зърнах края,
отдалеч изгрял като луна огромна.

Колкото остават дни — да бъдат пълни
с радости и болки, както любовта ми.
Като пламнал храст да догори душата,
а димът да литне леко към небето.[8]

През 1994 г. голяма част от преводите на И. Вълев са преиздадени в антологията „Полската поезия между двете световни войни“. Наред с тях са поместени и две от последните стихотворения на Ивашкевич в превод на Първан Стефанов.

Макар и отличаващо се с редица рецепционни странности, творчеството на Ярослав Ивашкевич е представено у нас в неговата жанрова, тематична и идейно-естетическа съвкупност. В преводите на български вземат участие голям брой (над 20) преводачи от различни поколения, но стилистичната константност (независимо от многобройните похвати, които използва) на автора до голяма степен е спомогнала за неговото унифициране (в добрия смисъл на понятието) и на български език. Все пак рецепцията на полския класик ще придобие завършен облик едва след превеждането и отпечатването на последните две части от трилогията „Слава и чест“.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Rohozinski, Janusz.* Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. T. 1. Warszawa, 1984, s. 380.

[2] *Динеков, Петър.* Ярослав Ивашкевич. Предговор — В: Червените щитове. С., 1974, с. 8.

[3] *Ивашкевич, Ярослав.* Утре е жътва. Прев. Иван Вълев. С., 1982, 12—13.

[4] Пак там.

[5] Пак там.

[6] Пак там.

[7] *Ивашкевич, Ярослав.* — В: Съвременни полски поети. Прев. Елисавета Багряна. С., 1967.

[8] *Ивашкевич, Ярослав.* Утре е жътва. Прев. Иван Вълев, с. 95.

Панайот Карагьозов

ЯН КАСПРОВИЧ

JAN KASPROWICZ

1860—1926

Ян Каспрович е един от водещите представители на полския модернизъм, известен у нас преди всичко чрез преведения от Д. Габе и издаден през 1924 г. в самостоятелна книга от поредицата „Полска библиотека“ цикъл „Химни“. Обвързан с естетическите и етичните схващания за изкуството на най-големия представител на българската полонистика у нас — проф. Б. Пенев, българският превод на химничните поеми получава не само широк критически отзвук сред нашата културна общественост, но по особено интересен начин взаимодейства с родния поетичен контекст. Осмислянето на възникналите взаимоотношения между идейно-художествената същност на оригинала и нейната преводна трансформация, изявила облика на традиционното и актуално за времето на превода национално поетическо съзнание, поради своята значимост оформя отделен момент в нашето изследване. Преди това нека обособим по-важните факти от рецепцията на Каспрович у нас.

Хронологически парадигмата на проникващите в родния литературен контекст преводи изглежда така:

— Най-ранният превод принадлежи на българския символист Иван Ст. Андрейчин, който под псевдонима М. Жеков представя през 1910 г. в кн. 3 на антологията „Вечеринки и утра“ химна „Свети Боже, Свети Крепки“ („Święty Boze, Święty Mocny“).

— През 1921 г. в редактираната от Б. Пенев рубрика „Полски текстове“ на „Полско-български преглед“ — най-авторитетното през междувоенното двадесетилетие издание за полска култура, история, обществена и философска мисъл — е публикуван преводът на Д. Габе на сонета „Есен“ („Jesień“) (№ 21, с. 166).

— През същата (1921) година Д. Габе интерпретира откъс от поетичния цикъл „По италианските езера“ („Na jeziorach włoskich“), намерил място в кн. 6—7 (с. 518) от 1921 г. на сп. „Демократически преглед“.

— Пак през 1921 г. Д. Габе издава в кн. 8 (с. 441—451) на сп. „Златорог“ химна „Моята вечерна песен“ („Moja pieśń wieczorna“).

— Отново през същата година в известната антология „Полски поети“, съставена от Б. Пенев и Д. Габе — преводач на включените автори — са препечатани двете по-горе споменати творби на Каспрович, като фрагментът „По италианските езера“ е с незначителни, но интересни с оглед на спецификата на Каспровичевата рецепция у нас преводачески промени.

— Една година по-късно, а именно през 1922 г., в бр. 24 на „Полско-български преглед“ (с. 194—195) намира място преведеното от Слава Щиплиева като „Гора“ стихотворение „Tęsknię ku tobie, o szumiący lesie...“.

— През 1922 г. в „Полско-български преглед“ (№ 24, с. 195) Д. Габе публикува българската интерпретация на лиризирания прозаичен откъс

„Старият храм“ („Starożytny kościół“), от цикъла „O bohaterskim koniu i walącym się domu“.

— Д. Габе публикува през 1923 г. в кн. 2 (с. 77—87) на сп. „Златорог“ първата преводна редакция на химна „Саломе“ („Salome“).

— През следващата година (1924) в неин превод излиза друг химн на Каспрович — апокалиптичният „Dies irae“, издаден в кн. 5 (с. 114—124) на сп. „Листопад“.

— Като самостоятелна книга цикълът „Химни“ („Hymny“), без химничната поема „Maria Egipcjanka“, се появява през 1924 г. — издание на споменатата „Полска библиотека“, предговор — З. Василевски, превод Дора Габе-Пенева.

— През 1923 г. „Полско-български преглед“ (№ 23, с. 178—179) публикува нови фрагменти: „Крадец“ („Złodziej“) и „Благословия“ („Błogosławieństwo“) в превод на Д. Габе от поетически разнородния том лиризирани миниатюри и гротескови разкази „O bohaterskim koniu i walącym się domu“.

— Продължението на интереса към лиризираната проза на Каспрович намиране в сп. „Подвиг“ (1924, № 5, с. 162), където е поместена творбата „Странници“ („Wędrowcy“), чийто преводач обаче не е споменат. Според проф. Тереса Домбек, авторка на книгата „Twórczość przekładowa Dory Gabe“, от която са почерпани по-голяма част от изложените тук данни, езиково-стилистичните особености на българския текст доказват, че той е преведен от Д. Габе.

— В изданието на българските окултисти „Всемирна летопис“ през 1924 г. (№ 7, с. 156—158; № 8—9, с. 178—179) са препечатани откъси от преведените от Д. Габе химни „Свети Боже...“, „Salve Regina“, „Свети Франциск“ и „Моята вечерна песен“.

— През 1931 г. в сп. „Кръгосвет“ (№ 14, с. 27) са препечатани откъси от химна „Свети Боже...“ и т. нар. „Откъслеци“ от химна „Свети Франциск“.

Анализът на фактологическо равнище на българските преводи на Ян Каспрович представя засиления интерес към химничното му наследство, което заедно с преводите на неговата лирика оформя най-често интерпретирания дял от творчеството му.

От друга страна, задълбоченото разглеждане на преводните текстове потвърждава заявения от Т. Домбек[1] и К. Бахнева[2] извод за пречупването на образния свят на полския оригинал през доминиращата в тогавашния ни литературен живот поетика — символистичната.

За да осъзнаем този извод, необходимо е да осмислим художествената същност на Каспровичевия химничен цикъл, както и мястото му в полския поетичен контекст. Важно е да знаем, че поемите актуализират известния от ренесансовата и романтичната поезия диалог между личността и Бога и третират проблема за човешкото страдание. Отделните му образни превъплъщения, както и неговото бунтарско отрицание снемат редица възлови концепции на полския символизъм, но едновременно с това бележат и движението към напрегнатата експресионистична визия, която подчертава силно субективното и интензивно емоционално отношение към действителността. Каспрович обръща внимание на деформираното изображение и на идеята за неговата динамичност и контрастност, залага на засилената хиперболизация и гротескност — все белези на

експресионистичната поетика. От тази гледна точка творбите на полския автор, обобщаващи началното развитие на полския експресионизъм (същинската му фаза се свързва с 20-те години на XX в.), остават чужди на възпитаната в духа на естетико-етичните постулати на Б. Пенев и сродената с духа на българския символизъм преводачка. Изменяйки на оригинала, Д. Габе едновременно с това защитава пред нашия читател определен образ на полската литература, върху който Б. Пенев усилено настоява не само в литературнокритическите си текстове, но и чрез подбора на превежданите произведения. Този образ е основан върху привлечените образци на полския романтизъм и модернизъм (неоромантизъм) и е дистанциран от антиромантично настроените (в този смисъл и експресионистични) изяви на съвременната полска литература. Такава преводна интерпретация, наложила върху образците на полската литература поетиката на българския символизъм (по подобен начин звучат и преведените от Д. Габе „Кримски сонети" на А. Мицкевич), ги приобщава към възникналия през 20-те години у нас спор между защитниците на символизма и привържениците на експресионизма (полемиките между сп. „Златорог", с което е свързан Б. Пенев, и редактираното от пристрастния към експресионизма Гео Милев сп. „Везни").

Както споменахме, началото на преводното общуване с художествените идеи на Каспрович слага И. Ст. Андрейчин, който интерпретира текста на „Свети Боже, Свети Крепки". Като цяло първият български превод не изменя общия смисъл на творбата, но все пак лишава читателя от редица специфични решения, които имат отношение както към полската литературна традиция, така и към съвременната поезия. Авторът на българския превод се отказва да преведе онези откъси от поемата, които свързват темата за злото с пряко обособени от социалния и природния пейзаж образи, развиващи неговия облик по посока на конкретно документалното изображение. И. Ст. Андрейчин избягва от приземения до реалността изказ на страданието, като предпочита да интерпретира онези части от оригинала, които представят трагизма на съществуването чрез по-обща и многозначна образност. Освен това пропуска множество „непоетични" картини, които в унисон с експресионистичното изображение разпространяват образа на земната злина върху надличностното, съчетават я с природно-космичното и надвременното. Така в българския вариант липсва хиперболизираната представа за човешката гибел; не е представен образът на динамичния и траурен поход на масите; отпада шествието на „унижените и оскърбените", свързващо се с представата за времева и пространствена безграничност; отсъстват и екстазните вопли на безименния човешки колектив и т. н. Осезателното намаляване на стиховата количественост на оригинала заличава още една проява на експресионистичното съзнание — избора на поемата като форма за разгънати обобщения. Пристрастеният към символизма И. Ст. Андрейчин трансформира пространната химнична поема в обемно по-малък текст, който се доближава до лиричните химни на нашите символисти — до цикъла „Химни" на Н. Лилиев и до стихосбирката на Т. Траянов „Химни и балади".

Химните на Каспрович отразяват и експресионистичното отношение

към човешката физика, чийто дебалансиран образ не съответства на традиционното художествено портретуване на личността.

Българският преводач обаче тълкува образите съобразно с актуалното за началното десетилетие на века поетично светоусещане, което обособява отделните страни от човешкия облик в символи на драматични изживявания и неосъществен духовен блян. В тази насока символизмът занижава конкретните асоциации с физическото, което се схваща като многозначна метафора на търсените естетико-етични начала.

Регистрирайки позициите на силния в този момент български символизъм, преводът на Андрейчин създава условие за асимилиране на посочените образни конструкции на полския експресионизъм. Поетиката на Каспровичевите текстове, които подготвят същинското развитие на експресионизма в Полша, остава неразбрана за пристрастения към символистичното слово, включително и чрез собственото си творчество (напр. стихосбирката „Цветя на душата"), български писател. Водещото присъствие на символистичната образност доказва не толкова първият български превод на „Свети Боже, Свети Крепки", колкото следващият превод, осъществен от Д. Габе, който на практика окончателно затвърждава емблематиката на българския символизъм. Поетесата прави връзка с творчеството на Яворов и неговото напрегнато визиране на света като „зной". По подобен начин присъства и образът на „заспалите води", който се основава на символистичното отражение на света чрез една от първичните стихии, наложено у нас и с преводните образци на Верлен и Маларме.

В конкретния случай представата за „заспалите води" контаминира две възлови символистични конструкции за околния свят — първата означава (чрез асоциацията с водната стихия) неговия изначален, безбрежен и вечен смисъл, втората се свързва с идеята за неговата непостижимост, непознаваемост, нереалност. Тези обобщаващи редица положения на идеалистическия светоглед, както и на съвременната психология поетични модели се срещат съчетани и в рамките на една отделна творба (например „Заточеници": „вода и суша необятен/света ще бъде сън за нас!" или „Нирвана": „Спят вечните води..."), така че намереният от преводачката образен еквивалент на оригиналното „wyschnięte wody" (букв. „пресъхнали води") освен че обединява две символистични становища, възстановява и цитати от художественото наследство на Яворов.

По-голямата обвързаност на втория превод с образците на нашия символизъм доказва и сравнението с превода на Андрейчин, отразил същия образ като „пресъхнали реки" и в този смисъл по-близък до полския текст, който набляга на мотива за безводието, сушата и жаждата още в предхождащите споменатия израз стихове: „A dzwon się rozlega, / z jękiem się czołga po spalonej łące". Д. Габе обаче превръща „изгорената поляна" в „сухи лъки" и предава експресивното „czołga" (букв. „влече се", „пълзи") предикативно свързано с камбанния звън (с многозначното и неопределено „разплисква"). Тази деконкретизация обаче подготвя появата на определението „заспалите" (в проанализирания текст „заспалите води"), което освен с „води" кореспондира и с предходния глагол „разплисква" и изявява така характерната за нашия символизъм връзка между образа на съня и водата.

Обмислянето на химничните творби с оглед на изявената при превода рецепция на българския символизъм е актуално и за издадения за първи път през 1921 г. в сп. „Златорог“ химн „Моята вечерна песен“, за публикуваната през 1923 г. в същото списание химнична поема „Саломе“, а също и за най-късно преведения химн „Dies irae“.

Д. Габе е съпричастна към поетическото осмисляне на темата за Страшния съд не само чрез преведения откъс от поемата „Dies irae“ на полския модернист И. Жулавски (публикувана през 1921 г. в антологията „Полски поети“), но и с превода (1925) на романтичната поема „Анхели“ от Ю. Словацки.

Доколко разгледаният дотук начин на преводно общуване с чуждия текст успява да послужи на преводачката при поредното ѝ съприкосновение с проблема „Dies irae“, който осмисля едноименния химн на Каспрович?

Разминаването е заложено както в традиционните, така и в актуалните за времето на превода историко-поетични движения на българската литература. За нашия символизъм, а и за българската литература изобщо, той се свързва с представата за възхвала, утвърждаване, възвеличаване и в този смисъл стои по-близо до химничните поеми на Каспрович от типа на „Свети Боже...“ и „Моята вечерна песен“, отколкото до реквиемно-трагичното съдържание на „Dies irae“ — неслучайно един от най-късно преведените у нас.

Българската поезия от първите две десетилетия на века в унисон с националната ни традиция утвърждава различна от полската представа за химничния жанр. Т. Траянов налага неговото присъствие в заглавието на стихосбирката си „Химни и балади“ (1912), но също така го дефинира като поетичен израз на духовно съвършенство, стоицизъм, едва ли не на бойкост, което остава актуално и за стихотворенията от издадения през 1934 г. „Пантеон“. Едновременно с това тук той обособява химна като поетичен знак на утвърдителното отношение към Бога: „възхвалил бога в химн тържествен“ („Полилеят на сатаната“) и като символ на светостта: „аз в химни раздавам светото причастие“ („Рицарят на синьото цвете“). Макар и издадена почти десет години след превода на Каспровичевите химни, тази стихосбирка е важна за нас, тъй като тя посочва продължителността във времето на едно национално обръщане към жанра, което не разколебава дори и съприкосновението с получилия широка известност превод на химничните творби на Каспрович. Доказателство, че Траянов е познавал този дял от наследството на полския автор, е и включената в „Пантеона“ поема „Грядуща мадона“, чието посвещение „Вечерна молитва на Ян Каспрович“ се отнася към „Моята вечерна песен“ (химна с най-много преводни варианти).

Самата тема за Божия съд присъства в българската символистична поезия повече като понятие, отколкото като пространно изложение. Най-силно актуална за експресионистичното съзнание на Гео Милев и свързаните със септемврийската тема писатели, тя и тук е разграничена от химничния жанр. В образците на символизма пък Апокалипсисът има предимно лирически израз и в този смисъл е изграден като много по-камерен, по-приглушен поетичен образ.

И така, оказва се, че химнът на Каспрович и жанрово, и тематично се разминава с водещите поетични представи на българското културно съзнание, залегнали в основата на преводните промени в текста на Д. Габе. В какво най-общо се състоят поетичните трансформации на преводачката, задълбоченият анализ на които поради ограничения обем на изложението се налага да пропуснем.

При обобщението на апокалиптичната тема Каспрович изменя на библейския оригинал, като залага преди всичко на натуралистичнодрастичния израз на деформирането, на уродливото, на страховитото. Вниманието му е насочено към конкретното изображение на ужасното и страшното, към образа на гърчещото се човешко тяло, към колористичното въздействие на черния и виолетовия цвят. Текстът му е озвучен по особен начин чрез поетиката на вика, на ориентираното към високите тонове изговаряне, по-точно извикване на ставащото.

От своя страна библейският оригинал залага изключително много върху чуваемостта на разгласяваното, произнасяното. Мотивът за натрапващото се слово може да бъде проследен в редица откъси от Откровението на св. Йоан, свързани с високо изречената присъда: „...и предишният глас, що бях чул като тръба, която говореше с мене, каза...“; „И видях силен Ангел, който викаше с висок глас...“, и т. н.

Българският превод обособява друго поетично решение на апокалиптичните картини. Д. Габе първо отнема много от трагично реквиемната тоналност на полския химн и занижавайки израза на мощния и страховит глас, редуцира онези примери, които снемат модела на един от най-изявените експресионистични символи на страданието — вика на човека с разтворената уста, познат ни от картината на Мунк. Приглушената в българския превод стихия на вика, на стенанието и плача, които метафоризират проблема за гибелта и разрухата, асоциира с поетичното възприятие на Н. Лилиев на божията реч — приглушеното „промълви слова“ („във тоя век...“).

Примерите на по-общото, смислово-стилистично неразчленено преводно тълкуване могат да бъдат видяни и по посока на реалиите на човешкото тяло, чийто образ Д. Габе предпочита да свърже с представата за естественото, хармоничното, одухотвореното и така да повтори тенденцията, актуална и за превода на Андрейчин.

Д. Габе лишава българския текст и от символа на черния цвят — замества го със сложното и нюансирано определение „бледосини“, което напомня за предпочитаните от нашия символизъм сложни епитети: „сребристобяла“, „безплътнобели“ и т. н. Недостатъчно изясненият от символистичната ни поезия проблем „Dies irae“ превръща превода на химна в по-близък до библейския първоизточник, който освен смисъла на разрушението подчертава и идеята за духовното тържество на праведниците, за величието на божията справедливост, за празничното възмездяване на злото и за възвисяването на доброто. Разширените при превода смислови граници, неговото „декориране“ с образите на архангелите, заличаващи трагичните апокалиптични тонове, е в унисон с целостта на библейския символ, но и в синхрон с модела на българското му символистично пресъздаване, който отеква дори и през 30-те години чрез въз-

торжения глас на Т. Траянов: „Да славим ангелическата слава / над страшний съд, която ще ехти, / и с песента на правда величава / рода на Каин ще защити“ („Пролог“).

БЕЛЕЖКИ

[1] *Dabek, T.* Twórczość pizekladowa D. Gabe, Wr-W-wa-Kr, 1969, 85—115.

[2] *Бахнева, К.* Преселението на художественото слово. С., 1993, 95—135.

Калина Бахнева

ТАДЕУШ КОНВИЦКИ

TADEUSZ KONWICKI

р. 1926

Полски прозаик и сценарист, Конвицки е известен с търсенията си в областта на многопластовото художествено повествование, пречупващо образа на съвременността през военноокупационната действителност, младежките спомени и културноисторическите реалии на родния край — Вилно и неговите околности. В почти непрестанно присъстващия художествен синтез между минало и настояще отзвучава драматичният опит за обединяване на преживяванията, свързани с ръководеното от Армия Крайова партизанско движение, впоследствие разгромено от съветските войски, и идейно-политическите принципи, положени в основата на социалистическата власт.

Като своеобразно бягство от натрапчиво преследващата автора памет за трагично завършилата съпротива срещу немските и съветските нашественици възприемаме една от първите по-големи изяви в областта на прозата — повестта „На строежа“ („Przy budowie“), издадена у нас през 1951 г. в „Народна младеж“ (прев. В. Геновска). Отразила характерните черти на т. нар. „производствена литература“, едновременно с това в контекста на цялостното творчество на Конвицки, тази повест, както и следващата преведена у нас негова книга — романът „Власт“ („Władza“) бележат приобщаването му към новите идеологизирани схеми, подменили близките на автора екзистенциални възгледи. В съпоставка с по-сетнешните повествователни изяви на Конвицки пресъздаденият на български от д-р К. Куев роман предава сравнително опростена картина на следвоенната полска действителност. Неслучайно сравняван от полската критика с романа „Пепел и диамант“, „Власт“ не успява обаче да достигне художественото ниво на превърналото се в класика произведение на Анджейевски.

В същото време българското издание на романа „Власт“, изграден върху конфликта между управляващите комунистически кръгове и нелегално действащата опозиция, го поставя в контекста на нашите епически образци, обобщаващи положителните завоевания на народната власт и преодолените от нея трудности в първите години на установяването ѝ. В подобен едносмислов аспект извежда художествените достойнства на романа и краткият предговор „За романа и за „Власт“, където четем: „Романът „Власт“ е роман за Партията, за нейната победна борба срещу гомулковщината. Това е роман за победата на полската работническа класа и на трудещите се маси за пълното осъществяване на задачите на народната власт, за изпълнението на социалистическите задачи на революцията в Полша.“

Казаното в схематичните встъпителни думи с неуточнено авторство кореспондира с редица откъси от романа, като например:

„Другари комунисти — лекари, ето другарят Талецки, баща ми — добър революционер, трябва бързо да го излекувате."

„И бащата се връща здрав в къщи, събарят къщурката, за да не остане от нея дори следа, и се пренасят в къщата на Хеблер. Янувският затвор е празен, вратите изпоотворени, вятърът лудува по коридорите, полицаите вече ги няма, а старшията, който бе правил обиск у тях, е изправен пред революционния съд. Така, както в Съветския съюз. Дано само побързо да дойде тая революция, дано да не я чакат дълго."

Появата през 1951 и 1955 г. на много добре пресъздадените на български „На строежа" и „Власт" илюстрира и още един характерен момент от рецепцията на романовото творчество на Конвицки у нас — постигнатия синхрон между времето на полските издания и нашите преводни превъплъщения.

Казаното до голяма степен засяга и романа „Пробив в небето" („Dziura w hiebie"), чието издание през 1962 г. в „Народна култура" (само три години след публикуването му в Полша) представя друга специфика на усвояването на художественото му наследство.

Поради идеологизирания интерес към прозата на Конвицки българският читател има възможност да проследи последователно най-новите му изяви в областта на романа и в този смисъл еволюцията на художественото му съзнание. Следващите етапи от повествователното му творчество обаче бележат все по-усилния подстъп към усложнената поетична визия, трагично разделена между запаметеното минало и преживяното настояще, към изградената илюзия и развенчаващата я реалност. Философският, естетическият и езиковият израз на тези опозиции предвещават характерното за персонажите от следходните романи раздвояване между физическо присъствие и психическо блуждаене, както и непрестанното съзерцание, подменящо наблюдавания пейзаж с природни картини от изоставения роден край.

Отнесено към „Пробив в небето", преминаването към подобни художествени обобщения се свързва както със задълбоченото вникване в психологическата същност на героите, така и с усвояването на нова гледна точка — на подрастващото дете. Тя дава възможност за надникване в територии, забранени за „сериозната" литература, а също и за тълкуването им с езоповския език на приказното и фантастичното. Видян в плана на предхождащата традиция, на най-силните изяви на привидно предназначената за деца и юноши литература, подобен подход отвежда към творчеството на Гомбрович и по-специално към романа „Фердидурке", в който темата за съзряването осмисля гротесковите измерения на „зрелите" шаблонизирани и престарели форми на обществен, духовен и личен живот.

В контекста на белетристичните произведения на Конвицки заявеният в „Пробив в небето" интерес към детско-юношеското съзнание се утвърждава като доминиращ в също преведения на български роман „Зверочовекопризрак" и в непознатия у нас „Kronika wypadków miłosnych". В този смисъл „Пробив в небето" както с оглед на авторските търсения, така и в известна степен като преводно превъплъщение (осъществено от Ан. Ганчева-Зографова) оставя впечатление за успешен експеримент в непознатата до този момент за Конвицки тематична област. Външно сродено с образците на младежката литература, произведението на полския

автор е подчинено и на нов тип поетическо обобщение — гротескното, което, макар и отдалечено от философската и художествената същност на Гомбровичевия гротесков свят, подсказва пристрастие към този тип изобразителна техника, оформена в бъдеще като основна творческа доминанта. В споменатия роман нейното усвояване личи в засиленото и интересно присъствие на пародийното, шаржовото и парадоксалното начало, надделяващо в срещите със сантименталното и лирическото.

Отбелязаната не особено изкусна преводна интерпретация засяга преди всичко някои недотам сполучливи български изрази от рода на „да се киска от драгост", „с чувство на неприятност", „до дъното на пълна депресия" и т. н., а също и невинаги запазващите експресията и смисъла на оригиналния образ жаргонни фрази.

Разбира се, младежкият говор е една от най-бързо променящите се реалности, поради което издаденият преди 30 години роман е интересен и от гледна точка на изследването на днес остарелите, но за времето на превода актуални форми на тайната ученическа реч. Със съзнанието за непрестанно развиващите се езикови форми припомняме обаче, че едно от основните достойнства на добрия превод се свързва с ненакърнената от времето езикова и художествена комуникативност.

С положителен знак отнасям казаното към превода на споменатия роман „Зверочовекопризрак" („Zwierzoczlekoupiór"), издаден на български през 1974 г. Известната преводачка на полска литература и авторка на книги за деца Л. Рачева тук влиза в досег с изключително трудния за трансформиране на чужд език поетичен свят на Конвицки, еднакво приобщен към приказното и към реалистичното повествование. Проследеното от нея изложение, непрестанно преминаващо от условното към документалното, доказва развитата ѝ способност за фикционално обобщение, но същевременно и успешно доловените аспекти на дословното. Духовното пристрастие на българската преводачка към творчеството за деца и юноши ѝ позволява да пресъздаде умело отнасящия се сякаш към младежката литература роман на Конвицки. Уменията ѝ в случая се свързват със спазените жанрови и поетически особености на този тип художествено повествование, както и с талантливо изведения втори план, приобщаващ произведението към съзнанието на възрастния читател. Така българската интерпретация съумява да осмисли метафоричното, но и действителното присъствие на застрашаващото човешкото съществуване начало. Към Земята се приближава планетоид, предвещаващ унищожение, което обаче младият герой възприема като избавление от обкръжаващия го зъл и фалшив свят. Магическото преместване в пространството и времето позволяват на момчето да избяга в духовно близката му действителност, в която изкусеният читател на Конвицки разпознава родния на автора и неведнъж изобразяван литовски пейзаж. Плавно очертаващите се долини не приемат образа на възжеланата Аркадия, а на естествено декорирана с природни забележителности сцена, отново огласявана от драматични събития. Тук обаче те имат своя логическа последователност и вътрешен смисъл, познанието на които позволява на героя да осмисли същностни екзистенциални истини. Тяхното съпреживяване в настоящето е невъзможно, тъй като то все повече асоциира с хаотична и заплашителна реалност, едно от образните превъплъщения на която е т. нар. от

Конвицки „Зверочовекопризрак“. Преводът на Л. Рачева великолепно предава неуловимата и ирационална заплаха — подстъп към все по-настойчиво търсеното от полския писател присъствие на апокалиптичното и катастрофично начало.

Отгласи от темата за свършека на света откриваме и в издадения у нас през 1978 г. в поредицата „Избрани романи“ „Съвременен съновник“ („Sennik wspolczesny“), придружен от предговор на М. Атанасова. Преведен изключително добре от М. Методиев — дългогодишен редактор на полските издания в „Народна култура“ и опитен интерпретатор на известни образци на полската литература, романът на Конвицки обвързва представата за Апокалипсиса с конкретно събитие (потопяването на малкото градче от водите на бъдещата електроцентрала), но преди всичко с картината на съвременния свят, очертана от накъсаните и недоизказани реплики, стаени мисли, болезнени спомени, разстроени съновидения, страховити визии, хаотични жестове, абсурдни постъпки.

Преводното съпричастие към подобна художествена действителност, приобщена към поетиката на кошмарното и ужасяващото, а също и към раздвоената същност на Аза, изисква изключително творческо напрежение и особена духовна нагласа за вникване в извънредно сложната психологическа атмосфера на повествованието. Нейното пресъздаване изисква съсредоточаване върху натуралистичния детайл и деформираното изображение, както и съпричастие към спотаения лиризъм и потиснатата човешка емоция.

Достойнствата на превода засягат и задълбочено разбраната същност на действащите лица, чиято външна неизясненост и недоуточненост в сегашното крие следите на драматично детерминираната от военно-окупационната действителност биография. В този смисъл българската интерпретация на разбитата до крайност хронолия на изложените събития, а също на разпадащата се самоличност на отделните персонажи, преминава под знака на активно търсената цялост на национално-историческото и индивидуалното битие. Разгадаването на техния смисъл асоциира с разчитането на символите на апокалиптичния сън, следващо видение от който представя непреведената на български книга „Mała apokalipsa“ (1979). Нейното откроряващо се присъствие сред изключително интересното повествователно наследство на Т. Конвицки, създадено след последния му проникнал у нас роман, напомня за прекъснатото ни общуване с един от най-оригиналните представители на съвременното полско художествено съзнание.

Калина Бахнева

МАРИЯ КОНОПНИЦКА

MARIA KONOPNICKA

1842—1910

Една от видните представителки на полския позитивизъм, Мария Конопницка е известна с постиженията си в областта на поезията, кратките повествователни форми и литературата за деца и юноши.

Същността на художествените ѝ търсения особено ярко проличава в лирическите ѝ произведения, обобщаващи противоречиви философски и естетически начала: от една страна, традициите на романтичното съзнание, изявени в активно защитаваната роля на творческата личност, поетическото изкуство, фолклорната образност и позицията на духовно разкрепостения индивид, противоборстващ със сковаващите го политически и социални норми; от друга — невинаги успешно съчетаните с романтичната поетика дидактични тенденции и публицистични елементи, издаващи родството с постулатите на полския позитивизъм. Свидетелство за тяхното задълбочено пресътворяване е освободеното от повърхностна тенденциозност новелистично наследство на Конопницка, представящо едно от върховите постижения на критическия реализъм, а в известен смисъл и предвещаващо изявите на модернистичното въображение.

Осмислена с оглед на жанровата определеност, рецепцията на художественото творчество на М. Конопницка у нас обхваща два ярко изразени периода. Първият — продължил почти столетие и обвързал името на полската авторка с превъплъщенията ѝ в сферата на поетическото изкуство, и вторият — след 1985 г. — утвърждаващ постиженията ѝ като разказвач, новелист и автор на детска проза.

Разбира се, присъщата на всяко обобщение относителност има място и в по-горе изразената схема. Отнесена към първия период, тя се свързва със спорадично проявения интерес към разказите на Конопницка (тук посредническата роля на руския език е голяма), частично нарушаващ посочения жанров облик на българската ѝ рецепция.

Първата среща с поезията на Конопницка снема и още един преобладаващ принцип на представянето ѝ у нас от края на XIX до 20-те години на XX в. — христоматийно-антологичния. Вписаните първо в том II на известната „Христоматия по изучаване на словесността“ от 1889 г. на Ст. Костов и Д. Мишев, след това в „Славянска антология“ на Ст. Чилингиров, издадена през 1910 г., а по-късно и в антологията „Полски поети“ (1921) на Б. Пенев и Д. Габе преводни превъплъщения на Конопницка се осъзнават като част от най-стойностните образци на чуждата славянска култура, а с оглед на по-широките цели на споменатите издания — и като достойни за подражание образци.

И така, включените в Христоматията на Костов и Мишев стихотворения са „Sclavus saltans“ и „През пролетта аз посадих“ („Wsiałem ci ja w czarną rolę“). Преводач и на двете творби е известният интерпретатор на

поезията на Словацки и Мицкевич Хр. Кесяков. Както при пресъздаването на художественото наследство на полските романтици, така и на лириката на Конопницка, Хр. Кесяков се проявява като неумел преводач, а направеното от него има значение преди всичко за разпространение на полската литература у нас. Интересът му към творчеството на Конопницка, възникнал по време на следването му в Лвов, засяга обаче непроучения у нас въпрос (актуализиран от творческите и приятелските отношения на Ян Каспрович с Д. Габе и Б. Пенев) за културното въздействие на този духовен център върху българската интелигенция от края на века и междувоенното двадесетилетие.

Представата за не особено сполучливо преводно присъствие освен с препечатания превод на „Sclavus saltans" „се свързва и с публикуваното в антологията на Чилингиров стихотворение „Сипе се росата хладна" („A czemuż wy, chłodne rosy"). Ако под подписания като Ясенов преводач се крие известният наш символист Хр. Ясенов[1], става ясно защо българският текст редуцира материализираната картина на селската нищета, заменяйки я с по-общия израз на духовните несгоди, и замества полския пейзаж с по-цивилизаторското „градовете и селата".

Ако посочените преводи, наред с двукратно превежданата и многократно издавана в края на XIX в. драматична поема „Прометей и Сизиф" (която ще отбележим отделно) налагат представата за силната социална, а в известна степен и революционна насоченост на поезията на Конопницка, то следващото — трето по ред — антологично представяне разширява образа на лирическото ѝ наследство по посока на мистичното, песимистичното и високо духовното — все подстъпи към модернистичната художествена визия.

Подобен избор, свързан с преведените от Д. Габе „Пей, славейчице, пей" („Słowik"), „До гората" („Pod lasem"), „В гърдите си аз нося гроб" („Jest w piersi mojej"), „Mare morto", а донякъде и с „Кога царя в бой замина" („A jak poszedł król na wojne") илюстрира страстно защитавания от Б. Пенев образ на полската литература, който утвърждава т. нар. от него „философски и нравствено-религиозни ценности" въз основа на поетичното наследство на полския романтизъм и модернизъм (неоромантизъм).

Новите страни от поетическата действителност на Конопницка особено ярко изпъкват чрез превода на Д. Габе, който допълнително редуцира и най-слабите прояви на оптимистичното чувство или радостно настроение, превъплъщавайки ги в образи, внушаващи по-неутрално или обобщено отношение към света. Особено симптоматичен е примерът с липсващите в българския превод на „Пей, славейчице..." образи на пролетта и майската птичка — метафора на миналото безгрижно битие — и замяната им с „край далеко" и „птичка малка".

Отдалечаването от оригинала в името на по-неизясненото и неконкретното, но и по-драматичното изпъква и при сравнението на двата преводни варианта (в сп. „Полско-български преглед" от 1919 г. и „Полски поети") на „В гърдите...", „Mare morto", „Кога царя...". В контекста на тази тенденция отеква и „поразяващата" според Т. Домбек[2] фактическа грешка в последното стихотворение, според която „zdroje" („ручеи") означава „саби", а на краля е приписана несъществуващата в оригинала саможертва за Родината, която (пак според полската изследователка) би възмутила полските позитивисти.

Посочените преводи от 20-те години, в които споменатите несъответствия напомнят за характерната за Д. Габе нагласа към пречупване на преводната действителност през поетичните знаци на българския символизъм, очертават едно ново, несравнимо по-високо художествено ниво в интерпретирането на лириката на М. Конопницка.

Тази констатация едва ли е актуална за следващия етап от рецепцията на нейната поезия у нас, свързан с името на българската авторка на редица стихосбирки и драми и известна преводачка на полска литература през междувоенното двадесетилетие — Слава Щиплиева. Пресъздаденото от нея е концентрирано в две последователни години — 1935 и 1936, и е съсредоточено в рамките на едно отделно издание — сп. „Наша струя“ (II, № 9—10, с. 190—192; III, № 1—2, с. 6—7). Тук поместените стихотворения са: „Недей“ („Nie miejże urazy“), „Ах, да беше, ясно слънце, знаяло“ („Ażebys ty, jasne słonko“), „Песен за дома“ („Pieśń o domu“), „На тогова“ („Temu tylko pług i socha“), „Нашата хижа“ („Nasza chata“).

Представата за сполучлива преводна трансформация, доказана в запазения в редица случаи стихотворен ритъм и в най-общи линии съхранена образност на оригинала („Ах, да беше...“, „Песен...“), се оборва от немалкото случаи на преминаване към разказвателен тон, свободна перифраза и т. н. Явно, както и при другите преводи на Сл. Щиплиева и тук се срещаме със силно изявени преводаческа пристрастност и усърдие, недостатъчно обаче съчетани с мощно творческо въображение и поетичен талант.

Затова пък следващото по време усвояване на поетичния свят на Конопницка, обхващащо преводния дебют на Бл. Димитрова — стихотворението „Клетва“ („Rota“), публикувано в бр. 20 на „Литературен фронт“ от 3. III. 1945 г., както и издадените от нея в сп. „Септември“, кн. 11 от 1960 г. по случай 50-годишнината от смъртта на полската писателка „Отправила се бих накрай света“ („Poszłabym ja...“) и „Недей да ми се сърдиш“ („Nie miejże urazu“), ни приближава максимално към специфичния художествен дух на пресъздаваните произведения. Подобен извод се налага и от сравнението на последните два превода с по-ранните им български варианти — споменатото „Отправила се...“, издадено от Стоян Дринов през 1912 г. в сп. „Славянски глас“, год. X, кн. 5—6, а след това в сб. „Забави“, т. I, под заглавие „Бих летяла на свобода“ и преведено по всяка вероятност от руски и цитираното по повод на преводаческите опити на Щиплиева „Недей...“.

Заявеният в края на XIX и първото десетилетие на XX в. социален облик на поезията на Конопницка се потвърждава и от рецепцията на драматичната поема „Прометей и Сизиф“ („Prometeusz i Syzyf“). Преведена (навярно от руски) от Г. Бакалов и издадена четирикратно (1894, 1895, 1898 г. като отделна книга на библиотека „Работник“, а през 1920 г. на Универсална библиотека), тя е обект на преводаческия интерес и на В. И. Светлов (1872—1904) — един от последователите на Д. Благоев и автор на градски разкази със социална тематика. Освен към усвояването на полската литература чрез посредничеството на руския език (актуално и за интерпретацията на втория преводач) рецепцията на това произведение има отношение и към ролята на европейските културни центрове, активизиращи общественото и духовното взаимодействие на славянската интелигенция. В случая подобно „общо място“ е Женева, където Конопн-

ницка пребивава от 1891 г., а Г. Бакалов — от 1891 до 1893 г., общувайки с полски студенти и представители на полската емиграция.

Рецепцията на „Прометей и Сизиф“ задава проблема и за приближаването ни към образците на епичното творчество на Конопницка, следващите примери от което обхващат преведения от Сл. Щиплиева в бр. 15—16 на „Полско-български преглед“, 1918 г., малък откъс (последните четири строфи) от епоса „Пан Балцер в Бразилия“ („Pan Balcer w Brazyli“), озаглавен „Не само бройка, но сме ний и сила“.

В нов превод срещаме същия откъс в първото българско самостоятелно издание с избрана поезия и проза от М. Конопницка — книгата „Сълзи и песни“ („Народна младеж“, 1961). Предговорът на К. Куев възстановява редица моменти от рецепцията на полската писателка у нас, а включените лирически произведения са от стихосбирките „В тъжни дни“, „Майско ехо“, „Картинки“, „На свирка“, „Из лъките и полята“, „Вечерни песни“, „Сълзи и песни“, „Отдалеко“, „Песнички и песни“, „На палитра“, „По роса“, „От къщи“, „Цветя“, „Из полето и гората“, „Писма“, „Vivos voca-mortuos plango“, „Песни без ехо“, „Из моята библия“, „Към дома“, „Линии и звуци“, „Тъжни песни“, „По пътя“, както и създаденото през последните години.

Освен финалите от последната песен на „Пан Балцер в Бразилия“, озаглавена „Идем“ (еквивалентно на оригиналното „Idziemy“) и откъс от предходната пета песен („На пристанището“), представящи епичното творчество на Конопницка, в сборника намират място и три от белетристичните ѝ творби: „Общинско милосърдие“ („Miłosierdzie gminy“), „Дим“ („Dym“), „В селището“, преводачът(ите) на които обаче не са споменати. Сполучливата им българска интерпретация насочва към евентуалното „съавторство“ на някои от членовете на изключително силния творчески екип, обединил усилията си в пресъздаването на един от най-цялостните образи — включително и до наши дни — на лирическото наследство на полската авторка.

Към известните привърженици на поетическото слово на Конопницка у нас — Д. Габе, Сл. Щиплиева, Бл. Димитрова, тук се присъединяват К. Георгиева, А. Радева, Ел. Багряна и П. Стефанов, които успяват да предадат отделните етапи в еволюцията на художественото съзнание на чуждата поетеса, но и спецификата на образното ѝ мислене.

Несравнимо по-слабото присъствие в „Сълзи и песни“ на белетристичното наследство на М. Конопницка (в съпоставка с лириката ѝ) отразява характерното до този момент преводно наблягане върху поетичното ѝ творчество. Нарушаването на този модел се свързва с издадения през 1988 г. в „Народна култура“ том с разкази и новели „Криста“ (с предговор на К. Бахнева), който възстановява жанровия баланс на проникналото у нас писателско дело на полската авторка.

Преди обаче да спрем вниманието си върху първото българско пълноценно общуване с прозата на полската позитивистка, нека изредим по-важните моменти от историята на приобщаването към наративното ѝ изкуство.

— Първата проникнала у нас новела на Конопницка „Ганка“ („Pod prawem“), публикувана в сп. „Искра“ (III, № 5—12, Шумен, 1891), носи следите от посредничеството на руския език, послужил за основа на българската интерпретация на В. Ю. Вървбев.

— Вторият белетристичен превод — „Картинки из тъмничния живот“, е дело на С. С-нов. Издаден през 1901 г. в Балчик, той е направен от руски.

— Разказът „Немчета“ („Niemczaki“) е пубикуван през 1919 г. в сп. „Полско-български преглед“ (№ 12, с. 93—96). Този преводачески дебют на известната интерпретаторка на полската литература Ан. Ганчева-Зографова минава под знака на недостатъчната творческа съпричастност към художествената същност на оригинала.

— Посредничеството на руския език е актуално и за първото по-цялостно издание на белетристиката на Конопницка — сборника „На нормандския бряг („Na normandskim brzegu“), публикуван в София като бр. 100 на Универсална библиотека „Хемус“, в който неизвестният преводач е запазил специфичните особености на полския текст.

— Подобна оценка е валидна и за разказа „Нашето конче“ („Nasza szkap“), преведен от руски от М. Катранова и също намерил място в издание за учениците от прогимназията — илюстрованата „Малка библиотека“ (№ 69, София, 1921 г.).

Осъзнаването на художественото присъствие на сборника „Криста“ в контекста на преведеното от Конопницка се свързва с изключително талантливата интерпретация на Р. Цветкова на изявената тук поетика на страданието, пречупено през измеренията на грозното, ужасното и деформираното. В подобна гледна точка към образа на човешкия индивид и неговото социално и лично битие рефлектира кризата на позитивистичните стойности и свързаната с нея дистанцираност от тенденциозността на ранното позитивистично повествование. Разграничени от изкуствено наложените философски и естетически постулати, великолепно пресъздадените на български език разкази конкретизират болезнено-скептичните обобщения на авторката в поредица от човешки фигури като тази на гърчещия се от старческа немощ Кунц Вундерли („Общинско милосърдие“). Старецът е грозен и уродлив — главата му „трепери на тънката мършава шия“, коленете са „свити напред“, на ходилата му са нахлузени „останки от обувки“, ръцете — „набръчкани и разтреперени, помагат на краката да прекрачат прага“, кръстът му е превит... Спрялата да си почине Банашова (едноименния разказ) е с намрежено от бръчки лице, „животът, който беше изплел нишките на тази мрежа, сигурно е бил дълъг, много дълъг и без никакъв отдих“ — казва Конопницка. Куцата Барбара, явяваща се насън и наяве на госпожица Флорентина („Госпожица Флорентина“), е „една бабичка с патерица, просякиня, с прегърбена фигура“, някак „сивкава“, с обвито в паяжини лице и глава, с протегната „гола, костелива ръка“, а майката на Флорентина дни преди смъртта си стои пред църквата „дребна, слаба, уплашена като дете. Стои с просяшката дреха, с просяшката тояга и торба...“

Българската преводачка успява да долови и разширената от полската авторка картина на екзистенциалното злощастие, разпростряно върху човешката, но и върху природната действителност. Особено показателен за стойността на превода е пресъзданият образ на жерава Франек (от издаващия влиянието на натурализма разказ „Ultimus“), отдавна окуцялата птица, която „по цели часове гледаше небето с единственото си око, оцеляло по чудо от пакостите на градските хлапета. Жеравът беше пос-

тал, опърпан, с подгънат крак, който от време на време опъваше встрани, за да го поизправи. Шията му беше посиняла, оголена на места, главата с кървав засъхнал белег от парче дърво, захвърлено по него през някаква разгорещена схватка, проскубана опашка със следи от дъждовете и градските прахоляци по нея, изсъхнала човка, превит гръб... птица развалина, и толкоз. Единствен спомен от миналото славно време бяха само големите, малко повдигнати крила, които в мигове на размисъл птицата отпускаше на земята, както отпуска ръце някой обезверен и смъртно уморен човек. А когато се отпуснеше така и застанеше грозно с вдигната към небето обезобразена глава, човек можеше и да се смее, и да страда при вида на този крушенец, свален при някой шеметен, опасен полет."

Умението на Р. Цветкова да обобщи поредицата от детски образи (Кубуш, Михал Дуняк), демитологизиращи представата за детството като най-щастливата и безгрижна възраст на човешкия индивид, кореспондира със способността ѝ да пресътвори едни от най-вълнуващите произведения на М. Конопницка — приказките „Джуджетата и Мариша" („O krasnoludkach i o sierotce Marysi"), издадени в „Народна младеж" през 1985 г. и придружени от великолепните илюстрации на Ада Митрани.

Това издание от своя страна ни връща към първата публикация на детско стихотворение на М. Конопницка — „Стефко самохвалко" („Stefko burczymucha"), намерило място в „Читанка за втори клас на общообразователните училища" (София, 1958). Много популярно сред нашите деца и интерпретирано сполучливо, стихотворението е с неизвестен преводач.

* * *

Пълноценното осмисляне на духовните връзки между М. Конопницка и представителите на българското художествено съзнание изисква да отбележим и още един факт от творческата ѝ биография. Написаното от нея през 1898 г. стихотворение „Петко Славейков", отразило преклонението ѝ пред личността и делото на нашия възрожденец. Изследвана от проф. д-р К. Куев, тази творба е публикувана от него в оригинал и в превод на руски в „Известия на Института за българска литература" (кн. III, 1955, с. 183—187).

БЕЛЕЖКИ

[1] Както предполага К. Куев в изследването си „М. Конопницка в България" (Год. на СУ, Филол. фак., т. LIV, 3, 1959—1960, 633—650), от което са почерпани по-голямата част от изложените тук данни.

[2] *Dabek, T.* Iworczosc pizekladowa D. Jabe. Wr-W-Wa-Kr, 1969, s. 44.

Калина Бахнева

СТАНИСЛАВ ЛЕМ

STANISŁAW LEM

p. 1921

Станислав Лем е полски белетрист, есеист и философ. Роден е на 12. IX. 1921 г. в Лвов, където завършва медицина. От 1946 г. до днес живее и твори в Краков. Дебютира през 1946 г. с романа „Човекът от Марс", публикуван в 30 поредни броя на седмичника „Новият свят на приключенията" и недочакал по-късно отделно издание. Автор е на над 20 научнофантастични романа, цикли с разкази и есеистични сборници. Огромната ерудиция на Лем и задълбочените му познания в редица области, като астрономия, физика, биология, кибернетика, теория на информацията, философия, антропология и т. н., му отреждат водещо място не само сред полските писатели-фантасти, но и сред световните имена в science fiction. Произведенията му са преведени на повече от 25 езика. Носител е на редица престижни полски литературни награди, членува в няколко международни научни организации по футурология.

Ст. Лем е един от най-цялостно представените пред българската публика полски творци. Преводната му рецепция в България има повече от тридесетгодишна история.

Пред нашата аудитория той дебютира в края на 50-те години: през 1958 г. излиза романът „Астронавти" („Astronauci", 1951) в превод на Ванда Смоховска-Петрова. Първата утопия на Лем е написана в типичния за онази епоха ентусиазиран стил, нелишен и от дидактични тонове. Непоколебимата вяра в технологичния прогрес на човечеството и оптимистичната визия на бъдещето гравитират в орбитата на обвързващата тогава идеологема. Именно подобни ниши в българския хоризонт на очакване се отварят и с превода. Не бива да бъде подценявано и нетрадиционното място, което книгата има в актуалната жанрова панорама на полската белетристика. Неслучайно и първите полски рецензенти на автора го обвързват с предтечите му Ж. Верн, Х. Уелс и Й. Жулавски. В този смисъл българският превод на „Астронавти" дефинира автора и като новаторско явление в полската книжовност.

През 1965 г. в превод на А. Радева е публикуван романът „Соларис" („Solaris", 1961), двукратно преиздаван и през 1980 г. Тук Лем надскача границите на традиционния научнофантастичен фабулен реквизит и навлиза в сферите на философската метафорика и усложнената проблемност — черти, станали отличителни за цялото му по-нататъшно творчество. Същевременно книгата поставя пред превода и нелеки за решаване задачи. Една от тези трудности е усложненият, на места тромав синтактичен строеж на фразата. Например в текста на Лем четем:

„W okolicznościach właściwie niewyrażalnych, w przestrzeniach pozbawionych nieba, ziemi, podłóg, stropów czy sciań, przebywałem jak gdyby pokurczony czy uwieżony w substancji zewnętrznie mi obcej, jak gdybym całe

ciało miał wrosnięte w na pół martwo, nieruchawa, bezkształtną brylę, albo raczej jakbym nią był, pozbawiony ciała, otoczony niewyraźnymi zrazu plamami o bladorózowej barwie, zawieszonymi w ośrodku o innych właściwościach optycznych od powietrza, tak że dopiero z blizka rzeczy stawały się wyraźne, a nawet nadmiernie i nadnaturalnie wyraźne, bo w tych snach moje bezposrednie otoczenie przewyższało konkretnością i materialnością jawy."[1]

Сложната съчинителна конструкция е предадена на български чрез две изречения и със стремеж да се запази вътрешният ритъм и членимост на фразата:

„При обстоятелства всъщност необясними, в пространство, лишено от небе, земя, подове, сводове или стени, пребивавах сякаш свит или затворен в някаква субстанция, която външно ми беше съвсем чужда, сякаш цялото ми тяло се бе врасло в полумъртва, неподвижна, безформена маса, лишен от тяло, обкръжен от неясни, отначало бледорозови петна, увиснали в среда с различни от въздуха оптически свойства така, че едва от много близко разстояние предметите ставаха ясни, дори прекомерно и неестествено ясни. Защото в тези сънища моето непосредствено обкръжение надвишаваше по своята конкретност и материалност възприятията от действителността."[2]

През 1966 г. е издаден романът „Облакът на Магелан" („Obłok Magelana", 1955) в превод на А. Квечен. С единадесетгодишно закъснение на българската публика е представена втората книга на Лем, която по светогледните си послания се приближава твърде много до „Астронавти". Това е и единственото издание на Лем, в което преводът е снабден с макар и минимален по обем обяснителен апарат след текста — „Речник на някои научни термини и по-малко познати думи".

През 1969 г. са публикувани две от най-представителните за творчеството на Лем произведения — романът „Непобедимият" („Niezwyciężony", 1964), преведен от Б. Биолчев, и сборникът разкази „Кибериада" („Cyberiada", 1965) — превод В. Кинов. В първия текст полският автор отново обвързва философската проблематика с приключенската фантастика върху плоскостта на основополагащия въпрос за възможностите и осъществимостта на контакта с непознатия извънземен разум. Познавателният скептицизъм на Лем получава ново потвърждение след „Соларис". С превода у българския възприемател окончателно се затвърждава представата за Лем като фантаст-философ, надраснал ограниченията на поетиката на традиционната science fiction.

В българското издание на „Кибериада" са включени разкази от циклите „Приказки за роботите", „Кибериада" и „Лов". Популярните гротески разширяват жанрово-тематичния обхват на Лемовата белетристика в съзнанието на нашия възприемател. Проблемът за смисъла на техническите изобретения и практическите измерения на познанието тук присъства в нова хумористично-пародийна версия. Заслужава да се отбележи и умело предадената на български семантична пъстрота на словото, както и разнообразните стилистични пластове, които текстът съдържа — приказното начало, стилизацията на рицарски епос и т. н.

През 70-те години интензитетът на преводната рецепция на полския автор не намалява. През 1974 г. в превод на О. Сапарев са публикувани „Приключенията на звездния навигатор Пиркс" („Opowieści o pilocie

Pirxie", 1968). Томът е преиздаден през 1981 г. Поредното обновяване на представата на българския читател за Лем тук откриваме не само във фабулната находчивост и оригиналност, но и в плодотворния опит за портретуване на човешката психика и поведенчески мотивации в екстремните ситуации на космическия делник. Философската метафоричност отстъпва на сюжетната атрактивност. А това от своя страна включва недвусмислено и младежката аудитория в кръга на потенциалните възприемателите на новелите.

В 1979 г. излиза в превод на М. Атанасова романът „Сенна хрема" („Katar", 1976). За пръв път пред читателската ни аудитория е представена фантастично-криминалната проза на Лем. Другите две книги на автора в същата жанрово-тематична определеност — „Разследване" („Śledztwo", 1959) и „Дневник, намерен във ваната" („Pamiętnik znaleziony w wannie", 1961), засега не са преведени. Тази „минус-рецепция" може да бъде обяснена както с недостатъчната репрезентативност на подобна жанрова вариация за Лемовата романистика, така и със съобразяването с устойчиво кристализиралия вече в средата на 70-те години хоризонт на очакване спрямо полския фантаст.

През същата 1979 г. е публикуван и „Завръщане от звездите" („Powrót z gwiazd", 1961) в превод на В. Маринов. Разказът за Хел Брег, завърнал се след 150 години сред „бетризираното" човечество, е изграден в познатата за любителите на научната фантастика конвенция на антиутопията. Опозицията технологичен напредък—култура, научно познание—етични стойности е снета в призмата на драматичните колизии на една човешка съдба. Изтриващите се кодове в междуличностното общуване отново стават обект на наблюдение на философа Лем.

Аналогична в същината си проблематика ляга в основата и на преведения от О. Сапарев през 1981 г. роман „Едем" („Eden", 1959). Читателите на „Соларис" и „Непобедимият" откриват познатия кръг от светогледно-етични въпроси, вложен в нова и интригуваща сюжетна версия.

През 1984 г. нашата публика се запознава със „Звездни дневници" („Ozieuuiki gwiazdowe", 1957) в превод на Л. Василева. Отворения цикъл новели Лем започва още през 1957 г. и близо 20 години непрестанно го допълва и преработва. Заедно с „Кибериада" „Дневниците" окръглят представата на българската публика за фантастичните гротески на полския творец. Разказите за Ийон Тихи са една от най-сполучливите мисловни провокации на Лем. Именно това ги превръща и в сложна преводаческа задача. Освен с традиционната високочестотна употреба на научна терминология текстът изобилства и с латинизми и неологизми, чийто адекватен български превод не е лесен. Езиковата находчивост и постоянните словесни иновации характеризират цялостното творчество на полския фантаст. Тук обаче тяхното присъствие се откроява особено ярко. В този смисъл липсата на допълнителен обяснителен апарат в някои случаи е осезаема. Несъмнени са преводаческите успехи на Василева в сполучливото „развързване" на абревиатури като ТЕОНІРНІР — Telechroniczna Optymizacja Historii Powszechnej Hyperputerem", ТЕОВИХ — „Телехронно оптимизиране на всеобщата история с хиперпютър"; [illegible] казателен за езиковата изобретателност на преводача е и следният фрагмент от „Дневниците", посочващ „проявяващите се в нашата Галактика

аномални форми". В оригинала изброяването започва така: Aberrantia (Zboczeńce), dzielący się na podtypy Debilitates (Kretyńce) oraz Antisapientinales (Przeciwrozumce). Do tego ostatniego podtypu naleza gromady Canaliacele (Paskudlawce) i Necroludentia (Zwłokobawy)."[3] Стилистичната натовареност на полските изрази и техните латински калки-неологизми е предадена на български така: „извратенци", „слабоумци", „неразумци", „мерзотняци" и „трупосквернци"[4]. Лудичното начало и интелектуалното забавление, както и многопластовата стилистична тъкан на произведенията са запазени и в българския превод.

Творческият профил на Ст. Лем е обогатен и с публикуването през 1985 г. на автобиографичния роман „Високият замък" в превод на М. Атанасова („Wysoki zamek", 1966). Необичайният за Лемовите жанрово-тематични предпочитания текст е насочен изцяло към детско-юношеската аудитория. Той е представителен и за авторовата опитност в реалистичния тип повествование.

След така изчерпателното представяне на Лем в края на 80-те години естествено назрява необходимостта от един по-представителен антологичен дебют на автора на български език. Така през 1988 г. излизат от печат „Избрани фантастични произведения в два тома". В тях издателство „Народна младеж" включва не само познати вече на читателя ни заглавия, но и първи преводи на репрезентативни за автора текстове. Том първи представя фрагменти от „Звездни дневници" (прев. Л. Василева), „Спомените на Ийон Тихи" (прев. Л. Василева и П. Николов), пълния текст на „Соларис" (прев. А. Радева), както и част от „Разкази за пилота Пиркс" (прев. О. Сапарев). Използвани са както вече познати и преиздавани преводи, така и нови — разказите от цикъла „Спомените на Ийон Тихи": „Професор Коркоран", „Професор Зазул" и „Доктор Диагор", а също и „Терминус" и „Лов" (от „Разкази за пилота Пиркс).

Вторият том съдържа: пълния текст на „Непобедимият" (прев. Б. Биолчев); някои от „Приказки на роботите" — „Приятелят на Автоматей" в познатия вече превод на В. Кинов и „Трите електрорицари" и „Урановите уши" в нови преводи на Л. Василева; препечатват се някои от разказите в „Кибериада", към които е добавен и „Повторение" („Powtórka", 1979) — преводът е дело отново на Лина Василева. Томът включва и още няколко дебютни заглавия: „137 секунди" (прев. Л. Василева), „Маска" („Maska", 1976) в превод на О. Сапарев, фрагменти от „Summa technologiae", 1964) в превод на Л. Василева по четвъртото разширено издание от 1984 г., „Двете еволюции" (преводачът не е посочен), „Библиотека на XXI век" („Biblioteka XXI wieku", 1986) в превод на Л. Василева и М. Атанасова.

Двутомното обзорно представяне на полския автор реализира амбицията не само да бъдат припомнени някои от най-известните му у нас произведения, но за пръв път предлага на читателите две заглавия от неговата есеистика — „Summa technologiae" и „Библиотека на XXI век". Така се попълва съществена празнина в българската му преводна рецепция.

През 1991 г. е публикуван и романът „Фиаско" („Fiasko", 1987) в превод на Л. Василева. По своеобразен начин това произведение обобщава всички очертани досега жанрово-стилистични пластове в прозата на Лем. Затова и то търси публиката си сред широки читателски кръгове — необи-

чайната фабула е съчетана със също тъй необичайни евристични хипотези и философски размишления.

Лем безспорно се нарежда сред най-превежданите съвременни полски творци в България. Нещо повече — в сравнение с мнозина популярни днешни белетристи той е представян почти синхронно. А в рамките на цялостната полска художествена рецепция у нас могат да бъдат посочени малко подобни примери. Несъмнено тук е меродавна преди всичко жанровата определеност на творчеството му — научнофантастичното четиво априорно намира лесно широките читателски кръгове. Новият поглед на Лем към конвенционалните мотиви и стилистичната многоаспектност на творбите допълнително разширяват българския хоризонт на очакване към белетристиката му.

Единствената съществена празнина в досегашната българска преводна рецепция на Лем засяга неговите сборници с философска и литературоведска есеистика. С изключение на публикуваното във втори том на „Избрани произведения" дискурсивната му проза е непозната за нашия читател. Осмислянето на цялостния писателски облик на полския фантаст е немислимо без тази интегрална част от творческото му дело. Тук имаме предвид сборници като „Диалози" („Dialogi", 1957), „Философия на случайността" („Filozofia przypadku", 1968) „Фантастика и футурология" („Fantastyka i futurologia", 1970), „Съвършеният вакуум" („Doskonała próżnia", 1971), „Измислена величина" („Wielkość urojona", 1973) и др. Обяснение на този факт може да бъде открито в потенциално стеснения хоризонт на очакване на широката неспециализирана публика по отношение на тези нетрадиционни, жанрово хибридни текстове.

Във връзка с литературнокритическото представяне на Лем трябва да отбележим преди всичко имената на О. Сапарев, Е. Константинова и А. Мелконян. Чрез синхронизирането на преводната и литературнокритическата рецепция за българската аудитория Ст. Лем недвусмислено се нарежда сред съвременните класици на научната фантастика.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Lem, St.* Solaris. Kraków, 1976, s. 183.

[2] *Лем, Ст.* Соларис. С., 1980, 229—230.

[3] *Lem, St.* Dzienniki gwiazdowe. Kraków, 1982, s. 43.

[4] *Лем, Ст.* Звездни дневници. Варна, 1984, с. 46.

Десислава Георгиева

АДАМ МИЦКЕВИЧ

ADAM MICKIEWICZ

1798—1855

Адам Мицкевич е роден на 24 декември в Заоше — селце край градеца Новогрудек. Произхожда от средите на обеднялата шляхта. Баща му Миколай Мицкевич работи като адвокат в Новогрудския съд — честа съдба на финансово западнал аристократ, който може да осигури прехраната на семейството си единствено в едва започващия в тази част на Европа пазар на обслужващия интелектуален труд.

Семейството на поета поддържа атмосфера на горещ патриотизъм, на дълбока привързаност към националните идеали. Мицкевич се ражда няколко години след въстанието на Косцюшко. Неговият баща е воювал във въстаническата армия, така че националната легенда е всъщност и семейна история, която отново внушава на децата вълнуващото тъждество на родовия завет с отговорността пред собствения народ.

Семейството на поета, родният дом, неговата топлина и уют — това е първоосновата за отношението към света. Погледът на бъдещия поет е срещал очарованието на природата, омарените езера, равнинния простор, простотата и автентичността на селския човек, неподправената тръпка от дòсега с живите още обичаи и ритуали. Всичко това създава първия архитип на поетическата нагласа, който заляга в творчеството на Мицкевич като адекватно преносима за славянската нагласа духовна ценност.

Втори основен момент при една оценка на „преводимостта“ на националния полски поет е неговото образование. Литва е откъсната от прекия културен оборот на Европа, но участва в него опосредствано, с интензивността на провинция, която чувства своята съизмеримост с откъснатия от нея център. Изключителната енциклопедичност на университетската програма във Вилнюс, нагнетяването на познания от античната литература, философия и култура изобщо са компенсиращ момент на географската отдаленост. Именно затова у никого от възпитаниците, които впоследствие излизат по широките води на европейската култура, не остава и следа от комплекс за откъснатост, от чувство за догонване. Духовният мир на възпитаника на Виленската школа е обемен и отворен към историята на световната култура, което го прави потенциален съавтор на цивилизацията. Тук трябва да се добави и разширяването на духовното пространство чрез усвояването на няколкото по-важни езика на Европа в степен, която позволява взаимозаменяемост с полския независимо от сложността, дълбочината или тематичния спектър на разговора. Нещо повече — епистоларното наследство от времето на предромантизма показва едно ярко и високоиздържано многоезичие. Мицкевич говори още преди да напусне родината си блестящо френски. Немският му език е също над равнището на прагматична използваемост. В този смисъл екологическото разстояние изчезва — чрез езика цели територии на евро-

пейската култура се „преселват“ в съзнанието на младия ерудит. Познаването на древните езици — също императив на образователната програма, слива историята на европейската цивилизация с живото ѝ насотяще в единното и хомогенно съзнание на младия полски романтик.

Ето базата за художествената „преносимост“ на поезията на Мицкевич и извън славянството, едно условие за пълнокръвно заживяване в чужд езиков контекст. Там, където славянските архитипи са далечни, като флуид на всепонятност се появява гръко-римската култура — структуриращ фактор на съзнанието на поета и естествен градивен образец в поетическата му реализация.

Споменатото многоезичие има и друго измерение в биографията на А. Мицкевич. Специфичното взаимопроникване на етносите в родния му край се е оформяло от векове на базата на различни социални прослойки. Шляхтата и градското население са предимно поляци. Селското население, особено в някои райони, е предимно белоруско. Това предопределя симбиозата на фолклорни първоизточници от друга езикова основа, от друг сюжетно-приказен фонд, със семейната сага и семейните легенди, в които се оглежда ярко национално полско съзнание. Разликата в езика, разликата в диалекта се стопява в крайния резултат — поетичния слог. Изкристализира в звучен полски синтаксис, оцветен с изрази от местния простонароден и разноезичен фон. Чрез тях прозвънва ехото на дълбокото минало, ехото на старата славянска общност. Най-популярният полски поет, чието творчество е неотменна съставка от съзнанието на сънародниците — във всичките им интелектуални разслоения, всъщност е поет-емигрант. Кракът на Мицкевич не е стъпвал на територията на днешна Полша. Поетът не е бил във Варшава — града, където е центърът на все още живия полски класицизъм. През цялата богата предходна епоха на второто десетилетие на XIX в., когато този класицизъм се придвижва от пост- към псевдо-. Независимо че първите стихове на поета са изцяло потопени в стилистиката му, независимо че Мицкевич търси варианти за езикова изобретателност на очевидното (сложни структури от „параболични“ термини дори и за елементарни названия, напр. чай — екстракт от китайски билки, или тютюн — истанбулски горчивини), той носи острата чувствителност на външния наблюдател, суверенността на творец, който, дори и подражавайки, гради личното си присъствие и личния си поетически образ. Впоследствие неговото пътешествие в аурата на романтизма може да се разглежда и като напускане на една литературна действителност, на която той практически никога не е бил изпълнителен поданик.

И така, пътешественикът у Мицкевич е като че ли в два пласта. Вътрешно той пътува към нова художествена система, която именно чрез това започва да се превръща в полска. Защото именно първото зряло романтично творчество на Мицкевич извежда полската литература от синдрома на изящното естетическо подражание на класицизма към романтизъм, който би могъл да се развие така само в духовните параметри на полската култура. Той прави един европейски стил специфично полски, а едновременно с това, гравитирайки от новия образец към новите стилистични търсения, извисява статута на полския литератор до критериите и предизвикателствата на европейската цивилизация.

Вторият пласт на пътешественика се разгръща в биографията му на изгнаник. Непрекъснатото пътуване — принудително, на заточение, в бягство или в търсене на нов пристан — поддържа духа на поета на границата между заведения с носталгия емигрант и любопитния към европейската култура космополит. В своите пътешествия Мицкевич едновременно бяга от унижението на поробения, но и повтаря характерните географски траектории на романтизма. Особено в по-зрялата си възраст, когато, вече отдавна престанал да създава поезия, той поема по стъпките на Байроновото трасе към Ориента, за да намери по него смъртта си. Още един белег на универсалност, който е в полезрението на изследванията върху рецепцията на поета и равнището на преводния език при трансплантацията на оригинала в преводния фонд на други литератури.

Както бе споменато, Мицкевич никога не стъпва на днешната територия на Полша. Той завършва университет във Вилнюс, учителства в Каунас. След това започва трагичната му и пръсната съдба на заточеник — Москва, Кримския полуостров, напускане на Руското царство; пътя през немските княжества към Швейцария и Италия; Париж, където полската емиграция в „капсулиран" вид поддържа микросредата си чрез националните митове и освободителната идея. Тук е мястото да се очертаят трите страни, в които се разгръща дарбата на необикновената творческа личност А. Мицкевич, отчитането на което също играе важна роля за оценка на преводното му присъствие сред другите народи. Мицкевич твори поезия, осъществява се активно като преподавател в Лозанския университет и Колеж дьо Франс в Париж, забележително е и превъплъщението му в журналист и публицист в последната третина на живота му, когато е редактор на интернационалния вестник „Трибуна на народите", който излиза в Париж. На изследователите на творчеството му, които не страдат от жанров патриотизъм, е трудно да определят къде той се изявява най-ярко. Така или иначе, единството на таланта се осъществява чрез взаимопроникването на тези три дейности, в латентното присъствие на всяка една от тях в другите две. Хипнотизиращият импровизаторски дар на Мицкевич (говорел е в стихове при съпровод на пиано в продължение на часове и стихотворната „Велика импровизация" от „Задушница") е причината за невероятната посещаемост на неговите лекции по слвянски литератури, които се превръщат в своеобразни поетически етюди; поезията му носи острата наблюдателност и привързаност към истината на мига, а това са носещите белези на публицистиката му, в която пък от своя страна през журналистическата злободневност винаги прозират дълбоката култура, обемното познание на ерудита и патосът на убеждението на преподавателя.

За първи път името на А. Мицкевич се появява в българския печат на страниците на „Цариградски вестник", който през декември 1855 г. съобщава за смъртта на поета. Милковски, описвайки изпращането на тленните останки на поета от Истанбул за Париж, споменава, че огромната тълпа, събрала се край пристанището, е била предимно от българи. Трагичното стечение на обстоятелствата свързва Мицкевич завинаги с България, но дори и поради факта, че не животът, а смъртта правят това, личността и влиянието на поета още от този миг се вписват в българската култура, изразената почит към славянския поет се явява градивен елемент на късновъзрожденското ни литературно съзнание.

Произведенията на Мицкевич започват своя живот на български език малко повече от 20 години след неговата смърт, след Освобождението на България. Още през 80-те години се появяват множество преводи на малки стихотворения или откъси от поеми. Подходът към творчеството на поета не е изборен. Той е по-скоро резултат от преводаческа случайна находка, от желание да се ознаменува някое събитие, от тръпката на „късно" чувство за общославянски патриотизъм. А при нашите големи творци, пристъпили към превод на поета — от желанието за съизмерване, за творческо сближаване. Такъв е случаят с преводите на Иван Вазов и Кирил Христов, с някои преводи на Константин Величков. Опит за оценка на поета се прави още с първата христоматия на Вазов и Величков от 1884 г., която е и първи опит фрагментарното да бъде поставено върху основата на литературен анализ и с образователни функции. Изобщо историята на стиха на Мицкевич на български език би могла да се раздели условно на три етапа. Първият е етапът на спонтанния подход — с множество преводи на стихове или фрагменти на поеми, с първите опити за цялостни преводи на произведения. Вършат го обаче преводачи със скромен дар и бедни изразни възможности, за да постигнат дори и бледен вариант на богатството на поетическия слог на Мицкевич. Такива са преводите на Кесяков и Каранов, които обаче поради методичността и цялостния подход към един писател заслужават да бъдат разгледани по-подробно. Вторият етап на отношението към Адам Мицкевич и неговата поезия в България е свързан с името на Боян Пенев и вдъхновения от него „Полско-български преглед", и то в две насоки. От една страна, българският професор за първи път се стреми да даде научна трактовка на поета, и то преди всичко от гледна точка на неговата рецепция у нас. При това Б. Пенев не търси ефекта на приети вече рецепционни модели, а се старае да приобщи духа на българската поезия към феномена Адам Мицкевич; и романтичния в европейски план, и личностния — неповторимото осъществяване на полския поет в словото, изгарянето чрез словото, са изведени от Пенев като образец за подражание за прекалено земната българска литература. От друга страна, заслугите на Боян Пенев са видими и в преводаческата ни практика през 20-те години и след това — и главно насочването на поетесата Дора Габе към превода.

Третият етап на отношението и приемането на Мицкевич на български е като че ли завръщане към първия на по-висока степен. Отново срещаме преводни кампании във връзка с потребностите на деня и календара. Цяла плеяда от преводачи — и много талантливи и забележителни български поети, и целенасочени и владеещи занаята професионални преводачи, фактически създават вече по-пълна възможност на българския читател да се доближи до творчеството на поета. Същевременно продължават и опитите за превод на големите му произведения, от Слава Щиплиева с цялостното издание на „Задушница" до преводаческото монументално дело на Блага Димитрова, с „нейния" „Пан Тадеуш", увенчал усилия и амбиции на много творци и преводачи още от края на миналия век за превод на шедьовъра.

Първите преводи на Мицкевич са именно в христоматията на Вазов и Величков. Там са поместени „Алпухара", три сонета от Кримските — „Аюдаг", „Утихнало море" и „Гробът на Потоцка", както и откъс от „Пан

Тадеуш“. Преводите са дело на Вазов. Този важен факт за българската култура е свързан с едно явление, което съпътства цялостната ни преводна практика след Освобождението и дори до 20-те години на XX век — превод на даден автор не от оригинала, а през друг език. Вазов превежда всичките стихове от руски език. Естествено е при подобна двойна трансплантация да се загубят по пътя не само поетически достойнства, но и цели фрагменти от текста. Това ощетява не само поета. В случай като Вазовия това ощетява и преводача. Защото Вазов дълбоко съпреживява автентичния авторски порив. Макар и лишен от пряката текстова връзка, чрез творческа интуиция като че ли предугажда дори и липсващото. Това се отнася особено за „Алпухара“. Този фрагмент от „Конрад Валенрод“ присъства автономно в самия оригинален текст като изпята „вътрешна песен“, спомага за въздействеността на превода и притчовия характер на песента, който допада на творческия натюрел на Вазов. По-незабележими в интерпретацията на Вазов са кримските сонети. Интересен е обаче досегът на националния български поет с най-голямото произведение на Мицкевич — „Пан Тадеуш“. Вазов използва руския превод на Н. Берг. Ето как коментира крайния резултат забележителният ни литературен историк П. Динеков: „Вазов се е старал да предаде точно руския превод: спазил е неговия 12-сричен стих с ямбически ритъм, придържал се е навсякъде твърде близо до текста. Разбира се, ако Вазовият превод се сравни с оригинала на Мицкевич, веднага проличава, че не са предадени всички тънкости на мисълта и чувството. Това се дължи на използвания руски превод, който е много свободен, почти авторизиран. Обаче, независимо от сериозните отклонения, Вазов е успял да изрази с твърде голяма поетическа сила тежките настроения на емигрантския живот: неговият превод вълнува читателя.“[1]

Друг български поет, който се докосва до творчеството на Мицкевич през руския език, е Кирил Христов. В книжка IX на сп. „Мисъл“ от 1899 г. той публикува преводи на шест стихотворения на Мицкевич. При днешен прочит българският език на тези преводи е неравностоен. Причина за това е не само липсата на пряка връзка с оригинала. Тук поетът не е дал сила на въображението си, за да извае лични поетически образи, които да се доближат до емоционалния зов на Мицкевич. Фигуративно казано, при едно отклонение чрез руския език от оригинала второ, вече поетично отклонение от руския превод би върнало поета по-близо до художествената истина на стиховете на Мицкевич. Като че ли императивът на римата, ритъма и смисъла (личи старанието на Христов да спазва всички „технологически“ елементи на стихосложението, особено е видимо това в „Тримата Будрисовци“) натежава значително над собствената естетическа мяра на поета. Този особен вид преводаческа почтеност се превръща в поетически педантизъм, който е противопоказен на самата ефирна природа на художественото послание. Описаната ситуация се усеща дори в най-сполучливо преведеното стихотворение — сонета „Акерманските степи“. При оценката на този преводачески акт би могло да се обърне внимание и на още един специфичен феномен. Докато Вазов не търси подражание на стилистиката на Мицкевич (народният ни поет, който е повлиян от романтизма по-скоро сюжетно, отколкото в структурата на изказа, реализира в превода личното си поетическо слово), Кирил Христов се лута

на прага на две епохи — между предусещането за българския символизъм и съпреживяването на „порусения“ полски романтичен стих. Всичко това прави езика на преводите нееднороден, някак вътрешно несигурен. И все пак, появата на преводите на тези стихове и особено на сонетите играе важна роля в постепенното приближаване на големия полски поет до утвърждаването му в поетичните форми на българския език. В по-късно време от руски превеждат Мицкевич и Людмил Стоянов и Мария Грубешлиева — Стоянов превежда някои кримски сонети, а Грубешлиева — „Смъртта на полковника“. Значението на тези преводи е вече потопено в контекста на преводите направо от полски език, така че те имат за нас библиографска стойност, не са въздействали активно върху оформянето на поетичния облик на Мицкевич в българското езиково пространство.

Интересът към лириката на поета е, както бе подчертано, фрагментарен. Най-много са превеждани „Кримски сонети“. Има стихотворения, които знаем дори и в четири превода, както е случаят с „Акермански степи“ в превод на К. Христов, Х. Кесяков, Дора Габе и Н. Ковачев. Лириката е най-силно „разкъсана“ между дарбата и откровената графоманска благонамереност, между личностната амбиция за съизмерване по талант и желанието да се наредиш до големите, докосвайки словото им. И това явление не е само в зората на преводаческия интерес към полския поет, то е живо в този си вид и много по-късно, след войната, когато различни мотиви и най-често юбилейни поводи тласкат много автори към попрището на превода.

Но истинското доближаване до големия свят на поета е преводът на неговата епика. На български език са преведени три от големите му произведения — „Конрад Валенрод“, „Задушница“ и „Пан Тадеуш“. Това на практика означава, че епиката е представена значително по-пълно, отколкото лириката. Първи превежда част от „Конрад Валенрод“ Вазов — споменатата песен „Алпухара“. Поемата има свой пълен превод сравнително рано. През 1911 г. я публикува в Пловдив Христо Кесяков. Изданието е солидно, с пълни обяснения на особеностите на текста, с исторически справки. Посочен е дори единственият стих, зачертан от руската цензура в оригинала. Не подлежи на съмнение преводаческата добронамереност, добрата ориентация на Кесяков в полската история, представата за културното своеобразие на страната на Мицкевич. Текстово обаче нещата не са изведени на нивото на подхода. Очевидна е „механичната“ поетика на Кесяков, трудната му борба със словото. При спазените ритмични особености на текста Кесяков често полонизира интонационно речта на превода. Другаде структурата на стиха го принуждава така да насилва българския словоред, че фрагментите са трудноразбираеми — понятни стават едва при втори прочит. Това нарушава не само емоционалното въздействие на стиха. Нарушава се читателският контакт с епичното начало или още по-точно — накъсва се увлекателността на епичния разказ.

Христо Кесяков прави и първите преводи на фрагменти от „Задушница“ през 90-те години на XIX в. Пълен превод на поемата осъществява Слава Щиплиева (изданието е от 1938 г. в София, печатарска производителна кооперация „Гутенберг“). Към тази книга също не могат да бъдат предявени претенции по отношение на оформянето и информационната пълнота. Като предговор е публикуван фрагмент от статия на Боян Пенев.

Последните страници представляват подробни обяснителни бележки, исторически справки за поета и няколко вестникарски публикации, посветени на Мицкевич, дело на преводачката. Художественият критерий обаче и тук е високо над скромния преводачески резултат. Докато при „Конрад Валенрод“ самата сюжетна природа на произведението, независимо от романтичната тайнственост, предлага допълнителни елементи за яснота и ориентация в текста, произведение като „Задушница“ се оказва абсолютен лабиринт за извънпоетическото слово на Щиплиева. Дълбоко потопените в полската фолклорна традиция фрагменти, преосмислени от гледна точка на романтичната мирова скръб на главния герой, осъществени в оригинала с взривна изобретателност на поетичната мисъл и пластичност на изказа, тук се превръщат в тромава изповед на трудноразбираеми неща. Щиплиева очевидно не притежава поетически дар и именно поради това старанието ѝ да наподоби стихотворния слог я прави създател на словесен сурогат в ничия територия, където не се усеща ехото на оригинала, а българският език просто не е постигнат.

Най-много амбиции и най-много творческа неравностойност съпътстват историята на превода на „Пан Тадеуш“. Естествено е желанието да останеш в националната култура с превод на шедьовър от ранга на „Фауст“ или „Евгений Онегин“. Това е още по-естествено при произведение на автор, чието име е съставка и от българското съзнание за славянска принадлежност. Шест са опитите за превод на епопеята. Първият пълен превод се появява през 1901 г. в Придворната печатница в София. Негов автор е Ефрем Каранов. Както и при по-малките епични произведения, и тук заслужава да се спомене старателното отношение към текста, внимателната обработка на обяснителния материал (Каранов дава дори азбучен показател на „провинциални“, както ги нарича, думи в превода), добрата полиграфическа култура. Трогателно звучи и скромността на преводача в предговора, изразена с елегантна самоирония.

Желанието да се обдари националната ни култура с голямата епопея, също така изразено в предговора, за съжаление не се уенчава с по-голям художествен успех от предишните преводи на епиката на Мицкевич. Каранов е очевидно по-старателен в придържането към оригинала. Това личи добре и от азбучния показалец — преводачът предпочита в преводния текст да фигурират непонятните за нашия читател полски термини и постове от йерархията на тогавашното общество, а обяснението им да се търси в края на книгата. Стремежът да останеш толкова близо до оригинала превръща на места преводния текст в ребус, който се решава с помощни материали — това затруднява общуването на българското око с плавната последователност на епическия разказ. Изобщо Каранов е един висококултурен човек, с много добро познаване на полския език и полската култура, с умения да обясни научно и литературно всеки неясен фрагмент — но магията на преводаческото изкуство не му се е удала като математическа формула. Българският език на „Пан Тадеуш“ е тежък, описателен, напомня ранновъзрожденската ни поезия. Би трябвало да се добави също, че преводачът е търсел на места простонародност на изказа или поскоро на терминологията, от която обаче се получават понятийни несъответствия, типичен пример за които е словосъчетанието „парижки калдъръми“.

Леко недоумение буди и включеното като начало „Встъпление“, което самият Мицкевич не е помествал при изданията на поемата си.

Желание да преведе „Пан Тадеуш“ има и Христо Кесяков. Той работи върху поемата в продължение на 35 години. И въпреки големия срок не успява да постигне цял превод. За първи път Кесяков публикува фрагменти още през 1889 г. Особено активен е той след Първата световна война, когато в „Полски преглед“ и „Полско-български преглед“ публикува следните песни от „Пан Тадеуш“ — I, II, III, IV, VI, VII, IX и XII. За качеството на превода трябва да се даде същата оценка като за превода на „Конрад Валенрод“. Дори самият факт, че преводачът не постига превод на целостта, може да бъде тълкуван като осъзнато поражение пред художествено необхватния за способностите му шедьовър.

Може би пръв опит за превод е този на Иван Вазов от 1884 г. Под перото му се появява една част от „Епилога“ на поемата. Очевидно поетът ни не е търсел нещо повече от едно представяне на Мицкевич, без от това да се е породило желание за цялостен превод. При изумителната работоспособност на Вазов и уникално лекото му стихоградене този факт идва да покаже, че нашият поет не е искал да направи крачката от художествения жест на представящ само фрагмент като равен — към преводача на целостта, който в крайна сметка се оказва в ролята на художествен изпълнител.

В известната си антология „Полски поети“ от 1921 г. Дора Габе публикува „Войски свири“, „Буря“, „1812 година“ и „Концертът на Янкел“. Поради факта, че Вазовият превод е от руски, тези четири откъса от „Пан Тадеуш“ в интерпретацията на Габе създават възможност българският читател за първи път да се докосне до автентично предадено слово на големия поет, при това с една художественост, която е постигната на поетичен български език, в който като вътрешно ехо непрестанно прозвънва тоналността на оригинала. Дора Габе прави не само пробив в дългогодишната полухудожествена обсада на творчеството на националния полски поет. Нейната дейност, нейното съратничество на Боян Пенев в опитите му да направи близки и понятни големите постижения на полската романтична вселена я очертават като един истински мисионер на полската култура.

Многократно са изразявани съжаления, че Дора Габе, която така добре пристъпва към епопеята на Мицкевич, не продължава своите усилия, за да дари културата ни с първи тъждествен на оригинала превод. Неведоми са пътищата на словото, неведома е и вътрешната мотивация — вместо съжаление по-скоро трябва да се изрази радостта, че поетесата е изпълнила по отношение на големия полски творец един акт на цялостно представяне. Един акт с не по-малко творчески достояния и художествен смисъл. Това е нейният превод на „Кримски сонети“. Доброто познаване на езика, познаването на литературната атмосфера в Полша, познаването на културните среди отвътре — всичко това позволява на Дора Габе да съгради за цикъла един цялостен езиков и стилистичен свят. При цялото разнообразие на настроенията — тъй като сонетите са калейдоскоп от състояния на поета в пръснати мигове от едно изпълнено с болка и носталгия пътешествие — се усеща единство на емоционалната природа на преводаческия език, едно индиректно внушение за суверенния облик на

полския поет. В изваяния пълноценно цикъл се оглежда целият свят на Мицкевич. Това става убедително и въздействено и поради факта, че Дора Габе успява да осъществи в българския вариант стилистика, която, макар и езиково-генетично да идва от актуалния тогава символизъм, реално компенсира липсата на романтичен пласт в литературния ни език.

„В простора на безводен океан заплувах
колата като лодка носи се в степта"

Ето оригиналния текст:

„Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu.
Wóz nuża się w zieloność i jak łódka brodzi..."

Преводът на първите два стиха на „Акермански степи" е симптоматичен за езиковата находчивост на Дора Габе. Тук личи умението при максимално придържане към реалния текст да се направят най-минимални компромиси към отделната дума в интерес на целостта на поетичното изречение. По този начин преводът е смислово адекватен, спазена е вътрешната ритмичност и се изгражда същата атмосфера, същото настроение като в полския текст.

Толерантността и радостта от успеха на другия е уникален и направо дефицитен белег за духовен ръст. Дора Габе го демонстрира още в мига, когато се появява нов цял превод на „Пан Тадеуш". „Аз, която преведох само четири откъса от тая поема, разбрах каква мъка представлява нейното превеждане. Не е въпрос да се предаде само съдържанието — при голям опит могат техническите трудности да се преодолеят донякъде — но най-важното е да се предаде особеното дихание на Мицкевич, което създава атмосферата на топлота, обич и вяра. И ето: творбата на такъв майстор ни поднася в превод Блага Димитрова."[2]

Блага Димитрова започва работата си върху превода на „Пан Тадеуш" още като студентка по славянски филологии — 1943—1945 г. Това предизвикателство на духа и таланта поддържа амбицията ѝ още почти 15 години, когато, през 1959 г. издателство „Народна култура" публикува луксозното издание на поемата в серията, където бяха издадени такива произведения като „Ад" и „Фауст". След дълго колебание как точно да построи преводния стих, как да остане вярна на особената ритмика на полския 13-сричен стих и да не начупи тоналността на българската стихотворна ритмика, преводачката успява да постигне 13-сричен ямб, с цезура в средата. Тя се спира окончателно и на женските рими. Тази ритмика, която е много близо до оригинала, запазва напълно българското си звучене. Съществува цял преводен език със своя поетическа ритмика, който Блага Димитрова създава чрез дългогодишната работа върху превода и който, вече създаден, обогатява най-новия ни литературен език с нови изразни възможности. Едно нещо прави силно впечатление при огледа и сравнението на оригиналния и преводния стих. Блага Димитрова използва докрай всяка възможност за точно възпроизвеждане на стиха, придържа се към отделната дума, но това е до мига, когато смисловата буквалност започне да подронва художествения резултат. И тук тя проявява дарба, която за първи път срещаме в историята на превода на Мицкевич на български. Б. Димитрова е готова, когато трансплантацията на

текстовете е невъзможна, да се откаже от диктатурата на думите и да потърси адекват в по-високата категория: в типа настроение, в българския „двойник“ на образа, който, макар и с други думи, задържа вниманието и емоцията на читателя в един и същ поетичен сектор.

Както при цитирания пример с Дора Габе, и при превода на Блага Димитрова яркото преводаческо умение, сливането на поетичен и преводачески дар в единно езиково послание личат още от първата, така характерна и така позната на всеки поляк фраза на „Пан Тадеуш“.

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;
Ile cię trzeba cenić, ten tylko sie dowie,
kto cię stracil.....“

Ето как Блага Димитрова с пределна простота и естественост на изказа успява да предаде в почти пълна художествена равностойност тези стихове:

Родино моя, Литво! Ти си като здраве:
човек те оценява истински тогава,
когато те загуби...

А ето едно сравнение със същите стихове в превод на Ефрем Каранов:

Кат здравето си ти, отечество прекрасно!
Изгуби ли те некой, веч тогаз напрасно,
Уви! прескъпо-скъпо почва да т'цени...

В подобни случаи сравнението играе ролята не само на коментар, но и на символ за значението на поетическата мощ в дейността на преводача, която много често се подценява за сметка на филологически качества или обикновена езикова сръчност (става дума за честото явление да се гледа на превода не като превод на духа, а на буквата на произведението).

С българския превод на „Пан Тадеуш“ от 1959 г. приключва борбата на преводаческото поприще да бъде овладяна епиката на полския народен поет. Би могло да се спомене още един факт. По времето, когато Блага Димитрова е в заключителния етап от своята работа над епопеята, преводачката на „Задушница“ Слава Щиплиева вече приключва окончателно същия превод. Очевидно амбицията на Щиплиева е била да обхване сама най-важните епически произведения на поета. Не може да се даде оценка на нейния труд, тъй като, макар и завършен четири години преди превода на Блага Димитрова, той не е публикуван.

С течение на времето се променя и самото отношение към Адам Мицкевич. В началото той е възприеман като ярък поет на националното освобождение, изразител на народната душа, по-късно е търсен главно като образец на романтично мислене и стилистика, на дълбочини на поетическото прозрение и майсторство на стила — това особено се разгръща през 20-те години, времето, когато придобива зрял облик собствената ни палитра на поетични стилове. След Втората световна война интересът към поета е не по-малък — той обаче е вече митологизиран като поетическа величина в съзнанието на културния българин, действа като нещо отминало в историята, макар и в пантеона на безсмъртните. Художественото своеобразие на поета е позабравено за сметка на неговата обществена и революционна дейност, което превръща собствения му мит от ли-

тературен в обществено — в този смисъл вече веднъж бе употребен терминът за интереса към него — юбилеен. Това личи от честването на 100-годишнината от смъртта на поета през 1955 г. Цялата преса е залята от публикации — само за няколко месеца те са повече от сто. Но са посветени главно на революционната дейност на Мицкевич. Благодарение на това се появяват на бял свят и първите преводи от неговата публицистика и литературните му статии — жанрове, които до този момент са извън полезрението на преводното изкуство. Трябва да се споменат „Работнически градове" в превод на Куйо Куев, „За романтичната поезия" и „Гьоте и Байрон" в превод на В. Даскалова и „Книги на полското пилигримство" на Христо Вакарелски. Последното е типичен пример на една закономерност в културата: на каквато и основа да се поддържа интересът към даден автор, това винаги донася и нещо ново не само за него, но и за литературата на страната приемник. След „Анхели" в превод на Дора Габе, издаден през 1925 г. от Полско-българското дружество, това е първият образец на типична библейска проза, появил се на български език, и то в средата на 50-те години.

Годишнината от смъртта на поета е ознаменувана не само с публикации във вестниците, но и с един цял том на издателство „Народна култура" под редакцията на Петър Динеков. В него са събрани в общи линии най-добрите преводи на Мицкевич от Дора Габе до Блага Димитрова. Подобна книга прави възможна оценката за цялостния преводен облик на полския поет. Налага се един характерен извод. Има преводачи, които продължават филологическото начало на Кесяков и Каранов, на Г. Стойнов („Ода на младежта", 1904) и С. Дринов („От мене се махни", 1912) — те са и по-старателни, и по-плодовити, и разбира се, преводите им са на плавен, отмерен български език, при което спазването на ритъма и римата са изведени като „строфичен" синдром. В случая като недостатък на преводния език изпъква неговата стерилна правилност. Имам предвид Борис Струма и Катя Георгиева в поезията. Р. Печикова-Цветкова пък е положила усилие да покаже важни заглавия от публицистиката на поета, както и част от епистоларното му наследство.

Втора преводаческа плеяда са поетите, обхванати от „юбилейна треска", самите те автори на по-малко или повече запомняща се поезия: Камен Зидаров, Александър Муратов, Тодор Харманджиев, Бленика, Димитър Дублев, Вътьо Раковски. Без да са оставили особена следа в преводаческата интерпретация на Мицкевич, те придават на посветения на полския народен поет том един стабилен дъх на професионално поетическо умение, на занаят в добрия смисъл на думата.

И накрая силно впечатление прави присъствието в тома на двама забележителни наши творци — Елисавета Багряна и Атанас Далчев. Багряна превежда три стихотворения — „Моряк", „Разговор" и „На... (В алпите в Сплюген — 1829 г.)", Далчев — „Размишления в деня на заминаването". Заслужава да се отбележи фактът, че изборът на стиховете е като че ли предопределен от поетическия натюрел и творческата съдба на тези творци. Багряна е потърсила у полския поет волността на духа и крайните му категории на любовно отчаяние и примирение, когато поетът осъществява любимата си романтична тема за самоубийството, изведена тук като разделно състояние на човека — от една страна, той умира с мина-

лото си, от друга, продължава да живее, но това вече не е живот, а разновидност на небитието. Ярко е пресъздадено на български всичко това в превода на „На... (В алпите в Сплюген — 1929 г.)“. Поетесата диша задъхано в текста, усеща се напрежението на едно сътворение — подобни преводи звучат, фигуративно казано, като дует на два езика.

Далчев пък търси у Мицкевич оня миг на вътрешно разкъсване, когато той прави решителната крачка да напусне страната си, може би завинаги, крачката от собствената страна към чуждата, в която поетът осъзнава, ставайки емигрант, че винаги е бил такъв, само че вътрешен. И същевременно това е мигът, когато поетът от поданик на деспотична държава е осенен със свободата на гражданин на света. Съкровен тон изтръгва от българския музикален езиков слог Далчев и същевременно благодарение на съпреживения в дълбочина и емоционална пълнота превод от страниците на сборника звучи гласът не на класика, а на живия още и живия за бъдещето поет. В най-точния смисъл на думата Далчев прави тъгата и елегичността на Мицкевич от романтично-историческа — потискащо съвременна.

В по-ново време преводната „съдба“ на Мицкевич не е щедра. Присъствието му в новоиздаваното преводно слово се осъществява не чрез нови преводи, а главно чрез преиздания. През 1979 г. излиза второ издание на „Пан Тадеуш“ в превод на Блага Димитрова в поредицата „Световна класика“ пак на издателство „Народна култура“. През 80-те години негови стихове са включени в „Христоматия по славянски литератури“ на Университетското издателство. По този начин преводният му живот се затваря между две христоматии. Последните десетилетия поетите търсят контакт с живата световна литература и превеждат главно онова, което им позволява да участват в пулса на съвремието. Интересна за превод е световната класика, славянската като че ли остава встрани. Старата плеяда преводачи си отива, а новата е изправена пред нов тип търсене на преводна литература, на което се подчиняват днес изцяло издателските възможности. В тази ситуация е малко вероятно да се появят нови преводи на Адам Мицкевич. Полският поет, престанал да пише още приживе стихове — 39-годишен, замлъква поетично и на нашия език, 130 години след физическата си смърт. Остава митът, ореолът на класика и няколко ярки превода от големи български писатели, до които може да се докосне днешният и утрешният български читател.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Динеков, П.* Адам Мицкевич в България. — Септември, 1955, № 10, с. 86.

[2] *Габе, Д.* Пълноценен български превод на „Пан Тадеуш“. — Пламък, 1959, № 4.

Боян Биолчев

СЛАВОМИР МРОЖЕК

SŁAWOMIR MROŻEK

р. 1930

Още през 60-те години името на Славомир Мрожек бе придобило знаков смисъл в полската култура. Едно десетилетие след ранния си старт в сатирата и литературата, той бе разгърнал така многопланово и многожанрово своя оригинален талант, че критиците и литературните историци (те рядко са в единогласие) го разглеждаха вече като явление, което влияе върху насоките на развитие на полската литература. Ранното му „канонизиране" в интелектуалните среди поражда множество определения, които съпътстват името му в медиите — „сатирата на Мрожек", „театърът на Мрожек". Характерният компаративистичен стремеж за изравняване с европейските образци роди друга поредица — Мрожек беше полският Бекет, Йонеско, Чехов и Гогол, Суифт, Хашек и Кафка. Същевременно той проникна в страните на тези световни писатели със словото си на полски Мрожек, защото популярността в собствената му страна бързо предизвика интерес — интерес към едно творчество, което се заражда и осъществява като очевидна свобода на духа в очевидно най-несвободното време от следвоенните години. И което изразява несъгласие с несвободата по начин, по който тя не успява да приложи към него характерния си стил на противодействие.

Роден през 1930 г., той дебютира през 1950 г. Учи в Краковската художествена академия. Освен от изобразително изкуство и графика той се интересува от архитектура и ориенталистика. Започва с кратката форма — неговите фейлетони и хумористични излизат най-напред в „Литературен живот" — краковския седмичник за литература и култура, а поколението от 60-те години се срещаше с полижанровото авторско око на Мрожек чрез рубриката „През очилата на Славомир Мрожек", която всяка седмица излизаше в сп. „Пшекруй". Характерната карикатурна форма, характерният почерк на рисунката, неговото недовършено сякаш човече, носеха визуални изображения на неповторимите му хрумвания, които в няколко пласта докосваха един и същ проблем. На деня или епохата, на човека или полската народност.

От излизането на първата му книга през 1957 г. — сборника с къси разкази „Слон", през опитите му и в романната форма, през ярката драматургия, оставила в историята на полската сцена специфичното предизвикателство на неговия талант, до периода на неговия живот в Белгия, когато той присъстваше в родната словесност не като емигрантски глас, а като вътрешен наблюдател и прецизно аналитично око, Мрожек запазва хомогенността на интелектуалния си облик и неповторимия си, фигуративно казано, насмешлив хуманизъм. Произведенията му съвместяват черния хумор с леката, елегантна усмивка, абсурдисткия подтекст с профанизирана от свръхреализъм на изказа реалност. Гротеската и деформа-

цията в други случаи са на ръба на болезненото усещане за автентичност, докосват се до големите очертания на историческия феномен на епохата. За разлика от други автори, майстори на гротеската, Мрожек не търси звънки хрумвания, звънък художествен афект, интуитивно усеща, че подобен род „яркост" ще се размине с природата на сатиричното в дълбоките пластове на проблематиката. Абсурдът и гротеската никога не се превръщат при него в самоцел. Авторът оперира със словото със завидна точност, въздържание и чувство за многопосочност на ефекта в различен емоционален и семантичен контекст.

Драматургията му се разгръща основно около конфликтите човек и общество, свобода и власт, несъвършенството на човешкия ум и обективността на живота, устойчивостта на глупостта и безсилието на разума. Оригинален във всяко отношение в историята на полския театър, театърът на Мрожек повежда истинска война с националните суеверия, с националната митология, която се превръща в закърнял филтър пред националното полезрение. В този смисъл той се явява и продължител на театъра на Станислав Виспянски и Станислав Игнаци Виткевич, и опонент на новата митология, която те пораждат.

В България името на Славомир Мрожек бе добре известно в културните среди много преди там да попаднат неговите текстове. Студентската вълна през 60-те години на българи в Полша носеше обратно в страната ни мита за едно творчество, което успява да назове истината, без да я „изговаря", за свободата на един творчески дух, който намира свое лично пространство в тесните селения на тоталитарния императив.

Първият пробив по отношение на текста бе направен от издателство „Христо Г. Данов" през 1980 г. със сборника разкази „Слон". Книгата съдържа най-доброто и популярното, създадено от полския автор в късата форма, придобилите знаков смисъл „Искам да бъда кон", „Сватба в Атомице", „Хроника на обсадения град", „Как се борих" и разбира се, заглавния разказ „Слон". Подборът на произведенията е на поета Иван Вълев. Той е извършил изцяло и превода на книгата. Прави впечатление умението на Вълев да „побългари" някои трудно преводими елементи на речта и обрати на мисленето, за да ги направи художествено понятни за нашия читател. Вълев умело е построил слога, съобразявайки се с крайната пестеливост и прецизност на оригиналния език. Понятни остават и онези фрагменти, в които Мрожек пародира исторически форми на полския литературен език, имитациите на духовна извисеност, които превръщат културното в културообразно съзнание. Всички тези постижения са всъщност един добре решен проблем на преводния език. Трябва да се подчертае, че в пластовете на разказите, които огледално съответстват в полския и в българския контекст, Вълев е успял да удържи на изобилието от български словесни адеквати и синонимни възможности. Така е избегната особената опасност непретенциозно метафоричния език да деградира във фейлетонно, едноплановo смехотворство.

Първата книга на Мрожек на български език направи силно впечатление, запълни вакуума около името, известно и знаково за издигнатия и разкрепостено мислещия читател в края на 70-те години. Успехът обаче се оказва фатален за по-нататъшното разгръщане на присъствието на полския автор в нашата културна аура. Подготвеният за печат том „Тан-

го и други пиеси“, който трябваше да се появи в началото на 80-те години в издателство „Народна култура“, все отпадаше от годишните издателски планове. На практика това изигра ролята на невинна цензура върху драматургичния текст. Междувременно в българския театър имаше опити за постановки на някои малки пиеси на Мрожек, които все не достигаха до успешен завършек. Единствено Народният театър „Иван Вазов“ постави на малката си сцена пиесата „Емигранти“. Едно произведение, което разглеждаше емигрантския синдром, мита за Запада като обетована земя, изграден от наивитет, мечтателност и социалистическа леност на духа. Но самото произведение — ненатрапчиво и дълбоко хуманно — имаше поливалентен прочит. То можеше да бъде третирано при съответен художествен аранжимент и като сатира срещу емиграцията, която извън авторската инвенция зазвучаваше в тогавашния ни обществен климат като предателство, измяна на родината, които пораждат трагедията и фаталната деградация на самите извършители. Въпреки блестящото изпълнение на актьорите (особено на Георги Георгиев-Гец) тази пиеса не представи истинския Мрожек на българската публика. Тя като че ли очерта територия от творческия му обсег, която е подходяща за нашите тогавашни условия. С други думи, пиесата служеше на рецепционна конюнктура, а не на авторски натюрел.

Това е обаче дебютът на официалния театър. Както винаги, студентите изпреварват хоризонта на очакване на собственото общество, търсейки досег с нови явления в световната литература. Още през 1965 г. ВИТИЗ „Кръстьо Сарафов“ постави „В открито море“, както и втората едноактна пиеса „Карол“. Бургаският театър постави „Танго“ през 1978 г., но в преобладаващите случаи до сцената достигнаха малките драматични форми — „Полицаи“, „Стриптийз“ и др.

През 90-те години интересът към драматургията на Мрожек беше очевиден. Държавни драматични театри поставиха пиесите: „Чаровна нощ“, „В открито море“, „Щастлив случай“, „Контракт“, „Танго“. Засега премиера на „Пуякът“ българският зрител не е дочакал.

„Танго и други пиеси“ се появи едва през 1990 г. — едно добро издание на „Народна култура“. Мрожек попадна на съответен обществен контекст. Бурните процеси в българското общество предполагаха търсене и читателски интерес, които по-плътно и органично усвояваха художественото изящество и човешката философия на полския автор. Но пътят на Мрожек до сцената с малки изключения е отново затруднен. Този път репертоарната политика е подчинена не на идеологема, а на финансовата нестабилност на съвременния български театър. Така или иначе, книгата на издателство „Народна култура“ си остава като „сценарен портфейл“ за нашия театър, достъпна основа за сценично предизвикателство. И тук може да се твърди със сигурност, че подборът на пиесите, извършен от Чавдар Чендов, е сполучлив. Съставителят е превел и основната част от пиесите — „Пуякът“, „Кланица“, „Серенада“, „Лисан философ“, „Лов на лисици“ и „Лисан аспирант“. Чендов е намерил добър български адекват на сценичния език на Славомир Мрожек. Съхранен е лекият хумор и привидната простолинейност на фразата. Добър в сборника е и преводът на Михаил Маринов на пиесата „Танго“ с усет за пародийната многозначителност на езика, която се явява характерология на персонажите. Бих под-

чертал успешната преводаческа работа на Божко Божков, който е превел „Чаровна моя“ и споменатата вече пиеса „Емигранти“. Божков е добър познавач на полската култура и на тънкостите на полската културна психика и е проявил изобретателност при търсенето на българския изказен съответник.

С това преводната история на български език на Славомир Мрожек приключва. Не са познати негови произведения от по-късния период и особено забележителните му „Малки писма“, които той публикуваше в продължение на повече от десетилетие в полското списание „Диалог“. Така или иначе, очертаното му присъствие в нашия преводен фонд представлява не само достояние, но и възможност. У нас има открит хоризонт на очакване за творчеството на полския автор, а българската сцена тепърва ще се обръща към вече преведените и към други негови пиеси, които ще намерят своя български вариант в съвременната ни издателска практика.

Боян Биолчев

ЕЛИЗА ОЖЕШКОВА

ELIZA ORZESZKOWA

1841—1910

Ожешкова е една от най-интересните представителки на полския позитивизъм, активно приобщена чрез ранното си творчество към неговите философски и естетически постулати. Тенденциозно представените идеи за добродетелите на капиталистическото общество, видени в перспективата на колективното и личното икономическо благоденствие, социалната хармония, а също и за просветителската роля на заможните или интелектуално издигнатите слоеве на полския социум намират място в първите романи на писателката, все още разграничени от представата за висока художественост. Съпътстващата посочените идеи загриженост за еврейското население (част от отстоявания верска и народностна толерантност), както и борбата за еманципация на жената тук са съчетани с ярко застъпеното присъствие на положителния герой и стремеж към авторов дидактизъм.

Следващият етап в белетристичното творчество на Е. Ожешкова, включващо зрелите и придобили широка известност романи „Меир Езофович“, „Низини“, „Джурджовци“, „Простакът“ и сборниците с новели „От различни сфери“, „Госпожица Антонина“ и др., се отличава със засилено търсения психологизъм, панорамно обобщение на националните и социалните проблеми и реалистично отношение към актуалните и традиционните конфликти на обкръжаващото общество.

Подобно разграничение от тенденциозната постулативност, съпроводено с все по-скептично осмисляното колективно и личностно битие, а също и със съсредоточеност върху духовната същност на индивида и аспектите на верско-етичното, показва сближаването с художествените опозиции на модернизма, макар в същото време Ожешкова да отрицава проявите на декаденство и краен естетизъм. Свидетелство за подобно разграничаване са романите „Два полюса“, „Аргонавти“, новелистичните сборници „Меланхолици“, „Ad astra“ и др., а едно от най-значимите художествени произведения през този период (1892—1910) е книгата с кратка белетристика „Gloria victis“, възстановяваща спомена за Януарското въстание от 1863 г.

Именно „Слава на победените“ е първото проникнало у нас художествено произведение на Ожешкова, преведено от руски от К. Койчев. Издадено през 1918 г. от „Нова всемирна библиотека“, то представя единствено новелата, дала заглавие на едноименния полски сборник. Макар авторката да е назована по руски образец Е. Ожешко, а текстът да гъмжи от русизми, трябва да отдадем дължимото на преводача, като отбележим, че това е един от най-сложните художествени образци (лиризирана проза) от белетристичното наследство на полската авторка и интерпретирането ѝ свидетелства за висок естетически критерий и усет за оригинално творческо присъствие.

Върху художествената ретроспекция на трагичните последствия от Януарското въстание е изграден и първият преведен от полски роман на Ожешкова у нас — „Край Неман“ („Nad Niemnem“). Издаден през 1956 г., той се вписва в актуалната за тогавашното литературно развитие тенденция към оптимистично и схематично обобщение на социалните и личностните конфликти. Въпреки талантливо пресъздадената картина на полското общество от 80-те години на XIX в. отгласи от подобно творческо мислене намираме в илюзорните представи на Ожешкова за възможното обединяване на полската аристокрация и представителите на полското село (конкретизирано чрез съсловнонеравния брак между Юстина Ожелска и Ян Бохатирович), а също в утопичното схващане за покровителствената роля на шляхтата над икономически и духовно по-изостаналите социални слоеве.

В този смисъл кореспонденцията между идеите на полския позитивизъм и идеологическите доктрини на социалистическия реализъм заслужава да бъда отбелязана, тъй като тя намира проявление в привнасянето на редица образци от другата славянска литература, които активизират актуалните през 50-те години у нас възгледи за патриотичното, социално хомогенното и интелектуално равностойното обществено развитие.

Разглеждайки тези насоки в мисленето на полската писателка, неподписаният автор на послеслова към българското издание на „Край Неман“ отбелязва несъстоятелността на изложените идеи, тълкувайки ги обаче от силно доминиращата в този момент марксическа философия. Така според него по времето на създаването на романа (1886—1887) „Ожешкова вече знае доста нещо за марксизма и марксистите, но тя все пак е далеч от научното марксическо разбиране на социаликономическите закони, които движат развитието на човешкото общество. Затова, като си дава сметка за неминуемите промени, които предстои да настъпят, Ожешкова все още живее с илюзията, че шляхтата като класа може да бъде спасена, ако тя подири побратимяване със селяните[...] Но това не е попречило на писателката — челна представителка на полския реализъм от XIX век, да нарисува правдива картина на живота в полското село, да даде ярък образ на моралното и материално разложение на полската шляхта и да посочи убедително класата на трудещите се като класа на бъдещето.“

Независимо от споменатата тенденциозност на повествованието — плод на все още отстоявана вяра в позитивистичното познание, „Край Неман“ е едно от най-стойностните в художествено отношение произведения на Ожешкова. Неслучайно съпоставяно с класическия епос на Мицкевич „Пан Тадеуш“, панорамното изложение на полската писателка е нов поетичен израз на преклонението пред известния ни от романтичната литература литовско-белоруски пейзаж, фолклорно-етнографското наследство на тези земи (проучвано специално от Ожешкова) и духовната същност на жителите в „Край Неман“-ските области.

Българският интерпретатор на романа Д. Икономов обаче като че ли няма достатъчно сетива, за да оразличи стилно диференцирания разказ — съсредоточен, от една страна, върху лирическите природни описания, а от друга — върху сказовите конструкции, възстановяващи митологизираното минало (времето на Станислав Август и Януарските събития от 1863 г.) на националното битие.

Разграничени от представата за преводно съвършенство са и лексикалната, синтактичната и стилистичната постройка на романовия диалог, който в българския си вариант в много случаи носи следите на дословно предадената полска фраза, неиндивидуализираното речево съобщение, тромаво изказаната реплика, излишно натрапеното повторение.

Своеобразният преход към все повече дистанцираната от позитивистичната тенденциозност белетристика илюстрират издадените на български образци от кратката проза на Ожешкова. Публикуваният в библиотека „Панорама" (изд. „Народна култура", 1978) сборник „Госпожица Антонина" („Panna Antonina") — с предговор от Б. Биолчев и в превод на М. Иванова — съсредоточава вниманието на нашия читател върху трагично неосъществените позитивистични идеали, свързани с вярата в научното познание, упованието в икономически и интелектуално издигнатите аристократични слоеве, бляна по съвършена човешка общност, основана върху идеята за верска и национална толерантност, хармонично допълващо се лично и обществено битие и достойно съществуване на жената.

Великолепният превод на М. Иванова конкретизира казаното от автора на предговора по повод на героините на Ожешкова, чрез образите на които „можем да проследим специфично преливане на автентична биография, персонификация на лично, болезнено разочарование в безкомпромисната реалност на епохата". Овладяла чрез превода си художественото своеобразие на оригинала, свързано с нескритото присъствие на оценяващия или напътстващия сюжетното развитие разказвач, както и с търсената психологически обоснована същност на действащите лица, българската интерпретаторка успява да концентрира вниманието си върху още два доминиращи аспекта на разказното и новелистичното повествование.

Лирически недоизказаното, емоционално неконкретизираното и почти импресионистично очертаното присъствие на естетичното и нравственото е потърсено в пожеланите от малкото еврейче, никога невиждани преди това „живи цветя — благоуханни, с великолепна пламтяща багра, оросени със сребристи като бисер капчици" („Дай ми цвете"), или във фигурата на малкото момиченце със златокоса глава, „накитена с цветя", мяркаща се „над ниските зелени храсти като неземно ангелско видение" („Благодетелката") или в допълващото въображението, а може би отгласа от собствените мисли и така напомнящо за миналото „въздушно звънко напевно ехо", прозвучало „от глъбините на мрачната гора" („Ехо").

И приобщаването към идеала за високо духовно и достойно, пречупено през грозното, болезненото, страдалческото, като образа на старата еврейка прекупвачка, която, за да осигури прехраната и образованието на невръстния си внук, „наведена под своя тежък кош, се мъкне по края на улицата и с парцаливата си рокля бърше стените на къщите, а плитките ѝ обувки непрекъснато се препъват в острите камъни и се изхлузват от краката ѝ" („Дай ми цвете"); или смъртния лик на просвещаващата до последния си дъх децата госпожица Антонина, чието „жълто като восък лице рязко се открояваше върху бялата възглавница, а кръстосаните ѝ изящни ръце с мрежа от сини жилки изглеждаха като много бели на фона на жълтеникавото болнично одеяло"; или пък сънения силует на сякаш въплътило спомена за бившата си благодетелка, а сега запратено отново

в „низините“ „подпухнало от плач, изнемощяло“ момиченце, притискащо „към гърдите си“ също така съненото кученце... („Благодетелката“).

Като разгърната метафора на спомена за безвъзвратно надживените предходни идеали възприемаме и последния издаден у нас роман на Ожешкова „Простакът“ („Cham“). Появилият се през 1985 г. превод на Бл. Лингорска се свързва с представата за изключително професионално общуване с полския текст, който в този случай акцентира върху реалиите от полско-белоруското село през 80-те години на XIX в., отново актуализирания крайнемански пейзаж и контрастиращите с тях разкази за унищожаващата човешката личност градска цивилизация. Изграден върху тази на пръв поглед лесноусвоима чрез превода смислова опозиция, извеждаща, от една страна, поетиката на идеализираното, а от друга — на развенчаното, едновременно с това романът на Ожешкова представя трудната за интерпретиране духовна същност на главната героиня Франка. Задълбоченото проникване в нейната художествена биография означава дистанциране от възгледа за отрицателен герой и в този смисъл разбирането ѝ като сложна психологическа величина, която чрез зададените в нея отчуждение от обкръжаващото, отдаденост на еротичния бунт и най-сетне чрез намерения екзистенциален изход — самоубийството — насочва към близостта със светогледните позиции на натурализма и модернизма.

Постигнатото от Лингорска в тази насока заслужава внимание, така както е важен успехът ѝ в предаването на многосъщественото тук присъствие на етичното, върху различните степени и проявления на което разсъждава авторът на предговора Боян Обретенов.

Снето в речта на другия главен герой — Павел Кубицки, в българския превод то сполучливо асоциира с невинното, благородното, всеопрощаващото.

Единствените ми възражения се отнасят към заглавието — „Простакът“, което прекалено директно заклеймява споменатия герой и моралните начала, свързани с неговия образ. Подобно прозвище в известна степен опростява етимологията на полското „Cham“ (асоцииращо с нисък, най-вече селски произход, но и с библейския персонаж Ной, прокълнат от баща си заради непочтителното отношение към него). Така преведено, то като че ли олекотява и същността на най-често произнасящата го героиня, която, както споменахме, визира движението към усложненото портретуване на личността.

Свидетелство за търсения нов облик на съвременната жена е и издаденото през 1898 г. в Пловдив от дружество „Женский клуб“ „Открито писмо към немските жени“ от полската писателка Елиза Ожешкова по повод на нейната 25-годишна литературна дейност, озаглавено „За равноправността на жените пред лицето на знанието, труда и човешкото достойнство“.

В обръщението към „Почитаемите госпожи и госпожици“, написано от настоятелството на споменатия женски клуб, се казва: „За да се разширят границите на обществена деятелност за жената, трябва тя да се приготви, за да заема достойно своя обществен пост. За това се изискват знания. А какво дават нашите средни училища на девиците? Очевидно, че те не са достатъчни да приготвят жената ни за обществена деятелност, ни за нейните високи длъжности на възпитателка в семейството и граждан-

ка. Нам казват, че най-важното занятие на жената е възпитанието на младото поколение, че тя е отговорна пред потомството за възпитанието на достойни синове и дъщери, а ни заграждат пътя към образование. На заявлението от жените пред народното събрание в 1896 г. да се отворят вратите на висшето училище за момичетата, които се не удоволетворяват със средно образование, отговори ни се, че понеже средните учебни заведения за момичета съвсем не били удоволетворителни, то трябва да се допълнят програмите на девическите гимназии, за да могат жените да слушат висшия курс. Тъй се отложи въпросът за още десетина години. Подир тоя срок вероятно ще се намери друг предлог да се отложи достъпът на жените към висше образование за друг срок от десет или двадесет години, ако ние сами не се погрижим за себе си".

Доказателство за упованието на представителките на българското женско движение в престижните по този въпрос идеи на Е. Ожешкова, цитираният откъс се съотнася към изложеното в нейното писмо предложение за създаване на Съюз на добродетелта, основан върху принципите на личностно самоусъвършенстване, духовно съпричастие към ближния, активно професионално и обществено присъствие.

Очертаният тук със средствата на публицистиката идеал за женско съществуване по интересен начин кореспондира със заявения почти столетие след това образ на изкусената от злото и порива към самоунищожение героиня от „Простакът". Илюстриращо две противопоставни начала, в дискурса на проникналите у нас женски образи на Ожешкова подобно отношение задава проблема за рецепцията на полската (а и на славянската) феминистична литература у нас и за връзките ѝ с националния културен контекст.

Калина Бахнева

БОЛЕСЛАВ ПРУС

BOLESŁAW PRUS

1847—1912

Полски позитивист, в началото на творческия си път Пруст се ориентира към публицистиката. Журналистическото му наследство, създавано до края на живота му и отличаващо се с оригиналното съчетание между дидактика и хумор, представлява ценен документ за всекидневния облик на епохата и търсен за подражание образец от междувоенната и съвременната публицистика. Оповестяваните в периода 1874—1912 г. седмични хроники обобщават познанието на Прус върху политическите, социалните и естетическите отношения през втората половина на XIX и началото на XX в. и са основа за създаваните успоредно с това кратки белетристични творби и големи романови синтези.

Преходът от превъплътилите автентичното и репортажното начало разкази към написаното в периода 1878—1884 г. новелистично творчество — „Сташковото приключение“, „Възвръщащата се вълна“, „Михалко“, „Антек“, „Латерната“, „Жилетката“, „Грехове на детството“ и др., както и към романите „Дворец и руини“ (1875), „Души в окови“ (1877) и повестта „Анелка“ (1880), се свързва с проникването в страданието на обикновените хора, с търсенето на психологически подстъп към тяхното битие и своеобразното съчетание на смешното с лиричното — сближаващо този дял от художественото наследство на полския писател с белетристичните шедьоври на Чехов.

Усвояването на епичните повествователни форми проектира скептично осъзнатите принципи на позитивистичната идеология, постепенното дистанциране от която илюстрират романите „Кукла“ (1890), „Еманципантки“ (1894) и „Фараон“ (1897). Те снемат модела на изключително добре овладените закони на наративното изкуство, приобщаването към които отбелязват издържаният в поетиката на натурализма и посветеният на борбата срещу германизацията на полското село роман „Предна стража“ (1896), критично настроеният спрямо революционните събития от 1905 г. „Деца“ (1907—1908) и недовършеният роман „Промени“ — сатирично насочен спрямо полската аристокрация и очертаващ образа на руските революционни среди.

Независимо че рецепцията на художественото наследство на Прус като че ли попада в сянката на българското приобщаване към творчеството на именития му събрат по перо Х. Сенкевич, можем да кажем, че нашият читател има сравнително добра представа както за отделните етапи в развитието му като писател, така и за цялостния му облик като прозаик.

Първото самостоятелно издание на Б. Прус е разказът „В една лунна нощ“. Под грешно изписаното име на полския писател (Трус) е отбелязано, че преводът е направен през 1900 г. от руски език. Българският интерпретатор на този текст е неизвестен.

Следващите етапи от рецепцията на кратката проза на полския автор според Д. Георгиева обхващат времето до 1918 г., в което „Б. Прус е представен с няколко разказа в сп. „Българска сбирка“ и с фрагмента „Из легендите на древния Египет“, преведен от Ив. Кръстанов на страниците на литературната притурка на в. „Мир“. След Първата световна война единствено „Полско-български преглед“ публикува пасажи от разказа „Нова година“ в превод на Ан. Ганчева от 1920 г.“[1]

Първото българско по-цялостно общуване с творческото наследство на Прус се свързва с преведения от д-р К. Куев роман „Предна стража“ („Placówka“). Изборът на точно това произведение, издадено през 1947 г., потвърждава вече посочената кореспонденция[2] между отекващите в родното културно пространство образци на полския позитивизъм, осмислящи тенденциозно обществените, политическите и духовните конфликти, и изявите на българската белетристика, които по времето на публикуването на романа пречупват познанието за напрегнатия социален и личностен свят през художествените формули на социалистическия реализъм и марксистко-ленинската философия.

Макар като цяло разграничен от представата за класическа позитивистична творба с присъщите ѝ елементи на идеализация, „Предна стража“ се вписва в поредицата от литературни образци, чиито оптимистични финали издават нагласата за илюзорно и схематично обобщение на поставените проблеми. В този смисъл „същинската“ част на романа, посветена на трагичната борба за запазването на националната идентичност и икономическата самостоятелност на полския селянин през 80-те години на XIX в., ярко контрастира със сякаш издържаните в тона на вълшебната приказка последни редове на повествованието, вещаещи щастлива женитба, многочислено потомство и най-важното — възвърнато материално благополучие, основано върху отново извоюваната от германските заселници поземлена собственост.

Един от първите преведени от д-р К. Куев романи, чрез интерпретацията на които известният наш славист явно все още набира опит като преводач на полска литература, в българския си вариант „Предна стража“ звучи художествено неубедително и езиково несъстоятелно. Подобна представа налагат не само остарелите с времето езикови форми, но преди всичко механичното пренасяне на доминиращите тук словесни обрати, свързани с народния говор, просторечието, диалектното общуване. Парадоксално на казаното за същността на преводната трансформация е функцията ѝ на усилващо начало на специфичния авторов подход към изобразяваните събития — натуралистичния. Обобщаващи бунта на главния герой като в много по-голяма степен детерминиран от инстинкта за самосъхранение и първичната връзка със земната твърд, отколкото от осъзнатото чувство за национална принадлежност или патриотични внушения, елементите на подобно натуралистично осмисляне по своеобразен начин кореспондират с неумелото българско превъплъщение на този род художествена действителност. Раздалечен от представата за съвършено изведени лексикални, синтактични или стилистични езикови връзки, преводът на „Предна стража“ активизира актуалните за натуралистичната насоченост на романа асоциации с изявите на неотработеното, неизкусното и неизваяното социално и личностно поведение.

Може би една от причините за по-нататъшното трайно и високохудожествено преводно присъствие на творчеството на Прус в нашия литературен контекст се крие в следващата среща с неговата белетристика. Издаденият през 1955 г. и преиздаден през 1967 г. роман „Кукла" („Lalka") означава съприкосновение с една от най-стойностните в художествено отношение творби на Прус, а също общуване с не по-малко ценните философски идеи на полския писател, разчитането на които провокира търсенето на нови допирни точки с интересната му мисловност и сложна естетическа нагласа.

Макар и в известна степен остаряла от гледище на съвременната езикова ситуация, интерпретацията на Д. Икономов (идеята за осъвременяване на превода чрез ново издание на романа към края на 80-те години остана нереализирана) успява да осмисли една от доминиращите представи на Прус за съвременното полско общество, природата на човешкия индивид и същността на екзистенциалните отношения. Чрез изведеното в заглавието на романа понятие „Кукла" писателят осъзнава марионетъчната структура на полското общество от 90-те години на XIX в., игровото начало на личностното поведение, моделите на шутовско присъствие и арлекиновска поза. Израз на подобен възглед за обкръжаващото е един от последните монолози на стария романтик Жецки, чиито наблюдения (прозвучали на български с известна тромавост) дискутират антипозитивистично за човешката общност и нещата от живота: „Марионетки!... Всичко е марионетки!... Струва ми се, че правят каквото си искат, а то всъщност е само това, което ги кара пружината — и тя сляпа като тях... Да помогне един за щастието на друг, не може, но ги бива да провалят чуждия живот като да са хора..."

Подобно мнение има отношение и към все по-отчетливо изказваното от Прус недоверие към позитивистичния възглед за материалната и познаваема природа на човека и заобикалящия го свят. Много добре предадената в превода среща между парижкия хипнотизатор и Вокулски — главния герой на повествованието, провокира въпроса за съществуването на „някакви неизвестни свойства на нервната система; за измамния характер на екзистенцията, в която „единствената действителност, която не разочарова и не лъже, е смъртта". Съмненията в рационалната, хармонична и устремена към съвършенство същност на личността и човешкия колектив изказва и човекът с неопределена националност — господин Жюмар, за когото светът прилича на аматьорски театър. Подобно е мнението и на питащия реторично Жецки: „Има ли ред в тоя свят?"

Макар и епизодични, тези становища очертават една важна за полската литература от 90-те години тенденция, изявена и в по-нататъшното творчество на Прус, проникнало у нас, а именно предпочитанието към художествения образ на действителността, пречупен през знаците на ирационалното, непредсказуемото, дори метафизичното, а също представящ нейната политическа, социална и духовна сложност, неподреденост („Хаос и толкова" — казва Вокулски) и неуравновесеност.

Този етап от еволюцията на философските и художествените възгледи на водещия представител на полския позитивизъм е важен за нас, защото той кореспондира със скептичното разбиране на актуалната реалност, на историята на човешката цивилизация и ролята на човешкия интелект, проявено в романа с най-много български издания (1957, 1977,

1984, 1991) — „Фараон“. Едва ли общуването с поредната преводна редакция на историческото повествование, посветено на екзотичния свят на древния Египет, е свързано с възприемането единствено на този тип авторови внушения. На преден план изпъкват декорите на пищните фараонски дворци, тайнствата на жреческите светилища, природните загадки на свещения Нил и пустинните пясъци — все непознати страни от робския бит на египетския народ... Подобна декорираност на изложението, пресътворена великолепно от Д. Икономов, издаващо невероятната ерудираност на полския писател, но и способността му да овладее болезненото познание за същността на историческото и съвременното битие, като че ли абсорбира и разсейва направената тук равносметка относно разпадащия се „обществен организъм“, деструктивната роля на парите и златото, залязващите функции на държавната институция, неверието в научното познание. Привлечен не в полза на възжелания от позитивистите обществен напредък, а на спекулиращата с човешкото незнание жреческа класа, скептично обобщеният във финала научен опит асоциира с представянето му в края на „Кукла“. Но ако там устремяването на главния герой към утопичната мисъл за изнамиране на метал, по-лек от въздуха, носи следите на все още отстоявания вяра в незавършилата епоха на научния прогрес, то „Фараон“ окончателно развенчава упованието в позитивистичния сиентизъм, заменяйки го с представата за властващата роля на случайното, нелогичното, необяснимото:

„И божественият Амон, до когото не стигаше никакъв глас от земята, седеше с подпрени върху коленете ръце и все повече потъваше в съзерцание на собствената си божественост, а светът все по-често се управляваше от сляпата сила и случая.“

„По тоя начин, благодарение на слънчевото затъмнение, мъдрата партия на жреците и в Долен Египет разклати авторитета на Рамзес XIII. Само за минути правителството на фараона се изправи на ръба на пропастта, без дори да знае за това. Можеше да го спаси само голям ум и точно познаване на положението. За жалост точно това липсваше в царския дворец, където тъкмо в най-тежкия момент почна всевластно да владее случайността.“

Много добрият превод на Д. Икономов, актуализиран в почти всяко поредно издание на романа, затвърждава болезнената раздяла на полското художествено съзнание с една от най-усилните епохи на философски и естетически търсения. Едновременно с това обединението на задълбочените и в истинския смисъл на думата актуални за всяко общество и време разсъждения на Прус относно развитието на човешкото общество с изключително атрактивния исторически сюжет, разкрива причината за трайното и ярко присъствие на романа в нашия литературен контекст, а също за тълкуването му от българската читателска аудитория като емблематичен знак на цялостното творчество на полския писател.

Спорът на Прус с ранните позитивистични постулати отеква и в издадената през 1962 г. повест „Анелка“ („Anielka“), която наред с преведените от Д. Икономов в същата книга няколко разказа представя най-известните образци от кратката белетристика на твореца.

В ново издание — поредицата „Световна класика за деца и юноши“ (изд. „Отечество“), същите произведения, придружени от обстойния

предговор на В. Смоховска-Петрова, се появяват през 1981 г. Тук Р. Цветкова, привързана чрез преводите си към полската позитивистична литература, а също към широко застъпеното в нея творчество за деца и юноши, за пореден път доказва умението си да долови същността на интерпретирания текст, уповавайки се на великолепно овладените норми на българския език, достойно пренасящи спецификата на авторовата реч.

Освен отчуждението от нравствения и социалния облик на полската аристокрация през втората половина на XIX в., заснето чрез професионално предадената в превода на „Анелка" изкусна, изпълнена с красива реторика, но лишена от представата за действеност благородническа реч, словото на Прус тук осмисля и много важното за полския позитивизъм присъствие на малкото или подрастващото дете. Неговият образ снема мисълта за невинната жертва, за рано съкрушения талант или неосъществената личност, но преди всичко предвещава изключително интересно обобщената от полската междувоенна литература (напр. В. Гомбрович и Ст. И. Виткевич) тема за изгубената тъждественост, видяна в перспективата на автоматизираното или шаблонизираното детско съществуване, преминало под властта на авторитетния или подменения родител. В този смисъл заслужава да отбележим поредицата от детски персонажи в творчеството на Прус, чиято българска трансформация допълва познанието за едно от доминиращите образни превъплъщения на полското художествено съзнание, началото на които отвежда към опоетизирания в ренесансовите „Трени" на Ян Кохановски и също така проникнал чрез българския превод девически лик на невръстната Уршула.

Отнесено към Анелка, героинята от едноименната повест, художественото майсторство на Прус да персонифицира вълнуващите го идеи се основава върху познатите от „Предна стража" елементи на натуралистично изображение. Поднесено с финес и естетически ненатрапчиво, то деликатно напомня за родството на човека с природния свят и обръща внимание върху представителите на животинския мир. И в този случай трябва да признаем способността на българската преводачка да изведе основните моменти от поетичната биография на главната героиня, които, изявили отношението на подрастващия индивид с обкръжаващата го природна среда, чертаят трагедията на невръстно погубеното дете. Така преди да съпреживее смъртта на Анелка чрез образа на „бледото и неподвижно" нейно лице, читателят става съпричастен към последните мигове на най-близкия ѝ приятел — кученцето Карусек, чиито страдания снемат метафората на безпризорното и безродно съществуване на незащитения и изоставения:

„Хълбоците му бяха хлътнали, от муцуната му капеше пяна. От време на време спираше, вдигаше нагоре глава и виеше със страшно променен глас [...] Накрая силите взеха да не му достигат. Тогава лягаше в браздите и си почиваше. На една такава спирка Каруш видя, че удареният крак е целият в кръв и мухите са се налепили по него. Изпъди мухите, облиза кръвта и се повлече по-нататък [...] Той дишаше леко, но все по-рядко, сърцето му биеше все по-бавно, с някакъв особен звук, като разцепена струна. Накрая замлъкна."

От гледище на нашия читател, възприел първо романа „Предна стража", а след това повестта „Анелка" (историята на създаването на двете

произведения е в обратен ред на българската им рецепция), като че ли Прус се повтаря. Отново, както в предходното повествование, възниква въпросът за заплашващото селското съществуване немско присъствие, кореспондиращо с темата за безотговорното поведение на полската шляхта, а също и с изявената, както и преди, действена роля на полското еврейство. Актуалният и тук стремеж към идеализирана развръзка на разразилите се конфликти, свързана с притеклите се на помощ благородни обитатели на великолепния дворец, сега като че ли не звучи така неубедително. Успореден с финалните редове, вещаещи трагично прекъснатия живот на малката героиня, желаният благоприятен край на повествованието е редуциран за сметка на много по-усложнената психологическа, а и поетическа обоснованост на изложеното.

Разглежданото издание от 1981 г. развенчава мита за щастливото детство и чрез много добре пресъздадените на български отново от Д. Икономов разкази „Антек“ („Antek“), „Латерната“ („Katarynka“) и „Михалко“ („Michałko“). Те съсредоточават вниманието ни върху поредица от ужасяващи сцени като тази с изваденте от селската пещ останки на „нещастното момиче“ — „труп с червена кожа, тук-таме олющена“, или пък образи на обречени герои, като например на движещото се бавно по калния път „уморено момче с избеляла дрешка, с кошница и торба на гръб“, изоставило мечтата си да извайва „вятърни мелници, изкусни сандъчета, светци и покрити с резба лули“ („Антек“), а също и на танцуващото из стаята и пляскащо с ръце „малко сляпо момиченце“. „Бледото му лице се бе зачервило, устата се смееше, но въпреки това сълзите течаха като град от застиналите очи“ — разказва Прус („Латерната“).

Цитираният разказ представя втори редактиран вариант на превода от 1975 г., появил се в сборника с разкази от библиотека „Панорама“ (изд. „Народна култура“). Освен „Латерната“ частичните преводачески промени засягат и отново включените в изданието от 1981 г. разкази „През една ваканция“ и „Жилетката“ („Kamizelka“). Новата интерпретация, осъществена пак от Д. Икономов, залага в много по-голяма степен на художествено уточнения образ, на синтезирано и експресивно съсредоточения израз, на по-сложните, но едновременно с това и по-сполучливо изведени словесни решения.

Връщайки се към издадените през 1975 г. разкази, а още по-назад и към публикуваните през 1962 г. образци от кратката белетристика на Прус, трябва да отбележим, че направеният подбор, а и художественото ниво на редактираните преводи — заснели еволюцията на родното поетично съзнание — дават ясна представа за философската и естетическата насоченост на този дял от творчеството на полския писател. Казаното има отношение например към разказите „Саксонската градина“ („Ogrod Saski“) и „Бъдни вечер“. Интерпретацията на С. Борисова акцентира върху интересната способност на Прус да подчинява разказаното съчинение на придошлото от усилните му публицистични занимания репортажно-журналистическо изложение. Намерила израз в разхлабените сюжетни връзки, бегло щрихираните образи и почти документално отразената действителност, подобна линия на авторско поведение се съотнася към преведения от Р. Цветкова и по-слабия в художествено отношение разказ „Проклето щастие“, перифразиращ основен позитивистичен постулат,

според който „обществото е едно цяло, в което, ако една частичка не изпълнява своите задължения, загиват други". В контекста на казаното трябва да спомена и разказа „Доктор по философия в провинцията" в превод на Р. Цветкова, запечатал автоироничното отношение към доскоро отстоявания позитивистични принципи: „Нафтовата лампа на партера (завързана за перилата на стълбите, за да бъде предпазена от последствията на местния позитивизъм)..."

„Последствията на местния позитивизъм" проличават и в издадения през 1986 г. роман „Еманципантки" („Emancypantki"), разискващ скептично ключовото „символ-верую" на полското философско и естетическо съзнание през втората половина на XIX в. — борбата за социално и културно равноправие на съвременната жена. Отдалечен от образа на жената—„кукла", но също така разграничен и от фигурата на войнстващата еманципантка, в този свой роман Прус очертава поредица от художествени биографии на героини, чийто житейски крах недвусмислено посочва раздялата с визията за доминиращата над мъжкото съсловие представителка на слабия пол. Българската рецепция на основния за тогавашната полска литература проблем отвежда към също така преведените у нас образци от белетристичното творчество на Е. Ожешкова, а и на М. Конопницка, които осмислят традициите на феминистичния дискурс в славянските (и в частност в полската) литератури.

Художественото осъзнаване на поставения от Прус въпрос се свързва и с интересната интерпретация на С. Борисова, която според авторката на предговора към романа К. Митова „ретушира авторовата ирония, умелата карикатура на човешките нрави изобщо, занимателния сюжет, без от това да страда многоизмерността на романа. Леката ретростилизация на повествованието и речта на героите придават на текста автентичност и понятна за българския читател патина."

Конкретен израз на казаното по повод на съпреживяното от Прус движение за женска еманципация и преводното превъплъщение на неговия художествен образ е например патетично-гротесковата реч на агресивно отстояващата позицията си на водеща интелектуалка госпожица Хауърд: „Все пак в статията за възпитанието на нашите жени потестирам ясно срещу принудителното учене на пиано, рисуване, дори танци, ако момичетата нямат дарба или желание. А в статията за призванието на жените направо заклеймявам ония кукли, дето мечтаят да направят кариера чрез брака си... Най-подир, с тая госпожа разговарях не какви да бъдат жените, а как се възпитават в Англия. Там те се обучават като мъжете — учат латински език, гимнастика, езда... ходят сами из града, пътешествуват... Там жената е свободна и на почит. [...] Искам да направя жената самостоятелна, да я възпитам да се бори с живота, най-сетне да я освободя от нейната зависимост от мъжете, които презирам!"

Парадигмата от представителки на идеята за женска самостоятелност се свързва обаче и с образа на принудително сродената с подобна житейска позиция госпожа Латер, трагично неустояла на превратностите на съдбата. Вътрешният ѝ монолог навява асоциации с близката на Прус концепция за превеса на мъжкото присъствие: „Не разбираш ли разликата между мъжа и жената — казва тя наум на дъщеря си. — Приличате си като близнаци, но въпреки това... Я се сравни с него, с гласа му, с ръста, с

погледа, с всеки негов жест... Ако ти си венецът на творението, той е негов господар и властелин... Помисли само: какво са женските силици пред мъжката мощ? Аз, от чийто разум и енергия хората се възхищават, едва можах да възпитам двама ви и да се издържам. А мъжът издържа себе си и своята жена, възпитава няколко деца, ръководи фабрики, управлява държави, прави открития..."

Решително по-директен по отношение на изложените авторови възгледи от дискутиращия задълбочено върху женското битие роман „Кукла", а и отстъпващ на неговата художественост, „Еманципантки" посочва разколебаната вяра в редица ценности на позитивистичното знание. Подстъпът към шаржовия образ на еманципираната жена, бореща се чрез статиите си за извънбрачните деца с обществените предразсъдъци (госпожица Хауърд), минава през до голяма степен скептично опровергания в „Кукла", но все още недемитологизиран окончателно романтичен лик на жената — вдъхновение, идол, съзерцание, и асоциращите с тази нейна същност представи за несподелената любов и порива към страданието и смъртта.

Отглас от сантименталната привързаност на Прус към този тип женско присъствие е фигурата на Маджа Бжеска в „Еманципантки", която, определена от него като „гений на чувството", въплъщава идеята за облагородяващата, добронамерена и градивна роля на жената. Изведеният чрез нейния образ идеал за женско излъчване е част от еволюцията на художествените възгледи на Прус по този въпрос, средоточие на които е отново романът „Кукла". Тук ще срещнем себеиронизиращите разсъждения на Вокулски, осъзнал се като жертва на „сантименталните възгледи за любовта" и възнегодувал срещу възпяващото любовното опиянение тайнство на романтическото слово („Сега вече зная от кого съм така омагьосан"). Странният доктор Шуман ще потвърди изводите на своя приятел: „...така се е кърмил с разните му Алдони, Гражини, Марили (т. е. с героините на Мицкевичевите поеми — б. а., К. Б.) и тем подобни химери, че в лицето на Ленцка вижда божество". Нему принадлежи и една друга концепция за жената, която издава изказаната вече близост на Прус към философията на натурализма, отделни изводи от която неведнъж прозвучават в романното повествование. Скептично настроеният към различните прояви на човешкия род лекар преценява любовния жест съобразно с поведението на индивидите в животинския свят. Приведени са и примери в защита на тезата, „че дори сред животните няма да намериш толкова подли типове като хората". А подхванатият разговор за самката и самеца отзвучава и в един от диалозите с барон Далски, комуто Вокулски разяснява любовта между мъжа и жената със законите на физиологията и въздействието на комплекс от низши инстинкти.

Възгледите на Прус са противоречиви — както с оглед на любовта, образа на която се раздвоява между романтическата представа за „свещена тайна" и натуралистично обобщеното „нещо обикновено за природата" така и с оглед на жената, художествено дефинирана като „бял ангел", „непостижим идеал", но и като „Месалина", „нечистоплътна пастирка" и „проститутка".

Обобщаващ разбиранията на Прус върху личностното и общественото битие на жената, този роман, както и „Еманципантки", задава изклю-

чително интересни за нашия читател философски и естетически модели, пречупващи феминистичния проблем през различни от родните, традиционни и актуални за времето на преводите, поетични наблюдения. Още повече, че поставеният в „Еманципантки“ въпрос за равноправието на жената има отношение към усложненото, неоднозначно и трудно примиримо с позитивистичния рационализъм виждане за заобикалящия свят и връзките му с човешката индивидуалност. За съжаление непреведената на български втора част на романа лишава нашия читател от проследяването на така важното за осъзнаването на кризата в светогледните позиции на Прус продължение на повествованието. В него намира място нечутият от българските почитатели на полския автор монолог на един от като че ли на пръв поглед потиснатите от женското присъствие герои — професор Дембицки. Изложеното в неговата реч, тълкуващо триединството Бог—душа—материя, насочва към все по-съсредоточеното внимание на Прус към ирационалното и метафизичното, художественото преживяване на които взривява актуалния за полската литература образ на света като познаваема и поддаваща се на логическо обяснение реалност и предвещава сближаването с философските и поетичните категории на модернизма.

Подобна незавършеност на българския прочит на творческото наследство на Прус, припомняща и за изоставеното ново издание, а и нова преводна редакция на „Кукла“, насочва към необходимостта от възобновяване на диалога с един от най-симптоматичните предвестници на съвременното естетическо съзнание.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Георгиева, Д.* Полската литература и нейният български прочит в периода между двете световни войни. Дисертация, с. 115.

[2] Вж. очерците за Е. Ожешкова и М. Конопницка.

Калина Бахнева

СТАНИСЛАВ ПШИБИШЕВСКИ

STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

1868—1927

Станислав Пшибишевски е полски модернист и сатанист с характерна преводна рецепция в България. Драматургичното и белетристичното творчество на Пшибишевски са създадени на полски и немски език. Той завладява цяла Европа в началото на XX в. В България Пшибишевски се радва на почти двадесетгодишна рецепция, особено на драмите му, но също така и на големите романи. Пшибишевски, създателят на теорията на „голата душа“ и в България, както в цяла Европа, е сравняван с Ницше и Шопенхауер.

Станислав Пшибишевски е превеждан в България предимно от руски и немски език. Установяването на този факт не е трудно, обяснението му също. През първото десетилетие на XX в. представителите на полския модернизъм, наречен „Млада Полша“, заемат едно от водещите места не само по интензивност на преводите и по разнообразие на превежданите заглавия, но и по многократност на издаването на едно и също заглавие както в периодични издания, така и в отделни книги. Сочат го както тогавашните статистики, водени в Пловдивската библиотека, така и съвременното систематизиране на библиографията на Пшибишевски. Този факт помага да се направят някои изводи за интензивността на рецепцията и за причините за шумната слава на полския модернист. Името на „печалния Сатана“ завладява съзнанието на българската публика и на читателската аудитория още преди произведенията му да са преведени, т. е. преди да е налице преводната рецепция с нейното историко-културно осмисляне, вече действа „рецепция на литературната легенда“, наречена „Пшибишевски“ — едно по-специфично рецепционно явление, с което българите се сблъскват малко неподготвени. И биват завладени, както сочат анализите на всички нива на явлението. По силата на социалнопсихологическите механизми то се задейства върху публиката и читателската аудитория, при което едновременно се срещат настроението и поведенческите реакции вследствие на модернизма като философско-културно духовно течение, от една страна, и от друга — на класическите слухове и предпочитанията към реалистично изкуство, включително и недоизживяният „възрожденски наивитет и чистосърдечие“, към които може да се прибави и „комплексът за провинциалност“ — едно общобалканско явление, използвано от тогавашни литературни критици, за да обяснят известната двойственост в преводната рецепция на европейските автори от различни литературни направления. От Русия заедно с превода на романите му идва и рецепцията, формирана въз основа на нескрито преклонение на руските модернисти към полския декадент. Пшибишевски е смятан ни повече, ни по-малко за един от най-великите европейски творци. „Литературно светило“, светещо с мощта на Ницше, блестящ драматург, велик

деморализатор и декадент — такъв е той и за хърватските театрали от Загреб, с чиято активна помощ полският драматург бива поставян многократно на българска сцена.

Възможните подходи към рецепцията на Пшибишевски в България са два: единият е обглеждане и коментар на преведеното, което всъщност би представлявало анализ на последиците, на част от резултатите от голямото и дълготрайно явление, наречено „европейска рецепция на Пшибишевски"; другият е анализ на социалнопсихологическите предпоставки, съсредоточаване върху „рецепционния сценарий", изработен от самия „велик деморализатор и Сатанист", който почти навсякъде предшества преводите на творчеството му и подготвя реципиращия социум да прояви такава нагласа, каквато е желана. Първият период от живота на Пшибишевски минава в Германия, а през втория — именно Краковския, той изгражда „скандалната" си биография, която ще му послужи като желана основа за рецепция на творчеството му както в Полша, така и в цяла Европа. Издава сензационната си книга „Моите съвременници", която с изключителната си сугестивност и чрез специално подбраната конструкция на фактите подлудява всички. Известният литературен изследовател Хелщински ще нарече този текст „Лебедовата песен на митомана", защото книгата е не друго, а оня своеобразен сценарий, който трябва да поведе европейския читател и зрител към върховете на екстаза, възхищението, полудата и божествената наслада от съприкосновението с творчеството на „печалния Сатана". Към сценария на една от най-добре обмислените и осъществени предварително с голям замах литературни легенди в историята на европейската духовност се присъединяват и други важни представители на Краковската циганерия, както бива наричана краковската част от „Млада Полша". Става дума за „Живи хора" и „Познаваш ли тази страна" на Тадеуш Бой-Желенски, който декларира, че сяда да пише, за да разсее мита около Пшибишевски и постига тъкмо обратното. След книгите на Бой-Желенски, които преведени или преразказани бързо се разпространяват из Европа, възхитените, ослепени и замаяни почитатели на Пшибишевски видимо се увеличават, особено сред младежката аудитория, сериозно засегната от модернистичните настроения. Влиянието на най-изявените идеолози на направлението, сред които Пшибишевски на всяка цена иска да си извоюва водещо място, е неоспорим факт.

Станислав Пшибишевски е представен за първи път пред българската публика на 27.I.1905 г. Това е вторият сезон на Народния театър в София. Поставена е пиесата „За щастието" в превод от руски език на С. И. Рудин. Режисьор на постановката е видният загребски специалист Сергиан Туцич. В София тя ще се играе само три пъти, но това се оказва достатъчно, за да направи името на Пшибишевски известно не само на посветените. Следват представления на Пловдивската драматическа дружина и на драматическата трупа на Т. С. Тончев през същата 1905 година. Най-голяма заслуга за популярността на драматурга Пшибишевски у нас има без съмнение Пътуващият семеен театър на Таня и Матей Икономови. Те поставят през 1906 г. пиесата „Златното руно" отново в превод на Рудин, често поставяна и със заглавие „Грехът". Театралният успех на „Златното руно" и „За щастието" подбужда интереса на преводачите и през периода 1906—1910 г. се превеждат и издават пет от драмите на Пшибишев-

ски: „Годеж“, драма в 3 действия (прев. Венда Кирова, не е указано от какъв език, изд. сп. „Библиотека“, С., 1906—1907, 52 с.); „Златното руно“ (прев. Я. С. Хлебаров, изд. „Буревестник“, Плевен, 1908); „Гости“, драматичен епилог (прев. Т. Ламбев, сп. „Съвременна библиотека“, изд. Н. Иванов, С., 1909, 30 с.); „Майка“, драма в 4 действия (прев. Т. Ламбев, 1909, 47 с.); „Сняг“, четириактна пиеса (преводач не е посочен, изд. сп. „Библиотека“, С., 1909).

По същото време излизат и два от романите на Пшибишевски: „Синовете на земята“ (прев. от руски език Т. и В. х. Ж., част I, Тутракан) и „De Profundis“ (прев. от оригинала Ив. Лесичков, 1910, в библ. „Съвременна наука и художествена литература, 1916, ч. II, кн. 6). Хронологията на преводите на драмата „Златното руно“, която очевидно е събудила значителен интерес и е първата преводна творба на Пшибишевски у нас, изглежда по следния начин: след споменатия превод на Рудин, идват тези на Я. С. Хлебаров (Плевен, 1908, изд. „Буревестник“), на Вл. Ив. Касъров, 1920, не е отбелязано от какъв език). От съществено значение се оказва фактът, че този превод е предшестван от критическа статия на големия полски литературен историк В. Фелдман. „Златното руно“ заедно с драмата „Гости“ излизат в превод на Г. Михайлов (изд. „Цвят“. С., 1921). При сравнение на преводите на Ив. Касъров и Г. Михайлов се забелязват съвсем минимални различия, почти „козметични“ поправки, при което четящият остава с впечатлението, че по-късният превод на Г. Михайлов представлява нов редакционен вариант на предишния превод. В превода на Ив. Касъров липсва латинското „Deo ignoto“ на заглавната страница, което Г. Михайлов е прибавил. Последните изречения от текста при Ив. Касъров звучат така: „Рушиц: „И трябваше ли ти за нещо на тебе това пътешествие? Ти извлече ли от него някаква полза?“ При Г. Михайлов те добиват следния вид: „А допринесе ли ти нещо това пътешествие? Извлече ли от него някаква полза?“ И отново Ив. Касъров: „Ирена (с плач се хвърля на софата, след минута се чува изстрел. Ирена стремително скача: в същото време тичешком влиза Рушиц, изгледът му е страшен; за минута се гледат един друг).“ Г. Михайлов взема малко по-различно решение „Ирена (заплаква и се хвърля на софата, след минута се чува изстрел. Ирена уплашена подскоква: в същото време се притичва Рушчиц; неговия поглед е страшен, за минута се поглеждат един друг).“

Имаме възможност да направим и сравнение на преводите на романа „De Profundis“, който е издаден няколко пъти у нас и е израз на внимателно следените указания на самия автор, който счита този текст за особено важен. Проф. Пеньо Русев открива първия превод на „De Profundis“ от немски език (т. е. оригинала), направен от издателя Ив. Лесичков (библ. „Съвр. наука и худ. л-ра“, № 16, 1910), където същият издател пуска и други текстове на Пшибишевски. През същата 1910 година е налице и превод от руски на Сатанин (псевдоним на Чакъров), издание на Б. Д. Хубавенков. „De Profundis“ е преведен под заглавие „В дълбините“ от Мара Агопян (изд. „Отец Паисий“, Пловдив, 1917). Изданието с превода на Мара Агопян от оригинала е предшествано от интересен предговор.

Началните изречения на руския превод на Сатанин (Чакъров) звучат така: „Той вървеше изморен и сякаш разбит към квартирата си. Трепереше от студ, макар да беше тропически горещо.

Сега навярно той съвсем ще се разболее. Чувствуваше слабост и болка във всяка тъкан на тялото и това бе твърде неприятно. Особено тука, в чуждия град. Бързо завървя из улицата за в къщи...“ В превода на Мара Агопян: „Той изнурен, разбит си отиваше в къщи. Тръпки го побиваха, въпреки тропическата жар. В гърлото си той чувствуваше тънки, остри бодежи, като нажежени игли.

Сега той навярно сериозно ще се разболее. Предчувствуваше го и тъкмо тук, в чуждия град. Бавно вървеше по улицата. В къщи.“

Освен стилистично — очевиден е стремежът на Мара Агопян за понюансиран, а и по-точен превод на състоянията и на детайлите в мисленето на героя — преводът на Сатанин се отличава и по своя обем — голям формат, а на М. Агопян — 68, и то с по-малък формат. Преводите имат значителни различия, няма указания дали са правени съкращения. Мара Агопян превежда една фраза като: „Те седяха на балкона на хотела“, а Сатанин: „Те седяха на верандата на едно кафене“ и т. н.

Оригиналният предговор към книгата, написан от самия Пшибишевски, е озаглавен „PRO DOMO SUA“. Той представлява почти императивно послание към читателя, в което авторът претендира за елитарност и подборност. Пшибишевски се стреми да заинтригува аудиторията, като забранява на голяма част от нея да чете текста поради „неподготвеност“:

„След няколко седмици аз мисля да издам книгата „De Profundis“, за която отсега давам няколко думи във вид на предговор. Искал бих тази книга да се намира в малко ръце — тя не е за широката публика — и тази цел мисля да достигна с това, че отпечатвам твърде ограничено количество екземпляри.

В тази книга съвсем не се домогвам до областта на така нареченото нормално мислене, областта на така наречения „лечебен умствен живот“, „живот в действителността“. Всеки, който малко поне се е занимавал с душевния живот, знае какво разбира свободомислещата буржоазия под нормално мислене: всичко онова, което превишава сферата на почтения Мюлер или Щулц, разбира се, е ненормално, само по себе си се разбира, че Гете за тия хора се явява като мерило на нормалните усещания, изпускайки из предвид, че в своите епиграми, той е дал доказателства за твърде далеч отишла извратеност (...Толкова превъзнасяният днес Едгар По с проблемата за душата като научен куриоз, но във всеки случай с такава мощ и студени тръпки побиват човека) [...] Трябва ли още да мотивирам защо съм изобразил моята „De Profundis“ суккубатия. На немския език няма, струва ми се, подходящ израз за това — този ужасен суккубат, който е положил печат върху велика култура на Средновековието, грандиозно издание на дявола и магесницата? Надявам се, че не!“

Следвайки избрания модел за поведение, Пшибишевски „разработва“ представата не само за своята богоизбраност и елитарност като творец, но и предпочитанието да бъде четен и превеждан като декаденстващ, сатанински, плашещ и разпалващ най-тъмните страсти. Преводната рецепция на Пшибишевски у нас върви заедно с преводно тълкуване, дошло или от самия Пшибишевски, или от руските модернисти и хърватските театрали, които, както вече подчертахме, най-активно съдействат за реализацията на пиесите на полския модернист на сцената на Народния театър в София.

Като отделен момент от преводната рецепция на Пшибишевски у нас можем да обособим годините 1920—1921, когато Гео Милев започва както издаването, така и широкото пропагандиране на теоретични и есеистични текстове на Пшибишевски, свързани с неговата теория за „голата душа“ и с апологията на декадентството. На страниците на сп. „Везни“ Гео Милев и Людмил Стоянов публикуват статии, в които влизат в пререкание с кого ли не, най-вече с Пенчо Славейков, Боян Пенев, Антон Страшимиров, защото те не разбирали от истинските стойности на европейското изкуство.

При анализа на преводната рецепция на Пшибишевски у нас в периода 1905—1920 г. можем да установим многократно опити не само за превеждане, но и за препечатване на някои кратки, дори несъществени, разказчета или импресии. Преводите и препечатките са правени като вержна реакция, без особена грижа за оригинала или за указване на това, от какъв език и от какъв източник идва публикацията. Нерядко липсват имената на преводачите или те са дадени с инициали. Преводачите от руски език като че ли ползват един по-архаичен и по-разговорен език в българските преводи, докато преводачи, които работят с оригиналите, като Ив. Лесичков, Мара Агопян или Гео Милев (става дума за оригинали, писани на немски език), демонстрират един по-богат, по-литературен или стилистично нюансиран български език. Преводачи и читатели на Пшибишевски у нас твърдят, че се занимават с този автор по убеждение: Пшибишевски спомагал за утвърждаване на идеала за независимо мислеща и граждански устойчива човешка личност; вярвал в прогреса и искал да живее без лъжа и демагогия. Особено голяма е популярността на Пшибишевски и неговите теории сред интелигенцията и младото поколение български читатели. Единствено Пловдивската библиотека води статистика по този въпрос и констатира, че интересът към книгите на полския Сатанист е толкова голям, че достига, а в някои случаи превишава този към Ницше, Шопенхауер, Хауптман, Стриндберг, Метерлинк и Ибсен.

Дълбоко потресен от популярността на такъв разрушаващ човешките ценности автор е Иван Вазов, който нееднократно се старае да предпази младите читатели.

Другият голям роман на Пшибишевски — „Homo sapiens“, е превеждан няколко пъти у нас. Очевидно е предпочитанието на автора към латинските заглавия или прочути фрази. Българските преводачи и издатели почти без изключения оставят оригиналните заглавия.

Романът „Homo Sapiens“ излиза в една и съща година (1910) в два преводачески варианта. Първото издание на „Homo Sapiens“ е от руски език и съвпада с първото издание на „De Profundis“, пак от руски; преводът на В. Карагьозов е издаден от Ангелов и Шанев (Карнобат, „Художествена библиотека“ год. I, част I). Вторият превод е снабден с предговор на В. Фелдман „Човекът на дивата страст“; преводът от руски език е на С. Валкира (1910, част II и III, библ. „Полза“). Следва преводът на Цв. Маринов (1919, изд. Ив. Лесичков, 560 с.), заглавието е „Homo Sapiens“.

И този път Пшибишевски не е пропуснал да насочи рецепцията и да постави социалнопсихологически филтър-уловка: „Посвещавам труда си на всички ония, които в една хилядна от секундата са преживели бездна от страдания.“ От това посвещение, което българските преводачи не са

пропуснали, читателят трябва да си направи „тест“, дали да посегне към книгата или не. Опитвайки се хем да флиртува, хем да стъписва читателя, създателят на теорията за „голата душа“ всъщност е сигурен, че всеки ще посегне към романа. Предговорът на В. Фелдман, автор на познатата у нас „Съвременна полска литература“, дава следните характеристики за „Homo Sapiens“: романът на Пшибишевски бил пълен с упоение и истерия, която царяла пълновластно; жената била вампир, който смуче кръв, а „Homo Sapiens“ бил могъщ бог. В. Фелдман определя мирогледа на Пшибишевски като върхна точка на декадентството, а за връх в творчеството му приема драмата „Гости“, където при всичката си зависимост от Метерлинк полският сатанист достигал най-висшата точка на ужаса. Другото издание на „Homo Sapiens“ от 1910 г. има подзаглавие „Силният човек“, трилогия (липсва името на преводача, изд. Ал. Паскалев. С., „Всемирна библиотека“). Известни са и по-късните преводи на Цв. Маринов от руски език (изд. 1919 г. от Ив. Лесичков) и един превод от руски на Валкира, отбелязан като трето издание (липсват годината на издаването и издателят, но има подзаглавие „Човекът на дивата страст“).

Прозата на Пшибишевски задължително се издава в някаква библиотечна поредица, което трябва допълнително да подчертае нейната значимост. В преводите на романа от руски език не се наблюдават значителни различия, не липсват части от текста и не се откриват големи отклонения в обема. В превода на Цв. Маринов е запазено посвещението на Пшибишевски: „На художника, мислителя и милия приятел Зенон Пшесмицки посвещава авторът.“

През същия период — между 1910 и 1925—1926 г., е издаван неколкократно романът „Деца на Сатаната“. Първият превод е от руски език на Т. и В. х. Ж. (Шумен, изд. Ив. Лесичков, 1911); следват „Деца на Сатаната“ (Шумен, изд. Ив. Лесичков, 1914, всъщност това е ново издание на предишния превод); „Деца на Сатаната“ (С., изд. „Светлина“, 1925, не е указан преводач).

Същите преводачи Т. и В. х. Ж. превеждат още един роман в 2 части: „Денят на съда“ (1911, Тутракан, печ. Мавродинов). Както вече отбелязахме, във „Всемирна библиотека“ на издателя Ал. Паскалев излиза първата част на „Homo Sapiens“ под наслов „Силният човек“ без точна година на издаването, но втората част е издадена през 1913 г. в превод на Дора Паскалева в същата поредица — „Всемирна библиотека“. Библиографската коректност на всички издания на Пшибишевски, както отбелязваме, не е еднаква — липсват преводаческите имена или годината на издаване. Романът „Деца на Сатаната“ има още едно издание под заглавие „Синовете на Сатаната“ в превод на Николай Петрица и Вл. Давидович (1920, изд. Ив. Лесичков, „Нова всемирна библиотека“).

Романът „Деца на скръбта“ има две издания в края на разглеждания период, по-точно през 1926 г.: единият представлява авторизиран превод от руски на Ив. Бояджиев и Вл. Ходасевич (изд. Ив. Т. Игнев), а другият е само на Ив. Бояджиев. Тъй като почти няма различия в превода, очевидно става дума за преиздаване само с името на единия преводач, за което не са посочени причините. Предговорът, който помества изданието в превод на Ст. Бакалова и Т. Бакалов, е на известния тогава специалист Петър Кохан. Там четем: „Ако Мирбо е показвал източниците и произхода

на философията на злото и порока, то Пшибишевски е създал истинско евангелие на злото... Ако Мирбо на всяка страница подчертава, че говори за човека изобщо... Пшибишевски е създател на нова космология. Неговият „Homo Sapiens“ започва с думите: „В началото бе полът. Нищо друго, освен полът и всичко само в него [...] Пшибишевски принадлежи към най-оригиналните и изключителни художници на днешното време. А истинският художник много губи, когато иска да бъде философ и историк [...] Героите на неговата драма са отлични снимки от всяко кътче на съвременността... Модернизмът изтъква един бележит поет, който нарисува ирационалното с такива вълшебни бои, с каквито неговите другари украсиха фантазията, егоизма и похотта.“

Романът „Синовете на земята“ излиза в две издания, също в превод от руски на вече познати имена: първата част е дело на Т. и В. х. Ж. без указана година на издаването, а преводът на Ив. Бояджиев е публикуван в издателство „Цвят“ (1920, библ. „Отбрани романи“).

От периода 1910—1926 г., в който много интензивно се издава и преиздава Пшибишевски, специално отграничихме годината 1921, през която младият Гео Милев в своето издателство „Везни“ публикува няколко текста на Пшибишевски в превод от немски език и се изявява едновременно и като преводач, и като издател (вж. „Афоризми и прелюдии“ в превод на Гео Милев, изд. „Везни“, Философско-критическа серия, № 5, Ст. Загора; „Шопен и Ницше. Към психологията на индивидуализма“, прев. Д. Велев, Философско-критическа серия, 1921, Ст. Загора и „Душата на Полша“ — есе, включено към изданието на „Шопен и Ницше“).

Уводните думи на преводача Гео Милев са прелюдия към анализа на една силна, объркваща и покоряваща рецепция, каквато е тази на Пшибишевски в България. Тя е много важна за българските модернисти и особено за един от тях, именно Гео Милев. Според него Пшибишевски е велик смутител на реда на душите, който трябва да бъде многократно четен, и от страниците на сп. „Везни“ категорично съобщава, че всеки, който не го признава, е безнадеждно изостанал. Като доказателство вече споменахме, че Гео Милев не само превежда и издава Пшибишевски, но и пропагандира тези си издания с непознатата дотогава в литературната ни преводна рецепция енергия, дори ярост. В предговора на „Афоризми и прелюдии“ той твърди, че заедно със Стефан Маларме Пшибишевски е един от законодателите на новото изкуство. Практически това е повторение на твърденията на самия Пшибишевски, който в текста на философското си есе „Шопен и Ницше“ заявява същото.

Преводът на Д. Велев е отличен, но и стилът на Пшибишевски е такъв. Четем следните думи на полския модернист: „С тези двама представители на изкуството на упоението — Шопен и Ницше — изпъква сцената на новото изкуство, на което е съдено да се развие по всички направления, разбира се, само тогава, когато представата за нашите възприятия ще се усъвършенствува до такава степен, че ние ще можем да го разбираме... и като Платоновата Анамнеза ще почнем да черпим наслаждението, като се отдадем на спомена на спомените, на самото преживяване, на самочувствие и на самоосмисляне.“

Обединените преводачески и издателски усилия на Гео Милев сами

по себе си отдавна са прекрачили границите на традиционното и са се превърнали в част от големия спор „Какво да се превежда у нас и за какво да послужи то“. Характеристиката на „Печалния Сатана“ според младия Гео Милев е следната: „Като кървава комета се появява на литературния хоризонт Пшибишевски преди тридесет години — епохата, когато агонизираше натурализмът“ („Шопен и Ницше“, изд. „Везни“, 1921, прев. Д. Велев).

Един от особено ярките пасажи, свързани с преводаческото майсторство и със съвременния начин, по който Д. Велев е изпипал превода си — нещо, което не можем да твърдим за преводите на Пшибишевски у нас, правени от руски език, е: „Там, дето Шопен свършва своята работа, започва Ницше. Първият е запечатал най-нежните движения на своето вътрешно аз [...] той ни е дал понятие за тайнствената работа на най-дълбоките недра на душата.

Ницше пък посея най-великото, недоверието към всичко изследвано и показа какво решително значение има именно този стаен в мрака на непознатото живот; показа, че от непонятните и несъзнателни рефлекси от физическия произход възниква и се таи вече в готов вид волевият акт, преди ние да си дадем сметка за каквото и да е... да стигнем до някакъв извод, че всяка възможност да се състави известно съждение се предшествува от един физиологически постулат, който ни пробужда към всички наши постъпки, без да обръща внимание на нашите желания... С тези двама представители на изкуството на упоението — Шопен и Ницше — изпъква на сцената новото изкуство, на което е съдено...“

Преводната рецепция на тези три текста, включително и есето „Душата на Полша“, по редица причини — както литературни, така и историко-политически, проявява особен динамизъм и ефективност, които тук нямаме възможност да покажем. Макар с друга насоченост, у нас излиза от 1918 г. сп. „Полски преглед“, а след това и „Полско-български преглед“, където от 1918—1919 г. се прави успешен опит да се пропагандират историята и културата на Полша. Сред видните специалисти, които са в редколегията на „Полско-български преглед“, особено се открояват имената на проф. Боян Пенев и на Дора Габе-Пенева като преводачка. Докато те подбират и поместват най-хубавото от полския романтизъм, реализъм или дори натурализъм, Гео Милев „слага точката на „и“-то“ в рецепцията на Станислав Пшибишевски у нас, като енергично го причислява към вечните и неувяхващи стойности на европейското изкуство, което трябва да бъде високо ценено не само в момента, но и за вечни времена — теза, която въобще не споделят, дори нещо повече, от която силно се стъписват големи български творци като Иван Вазов, Антон Страшимиров, авторите около сп. „Полско-български преглед“ и много други.

Литературният вестник „Нова балканска трибуна“ още през 1910 г. обявява Пшибишевски, наред с Л. Н. Толстой, за един от най-четените автори у нас. Това е резултат от читателска анкета. Независимо от анкетата „Годишникът на Пловдивската библиотека“ сочи, че от 1921 до 1926 г. „Печалният Сатана“ е сред най-четените автори.

Вазовата реакция на анкетата в „Нова балканска трибуна“ е много силна: „Както е известно, участие в тази анкета вземат най-много ученици и ученички. Трябва да прибавим, че на тяхната симпатия се радва още

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

един автор — Арцибашев. Оня, който би пожелал да разгадае причината на тази нежност на нашето учаще се юношество към Пшибишевски и Арцибашев, ще намери лесно отгадката, като кажем, че и двамата тези писатели третират главно „половата проблема“ и я решават по начин крайно възмутителен...

И тези умствено извратени и душевно недъгави, макар и талантливи писатели обайват нашата младеж, извикват възторга ѝ, техните произведения се разграбват и четат с болезнена жадност от нея.“[1]

Вазовите думи са свидетелство, че ако преводната рецепция на един автор бъде сполучливо адресирана към младежката аудитория, тя има значителни шансове да успее, особено щом се докосва до територията на „забраненото“ и „тайнственото“.

В заключение можем да кажем, че основното съдържание в преводната рецепция на Пшибишевски у нас е свързано с изграждането на определен стереотип и нагласа, при която „записът“ на катастрофичните промени в обичайното мислене, на драматичната и шокираща интерпретация на еротиката и човешката чувственост, са доминиращи. Към „записа“ на този „най-нисък етаж от рецепцията на Пшибишевски“ се прибавя и легендата, собственоръчно създадена и ентусиазирано разпространявана от съмишленици, приятели, преводачи, издатели. И изведнъж, но все пак закономерно... през 1922 г. сп. „Хиперион“ (№ 6—7) ще констатира, че „Пшибишевски е изгубил смисъл дори за епигоните на символизма“.

През 1927 г., когато умира Пшибишевски, се оказва, че „боготвореният рушител на обичайното“ е забравен до такава степен, че Д. Б. Митов пише в „Литературни новини“ (№ 12, 1927): „Сигурно много хора са се чудили, дето Пшибишевски е още жив“... Тъжен епилог, но реален. Оттогава досега никой по никакъв повод не е превеждал Сатана.“ Преводната му рецепция приключва рязко.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Вазов, Ив.* Едно скръбно явление. — В: *Вазов, Ив.* Събр. съч. 28. Статии. С., 1957, 755—756.

Магда Панова

ВЛАДИСЛАВ СТАНИСЛАВ РЕЙМОНТ

WLADYSŁAW STANISŁAW REYMONT

1867—1925

Реймонт е световноизвестен полски прозаик от края на XIX и началото на XX в., Нобелов лауреат за литература през 1924 г. Ражда се край Радом в семейството на селски органист. Двадесетгодишен променя фамилното си име от Rejment на Reymont и с него остава в голямата литература. Системно училищно образование Реймонт не получава. Детството си прекарва на село, а преди да се отдаде изцяло на литературата, се препитава като шивашки помощник, служител в железниците и член на пътуваща актьорска трупа. Наред с разнообразния социум, в който прекарва младежките си години, върху творчеството му оказват влияние спиритуалистите, пътуванията в чужбина, националноосвободителните стремежи на поляците и революцията от 1905 г. Личните му впечатления от посочените среда и събития формират основните тематични кръгове на неговото обемно и неравномерно творчество.

Като типичен представител на „Млада Полша“ Реймонт се насочва към представянето на артистичния живот — „Франек“, „Почитателката“ („Adeptka“), „Комедиантка“, „Ферменти“, „Лили“, „Мечтател“, („Marzyciel“), непосредствената полска действителност — „Кучка“ („Suka“), „Върху паважа“ („Na bruku“), „Обетованата земя“ („Ziemia obiecana“), „В есенната нощ“ („W jesienną noc“), „Справедливост“ („Sprawiedliwie“), „Селяни“ („Chłopi“), „Съд“ („Sąd“), и борбата за национално осовобождение на поляците („Година 1794“) („Rok 1794“).

Поетиката на разказите, повестите и романите на Реймонт също се вмества изцяло в конвенцията на „Млада Полша“. Наред с осезателния натурализъм, в стила му преобладават похватите на реализма, импресионизма, психологизма (влияние на Достоевски) и експресионизма.

Прозата му достига до българския читател едва в края на второто десетилетие на XX в., когато творчеството на полския белетрист вече е преведено на немски, английски, шведски и други езици. Българската Реймонтова премиера е журналното издание на „Из дневника на годеницата...“ (сп. „Мозайка“. С., 1918, прев. М. К.), отпечатан година по-късно от издателство „Гутенберг“ и като самостоятелна книга. Интересно е да се отбележи, че към 1918 г. са излезли всички най-значителни творби на Реймонт (с изключение на тритомния роман „Година 1794“ (1913—1918) и преведения „Дневник“). Наистина воденето и публикуването на дневници са характерни за полската литература (самият писател си води записки от 1888 до 1895 г.), но по-скоро интересът на българина към писменото фиксиране на индивидуалната и родовата памет, както и към запечатването на интимните преживявания в началото на века предопределя Реймонтовата рецепция в България да започне именно с тези „момински спомени“ и копнежи за любовно щастие и пътешествия.

През 1919 г. Вл. Прокеш на страниците на „Полско-български преглед“ (№ 24, с. 191) в статията си „Косцюшковското въстание в полския роман“ представя новоизлязлата историческа епопея „Година 1794“. Отново там (1921, II—III, № 7, с. 54) полският литературен историк Маурици Ман субективно, но много точно, прави обзорен преглед на Реймонтовото творчество. През същата година в рубриката „Полски текстове“ Боян Пенев помества два откъса от романите „Обетованата земя“ и „Година 1794“ („W przędzalni welny“, № 8, с. 64 и „Wiosenny marsz“, № 10, с. 80), а съпругата му Дора Габе-Пенева превежда две импресии за военните опустошения — „Съдба“ („Dola“, № 7, с. 55—56) и „Отгласи“ („Echa“, № 8, с. 63—64), и разказа „Оран“ („Orka“, № 23, с. 182—184).

Преводите на Дора Габе се отличават с висока художественост и демонстрират пред родните читатели Реймонтовия импресионизъм и натурализъм откъм най-добрата им страна. И трите разказа съвпадат с обществената атмосфера в България (униние след военната разруха на втората национална катастрофа) и затова финалът на разказа „Съдба“ отеква като ехо и у нас: „А от непознатите далечини се чуваха глухо и непрестанно оръдията — сякаш огромен млат, който неумолимо кове гроба на целия живот.“[1]

Съзвучни с Реймонтовото „ехо“ са тематиката и поетиката на военната проза на Й. Йовков и Л. Стоянов. Дора Габе е подбрала трите най-добри разказа от антимилитаристичната книга „Зад фронта“ (1919) и от всички появили се у нас произведения на Реймонт времето, делящо превода от оригинала, при тях е най-кратко. Вече в контекста на ситуацията след Втората световна война е преведен и публикуван и разказът „Зад фронта“ от едноименния Реймонтов сборник (в. „Земеделско знаме“, 1949, № 743, прев. Вл. Методиев).

През 20-те години излизат разказите „Сянка“, „Мъртвите мълчат“, „Отмъщение“ (в самостоятелна книга, 1922) и „Под земята“ (сп. „Възраждане“, 1927, № 7) и повестите „Справедливост“ и „Лили“. Удостояването на Реймонт с Нобелова премия през ноември 1925 г. ориентира българските преводачи и издатели към по-обемните повествователни форми на известния полски белетрист. Нобеловата реклама дава своя резултат и след първата четвърт на XX в. започва същинската рецепция на Реймонт у нас.

Отпечатаната в самия край на XIX в. повест „Справедливост“ излиза в България през 1926 г. в поредицата „Мозайка от знаменити съвременни романи“, преведена от Ружа Барбар. В предговора към повестта преводачката пише, че както „Косцюшко въведе за пръв път полския селянин в полската история, като му даде в ръка оръжието, с което го поведе да извоюва своя независим и свободен политически живот, така Реймонт за пръв път въведе полските селяни в полската литература“[2]. Р. Барбар интерпретира добре на български език авторовия художествен изказ. Тя се справя умело както с природната картина на бурята в началото на повестта, така и с описанието на пожара в края на действието, пресъздадени със средствата на импресионизма и натурализма, доближава се до непосредствеността и динамичността на Реймонтовите диалози. С превода си тя успява да подкрепи изказаното от М. Ман мнение, че докато при Реймонт „градът беше наблюдавал външно, селото беше прочувствал и го разбираше“[3]. Р. Барбар се справя и с тенденцията на Реймонт да пока-

же лутането на героите (Яшек и майка му) между правото и справедливостта: „— Няма справедливост на този свят, няма. Навсякъде върви по фарисейски, кой кого най-напред да притисне, кой кого най-напред да излъже, кой кого най-напред да шибне. Не тъй е искал Исус Христос да бъде на света.“[4]

Въпреки че преводът е правен от оригинала, преводачката продължава неправилното транскрибиране на полските имена на български език и вместо Яшек (Jasiek) превежда Ясйек. За съжаление това предаване, идващо от добилия гражданственост първоначален превод на фамилията на Х. Сенкевич от руски, а не от полски (Сенкевич вместо правилното Шенкевич — Sienkewicz), се мултиплицира чак до днес (Бруно Ясенски вместо Яшенски — Jasienski, и др.).

Една година след публикуването на „Справедливост“ в същата „Библиотека от знаменити съвременни романи“ до българския читател достига повестта „Лили“. На титулната страница към името на автора е прибавено, че е награден с Нобелова премия. През 1927 г. Анастасия Ганчева е утвърдена преводачка. Тя има зад гърба си превода на трудната драма на З. Красински „Иридион“ и редица други полски творби и затова произведението, отразяващо живота на пътуващата актьорска трупа, не я затруднява. За качествата на превода свидетелства и фактът, че през 1992 г. издателска къща „Жанет-45“ преиздава повестта. Преведените от професионалистки повести „Справедливост“ и „Лили“ са от сърцевината на Реймонтовите тематични кръгове и определено могат да се нарекат пилотни както за Реймонтовото израстване, така и за рецепцията му у нас. Отпечатването на тези повести (някои ги определят като романи) приближава преводаческите и читателските хоризонти към романа-епопея „Селяни“ и към произведенията из живота на артистичната личност „Мечтател“ и „Комедиантка“.

Първите две творби се появяват през 30-те години, а „Комедиантка“ — в началото на следващото десетилетие. Първоначално се публикуват откъси от „Селяни“ („Смъртта на Борина“ в „Полско-български преглед“, 1931, № 2—3, с. 153) и „Мечтател“ („Париж“ във в. „Мисъл и воля“, 1933, № 11, с. 1), а по-късно творбите се появяват в пълен и самостоятелен вид.

Повестта „Мечтател“ излиза през 1934 г. като № 12 на „Библиотека златни страници“. И тя, както „Лили“ и „Справедливост“, е „издигната“ от българския издател в ранг „роман“, макар че сам авторът определя жанра като „романова скица“. Трудно е с днешна дата да се прецени дали това е издателски комерсиален трик, или на фона на преобладаващите кратки белетристични форми в България през 30-те години 158 страници на по същество моноперсонажното произведение на Реймонт не изглеждат като истински роман. И двете вероятности обаче сигнализират за „романовия глад“ на българската читателска публика през 30-те години на века. Публикуваният през 1908 г. „Мечтател“ е продължение на антиурбанистичната тенденция на романа „Обетованата земя“ (1899). Главният герой работи като касиер в малка гара на железопътната линия до Париж. Мечтата му да заживее в световната столица се осъществява, но завършва със самоубийство. Интересът на преводача Г. Жечев, придържащ се близо до Реймонтовия текст, към повестта е продиктуван предимно от

българските блянове за Европа, психологизма (влияние на Достоевски) и фриволното поведение на повечето от героите.

В периода между 1933 и 1935 г. е преведен на български и публикуван най-представителният роман на Реймонт „Селяни“. През първите две години са отпечатани „Есен“ и „Зима“, а през 1935 г. — и останалите две части „Пролет“ и „Лято“. През 1947 г. са препечатани „Есен“ и „Зима“, а издателство „Народна култура“ преиздава през 1979 г. романа в библиотеката „Световна класика“ с известни поправки, направени лично от преводача. От карето за авторските права се вижда, че последният превод е съобразен с новото полско издание от 1970 г.

Рустикалната тематика е една от постоянно присъстващите в полската литература от времето на М. Рей, Ян Кохановски и Ш. Шимонович до днес. Но Реймонтовата епопея дори и след появата на „Камък върху камък“ от В. Мишливски (1984) си остава недостижим връх и коректив за всички писателски поколения в Полша. Макар и с не толкова стара традиция, селото заема основно място и в нашата литература. Сходното обществено развитие на полското и българското общество в края на XIX и началото на XX в. предопределя интересът към романа на Нобеловия лауреат да не бъде информационен, а чисто естетически. Върху художествеността на текста акцентира и Христо Вакарелски, превел романа от полски на български език четвърт век след полската му премиера.

Разстоянието между появата на оригинала и превода е прекалено дълго само на пръв поглед. Преводът на обемистата Реймонтова епопея (надхвърлящ 1000 страници) е не само изключително трудоемък, но също така изисква продължителна предварителна подготовка, включваща сравняване и уточняване на някои несъвпадащи в Полша и България реалии. Целта на Реймонт е чрез наслагване на събития от личния живот на героите (раждания, кръщавки, годежи, сватби, погребения и пр.), празници от християнския календар и годишния сезонен кръговрат да покаже зависимостта на индивида от колективно извършваната селскостопанска работа и биологическата човешка преходност на фона на вечната природа. Авторът локализира действието в автентичното селце Липци и посредством над 150 негови обитатели (започвайки с местния аристократ и завършвайки с просяците) прави вертикална дисекция на полското селско общество в края на XIX в. Реймонт се придържа близо до местния колорит, но използва и познанията си от други региони на Полша. В диалозите неговите герои говорят на действителния диалект на село Липци, а при „авторското повествование освен диалекта Реймонт използва различни разновидности на полския литературен език, включително и младополските стилизации“[5]. Всичко това прави романа „Селяни“ изключително труден за превод и изисква специална — при това не само преводаческа, но и професионална — етнографска и фолклористична подготовка.

Нагърбилият се с превода Христо Вакарелски завършва специалността славянска филология в СУ (1919—1923) и още през студентските години дебютира като преводач на художествена проза, превеждайки от руски „Нещастна“ от И. С. Тургенев и „Старият врабец“ от Д. Н. Мамин-Сибиряк. След дипломирането си той работи като учител в различни провинциални градчета, а от 1926 г. специализира две години в Полша славянска и обща етнография. Този кратък био-библиографски преглед по-

казва, че Хр. Вакарелски пристъпва към превода на „Селяни“ добре подготвен — владеещ не само полски език, но и етнографската и фолклорната терминология на поляци и българи.

Тридесетинагодишният преводач се справя блестящо с най-значителната не само по обем Реймонтова творба. Преди всичко трябва да се отбележи, че той предава напълно адекватно Реймонтовия замисъл, при това посредством авторовата структура и сложна комбинация от разнообразни изразни средства. Вакарелски се придържа към спокойния и предимно равен тон на повествованието, а когато авторът използва динамични средства при описания на природни картини или психологически състояния, той вярно следва неговото ускорение. В „Селяни“ Реймонт достига една от върхните точки на полския словесен импресионизъм. Описанията на природата в романа-епопея са съизмерими с най-значителните постижения в световното изкуство. Уводните страници на частите „Пролет“ и „Зима“ въздействат подобно на музиката от „Четирите годишни времена“ на Вивалди. Но докато италианският композитор предава природата и времената „въобще“ — в идеален вид, полският писател описва една действително съществуваща природна даденост — константна топографски, но силно сезонно променлива. Със задоволство може да се отбележи, че художествеността на българския език е в състояние да пресътвори балансирания Реймонтов синтез между реалност и фикция.

Тук е мястото да припомним, че преводите на двете Реймонтови военни импресии (писани след „Селяни“, но преведени преди тях), направени от Дора Габе, се отразяват благотворно върху работата на по-младия й колега. Хр. Вакарелски се доближава съвсем плътно до премерената импресионистично-натуралистична изразност на Реймонт при описанието на есенно-зимното избистряне и замръзване:

Zadchodziła zima...

— jeszcze się barowała z jesienią i porykujący tłukła po sinych dalach jako ten zwierz srogi i głodny, ze nie wiada było, kiej przeprze a skoczy i lutymi kłami weźre się we świat...

— jeszcze czasami prószył śnieg nikły, płowy — jesienny śnieg...

— jeszcze przychodziły dnie osłupiałe, chorością sine, ckne, stękliwe, oropiałe i zgoła lamentem przejęte, a lodowym światłem mżące — dnie trupie, że ptactwo z krzykiem uciekało do borów, trwożniej bełkotały wody i toczyły się leniwo, jakby strachem stężałe, ziemia dygotała, a wszelaki stwór podnosił czujące, lękliwe oczy na północ — w niezgłę bioną topiel chmur...

— jeszcze noce były jesienne; oślepłe, głuche, zamętne, a pełne strzępów mgieł i brzasków gwiazd pomarłych — rozgniłe noce dygotliwego milczenia, przenikniętego zduszonym krzykiem trwogi; pełne wzdychów bolesnych, szamotaln, nagłych cichości, wycia psów, targaln marznących drzewin, żałosnych głosów ptactwa szukającego schronisk, strasznych wołaln pustek i rozstajów zgubionych w ciemnicy, łopotów jakichś lotów, cieniów zaczajonych pod ścianami zdrętwiałych chat, pełzających hukaln, sjaw przerażających, nawołymaln nierozeznanych, mlaskaln okropnych, przeszywających, nawoływaln nnierozeznanych, mlaskaln okropnych, przeszywających jęków...

— jeszcze czasami, o zachodzie, z posępnych pól ołowianego nieba wyłupywało się czerwone, ogromne słolnce i spadało ciężko, niby kadź roztopionego żelaza, z której buchały krwawe wrzątki i biły dymy smoliste, czarne, popręgowane gorejącymi żagwiami, że świat cały stawał w łunach i w pożodze[6].

Зимата наставаше...

— все още се бореше с есента и с рев блуждаеше по сините далнини като някой лют и гладен звяр, и не знаеше човек кога ще се засили, ще връхлети и ще впие острите си зъби в света...

— все още пърполеше понякога ситен, сив сняг — есенен сняг...

— все още дохождаха вцепенени, посинели от болест дни, досадни, разпъшкали се, гноясали, цели изпълнени с вайкане и мъждиви с ледена светлина — дни като мъртъвци, та птиците бягаха с крясък към горите, и водите по-тревожно бълболеха и течеха лениво, сякаш опечалени от страх, и земята трепереше, а всяко създание вдигаше разтревожени и плахи очи към север — към бездънната шир на облаците...

— все още нощите биваха есенни; слепи, глухи, размътени и пълни с разръфани мъгли и блясъци на мъртви звезди — гнили нощи на тръпно мълчание, пропити със сподавен вик за тревога, пълни с болезнени въздишки, колебания, внезапни затишия, кучешки вой, блъскане на помръзнали дървета, тъжни гласове на птици, които търсят подслон, страшни викове на изгубени в тъмнината пустоши и кръстопътища; с шум от някакви крила, със сенки, спотаени до стените на вдървени къщи, с пълзящи викове, със страшни привидения, неразбрани провиквания, ужасни мляскания, пронизителни стенания...

— все още понякога от мрачните ширини на оловното небе на запад се изтъркулваше червено грамадно слънце и падаше тежко като бъчва с разтопено желязо, от която избухваше кървав кипеж и катранени пушеци, черни, прошарени с пламнали факли, така че целият свят потъваше в отражения на пожари[7].

Хр. Вакарелски се справя умело и с преобладаващото импресионистично описание на пробуждащата се и изгряваща пролет. Той стриктно следва характерното за полския литературен импресионизъм описание на борбата между светлините и сенките и победата на движението над застоя:

Zas był wiozenny o świtaniu.

Kwietniowy dzie1n dźwigał seę leniwie z legowisk mroków i mgieł jako ten parob, któren legł spracowany, a nie wywczasowawszy się do cna zrywać się ano musi nade dniem, by wnetki imać się pługa i do orki się brać.

Poczynało ndieć.

Ale cichość była jeszcze całkiem drętwa, tyle jeno, co rosy kapały rzesiśie z drzew pośpionych w mącie nieprzejrznym.

Niebo, kiej ta płachta modrawa przejęta wilgotnością i orosiała, przecierał się już żdziebko nad ziemią czarną, głuchą i zgoła w mrokach zagubioną.

Mgły niby wzburzone przy udoju zalewały łęgi i pola nizinne. Kokoty zaczęły piać na wyprzódki gdziesik po wsiach jeszcze niewidnych.

Ostatnie gwiazdy gasły kiej oczy śpiączk morzone.

Na wschodzie zaś, jako zarzewie roztlewające spod ostygłych popiołów, jęły się rozżarzać zorze czerwone.

Mgły się zakolebały z nagła, wzdęły i ruchający ciężko, niby wody roztopów wiosennych, biły w czarne pola albo zasie, kieby dymy kadzielne, wionęły sinym przędziwem ku kiebu.

Dzie1n się już stawał i przepieral z blednącą nocą, która przywierała do ziem grubym, przemoczonym kożuchem.

Niebo się rozlewało z wolna światłościami, zniżając się coraz barzej nad światem, że już kajś niekaj wydzierały się na jaśnię czuby drzew, oprzędzone mgłami, a gdzie znów, na wyżach, jakieś pola szare, przesiąkłe rosą, wyleniały się z nocy; to stawy

zamigotały poślepłymi lustrai albo strumienia kiej długachne, rorsiałe przędze wlekły się wskroś mgieł rzednących i świtów[8].

Още от зори личеше, че е пролет.

Априлският ден ставаше лениво из леговищата на мрачини и мъгли като някой ратай, който, легнал отруден и още си неотпочинал добре, трябва да става в предутрин, за да поеме незабавно плуга и да се залови да оре.

Започваше да се съмва.

Но тишината бе още ненарушима, само дето росата обилно капеше от успалите се в непрогледната дрезгавина дървета.

Небето като синкав плащ, пропит от влага и отрупан с роса, вече се разкъсваше над черната, глуха и напълно потънала в мрак земя.

Мъглите като разтопено при доене мляко заливаха лъките и ниско разположените ниви. Петлите вече пееха в надпревара нейде из още невидимите села.

А на изток като разгарящи се под застинала жар въглени пламваха червени зари.

Внезапно мъглите се залюшкаха, надуха се, раздвижиха се тежко като дотекли след пролетно топене на снеговете води и се удряха о черните поля или пък като синкав дим от кадилници се извиваха към небето.

Денят вече наставаше и надвиваше на побледнялата нощ, която се притискаше към земята като дебел и пропит от влага кожух.

Небето бавно се обливаше от светлини и се спускаше все повече над света, така че на някои места омотаните все още в мъгли върхове на дърветата вече се промъкваха на по-ясно, а някъде пък по височините излизаха из нощта сиви, пропити с роса нивя. Скоро езерата затрепкваха като матови огледала, а потоците се помъкваха като дълги и росни прежди пред редеещите мъгли и блясъци...[9]

Като професионален етнограф и фолклорист българският преводач не е затруднен от пресъздаването на битовите реалии и народните обичаи, както и от празниците на религиозния календар. Поради частично несъвпадане на католическата с православната християнска терминология във второто издание на романа Хр. Вакарелски оптимизира някои от сакралните изрази (многократно повтарящият се католически поздрав „Niech będzie pochwalony Jezus Krystus“ през 30-те години е преведен като „Хвала на Бога...“, докато в преработеното издание е предаден като „Да бъде похвален Исус Христос“ и пр.). Преводачът предава добре на български и душевните състояния (смъртта на стария Борина, колебанията на Антек и др.) на героите.

И докато Вакарелски като цяло се е справил прекрасно с „езика на епопеята — една специфична емулсия от народни говори и строен литературен изказ“[10], при превода на пряката реч той допуска значителни отклонения от оригинала. Известно е, че Реймонт израства като писател благодарение на способността си да пресъздава лично видяното и преживяното. Със своята феноменална памет той често почти без промени възпроизвежда в прозата си дълги автентични диалози. По подобен начин в романа „Селяни“ полският белетрист представя всеки от над сто и петдесетте си герои, използвайки специфичните лексика и синтаксис на селския диалект в Липци. Това, което е възможно в литература с укрепнала езикова нормативност, се оказва трудно, дори непосилно, за адекватно пресъздаване в българската художествена словесност през 30-те, а вероятно и през 70-те години. Това е жалко, тъй като написаните на местни

диалекти „Селяни“ и „На скалистото Подхале“ от К. П. Тетмайер се считат за документи на полския фолклор в литературата. По-скоро европейска тенденция, отколкото случайност е, че редица изтъкнати поети и писатели в края на предишния и началото на XX в., между които е и нашият Елин Пелин с „Пижо и Пендо“ (1917), умишлено създават произведения на диалект. Интересно е да се отбележи типологическото сходство между героините на Реймонт Ягна и на Й. Йовков Албена (драмата „Албена“, 1930) и особено изгонването на двете красавици от селата им. В превода на този пасаж Хр. Вакарелски отново е на обичайната висота:

Zaś Jagusia w postronkach, na gnoju, zbita do krwi, w porwanym odzieniu, poha1nbiona na wieki, skrzywdzona ponad człowiecze wyrozumienie i nieszczęsna ponad wszystko, leżała jakby już nie słysząc ni czując, co się dzieje dokoła, tylko żywe łzy nieustanną struga cekły po jej twarzy posiniaczonej, a niekiedy wzniesła się pierś niby w tym krzyku skamieniałym.[11]

А Ягуша, увързана с въжета върху тора, смазана до кръв, с разкъсани дрехи, посрамена навеки, опозорена повече от всичко, лежеше, сякаш не чувстваше какво става наоколо ѝ. Само живи сълзи се лееха на неспирен поток по лицето ѝ, цяло в синини, а понякога в този сякаш окаменял крясък се издигаха гърдите ѝ[12].

През 1941 г. Васил Каратеодоров — преводач от руски и френски, превежда и издава в редактираната от него библиотека „Знаменити романи“ първото значително произведение на Реймонт — романа „Комедиантка“. Корицата е проектирана от Ал. Жендов, но нито на нея, нито на титулната страница е посочено от какъв език е направен преводът. Въпреки че българският текст е доста близо до оригиналния, транскрипцията на някои имена на лица, градове и местности предполага превеждането му от руски език. През 1986 г. издателство „Народна култура“ публикува отново романа в превод от полски на Милена Милева. В предговора към книгата К. Митова споменава някои от най-видните преводачи на Реймонт (Хр. Вакарелски и М. Атанасова) и че това е втори превод на „Комедиантка“, но пропуска името на В. Каратеодоров.

Романът „Комедиантка“ достига до българския читател сравнително късно. Необяснимо е защо творбите със сходна тематика от живота на артиста (в широкия смисъл на думата) като „Лили“ и „Мечтател“, непревъзхождащи в нито едно отношение „Комедиантка“, са преведени значително по-рано. Рецепцията на първия Реймонтов роман у нас има и друга странност. Преводът на В. Каратеодоров е, общо взето, в рамките на постиженията на българското преводаческо изкуство от междувоенното двадесетилетие и не отстъпва значително нито на „Лили“, нито на „Мечтател“. Сравнението на възлови пасажи от стария и новия превод показват естественото предимство на по-късния текст. В същото време обаче се вижда, че преводът на Каратеодоров надхвърля чисто информативното си значение и определено не е напълно художествено амортизиран:

— Моля ви! Тая комедия не само ми е скучна, но почва да ме ядосва. Аз не съм никак актриса-истеричка, а обикновена, нормална жена, та не мога да се увлека от тая игра... Нито майка

— Господине! Да ви призная — тази комедия не само ме отегчава, но започва и да ме ядосва. У мен все още има твърде малко от актрисата-истеричка и твърде много от обикновената, нормал-

ми, нито леля ми, нито другите ми опекуни са ми открили секретите на държанието с мъжете и не са ме предпазили от техния фалш и подлостта им. Аз самата много скоро видях това и всеки ден го наблюдавам зад кулисите. Вие мислите, че всяка жена от театъра може смело да говори за любов... Актрисите са толкова забавни и глупави, нали?... — казваше Янка с неумолима упоритост. — Нима бихте се осмелили да ми кажете това вкъщи?... Никога не бихте го казали, без да обичате действително; тъй като там бих била за вас само жена, а тук съм само актриса; впрочем, там зад гърба ми би имало баща, майка, брат или някой друг, който не би позволил да извършите глупост по отношение на младото и може би наивно момиче... Но тук не се поколебахте нито минута, защото как!... тук съм сама и — актриса, т. е. такава жена, на която може безнаказано да се говори лъжа, която може безнаказано да се вземе, после да се остави и да си отидете, без да накърнявате достойнството си на уважаван и благороден човек!... О, вие може би сте уверен, господин Котлицки, че аз няма да стана ваша любовница и изобщо ничия — не по любов... Много, твърде много мислех, за да се оставя да бъда увлечена от фрази! — Тя говореше бързо и резките ѝ, почти груби думи падаха върху главата му като удари на секира[13].

на жена, за да изпитвам удоволствие от игра като тази... Мен никога нито майка ми, нито лелите ми, нито наставничките ми не са ме учили как да се държа с мъжете и не са ме предупреждавали да се пазя от техния фалш или подлост. Аз сама видях и виждам това всеки ден зад кулисите. Вие смятате, господине, че на всяка жена, която е в театъра, може смело да говорите за любовта си, просто ей тъй... току-виж, че излезе нещо!... Актрисите са толкова забавни и глупави, нали?... Нима бихте посмели да ми кажете същото, ако си бях у дома — продължи тя със суров и неумолим тон. — Не бихте го казали, ако не обичахте истински, защото там, у дома, за вас аз щях да бъда жена, а тук съм само актриса; защото там най-сетне за мен би се застъпил някакъв баща, майка, брат или би ме предпазило общоприетото благоприличие, което не би ви позволило да извършвате подлости по отношение на едно младо и може би наивно момиче!... Но тук не се поколебахте и миг дори, защото има си хас!... Тук съм сама и съм актриса, тоест жена, на която безнаказано може да се говорят лъжи, която всеки безнаказано може да вземе, после да захвърли и да продължи нататък, без да изгуби нищо от репутацията си на почтен и честен човек!... О, можете да бъдете сигурен, господин Котлицки, че аз няма да стана ваша любовница, че няма да стана ничия любовница, ако не обикна никого... Много, твърде много съм премислила вече, за да се подлъжа по гръмките фрази! — изрече тя бързо, а думите ѝ — остри, груби дори — се стоварваха върху главата му като удари на брадва[14].

Затова е учудващо защо издателството е предпочело именно „Комедиантка“ за повторно превеждане и издаване. Тази странност има своето единствено обяснение в политическата ситуация през 80-те години. Десетилетието на полската „Солидарност“ има своето антиехо и в България. Полската книгоиздателска квота се определяше от нелитературни съображения и фактори. След 1981 г. у нас се превеждаха и издаваха автори, които влизаха в списъка, утвърден от казионния Съюз на полските писатели, и препотвърдени от идеологическите отдели на ЦК на БКП. Културният обмен между двете социалистически страни не можеше да спре

и нашите издателства компромисно реализираха идеята, че най-добрият за публикуване полски автор е вече починалият (по възможност преди Втората световна война) писател. И тъй като единственото непреведено на български език стойностно Реймонтово произведение — романът „Година 1795“, беше идеологически неподходящ с антируската си тематика, а „Селяни“ и „Обетованата земя“ бяха отпечатани съвсем наскоро през 1979 и 1981 г., се е появила идеята полската квота да бъде попълнена с „Комедиантка“.

Шестдесет и три годишната рецепция на прозата на Реймонт в България завършва с превода на „Обетованата земя“ (С., 1981, Профиздат). Този роман, публикуван в самия край на XIX в., още приживе на автора си заема място сред полската класика. Той е връхната точка в антиурбанистичната насоченост на писателя и до голяма степен представлява антиподен прототип на „Селяни“. В този смисъл може да се тълкува и мнението на Реймонт, че всичко написано до „Селяни“ е само подготовка за епопеята. В нея той представя съдбата на множество индивиди „във фабричния град, в света на машините, който доминира над света на хората“[15]. По подобие на „Селяни“ Реймонт ситуира основното действие (без последните десет епиложни страници) в ограничения хронотоп от девет месеца в град Лодз. Направен е напречен разрез на градското общество, като на преден план е изведена „патологията на милионерите“, докато пролетариатът е даден единствено като почти безименна маса. Романът е в контекста на зачестилите в европейската литература образи на градове—Молоси, но за проникването му в предимно аграрната българска страна липсват „читателски хоризонти“. Появата му у нас през 1981 г. е с насоченост „към капиталистическата експлоатация“, но обективно увенчава рецепцията на творчеството на Нобеловия лауреат в България.

Преводачката Магдалена Атанасова представя в оптимален художествен вид един от полските литературни шедьоври. Тя се справя добре с характерните за Реймонт (този път в градска среда) импресионистични описания:

Lódż się budziła.

Pierwszy wrzaskliwy świst fabryczny rosdarł ciszę wczesnego poranku, a za nim we wszystkich stronach miasta zaczęły się zrywać coraz zgiełkliwiej inne i darły się chrapliwymi, niesfornymi głosami niby chór potwornych kogutów, piefących metalowymi gardzielami hasło do pracy.

Olbrzymie fabryki, których długie, czarne cielska i wysmukłe szyje-kominy majaczyły w nocy, w mgle i w deszczu — budziły sie z wolna, buchały płomieniami ognisk, oddychały kłębami dymów, zaczynały żyć i poruszać się w ciemnościach, jakie eszcze zalegały ziemi2.

Deszcz drobny, marcowy deszcz pomieszany ze śniegiem, padał wciąż i rozwłóczył nad Lodzią ciężki, lepki tuman; bębnił w blaszane dachy i spływał z nich prosto na trotuary, na ulice czarne i pełne grzskiego błota, na nagie drzewa, przytulone do długich murów, drżące z zimna, targane wiatrem, co zrywał się gdzieś z pól przemiękłych i przewalał się ciężko błotnistymi ulicami miasta, wstrząsał parkanami, próbował dachów i opadał w błoto, i szumiał między gałęziami drzew, i bił nimi w szyby niskiego, parterowego domu, w którym nagle zabłysło światło.[16]

Лодз се будеше.

Първата писклива фабрична сирена раздра тишината в ранното утро, а подир нея от всички краища на града започнаха все по-шумно да се обаждат други и се деряха с пресипнали, нестройни гласове като хор от ужасни петли, пеещи с металните си гърла и приканващи на работа.

Огромните фабрики, чиито дълги, черни туловища и източени шии-комини се мержелееха в нощта в мъглата и дъжда, една от една се будеха, изригваха пламъци от пещите, издишваха кълбета дим, съживяваха се и се размърдваха в тъмнината, която още тегнеше над земята.

Ситният мартенски дъждец продължаваше да вали, размесен със сняг, и раздипляше над Лодз тежка, лепкава мъгла; барабанеше по ламаринените покриви и от тях се стичаше право по тротоарите, по черните улици, потънали в кашкава кал, по голите дървета, притиснати до дългите зидове, трепереци от студ, шибани от вятъра, който идеше нейде откъм подгизналите поля, фучеше по калните улици на града, тресеше оградите, опитваше здравината на покривите и се свличаше в калта, шумеше в клоните на дърветата и ги блъскаше в стъклата на ниската едноетажна къща, в която изведнъж светна[17].

Атанасова майсторски превежда и кулминацията на Реймонтовия натурализъм в епизода на самоубийственото отмъщение на стария Малиновски над Кеслер:

Nienawiść i pragnienie mordu odebrały im przytomność, przewracali się potwornym kłębem, który co chwila się przewalał, unosił, padał znowu, zwijał, prężył, ryczał dziko i ociekajlacy krwią, rozszalały, toczył dalej ten bój śmiertelny obok maszyny hucząccej głucho, pod tym kołem, które co chwila już chwytało ich stalowymi kłami.

Szamotali się krótko. Malinowski brał górę i tak ściskał potężnie, że łamał tamtemu żebra i klatkę piersiową, wtedy Kessler ostatnim ruchem uchwycił go zębami za gardło.

Zerwali się równocześnie z ziemi, okręcili się dookoła siebie i runęli ze strasznym krzykiem na tłoki i pomiędzy przebiegające błyskawicznie szprychy koła, które ich poderwało, wchłonęolo, podniosło pod sufit i w mgnieniu oka rozmiażdżyło na strzępy.

Jeszcze ostatni ich krzyk brzmi1ał wśród rozdrganych murów, a oni juz nie żyli, tylko łachmany podarte ciał wirowały w orbicie koła-potworu, leciały po ścianach, zsuwały się po tłokach krwawionych i wiewały poczepiane na kole, które okrwawione, sotworne swoją wielkością, biegało wciąż w szalonym ruchu, wściekłym rykiem siły spętanej[18].

От ненавист и кръвожадност те не бяха на себе си, търкаляха се като чудовищно кълбо, което се премяташе, повдигаше, отново падаше, усукваше се, развиваше се, ревеше диво и кървеше, беснееше, продължаваше тая битка на живот и смърт до машината, която тракаше глухо, до колелото, което често вече ги залавяше със стоманените си зъби.

Борбата беше кратка. Малиновски вземаше връх и така силно стискаше, че му трошеше ребрата и гръдния кош, тогава Кеслер с последно усилие впи зъби в гръкляна му.

Скочиха едновременно от земята, сплетоха се един в друг и рухнаха със страхотен вик върху буталата, между светкавично бляскащите спици на колелото, което ги повлече, погълна, вдигна ги чак до тавана и за един миг ги размаха на паздер.

Още ехтеше последният им вик сред тресящите се стени, а те вече бяха мъртви, само дрипи от разкъсаните им тела се въртяха в орбита около колелото-

чудовище, летяха по стените, свличаха се по окървавените бутала и се развяваха, закачени за колелото, което, кърваво, ужасяващо в своята ярост, продължаваше лудешки да се върти с бесния рев на пленена сила[19].

Безупречно е преведн и финалът-обобщение на първа част, в който мислите на Вилчек са валидни и за повечето герои на романа:

Kochał tę „ziemię obiecaną", jak kocha zwierzę drapieżne głuche puszcze pełne łupów. Uwielbiał tę ˜ ziemię obiecaną" płynącą złotem i krwią, pożądał jej, pragnął, wyciągał do niej ramiona chciwe i krwią, pożądał jej, pragnął, wyciągał do niej ramiona chciwe i krzyczał głosem zwycięstwa — głosem głodu: — Moja! Moja! —I już chwilami czuł, że ją posiadł na zawsze i że nie puści zdobyczy, póki nie wyssie złota wszystkiego.

Обичаше тази „обетована земя", както хищният звяр обича глухите дебри, пълни с дивеч. Обожаваше тази „обетована земя", окъпана в злато и кръв, желаеше я, бленуваше за нея, протягаше жадно ръце и крещеше с победоносен глас — с гласа на гладния: „Моя си! Моя!" — И на моменти вече чувствуваше, че я е обладал завинаги и няма да пусне плячката си, докато не изсмуче всичкото злато[21].

Достойнство на превода са и живо пресъздадените диалози, които изобилстват в романа „Обетованата земя".

Превеждането на творчеството на Реймонт на български не е в хронологически синхрон с издаваните в родината му творби. Характерна черта на проникването на прозата на Нобеловия лауреат у нас е постепенността. Наблюдава се определена еволюция на достигащите до нашия читател творби. Първоначалното насищане с разкази и повести на преводния ни пазар подготвя естествената почва за появата на класическите романи „Селяни", „Комедиантка" и „Обетованата земя". Със задоволство може да се отбележи, че градацията на Реймонтовите художествени стойности е в паралел с еволюцията на нивото на родния превод. В България творчеството на Владислав Станислав Реймонт е представено мащабно и откъм най-добрите му страни. За да бъде завършена пълната картина на значителните Реймонтови творби, необходимо е само превеждането на романа-продължение на „Комедиантка" — „Ферменти", и историческата епопея, представяща първото полско въстание на Тадеуш Косцюшко срещу руското робство — „Година 1794". И двата романа са по силите на българските преводачи, а за публикуването на втория вече са вдигнати и фалшивите „интернационалистични" идеологически табута.

БЕЛЕЖКИ

[1] Полско-български преглед, 1919, № 7, с. 56. Прев. Дора Габе.

[2] *Реймонт, Вл.* Справедливост. С., 1926, предговор на преводачката Ружа Барбар, с. 6.

[3] Полско-български преглед, 1921, № 7, с. 55.

[4] *Реймонт, Вл.* Справедливост, с. 13.

[5] Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny. Warszawa, 1984, t. I, s. 136.

[6] *Reymont, Wł.* Chłopi. T. 1. Warszawa, 1979, s. 118.

[7] *Реймонт, Вл.* Селяни. Прев. Христо Вакарелски. С., 1979, 235—236.

[8] *Reymont, Wł.* Chłopi. T. 2. Warszawa, 1979, s. 7.

[9] *Реймонт, Вл.* Селяни, с. 476.

[10] *Биолчев, Б.* Предговор. — В: *Реймонт, Вл.* Селяни, с. 14.

[11] *Reymont, Wł.* Chlopi, t. 2, s. 416.

[12] *Реймонт, Вл.* Селяни, с. 1022.

[13] *Реймонт, Вл.* Комедиантка. Прев. Васил Каратеодоров. С., 1941, 204—205.

[14] *Реймонт, Вл.* Комедиантка. Прев. Милена Милева. С., 1986, с. 188.

[15] *Krzyżanowski, Julian.* Literatura polska — przewodnik encyklopedyczny. T. 2. Warszawa, 1985, s. 685.

[16] *Reymont, Wł.* Ziemia obiecana. T. 1. Warszawa, 1977, s. 5.

[17] *Реймонт, Вл.* Обетованата земя. Прев. Магдалена Атанасова. С., Профиздат, 1981, с. 13.

[18] *Reymont, Wł.* Ziemia obiecana. T. 2. Warszawa, 1977, s. 255.

[19] *Реймонт, Вл.* Обетованата земя, 642—643.

[20] *Reymont, W.* Ziemia obiecana, t. 1, s. 321.

[21] *Реймонт, Вл.* Обетованата земя, с. 366.

Панайот Карагьозов

ТАДЕУШ РУЖЕВИЧ

TADEUSZ RÓŻEWICZ

p. 1921

Поет, прозаик, автор на драми, превеждан на повече от двадесет езика, Ружевич е един от съвременните класици на полската литература. В началните си изяви като поет проявява интерес към военната тема, пречупвайки я през болезнената равносметка, чувството за трагична предопределеност, усещането за вина и отчужденост. Засиленият скептицизъм в по-късното му творчество се основава на осъзнатата невъзможност за пълноценно и хармонично общуване с обкръжаващата човешка общност, с отрицанието на личностното и социалното равнодушие, нетолерантност и агресивност, както и с бунта срещу разпадащите се автентични етични и естетически добродетели. Героите на полския писател, обитаващи променящия се и релативен свят на неговите драми (родеещи се с театралната действителност на Бекет и Йонеско), носят посланието на изгубената самоличност, потисната от традиционните (най-вече романтични) исторически и културни митове, както и тези на болезнено-пародийния контакт със заобикалящото, изявил знаците на абсурдното, деформираното, парадоксалното. Независимо от избрания литературен род Ружевич търси съприкосновение с информативно сгъстения изказ, изчистен от лирически и емоционални отклонения, но в същото време зареден с вътрешния драматизъм на пресъздаденото и внушаваното. Лапидарното, но наситено с оригинална мисловност „изложение“ изяснява специфичния за Ружевич интерес към неочакваното и изненадващото, обособено в нетрадиционните игрословици, словесни обрати и особено в своеобразните метафори, изпълняващи ролята на нетрадиционни поанти.

Авангардните по отношение на предходната и съвременната художествена норма постановки на неговия поетичен слог, които биха могли да бъдат разширени по посока на авторовото предпочитание към сентенционалното, към отказа от пунктуация, към привидната простота и пестеливост на словото и т. н., явно са осъзнати от българските почитатели на Ружеви. Естествена бариера за неопитния преводач, у нас те провокират интереса преди всичко на посветените в полското поетично въображение и в този смисъл българската рецепция на творчеството му може да бъде наречена щастлива, тъй като се абстрахира от интерпретаторски опити, които накърняват философско-естетическата цялост на словото му.

Едни от първите съприкосновения с поетичната действителност на Т. Ружевич се съдържат в антологията „Съвременни полски поети“ („Народна култура“, 1967), съставена и редактирана от Д. Габе, Бл. Димитрова, П. Караангов и П. Стефанов. С изключение на Д. Габе, сродена чрез оригиналното си творчество и чрез преводите си от полски с традициите на романтизма и символизма и по този начин отчуждена от антиромантичната поетика на Ружевич, и на П. Стефанов, който след години ще про-

никне в художествената цялост на лириката му, другите двама поети заедно с много добрите интерпретатори на полската литература И. Вълев, З. Кисьов и Д. Добрев са преводачи на стихотворенията: „От моя дом“ („Z domu mojego“), „Любов“ („Miłość“), „Прекрасната“ („Doskonała“) — Бл. Димитрова; „Глинени птички“ („Glinane ptaszki“), „Хаскел“ („Chaskel“), „Златни планини“ („Zlote góry“) — П. Караангов; „Хубаво е“ („Jak dobrze“) — И. Вълев; „В центъра на живота“ („V środku życia“), „Допълнение“ („Dopełnienie“) — З. Кисьов; „Из биографията ми“ („Z życiorysu“), „Моята поезия“ („Moja poezja“), „Кон би се разсмял“ („Kon by sie uśmial“) — Д. Добрев.

Завоеванията в преводната интерпретация на споменатите стихотворения се дължат на придържането към болезнено оскъдното, дори аскетично „повествование“, запечатало посредством превода на Бл. Димитрова представата за разрушението, конкретизирана в частност в образа на прага, разделил „пустиня от смет“ („От моя дом“). Тази представа кореспондира и със сполучливо предадената от П. Караангов в „Хаскел“ опозиция „живот—смърт“, внушена преди всичко чрез драматично разиграния глагол „крия“ и семантично близките „криеници“, „скривалища“ и асоциращите с тях „джоб“, „навес“, „ъгъл“, „кътчета“.

Подобен род обръщане към трагичните последици от фашисткото нашествие се родее и с много добре усетения от Д. Добрев в „Из моята автобиография“ авторов скептицизъм, отразен в сухото и кратко (авто)биографично изложение. Основано върху два факта: „Година на раждане (място на раждане) Радомско 1921“, то превъплъщава идеята за житейска изчерпаност и завършек, предопределени от военно-апокалиптичните преживявания на родените през 20-те години съвременници на лирическия герой.

В същата антология чрез достоверния превод на „Хубаво е“ на И. Вълев българският читател има възможност да се докосне до представите на Ружевич за естетично и нравствено, които кореспондират с великолепно изведеното от З. Кисьов във финала на „В центъра на живота“ твърдение, че вселенското, практическо или творческо битие придобива смисъл единствено когато се озвучи от гласа на човека. Този „извод“ на полския автор се съотнася не само към предходната поетична цялост, но и към художествените внушения на стихотворението „Любов“. Изредените тук реалии на житейската суета и фалш, провокирали създадените от Бл. Димитрова оригинални неологизми — „ловкач“ (в „ловкач с рибешко око“), „втикал“ (от „втикал хиляди бедняци“), „мрави“ („Мравунякът се мрави“), са противопоставени на радостното в своята автентичност любовно чувство, превръщащо човека в „по-добър“.

Разгледана в изключително интересния контекст на антологичното представяне на полската поезия у нас, „Съвременни полски поети“, обхващаща творчеството на автори от епохата на полския модернизъм до наши дни, се родее със сборника „Полски поети“ на Б. Пенев и Д. Габе от 1921 г., а ако се върнем по-назад — и с Христоматията на Ив. Вазов и К. Величков от края на XIX в. (1884 г.).

От гледна точка на разискваната рецепция на Т. Ружевич трябва да отбележим, че това първо по-цялостно общуване с неговата нетрадиционна художествена мисловност явно не остава без отзвук у българските

му интерпретатори, някои от които, провокирани от срещата с полския автор, продължават да търсят по-нататъшен, но вече много по-задълбочен контакт с поезията му. Казаното в пълна степен се отнася към споменатия по повод на „Съвременни полски поети“ Добромир Добрев, в чийто превод само пет години след издадената антология — а именно през 1972 г. — излиза стихосбирката „Лице“ (изд. „Народна култура“, библиотека „Съвременни поети“).

За да разгледаме достойнствата на тази действително великолепна преводна трансформация, заслужаваща отделен изследователски прочит, би трябвало да цитираме почти всеки поетичен текст от стихосбирката. От гледна точка на преображенията в родното преводаческо мислене промените засягат например преводното превъплъщение на „Из моята биография“, което Д. Добрев поднася в нов вариант. Тук правилният отказ от обрамчилите заглавието на първия превод кавички „Из...“ кореспондира с липсата на главна буква във вече цитирания стих: „година на раждане...“ Отхвърлянето на нововъведените при предходното представяне на Ружевич графични знаци (на пръв поглед маловажна промяна) се свързва обаче с по-силното приближаване до художествения изказ на този автор, за когото поетиката на графичния запис е от първостепенна важност. За съжаление направените изменения засягат и пунктуацията. Нейното присъствие във втория превод — нетъждествено спрямо абсолютно пренебрегнатите препинателни знаци в оригинала, а и в първия преводен вариант, са отзвук от труднопреодолимото, дори след анонсите на чуждия текст, традиционно разбиране на поезията от страна на родното художествено въображение, колебаещо се между канон и новаторство.

Избавянето от пунктуационното разделение или свързване на Ружевичевата поетична реч става актуално едва за преводната действителност на Първан Стефанов, който в „Из биографията ми“ почти конгениално успява да долови връзката между отричаните правописни закони и внушената чрез този текст негация. Първо — на схематично изписваните (авто)биографии, и второ (много по-болезнено осъзнато) — на „нормално“ и пълноценно изживяното битие на родените през 1921 г. В този смисъл накърнената правописна означеност е само едно от езиковите нива, които при Ружевич снемат връзката с нараненото или унищожено от войната човешко житие.

В книгата с избрани стихотворения на Ружевич „Борба с ангела“, появила се през 1994 г. в издателска къща „Христо Ботев“ в превод на П. Стефанов, са включени творби от стихосбирките „Неспокойствие“, „Червената ръкавичка“, „Пет поеми“, „Времето, което идва“, „Стихове и картини“, „Равнина“, „Сребърен клас“, „Усмивки“, „Отворена поема“, „Форми“, „Разговор с принца“, „Зелената роза“, „Нищото в плаща на Просперо“, „Трето лице“, „Regio“, „Събрани стихове, „Избрани стихове“, „Травматичен разказ. Душичка“, „На повърхността на поемата и в средата“. Изредените заглавия показват, че българският преводач проследява почти всички етапи от творческото развитие на полския писател, а също така, че обект на интерпретация са текстове, вече приобщени към съзнанието на нашия читател. Новото в българско превъплъщение и обобщеното в предговора на П. Караангов разкрива още по-пълноценно не само оригиналната духовност на полския писател, но и интелектуалните въз-

можности на съвременната преводаческа школа, която чрез П. Стефанов представя една преводна интерпретация на словото на Ружевич, съизмерима с художественото съвършенство.

Склонността на П. Стефанов към завършване на поетическия образ и приобщаването му както към конкретното, така и към абстрактното, проличава особено ярко в „Опитва“ — болезнена равносметка върху (не) възможностите на поетическото изкуство. Уподобената с „детска ръчичка“ поезия, която „би искала всичко да улови“, намира своето образно превъплъщение и в стиха: „тя се опитва да се затвори“, и в драматично допълващата същността ѝ непресътворимост на възжеланото: „Да обхване плода /съвършено заоблен/ но е слаба /отваря се/ и плодът /все по-тежък и по-голям/ пада.“ Цитираният почти в цялост превод на П. Стефанов насочва към неповторимото му умение да предаде на класическото отношение творческо съзнание—действителност интересен в своята образна конкретизация израз и което е не по-малко важно — да отстои поетичното премисляне на поставения проблем докрай. Така срещу като че ли семантично по-неуточнения от Д. Добрев и разсеян по посока на синонимното определение ключов образ на „Опитва“ стои обобщението на втория преводач, което се придържа към образната доминанта и пълноценното и поетично изживяване.

Тематично близко на това стихотворение е и скептично осмислящото съдбата на съвременното поетическо изкуство „От известно време“. Двата преводни варианта на тази творба всъщност ни приближават към характерните начини, по които двамата български интерпретатори усвояват художествената действителност на Ружевич. От една страна, се наблюдава по-абстрактното и, бих казала, по-научно и същевременно по-обстоятелствено виждане на Д. Добрев, според когото: „От няколко години (процесът на умиране на поезията) е ускорен, „новите стихове“, (печатани в седмичните издания се поддават на разлагане) в продължение само на два-три часа“, „живите (поети — б. а., К. Б.) в бързината (изхвърлят от себе си) нови книги“. От друга страна се изявява пречупеният през по-обикновения, лексикално сдържан израз, но изявил склонността към синтезирано образно и концентрирано словесно обособяване подход. Така при П. Стефанов цитираните фрагменти се трансформират в: „Напоследък (поезията умира) с ускорено темпо“, „новите стихове в седмичните издания) се разпадат за два-три часа“, „живите скорострелно (изхвърлят от себе си) нови книги“.

По-нататъшното сравнение на двете издания — „Лице“ и „Борба с ангела“ — отново съсредоточава вниманието ни върху обобщените творчески различия на най-изявените български интерпретатори на поетичния свят на Ружевич, проявяващи, от една страна, склонност към художествен „аналитизъм“, а от друга — към образотворчество, основано върху поетически синтезираното слово. Пример за това са и двете преводни редакции на стихотворението „Баща“. Пресъздавайки един от шедьоврите на Ружевич, П. Стефанов за сетен път доказва, че познанието на преводаческото му изкуство означава преди всичко осъзнаване на същността на високопрофесионалното и духовното. Или, ако се върнем контраверно към „Опитва“, можем да кажем, че за разлика от героя на Т. Ружевич опитът на П. Стефанов като преводач да обхване „плода съвършено заоблен“ е успешен.

Благодатните за рецепцията на поетическото наследство на Ружевич начала на 70-те и 80-те години се оказват твърде важни и за приобщаването на нашия читател към разказното и новелистичното творчество на полския автор. Наративното му изкуство носи чертите на плавното преминаване от традиционното повествование към лиричното обобщение, а също и към изявилата разбъркания ход на подсъзнателното безредна реч.

Един от първите преведени разкази на Ружевич намираме в антологията „Съвременни полски разкази", издадена през 1973 г. в „Народна култура". Тук интерпретираният на български от Алина Щерева разказ „Изповед" чрез много добре пресъздадените аспекти на военноокупационната действителност е тематично близък на преведения от Силвия Борисова разказ „Жажда", публикуван във в. „Поглед" (11.IV.1977).

В разказа „Една роза" (сп. „ЛИК", № 44, 1.XI.1975) способността на преводача Божко Божков да проследи авторовата мисъл намира израз и в майсторски пресъздадената реч на главния герой, диалогизиращ саркастично с лицата и реалиите от обкръжаващата го и миналата действителност, и в умението да обедини пародийното със сантименталното, и в талантливо преодолените преходи между наративен подход и поетично обобщение. Същият известен наш преводач на полска литература талантливо представя различните измерения — исторически, социални и психологически, на понятието „толерантност" (вж. едноименния разказ, публикуван в кн. 5 от 1976 г. на сп. „Пламък"). Темата за творческата индивидуалност („Една роза") намира своеобразно продължение в преведения от С. Борисова разказ „Завист" („Литературен фронт", 31.III.1977).

Посочените преводни образци от кратката проза на Ружевич наред със стихосбирката „Лице", а също така и с постановката на пиесата „Картотека" през 1977 г. превръщат името на полския писател в сравнително известно за българския читател и зрител. В този смисъл издаденият през 1981 г. сборник с новели „Смърт сред стари декори" „Moja córeczka w starych dekoracjach") може да разчита на интереса на културната ни общественост.

Отнесено към първата творба, дала заглавието на сборника, присъствието на преводачката С. Борисова се осъзнава преди всичко в частите, осмислящи болезнено затормозеното съзнание на съвременния човек, уморено от безсистемното и неуловимо в своята безчетност и промяна движение на факти, събития, лица. С. Борисова умее да пресъздаде изграденото почти изцяло върху монологичната изповед новелистично изложение, да предаде вписаната в него метафорична представа за бавното умиране на традиционните нравствени и естетически начала, носител на които е героят на творбата. В този смисъл неговата „фактическа" смърт сякаш само допълва много добре съпреживения, включително чрез българския превод, заник на времето, „когато както казва Ружевич — зачатието, раждането, животът и смъртта на човека имаха значение".

Подобна идея оформя и едно от „общите места" в творчеството на Ружевич. Отнесена към втората новела „Моята дъщеричка" („Moja córeczka") чрез също така успешния превод на Р. Цветкова (авторка и на краткия послеслов), тя насочва към трагично подменените екзистенциални стойности и тяхното превъплъщение в художествените биографии на отделните герои. По този начин конфликтът ценностно—фалшиво тук по-

лучава много по-динамичен и действен израз. Разиграването му на равнището на диалога, описанието и отразения факт е свързано с разнопосочно преобразяване на преводаческото въображение и съсредоточаване върху много по-разнородните (в сравнение със „Смърт...“) композиционни и стилистични измерения на противопоставянето.

Нейната рецепция е означена от две важни събития — състоялата се през 1977 г. в театър „София“ премиера на пиесата „Картотека“ и издадения през 1992 г. в Университетското издателство „Св. Кл. Охридски“ том с „Пет пиеси“ в превод на Божко Божков. Между тези две знаменателни за усвояването на драматургичното наследство на полския писател дати стоят двадесет години самота, частично нарушена от преведената, но така и нестигнала до читателя или зрителя пиеса „Капан“, а също и от доведената през 1991 г. почти до премиера, но също така непредставена драма „Гладуващият си отива“ (постановка на И. Добчев в Народния театър).

Специлно посветеният на творчеството на Т. Ружевич бр. 2 от 1992 г. на сп. „Театър“ чрез интересните размисли на Б. Божков се опитва да намери отговор на въпроса за нелогично дългото приближаване на този дял от художественото наследство на полския автор до българската културна среда.

Така със съзнанието за националното ни специфично усвояване на Ружевичевата драматургия пристъпваме към втория най-същностен факт от нейната българска „биография“ — споменатия том с преведените от Б. Божков пиеси „Картотека“ („Kartoteka“), „Групата на Лаокоон“ („Grupa Laokoona“), „Свидетелите или нашата малка стабилизация“ (Swiadkowie albo nasza mala stabilizacja“), „Неконсумиран брак“ („Białe małżeństwo“), „Гладуващият си отива“ („Odejście Głodomora“), придружени от предговора на известния български полонист Б. Биолчев „Тадеуш Ружевич и полската литература след Втората световна война“.

Разгледана в целостта на изредените пиеси, преводната трансформация на Б. Божков оставя впечатление за изключителна овладяност на трудната езикова действителност на оригинала. Прочетеното на български и сравнено с полския текст драматургично слово потвърждава казаното по повод на поетичните преводи на П. Стефанов. А именно, че и тази българска среща с художественото въображение на полския автор минава под знака на високопрофесионалното майсторство, оригиналното сътворчество и достигащите съвършенството на чуждата образност поетически решения. Подобно становище онагледяват както многобройните примери на задълбочено проникване в нарочно търсеното от автора смешение на социално, професионално, възрастово и т. н. разнородна човешка реч, така и осъзнатото в превода нейно вариране между аспектите на сериозно-достолепното и ниско-игровото.

Важно е да отбележим, че успешното пресътворяване на пиесите на Ружевич активизира и търсенията в сферата на поетичното слово, тъй като отбелязаната симбиоза между отделните стилове се разпростира и върху непрекъснатите преминавания от проза към мерена реч. Съпричастният към поезията на Ружевич Б. Божков съумява да предаде и този тип своеобразие на драматургичния текст, което особено ярко проличава в пиесите „Неконсумиран брак“ и особено в „Гладуващият си отива“, къде-

то сцената „Настъпва нощ“ е издържана изцяло във формата на лирическо обобщение.

Б. Божков умело извежда и антиромантичната насоченост на пиесата „Групата на Лаокоон“ — припомняща откъси от лириката на полския романтик Ю. Словацки, — както и ключовите образи от драматургията на Ружевич. Вписани пародийно в отделната реплика, в проведения диалог или сценично действие, те предават разиграното между сериозното и смешното скептично отношение към романтичната историческа и културна мартирология. Също така на първо място в „Картотека“, но и в „Групата на Лаокоон“ Б. Божков успява да съхрани намереното от автора художествено съотношение между достойното интерпретиране на героичното и дистанцирането от излишната патетизираност и реторика.

Преводът не само умело балансира между типично полските, понякога непреводими фрази, оформящи поредицата от трудни за предаване игрословици и техните български съответствия, пренесли спецификата на авторовите словесни вариации, но и оразмерява творческите внушения, приждащи, от една страна, от образно близките до полското съзнание драматургични епизоди, от друга — от откъсите, изградени върху реалии с по-универсален характер.

Представата за уравновесеност наслагва и великолепно осъзнатата в българския текст същност на драматургичните персонажи. Техният събирателен образ, в непрестанното си колебание между всеки и никой, чрез интерпретацията на Б. Божков се свързва с мисълта на Ружевич за отвореното към читателската или зрителската съпричастност театрално пространство, която отвореност бихме искали да възприемем като перспектива за нови преводни изяви на творчеството на Т. Ружевич.

Калина Бахнева

ХЕНРИК СЕНКЕВИЧ

HENRYK SIENKIEWICZ

1846—1916

Световноизвестен полски писател, носител на Нобелова награда за литература (1905), Сенкевич е най-превежданият у нас славянски автор.

След писателския дебют — романа „Напразно“ (1872), предаващ разочарованието на полската младеж от неуспешното Януарско въстание от 1863 г., той издава изпълнените с позитивистична тенденциозност два разказа, обединени под общото заглавие „Хумористични от Ворошиловата чанта“ (1872), последвани от новелата „Скици с въглен“ (1880), написана по време на пребиваването му (1876—1878) в Северна Америка, където е кореспондент на „Gazeta Polska“.

Преживяното разочарование от тамошната социална действителност и носталгията по родния край инспирират гротесково очертаните образи на просветно и социално невежите полски селяни, изложени на произвола на царската администрация и местните владетели. Тази творба на Сенкевич разкрива и творческите му възможности като новелист, заявени и в по-сетнешните му завръщания към този жанр, които продължават унаследения от първата новела интерес към състоянието на полското село след поземлената реформа от 1863 г.

В това отношение заслужават внимание новелите „Бартек — победител“, посветена на драматичната съдба на служещия в армията на немските поробители селянин, и известната „За хляб“, осмисляща общия за славянските литератури проблем на емигрантското битие в Америка, както и новелите, интерпретиращи трагично неосъществения детски талант („Янко музикантът“) и потискащата роля на русифицираното училище върху живота на полското дете („Из дневника на познанския учител“).

Отделен дял в творчеството на Сенкевич оформят т. нар. „американски новели“, между които заклеймяващата унищожаването на индианското население и чрез това асоцииращата с полската действителност „Сахем“, ненадминатият шедьовър „Фаропазачът“ — един от най-достойните поетични апотеози на романтическата епоха, „Сабалова приказка“ — въвеждаща в тайнствата на народното сказание, и др.

Допринесла за развитието на новелистичния жанр в края на XIX в., тази част от художественото наследство на Сенкевич намира изключително силен отзвук сред полската общественост, съпреживяваща активно не само способността на писателя да обобщава болезнените за нацията въпроси, пречупвайки ги през драматично синтезираното слово, но и задълбочените психологически наблюдения и оригинално изведените финални решения.

Седемдесетте години на XIX в. представят и засиления интерес на полския писател към историческото минало. Освен с разказите „Старият слуга“, „Ханя“, „Селим Мирза“ актуализацията на предходните истори-

чески епохи се свързва и с новелата „Татарско иго“, осмисляна като подстъп към прочутата трилогия на романи: „С огън и меч“ (в откъси 1884—1886, отд. изд. 1886), „Потоп“ (1884—1886, отд. изд. 1886) и „Пан Володиовски“ (1888). Превърнали се скоро след публикуването им в едни от най-четените произведения не само в родината на Сенкевич, но и в целия славянски свят, отделните части от трилогията са и обект на остри критически нападки. Към упреците на позитивстите, обвиняващи своя събрат по перо в разкъсване на така възжеланата от тях връзка със съвременността, се прибавя и заклеймяващото художествените достойнства на „С огън и меч“ мнение на Прус, негодуващ срещу изменената историческа истина (тенденциозно идеализираната роля на полската шляхта и също така неправомерно отричания образ на Б. Хмелницки и ръководеното от него казашко въстание).

Подобни забележки трудно биха могли да бъдат отправени към втория роман, тъй като характерът на изобразявания конфликт — всенародния отпор срещу шведското нападение през XVII в., изключва близкото на Сенкевич упование в рицарското поведение на полската шляхта.

Включително чрез „Пан Володиовски“, посветен на победата над турците край Хотим (1620) и проявеното там геройство на Ян Собески, романовият цикъл е пример за изключително добре усвоените образци на високохудожественото приключенско повествование (най-вече Дюмабаща). Приобщаването му към полските исторически реалии от XVII в. и стремежът към героизиране на полския характер, представен в аспектите на величавото и митологичното, зареждат съвременниците на полския писател с така необходимото им чувство на национална гордост и самочувствие.

Подобна насоченост характеризира и написания за „подкрепа на сърцата“ роман „Кръстоносци“ (1900), в който възобновяването на светлия спомен за разгромения тевтонски орден (1410) кореспондира с актуалния за периода на създаването на произведението отпор срещу политиката на германизацията на полското общество.

Като своеобразно бягство в историята — този път свързано с времето на разпадащата се Римска империя и с епохата на ранното християнство, възприемаме и романа „Quo vadis“ (1896), предшестван от новелата „Да идем след него“, в който търсените етични стойности на вярата — част от активно отстоявания от Сенкевич католицизъм, оформят авторовия блян по заникващата обществена лична нравственост.

Проекциите на упадъка — изявил разстроените философски и естетически ценности в края на века — заснема и романът „Без догма“ (1891), вещаещ критично за декадентството чрез безволевия представител на „славянската непродуктивност“. Близък до тези идейно-художествени внушения е романът „Семейство Поланецки“ (1895), който заради традиционната за Сенкевич апология на полската шляхта, тук разширена и с оглед на буржоазното съсловие, среща неприязненото становище на младото литературно поколение.

През 1909 г. Сенкевич публикува критично настроения към революцията от 1905—1907 г. роман „Водовъртежи“, а последният му недовършен и посветен на Наполеоновите войни роман „Легиони“ (1914) доказва спада на творческото му въображение.

Между тези две исторически изложения се вписва придобилият международна известност „W pustyni i w puszczy“, на български известен като „Стас и Нели“, който под формата на детско-юношеско повествование, възстановяващо най-добрите традиции на приключенския жанр, отново разкрива майсторството на Сенкевич да намира атрактивен израз на отстояваното патриотично послание.

Проправяйки си път през потискащата като фреквенция (около сто публикации в периодичния печат и в отделни издания) рецепция на Сенкевичевото творчество у нас, ще направим опит да обобщим доминиращите модели на преводно присъствие и връзката им с движенията на родното художествено съзнание.

Един от тях обхваща налагащото се общуване с разказно-новелистичното творчество на полския писател, което, свързано с края на XIX и първите две десетилетия на XX в., поставя интересния въпрос за общата жанрова и тематична насоченост на двете славянски литератури през този период. Подстъпът към усвояването на този дял от наследството на полския писател минава през издадения в Христоматията на Костов и Мишев (1889) разказ „Янко музикантът“ (прев. Хр. Кесяков), през преведените отново от Хр. Кесяков „Ангелът“ („Денница“, 1890, № 1) и „Бартек — победител“ („Денница“, 1890, № 4—6), през разказите „Светлина в тъмнината свети“ („Искра“, IV, 1892, № 12) и „Бъди благословена“ („Мисъл“, III, 1893, № 6), както и през двукратно интерпретирания — като „Фенерджия“ (Пловдив, 1892) и „Фенерджията на маяка“ („Летописи“, I, 1900, № 16), разказ „Latarnik“. Към тези публикации в периодичния печат бихме могли да прибавим и отделно издадените в Провадия през 1902 г. „Два разказа“ (прев. С. Возницки), публикуваната две години по-късно „За хляб“, „Двете ливади“ (прев. Омега, 1911), появилите се през 1917 г. сборник „Разкази“ и преведения от В. Я. Атанасов „На брега“, отпечатаните през следващата година „Сахем. Идилии в гората. Зевсова присъда“ (прев. Д. К. Бръзицов) и „Ханя“ (прев. Р. Танева), както и представения отново през 1919 г. „Янко музикантът“ и др.

Независимо че междувоенното двадесетилетие продължава да наслагва познание за кратката проза на Сенкевич (пример за това са следващите издания на последното посочено произведение — през 1929, 1932, 1938 г., като тук преводач е Хр. Радевски; издаденият през 1923 г., а след това през 1926 г. разказ „Орсо“ (прев. Вл. Арнаудов); публикуваният през 1921 г. „За насъщния“ (прев. Д. Габе), озаглавен през 1929 г. „За богатство в Америка“ (т. е. „Za chlebem“ и двукратно преведената (1933, 1936) от френски (!) от Ж. Шопов новела „Любов в пустинята“), присъствието на тази част от художественото битие на полския писател е значително по-редуцирана в сравнение с предходния период, отразил разказно-новелистичния „бум“, постепенно отзвучаващ в епохата между двете световни войни. Не така синхронизирана с времето на полските издания, както преводът на „Quo vadis“ (за който ще стане дума по-късно), но все пак достатъчно приближена до отпечатването на полските оригинали, рецепцията на кратката белетристика на Сенкевич провокира обобщението на няколко проблема, засягащи родството в еволюцията на славянското художествено съзнание.

Много важно е да отбележим, че по-голямата част от преведените разкази имат отношение към поетиката на „скицираното с въглен“ по-

вествование. Издържаното в мрачните тонове на гротескното и деформираното социално и психологически (макар и не така задълбочено) изображение асоциира със също така оформеното грубо като „Драски и шарки“ (1894—1895) разказно наследство на Вазов, а ако се върнем по-назад — с разказа на М. Георгиев „С тебешир и въглен“, пречупващ действителността през бяло-черната шриха и отпечатан в пет книжки на Вазовото списание „Денница“.

Неслучайно споменавам за изданието, отразило един от известните разказни образци на този наш писател, тъй като то се оказва едно от „общите места“, в които се срещат сходните жанрови представи за актуалното в този момент българско и привнесено чрез превода полско обобщение на този вид проза. Така рецепцията на специфичното за Сенкевич интерпретиране на разказното начало се съотнася към силно изявения в родния ни литературен контекст вкус към подчиненото на тъмните краски очерково, скицово или картинно превъплъщение на краткото белетристично начало и ни дава възможност още по-ясно да осъзнаем същността на този така важен за еволюцията преди всичко на нашето наративно съзнание етап.

Или, както казва Св. Игов, логично обобщава посочения образ на българския разказ от 90-те години чрез творчеството на Вазов, „той отразява ранния, родилен период на формиране на българския разказ, който критиката (С. Янев) нарича фрагментарен, за разлика от зрелия „монолитен“ разказен период, в който структурата на късия разказ достигна жанрово съвършенство (Елин Пелин, Йовков) [...] Тази жанрова неустановеност на разказите на Вазов („драски“, „шарки“, „очерки“, „спомени“, „пътни впечатления“) е един закономерен етап в конструирането на жанровата картина на славянския реализъм, където също така доминират подобни жанрове — „очерки“, „скици“, „картинки“ — ще срещнем подобни разкази и у руските реалисти („физиологически очерк“), и у прозаици от Сенкевич до Ян Неруда, които Вазов добре е познавал. Това желание за близост до натурата го води към полудокументални творби (спомени, очерки, скици от натура), в които обаче са силни и художественообобщителният момент, и белетристичната конструктивност.“[1]

Не по-малко съществено за рецепцията на разглежданите тук произведения на Сенкевич е осмислянето им като означени от американския епизод в неговата биография. Тематично свързани с живота отвъд океана („За хляб“, „Фаропазачът“, „Любов в пустинята“, „Орсо“) или пък провокирани от разграничената от представата за социална хармония (едно от упованията на ранния позитивизъм) американска действителност, познанието на която активизира синтеза върху националните измерения на обществено недъгавото и духовно осакатеното („Скици с въглен“, „Янко музикантът“ и др.), превежданите разкази снемат модела на общоизживявания от славянското културно и цивилизаторско съзнание мит за Новия свят. Превъплъщаващо традициите на полската късноромантична литература (К. Ц. Норвид) и на същинското романтично съзнание (Мицкевич, Словацки, Крашински), чието общуване с пространствено и духовно по-близкия западноевропейски контекст носи болезненото обобщение върху емиграционното, но и върху родното битие, съвременното преображение на мечтата, наречена Америка, освен в споменатото разказно ядро

на Сенкевич намира израз и в известния епос на М. Конопницка „Пан Балцер в Бразилия“. Отекващите през 20-те години в литературния ни живот откъси от това произведение, както и разказно-новелистичното творчество на именития ѝ събрат по перо насочват към осъзнаването на два важни аспекта, под формата на които полското творческо въображение открива Америка. Произтичащото от тамошната брутална действителност изображение на полското емиграционно битие, инспирирано отново от наблюденията върху чуждия свят, а и от неосъществената връзка с „другия“, провокира към родното, разпознато обаче в категориите на мрачното, зловещото, безперспективното.

Отбелязването на тези страни от „странстванията“ на близката славянска литература е изключително интересно за нас, тъй като те кореспондират с познанието за външната, но и за родната ни среда, съпътстващо преодолявания от националното ни художествено съзнание от края на XIX и началото на XX в. път „До Чикаго и назад“.

Характерното за Сенкевич усвояване на задокеанската действителност, свързано с отрицанието на оставеното „назад“ родно пространство, има отношение и към актуалните за времето на преводите на разказите му реални и литературни пътешествия на Алеко Константинов, провъзгласяващи нелицеприятния образ на „другото“, но и възстановяващи неприязнения лик на националното. Заснето както в личностната биография, така и в художественото наследство на българския творец, този тип отдалечаване и връщане към нашето обособява изказването на Б. Ничев „Неслучайно именно в Америка като че ли Алеко най-добре е почувствувал класовия характер на бай Ганьо. Всеизвестно е, че именно на път за Чикаго той се сблъсква с някои „нашенски типове“ и техните прояви в оная чужда среда му дават материал и му внушават хрумвания, от които ще покълне бъдещият образ на неговия герой.“[2]

Кореспонденцията между усилно проникващия в началото на века, а и през междувоенното двадесетилетие жанров и тематичен облик на завладяващото Америка полско художествено съзнание и българското поетично скиталчество „с широко отворени очи“ из този същия континент актуализира и фигурата на Борис Шивачев.

Свикнали сме да си припомняме за него, когато говорим за пътеписи и за екзотика в нашата литература. Негласно сме го обявили за българския Джек Лондон. Следим с интерес перипетиите на четиригодишното му скитничество из Южна Америка, недоволстваме заради злата орисница, която скъпернически му е отредила само тридесет години земен живот. Възхищаваме се от мъжеството, с което прикованият към постелята младеж работи до последните си дни...

В края на деветнадесетото столетие светът следи с интерес развитието на младия американски преселнически свят. Немалък дял сред този океан от националности се пада на славяните. Американската епопея, свързана с покрусата, изнемогата, глада, носталгията, става централна тема на славянските писатели. Да си спомним отново за новелата на Х. Сенкевич „За хляб“, за митарствата на героя из преизподнята на „демокрацията“ и неговата смърт, която много напомня за края на героя в романа „Изобретателят“ на Шивачев. Някак естествено е да възкресим в паметта си Алековото пътуване „До Чикаго и назад“, марктвеновското му

виждане за обществото, в което „парицата е царица“. По времето на странстването на Б. Шивачев из далечна Южна Америка Алековото пътешествие е вече невъзможно. Младежът от средата на 20-те години е самоволен скитник с привкус на анархизъм, подобен на Кнут Хамсун, Пол Моран, Блез Сандрар... Той не разглежда кланиците, а работи в тях, оплискан с животинска кръв. Той е славянин, българин, но и гражданин на света, на този безприютен свят, който го привлича именно с враждебността си. За Шивачев пътуването към Южна Америка започва като „щур филм“ на братя Маркс (със „забравената“ чекова книжка, с красивата похотлива испанка, излегнала се в шезлонг на палубата, с абсурдната контрабанда на четирите дузини запалки), за да се превърне в двуборство на живот и смърт между фантазия и реалност.

„Писма от Южна Америка“ са наречени от своя автор „пътепис“, защото той не е знаел по-добро определение за жанровото им своеобразие. Но чистата пътеписна форма изисква авторът да бъде наблюдател, докато Шивачев подхожда активно към чуждата действителност. Подобно на Сенкевич, съпреживял американската реалност чрез написаните 50 години преди това „Писма от едно пътуване“ (1879), Шивачев води своеобразен дневник на своята активност. Плод на този художествен дневник са и разказите от сборника „Сребърната река“, и романът „Изобретателят“, насочен към некрасивата истина за живота, към изповедността и търсенето на космополитичното (още едно „общо място“ с посветения на космополитизма и превеждан през 20-те и 30-те години роман на Сенкевич „Без догма“), към демаскирането на екзотичното, митологичното.

Традиционното за българското литературно съзнание съпреживяване на непознатото, преминало през възрожденското научно любопитство (П. Берон) и предосвобожденското разпознаване по „картата на Европа“ на „Франца“, „Инглитера“, „Аустрия“, „Данемарка“, „Русията“ („Чичовци“), се свързва и с осмислянето на една от последните изяви в художествената биография на Сенкевич — романа „W pustyni i w puszczy“, регистрирал не по-слабо преводно присъствие от разгледаното досега разказно-новелистично творчество.

Близките по време на полското издание (1911) първи преводи — интерпретацията на Д. Х. Бръзицов от 1918 г., озаглавена „Идилия в Савана“, последвана през 1923 г. от превод от руски на „Стас и Нели“ (прев. Р. Петрова), а след това от отново пресъздадената чрез руски език „Из африканските пустини и лесове“ (1925, прев. К. Грънчаров) и подновена през 1933 г. като „Стас и Нели“, както и от отпечатаните под същото заглавие през 1943, 1946 (прев. А. Подвързачова) и 1947 г. (пак К. Грънчаров) нови преводи на романа — поставят въпроса за настойчиво търсения досег с произведението на Сенкевич. Наред с романа „Quo vadis“ за българския читател то функционира като емблематичен знак на цялостното творчество на полския писател, като роля за това изиграват, разбира се, и направените през 70-те и 80-те години преводи (последният е от 1992 г.) на О. Тодоров.

Надхвърляйки нивото на позитивистичното представяне на една от най-силно доминиращите в междувоенния ни живот преводни творби и търсейки отговор за усилната ѝ рецепция, би трябвало да кажем, че тя има отношение към вече споменатия блян по непознатото и неизвестно-

то, който обаче в споменатия период се съчетава с други общи за славянския и западноевропейския културен живот тенденции.

На първо място това е унаследеният от Просвещението и романтизма култ към необременения от европейските цивилизаторски наслоения екзотичен пейзаж. Нормативно изживяван в категориите на странното и на утопичното, той се съотнася към кризата на традиционните за края на XIX и началото на XX в. етико-естетични начала и така оформя подновеното търсене (в пряк и художествен план) на сближените с представата за първичност и автентичност географски територии и населяващите ги племена.

Отзвучал в европейски културен мащаб в Таитянското приключение на Гоген и в търсената от Пикасо примитивна линия, а в славянски контекст — в привкуса на „чая" „от Сурабай" („Ямайка" — К. Бибъл) възпят от чешкия поетизъм, или в етнографските и антропологическите изследвания на световноизвестния поляк Б. Малиновски върху религията, нравите и обичаите на австралийските племена, останали в първобитнообщинния строй, близкият и на Сенкевич интерес към екзотичното намира израз в споменатото негово произведение. То съчетава елементите на Робинзоновите „изумителни приключения" и приказната стихия на Изтока, позната от Киплинговата „Книга за джунглата", с порива за пречупване на патриотичните идеали през съзнанието на съвременното младо поколение.

Според В. Галонзка, тълкуващ примитивното с оглед на високохудожествените образци на българската междувоенна поезия (за разлика от също така приобщения към примитива междувоенен кич), „в момента, когато цяла Европа осъществява своя антицивилизаторски „exodus" към други култури и изкуства, търсейки в тях ценности, които да обновят традиционно закостенялата и овехтяла европейска култура, българската литература и изкуство остават в това отношение равнодушни"[3].

Струва ми се обаче, че нетъждественото ни спрямо западноевропейските литературни „стандарти" художествено изживяване на „антицивилизаторския exodus", провокирано и от посочения от същия автор обръщане към прабългарското начало и към фолклорната стихия, и от повика за „оварваряване" на поетичното ни изкуство, е немислимо без осъзнаването му като част от своеобразието на литературното ни съзнание, което и в този момент търси свой подход към актуалния културен конфликт. Към националноспецифичното общуване с една от философско-естетическите доминанти на тогавашната творческа мисъл, изясняващо активното приобщаване към света на „африканските пустини и лесове" (ако си послужим с българското заглавие на романа от 1925 г.), бихме могли да добавим и облика на дискутиращата полемично с каноните на европейската цивилизация и култура българска преса, рояща се от статии за „телепатията сред дивите племена и най-страшните диваци, населяващи поречието на Амазонка, за горилите и маймуноподобното дете, а редом с тях множество „цивилизаторски" публикации за най-нови открития и още по-фантастични визии от типа — възможно ли е пътуването с ракета"[4].

В контекста на казаното за една от същностните тенденции на тогавашния ни литературен развой, както и за романа на Сенкевич, възстановяващ спомена за робинзониадното четиво, би трябвало да отбележим, че

наравно с претърпелия пет издания до 1910 г. превод (от руски) на Стоян Попов на знаменития роман на Д. Дефо (първият е на П. Р. Славейков от 1869 г.), стои също така и петкратно преиздаваният между 1928 и 1947 г. превод на М. Дринов.

Търсейки полифункционалното културно присъствие на Сенкевичевото произведение в нашия литературен живот, би трябвало да отбележим, че неговата рецепция в междувоенния период се вписва в актуалната за времето и в основаната върху въжделението по екзотичното буржоазна култура.

Унаследило традициите на възрожденското сантиментално повествование, но вече отчуждено от удовлетворяващия интереса му към странното, неочакваното, нетукашното фолклорен образец, масовото литературно съзнание едва ли може да бъде пренебрегнато. Независимо от ориентирането му към художествено непълноценното изкуство, именно чрез приобщаването към примитива то снема идеята за носталгичното завръщане към някогашния по-прост, но по-духовен и цялостен свят — част от отрицанието на социално и интелектуално разпокъсаната и агресивна междувоенна действителност.

Задълбоченото изследване на субкултурните ни литературни потребности през разглеждания период, обхващащо силно изявената роля на превода (не само на славянски автори), би реабилитирало проявите на този род художествено творчество, за съжаление разпознавано преди всичко чрез кореспонденцията му с масовия читател.

Друг образ на художествено несъстоятелното изкуство, пречупено през представата за културната и цивилизаторската изчерпаност на Римската империя, наслагва романът с най-много български превъплъщения — „Quo vadis“. Появил се у нас една година след полското му издание (1896), той привлича читателския интерес и чрез изданията от междувоенното двадесетилетие (1920, прев. В. Юрданов; 1927, прев. Ст. Мавродиев; 1930, прев. Л. Стоянов), и посредством интерпретациите през 40-те години — преводите на Брил (1942), на Н. Розева (1944, 1947), на Г. Ковачев (от същата година).

Един от най-трайно вписаните в съзнанието на културната ни аудитория славянски художествени образци, предизвикал възторжения поетичен възглас на Ив. Вазов към „Тоз, който цял свят сладеше,/ който ни даде „Камо грядеши“ („Сенкевичу“), но и отрицанието на Ив. Ст. Андрейчин, според когото „по съдържание този роман е по-бледен от смъртта, ако се сравни например с дивните очерки на Ренана за Нероновите времена“[5], успял да зареди с творчески внушения Й. Йовков, замислящ в последните си дни „разказ[...] а после един роман, който лесно би напомнил „Камо грядеши“, но разбира се ще бъде съвсем оригинално нещо“[6], рецепцията на този роман на Сенкевич заслужава отделно проучване.

Основавайки се върху споменатата идея за изразходения творчески дух, снета най-вече в образа на Нерон, бездарния комедиант, играещ „ролята на Орест“[7] пред несмеещата да развенчае шутовските му декламации раболепно възхваляваща го публика, а също така осмислящ безумството на отиващата „към пропаст“ римска цивилизация, в която „сводничеството се плаща по-добре от добродетелта“ и „над света властвуват вълчетата“, романът на полския писател се вписва в изключително инте-

ресно обособената в полската, а и в българската литература краевековна проблематика. Общият за европейската култура въпрос „Fin de siècle“ (за пръв път прозвучал у Верлен като „Je suis l'Emire à la fin de la décadence..“), превъплътен например в коренно противоположните обобщения на тогавашното ни поетическо съзнание, колебаещо Вазовия оптимизъм „Напредък се зове този керван на духа“ („Керванът“) и скептично промислено от Ст. Михайловски в „Двайсети век“: „Ний влазяме в нов век, но не в нови дни. /Въпроси зловещи вият нерешени./ Неправди царуват и вечни злини, /вериги дрънчат нестрошени“[8], отеква и в превърналото се в нова Библия на съвременната цивилизация световноизвестно съчинение на О. Шпенглер „Залезът на Запада“.

Публикувано в оригинал в периода 1918—1922 г. (в тираж 53 хил. екземпляра и претърпяло до 1924 г. 50 издания) и веднага преведено на всички основни европейски езици, у нас философското сказание за изчерпаните „архитектонични възможности“ на западноевропейското общество, осъзнати чрез паралелите с „Цезарския Рим“, става известно посредством частичния превод (Въведението) и критическото представяне от 1925 г. на българския германист К. Гълъбов.

Със съзнанието за невъзможното задълбочено изследване в рамките на този текст на изключително интересните и пространни философски и естетически проекции на краевековните взаимоотношения личност—общество трябва да кажем, че те имат връзка с проникващата в този момент полска литература (част от западнославянското и западноевропейското художествено и научно обобщение върху „Fin de siècle“) и с движенията на родното поетично съзнание. В този смисъл същностното навлизане в причините за пристрастието (не само на българската културна общественост) към „Quo vadis“ би било несъстоятелно без разглеждането му в контекста на различно изживяваната, но обща за повечето световни литератури голяма тема за „Залеза“.

Едно от наблюденията на О. Шпенглер, разясняващо поставения от него проблем за залеза на западната цивилизация, в чиято „светлина“ изпъква образът на римляните, гласи: „Цивилизациите са *най-крайните и най-изкуствени* състояния, на които е способен развитият вид човечество. Те са завършек; те са станалото, което следва ставането, смъртта, която застига живота...“ „Те са *край*, необратим и неизменно достиган, по силата на дълбока необходимост.

Едва в тази светлина можем да приемем римлянина за *потомък* на елините.[...] Понеже как иначе да се разбира фактът — празнословие ще е да го оспорваме — че римляните са били варвари, варвари, които не предвождат голям възход, а го завършват? Бездушни, нефилософични, без изкуство, расисти до бруталност, безогледно устремени към реални успехи, те стоят между античната култура и небитието. Чисто прагматичното им въображение — имали сакрално право, уреждащо отношенията между богове и хора като между частни лица, но нито едно истинско римско предание за богове — е черта, която въобще не се среща в Атина.“[9]

Този род културно-философски разсъждения се съотнасят към поредицата от откъси в романа на Сенкевич, които на нивото на художественото обобщение наслагват представата за заника, завършек, изчерпаност: „А Рим, както и преди, се отдаваше на безумието си. Като че ли този град,

който бе покорил света, започна най-сетне да се разкъсва отвътре, останал без водачи [...] Никой не беше сигурен за живота и имота си. Законът престана да бъде защита. Човешкото достойнство и добродетелта гаснеха, роднинските връзки се разкъсаха, а опошлелите сърца не смееха дори да се надяват на нещо. [...] Светът изглеждаше като една кървава и шутовска оргия, но заедно с това се вкореняваше убеждението, че е дошъл краят на добродетелите и на сериозните неща, че е настанало време на танци, музика, разврат, кръв и че отсега нататък животът ще трябва да тече така."[10]

Парадигмата от примери, успоредяващи едни от най-силно резониращите не само в славянското, но и в европейското културно пространство текстове, която може да бъде продължена, би извела на преден план още една причина за силния отзвук на „Quo vadis" в литературната ни среда — връзката му с философската и естетическата мисъл на декадентството. Част от изживяваната идея за свършека и смъртта и съпричастна към доведената до съвършенство и самоцел естетическа позиция (Петроний) — и в този смисъл отново асоцииращa с край, — подобно начало кореспондира с изявения в родния ни художествен контекст модернистично-декадентски дух, обосноваването на който засяга развитието на литературното ни съзнание от края на XIX в. до Втората световна война.

Важен момент от непроученото до този момент взаимодействие между съдържащата се в романа модернистично-декадентска концепция за житейското и творческото битие и сходните представи на българското поетично въображение е и доминиращата в полския текст поетика на декоративното, пищното, маниерното, съотносима към макар и частично изявената у нас (Чавдар Мутафов), но дала интересни художествени резултати стилистика на разкрасеното и витийното.

Ако към набелязаните проблеми прибавим и потърсената в полския роман връзка с етичните постулати на ранното християнство, приобщаващи превода на Сенкевич към до голяма степен нетрадиционната за нас библейска проза на Н. Райнов (и по-специално към романа му за Исус — „Между пустинята и живота", 1919), както и към също превежданата в този период „История на християнството" на Ренан, ще видим, че българската рецепция на „Quo vadis" е едно от най-интересните и заслужаващи достойно научно осмисляне „общи места" в двете славянски литератури.

Към дотук изложените основни страни от рецепцията на Сенкевичевото творчество бихме могли да добавим и трикратно преведения (през 1914, 1917 и 1934 г.) роман „Без догма" („Bez dogmatu"), разширяващ представата за съвременната криза на нравствено-естетичните начала, включително и чрез нечуждия и на нашата литературна традиция — споменатия Б. Шивачев, донякъде Стаматов, а по-късно Д. Димов и др. — космополитизъм.

Същевременно посочените аспекти на преводно присъствие са важни за нас, тъй като те по особен начин полемизират с не по-слабо заявения у нас литературнокритически прочит на художественото наследство на полския писател. Подобно становище се актуализира от отношението между изведения тук рецепционен модел и образа на Сенкевичевите романи, зададен в известната статия на Б. Пенев „Славянски елементи в творчеството на Сенкевич" (1925). Наред с другите най-важни критичес-

ки обобщения върху полския автор — „Хенрик Сенкевич“ на М. Арнаудов и „Мястото на Сенкевича в европейската литература“ на Ив. Д. Шишманов, тези три текста „откриват три различни поанти в творчеството му — славянска архетипност, историческа ерудиция и психологическа вглъбеност“[11].

Изведеното в статията на Б. Пенев становище, отстоявано и в речта му на погребението на Сенкевич в Полша (24.X.1924), за силата на славянския дух, култа към героичното, превеса на морално-религиозните мотиви и т. н. — все прояви на живото митологично съзнание, е всъщност поредният му опит за обновяване на българската култура и предпазването ѝ от рационализма на скептичния Запад, съпреживяващ кризата на нравствено-естетическите ценности, включително и чрез прочутото съчинение на О. Шпенглер.

Същностно важно е да осъзнаем, че в търсенето на високи етични и художествени начала Б. Пенев се основава не върху, както впоследствие се оказва, най-усилено четения роман на Сенкевич — „Quo vadis“, а върху „Кръстоносци“ и преди всичко върху романовата трилогия, която обаче през епохата между двете световни войни, а и двадесет години след 9.IX.1944 г. въобще не достига до българския читател[12].

Може би това е един от малкото (да не кажа единственият случай), при който особено ярко изкристализира разминаването между очертаната от известния ни полонист критическа представа за определен дял от чуждото славянско наследство и практическата му реализация в българския духовен контекст.

Наложилите се страни от Сенкевичевото творчество, различни от изграждащите възжеланата му рецепция, поставят въпроса за недостатъчно проявения интерес от страна на Б. Пенев към издаването на пропагандираните романови образци (за разлика от пословичното му отстояване на произведенията на полския романтизъм), а чрез това и за спецификата на литературното ни съзнание, иманентното развитие на което страни от подчинението на външно зададени критически построения.

Известно изключение от създаденото противоречие представя рецепцията на романа „Кръстоносци“ („Krzyżacy“) — единствения сред провъзгласените „за прочит“ от Б. Пенев романи, проникнал у нас през междувоенното двадесетилетие. Преводът от 1921 г. на К. Златоустова и Ст. Лафчиев, последван от интерпретацията през 1947 г. на първата преводачка, обаче насочва вниманието ни към влиянието на извънлитературни фактори, а именно към художественото съпричастие (осъществено чрез превода) към традиционно напрегнатите славянско-германски отношения, израз на което е и рецензията на тогавашния пълномощен министър на Полша у нас Т. Грабовски в сп. „Полско-български преглед“ (1921, № 11, с. 87): „Веднага след излизането му, романът пробуди особен интерес на първо място между славянските народности, защото той рисува отвечната борба между славянския и германския свят във втората ѝ фаза, която се свърши с разгромяването на тевтонския кръстоносен орден от Полша през 1910 г.“

Преводният интерес, осъществен едва през 1966—1967 г., към трилогията на Сенкевич (интерпретирана от Д. Икономов), освен към посоченото разминаване между теоретичен и практически аспект на рецепцията

на полския писател има отношение и към редица идеологически критерии, влияещи върху избора на издаваните у нас след Втората световна война чужди произведения. В този смисъл не без значение е актуалната за трите романа на Сенкевич възхвала на полската аристокрация, справедливо посочена от К. Куев като една от причините за дълго премълчавания след 1944 г. епос на полския писател[13].

Представата за подновеното общуване с тази част от романовото наследство на славянския класик се свързва и с изданията на „С огън и меч“ през 1992 г. и на „Потоп“ от 1993 г. — част от пълноценното приобщаване на съвременния ни читател към късно проникналите у нас повествования за полския XVII век.

Началото на 90-те години актуализира и интереса към „Quo vadis“, който, преиздаден в превод на Г. Ковачев (1992), възвръща църковнославянското заглавие „Камо грядеши“, познато ни от първите български интерпретации на романа. Същата година излиза и тематично близката на това произведение повест „Да идем след него“, преди това отпечатвана двукратно през 20-те години, а 70-те и 80-те години насочват към активно търсене на съприкосновение с романа „Кръстоносци“, със споменатия превод на О. Тодоров на „Стас и Нели“, както и с първия проникнал у нас разказно-новелистичен дял (издадения през 1967 г. сборник с „Разкази“ в превод на Д. Икономов).

Така продължилият повече от столетие и все още подновяван прочит на Х. Сенкевич у нас ни дава основание да откроим присъствието и ролята на българските му преводи като едни от най-интересните и дискусионни феномени на славянската художествена рецепция.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Игов, Св.* История на българската литература. С., 1991, с. 48.

[2] *Ничев, Б.* Критика и литературна история. С., 1980, с. 241.

[3] *Gałązka, W.* Tradycja i współczesność, Wydawnictwo “Sląsk”, Katowice, 1983, s. 152.

[4] Пак там.

[5] *Андрейчин, Ив.* Книгата и животът. С., 1903, с. 24.

[6] Цит. по: *Георгиева, Д.* Полската литература и нейният български прочит в периода между двете световни войни. Дисертация, с. 108.

[7] Тук и по-нататък цит. откъси от “Quo vadis” са от най-сполучливия български превод на романа, осъществен през 1971 г. от А. Ганчева-Зографова, К. Куев, Л. Андрейчин.

[8] *Неделчев, М.* Социални стилове, критически сюжети. С., 1987, 65—66.

[9] *Шпенглер, О.* Залезът на Запада. С., 1994, с. 79.

[10] Quo vadis, цит. превод, с. 540, 555.

[11] *Георгиева, Д.* Триумфът на “Quo vadis” в България и рецепцията на Х. Сенкевич в първата половина на века. — Български език и литература, 1994, № 5, с. 33.

[12] Печатаните през 1929 в сп. „Македония“ (№ 836) откъси от „С огън и меч“, през следващата година (№ 1054) — от „Потоп“, а през 1931 г. (№ 1288) — от „Пан Володиовски“, не излизат в отделни издания и не оказват влияние върху литературния ни живот.

[13] *Kujew, K.* Twórczość H. Sienkiewicza w ocenie bułgarskich historyków i krytyków literatury. — Pamiętnik słowiański, 1967, T. 17, s. 135.

Калина Бахнева

ЮЛИУШ СЛОВАЦКИ

JULIUSZ SŁOWACKI

1809—1849

Юлиуш Словацки е роден през 1809 г. в градчето Кшеменец край град Волин. Баща му Еузебиуш Словацки е бил учител в местната гимназия, а впоследствие бива назначен за професор в Университета във Вилнюс — един факт, който още от детството преплита житейския път на бъдещия поет Словацки с единадесет години по-възрастния Адам Мицкевич и играе решаваща роля тази част на някогашната полска етническа територия да се превърне в епицентър на полския романтизъм.

Ранната загуба на бащата и вторият брак на майката с виленския професор Бекю определят особената съдба на Словацки — той израства в среда на интелектуалци, домакини и гости на аристократичните салони; същевременно чувството за семеен уют и хармония малкият Словацки свързва със своята майка. Саломея Словацка-Бекю е образована, с богата култура и широки интереси. Привързаността на младия Юлиуш към нея от самото начало се извисява в диалог на две чувствителни души, на личности с изящно мислене и творчески пориви, диалог, който въпреки разликата във възрастта се превръща в една от стабилизиращите духа на поета реалности на неговия живот.

Словацки завършва право в Университета във Вилнюс. След това заминава като стажант за Варшава, където го заварва Ноемврийското въстание. Това е мигът, в който два ефирни свята в съзнанието на Словацки се сриват, за да отстъпят място на реалния свят — жесток и безпощаден — света на несполучилата освободителна революция и на националното унижение. Първият ефирен свят — това е неговият дом с интелектуалната жрица — Саломея, вторият — това е светът на романтизма, към който Словацки изцяло принадлежи още от първите си опити в поезията. Докато поколението преди него, което дава на полската литература Адам Мицкевич, се оформя чрез прословутите борби на класицистите и романтиците и, макар и като антитеза, се явява преходно, Словацки изгражда своето културно съзнание, своята емоционална нагласа и поетическа чувствителност единствено в канавата на романтичното мислене, на романтичния модел на поведение. Творчеството на Байрон лежи в основата на настроението и атмосферата, Шилер насочва младия автор към драматично изведената трагична любов, усеща се и влиянието на Мицкевич в натрапчивата визия на несподелената любов и самоубийството.

Словацки напуска страната по време на въстанието от 1831 г., в разгара на сраженията. Изпълнява мисия на Въстаническото правителство в Англия, а след поражението не се завръща в Полша, за да остане до края на живота си в чужбина. Нежната тъга и умозрителният литературен воал на съзнанието остават в миналото. На фона на най-красивите кътчета на Европа поетът реализира втория си живот — на тежко болния от туберку-

лоза, на прозрелия фалша на литературната условност, на философа на свободата на духа, който в емиграция, със самочувствието за историко-поетическото си призвание не намира истинската си аудитория и все повече и повече се отчуждава. Коварната болест е като непрестанен и мъчителен символ за тленността на човека, а суеверието, неразбирането на сънародниците, техните смешни и късогледи представи за пътя към свободата, са символ на летаргията на Отечеството, която също е форма на смърт.

Словацки живее и твори в Женева до 1836 г., когато напуска Швейцария и отива в Италия, откъдето започва неговото продължително пътуване по следите на Байроновото романтично-ориентално пътешествие — поетът посещава Гърция, Египет, Палестина, Сирия. Това пътуване му позволява чрез откъсването от смаления емигрантски свят да потърси нови простори пред себе си, да осмисли преживяното и, обогатен с ярки впечатления, да разгърне цялата мощ на таланта си. Талант на поет-философ, който не се поддава на митове и предразсъдъци, който обича страната и народа си с жестоко будно съзнание за неговите недостатъци и несъвършенства; поет, който не отстъпва и пред диктата на външния свят, не страда от „обратната" страна на мита — сляпото подражание на страните със стара култура, защото прекрасно вижда несъвършенствата и бездуховността и в тях. В този смисъл той се явява поет на целия свят, защото търси параметрите на човечността и кралството на свободния дух не само в тесните рамки на нацията и дадената културна сфера. За Словацки може да се каже, че е творец, който вижда борбата за националната и човешката свобода не толкова като „съпротива срещу...", а като „извисяване към...".

През 1838 г. поетът заминава за Париж, заживява отново в света на емиграцията разкъсван от съзнанието за дълг, което го кара да търси път за участие в общите усилия и в чувството за откъснатост и непримиримост към тесногръдието и митоманската страст, към шляхтишката капсулираност на мисленето. Това е времето на неафиширания конфликт с Мицкевич, коментиран често като опит за историческо съизмерване приживе, който всъщност е само израз на несходство между два поетически натюрела. Това е и времето на месианистичното учение на Товиански, което със своята мистичност завладява полската емиграция, а заедно с нея и двамата най-големи поети — Мицкевич и Словацки, всеки от които по своему намира начин да го съпреживее и по своему намира път да го надрасне.

Последният лъч на надеждата за Словацки е Познанското въстание по време на Пролетта на народите през 1848 г. Поетът, въпреки разклатеното си здраве, предприема тежкото пътуване и заминава за Познан. Това е характерен симптом за големите поети на полския романтизъм. По подобен начин и Мицкевич поема пътя към Познан през 1831 г., за да вземе участие в Ноемврийското въстание. В основата на подобен акт лежи може би чувството за недостатъчност, което може да обсеби само големи таланти, чувството, че словото ти дава много малко на твоя народ и е необходимо да вземеш непосредствено участие в борбата, за да понесеш своя дял от личния риск и личното посвещение. И при двамата това завършва неуспешно. Те пристигат в страната си в момент, когато въстанията са вече в агония. Словацки успява само в едно — в последните си мигове да се види след 17-годишна раздяла с майка си, с която е поддържал непре-

късната писмовна връзка — един от феномените на полската епистоларна литература.

Поетът се завръща в Париж, където на 9.IV.1849 г. умира — точно така величествено и трагично сам, както и в дните на живота си.

Поетичното наследство на Словацки е огромно — лирика, която пише през целия си живот като един постоянен пътепис на настроението и вътрешния му мир, множество драми, поеми, лирико-епични и драматични поеми, библейска проза, статии. Това не е поетическа работоспособност, това е взривна реализация на неудържим талант, който създава чрез словото най-изящните стилистични образци в полската поезия — станали едновременно фундамент на литературния език и негово перманентно действащо вътрешно ехо. И все пак поетът живее и си отива неразбран. Дълги години след смъртта си той витае в селенията на полския дух в сянката на Мицкевич. Това продължава до времето, когато полските неоромантици го преоткриват за националната култура. Зенон Пшесмицки-Мириам съживява интереса към неговото творчество и се превръща в създател на един нов култ — култа към Словацки. Така големият поет заема полагаемото му се място десетилетия след смъртта си. Това явление, познато и в други литератури, се оказва от голямо значение за проникването на автора в преводния фонд на други национални литератури. Личният ренесанс понякога привлича вниманието на дейците на превода и поетът, припознат отново в своята родина, намира веднага адекватно присъствие в други култури.

Подобно явление забелязваме и у нас. „Полската душа със своята жива същност и с мистичните си преображения най-завършено е дадена в поезията на Словацки и в музиката на Шопена“ — така започва своя предговор към изданието на „Анхели“ Боян Пенев (Полско-българско дружество, С., 1925). Още с „дебюта“ си на български полският поет е представен като синоним на полската култура. Боян Пенев, Дора Габе, кръгът около Полско-българското дружество са били потопени в актуалните проблеми на полската култура, били са запознати в дълбочина и с разрастващия се чрез движението „Млада Полша“ култ към Словацки. Ето защо се появява и такава висока оценка за поет, който е направо непознат на тогавашния български читател. Известно е, че изборът на поемата не е хрумване на Дора Габе — върху него повлиява самият Боян Пенев. Това означава, че рецепцията на творчеството на Словацки е продиктувана от изпреварващия вкус и ерудицията на професора, а не от потребностите на местната литературна среда. Преди всичко очевидният паралел с евангелските текстове доближава поемата до хоризонтите на рецепция на тогавашния културен читател. Несъмнено, за да се усети сложното подтекстово внушение, структурата на символите, е било необходимо да се познават добре полската история от началото на XIX в., проблемът с изгнаничеството, начинът, по който поляците са реализирали исторически своята непреклонност и решителността си за спасение на изчезналата от европейската карта своя родина. Българският читател е проникнал в текста на поемата, възприемайки я главно като притча с общочовешки привкус, като художествено „възкресение“ на Христовото слово. А изкушените към актуалните модни течения — символизъм и експресионизъм, изобщо хората на изкуството са търсели и са намирали в поемата стилни

и сюжетни хрумвания именно в този аспект, тъй като онова, което е било алегория за ориентирания в историята си поляк, се е превръщало в програмно условна и дори неведома символика за българския културен читател. В този смисъл е почувствала и задачата си на преводач Дора Габе. От една страна, тя се е придържала езиково плътно към евангелската тоналност на изказа — едно сравнение с издадената през 1925 г., т. е. годината на появата и на поемата, би показало колко точно и с каква езикова хармония е постигнато това именно на равнището на леко архаизирания превод на новозаветния език. От друга страна, находчивостта в търсенето на съответната дума, стилистичното богатство, атмосферата на езика и емоционалния му привкус са очевидно потърсени в актуалната специфика на българското художествено съзидание. Това се вижда дори и в най-незабележими наглед решения на преводачката. Старият предводител на Анхели из сибирските селения (както е Вергилий за Данте) носи името Шаман като собствено, без определителен член. По естествен път се получава персонализация на магическите способности и пророчеството, а оттам се извисява и чисто литературна по своята същност символност на образа.

За съжаление въпреки този важен успех на българския прѐвод Словацки не събужда по-нататък интерес с останалото си творчество. Нито лириката му, нито драмите провокират някой от по-изявените ни преводачи. Практически истинската стойност на поета остава извън полезрението на културния ни ценител, нещо повече, „Анхели“ е дал може би насока за оценка, а оттам и за интерес в жанр, който е единствен в творчеството на Словацки. Следователно и при великолепен превод, и при изчерпателните обяснителни бележки на Боян Пенев полският поет е бил представен на български не в истинската си светлина и, нека да се каже точно, не в най-голямата си сила (пресилено е твърдението на Пенев, че „Анхели“ е едно от най-ярките произведения на полския романтик).

Дора Габе превежда, разбира се, не само това. Няколко от по-известните стихове на Словацки търсят български адекват под преводаческото ѝ перо. И тук възниква основният проблем при адаптацията на стилната и езиковата природа на Словацки към приемащия литературен контекст. Несъмнено това е проблем не само за българските преводачи, това е проблем за „трансплантацията“ на тази поезия на който и да е език. Това е вероятно и една от причините за инцидентното ѝ превеждане и образователно-христоматийното ѝ присъствие в нова езикова среда. Стихът на Словацки е носител едновременно и на дълбока философия, и на специфична музика. Философското се преплита с музикалния вътрешен мотив в неразделими художествени цялости. Затова при пренасянето на текста на български много често се губи дъхът на философската вглъбеност, а музиката на речта, дори и точно предадена, остава някак неподплатена. Има такива автори в световната литература, които са осъдени на гениалност само в собствения език. Ето пример с едно от най-известните стихотворения — „Химн“, привлякло вниманието на Дора Габе:

Smutno mi, Boże! — Dia mnie na zachodzie
Rozlałes tęczę blaskow promienistą;
Przede mną gasisz w lazurowij wodzie
Gwiazdę ognistą...

Choć mi tak niebo ty zlocisz i morze,
Smutno mi, Boże!

Тъжно ми е, боже! — макар за мене
на запад небето с лъчи позлатяваш,
пред мен огнецветна звезда изгасяваш
в водите зелени.
Макар да грей цял свят във твойто подноже,
тъжно ми е, боже!

Преводът е „разчел“ поетичната ситуация, докоснат е почти всеки образ, отклоненията са малки и фактът, че в първата строфа е предпочетена вътрешна вместо класическа рима, не е от решаващо значение за отсъствието на съответен художествен резултат. Невъзможно е да се предаде оная елегична нотка, онова есхатологично отчаяние, което тегне в стиха — не в словесната плът, а в сонанса между съкратени и по-разгърнати стихове. Полският език, след урока на Словацки, понася това и го съдържа вече в себе си като възможност. Истината е, че не Дора Габе не е успяла да изведе този езиков феномен — не го приема просто българският език.

Вече беше споменато, че появата на първия превод на Словацки не предизвиква траен интерес. Това продължава доста дълго. Известна промяна в това отношение се наблюдава едва в края на 50-те години, когато през 1959 г. в издателство „Народна култура“ се появява „Юлиуш Словацки. Избрани произведения“. Причината за издаването на този том не е внезапен ренесанс на интереса към поета. По-скоро той се явява като отзвук от шумното честване на стогодишнината от смъртта на Адам Мицкевич през 1955 г., един опит да бъде представено и другото голямо име в полския романтизъм, изведено от времето наравно с пиедестала на народния полски поет.

В тома присъстват почти всички преводачи, които участват и в юбилейния том за Мицкевич. И тук те отчетливо се различават по подход и майсторство. В първия случай поетът-преводач органично приобщава оригинала към езика ни, в другия — филологът-преводач го „транспортира“ механически. Верността към текста при едните е художествено релативна, другите невинаги остават верни на поезията. Но и при едните, и при другите се усеща обективната непреодолимост, или по-точно, непреводимост на полския поет, която бе обяснена и мотивирана на базата на първите преводи на Дора Габе.

Кампанийният интерес към автора е увлякъл Елисавета Багряна, Атанас Далчев, Димитър Пантелеев. С три превода участва Блага Димитрова. Отново присъстват с доста преводи Борис Струма и Димитър Дублев. Запомнящо се е постижението на Найден Вълчев при поемата „Бащата на чумавите“. Това обаче не е поетическа книга в точния смисъл на тази дума; при дòсега с целостта у читателя остава усещането за вторичност, за умозрително и натрапчиво внушение на дълбочини, които реално отсъстват в българския вариант. Крайният поетически ефект може да се търси само чрез „изчисления“ или претоварване на читателската интуиция, а това означава, че него просто го няма, тъй като в подобни случаи навсякъде и във всички езици той се самообезсилва.

Пример за това е стихотворението „Раздяла“, също едно от най-известните и най-характерни за поетиката на Словацки произведения.

Rozłączeni — lecz jedno o drugim pamięta;
Pomiędzy nami lata biały gołąb smutku
I nosi ciągłe wieści. Wiem kiedy w ogródku,
Wiem, kiedy płaczesz w cichej komnacie zamknięta;

Блага Димитрова търси българския адекват на това стихотворение:

Разделени — но помним един за друг ние.
Вечно гълъбът бял на тъгата се вие
между нас вестоносец. В градинката зная
ти кога се разплакваш и в тихата стая.

Поетесата е почувствала много добре вътрешното напрежение, което се съдържа в специфичните нарушения на словореда, в неговото разместване или в аграматическите повторения. Опитала се е да ги предаде, доколкото българският език позволява. Личи, че това е извън неговата природа. С верния си усет тя се е убедила и в друго — ако пристъпи към превода с художествената отвореност, която е проявила при „Пан Тадеуш“, рискува да постигне стих, макар и на равнище, в който обаче няма да присъства поетът Словацки. Мицкевич е песенник, при него мелодията е звънък носител на философския смисъл и настроение. При Словацки самата тоналност е поетическа философия. И затова крайният резултат, дори и при най-сполучливите, най-добрите преводи, носи в себе си приглушения дъх на художествения компромис.

В крайна сметка единствената книга, която по-цялостно представя полския романтик, не е реален поетически дебют на Словацки на български език, а художествена „информация“, че такова явление съществува.

В сборника са представени по-известните му лирически произведения, поемите „В Швейцария“ (прев. Б. Димитрова), „Монах“ (прев. Дим. Дублев), „Бащата на чумавите“ (прев. Н. Вълчев), „Анхели“ (прев. Дора Габе). Включена е и една от драмите му — „Мазепа“ пак в превод на Дора Габе. Сборникът съдържа също така статии, фрагмент от дневника на поета и някои от неговите писма. Те са преведени от П. Василева.

При липсата на преводи на лирико-епичните поеми — например на „Беньовски“, където Словацки постига уникален самоанализ на поетическия си натюрел, анализ на мелодиката на езика си, споменатата драма „Мазепа“ дочаква свой втори преводач.

Става дума за издадения през 1982 г. пак от „Народна култура“ том под заглавие „Юлиуш Словацки. Избрани пиеси“. Предговорът и обяснителните бележки са от Ванда Смоховска-Петрова. Преводите са дело на Стоян Бакърджиев. В книгата са включени пиесите „Баладина“, „Мазепа“, „Фантази“ и „Лила Венеда“.

От факта, че преводачът е един, томът несъмнено печели. Има едно компактно звучене, което прави от сборника цялостна книга на един автор. Би било несправедливо, ако не се отчете очевидният успех на Бакърджиев. Той е заложил върху класическото звучене на езика, върху носещия момент на римата и ритъма и върху максималната вярност едновременно и към оригиналния текст, и към българския словоред. Това е огромен труд, реализиран на високохудожествено равнище, без извисявания и

търсена яркост, но и без всякакви спадове. В населената с по славянски близки горски духове, с омарена горска атмосфера „Баладина“ Словацки проявява рядко срещано у него чувство за хумор и закачлива ирония. Ето защо тя звучи на български в примамлива пълнота, с една отчетливост на художественото послание. Това е добро начало за книгата. Подборът е спечелил и от това, че пиесите са ярко сюжетни, с понякога чудати, но колоритни образи, които с мелодията на българския превод придобиват един познат и усещан от нашия читател Шекспиров привкус.

За съжаление годината, в която се появява книгата, е 1982 и поставянето на сцената на пиеси в стихове е вече история за българския театър. Така шансът някоя от големите полски романтични драми или драматични поеми да прозвучи на български от българска сцена, минимален в деня на появата на книгата, остава минимален и днес. Преводът на Бакърджиев остава в полезрението само на изкушените в световната литература, на любителите на четената драма и на онези, за които общата им култура би била непълна без водещите имена от славянския свят.

Българският път на поезията на Словацки е кратък. Непълен е контактът в нашата литература със завладяващите образци на поезията му, с неговото езиково и стилно импровизаторско майсторство. Бе споменато, че за това състояние има обективна и валидна не само за нашия език причина. Има нещо несправедливо и тъжно в това, че големи автори проникват в други езици не като уникални личности, а като представители на историята на литературата си. Но остава едно най-важно удовлетворение за приемащата ги култура — че те, така или иначе, присъстват в нея.

В своето известно стихотворение „Завещание“ Юлиуш Словацки открито, с горда печал и историческо самочувствие, заявява:

И не оставих аз наследник на света
нито за мойта песен, ни за мойто име.
Че името ми — сякаш мълния, премина
и като празен звън ще трае в вечността.

Цитираният тук превод е от Дора Габе. Може би след време (в литературата никога не могат да се предвидят нито формите, нито сроковете) ще се появи преводач на тия редове, който ще опровергае наслагващото се днес убеждение за обективната непреводимост на лириката на големия полски романтик.

Боян Биолчев

ЮЛИАН ТУВИМ

JULIAN TUWIM

1894—1953

Юлиан Тувим е изтъкнат полски поет и преводач. Роден е в Лодз, където завършва гимназия. От 1916 до 1918 г. следва философия и право във Варшавския университет. През 1911 г. дебютира като преводач, превеждайки от полски на есперанто стихове на Леополд Стаф, а първото свое стихотворение публикува две години по-късно. От 1916 г. е постоянен сътрудник на студентското сп. „Pro arte et studio“, през 1918 г. става съосновател на политическото кабаре „Под Пикадорем“, а от 1920 г. — на месечника „Скамандър“. В навечерието на Втората световна война, страхувайки се от репресии над евреите, емигрира и до 1946 г. живее във Франция, Португалия, Бразилия и САЩ. След завръщането си в Полша е удостоен с докторат на университета в Лодз, отличие на полския ПЕН клуб и държавна награда (1951).

Тувим е виден представител на полската междувоенна поезия, в която от 1918 до 1936 г. се вписва с девет стихосбирки за възрастни: „Подслушване на Бога“ („Czychanie na Boga“, 1918), „Танцуващият Сократ“ („Sokrates tańczący“, 1920), „Седма есен“ („Siódma jesień“, 1922), „Циганска библия“ („Bibliacygańska“, 1933) и др., и една за деца. Той е душата на литературния кръг „Скамандър“, представляващ ситуационно обединение на поетите Я. Ивашкевич, К. Вежински, Ан. Слонимски, Я. Лехон, М. П. Ясножевска и др. Тувим заедно с останалите „скамандрити“ е наречен „умерен реформатор“, тъй като отхвърля тематиката, но запазва доста от поетиката на предходната литературна формация „Млада Полша“. Без да скъсват с традициите на полската поезия, „скамандритите“ заместват романтичното („поет-пророк“) и младополското („поетът е над света“) схващане за твореца с идеята за „поета като участник в обикновения живот“. Тувим демократизира поетическия изказ, като въвежда лексика от ежедневието и насочва поезията в урбанистична посока. В стиховете си представя обикновените хора и иронизира представителите на еснафството и санацията.

Тувим е един от блестящите полски версификатори. Той умело вплита в стиховете си неологизми, машинни шумове, животински звукоподражания и други слухови ефекти, създавайки образност, близка до музикалната. Връх в това отношение са преведените и на български стихотворения за деца, сатиричната поема „Бал в операта“ („Bal w operze“, 1936—1946) и писаната в емиграция поема „Полски цветя“(„Kwiaty polskie“, 1949).

Рецепцията на Тувим в България започва само една година след отпечатването на втората му стихосбирка „Танцуващият Сократ“. В антологията „Полски поети“, посветена предимно на романтизма и модернизма, Дора Габе превежда две стихотворения от Тувим — „Умря...“

(„Umarł“) и „Не мога“ („Nie mogę“). Две години по-късно в постоянната рубрика „Полски текстове“ на „Полско-български преглед“ (V, № 34–35) се появява стихотворението „Do nich“, а през 1931 г. отново там (IX, № 1) и сантименталната поема „Петър Плаксин“ („Piotr Płaksin“) в превод на Дора Габе. В сп. „Кръгосвет“ (№ 14, 1931) поетът е представен от Ал. Гютри и Дора Габе („Поетите на Полша“) и с превода на стихотворението „Ден“.

В периода между двете световни войни най-значителният превод е на малката поема „Петър Плаксин“. Дора Габе се придържа близо до оригинала, като единственото отклонение е удължаването с една сричка на всичките 152 стиха (при Тувим стихът е 8-сричен, а при нея — 9-сричен). Преводачката е постигнала оптимална формална и съдържателно-художествена адекватност с оригинала. Съвсем заслужено през следващите десетилетия Тувимовата поема намира място във всички антологии на полската поезия у нас:

„Nie dla mnie pan, panie Płaksin,
Dla mnie Włas Fomycz, artysta
Z duszą poety marzącą.
A pan co – Telegrafista!“

Czyta Piotr Płaksin I myślii:
„Po com ja komu na świecie?“
I myśli jeszcze: „Jak ślicznie
Włas Fomycz gra na klarnecie...[1]

„Не сте за мене, пане Плаксин,
Влас Томич е за мен — артистът,
роден поет, с душа за песни,
не е за мен телеграфистът.“

Прочита Плаксин и си мисли:
„Та кой ли мен в света ще дири!“
И мисли още: „Как чудесно
Влас Томич на кларнета свири...“[2]

Интензивното проникване на творчеството на Тувим у нас започва след края на Втората световна война. В „крак с времето“ стихотворението „Към другаря затворник“ („Do towarzysza więźnia“) е отпечатано два пъти в превод на Дора Габе. (в. „Лост“, № 10, 1946) и на Ив. Кръстев (в. „Народна младеж“, № 46, 1948). Завърналият се от емиграция известен поет, симпатизиращ на СССР и подкрепящ промените в Полската народна република, е предпочитан от одържавените масмедии и издателства. Официално Тувим е „препоръчан“ на родните преводачи посредством статията на Анатолий Котов „Тези книги са известни и обичани в СССР“ („Изгрев“, 1951, № 2047). Посмъртният юбилей на Тувим през 1954 г. става повод за сериозно литературнокритическо запознаване на българската читателска публика с живота и творчеството на видния полски поет. Статии за Тувим пишат Е. Георгиев („Славянските литератури в очерки и образци“, С., 1954), В. Смоховска-Петрова (сп. „Език и литература“, № 2, 1954), П. Динеков (сп. „Септември“, № 3, 1954), А. Душков (сп. „Славяни“, № IV, 1954) и др. Във в. „Еврейски вести“ (№ 329, 1954) е поместена преводна статия от сънародника и съвременник на Тувим Й. Путрамент. Тази критическа увертюра предхожда реалната рецепция на поезията на Тувим в България през 60-те години.

Издателство „Народна култура“ в поредицата „Световни поети“ публикува през 1964 г. стихосбирката „Лирика“. В нея са подбрани 85 стихотворения, поемата „Петър Плаксин“ и значителна част от последното крупно дело на Тувим — поемата „Цветята на Полша“. Преводите са направени от колектив, включващ Д. Пантелеев, П. Караангов, Бл. Димитрова, А. Радева, Д. Габе и П. Стефанов), а предговорът и редакцията са

дело на П. Динеков. Като изключим вече публикуваната поема „Петър Плаксин", останалите стихове (въпреки че незначителната част от тях са печатани в периодиката и преди, и след появата на книгата) са преведени поръчково с акцент върху творбите с пролетарска и патриотична насоченост.

Сравнително големият преводачески колектив е наложил и известно разностилие в интерпретацията. Преводите са извършени от езика на оригинала, но при българското им пресътворяване стилът на времето се отразява често чрез неприкрита бойкост и декларативност. На места неповторимата Тувимова лиричност, закачливост и игривост остават на заден план. Безспорни преводачески постижения са „Жители" („Mieszkańcy", прев. Д. Пантелеев), „Циганска библия" (прев. Бл. Димитрова), „Бръснари" („Fryzjerzy", прев. П. Караангов), „Старци" („Staruszkowie", прев. А. Радева). Значителен успех за родната преводаческа школа представлява преводът на поемата „Горски цветя". П. Стефанов се е съобразил с особеностите на полската флора в сравнение с нашата (растения), спазил е до педантичност ритмиката, метриката (прави неизбежното удължаване на стиховете с по две срички) и римните дадености на оригинала:

Bukiety wiejskie, jak wiadomo,
Wiązane były wzwyż i stromo.
W barwach podobne do ołtarza,
Kształt serca miały lub wachlarza
Albo palety. Z niej to, kwietnej,
Kolory brał bohomaz świetny,
Rafael Rawy i Studzianny,
Kiedy ku czci Najświętszej Panny
Malował uczuć swoich kwiaty
W tonacji bladej, choć pstrokatej.
Ja nie o wiechciach z byle chwastu,
Stawianych na werandzie na stół,
Nie o wiązankach z kwiatów polnych,
Może i wdzięcznych, lecz dowolnych,
Nie o „naręczach", specjalności
Wiochen I starszych dam rozwianych,
Noszących je dla wykazania
Polskości swej lub niewinności;
Ja o bukietach z kunsztem, ładem,
Z przewodnią myślą i układem,
O zaściankowych, niestołecznych,
Lecz ogrodniczych, lecz dorzecznych,
Z kwiatów ścinanych nożycami,
Ściąganych pasemkami łyka
Przez popękane, czarnoziemne,
Zgrubiałe ręce ogrodnika.[3]

Цветята в село, както е известно,
ги връзваха, надиплени отвесно.
Букетчето, олтарен цвят добило,
прилича на сърце или ветрило,
или пък на палитра, от която
зограф, с въображение богато —
Студжански или Равски Рафаел —
неповторимите бои е взел,
когато в чест на Пресветата майка
е зографисал розите и мака
на свойто чувство — бледи, ала мили.
Говоря не за сухите бодили,
прохладните веранди украсили,
не за цветята, от полето брани,
макар и прелестни, но малко странни,
не за ония китки, специалност
на вече застаряващите дами,
понесли ги като реклами,
за целомъдрие и националност;
говоря за букетите, в които
и умисъл, и красота е скрита,
за селските — не тези от Варшава,
градинските, с особена направа,
от стръкчета, отрязани по мяра
и стегнати с лико, и подравнени
от черноземните и удължени
от работа ръце на градинаря.[4]

Значителна част от преводите в „Лирика" по-късно са препечатани в сборниците „Съвременни полски поети" и „Лист от календара. Четирима полски поети" (С., Народна култура, 1967, 1981).

През 1988 г. софийското издателство „Български художник“ отпечатва за най-малките книжката „Птиче радио“, съдържаща седем стихотворения от най-значителната детска лирика на Тувим. Преводачката А. Попова постига „детската преводимост“ на стиховете, съхранява звуковата и образната първичност и сугестивност на оригиналите, предава съдържанието просто и ясно:

Знам един слон, голям като... слон!
Казва се Хобо Стотонски.
Всичко си има като на слон.
Само че ум няма слонски.[5]

Най-сполучливите от вече публикуваните преводи на Тувим са включени в антологията „Полската поезия между двете световни войни“ (С., Издателство на СУ „Св. Кл. Охридски“, 1994). Наред с тях съставителят и автор на предговора П. Карагьозов добавя нов превод на стихотворението „Политически ямби“ със заглавие „Политичност“ и шедьовъра на Тувим — поемата „Бал в операта“ (и двете в превод на Антоанета Попова). Сравнявайки оригинала с преводите на П. Караангов и А. Попова, се вижда, че докато първият преводач спазва стриктно параметрите на полския поет, Попова удължава с по четири стиха първа и четвърта строфа:

Więc pan szanowny mówi, że mi
Z politycznością, nie do twarzy?
Żem raczej magik I alchemik,
Co słow esencję w tyglu warzy,
Fabrykant czarnoksięskich tynktur,
Przysiegły spec od mistycności,
Od intuicji, od instynktu
I innych apolityczności.[6]

О, вий твърдите много лесно,
че политик от мен не става,
че аз съм някакъв магесник
в реторта, който изварява
есенции от думи дивни,
и че съм майстор на мистични,
възвишени, но инстиктивни
творения аполитични.[7]

Та значи казвате, любезни,
че от политиката бездни
делят ме. Че не ми прилича
на политичност да играя.
Че аз обичам да извличам
словни екстракти и да бая —
по тъмни доби в мътни колби
варя прокоби и омая.
Че съм магьосник, врач и влъхва,
който доверие не вдъхва.
Че съм себичен свръхлиричен —
и сто на сто — аполитичен.[8]

Този пример е повод да се констатира, че българските преводачи от Възраждането до 80-те години на XX в. се стремят да доближат преводите максимално до формалните дадености на оригинала. През последното десетилетие се наблюдава тенденцията (и в периодиката, и в книгите) към по-свободно отношение спрямо метричните параметри. Обясненията са сложни, но две от причините са очевидни. Издателският монопол в преводната поезия, който от 1950 г. държи издателство „Народна култура“ (като институция и като колектив от субекти, налагащи единни изисквания), отпада с появата на възможности за публикуване на преводи на

поезия и в други издателства или самиздати. В същото време в България проникват идеи, че преводите в рими са „анахронизъм". Понякога преводачите не си дават сметка за визуалното и римното въздействие на формата на оригинала или умишлено търсят други средства за внушение върху чуждоезичния читател. През последната четвърт на XX в. се поражда въпросът не само за лексикалната, смисловата и звуковата преводимост, но също така и за визуалната преводимост, а защо не и за трансформирането или преводимостта на различните знакови системи, върху които се изгражда лириката. Игнориране на стриктното придържане към формата на оригинала и извеждане на преден план на тоталната сугестивност демонстрира в превода си на поемата „Бал в операта" и А. Попова. За разлика от вече цитирания превод на „Jamby polityczne", където в превода две строфи са удължени, следващият пример е обратен — за скъсяване:

Przez ul. Zdobywców
Przez Annasza, Kajfasza,
Przez Siwą, przez św. Tekli
I Prororka Ezdrasza,

Przez Krymską, Kościołebską,
Przez Gmonów I przez Dziewic,
Przez Mysią, Addis-Abebską
I Łukasza z Błażewic,

Przez Czterdziestego Kwietnia,
Przez Bulwary Misyjne –
Jadą za miasta wozy
Asenizacyjne.[9]

От централния трезор
към хотел „Бамбашкадор"
по алея „Триумфал"
откъм Дръндипрес-централ,
покрай Круп-коруп-сие,
Брут-Барут ателие
и през „Всичките светии"
карат градските коли
със нечистотии.[10]

Изброените от Тувим варшавски улици и градски реалии не говорят нищо на повечето български читатели и затова А. Попова се опитва в духа на Тувимовите каламбури и в рамките на един премерен лаконизъм да пародира и мистифицира топонимията на Варшава.

Преводачката е променила изцяло визуалния облик на цялата XI глава, а в някои други глави броят на стиховете в оригинала и в превода не съвпадат. Там, където е възможно, Попова се придържа близо до текста на Тувим, както е в VIII глава:

Nocą – tylko w kasach kolejowych
Beznamiętnie
Ciurkające,
Saspane,
A w szulerniach gejzerem goraczkowym,
A w burdelach – nieodżałowane,
Na dancingach – syczące szampanem,
Wytrysnęły z brzaskiem dnia – kipiące,
Zapienione, robaczywe pieniądze.[11]

Нощем тихо в касите на гарите
чучуркат безстрастно, сънливо,
в вертепите — на гейзери,
по дансинга — пенливо,
избухват, изригват, изпръскват в зори
гноящи, смъдящи, смърдящи
пари.[12]

Преводачката вероятно е използвала вариант на поемата, в който липсват предговорът „Из откровенията на св. Йоан" и последната XII глава на поемата (цитат от същото откровение), или е сметнала, че те не са необходими на родните читатели. Независимо от напълно свободния подход към оригинала, А. Попова като цяло предава адекватно авторовата идея с идентични или близки до оригинала средства.

Направеният преглед на рецепцията на Тувимовата поезия у нас показва, че тя е приблизително синхронна с публикуването на оригиналите. Рецепцията може да се периодизира: на стихиен период (между двете войни), държавно-идеологически селектиран (50—70-те години) и естествен период през последните няколко години. Възстановеният плурализъм в нашето общество позволи да „види бял свят“ поемата „Бал в операта“, чийто сарказъм е насочен към режима на санацията в Полша, но по същество изобличава всеки тоталитаризъм.

Едно подробно сравнително изследване вероятно би показало сходства в поетиката на „Локомотив“ от Тувим и „Влак“ от Н. Вапцаров, както и благотворното влияние на Тувимовата поетика върху творчеството на Валери Петров, Недялко Йорданов и други наши поети.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Tuwim, J.* Wiersze wybrane. Warszawa, 1964, 25—26.

[2] Български преводачи. С., 1979, с. 239.

[3] *Tuwim, J.* Kwiaty polskie. Warszawa, 1983, 9—10.

[4] *Тувим, Ю.* Горски цветя. — В: *Тувим*, Ю. Лирика. С., 1964, 195—196.

[5] *Тувим, Ю.* Хобо. — В: Тувим, Ю. Птиче радио. С., 1986, с. 8.

[6] *Tuwim, J.* Jamby polityczne. — In: *Tuwim, J.* Wiersze wybrane. Warszawa, 1964, s. 205.

[7] *Тувим, Ю.* Лирика. С., 1964, с. 187.

[8] *Тувим, Ю.* Политичност. — В: Полската поезия между двете световни войни. С., 1994, 108—109.

[9] *Tuwim, J.* Bal w operze. Warszawa, 1982, s. 27.

[10] *Тувим, Ю.* Бал в операта. — В: Полската поезия. С., 1994, с. 98.

[11] Полската поезия..., с. 100.

[11] *Tuwim, J.* Bal w operze, s. 29.

Панайот Карагьозов

ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА СЛОВАШКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

Значима вълна от словашка проза прониква у нас след преоценката на едно от големите събития в най-новата словашка история — Словашкото национално въстание. Тя се свързва с духовния прелом, настъпил след премахването на култа към личността и с навлизането на идеите на екзистенциализма в културата на социалистическите страни. В европейски и дори в световен план настъпва депатетизация на спомена за Втората световна война, извеждане на преден план на съдбата на обикновените хора и техните нравствени принципи, подложени на небивали дотогава изпитания. Партизанската тематика става повод за разкриване на началото на процеси, за добро и за лошо разцъфтели в следвоенната действителност. Случайното въвличане във вихъра на войната, нечовешките изпитания в концлагерите се превръщат в повод за преосмисляне на традиционния морал и междучовешките отношения.

Безспорен словашки успех с европейско признание са романите на Л. Мнячко и специално „Смъртта се наричаше Енгелхен“, разгледани тук в отделна статия. Освен Мнячко в процесите на словашкия културен и социален контекст изключително значение има творчеството на Владимир Минач, Алфонз Беднар и др. Техните произведения предизвикват шумни публични дискусии в Словакия и поставят въпроса за същността на словашкия национален характер в години на тежки изпитания. Споровете в това отношение имат определено въздействие и върху устойчивостта на чехословашката историческа и културна общност, свързана с разликите в чешката и словашката история през войната. У нас тези творби проникват след премахването на монопола на съветската култура като издателски приоритет и след разширяването на интереса на българските издателства и към друга, социалистическа, но все пак по-различна от нашата литература.

Отзвукът от трилогията „Поколение“ и високото партийно-обществено положение на нейния автор Владимир Минач (р. 1922 г.), бивш участник в Словашкото национално въстание, обуславят и появата на българския превод на романа „Живи и мъртви“ (1972; „Živí a mrtví“, 1959).

Интересно е, че Миначовият дебют — романът „Смърт ходи по планините“ (1948, „Smrť chodí po horách“) е отразен почти веднага след написването му чрез едноименен откъс в българския печат (в. „Отечествен фронт“, № 1691, 1949—1950). За съжаление тази преводаческа експедитивност спрямо Минач заглъхва. Причина за това са и неговите художествени търсения, които невинаги са приемани в Словакия от 50-те години.

Златният медал за литература, получен на V световен фестивал на младежта и студентите, е причина да бъде отпечатана наградената творба на Минач „Разказ за внуците“ (в. „Литературен фронт“, 11.VIII.1958).

Първата част на трилогията „Поколение“ — „Дългото време на очакването“ (1958), не е преведена на български език вероятно поради твърде специфичната ситуация в словашкото общество в навечерието на Втората световна война. Стремежът към независима Словашка държава е подложен на злоупотреби, заменян е с фашизоидни, националистични и клерикални тенденции. Цялата натрупана сила и спирана динамика получава своето неудържимо развитие във втората част на трилогията „Живи и мъртви“. Преводачката Невена Захариева е постигнала адекватно предаване на трансформацията на остатъците от статичността на миналото към все по-ускоряващия се динамизъм на трагизма на участниците във въстанието: „Марек стана и отвори прозореца: навън беше необикновено ясно и тихо. Спокойствието и тишината бяха просто невероятни; липите на площада стърчаха важно и неподвижно и от тях на всички страни се разливаше спокойствие. На пейката седеше някаква старица, цялата в черно, а в краката ѝ си играеше малко кученце. Цялата картина с липите, старицата и кученцето беше много ясна и предметна, но същевременно като че всичко това беше само привидно и недействително“ (с. 6). Настъпилите сражения, предадени с напрежението на лично преживял ги наблюдател, разкриват разнообразието от човешки характери с психология, равностойна на трагедиите, разиграващи се в словашките планини в края на 1944 г. Душевното напрежение е толкова силно, че продължението му личи и в мирното време, което настъпва в последния роман от трилогията „Камбаните възвестяват ден“ (1984; „Zvony zvonia na deň“. 1961).

Преводачката Маргарита Кюркчиева е предала бързото темпо на развитие на пъстрата следвоенна словашка действителност. На места присъства преводаческият сблъсък между строгата професионална терминология и свободната стилистика на вътрешния монолог, който предпазва от сухотата на преднамерените идеологически обобщения, закономерно срещани в романа. Ето един пример, взет от подобен монолог на главния герой Марек: „Битки, борби, страдания; в това имаше и патос, и поезия. Победната революция вече не се струваше на Марек толкова безспорна: жестокостта ѝ беше жестокост на победителя, следователно не съвсем справедлива. Но Бенде говореше малко, страхуваше се думите му да не звучат като самохвалство, като старческо самохвалство“ (с. 83). Преводът пластично предава „втвърдяването“ на характерите след комунистическата промяна през февруари 1948 г. и преминаването към едно много по-догматично общество, на което обаче Минач противопоставя естествената подвижност на човешките характери. Кюркчиева постига неповторимата словашка атмосфера със сполучливо предаване на паремийното богатство и природни описания на Минач. Писателят създава характерно рационално ядро, основано на своеобразна житейска философия, много пъти априорно подчинена на историческите императиви, които не гарантират в перспектива своята нравствена и обществена правилност.

С усет към началото на настъпващото премахване на илюзиите и непроменливостта на човешките отношения Минач подхожда в своята двойна новела „Никога не си сама“ („Nikdy nie si sama“, 1962), преведена на български език от Д. Стефанов. Обърканата любов на главните герои е своеобразно знамение за предстоящото променяне на основните ценности, за които съществуващият порядък няма друга готовност, освен тази

на измислените сухи постулати. Приближаването на Минач до новата житейска нагласа е аналогична на придвижването в целия словашки обществен живот с цялата хаотичност на подобна нравствена промяна. Сполучливото отразяване на житейския ритъм обуславя и поетиката на Минач, в която липсва окончателността на официализираните стилове. Това движение на словашкия книжовен език е предаден в преводите му на български.

Богатството в писателското развитие на Минач, насочващ се към болезнените проблеми на словашката история още от възрожденските времена на формирането на словашката нация, проличава и в неговите есета „Духане в жаравата“ („Duchane do pachrieb“) Тяхната аналитична острота спрямо отношенията на словаците към съседните народи (унгарци и чехи) се оказаха непреодолима пречка за превеждането им на български език въпреки огромните усилия на преводачката Катя Витанова. У нас бе очевидно попречено на издаването на написаното от В. Минач (тогава член на Секретариата на Чехословашката комунистическа партия) и на депозирания в издателство „Народна култура“ превод на К. Витанова. Откъс от него бе отпечатан в сп. „Литературна мисъл“, където намери отзвук като нестандартен анализ на съотношението свое—чуждо в периода на Словашкото възраждане и като възможност за типологично съпоставяне с българското обществено и културно развитие.

Раздвижването на епическите граници в словашката литература и на стремежа към литературни герои — равностойни партньори в диалога с променящия се социум, личи и в делото на Алфонз Беднар (1914—1989). Автор на един от първите психологически романи за Словашкото национално въстание „Стъкленият връх“ (1954), той концентрира вниманието си върху фатално преходния момент в края на войната, отчитан с дни и часове. Това обуславя и заглавието на сборника с новели „Hodiny a minúty“ (1956), от които на български език е преведена „Люлката“ („Kolíska“), дала заглавието на сборника, въпреки че в него е включена и новелата „Часове и минути“. Сборникът е издаден през 1975 г. от издателство „Народна култура“ с преводач Лилия Георгиева-Левенсон в тираж 12 125 броя и е придружен от послеслова „Алфонс Беднар и неговото епично творчество“ от Янко Бъчваров.

Успех за преводачката е предаденият в първата новела ритъм, основан на страданията на обикновена словашка майка, която попада във вихъра на разгроменото въстание и е принудена да укрие бягащ въстаник. Мъчителните часове, отмервани от люлчения ритъм, спомагат за предаването на летящите спомени на женското съзнание. Съзнанието на героинята Зита е притеснено от присъствието на немските войници, търсещи партизани, и от неприятния отминал спомен за укрития от нея и изоставил я в миналото годеник. Двойният натиск (немското присъствие и обидата от миналото) подлагат на сурово изпитание душевната нагласа на героинята. С непогрешим женски инстинкт тя долавя вярното решение, а преводачката е съумяла да пресъздаде стила на Беднар — съчетание между напрежението на майката, съхраняваща своя и на детето си живот, и динамиката на военните изпитания. Характеристиката на немците е потвърдена освен с техните действия и със специфичен пласт от немски фрази, запазени в оригинал от преводачката съобразно с тяхното присъс-

твие в текста на самия Беднар. Авторът дава оценка за преживяното през войната върху фона на времето на репресии в периода на култа към личността. Своеобразна нравствена релаксация е осъществена чрез природните картини, контрастиращи със своето спокойствие и величие, предадено от преводачката.

Като изход в новелата „Часове и минути“ е посочено порицанието за стореното през войната като лична и обществена равносметка. Последните часове на военното безумие са преживени динамично от жителите на малко словашко село. Многопосочието на изживяното в края на войната става предзнаменование за бъдещите напрежения на мирното време. Въпреки идеологическата монолитност междучовешките отношения диктуват облика на новия тип епичност, изградена от множество ежедневни събития, които обаче в дълбочина съдържат истинския дух на военните и следвоенните години. В този план книгата намира основания за своята рецепция у нас, а известната преводачка на „Война със саламандрите“ от К. Чапек Левенсон постига връзката между военната епика, събрана в дълбоко лични и делнични преживявания, засилващи напрежението на действието: „Зита люлееше с язвителен мрак в блестящите очи. Майерски е в леглото, следите от него са между вратата на кухнята и на стаята, следите водят към леглото, а тя, така, пред толкова мъже... всичко това заля цялото тяло на Зита с тежка, тъпа болка. Не знаеше вече дали той наистина е дошъл, или всичко е само сън... Майерски чуваше в стаята, че изтърканата стойка на люлката буха и ехти и се надяваше, че докато Зита люлее люлката, значи, още нищо лошо не ѝ правят, а стойката бухаше и ехтеше, биеше в ушите му, като че ли го удряха по болната пламнала глава. Той трепереше, цялото му тяло беше мокро, пухените завивки се тресяха над него“ („Люлката“, с. 48—49).

Темата за Словашкото национално въстание доминира и в прозаичния сборник „Заедно в името на живота“ от поредицата „Библиотека победа“ на издателство „Народна култура“, посветена на 35-ата годишнина от края на Втората световна война. В него са включени творби от чешки и словашки автори, като последните са: Франтишек Швантнер, Ян Боденек, Андрей Плавка, Милош Кърно, Владимир Минач, Ян Беньо, Алфонз Беднар, в превод на Л. Кючуков, София Александрова, Нина Цанева, Соня Раданова, Соня Александрова. Тематичната доминанта обединява и стилистичния облик на сборника в българския превод.

Новото поколение словашки прозаици отново са представени у нас с тематика, продължаваща да свързва все по-отдалечаващия се, лиризиран спомен за въстанието и войната с привидно незначителните проблеми на ежедневния живот. Съставителят Янко Бъчваров предлага на българския читател сборник разкази „В сянката на черницата“ (1982, „V tiene moruše“) от Иван Хабай (р. 1943 г.), придружен от два предговора — на автора към българския читател и на съставителя — „Прозата на Иван Хабай — поетична възхвала на родния словашки край“. Обръщението на автора в българското издание издава атмосферата при написването на разказите — „далечни трепети на душата, смесица от непокорство, безпомощност, преклонение, възторг, щастие и скръб и не мога да желая нищо повече от това чувствителната душа на читателя да затрепти, макар и за кратко време, в съзвучие с моята“ (с. 5). Сантименталният авторски тон

не отговаря на много по-дълбоката същност на прозата, свързваща регионалното с общочовешкото въз основа на дълбоко познаване на житейската диалектика чрез опита на изживяното.

Книгата е илюстрация на опита на съживеното пловдивско издателство „Хр. Г. Данов“ да затвърди „възкресението“ на вековната си традиция с подбор от съвременни писатели, сред които не липсват и словашки. Сборникът е изява на седем преводачи, сред които се откроява постигнатото от поетесата София Несторова. Осъщественото стилно единство на текста откроява приноса на издателския редактор и преводач от полски език, пловдивския поет Иван Вълев. Ограниченото конкретизиране на мястото на разиграващото се действие — дунавския словашки Житен остров — напомня тенденции, известни от световната литература. Ограниченото пространство обаче „се разширява“ от напластеността на повествованието, в което се включват митологията на местния фолклор, поверията на старите хора и речният ритъм на голямата водна артерия. Постигнатото лиризиране и плавност на стила са предадени от българските преводачи. Обикновеността на странното, приказното и дори невероятното е подсилено от редуването на сложни описателни изречения, предаващи човешките състояния с кратките фрази на връхлитащите промени. В далия заглавието на сборника разказ е отчетливо изразена експресивната рамка на повествованието: „Беше след жътва. Такава тишина бе легнала над полето, та чак сърцето ме заболя. Хората бяха изпорязали лъковете на стъблата и класовете и струните на вятъра се носеха свободно из въздуха... Вървях, без да спирам, през полето, изминах доста път, но не чувствах умора. Струваше ми се, че от отровата, която бе в мене, има действието на особен наркотик, който не поразява тялото, който само убива душата на човека... Моето обезумяло тяло не искаше да разбере, че всичко вече е отдавна решено, че резултатът от усилието, колкото и великолепно да изглежда, е само фалшива позлата, която няма да ми донесе облекчение, тъкмо обратното, само ще ме тласне към ново усилие“ (с. 45—48, прев. С. Несторова).

В рамките на инициативата на издателство „Народна култура“ панорамно се представят по 10 съвременни европейски разказвачи. Част от това е № 80 на библиотека „Панорама“ — „Десет съвременни словашки разказвачи“ (1978) със съставител Невена Захариева. За концепцията на подбора известна представа дава финалът на предговора „Съвременният облик на словашката проза“ от Я. Бъчваров: „Тя изглежда като че ли пренаселена от сираци, вдовици и умиращи старци, от чудаци и самотници, но това впечатление е само на пръв поглед, а доколкото все пак е отчасти основателно, то отразява най-типичното от живота на словашкия народ в миналото и отзвуците от това минало в днешния ден“ (с. 9—10). Включените писатели са подредени по годината на тяхното рождение с изключение на самото начало, където Маргита Фигули (1909—1995) е поставена пред Мило Урбан (1904—1983). Причина за това вероятно е двугодишната емиграция на М. Урбан в Австрия през годините 1945—1947. Сборникът съдържа: М. Фигули — „Оловната птица“ („Olovený vtak“, прев. Н. Захариева), М. Урбан — „Съвест“ („Svedomie“, прев. Н. Захариева), Ян Боденек — „Крупкината сватба“ („Krúpkina svadba“, прев. Драгомир Арабаджиев), А. Беднар — „Понтонен ден“ („Pontónový deň“, прев. Иван Буюклиев), Вл. Минач — „Оскърбеният“ („Urazený “, прев. Любомир Кючу-

ков), Ян Йоханидес — „Морското дъно привлича водолаза“ („Potapača pritahujú pramenemora“, прев. Иван Павлов), Винцент Шикула — „Мандуля“ („Mandula“, прев. София Зисман), Петър Ярош — „Орехи“ („Orechy“, прев. Н. Захариева), Душан Кужел — „Построих голяма ограда“ („Postavil som veľký plot“, прев. Л. Кючуков), Ив. Хабай — „Над околността се сипеше сняг“ („Sypal sa sneh na krajinu“, прев. Н. Захариева). В сборника са включени и много полезни био-библиографски справки за всеки от авторите. Антологията сочи интересния преход от епическа към раздвижена лиризирана словашка проза и доказва съществуването на готовност от страна на българските преводачи да отразят националната и литературната словашка специфика на български език. Словашките разказвачи са близки до нашия литературен и социален контекст с усета за нещо ново, което, макар и неясно, е символизирано чрез напора на младостта, наситен със свежестта на пряко изживяното и създаденото (Д. Кужел, „Построих голяма ограда“). Отново Минач сравнява консервативността на надстройката в сравнение с подвижността на живота: „Думата е консервативна. Тя е като съдина, която запазва формата си дори и когато съдържанието ѝ например се е изпарило“ („Оскърбеният“, с. 166).

Подчертан афинитет се проявява към словашката драматургия, повлияна от интереса към почти непознатия у нас театър на малките форми, силно развит в Чехословакия от 60-те години и отличаващ се с премахването на границата между актьор и зрител, с въвеждането на тематика от ежедневието за разлика от класическия и омръзнал драматургичен репертоар, поднасян според изискванията на социалистическия реализъм. Естествено е предпочитанието към комедийния жанр, което се проявява с превода на словашкия българист Милан Одран на популярната комедия от Ян Какош (р. 1927 г.) „Насрещен вятър“ („Vietor do tvárí“), издание на Централния дом за народно творчество, библиотека „Театрална самодейност“ (С., 1963). Получила награда за най-добра пиеса на съвременна тематика през 1959 г., комедията свежо разкрива остарели нравствени норми и схематични начини за работа в колективизираното словашко село.

През 1967 г. се появява първият превод на нашумелия словашки драматург Петер Карваш (р. 1920 г.). Пиесата „Дипломати“, появила се в Словакия през 1958 г., е играна у нас в Сливенския народен театър през 1967 г. и по този повод е издадена като брошура. Преводът е дело на Яна Маркова-Панчева, тогава съпруга на известния театрален драматург и режисьор Панчо Панчев. Несъмненият успех на представлението окуражава българските бохемисти в натрупване на опит при превод на словашка драматургия.

След смазването на Пражката пролет през 1968 г. центърът на чехословашкия официален театрален живот се премества в Словакия. Появяват се словашки пиеси, които носят раздвижеността и неконформизма на авангардния чешки театър и същевременно са приемливи за социалистическата цензура. През 70-те години у нас се организира Декада на словашкия театър, което става причина за превеждане на най-известните тогава словашки драматурзи. Набиращият известност с високите си партийни постове Ян Солович (р. 1934 г.) е представен на български език в библиотека „Театрална самодейност“ с „Просешко приключение“ (1973; „Zobrackė dobrodružstvo“, 1970). Определената от самия автор като тра-

гикомедия творба привлича вниманието с вярно предаденото съчетание между диалог и внезапни промени в действията на героите.

Издателство „Народна култура“ продължава инициативата на съществуващите преди театрални поредици, субсидирани предимно от министерствата на просветата и на културата, чрез библиотека „Театър“. В нея словашката драматургия е представена с преводи, дело на известния словакист, специалист в областта на славянското езикознание и бивш лектор по български език в Братислава Иван Буюклиев. С него започва времето на преводачески изяви на словакисти, за разлика от дотогавашните изяви предимно на бохемисти, използващи близостта между чешкия и словашкия език.

Преводите на Буюклиев от словашкия театър са свързани с творчеството на Освалд Захрадник (р. 1932 г.). Завършил Театралната академия в Прага, той има богати познания за същността на чехословашкия театрален процес и желание за съхраняване на словашката градска специфика, проектирана върху фона на общочовешкия морал.

Неговата първа пиеса „Соло за биещ часовник“ („Sólo pre bicie hodiny“, 1972) предизвиква всеобщо внимание. Преводачът Иван Буюклиев се е справил отчасти със заглавието, тъй като на словашки „bicie“ означава и ударни инструменти. Диалогът е овладян с характерното съчетание на лиризъм и точни характеристики, присъщо за Захрадник. Ремарките имат своето носещо конструктивно значение, което успешно е предадено на български език от преводача. Точно е пресъздадено и напрежението между стари и млади, което е и основният конфликт в пиесата. В следговора Ана Иванова констатира: „тънката полифоничност на нейната драматургическа структура постепенно оформя и уедрява идейния обем на творбата, помагайки ни да съзрем в творческата индивидуалност на О. Захрадник чертите на един интересен и проникновен съвременен художник драматург“. Пиесата се задържа пет сезона в репертоара на софийския Театър 199.

В българските театри бе играна и другата известна пиеса на Захрадник „Сонатина за пауна“ („Sonatina pre páva“, 1976), също преведена на български език от Ив. Буюклиев. Свързаността с музиката в жанра на творбата е отразена в текста и сполучливо предадена на български. Така пиесата се възприема с основното намерение на автора — да напише драматургично произведение, насочено към необходимостта от човешка топлота и искреност в социалните отношения. Отзиви за словашката драматургия излизат в нашата периодика[2].

БЕЛЕЖКИ

[1] *Захрадник, О.* Соло за биещ часовник. С., 1976, с. 94.

[2] *Василева, Екатерина.* Сонатина за пауна. — Черноморски фронт, 2 март 1977; *Гочев, Г.* В духа на добрата традиция. — Театър, № 10, 16—20; „Соло за биещ часовник“ в Толбухин. — Театър, № 7, 1978, 40—41; Прелюдия в мол. Прев. Павел Кюльовски. — Театър, № 8, 1985, 83—96.

Иван Павлов

ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА СЛОВАШКАТА ПОЕЗИЯ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ XX ВЕК

Преводната рецепция на словашката литература в България не се покрива с възприемането ѝ като самостоятелен литературноисторически феномен в контекста на славянските литератури. В „История на славянските литератури“ (1896) от Йордан Иванов словашката литература не се споменава дори в контекста на чешката литература, въпреки че по това време „История на словашката литература“ на Я. Вълчек, първият научен синтез на словашките литературнохудожествени текстове, е факт. От българска страна националната специфика на словашката литература остава дълго време неразграничена от чехословашката културна основа.

В първата антология на славянската поезия в България — „Славянска антология“ (1910)[1], съставена от Стилиян Чилингиров, за словашката поезия не е изведена самостоятелна рубрика. В раздела „Чешки поети“ е включен и Андрей Сладкович (Andrej Sládkovič, 1820—1872) с едно преведено стихотворение. Със звездичка под линия е отбелязано, че това е словашки поет. В биографичните бележки за авторите Чилингиров го определя като „знаменит словашки поет“. Под краткото лирическо стихотворение „Просби“ преводачът е отбелязан с инициалите С. К. (вероятно Константин Величков, който е един от преводачите на стихотворенията на чешкия поет Адолф Черни, публикувани в антологията). Преводът дава представа за субективно-емоционалната лирика на Сладкович, един от най-видните представители на словашкото литературно възраждане. Отсъствието на словашката поезия в известната антология на Людмил Стоянов „Славянски поети“[2] (1946) сигнализира за липсата на достатъчно рецепционни факти, които да легитимират възприемането на словашката поезия като самостоятелен художествен феномен.

Първата антология на словашката литература в България е „Антология на словашката поезия“[3] (1966) под редакцията на Д. Пантелеев, Н. Марангозов и В. Раковски. Прави впечатление нейната литературноисторическа „изчерпателност“: тя се открива с пролога към „Дъщерята на Славия“ от Ян Колар (Ján Kollár, 1793—1852), поета на славянската и чехословашката литературна и културна „взаимност“, очертавайки последователно (в подбора от 42-ма поети) развойната динамика на словашката поезия за повече от век — до средата на 60-те години на XX в. Тази историческа „панорамност“ е един вид компенсация за неосъществените литературни контакти през годините и очевидно целта е културно-опознавателна. В увода, написан от словашкия литературен критик Владимир Петрик и озаглавен „Пътищата на словашката поезия“, на преден план е изведен идейно-тематичният критерий в типологизирането на художествените процеси в поезията. Същевременно в съзвучие с реформаторския дух, завладял тогавашната чешка и словашка култура, авторът критикува

идеологическите схеми и ограничения, защищавайки творческата свобода в изразяването на „обществения идеал“, т. е. използването на по-модерни и по-усложнени художествени форми от страна на младата словашка поезия. Подборът поставя акцент върху съвременната словашка поезия, включени са редица представители на младото поколение, в чиито стихове личи тематично и стилово разчупване на схемите и стереотипите: Любомир Фелдек (L'ubomír Feldek, р. 1936 г.), Микулаш Ковач (Mikuláš Kováč, 1934—1994), Ян Стахо (Ján Stacho, 1936—1995), Мирослав Валек (Miroslav Válek, р. 1927 г.) и др. Подборът на поетическите текстове парадоксално откроява разминаването между „млади“ и „стари“ — преодолелите „формализма“ междувоенни сюрреалисти Щефан Жари (Štefan Žary, р. 1918 г.) и Владимир Райсел (Vladimír Reisel, р. 1919 г.) попадат в плен на декларативната реторика — в съюза с „идеологическото“ изгубват „поетичното“, докато Мирослав Валек е инспириран от поетическото внушение на авангардната образност, за да разруши догмата-фетиш (стихотворението „Снемане на статуите“). Неисторичното редуциране на творчеството на междувоенните модернисти заличава приемствената връзка с художествените търсения на младото поколение. Преводите в антологията са дело на екип от поети-преводачи, между които: Е. Багряна, Н. Марангозов, Р. Ралин, Д. Пантелеев, П. Алипиев, Ат. Далчев, В. Раковски, Д. Стефанов. В пресъздаването на художествените качества на оригиналния текст преводачите проявяват подчертано внимание към ритмическата и строфичната организация на стиха. И в случаите, когато се проявява една по-свободна (в смисъл авторски субективно) интерпретация (например поезията на Хвйездослав и Иван Краско в превод на Д. Пантелеев), стремежът е да се запази художественото внушение на оригинала на нивото на целия текст. Заслужава да бъде отбелязано умението на Е. Багряна да претвори чуждата лирическа чувствителност, доказано по възможно най-добрия начин чрез поезията на Ян Смрек (Ján Smrek, 1898—1982), един от класиците на модерната словашка поезия. Към откроващите се преводачески постижения принадлежат и преведените от Р. Ралин стихотворения на Светозар Хурбан Ваянски (Svetozár Hurban Vajanský, 1847—1916).

Първият самостоятелно издаден на български език словашки поет е Войтех Михалик (Vojtech Mihálik, р. 1926 г.) — това е книгата с избрани стихове „Тръпчива любов“ (1967) в превод на Д. Стефанов и Гр. Ленков. Подборът е направен от публикуваните през 60-те години поетични книги на Михалик: „Тръпчиви плодове“[4] („Trpky“),„Апасионата“„Бягство след Орфей“ („Utek za Orfeom“) и „Сонети за твоята самота“ („Sonety pre tvoju samotu“). Добавени са и два цикъла избрана лирика. През 60-те години Михалик се връща към субективната си и драматична лирика от началото на 40-те години, черпеща тематични и стилистични импулси от междувоенния модернизъм. Тази нова насока в творчеството му е израз на своеобразен „бунт“ срещу девалвацията на духовните ценности в социалистическото общество. Интимният свят на човека, отношенията между мъжа и жената стават център на противопоставяне и взаимопроникване на контрастни настроения и гледни точки. И като подбор, и като постигната художествена адекватност на оригиналната поетика книгата „Тръпчива любов“ се нарежда между професионално най-сполучливите преводи на словашка поезия.

Към сравнително малкото книги на словашки поети, издадени на български език, принадлежи и томчето със стихове на Лацо Новомески (Laco Novomeský, 1904—1976) под заглавие „Излъгаха ли те мечтите“[5] (1969) — Д. Стефанов и В. Раковски осъществяват подбора и преводите. Новомески може да се нарече класик на словашката пролетарска поезия. Животът и творчеството му са свързани с политическите борби на Комунистическата партия, той е редактор в редица комунистически издания и един от организаторите на Словашкото народно въстание. Лирическият талант на Новомески се проявява в умението му художествено да синтезира модерни похвати и форми на поетическо изразяване, творчески да ги трансформира в своя органика (вж. статията за него). В книгата „Излъгаха ли те мечтите“ В. Раковски и Д. Стефанов превеждат стихотворения от почти всички творчески периоди на Новомески, включително поемите „Вила Тереза“ и „30 минути до града“, написани през 60-те години.

През 1971 г. словашката поезия намира място в един по-кратък подбор в антологията „Чешки и словашки поети“[6]. Промените в това антологично представяне не са свързани с включване на нови имена, а засягат преводните интерпретации и репертоара на преведените творби. В сравнение с антологията от 1966 г. от възрожденския период са изключени Ян Колар и Людовит Щур; най-осезателна е редукцията при представянето на съвременната поезия, като се налагат само утвърдени имена*. Някои поети (В. Михалик, М. Руфус, Л. Новомески, М. Валек) са представени в обновен или разширен репертоар. Антологията „Чешки и словашки поети“ утвърждава един постоянен и активен преводачески екип — В. Раковски, Д. Стефанов, Гр. Ленков, А. Звездинов, П. Симов — професионални интерпретатори на чешка и словашка поезия.

Интересът към съвременната словашка поезия е акцентно пренесен в антологичното обособяване на младите поети в издадената през 1975 г. книга, носеща названието „Най-после обичта“[7]. Съставител е Д. Стефанов. Всички преводи са разпределени между преводачите от споменатия по-горе професионален екип. Някои от преведените поети са познати от „Антология на словашката поезия“ (1966) и антологията „Чешки и словашки поети“ (1971): Любомир Фелдек, Ян Стахо, Йозеф Михалкович (Josef Mihalkovič, р. 1935 г.).

По-голямата част са нови имена за българския читател: Камил Петерай (Kamil Peteraj, р. 1945 г.), Мариан Ковачик (Marian Kováčik, р. 1940 г.), Щефан Стражай (Štefan Stražaj, р. 1940 г.), Ян Кошка (Ján Koška, р. 1936 г.), Ян Бузаши (Ján Buzássy, р. 1935 г.) Властимил Ковалчик (Vlastimil Kovalčík, р. 1939 г.), Войтех Кондрот (Vojtech Kondrot, р. 1940 г.), Ян Шимонович (Ján Šimonovič, р. 1939 г.). Почти всички представени в антологията поети издават първите си стихосбирки през 60-те години. Поезията им е критична и полемична реакция на схематизма. Тази реакция се проявява особено изразително в областта на поетичния език, строфиката (използване на свободния стих), връзката с природата и обикновените неща от живота, в активната роля на лирико-философската рефлексия за ценностната ориентация на лирическия субект. В художествените си търсе-

* Не е без значение фактът, че антологията излиза в период, когато (след 1968 г.) се реставрира идеологическият контрол в областта на литературата и културата.

ния редица от поетите принадлежат към групата на т. нар. „конкретисти“ (Стахо, Ковалчик, Михалкович, Шимонович, Петерай), развиващи нова предметност и афинитет към конкретното. В един добър подбор антологията на младата словашка поезия представя на български език интересни поетически индивидуалности, отличаващи се с творчески освободеното си отношение към поетическото слово и посланията на поезията, за което най-съществен принос имат преводачите.

Мирослав Валек е единственият словашки поет (вж. статията за него), който е издаван двукратно на български език в отделна книга. Първото издание с избрани негови стихотворения — „Момчето със звезда се сблъска“[8], излиза през 1971 г. — подбор и превод на В. Раковски и Д. Стефанов. Втората книга с негови стихове на български език, озаглавена „Съприкосновения“[9], е издадена през 1984 г. Стиховете са предговорени („Поет на неспокойството“) и преведени от Вътьо Раковски. Новото издание е разширено с поетически творби на Валек от 70-те години, между които поемата „Слово“ (1976), в която той изповядва своята ангажираност със социалистическите идеи. В. Раковски прави нови преводи на стихотворения, познати от първата книга в превод на Д. Стефанов.

Преводната рецепция на словашката поезия жанрово се обогатява с книгата „Кехлибарен свят“[10] (1985), която представя Любомир Фелдек като талантлив автор на стихотворения и разкази за деца. Д. Стефанов проявява творческа и езикова изобретателност в превода на твърде неконвенционалната поезия на Фелдек, която с богатата си образност и неподправен лирически хумор разчита на пряко въздействие върху детското въображение и чувствителност. Подбрани са стихове и проза от следните книги на Фелдек: „Главата, която имах тогава“ („Hlava ktorú som mal vtedy“, 1967), „Върху пеперудени крила“ („Na motýlích krídlach“, 1973), „Цветчето Азбука“ („Kvet Alfabet“, 1976), „Кехлибарен свят“ („Jantarový svet“, 1977).

През 80-те години се засилва интересът към класически автори и творби с основополагащо значение в словашката поетическа традиция. Поезията на Павол Орсаг Хвйездослав (Pavol Orsag Hviezdoslav, 1849—1921), чието място в словашката поезия е сравнявано с това на Вазов в българската (вж. статията за него), получава нов и жанрово разширен прочит с преводите на Пенчо Симов в книгата „Хляб и светлина“[11] (1981). Книгата съдържа известните „Кървави сонети“, написани в началото на Първата световна война.

Приносна роля в преводната рецепция на словашката поезия има съвместното (билингвистично) издание на поезията на Янко Крал (Janko Král, 1822—1876) и Христо Ботев в книгата „Дългът на смелите“ („Povinnost' smelých“, 1981)[12]. Плод на проявена инициатива от словашка страна в лицето на видния словашки българист Ян Кошка, тази книга конкретизира сравнително-историческата типология Христо Ботев—Янко Крал. В послеслова Ян Кошка, който е преводачът на Ботевата поезия, прави интересни наблюдения, засягащи поетическия стил на Ботев и Крал, като произволно смесва стихове от стихотворенията „Борба“ и „Шахи“ в един новоконструиран текст. Типологичното сближаване на стила на двамата поети е нов момент в компаративния подход на Ян Кошка. „Чуждото“ и „своето“ диалогично се трансформират не само на равнището на идеята и темата, а и на равнището на художественото изразяване в поезията на двамата гениални творци.

Поезията на Янко Крал за пръв път се появява на български език в „Антология на словашката поезия“ (1966) с четири стихотворения, преведени от Н. Марангозов („Завръщане“, „Орел“ и цикъла „Песни“ — I, II). В „Дългът на смелите“ преведените от В. Раковски творби са 11 на брой, като само една от тях — „Орел“, е вече позната от предишния (частичен) превод. Интерпретацията на Марангозов, макар да притежава безспорни поетически качества, внася елементи на модернизация на стила на Янко Крал, който образно и ритмически е свързан с фолклорната традиция в жанровите разновидности на песента и баладата. В своя превод на „Орел“ В. Раковски се ръководи от фолклорната основа на стихотворението, подчертана чрез асоциативната връзка (в духа на познатия от фолклора образен паралелизъм) между волния орел и героя — романтичен бунтар. Преводачът използва хореична стъпка, която ритмически приближава българския вариант до оригинала:

Духна вятър над гори зелени,
явор се люлее над брези и бори,
явор се люлее, свежда се надолу
и орел на тихата гора говори:
Мил покой е твоя, о, гора зелена!
Всяка вейка с чудодейни сили
шумне ли, шуми ми размисли, които
с времената стари са заспали, буди;
шумне и не шумне — мене ми е мило,
сякаш нещо скъпо ми се присънило.

Макар да използва фолклорната поетическа образност и традиционни за баладния жанр мотиви и сюжети, Крал ги субективизира и актуализира според революционно-романтичните идеи на своята поезия и според историческия характер на конфликта, чийто носител е лирическият субект. Във фолклорната стилизация на лирическия субект Крал използва герои от народните легенди и предания — както в цикъла за Яношик, от който е преведената „Хайдушка балада“ („Zbojníková balada“). На фона на тази връзка с традицията изпъкват импровизаторският талант на Янко Крал, сугестивността на неговите поетически видения — като апокалиптичната картина във „Видение“ („Videnie“). Преживяванията на лирическия субект драматизират романтическия конфликт между идеал и действителност. Преводачът на поезията на Крал е изправен пред деликатната задача да пресъздаде специфичната връзка на поета със словашката фолклорна песен и балада, т. е. това, че в схемата от традиционни сюжети и мотиви той влага „конфликта на индивида с цялото общество, конфликт с изцяло ново историческо съдържание“[13].

В. Раковски се придържа към принципа на еквивалентна стилистическа репродукция, използвайки поетическата лексика и образност на българската народна песен и в по-малка степен традицията на нейната художествена обработка. Трябва да се споменат контекстовите разлики в българската и словашката баладна традиция, които поставят граници пред равностойната замяна на всички елементи на оригиналния текст. Стилът на словашката фолклорна балада (който срещаме в поезията на Крал) е по-скоро епически лаконичен, отколкото поетически разточителен; друг твърде специфичен белег е разговорният език. В една от най-ха-

рактерните балади на Янко Крал — „Омагьосаната дева във Вах и дивният Янко“ („Zakliata panna vo Váhu a divný Janko“), включена и в българския подбор, епическата част, свързана с традиционния баладичен сюжет, възпроизвежда именно този стил. Срещаме го и в имагинерната реалност на стихотворението „Видение“. Краткият римуван стих подсилва динамичното и драматично развитие на случващото се, което обикновено има фантастичен характер. В превода на този инспириран от фолклора баладичен стил езиково-стилистичната еквивалентност е нарушена — най-вече поради липсата на кореспондиращи форми на изразяване в домашния контекст. Забелязва се непоследователност в преизразяването на различните части на баладата за омагьосаната дева. Емоционалните лирически пасажи, които изобразяват словашката природа, психическото състояние на героя и съдържат субективната оценка на автора, получават художествено адекватна преводна интерпретация за разлика от епическите.

Направените от В. Раковски преводи на поезията на Янко Крал обогатяват българската представа за словашката поетическа традиция и за художествената оригиналност на най-вдъхновените ѝ прояви. Контекстовото сближаване на Янко Крал и Христо Ботев чрез преводите на Раковски и Кошка мотивира типологическото сходство между двамата свързани с националните традиции поети. В диалогична връзка (чрез общото книжно издание) са поставени не само поетите, но и преводаческите решения, които актуализират въпроса за преводимото и непреводимото. Подборът от поезията на Янко Крал е твърде характерологичен — стихотворения като „Геният на славянството“ („Génius Slovanstva“), „Пазач на народа“ („Hlásnik národa“), „Пролетна песен“ („Jarná piesen“), „Шахи“ дават представа за социално-историческите корени на неговия революционен романтизъм.

Антологията „Чехословашка поезия — XX век“ (1983)[14], в която намират място 41 представители на словашката поезия от XX в., е типичен продукт на институционално дирижирана рецепционна стратегия. Тя е съставена и издадена според практиката на реципрочния „литературен обмен“ между българския и чехословашкия писателски съюз. Нейният рецепционен „пандан“ е издадената в Прага през същата година антология „Българска поезия — XX век“. „Чехословашка поезия — XX век“ е „отстъпление“ от професионално-художественото ниво на предходните антологични издания на преводна словашка (и чешка) поезия въпреки перфекционизма и опита на преводачите, които са известни имена: Вътьо Раковски, Пенчо Симов, Атанас Звездинов (изключение прави В. Хинкова). Една от причините е административно-поръчковият характер на антологията, който изключва приемствеността в превеждането на отделните автори — задължително се правят нови преводи и в случаите, когато това не е необходимо. Новите имена в антологията включват представители на най-младото поетическо поколение: Даниела Хивешова (Daniela Hivešová, р. 1952 г.), Даниел Хевиер (Daniel Hevier, р. 1955 г.).

Един субективно мотивиран подбор на автори и творби предлага книгата „Малка звездна музика“ (1996)[15] — антология от 101 словашки стихотворения. Съставител на антологията и преводач на подбраните стихотворения е известният и дългогодишен преводач на словашка поезия Димитър Стефанов. Специфичното в тази книга, посветена на сло-

вашката поезия на XX в., е отсъствието на претенция за „обективност“ на селективния принцип; тъкмо обратното — акцентира се върху „личните предпочитания“ на преводача спрямо определени автори и творби. Включвайки 45 словашки поети, някои от които с по 1—2 стихотворения, Д. Стефанов на практика изгражда един „панорамен“ образ на словашката поезия за период от почти един век. Антологията се открива с две непревеждани досега стихотворения на представителя на словашкия символизъм Иван Краско и завършва със стихотворения на младия Иван Коленич (Ivan Kolenič, р. 1965 г.), дебютирал през 80-те години. Имената на редица поети, познати от предишни антологии и публикации, говорят за приемственост в рецепцията на словашка поезия: Щефан Жари, Щефан Кръчмери, Ян Смрек, Лацо Новомески, Войтех Михалик, Мирослав Валек, Ян Стахо и др. Авторите, дебютирали след 1969 г., заемат повече от половината от печатния обем на антологията. В стремежа си да представи по-пълна картина на разнообразието от „почерци“ в съвременната словашка поезия, Д. Стефанов се насочва към непознати и малко познати на българския читател имена на поети, които са в полезрението и на съвременната словашка критика[16]: Ян Бузаши, Злата Соливайсова (Zlata Solivajsová, р. 1922 г.), Ян Ондруш (Ján Ondruš, р. 1932 г.), Петер Репка (Peter Repka, р. 1944 г.), Иван Лаучик (Ivan Laučík, р. 1944 г.), Карол Пем (Karol Pem, 1943—1993), Петер Грегор (Peter Gregor, р. 1944 г.) и др. Междувоенните авангардисти Рудолф Фабри (Rudolf Fabry, 1915—1981), Щефан Жари и Владимир Райсел са представени с непревеждани творби от сюрреалистичния им период. С подбора и качеството на преводите антологията на Д. Стефанов дава нов шанс на българската рецепция на словашка поезия в променените социокултурни условия на 90-те години[17].

Името на преводача Д. Стефанов се свързва с публикуването на още три преводни поетични книги: Ян Ондруш — „Излизане от огледалото“ (1997)[18], Милан Руфус (Milan Rúfus, р. 1928 г.) — „Страници от съдбата“ (1998)[19], Милан Рихтер (Milan Richter, р. 1948 г.) — „Времето, което раздава удари“ (1999)[20].

През 50-те и 60-те години на XX в. М. Руфус и Я. Ондруш внасят нови лирически теми и художествени импулси в словашката поезия, разчупвайки схемите на идеологически наложения литературен канон. Стихотворения на М. Руфус в превод на В. Раковски и Д. Стефанов са публикувани в антологичните сборници „Антология на словашката поезия“, „Чехословашка поезия — XX век“, в периодичния печат. Подборът от 102 стихотворения в книгата „Страници от съдбата“ е дело на Донка Нейчева, която участва като преводач (заедно с Д. Стефанов) и е автор на предговора. В предговора Д. Нейчева поставя акцент върху онези страни от творчеството на Руфус, които го правят изразител на словашката идентичност — връзката със словашката природа и фолклор, с корените на националния живот. За приближаването на словашкия поет до българския читател допринася и авторският послеслов, в който Руфус изповядва своето творческо кредо. От днешна гледна точка Руфус е „традиционалист“, особено по отношение на формата, но поезията му притежава етически потенциал, подхранващ нейната устойчивост във времето. Доказателство за това е подчертано християнската спиритуалност на стиховете от „Прочит на съдбата“ („Čítanie z údelu“, 1996), някои от които на-

мират място и в българското издание. И двамата преводачи са успели да постигнат адекватно художествено внушение на поетичните текстове на Руфус, публикувани в българската книга „Страници от съдбата“.

В поетичните книги на Я. Ондруш и М. Рихтер, издадени на български език, Д. Стефанов е съставител, преводач и автор на оформените като послеслови оценки за тяхната поезия. За разлика от Руфус още в първата си стихосбирка „Безумна луна“ („Šialený mesiac“, 1965) Ондруш се изявява като експериментатор, който черпи от опита на словашкия сюрреализъм. Неговият бунт срещу декларативната поезия на 50-те години е много по-радикален от този на поетите „конкретисти“, към които критиката го причислява. През 80-те години Ондруш е подложен на идеологически натиск от страна на социалистическата цензура и написаното през този период остава непубликувано. Борбата срещу литературната конвенция, срещу правилата и условностите на поетическото изразяване е константна черта на неговата поезия. Деструкцията като извор на ново познание, психоаналитично мотивирано, е възможно най-краткото ѝ определение. Езиковите провокации на Ондруш са изпитание за преводача. В някои случаи Д. Стефанов не успява да разчете начина, по който той разрушава конвенционалния смисъл на пословици и фразеологизми, освобождавайки тяхната предметна образност от прагматично фиксираното значение (например в стихотворението „Кладенец“). Но тук възниква въпросът, доколко е възможен езиково еквивалентен превод на тези словосъчетания с устойчив смисъл. Подборът от 33 стихотворения в „Излизане от огледалото“ е направен от книгата с избрани стихове „Преглъщане на косъма“ („Prehítanie vlasu“, 1966), в която Ондруш отстранява „корекциите на цензурата от предишни, осъществени без съгласието на автора ретроспективни издания на творчеството му.“

„Времето, което раздава удари“ на Милан Рихтер (с немалкия обем от 56 стихотворения) поставя нов щрих в очертания от поетичните преводи през 90-те години български образ на словашката поезия. В поезията на Рихтер преобладава рационалната рефлексия, чиито извори често са литературни. Като модерен пилигрим поетът търси своята художествена и духовна идентичност.

Изключителната активност на преводача Д. Стефанов през 90-те години се проявява и като индивидуална стратегия в избора на автори и в начина на тяхното присъствие в българския контекст — в рамките на антологичния сборник или чрез авторска книга. Индивидуалните рецепционни предпочитания на Д. Стефанов и Д. Нейчева са подплатени с компетентно познаване на словашкия културен и литературен живот и на настъпилите в него промени през 90-те години. В тази връзка интересът на Д. Стефанов към поезията на Ян Ондруш получава стимул и от оценките на днешната словашка критика, която вижда в нея жест на „абсолютен поет“.

БЕЛЕЖКИ

[1] Славянска антология. Наредил Ст. Чилингиров. С., 1910.

[2] Славянски поети. Стихотворен сборник. Подредиха Людмил Стоянов, Мария Грубешлиева, Димитър Пантелеев. С., 1946.

[3] Антология на словашката поезия. Под ред. на Димитър Пантелеев, Вътьо Раковски и Николай Марангозов. С., 1966.

[4] *Михалик, Войтех.* Тръпчива любов. Избрани стихове. Прев. от словашки Димитър Стефанов и Григор Ленков. С., 1967.

[5] *Новомески, Лацо.* Излъгаха ли те мечтите. Стихове. Подбор и прев. от словашки Вътьо Раковски и Димитър Стефанов. Ред. Григор Ленков. С., 1969.

[6] Чешки и словашки поети. Антология. Съст. Вътьо Раковски, Димитър Стефанов, Григор Ленков, Пенчо Симов. С., 1971.

[7] Най-после обичта. Антология. Словашки поети. Съст. Димитър Стефанов. С., 1975.

[8] *Валек, Мирослав.* Момчето със звезда се сблъска. Избрани стихотворения. Подбор и прев. от словашки Вътьо Раковски и Димитър Стефанов. С., 1971.

[9] *Валек, Мирослав.* Съприкосновения. Избрани стихотворения. Прев. от словашки, съставителство и предговор Вътьо Раковски. С.,1984.

[10] *Фелдек, Любомир.* Кехлибарен свят. Стихотворения за деца. Прев. от словашки Димитър Стефанов. С., 1984.

[11] *Хвездослав, Павол Орсаг.* Хляб и светлина. Подбор и прев. от словашки Пенчо Симов. С., 1981.

[12] Povinnost smelých. Janko Král'–Christo Botev. Básne. Bratislava, Tatran, 1981.

[13] *Šmatlák Stanislav.* Dejiny slovenskej literatúry. Od stre doveku po súčasnost'. Bratislava, 1988, s. 338.

[14] Чехословашка поезия — XX век. Прев. от чешки и словашки. Ред. колегия: Вътьо Раковски, Вера Ганчева, Василка Хинкова, Николай Бояджиев. С., 1983.

[15] Малка звездна музика. Антология 101 словашки стихотворения. Съставителство и превод от словашки Димитър Стефанов. С., Литературен форум, 1996.

[16] *Zajac, Peter.* Situácia súčasnej slovenskej literatúry. — Kulturný život, XXVI, 22—28.X.1992; Hochel, Igor. Slovenská poezia'92. — Romboid, č. 8, 1993.

[17] Вж. *Павлов, Иван.* „Малка звездна музика" или звездният час на Димитър Стефанов. — Словашки лист. Издание на Словашкия институт в България, № 1, ян. 1997.

[18] *Ондруш, Ян.* Излизане от огледалото. Стихотворения. Подбор и прев. от словашки Димитър Стефанов. С., Литературен форум, 1997.

[19] *Руфус, Милан.* Страници от съдбата. Стихотворения. Прев. от словашки Димитър Стефанов и Донка Нейчева. Библиотека 48. С., 1998.

[20] *Рихтер, Милан.* Времето, което раздава удари. Стихотворения. Прев. от словашки Димитър Стефанов С., Матом, 1999.

Христина Балабанова

ПРЕВОДИ НА СЛОВАШКА БЕЛЕТРИСТИКА В БЪЛГАРИЯ

През 1849 г. в Белград в превод от сръбски език е отпечатано за пръв път на български произведение на словашки автор — „Разцветът на славянската литература в България“ от П. Й. Шафарик, — който обаче се възприема като авторитетен представител на чешката славистика. През 1873 г. Нестор Дебренски превежда на български сръбската комедия на Й. Ст. Попович „Цветана“, като елиминира някои пасажи, в които слугата Йован говори на словашки език. „Доколкото не отпадат — уточнява Н. Иванова, — словашките реплики се превеждат на български. [...] В оригинала обаче словашкият език на Йован се противопоставя на „славянския“ на Ружичич и е натоварен да изразява силно иронично отношение към него. Тази допълнителна оценъчна функция в българския превод се компенсира чрез тълкувания и допълнения на преводача във вид на устойчиви съчетания и експресивни изрази.“[1] След този отказ от преводна интерпретация (респективно след това първо българско „заобикаляне“ на словашкия език) дълго време успоредно с оформилата се у нас имагинистична елизия, пропуснатото опознаване и назоваване на словаците и Словакия чрез представи и образи се забелязва и едно трайно отсъствие на преводи от словашки език изобщо. Едва през 1949 г. на български се появява първата словашка книга — романът „Нива неорана“ от П. Илемницки. Според словашкия българист Ян Кошка една от причините за този твърде проблематичен със своето закъснение транслатологичен образ на словашката литература в България се корени в нашето несъзнателно подценяване на словашката художествена другост в хода на българо-чехословашкия диалог в цялост[2]. Вече имахме възможност на друго място да докажем, че при воденето на този диалог българите пропускат да опознават словашката идентичност и съзнателно, като последица от склонността им към познавателна маргинализация на малките за сметка на големите народи (езици и литератури)[3]. Или пък на сродните и съседните за сметка на екзотичните и далечните, както това разкрива славянофилът Ил. С. Бобчев през 1905 г. в статията „Защо трябва да се опознаем“, публикувана в Юбилеен сборник на „Славянската беседа“. Като упреква българските читатели заради интереса им към немците, французите и англичаните и заради подценяването на руснаците, поляците и чехите, авторът горчиво констатира, че те повече се интересуват от „съдбата на бурите и тибетците, отколкото участта на словаците, словенците, хърватите и пр., те много повече знаят за китайци и японци, перси и араби, отколкото за най-близките наши съседи и братя славяни — сърби и черногорци“.

Този вид ксенологични предразсъдъци не изчезва и след 1945 г. когато по силата на комунистическата идеологема славянското взаимопознание чрез преводи и оригинални текстове се издига сякаш в ранг на офи-

циален код за общуване. Едно обстоятелство, което на свой ред предопределя преводния образ на словашката проза у нас за последните 50 години, особено що се отнася до избора на автори и текстове. Българското им случване не на последно място се обуславя и от очевидното чешко доминиране със статут на постоянна конкуренция в хода на споменатия българо-чехословашки диалог. Красноречиво доказателство за дълго просъществувалата асиметрия в подхода и интерпретацията на българските преводачи на чешката и словашката литература е фактът, че поради отсъствието на професионални словакисти тяхното призвание буквално се обсебва от бохемисти. Водещата роля на чешката транслатологична тема за сметка на словашката, която се приема едва ли не като културално (често пъти и като институционално) задължение, проличава и от рецензентския упрек на Д. Тилев към автора на книгата „Защо обикнах Чехословакия“ (1952) Кр. Кюлявков, тъй като „в нея се говори само за чешкия народ, а за словашкия народ, за неговата култура и литература, не е казано нито думичка“[4].

В резултат на всичко това, довело до българската криза в усвояване и популяризиране на словашката очевидност (метонимизирането на словашкото като чешко), проникването, разпространението и усвояването на словашката проза в български възприемателски контекст се отличават със следните особености, направили впечатление на предходните изследователи на темата:

1) очебийно начално съобразяване на преводната селекция със словашкия официален ценностен маркер;

2) отсъствие на ясно определена собствена преводаческа програма дълго време след старта;

3) присъствие на т. нар. излишни преводи или случайни заглавия;

4) проблематично (небългарско) обговаряне на преводните текстове в съответни паратекстове;

5) проблематично вчитане в оригинала в процеса на преводната дейност;

6) невписване на преводите в текущия литературен живот.

През 50-те години на български език се превеждат преди всичко творби на т. нар. живи класици на социалистическия реализъм — П. Илемницки, Фр. Хечко, Фр. Крал. Не са забравени и отличените с държавна награда автори (Й. Хорак, К. Лазарова). Преводачите са в повечето случаи школувани бохемисти (Р. Бонева, А. Николова, Г. Досев, Д. Стефанов, Г. Карагьозов). През следващото десетилетие според Ян Кошка българският подбор на словашки преводни заглавия започва частично да се отличава от т. нар. репрезентативни творби, включвайки преди всичко народни приказки, детско-юношески четива и произведения от златния фонд[5]. Става дума за „Братчето еленче. Словашки народни приказки“ (1962), „Геройски бележник“ (1963) от Клара Ярункова, „Тоно, аз и мравките“ (1964) от Ярослава Блажкова, „Демократи“ (1967) от Янко Йесенски, „Ваканция с чичо Рафаел“ (1968) от Винцент Шикула, „Славният левак“ (1969) от Елеонора Гашпарова, „Живият бич“ (1969) от Мило Урбан, съответно в превод на Р. Бонева, К. Витанова, П. Шиварова, Гр. Ленков, Н. Захариева. Българският интерес към Клара Ярункова се запазва и в следващите десетилетия — „Братът на мълчаливия вълк“ (1977, в превод

на П. Спиров), „Едничко дете“ (1985, в превод на Н. Захариева), неколкократни беседи на автора с български читатели. Опитвайки се да намери тайната на световния успех на Кл. Ярункова, в послеслова към романа „Едничко дете“ К. Витанова споделя: „Затова нейните герои, макар и да дишат въздуха на Татрите, да се разхождат по братиславските улици, да са деца на един малък народ като словашкия, да си имат свои стихове, песни, обичаи, празници и делници в училище и у дома — лесно намират общ език с връстниците си по различните меридиани на света. Сближава ги душевното родство на ранните им съкровени тайни и вълнения.“ Може само да се съжалява, че радушният прием на детско-юношеските творби на Ярункова не се превърна в катализатор на българските усилия да се преведе книгата „Хорехронски талисман“ (1978), чиито автори са Юлиус Худик и Клара Ярункова — баща и дъщеря. Съжалението извира от факта, че това всъщност е една рядка мемоарна книга, включваща спомените на Худик за периода 1909—1918 г., когато в двора на Кобургите е изпълнявал службата на царски талисман, носещ щастие и предпазващ от беди[6]. Тук ще добавим и това, че на български език и през 70-те, 80-те и 90-те години излизат словашки народни приказки — „Слънчевият кон“ (1978) от Павол Добшински (в превод на Ганка Калчева и Д. Тилев), „Най-хубавото на света“ (1982) от Мария Дюричкова (в превод на М. Видрарска), „Еличко и Габърко“ (1986) от Павла Ковачова (в превод на Ем. Стаматова), „Омагьосаната гора“ (1993, в превод на Б. Станчева).

В своя обзор „Словашката литература в България след 1945 г.“ (1977) Ян Кошка определя 70-те години като време на усъвършенстване качеството на българските преводи и на увеличаване броя на издадените словашки белетристични творби: „През 1970 г. излиза основното помагало за преводачите от словашки, големият „Словашко-български речник“. Появяват се и нови преводачи, между които е и много активният и добре подготвен Янко Бъчваров, който симпатично информира българската общественост за словашката литература.“[7] Сред другите нови преводачи са Ив. Буюклиев, М. Бераха, В. Раковски, П. Плахарова, Л. Кючуков и Соня Раданова (Каникова), с чието име се свързва и първият наш опит за иманентен прочит, за автономно представяне, за български транслатологичен и рекламен код за конкретизиране на словашката проза у нас. Пак в същата статия Кошка отбелязва необходимостта от ново българско обглеждане на творбите от словашкия златен фонд, споменавайки името на реалиста Мартин Кукучин. Това име всъщност за първи път прозвучава в български рецепционен контекст по страниците на сп. „Изкуство и критика“, където Г. Цанев посочва, че М. Кукучин е типологически близък до Й. Йовков „по начина на разработка и по типовете, които описва“. През 1973 г. на български излиза историческият роман на Ладислав Надаши-Йеге „Адам Шангала“ (в превод на Г. Калчева и с послеслов от Г. Савов) и въпреки че този рецепционен факт се обогатява с почти синхронното излъчване на телевизионния сериал по тази творба, класическият текст на словашката проза остава плътно затворен в транслатологичния си контекст.

Всъщност през 70-те години словашката класика достойно е представена и от други две творби — „Живот без край“ (1977) от Франтишек Швантнер (в превод на П. Шиварова) и „Дракона се завръща“ (1972) от

Доброслав Хробак (в превод на Н. Захариева) — два романа, с които започва българската конкретизация на словашката лиризирана проза. В предговора към „Живот без край“ руският бохемист Олег Малевич посочва, че с тази творба „словашката литература, органически всмукала в себе си опита на лиризираната проза и реалистичния социален роман, достига забележително единство между поетична лиричност и философска дълбочина, между тънък психологизъм и истински епически размах, единство, свидетелстващо за нейната зрелост“. Включването на този паратекст в българското издание на посмъртно издадения Швантнеров роман говори обаче за незрелостта на издателския акт („Народна култура“), и то не поради това, че рецензент и редактор е едно и също лице (Н. Захариева), а защото по същото време (1977) в София Хр. Балабанова защитава кандидатска дисертация в областта на теорията и практиката на българската, чешката и словашката т. нар. лиризирана проза, но въпреки това е предпочетен рутинният текст на О. Малевич!

Отказ от тази рутинност наблюдаваме в послеслова на Н. Чекарлиева към погрешно определената жанрово като новела (170 стр.) повест (а защо не и микророман) на Маргита Фигули „Три дорести коня“ (1979) в превод на С. Раданова (Каникова): „Маргита Фигули безспорно е най-убедителна с новелите и разказите си. Тъкмо с тях тя успя да внесе нова тоналност в един специфичен жанр за словашката литература, така наречената лирична проза, която тематично е ориентирана към изключителните човешки характери, към оригиналните „хора от планините“. Изящество на стила, поетичност на езика, експресивна изразност и вътрешен драматизъм — това са най-типичните черти на тая проза, към която Маргита Фигули прибави и своеобразното си въображение, мечтателност, чувствено очарование, неподражаемия си език, обогатен с лексиката на оравските диалекти и библейските архаизми. Словашката лирическа проза има щастливата участ да бъде представена у нас доста добре. Отначало с един от най-интересните ѝ представители Доброслав Хробак („Дракона се завръща“). Преди две години — с романа на Франтишек Швантнер „Живот без край“, с кратките новели на младите белетристи Винцент Шикула, Петер Ярош и Иван Хабай в антологията „Десет съвременни словашки разказвачи“, и сега — с „Три дорести коня“ на Маргита Фигули. Макар и много различни един от друг, те са обединени от един принцип: хармоничните натури на техните герои са в пряка зависимост от тяхната етичност. Представителите на лиричната словашка проза са приели моралните критерии, които живеят в народа векове наред. Това ги прави чувствителни към изобразителните средства. Те са чужди на дългите епични описания, на готовите клишета, на баналната динамика на действието, която най-често е заменена с динамиката на преживяването и размисъла.“ „Чувствителни към изобразителните средства“ — едно пристрастие, което изисква и чувствителен преводачески подход към „големите семантични възможности на словото, с богатите си стилистични инвенции, с ритмиката и мелодиката на фразата“, ако си послужим с думите на К. Витанова, автор на предговора към повестта „Авлигата“ (1980) от В. Шикула (в превод на М. Бераха). Две новели от същия автор — „С Розарка“ и „Лески“ — са издадени в превод на български (1983, Ст. Кайракова). В послеслова на книгата „С Розарка“ С. Каникова уточнява, че с ед-

ноименната новела Шикула разкрива нови черти на лиризираната проза: „...чрез разграждането на лиричния сюжет в съзнанието на героя-повествовател той създаде нов повествователен модел, доразвит и пълноценно използван по-късно в трилогията (става дума за романите „Майстори",„Мушкато" и „Вилма" — б. а., В. Т.). Щрихи към основната му тема — за родината и националния дух — ще открием и в двете новели."

Всъщност една от основните теми на съвременната словашка литература — търсенето на идентичността, фиксирането на словашкия Космо-Психо-Логос (казано с термина на Г. Гачев) — в детайли се опитва да разкрие и авторът на „Хилядолетната пчела" Петер Ярош. Българският превод на този забележителен роман-хроника е проникновено дело на С. Каникова (1983), роман, представен, обговорен в рекламния анонс на изданието за съжаление твърде скучно (и даже тягостно с уточнението, че „през 1981 г. е удостоен с държавната награда „Клемент Готвалд"). Към една друга инициална за съвременния литературен живот в Словакия книга — петте новели от сборника „Черни и бели кръгове" (1985) от Рудолф Яшик, чийто роман „Мъртвите не пеят" също е преведен на български език, — преведена от словакистката Снежана Касабова, С. Каникова написва кратък, но съдържателен послеслов. Паратекстовата инициативност на С. Каникова обаче кулминира с поканата ѝ към словашкия изследовател Р. Хмел да напише специално за българския читател обширен предговор към едно от каноничните произведения на словашката литература от времето на т. нар. нормализация (чехословашкия вариант на неосталинизма) — „Акации" (1987) от Ладислав Балек (в превод на М. Видрарска и Ст. Атанасова): „Романите на Шикула и Ярош, както и тези на Хабай и Балек — посочва Р. Хмел, — са творби за родния край. Но докато у първите двама националната среда е сравнително еднородна, у Хабай и Балек тя е интернационална. Преди всичко защото те изобразяват живота край границата, на междата между Словакия и Унгария, където народи, култури, хора са се срещнали при особени обстоятелства. [...] Във всичко това има известна специфика, която може и да съдържа универсална символика, но ние не можем да я отминем при „присъждането" на творбата в друга литература. Затова се надявам читателят да ми прости този твърде дълъг увод."

Как се превежда (съхранява) на български език тази специфика всъщност?

В най-пълния засега анализ на изследователския сюжет „Словашката литература в български контекст" Янко Бъчваров обрисува три основни аспекта на проблема — литературен, лингвистичен и прагматичен[8]. Същият проучвател пак там прави своеобразна типология на трудностите (грешките) при превеждането на словашки художествени текстове на български език. Първият вид препятствия според него произтичат от обстоятелството, че в словашкия език има падежи, а в българския няма, вследствие на което падежните отношения се налага да се заместват с предлози и предложни конструкции, с пасивни и перифрастични образувания или пък с удвояване на допълнението. Следващо затруднение Янко Бъчваров вижда в разминаването между ниската честотност на умалителните имена и фамилиарните форми в българския и високата фреквентност на същите в словашкия език. Подобно е съотношението при употре-

бата на звателните форми в двата езика. Особен препъникамък при превода от словашки на български е словашката комуникативна вежливост, изразяваща се и в това децата да се обръщат към родители и прародители с учтивите форми „Вие“ и „Вас“ — един вербален ритуал, който е истинско нещастие за българските преводачи и читатели, още повече, че същият ритуал е ежедневие и между селяните в провинцията. Други бариери пред българския преводач поставят и различните видове езикова стилизация в словашкия оригинал — архаична, диалектна, социална и чуждоезична. Първата е характерна за историческия роман „Адам Шангала“, втората се откроява в преведени творби от Фр. Хечко, Фр. Крал, М. Урбан, Д. Хробак, М. Фигули, Фр. Швантнер, третата доминира чрез детската реч в произведения на К. Ярункова и Ел. Гашпарова, а четвъртата (особено що се отнася до унгаризмите) — при П. Ярош и Л. Балек. Според Бъчваров фолклорният пласт, включващ елементи на архаичната, диалектната стилизация, както и разговорни и поетични компоненти, кристализира в „Хилядолетната пчела“ от П. Ярош.

В заключение трябва да отбележим, че според Янко Бъчваров прагматичният аспект при превеждането на словашка литература на български език се реализира на две равнища. Докато първото — политико-историческото — не е достатъчно ясно формулирано, за второто — културно-историческото, се посочва, че освен фолклорни елементи и мотиви то включва в себе си различните видове реалии, които очертават т. нар. фонови знания (информативни и когнитивни кодове) на оригиналния текст, предавани на български най-често описателно, във формата на преводаческа или редакторска бележка под линия, както това например масирано се прави в началото на романа „Акации“ на Л. Балек. Като имаме предвид това едва ли не транслатологично правило, действащо в конкретния преводен процес, бихме могли да кажем, че българският преведен образ на словашката проза (за разлика от този на словашката лирика) до голяма степен прилича на един паратекст под линия, на интересен, но не много функционален индекс, съотнесен към цялостния български транслатологичен текст, представящ световната литература. В този смисъл през последните 50 години този образ е една по-скоро задължително, а не доброволно съставена сигнатура (в смисъл на част от особен вид рецепта) за фиксиране на словашките идентификационни белези. Очевидно е, че и при този вид преводна рецепция принципът на приеманата литература е по-висок от принципа на приемащата... Красноречива илюстрация на това несъответствие представлява (в умален вид, разбира се) транслатологичната изповед на Д. Стефанов „Лозето не ще справочник“: „България е и лозарска, но едва при превода на романа „Червено вино“ от Франтишек Хечко, една класическа вече творба, открих, че нямаме равностойно нему художествено произведение из живота на лозарите, нямаме разработена литературна лозарска лексика.

Дебелият лозарски справочник, който изчетох от кора до кора, ми помогна точно да разбера почти всичко в словашкия оригинал. Лозарската ни терминология обаче се оказа твърде тромава и далеч от живото повествование.

А лозето на превода трябваше да се филизи и кърши, да се окопава и пръска със син камък, гроздята му да се наливат, утията със зрелия па-

мид, с отела, чауша, тамянката да тежи на гръб между лозите на кораба, сладката шира да потече във ведрицата, джибрите да отидат в кацата, а дели-буранът да блъска стените на бъчвата, свеслата от резекията за отбор да се провесят на тавана и да завяхват със сладостта на стафиди...

Тогава се наложи да повикам на помощ спомените от детството, да питам и разпитвам баба си Рада, защото на село с лозето на „Търнака“ се занимаваше тя, дядо Миньо се оправяше най-добре с едно от крайните производства на гроздето...“[9]

Всъщност за „крайното производство“, за последната дума в българския преводачески диалог със словашката проза в края на XX в. най-голяма заслуга има точно Димитър Стефанов — антологията със съвременни словашки разкази „Кон в лунния град“ (1997), сборниците с новели от В. Шикула „Менует през пост“ (1999) и П. Виликовски „Кон на етажа“ (2000). Тези книги — особено втората и третата, съставени от преводача — подсказват вече за нещо друго — за намереното съответствие между принципа на приеманата и принципа на приемащата литература.

БЕЛЕЖКИ

[1] Съпоставително езикознание, 1990, № 4—5.

[2] *Koška, J.* Slovenská literatura v Bulgarsku poroku 1945. — Romboid, 1977, № 8, s. 68.

[3] *Тодоров, В.* И свой своя (не) позна... Етюди по славянска имагинистика. Част първа. С., 1996, 69—86.

[4] Славяни, 1953, № 12.

[5] *Кошка, Ян.* Цит. съч., с. 70.

[6] Вж. подробно по този въпрос Стоянова, Л. Хорехронският талисман на цар Фердинанд Кобургготски. — Свободна книга, 1993, № 7—9.

[7] *Кошка, Ян.* Цит. съч., с. 70.

[8] *Bačvarov, J.* Slovenská literatura v Bulharskom kontexte. – Romboid, 1984, № 3, 59—65.

[9] *Стефанов, Д.* Несъответствия. С., 1997, с. 70.

Величко Тодоров

МИРОСЛАВ ВАЛЕК

MIROSLAV VÁLEK

1927—1991

Известен съвременен поет, М. Валек е един от най-превежданите словашки автори. Възможно е високите номенклатурни постове, които заемаше като председател на Съюза на словашките писатели и в ръководството на Словашката компартия да повлияят негативно върху перспективите на неговата рецепция, но едва ли ще изменят художествените му постижения. Премахването на илюзиите на догматизма и лековерието, свързани с култа към личността, при Валек се съчетава с опит за пресътворяване на поетическия свят с помощта на дълбоко лични метафори. Космополитността на идеологията често пъти засенчва изконната самобитност в поезията на Валек. Съобразно с официалните българо-чехословашки отношения той е известен у нас от лични посещения и от интервюта[1].

Началото на рецепцията на Валек у нас е свързана с имената на утвърдените преводачи от чешки и словашки Вътьо Раковски и Димитър Стефанов. И двамата са привлечени от едно и също стихотворение — „Слънце“ от цикъла „Притегляне“, и го превеждат съответно в бр. IV на тогавашното литературно приложение „Пулс“ на в. „Народна младеж“, бр. 65 от 1964 г. (Д. Стефанов) и във в. „Литературен фронт“ от 7.IV.1966 г. (В. Раковски).

Първото цялостно представяне на Валек на български — „Момчето със звезда се сблъска“ (1971), е в реномираната поредица „Съвременни поети“ на издателство „Народна култура“. В предговора Д. Стефанов изтъква генерационната приемственост между творчеството на Валек и словашкия междувоенен авангард и редом с нея — специфичната художествена простота: „Преди всичко това е истинността на човешките представи и идеи и естествеността на творческата атмосфера, естествеността на образи и художествен изказ в зависимост от таланта, интелекта и културата на твореца“ (с. 7). В този мост между непознатия у нас авангарден изказ и родната поетична форма се крият и главните заслуги на двамата преводачи — Д. Стефанов и В. Раковски. Тяхно дело е и подборът, който следва хронологията на публикуваните произведения.

На същия принцип е изграден и сборникът стихотворения „Съприкосновения“ (1984), отново издание на „Народна култура“, който изцяло е дело на В. Раковски. Автор на предговора, той констатира външния звук на поезията на Валек: „Така извънява всеки негов образ с вцепеняващо въздействие при докосването до нашето съзнание. Затова съприкосновението с неговата наелектризирана мисъл и образност буди винаги ехтеж във всички сетива на човека“ (с. 6).

И двамата преводачи долавят дълбокото звучене на поезията на Валек, което надхвърля привидно тромавите финални поанти и свързва поетичната метафоричност с дълбокия контекст на мисълта:

Obilie ħitne.	Житото жълтее.
Slama na klobúky	Сламата за шапки
Práve dozrieva.	тъкмо позлатя.
Ale ja stále chodím s nepokrytou Hlavou	Ала аз все още съм с глава открита,
Plnou trápenia.[2]	пълна с тревоги[3].

Прекалено дълбоката и разнородна асоциативност в поезията на Валек поставя преводачите пред изпитания, свързани с отминала политическа конюнктура — често пъти съществена за вникването в поетичния символ. Редкият случай на превеждане на един текст от двамата преводачи ни дава възможност за сравнение:

Čo sa asi dáva,
Kéď celá Zem podobá sa vianočnému stromu,
Na ktorum benzínoví mnísi vybuchujú ako prskavky[4].

Какво да ти купя,
когато цялата наша земя е една елха,
по която избухват като бенгалски огън крале на петрола[5].

Какво ли се подарява,
когато цялата Земя прилича на коледна елха,
на която бензинови монаси избухват като бенгалски огън[6].

Стихотворението е от цикъла „Milovanie v husej koħi“ (1965), чието наситено с множество значения заглавие е предадено и от двамата български преводачи като „Настръхнал от любов“. Това е едно от доказателствата за възможностите на българския език за метафорична, авангардна поезия, както и за нейното донякъде втръсващо пренасищане съобразно с популярните за определен период модели на В. Маяковски.

В предговора към „Съприкосновения“ В. Раковски дава рядко документално свидетелство за пряко възприемане на словашкия поет от българската публика по време на Старозагорските дни на поезията от началото на 60-те години: „Цялото поведение на Валек в ония години беше поведение на извисен, внезапен и ярък, остроумен и изобретателен поет. И нито миг — друго. И поезията му, която трябваше да преведа за литературното четене на старозагорския стадион, беше също такава. Така беше усетена тя и от петхилядната публика, която посрещна неговата изненадваща образност и дълбочина с нестихващи аплодисменти“ (с. 9).

БЕЛЕЖКИ

[1] *Бъчваров, Я.* Всяка песен си има своето време. Интервю с М. Валек. — Народна младеж, 26 ян. 1975; *Балабанов, Ив.* При М. Валек. Неспокойни страници. С., 1981, 121—124.

[2] *Valek, M.* Štyri knihy nepokoja. Bratislava, 1973, s. 76.

[3] *Валек, М.* Слънце. — В: *Валек, М.* Съприкосновения. Прев. В. Раковски. С., 1984, с. 42.

[4] *Valek, M. Skaza Titanicu.* Štyri knihy nepokoja. Bratislava, 1973, s. 185.

[5] *Валек, М.* Гибелта на „Титаник“. — В: *Валек, М.* Съприкосновения. Прев. В. Раковски.

[6] *Валек, М.* Гибелта на „Титаник“ — В: *Валек, М.* Момчето със звезда се сблъска. Прев. Д. Стефанов. С., 1971, с. 136.

Иван Павлов

ЯНКО ЙЕСЕНСКИ

JANKO JESENSKÝ

1874—1945

Словашки поет и прозаик, Йесенски е един от създателите на съвременната словашка литература. Животът му протича във време на резки промени в политическите и културните влияния, въздействащи върху словашката национална съдба и култура: разпадането на Австро-Унгария, създаването на независимата Чехословашка република, Втората световна война и образуването на краткотрайната, но първа в националната история Словашка република, разгрома на фашизма. Съдбата на Йесенски е силно повлияна от тези събития. Завършва право в различни университетски центрове на Австро-Унгария (Прешов, Пеща, Клуж) и с очите си вижда духовния и културен еклектизъм в многонационалната империя. Адвокатската му практика не е пречка за патриотично-обществената дейност, продиктувана не само от все по-нарастващия стремеж за национално самоопределяне, но и от копнежа за формиране на една славянска общност, повлияна от общата съдба с чехите и от руската култура. На тази основа е положено неговото ранно поетично творчество, повлияно от словашките класици Светозар Хурбан Ваянски и Павол Орсаг Хвйездослав, както и от Пушкин и Хайне — от последните заимства духа на последователна ирония спрямо околните и себе си, която определя специфична стилистична линия в цялото му творчество. Не е без значение и фактът, че Йесенски е един от най-добрите преводачи на руска литература в Словакия. Влиянието на Гогол, чието творчество той добре познава, формира в много отношения неговия първи сборник разкази „Малоградски историйки“ (1913) — тук не бива да се пропуска и аналогията с „Малострански разкази“ от Ян Неруда.

Мобилизиран през Първата световна война в австро-унгарската армия, Йесенски преминава доброволно в руски плен, отдавайки се на активна политическа дейност в полза на създаването на независимата Чехословашка република, чийто бюрократични структури и социални абсурди той опознава и осмива в своето прозаично творчество. В него своеобразен, откроващ се художествен синтез е романът „Демократи“ („Demokrati“, I том — 1934, II том — 1937 г.).

Силно ангажирани в идейно отношение поетични творби Йесенски създава през годините на Втората световна война, вещаейки перипетиите на словашката национална участ в нейния път към национално идентифициране и демократичен обществен живот.

В крайна сметка художественият светоглед на Янко Йесенски се оформя от неизбежността на социалния анализ, продиктуван от утопическите обществени движения на прелома между XIX и XX в. Увлечен от тях, той не е лишен от обективен и сатиричен поглед върху тяхната деформация, настъпила в резултат на екстремното им прилагане. Писателят

търси връзките между държавното институционализиране и застоя в човешката душевност, стигаща до уродливост и жестокост — в това отношение той остава верен на своите учители Гогол и Хайне. Заедно с това Йесенски не остава чужд на въздействията на модернизма от същия период, който оформя неговия стил като многопластов. Откритата от него художествена адекватност се опира на човешка характерология, изразявана релефно с помощта на впечатляващи детайли. Тяхната привидна баналност всъщност е част от съчетаването на няколко нива, присъщи за словашкия национален характер и нравствен стереотип, в който отживелица и ново, архаичност и екзалтираност съжителстват в причудливи форми. Силата и оригиналността на този прозаичен синтез прави Йесенски един от създателите на модерната словашка проза.

Като такъв (с едно прекалено социално схематизиране на функциите на общественото в неговото творчество), той бе смятан след 1945 г. за директен предшественик на социалистическия реализъм в словашката проза. На това основание, според предговора от проф. Емил Георгиев, романът „Демократи“ е публикуван от издателство „Народна култура“ с двете си части през 1967 г. с преводач Пенка Шиварова.

Отлично владеещата словашки език преводачка е проявила усет за класическата епична стихия на разказвача Йесенски и за своеобразния, диалогичен, самоизобличаващ тип хумор, който под формата на вътрешномонологични реплики създава неповторимостта на писателския стил. Като самостоятелен съществува и трети пласт — този на официалната лексика, на диалога между цитати с различен произход: латински юридически сентенции и поговорки, извадки от тогавашния печат, реклами и пр. За пълноценната рецепция на романа от страна на българския читател е било необходимо изясняване на множество реалии, което Шиварова е постигнала с помощта на множество забележки под линия, превърнали се в своеобразна миниенциклопедия на словашкия обществен междувоенен живот. Преходът между обясняваните реалии и сатиричния лиризъм, оцветяващ целия текст, на места е доста тромав, но това е в много отношения обяснимо, съобразно с осезаемия стремеж на преводачката да даде превес на тоталното запознаване на читателя и с най-дребните нюанси на съпътстващата фактология. Преводът успява да постигне целта на романа — запознаване с една действителност, наситена с множество белези на изминат и предстоящ социален преход и чрез едно особено повествование в духа на Гогол и Неруда, оставащо обаче свое и самобитно.

Преводът и появата на романа „Демократи“ от Янко Йесенски са несъмнен акцент в, общо взето, скромната рецепция на словашката литература в България.

Иван Павлов

ЯНКО КРАЛ

JANKO KRÁL

1822—1876

Янко Крал е поет романтик от школата на барда на словашката национална идея Людовит Щур; социален мислител, на когото т. нар. щуровци приписват качествата на „страшен радикал"; странстващ надлъж и нашир из Австрийската монархия интроверт, прочул се сред съвременниците си като „Янко чудака". Роден е в провинциалното градче Липтовски Микулаш и 20 години по-късно вече следва право в Братислава. През 1843 г. дебютира с 8 стихотворения в алманаха „Нитра" и се представя като проникновен описател и тълкувател на словашката самобитност. От 1845 г. е стажант-адвокат в Будапеща, където попада под въздействието на унгарските радикалдемократични възгледи. Публикува нови 11 стихотворения, които (заедно с предходните) го утвърждават като едно от водещите имена в словашката литература от средата на XIX в. Унгарските революционни събития от 15 март 1848 г. го сварват в Будапеща, откъдето той веднага се отправя за родината и в продължение на близо седмица призовава селяните в Хонтския край да бесят дворяните и да палят техните замъци. Арестуван е и лежи в затвора до януари 1849 г., след което — разочарован от революцията и воден от желанието си да помага на угнетения словашки народ, постъпва на унгарска служба. По-късно става адвокат на частна практика и умира в крайна бедност. По-значителната част от творчеството му, включващо доминирани от романтически скептицизъм или социален патос произведения, е издадено посмъртно — „Балади и песни" (1893), а събраните му съчинения (поеми, драматургични ескизи, лиро-епическия цикъл „Драмата на света") излизат през 1952 г.

Преводната конкретизация на Янко Крал у нас е изцяло предопределена от специфичното българско забавено възприемане изобщо на словашката литература, достигнало в някои периоди и до отказ от рецепция поради очевидността на нашите смътни и повърхностни представи за Словакия и словаците, най-често метонимично смятани за чехи. Пръв за Янко Крал проговаря едва Ем. Георгиев в „Очерки по история на славянските литератури" (ч. I, 1958), където включва свой превод на стихотворението „Орел" („Ако бях крилат орел...") и посочва, че автостилизацията на поета в поемата „Яношик" му напомняла маниера на Ботев в „Хайдути", а революционната биография на словашкия поет оприличава на Ботевата. През 1966 г. в антологията „Словашки поети" са включени три превода на Н. Марангозов — „Завръщане",„Орел" („Плеснал орелът...) и „Песни". Четирите горепосочени стихотворения представят Янко Крал в първа част на антологията „Славянски литератури — образци" (1977).

Рецепционно събитие в българското случване на Янко Крал обаче представлява щастливото хрумване на известния словашки българист Ян Кошка да състави двуезичната антология „Янко Крал — Христо Ботев.

Дълг на смелите“ (1981), появила се по случай 1300-годишнината от създаването на българската държава в братиславското издателство „Татран“ (преводачи Ян Кошка и Вътьо Раковски). В нея са включени 11 от най-популярните творби на Крал и почти всички Ботеви стихотворения. Оригиналният и преводният текст са представени паралелно на съседни страници и се отличават полиграфично с черен и червен шрифт, което не само провокира читателя към сравнения, но и допринася за визуализирането на поетичните внушения.

Доминираща лингвистично-стилистична тенденция в поезията на Крал е близостта ѝ с народнопесенното творчество: основен изобразителен похват е контрастът, който диктува избора и подредбата на лексикалните единици (умалителни съществителни и аналогична на разговорната реч конструкция на поетичната фраза), както и драматизма на лирическия изказ (аз-форма, сегашно време). С повишено внимание към тази специфика на оригинала се отличава преводът на В. Раковски за разлика от този на Н. Марангозов (примерите са от „Орел“):

Striasla sa lipa, sšumel háj zelený,
belie sa domček a pri ňom mohyla;
striasla sa lipa, sšumel háj zelený,
synovi svojmu mat prehovorila...

Трепка липата и шушнат тревите,
дом се белее — край него могила.
Трепна липата и шушнат тревите —
майка говори на чедото мило...
(Н. Марангозов)

Липа трепна, зашумя гора зелена
дом се белна, до дома — могила свята,
липа трепна, зашумя гора зелена
и на син продума майчица, горката...
(В. Раковски)

Много успешно в българския превод на В. Раковски звучат ритмично-интонационните особености и просторечието на оригинала („Видение“):

Ty, Marčul'a, šelma vel'ká,
nedrž sa mi — vydvihnem t'a
a ako gľašu na stole
tak na zemi roztrepem t'a.

Ти, Марчуля хищник неден,
не упорствай — ще те дигна
и като бутилката от масата
о земята ще те шибна...

Zo stolíc a zo stoliček
kde-tu noha, kde doštička,
kde kus s basou, kde kus z husál',
kde rozdriapaná stužtička,
kde kamizol skrvaveny...

От столове и от столчета
де краченце, де дъсчица,
де парче от бас, цигулка,
де корделка и шевица,
де елеченце окървавено...

В послеслова към антологията „Дълг на смелите“ Ян Кошка доразвива загатнатия от Ем. Георгиев типологически паралел между двамата автори и с това сравнение разкрива непознати на българския читател страни от творчеството на Янко Крал, като внася нови щрихи и към компаративната практика на ботевските съпоставяния (с Херцен, Св. Марковић, Пушкин, Мицкевич, Петьофи, Шевченко, П. П. Негош, М. Еминеску, Г. Хервег, Х. Марти, Маяковски, Хайне и К. Х. Маха). В най-представителния засега български литературноисторически опит за конкретизиране на личността и творчеството на Крал — в „Записки по словашка литература“ (1995) от Ив. Павлов — преводът на В. Раковски, определен като „отличен“, основателно се посочва и като отправна точка за нови типологически сравнения.

Величко Тодоров

ЛАДИСЛАВ МНЯЧКО

LADISLAV MŇAČKO

1919—1995

Прозаик и есеист, Л. Мнячко е един от най-превежданите словашки автори. Неговата биография на участник в антифашистката съпротива, партиен деятел и известен журналист в словашкия следвоенен печат е източник на сюжетите в неговото творчество. Въпреки идеологическата си ангажираност Мнячко остава верен на принципа си да отразява нещата както ги вижда в живота, а не според химерите на политическата доктрина. На тази основа той става един от първите значими източноевропейски писатели, отразили художествено прелома след премахването на култа към личността и първото интензифициране на културните и философските връзки между Изтока и Запада след годините на „студената война". Автор с утвърдено публицистично перо, Мнячко изявява началото на този прелом с нашумелите си „Закъснели репортажи" („Oneskorené reportáže") — безпощадна равносметка на деформациите в словашкото общество по време на авторитарния режим през първите следвоенни години. Въпреки своя критицизъм Мнячко не се отказва от комунистическите си убеждения и отначало не разрешава превода на репортажите. Това става повод за задочна дискусия със западногерманския драматург Ролф Хохут, който пък не разрешава превода на своята привлякла вниманието антиклерикална пиеса „Наставникът" в социалистическите страни. Писмото на Мнячко по този повод е отпечатано без означен преводач в сп. „Литературна мисъл" (№ 6, 1964, с. 132—136) и представлява интересно за българския читател свидетелство за противоречието между верността към идейната презумпция и нейната несъвместимост с размаха на художественото слово. Особено любопитни са сравненията, направени от Мнячко за отзвука на „Един ден на Иван Денисович" от А. И. Солженицин като преломна творба, не само като изобличение, но и като реализация на непознати естетически възможности.

Слабо проучената връзка между западноевропейския литературен екзистенциализъм и изстрадания хуманизъм в книгите на писатели като Солженицин и др. е в основата на философията на най-известното произведение на Мнячко „Смъртта се нарича Енгелхен" („Smŕt sa volá Engelchen"). Съобразно с господстващия тогава юбилеен антифашистки патос книгата излиза като първи номер от поредицата „Сражаващи се творби" на братиславското издателство за политическа литература в чест на 15-годишнината от Словашкото национално въстание. Синдромът за връзката между подбудите за съпротивата и реалното развитие на следвоенния свят се изявява в романа чрез мащабен със социалните си измерения действен психологизъм. Автобиографичният импулс на Мнячко — участник в партизански отряд, станал причина за унищожаването на колибарското село Площина (действително съществувало) от немците, на-

сочва към драматична преоценка на кардиналните въпроси за войната и мира и за истинските човешки стойности, повлияни и респективно отстоявани от вихрещия се през военните години дух на всеобща агресивност. Направената преоценка е част от едно ново световно литературно виждане спрямо Втората световна война, чиито следи поставят характерите на участниците в нея на тежки нравствени изпитания. Преломността на момента е подчертана от времетраенето на действието — тежко раненият герой посреща в болницата победата над фашизма. Скован от раните, той насочва мисълта си към току-що преживяното, търсейки причините за дълбоките човешки трагедии, за които войната е само жесток и изостряш човешките отношения фон. Въпреки победата след войната бившите партизани се озовават с нарушено душевно равновесие вследствие спомена за преживените жестокости, които не могат да бъдат компенсирани в личен план с принадлежността към справедливата кауза. Дори финалният подтик към действие — главният герой се запътва да търси есесовеца Енгелхен — виновник за унищожаването на селото и на неговите жители — не обещава да възвърне изгубената душевност.

Българското издание е в амбициозната за времето си поредица „Меридиани“ на издателство „Народна младеж“ (1964) в превод на Катя Витанова. Въпреки че преводът е от чешкото издание, поради близостта на двата езика няма грешки и пропуски, с изключение на дребни лексикални несъответствия. Редом с преводи на други съвременни славянски прозаици Витанова отбелязва нов успех в представянето на произведението на Мнячко на български, което има значителен читателски отзвук (15 000 екз. тираж). Преводачката запазва съотношението между немски и чешки език, съобразно с акцентите, дадени от автора. Този езиков диалог спомага за характеристиката на героите и придава допълнителен колорит на немските образи. Витанова успява да създаде нужната текстова монолитност въпреки използването на пасажи, предадени на немски език и преведени допълнително.

След разгрома на Пражката пролет през 1968 г. Мнячко напуска Чехословакия и след престой в Израел остава да живее в Австрия. Написаното през този период от него се характеризира с търсене на причините за големите исторически сблъсъци между великите сили и свързаните с тях агресии, жертви на които стават малките народи. Силно изобличение на комунистическия режим в окупирана Чехословакия се съдържа в написания в оруеловски стил роман „Другарят Мюнхаузен“ (1972). Обширен откъс от него е преведен на български език от Христина Балабанова във в. „Култура“ (№ 15, 12.IV.1991) заедно с кратка съпроводителна бележка под заглавие „Груповият антисекс“. Използвайки рамката на популярните приключения на Мюнхаузен, Мнячко успява да предаде гротескните трагикомични изкривявания на обществото под безогледния натиск на една войнстваща идеология, деформираща и най-обикновените неща от човешкия живот. Макар и недостатъчно, преведеното от Л. Мнячко дава представа за творческите намерения на един самобитен писател в исторически преломно време. Чрез него българската рецепция се обогатява с проникването на тепърва развиващото се у нас текстово съчетание на многопосочна идейна пристрастеност с нюансите и свежестта на лично преживяното.

Иван Павлов

ЛАДИСЛАВ (ЛАЦО) НОВОМЕСКИ

LADISLAV NOVOMESKÝ

1904—1976

Л. Новомески е един от най-ярките представители на съвременната словашка поезия, чийто житейски и творчески път е наситен с драматизма на националното развитие на Словакия. Той успява да съчетае въздействието на междувоенния европейски художествен авангард с вълнуващата местна художествена образност, почерпана от динамиката на модерния град, фолклора и лиризма на човешкото ежедневие.

Роден е в Будапеща като Ладислав Михал в занаятчийско семейство. Завършва учителски институт и от 1923 г. започва работа като учител в Братислава, където същевременно следва във Философския факултет на университета „Я. А. Коменски". Той е един от пионерите на възприемането на европейския поетически авангард в Словакия и основател на списанието „ДАВ", ориентирано към възгледите на конструктивизма и поетизма. Списанието излиза от 1924 до 1937 г. и се превръща в трибуна на творчески експериментиращата и левичарски настроена словашка интелигенция.

Новомески публикува в комунистическия печат, смятайки, че подобно на поетическия авангард левите идеи са нужното, променящо епохата новаторство. Посещава Съветския съюз и наблюдава отблизо Гражданската война в Испания. По време на Втората световна война е един от главните вдъхновители на антифашисткото Словашко национално въстание през 1944 г., а след това — един от строителите на следвоенната чехословашка държава. В годините на култа към личността е хвърлен в затвора (1951—1956) с фалшивото обвинение, че е словашки националист. Напълно реабилитиран през 1963 г., до смъртта си той използва големия си човешки и творчески опит за въздействие върху словашкия обществен и културен живот.

Цялото творчество на Новомески е подчинено на желанието за задължителен глобален синтез на неговата поезия, чийто ритъм и семантика в стремежа си да обхванат всичко я правят понякога непреводима. Неговото непрекъснато желание да види словашката поезия в национален и световен контекст обяснява авторството му на различни манифести, възвестяващи появата на различни авангардни направления на словашка земя. С неговото ранно творчество словашката литература извървява побързо епохата на силно немско и унгарско културно влияние и успява в много отношения да прескочи клопките на националистическия утилитаризъм: стихосбирката „Ромбоид" (1932), посветена на „потъналата в забрава памет на Янко Крал, запознал поезията със словашката литература".

Още с поетическия си дебют — сборника „Неделя" (1927), в духа на времето Новомески пише не за революцията, а по революционен начин, внасяйки в словашкия поетичен речник елементи от поетиката на сюр-

реализма и богата, понякога странна метафорика. Тази тенденция се задълбочава в следващите стихосбирки „Отворени прозорци“ („Otvorené okná“, 1935) и „Светец зад селото“ („Svätý za dedinou“, 1939). Тук той се доближава до изявите на чешкия поетизъм с главен представител Витезслав Незвал.

Поетическите впечатления от борбите през Втората световна война Новомески изразява в стихосбирката „С контрабандно моливче“, („Pašovanou ceruzkou“, 1946). След принудителната пауза той насища своята възприела изстраданата житейска мъдрост лирика с мирогледа на едно свръхидеологизирано общество. Това, което прави неговото творчество привлекателно въпреки идейната монотонност, са спомените от младежките лъкатушения на идеята, чието привидно тържество е било свързано и с желание за творческо новаторство: сбирките „Оттам и други стихотворения“ („Stamodtial a iné“, 1964), „Вила Тереза“ („Vila Tereza“, 1963), „До града 30 минути“ („Do mesta 30 min.“, 1963).

В България творчеството на Новомески прониква по времето на т. нар. априлско размразяване, когато освен премахването на обществените последици от култа към личността в литературен план се прояви и естествен интерес към дотогава забранявани творчески практики особено от времето на междувоенния авангард. Тази художествена нагласа, разпространявана у нас системно предимно с експериментите на Гео Милев, остава непозната, което личи и в облика на съвременния български поетичен език. Патетичната нагласа на българската поезия контрастира с богатата метафоричност на сюрреализма, който в Чехия и Словакия придобива очертанията на верижни поетични асоциации (поетизъм). За разлика от западноевропейската абстрактна или религиозна медитативност, в основата на образността на славянските авангардисти импресионистично мощно се извисяват контурите на баладични и други фолклорни мотиви. На тази основа преводачът Вътьо Раковски сравнява Новомески с творчеството на А. Далчев и Д. Пантелеев от 20-те години и с делничния поетичен език на Н. Вапцаров.

Някъде в началото на 60-те години Раковски лично се среща в Прага с наскоро освободения от затвора словашки поет. Българският преводач е впечатлен от съчетанието между интимна връзка с околния свят и нравствена устойчивост, подложена на сурови изпитания през годините. Вътьо Раковски и Николай Марангозов са преводачи на Новомески в „Антология на словашката поезия“ (С., Народна култура, 1966), а Раковски заедно с Димитър Стефанов е преводач и съставител на специалния подбор на стихове от Новомески в сбирката „Излъгаха ли те мечтите“ (С., 1969) в престижната поредица „Съвременни поети“ на издателство „Народна култура“. Не е без значение, че редактор на подборката е бележитият преводач от славянски езици Григор Ленков.

„Антологията на словашката поезия“ е част от планирани обзори на поетично творчество, в което вече могат да бъдат включвани и писатели, дотогава спирани по идеологически причини. В послеслова се казва, че поетичното дело на Новомески „заедно с нравствените и интелектуалните качества на неговата личност е една от най-хубавите и най-трагични глави в историята на словашката литература“ (с. 210).

Програмното „Стихотворение“ от сборника „Неделя“ впечатлява българските преводачи и присъства в „Антологията“ в превод на Н. Ма-

рангозов и в „Излъгаха ли те мечтите“ в превод на В. Раковски. Авангардната космополитност, лесно постижима с детското откровение на поета, е предадена с възможности, изразяващи и една оформила се етапност в българската поезия. Независимо че Раковски е по-отдалечен от Новомески като поетично поколение, той предава по-адекватно „Стихотворението“ от 20-те години:

Винаги на земята е имало силни и слаби.
Във Ню Йорк се издигаха небостъргачи.
Смееше се и Париж,
свързан с хубави мостове.
Негърът обичаше своята негърка
край брега на Слоновата кост.
И жената в Москва
мечтаеше за по-друго щастие,
за повече хляб.

(Н. Марангозов)

В света на силни и на слаби се деляха.
В Ню Йорк небостъргачите стърчаха.
Париж се смееше,
съшит красиво с мост до мост,
и негър негърка обичаше
в Брега на слоновата кост,
една жена в Москва
копнееше в ония дни
за щастие, за къшей хляб.

(В. Раковски)

Na svete boli silní I slabí,
v New Yorku stáli mrakodrapy.
Smial sa i Paríž,
zošitý krásnymi mosty,
a černoch černošku miloval
na Brehu Slonovej Kosti
a žena v Moskve
o lepšom štástí snila,
o väčšej skyve chleba.
(„Báseň“)[1]

В „Излъгаха ли те мечтите“ са включени стихотворенията „Испанско небе“ („Spanielska obloha“) от сборника „Светец зад селото“ и „Слугиня“ („Slúžka“) от сборника „Неделя“, които в антологията са преведени от Н. Марангозов, а тук — от В. Раковски. Тази преводаческа конкуренция, от една страна, не позволява на българския читател да се запознае с нови творби на Новомески, но, от друга, дава възможност за изява на българските преводачески възможности по отношение на авангардисткия междувоенен свободен стих:

Превързано е то със бинта снежен на Гуадарама.
Аз нивга няма да забравя как
в гръдта му екнеше гърмът на ескадрилите
и зъбите му тракаха от страшния картеч.

(Н. Марангозов)

Бинтовано е със снега на Гуадарама
не ще забравя никога това,
как във гърдите му бучаха ескадрили
как тракаха със зъби автомати.

(В. Раковски)

По-значителна разлика се появява в самото начало на „Слугиня“, където словашкото наименование на слугинята е дадено от Новомески с малки букви — „furko mária“. Това не пречи на Марангозов да го изпише

като лично име, докато за Раковски това е основание да се преведе като „Аз, (множество Марии), дойдох с мнозина на света“. Степента на познаване на езика влиза в плодотворна връзка с поетичната образност на различните поколения български преводачи.

Обществено ускорение след рухването на догматизма е отмерено в плана на личната равносметка и устойчивост и съставлява есенцията на сбирката „Оттам и други“. Преведеното от Д. Стефанов стихотворение „Шепнешком“ дава и заглавието на целия подбор с доверяващия стих „Излъгаха ли те мечтите?!“ Така рецепцията на Новомески в България дава началото на проникването на поезията на равносметката и на отминалите идейни илюзии, която съставлява главният патос на т. нар. априлско поколение в българската литература. Не е без значение и фактът, че в последното издание на масовия университетски учебник по славянски литератури от Емил Георгиев е включен очерк за Новомески[2].

БЕЛЕЖКИ

[1] Nenáhodné stretnutia. Bratislava, 1974, 62–76.

[2] Очерки по история на славянските литератури. II ч. С., 1971, 377—381.)

Иван Павлов

ПАВОЛ ОРСАГ ХВЙЕЗДОСЛАВ

PAVOL ORSAG HVIEZDOSLAV

1849—1921

Хвйездослав е централна фигура в словашката поезия от последната четвърт на XIX до началото на XX в.; още приживе получава признанието на национален поет, чрез който словашката духовност говори на света. Той е продължител на традициите на възрожденската литература и изразител на нов синтез между идеал и действителност, с което прави словашката поезия съпричастна на европейските естетически и интелектуални идеи. Автор е на жанрово и тематично богата лирическа и епическа поезия, създава и няколко драматически произведения. Утвърждава силаботоническото стихосложение в словашката поезия и чрез ярката си индивидуалност я освобождава от литературно-фолклорните конвенции, издигнати в естетически принцип от романтическата школа на Л. Щур. Със своето преводаческо дело Хвйездослав документира интереса си към чуждите литератури и култури: превежда произведения на европейската и световната класика, като първата част на „Фауст“ на Гьоте, „Хамлет“ на Шекспир, „Борис Годунов“ на Пушкин, „Кримски сонети“ на Мицкевич, лирически творби на Лермонтов, Словацки, Шилер, Петьофи, Арани и др.

Още първата сбирка на Хвйездослав „Поетически иглики“ („Básnické prviesenky“. 1868), издадена под псевдонима Йозеф Збрански, го свързва с романтическата традиция на Андрей Сладкович, комуто е посветена. Стиховете му от 70-те години са събрани в стихосбирката „Огнище и огън“ („Krb a vatra“), подредени в отделни цикли. Макар че стихосбирката остава неиздадена, почти всички стихотворения са публикувани в сп. „Словенске похляди“, на чиито страници се появява по-голяма част от лириката на Хвйездослав. Свободата, справедливостта, красотата, определят високата мисия на поета и поезията в неговите идейно-естетически възгледи. Съзнателно търсено разнообразие и съвършенство на формата, рефлексивност и риторичност, съчетани с богата образност — поетиката на Хвйездослав художествено „обективира“ универсалните, „висши“ ценности, в чиято перспектива конфликтните преживявания се хармонизират. В опита си да типологизира съчетанието на романтически и реалистически черти в неговата поезия, словашкото литературознание го определя като представител на парнасизма[1]. Функционални са сравненията с романтизма на В. Юго, които предполагат контакти с неговото творчество посредством чешкия и унгарския контекст. В стила на Юго е голямата лирико-епическа творба „Облаци“ („Oblaky“, 1879), посветена на живота и проблемите на човечеството в планетарен мащаб.

Поезията на Хвйездослав е дълбоко свързана с националния живот и съдба и това до голяма степен определя нейния вътрешен драматизъм: от една страна, високите идеали на творчеството и примера на „великаните на свободната поезия“, от друга — императива за служене на народа, кой-

то е подложен на икономически и политически гнет и чието безправно положение се задълбочава след австро-унгарската спогодба от 1867 г. На темата за свободата са посветени циклите „Песни на свободата“ („Spevy slobody“) от стихосбирката „Огнище и огън“, „Северни сияния“ („Severné žiare“, 1870—1872), където националноосвободителната идея получава исторически смисъл и перспектива в славянския патриотизъм на Хвйездослав. Славянофилската ориентация на словашкия поет определя до голяма степен неговата литературнокритическа рецепция в България. В „Славянски календар“ за 1922 г. Н. Бобчев пише статия, посветена на трима велики славянски поети: Иван Вазов, Александър Блок и Павел Орсаг Хвйездослав по повод на тяхната смърт, като подчертава, че значението на Хвйездослав за словашката литература напомня значението на Вазов за българската[2]. По време на Руско-турската освободителна война Хвйездослав, подобно на други славянски поети, откликва възторжено на разгромяването на турските войски, пише редица стихотворения по повод събитията на Балкана[3].

Основните теми и мотиви в лириката му намират израз в циклите „Сонети“ (1882—1885), „Вейчици“ I, II, III („Letorosty“, 1885—1893), „Псалми и химни“ („Žalmy a hymny“, 1882—1892), „Разходки напролет“ („Prechádzky jarom“, 1898) и „Разходки лете“ („Prechádzky letom“, 1898), „Тъги“ („Stesky“, 1900—1915). В тях преобладава лирическата рефлексия, която обединява настроения, породени от дòсега с природата, и патриотична и социално-нравствена проблематика. Противоречието между „визията на идеалното“ и аналитично-критичния поглед към реалното определя емоционалното и мисловното богатство на поезията на Хвйездослав, както и своеобразното съчетание на романтично-героичната стилизация с респекта към конкретните факти и психологическия детайл, което му позволява епически да пресъздаде словашкия национален живот. Между неговите епически творби в стихове се откроява баладичната поема „Жената на горския“ („Nájnikova žena“, 1886), която има значението на класическа творба в словашката литература. Той създава поеми и драми с библейски сюжети (между които „Каин“, 1900; „Ирод и „Иродиада“, 1909), в които алегорично вплита социалните и нравствените конфликти на своето време.

Идеите на човешкия прогрес и хуманизъм, съдбата на Европа и света са постоянна тема в творчеството на Хвйездослав и това обяснява присъствието на културно-исторически реминисценции, използването на митологически и библейски образи и сюжети. Избухването на Първата световна война го ангажира пряко със съдбата на Европа и света и става повод за написването на „Кървави сонети“ през септември 1914 г. Стихосбирката се състои от 32 сонета, в които лирическото чувство следва драматичния сблъсък на контрастни психически състояния и размисли: болката от ужасите на войната, разочарованието и съмнението в идеите на прогреса са катарзисно преодолени в оптимистичната картина на бъдещия нов свят на свобода, братство, справедливост, който очакваният мир ще донесе. Осъждайки войната и страданията, които тя причинява, Хвйездослав я свързва същевременно с гибелта на славянските поробители и събудените от това надежди за славянските народи в Австро-Унгария.

„Кървави сонети“ („Krvavé sonety“) влизат в първото книжно издание на поезията на Хвйездослав на български език през 1981 г. в превод на Пенчо Симов. Подборът, озаглавен „Хляб и светлина“[4], за пръв път представя словашкия поет в един по-широк лирически регистър — с преводи на стихотворения от циклите „Есенни звуци“ („Jesenné zvuky“, 1878—1880), „Вейчици“ (в превод на П. Симов „Издънки“), „Тъги“, „Северни сияния“ и „Песни на свободата“ — общо 14 стихотворения. Преводачът е автор и на предговора към изданието („С прометеевска дързост“), който очертава художественото новаторство на Хвйездослав в словашкия литературен контекст и жанровото разнообразие на поезията му. Както подсказва и заглавието на предговора (нескрита асоциация с образа на славянския Прометей в поезията на Хвйездослав), П. Симов акцентира върху патриотичната тема, търсейки (в съзвучие със словашката критическа интерпретация)[5] нейните общохуманистични и нравствени измерения. „Хляб и светлина“ е първото преводно представяне на словашкия литературен класик у нас с произведение, което има характера на стихосбирка (каквито са „Кървави сонети“). Изборът на творбата не е случаен — с романтично-утопичната вяра в идеите на прогреса тя естествено се вписва в тогавашния социокултурен контекст.

Като преводач с безспорен опит и професионализъм П. Симов се е справил блестящо с възпроизвеждането на формалните особености на стиха: царски сонет в метриката на петостъпния ямб. На семиотично-стилово равнище се забелязва модернизация на оригинала чрез нивелиране на конкретното, индивидуалното и контекстово специфичното по посока на абстрактното и общото[6], което жанрово приближава творбата до тематичните и изразните конотации на т. нар. гражданска поезия. Характерно е редуцирането на християнската образност с нравствено-оценъчен смисъл. Например в сонета „След този ад дали ще ни дари“ стихът (в буквален превод): „Дали по заповед ще засияе светата троица на любовта?“, е транслиран на български по следния начин: „Дали развоя/ще осени с любов безброй души?“ Постижение за преводача са стихотворенията с интимно-изповеден тон, като: „Аз съм звук, летящ из пустош оглушала“ („Som onen zvuk, čo letí pušt'ou hluchou“),„Премина пролетта“ („A jaro prešlo“), „Виж ябълката“ („Tá jablon“), които разкриват един непознат за българския читател образ на лирика Хвйездослав.

В „Хляб и светлина“ П. Симов прави нови преводи на стихотворения, познати в поетическия превод на Димитър Пантелеев от „Антология на словашката поезия“ (1966) и „Антология на чешката и словашката поезия“ (1971): „Ще оживееш!“ („Oživneš!“), преведено от Пантелеев „Ще възкръснеш!“, „Ако знаеха звездите“ и три сонета от „Кървави сонети“. По отношение на сонетите Д. Пантелеев проявява по-голям усет за емоционалното съпричастие на лирическия субект към изобразените събития; първостепенно значение за него има функционалната еквивалентност на лирическото чувство, а не стриктното спазване на формата. В споменатите две антологии количеството и подборът на преводите почти не се отличават — очевидна е тенденцията Хвйездослав да бъде представен предимно с патриотичната си поезия. Тенденция, която като цяло характеризира преводната му рецепция в България.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Miko, Fr.* Inovácia a syntéza u P. O. Hviezdoslava. – In: Hodnoty a literárny proces. Bratislava, 1982.

[2] Бобчев, Н. Три велики славянски поета — Иван Вазов, Александър Блок и П. О. Звездослав (по повод на тяхната смърт). — Славянски календар за 1922 г.

[3] *Георгиев, Е.* Български образи в славянските литератури. С., 1969, с. 386.

[4] *Хвйездослав, Павол Орсаг.* Хляб и светлина. Подбрал и превел от словашки Пенчо Симов. С., 1981.

[5] *Šmatlák, St.* Slovenský Prometej. – In: Sučastnost' a literatura. Bratislava, 1975.

[6] *Балабанова, Хр.* Внушителен поетически размисъл. (Рец. за „Хляб и светлина"). — Панорама, 1983, № 2.

Христина Балабанова

НАЧАЛНО ПРОНИКВАНЕ НА ЧЕШКАТА ЛИТЕРАТУРА В БЪЛГАРИЯ

Появата на интерес в България към създаденото от чешките писатели е обусловена от общото възрожденско предразположение на любопитство и съчувствие вследствие общата историческа съдба и проблеми на народи, намиращи се в многонационални, подчертано авторитарни империи. Първоначалният просвещенски научен приоритет на езика, литературата, миналото и фолклора бързо придобива масово-романтична мащабност чрез желаната от българи и чехи схема на национална идентичност. Създадената от чешки учени наука славянска филология ефективно квалифицира подчертано лингвоцентричния и историографски характер на Българското възраждане. Именно заради това авторите на първите български преводи на чешки писатели са известни учени-слависти. С оглед на популярността на латинския и немския език като основни в хуманитарните науки тогава някои от тези преводи са правени от тях на български език. Обобщение на резултатите от това първоначално проникване откриваме в академични изследвания на Борис Йоцов („Йозеф Добровски и нашето Възраждане", Българска историческа библиотека, т. III, 1930), Емил Георгиев („Българи и чехи в епохата на тяхното Възраждане", Годишник на Софийския университет, Историко-филологически факултет, том XLII, 1945—1946, с. 1—8; Годишник на Софийския университет, Филологически факултет, т. XI, 1952—1953, втора част, с. 3—164) и др. В тях е анализиран чешкият принос за развитието на българския книжовен език, история и фолклор, който по косвен път съдейства за култивираното възприемане на чешката литература в България. Тук специално място заемат чешките материали на български език, посветени на проблемите на превода, ексцерпирани от известното литературоведско съчинение на Йозеф Юнгман (1773—1847) „Словесност" („Slovesnost") — „Нещо за преводите" в сп. „Читалище" (№ 1, 1872, с. 77—81). За интереса към подобна проблематика свидетелства и фактът от финала на въпросната статия, от който става ясно, че тя е преведена от Атанас Т. Илиев (1852—1927), а бележките за автора в края са дело на К. И. Попов (Мирски)[1]. Последният пише и статията „За обогатяването на бащиния наш език" (също публикувана в сп. „Читалище" (№ 19, 1874, с. 554—556), като за основа използва текстове на Юнгман. Според Д. Иванова текстът „не е буквален превод, а самостоятелен труд, в който намираме трансформирани според българската книжовна практика и нейните нужди идеи за пътищата и начините за усъвършенстване на българския книжовен език" (доклад „Чешката славистика и лингвистичните идеи в България през епохата на Възраждането", Българо-чешка конференция, Пловдив, 28.V.1993). Шумно честваната от нашите възрожденци 100-годишнина от рождението на Юнгман (1873) утвърждава преводите на роден език като източник за обогатяване на националното книжовно мислене[2].

Непризнаващото никакви задръжки романтично „откривателство“ и култ към старината започват да дават своите рефлекси и по българските земи. Въпросът за изгубени свидетелства за българското минало придобива исторически и културни измерения. Един от първите новобългарски поети Райко Жинзифов (1839—1877) призовава: „да изтърсиме сите наши църкви и манастири: може би е останало некое старо народно съкровище, в кое, като в огледало ще видиме животът на нашите дедове; негли вам клетата ни съдбина, оставила негибната некоя си ръкопис, като на русите славното Слово пълку Игорове, на чесите нихното им Краледворска ръкопис и пр.“[3] В острата си рецензия за Жинзифовата „Новобългарска сбирка“ Любен Каравелов противопоставя друг научно-просвещенски подход към славянското минало: „Наместо да оха, да аха в своето предисловие, че проклетите гърци може да са изгорили нашите стари паметници, както и немците да са сторили чешките, г. Жинзифов трябваше са потруди да упознае българите с историческото значение и литературно достойнство на тия паметници.“[4] Прав по отношение на рецензираното слабо стихотворно майсторство, разделящ „историческо значение от литературно достойнство“, Каравелов греши по отношение на рецепционната предразположеност на българския читател, който всъщност радушно приема преводите на Жинзифов — де факто първите български преводи на чешка поезия. Преведените текстове са „откритият през 1813 г. от чешкия славист и поет Вацлав Ханка (1791—1861) Краледворски ръкопис, както и скоро последвалият го „намерен“ Зеленохорски ръкопис.

Макар и с фалшифицирано авторство и невярно представяни за творби от Ранното средновековие, двата ръкописа са първите творби в чешката литература с толкова широк обществен и литературен отзвук. Доказаното след десетилетия авторство (респективно съавторство) на Ханка не намалява значимостта на ръкописите в тематично отношение. Издаденият от Вацлав Ханка в Прага през 1852 г. „Полиглот“ („Polyglotta Kralodvorského rukopisu“) *съдържа преводи на въпросните ръкописи на* „руски, сръбски, илирски, полски, горнолужишки, италиански, английски, немски, и с образци на долнолужишки, малоруски, краински (словенски), френски и български“. Българският превод е дело на един от първите наши библиографи, учещи в Прага — Иван Шопов (1820—1853), и на Константин Петкович (неизв.—1898). По настояване на своя професор — известния руски славист И. И. Срезневски — последният издава в Санкт Петербург през 1852 г. откъса от Краледворския ръкопис „Древная чешская песня о суде Любуши с переводом на болгарском наречие“. Според най-добрия анализатор на българския вариант на „Полиглота“ Емил Георгиев „какво Ханка е взел от Шопов и какво от Петкович, е мъчно да се каже. За главен преводач обаче трябва да смятаме К. Петкович, както покъсно Ханка намеква, изброявайки преводачите на ръкописите“ („Влиянието на чешката литература“. Общо и сравнително литературознание. С., 1965, с. 213—223). Несъмнено влияние върху българския превод има руският превод на ръкописите „Краледворская рукопись. Собрание древнихъ чешскихъ эпическихъ и лирическихъ песень. Перевод Н. Берга. В чешской Праге, 1851 г.“

Пламенен славянофил, Р. Жинзифов решава да предаде на български новопоявилия се родствен славянски епос. Според духа на времето един-

ствено подобен жанр приляга на възрожденския патос, съпътстващ формирането на националните достойнства. С помощта на възприетата фолклорна образност Жинзифов издига многобройните повторения в чешкия текст до нивото на стилистично оцветени епитети и психологизира стереотипни сцени от народния епос. Липсата на стихотворен ритъм е присъща и на чешкия оригинал. Създателите на ръкописите са се стремили към ефекта на звукописната експресия, постигната на отделни места и в българския текст. Описателното разгръщане на оригиналния ритъм доближава превода на Жинзифов до тогавашните модели на българската стихотворна образност.

Ach vy lesi, tmaví lesi,
lesi miletinští!
Čemu vy se zelenáte
v zimě, lete volno?
Ráda-bych jáz neplakala,
nemútila srdce;
a řekněte dobrí ludie,
ktoby nepldkdl zdě?
Kde moje máti, dobrá máti?
Trávka na niej roste.
Ni mi brata, ni mi sestry.[5]

Ах ви, гори темни гори,
Гори Милетински!
Защо ви сте зелени
Зиме, лете едно?
И я сакам да не плачам,
Сърце да не кинем:
А кажете, добри люди,
Кой би тук не плакал?
Кам ми майка, добра майка?
Трава над нея растит.
Немам брата, немам сестра.
(Жинзифов)

Ах ти, горо, темна горо,
Горо, Милетинска.
Защо ти се зеленееш,
Зиме лете едно?
Рада бих аз да не плачам,
Сърце да не кършам;
Ал речете, люди добри,
Кой би тук не плакал,
Где мой татко — мили татко?
Закопан е в земя,
Где над майка — майка мила
Дребна трава расте.
Немам брата, нит сестра.
(Полиглот)

Текстуалното съпоставяне сочи определени диалектни влияния в българския превод и отговаря на тогавашния етап от развитието на нашия все още недостатъчно кодифициран книжовен език. Това е и причината в изданието на Срезневски да бъде включен още един български превод, неизвестно от кого, но с явното желание да се потърси по-единно изобразяване според сравнително единен езиков облик.Този недостатък съпътства и превода на Жинзифов; за неговата важност обаче свидетелства фактът, че авторът включва превода си от чешки (с несъмнено влияние на по-стари руски преводи) в своя творчески връх — „Новобългарска сбирка“, издадена през 1863 г. в Москва.

Интерес към делото на Вацлав Ханка се проявява и в издавания от Г. С. Раковски в. „Дунавски лебед“[6]. Училият в Чехия Теодосий Икономов (1836—1871) започва да сътрудничи в издаването на „Дунавски лебед“ и като резултат от това в бр. 43 от 25 юли 1861 г. излиза откъсът от краледворския ръкопис „Ярослав“[7]. За съжаление настъпилите разногласия между него и Раковски са причина за прекъсване на начинанието и за факта, че преводът излиза във вестника без обозначен преводач. Постигнатото от Икономов не е надминато от последвалия след десет години превод на чешките възпитаници Георги Бенев и Атанас Илиев (1852—1927).

Въпреки тромавостта на българския поетичен превод, неспособността да бъдат препредадени чешките поетични стъпки на български език и пресиленото диалектно обособяване на текста, появата на откъси от фалшифицираните чешки „Ръкописи“ представлява един от първите новобългарски поетични преводи изобщо. Целта на мистификацията на В. Ханка подбужда за подобно начинание и учителя Иван Гологанов, чии-

то „песни“, издадени от Ст. Веркович, съставят нашумялата на времето си „Веда словена“ (т. I, 1874; т. II, 1881).

Своеобразна изява на ревностното възрожденско търсене на чужди доказателства за националната идентичност е издаването на известния паметник на старата чешка литература — пътеписа „Патила“ на Вацлав Вратислав от Митровице (1576—1635), отпечатан за първи път в Чехия през 1777 и 1807 г. Пътеписният откъс, посветен на българските земи, е издаден в едно от първите български списания „Мирозрение“ (IV слистък, 1 май 1851, Виена) от неговия собственик — филолога Йоан Добрович, прекръстил се в знак на уважение пред славистичния патриарх Йозеф Добровски на Иван Добровски. Направеният от него превод е придружен от следната бележка, която днес може да бъде оценена като проява на своеобразна рецепционна стратегия: „Ако можим да получим и другото последование на тос пътнически деник в Цариград от Любородния редактор на тукашния Чехославянски деник Господина Ивотка и ако благоизволни Г. Х. Иречек да-н изясни някои места, които неможим твърде добря да разумявами, тогаз ще гу сместим и небо последствие в подирните числа за любопитните Съотечественици“[8].

Поощряваната от романтични източници фолклорно-рецепционна нагласа улеснява интереса към поезия с подчертано дидактично-възпитателен характер. Това е обяснението за превода на баснята „Завистник и скъперник“ („Lakomý a zavistný“) от първия новочешки поет Антонин Пухмайер (1769—1820). Д. Станчев отбелязва, че преводът е направен от руски (сп. „Читалище“, год. IV, 1874, с. 627). В същото списание вече са отпечатани някои от „Мъдрословията на славянския народ“ на видния чешки фолклорист и поет Ф. Л. Челаковски (1799—1852), които „разкриват характера на гърка, циганина и чифутина, разумява се посредством устата на славянския народ“ („Читалище“, год. II, № 15, 1872, с. 690—695).

Челаковски дебютира на български език със стихотворението си „Радост и жалост“ („Radost a žalost“)[9] в превод на споменатите вече Георги Бенев и Атанас Илиев. Присъщият на творбата лиризъм обаче е останал непреводим за неумелите преводачески усилия. Въпреки това същата преводаческа двойка демонстрира поне усет за поетическите величия в Чехия и представя най-големия чешки романтик К. Х. Маха (1810—1836) с неговите стихотворения „Двама злодейци“ („Dva zákeřníci“ — „Читалище“, 1871, № 10, прев. Г. Бенев и А. Илиев, с. 464) и „Веч го няма“ („Zalká jinoch v černo lesa“ — „Читалище“, 1872, № 18, прев. А. Илиев, с. 845). Близката на преводачите баладичност от българския фолклор не е достатъчна за предаването на мрачната разбойническа романтика, така характерна за творчеството на Маха.

Pokraj lesa pode skalou	Край гората, под скалата
Stálo dvé zlích zákeřníků	Двама злодейци стояли
Po loupeži dichtivých.	Наежени за крадеж.
	(„Двама злодейци“)

Подобно претенциозно насочване към върховете на тогавашната чешка поезия за съжаление не намира нужното поетическо покритие. Такава е и съдбата на опита на А. Илиев да преведе баладата на К. Я. Ербен (1811—1870) „Леглото на сирачето“ („Sirotkovo lůžko“), отпечатана в сп.

„Читалище“ (1871, № 5, с. 211), отличаваща се със същия нескопосан разпокъсан ритъм и същото като при посочените вече преводи семпло препредаване на стихотворната фабула.

Несъмнено най-голям отзвук на чешка поетическа творба в годините до Освобождението предизвиква бъдещият чешки национален химн — песента на основоположника на чешкия театър Йозеф Кайетан Тил (1808—1856) „Где е моята родина“ („Kde domov můj?“). Приятна като мелодия, тя твърде бързо се побългарява, като най-общо запазва последователността в описанието на чешката земя, пренесена върху български терен. В своето списание „Общ труд“ (№ 2, с. 69) Теодосий Икономов отпечатва през 1868 г. стихотворението „Де й родът ми“ („Kde domov můj?“) с подзаглавие „Подражание на чешката песня“. Една година след смъртта на Икономов стихотворението, увеличено с една строфа, е отпечатано в сп. „Летоструй“ (год. IV, 1872, с. 228). Съдбата на побългаряването е проследена подробно от Е. Георгиев, откриващ рефлекси от него в твърде неумелото стихотворение „Къде?“ от Поп Никола Г. Белчев Коприщенец („Читалище“, 1874, № 19, с. 557—558) чак до незабравимите от детските години творби на Иван Вазов „Де е България“ (1870) и П. Р. Славейков „Татковина“ (1882)[10].

Въпреки силната обществена ангажираност на нашите възрожденски писатели за преводачите на чешка поезия не остава незабелязан и „лиричният тенор на своето поколение“ (според израза на критика Ф. Кс. Шалда) — поетът Витезслав Халек (1835—1874). В стихотворението „Песник (Поет)“ от П. Иванов, излязло в сп. „Читалище“ (1875, № 2, с. 81—82) с обозначението „По чехски“ Емил Георгиев открива с подробен анализ влияние на прочутата стихосбирка на В. Халек „Вечерни песни“[11]. Силният отзвук от преждевременната смърт на Халек поражда и обширната статия на К. И. (Попов) Мирски отново в „Читалище“ (1875, № 3, с. 116—124), с което списанието потвърждава авторитета си на неоспорим център за издаване на чешка (а и не само чешка) преводна литература. Постепенно преоценката, настъпила в Чехия, относно творчеството на Халек, чийто творчески авторитет отстъпва пред размаха на гения на Ян Неруда, започва да личи с отдавания приоритет на Неруда, което е отразено в специална статия за последния.

Започналото много по-внушително проникване и превеждане на чешката литература в България след Освобождението е под знака на видимото културно присъствие на чешки музиканти, учители, художници и др. в току-що освободената държава. Много по-големите възможности за образователно и културно развитие позволяват очертаването на по-постоянни тенденции в условията за превод и възприемане на чешка литература. Истински колективни посредници стават периодичните издания „Зора“, „Денница“, „Българска сбирка“ и др. Авторитетът на Иван Вазов и Константин Величков и умелият подбор на включените текстове решаващо допринасят за безпрецедентната популярност на тяхната „Христоматия“ (1884). В нея освен Неруда е включен (в превод на Вазов и нашумелият тогава чешки поет Ярослав Врьхлицки (1853—1912) — с „Долу крилата!“ („Dolů s křídly!“), „Припомняне из Тацита“ („Reminiscence z Tacita“),„Ехуда Халеви“ („Jehuda Halevy“) и „Разговор на морето“ („Hovor na moři“). Неговите пиеси „В Диогеновата бъчва“ и особено известната

историческа комедия „Нощ в Карлщайн“ („Noc v Karlštejně“) са играни на сцената на Софийския народен театър през 1900 г. На рецепцията на Връхлицки в славянския свят обръща внимание известният междувоенен чешки българист Йозеф Пата (J. Vrclický a slovanský svět, Ročenka Kruhu přátel J. Vrchlického. Praha, 1940, s. 7–9).

Моделът на „Поезия славян. Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей“ (С. Петербург, 1871) на Н. В. Гербел влияят върху христоматийната практика на Иван Вазов[12]. През 1910 г. в чест на предстоящия Всеславянски събор на културните деятели в София Стилиян Чилингиров (1881—1962) издава „Славянска антология“, в която са включени стихове от чешките поети Ян Неруда, Сватоплук Чех, Ярослав Връхлицки, Витезслав Халек и далеч понезначителните К. Е. Тупи (Яблонски) и Адолф Черни. Въпреки опита за известна селекция от страна на Чилингиров (не включва преводи, които „само по себе си не представляват никакъв интерес“) антологията не постига целта си за широко представяне на всички съществуващи значими преводи на славянски поети[13].

Все пак съставителят не се отказва от преводаческите си намерения и основава „Чешка библиотека“, чийто първи номер представляват излезлите през 1919 г. „Песни на роба“, от Сватоплук Чех.

Чилингиров признава, че не е бил запознат с чешкия език и превежда само с помощта на подстрочник, изготвен от неговите близки приятели — журналиста Владимир Сис и известния чешки художник Иван (Ян) Мръквичка. Това оказва влияние върху качеството на превода, който въпреки ентусиазма на Чилингиров има предимно познавателен характер. По това време се подготвя издаването на две чешки творби, появили се през 1919 г. — „Песни на роба“ от Сватоплук Чех и „Рим“ от Йозеф Сватоплук Махар, преведени по същия начин от Чилингиров. Израз на стабилния интерес към споменатата поема на Чех е откъсът „Гусларево дете“, преведен и включен от Чилингиров в „Славянска антология“.

През разглеждания период като преводачи се отличават Ив. Вазов, Ст. Чилингиров, С. Ганев, Сава Огнянов (С. О., С. О-в, С. С. О.). Повечето от тях контактуват с чешкия език чрез посредници (немски или руски преводи, или чехи, живеещи в България). Някои преводачи са учили или пребивавали в Чехия и знаят езика. Преводи правят също А. Т. Балан (А. Т.) и Л. Милетич (Л. М.), които стават значими учени в областта на филологическата наука. Не е без значение и фактът, че именно тогава излиза и първата българска „История на славянските литератури“ (Пловдив, 1896) от бъдещия академик Йордан Иванов, съдържаща данни за най-важните чешки писатели.

Превеждани са интересни, но често пъти повърхностни творби. Издателите са били принудени да се съобразяват с тепърва развиващия се масов литературен вкус. Като подчертано гостоприемни спрямо чешката литература се очертават периодичните издания — „Българска сбирка“, „Денница“, „Наука“, „Славянски глас“ и др. Подобно на други области, и в областта на рецепцията на чешката литература у нас преломен се оказва периодът на Освобождението, с който започва голямата чешка културна инвазия в България. Чешката литература бива възприета в мащабност, надхвърляща реалното ѝ място в европейските литературни и културни

съотношения. Заслуга за това имат и българските преводачи на чешко литературно творчество.

БЕЛЕЖКИ

[1] Специално внимание на тази публикация отделя Е. Георгиев в „Значителен принос в създаването на българското литературознание“ (Българо-чешката дружба в литературата на XIX в. С., 1975, 5—34); вж. също и *Минкова, Л.* Възрожденска дидактика и робинзонади. — Лит. мисъл, 1990, № 8, 58—69, където е направено типологическо сравнение на преводното дело на езиковите пуристи Кампе, Юнгман и Богоров.

[2] *Иванова, Д.* За авторството на една статия във възрожденския печат. — Език и литература, 1992, № 3, 121—123.

[3] *Жинзифов, Р.* Публицистика. Т. 2. С., 1964, с. 237.

[4] Българска възрожденска критика. С., 1981, с. 92. Оценка на реализацията на превода е направена от *Павлов, И.* Социална и литературна конкретизация на Жинзифовия превод на Краледворския и Зеленохорския ръкопис. — В: Българо-чешки литературни паралели. Т. 2. С., 1992, 31—41.

[5] Polyglotta kralodvorského rukopisu, V Praze, 1852 (с. 103 от същото издание е и българският текст на „Полиглота“ (с. 792). Текстът на Жинзифовия превод е от Р. Жинзифов (Съчинения. С., 1927).

[6] Този въпрос е подробно разгледан от Е. Георгиев във „Влиянието на чешката литература“ (Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965, 216—217).

[7] Вж. и Архив на Г. С. Раковски. Т. 1. Събрал и подготвил за печат Г. Димов. С., 1952, с. 254.

[8] Мирозрение, списание помесячно, IV слистак, 1 мая 1851, Виена. Препечатан от Ив. Шишманов в Сборник за народни умотворения, наука и книжнина, книга VI, 1891, с. 172, като част от статията „Стари пътувания през България в посока на римския военен път от Бялград до Цариград“.

[9] Радост и жалост (Из Челаковски). — Читалище, год. II, 1871, № 10, с. 464.

[10] *Георгиев, Е.* Влиянието на чешката литература, 238—242.

[11] Пак там, 242—247; *Георгиев, Е.* Романтиката на В. Халек сред южните славяни. — In: Serts Slavica. In memoriam A. Schmaus. München, 1971, 185—190 — отпечатано и в: *Георгиев, Е.* Литературознание с повече измерения. С., 1974, 208—215. Вж. също и *Даскалов, Н.* Романтическият образ на националния подем в творчеството на двама славянски поети — П. Р. Славейков и В. Халек — В: Българо-чешки литературни паралели. Т. 1. С., 1983, 59—86.

[12] *Георгиев, Е.* Иван Вазов и Чехия. — В: *Георгиев, Е.* Литературознание..., 125—136.

[13] Славянска антология. Наредил Стилиян Чилингиров. С., 1910. От братя Чилингирови е издаван „Театрален лист“, в който е поместена биографията на Я. Врхлицки по повод представянето на неговата пиеса „Една нощ в Карлщайн“ в Народния театър през 1908 г. На въпросите на проникването на чешката литература в България през този период е посветена кандидатската дисертация на Соня Шимечкова (лектор по чешки език в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ 1966—1971 г.) „Рецепцията на чешката литература в България“ 1878—1914 г.; защитена през 1971 г. и съхранявана в Народната библиотека — София. Интерес в тази насока представлява и статията на Камен Михайлов „Петко Славейков и Чехия“ в: Práce z dějin slavistiky XIV, Praha, 1990, 165—173.

Иван Павлов

ПРЕВОДНА РЕЦЕПЦИЯ НА ЧЕШКАТА ПОЕЗИЯ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ XX ВЕК

В своята теория на превода чешкият литературовед Иржи Леви спира вниманието си върху интерпретацията на оригинала като израз на преводачески избор, който определя как преводът ще се впише в националната литература и култура или доколко връзката на превода с два литературни контекста открива перспективи за развитието на националната литература чрез една продуктивна осцилация между чуждо и свое[1]. Неговата концепция за функционалната вярност на оригинала, която получава развитие в „словашката школа“ с водещ теоретик Антон Попович[2], свързва възможностите за преизразяване на „обективната ценност“ на оригинала със стилистическата база и естетическите норми на приемащата литература. Инспирираната от структурализма комуникативна систематизация на преводната теория превръща превода във важен фактор на междулитературния и междукултурния диалог, интегрира го по нов начин в националния литературноисторически процес.

Преводаческият избор и неговата мотивация, участващи в исторически променящата се рецепционна стратегия на националната литература, приносът на превода за жанрово-стиловото ѝ диференциране, включително неговата комплементарна функция по отношение на липсващи или неразвити художествени структури в приемащата литература — тази проблематика става актуална и за българското литературознание, което преценява мястото на превода в националния литературноисторически процес. Сборниците „Преводът и българската култура“ (1981) и „Славянските литератури в България. Проблеми на рецепцията“ (1988) са емблематичен пример за историческото обвързване на преводната теория с рецепцията на чуждото творчество и неговия нов синтез в рамките на националната литература. Редом с проблемното активизиране на теорията и критиката на художествения превод през 70-те и 80-те години (сборниците „Изкуството на превода“) трябва да се отбележи теоретическото преосмисляне на художествения превод като явление, свързано с категорията художественост в историята на българската литература в книгата на Боян Ничев „Основи на сравнителното литературознание“ (1986). Въпросът за художествено равностойното трансформиране на оригинала е разгледан в контекста на стилистичната база на родната литература. Възгледите на И. Леви, А. Попович, А. Д. Щвейцер и други теоретици на превода, които систематизират принципите и нормите за еквивалентна художествена репродукция на оригинала, намират приложение в българската теория и критика на превода, макар да не кристализират в система за практическо ръководство на преводаческите решения. В последните дветри десетилетия преводът на поезия (включително чешка поезия) е „инструктиран“ и „анализиран“ от изискванията за интерпретационно вникна-

не в оригинала и функционална вярност към неговата стилистика и строфични особености, към светогледната и естетическата позиция на превеждания поет[3]. Нормативният подход се съпътства от акцентиране и отстояване на творческия момент в поетическия превод срещу априорното лимитиране на преводимо и непреводимо. Ярък пример за резултатно активизиране на преводаческата „креативност“ е поемата „Едисон“ на В. Незвал в превод на Григор Ленков. Именно интересът към непреводимото, теоретизиран от гледна точка на границите и възможностите на еквивалентната замяна (в книгата на С. Влахов и С. Флорин „Непреводимото в превода“), свидетелства за засилването на творческия момент в интерпретацията на оригинала и разширяването на стилистичните възможности на българската литература. На този фон на динамично взаимодействие между преводна и оригинална литература („свое“—„чуждо“) художественият превод и на първо място поетичният превод, към който се предявяват най-много изисквания за равностойно транслиране на чуждите естетически ценности, се превръщат във важен фактор на рецепционна активност.

В превода на чешка поезия заслужава да се отбележи един факт, с който нейната рецепция се вписва в общата тенденция за нов художествен прочит на вече превеждани творби на европейската и световната класика и за попълване на преводния фонд с автори и произведения (най-често класически), които не са били обект на художествено мотивиран рецепционен интерес. На първо място трябва да се споменат следните книги: Ян Неруда, „Избрани творби. Поезия. Разкази, фейлетони, очерци“ (1986)[4], „Карел Хинек Маха или „Гласът на падналата арфа“ (1993)[5], „Изкусителката и нейното куче. Старочешки Декамерон от XIV век“ (1993)[6], Карел Яромир Ербен, „Китка. Балади из народните предания“ (1994)[7]. Ян Неруда (Jan Neruda, 1834—1891 — вж. статията за него) е представен с жанрово-тематичен подбор от цялостното му поетично творчество в превод на Вътьо Раковски и Пенчо Симов. В книгата са включени и два стихотворни превода на Вазов: „Ний още не умеем да мрем“ и „Отколе нас съдбата зла потиска“. Докато в антологията „Чешки и словашки поети“ (1971)[8] акцентът е поставен върху „Космически песни“ („Písně kosmické“, 1878) — преводач е Д. Стефанов, — в изданието от 1986 г. на български зазвучава интимно интонираната лирика от „Простки мотиви“ („Prosté motivy“, 1883), стихотворения от „Балади и романси“ („Balady a romance“, 1883), „Петъчни песни“ („Zpěvy páteční“, 1896), които разкриват връзката му с фолклорно-баладната традиция, неконвенционалния му патриотизъм. Нов щрих в преводната рецепция на Неруда прибавят и иронично-афористичните стихове от цикъла „Каламбури“ („Elegické hříčky“). Преводачите са успели да пресъздадат лапидарния „повествователен“ стил в поезията на Неруда, въпреки че в отделни случаи остават повече верни на строфиката и римната схема за сметка на пластичния детайл.

След превода на Е. Георгиев и С. Русакиев от 1947 г. новият превод на поемата „Май“ на чешкия романтик Карел Хинек Маха (Karel Hynek Mácha, 1810—1836 — вж. статията за него), дело на Жоржета Чолакова, е безспорно завоевание както за преводачката, така и за българското преводаческо изкуство. Ако през 20-те години чрез преводите на Дора Габе българският читател успя да оцени шедьоврите на полската романтичес-

ка поезия, то чрез новия превод на „Май“ той се запознава с не по-малко сугестивното слово на Маха. Художественото въздействие на превода на Чолакова се дължи на богатата езикова инвенция на преводачката и на умението ѝ да постигне стилова еквивалентност на оригинала на парадигматично ниво. Преводът възпроизвежда образната и жанровата полисемия на поемата. Книгата „Карел Хинек Маха или „Гласът на падналата арфа“ съдържа и литературоведска (чешка и българска) интерпретация на произведението — един неконвенционален подход в издаването на преводна поезия, като се има предвид и билингвистичното успоредяване на оригиналния и преведения текст на „Май“. Българската рецепция на „Май“ се актуализира не само чрез превода, но и чрез проблемно осъвременения типологически паралел между поезията на Маха и Ботев (студията на Ж. Чолакова и Св. Бабакова „Смъртта в поезията на Маха и Ботев“).

С книгата „Изкусителката и нейното куче. Старочешки Декамерон от XIV век“ за пръв път на български език са представени (в подбор и превод на Д. Стефанов) образци от старочешката сатирична литература (в римувани стихове), свързана с културата на средновековния град. Сборникът съдържа известната старочешка мистерия „Врачът с мазилата“ („Mastičkář“), откъси от стихотворния епос „Десетте божи заповеди“ („Desatero kazánie božie“) с нравоучителни илюстрации на човешките пороци и слабости, хумористични куплети, посветени на занаятчийското съсловие; редом с произведения на неизвестни автори Стефанов е превел и „Нов съвет“ („Nová rada“) на Смил Флашка от Пардубице — произведение, което иносказателно, чрез въображаемия съвет на животните, визира средновековния владетел и неговото управление. Подчертано светският характер на тази литература, чийто герой е човекът от третото съсловие, насища езика и стила с разговорни и полемични интонации, с ефекта на пародията и сарказма. Както отбелязва в послеслова Иван Павлов, преводачът успява да постигне равновесие между чужди и родни художествени елементи, „без да прекалява с вулгаризми и архаизми.“ Спазен е и хореичният ритъм на оригиналния стих.

Въпреки рецепционния интерес към Карел Яромир Ербен (Karel Jaromír Erben, 1811—1870) и неговата сбирка „Китка от народни предания“ („Kitice z pověstí národních“, 1853) още по времето на Българското възраждане, направените тогава преводи остават на нивото на лишената от поезия перифраза на оригиналния текст. Такъв характер има преводът на баладата „Легло на сирачето“ („Sirotkovo lůžko“), публикуван в сп. „Читалище“ през 1871 г., чийто автор е Атанас Т. Илиев (един от училите в Чехия популяризатори на чешката литература у нас). В това отношение „Китка“ има съдбата на Маховия „Май“, въпреки че фолклорната основа на сбирката я прави близка до българското художествено съзнание от това време. Баладите на Ербен не са подражание или т. нар. „отгласи“ на народни песни, а творческо използване на фолклорните предания и легенди по примера на немските и полските романтици. Ербен е създател на чешката литературна балада и неговата „Китка“ има значение на класическо произведение в традицията на чешката литература. Ербен „няма за цел имитативната репродукция на фолклора като естетическа ценност, а много повече — вижда в него извор на нравствени ценности“[9]. Лаконичният и стегнах стих с богати рими, активната роля на диалога с изрази-

телната непринуденост на народната реч, връзката между ритъм и лирическо настроение — това са качества, които приближават „Китка“ до представата за непреводимото (факт, споделен от преводача Атанас Звездинов). Звездинов превежда всички 12 балади, познати от първото издание на „Китка“. Акцентът върху жанра на баладата, изведен в заглавието („Балади за народните предания“) рамкира посланието на книгата в новата рецепционна ситуация — това е специфично чешкият модел на художествена обработка на баладни мотиви в типологически общото за славянския романтизъм ценностно отношение към народното творчество. В желанието си да избегне „побългаряване“ на фолклорната обагреност на оригинала преводачът разчита на своя опит и творчески възможности. Макар на места да постига сполучливи решения, като цяло Звездинов не успява адекватно да претвори поетиката на оригинала, свидетелство за което са отклоненията в мелодиката на стиха, в пластичното сцепление на лирически, повествователни и диалогично-драматични елементи. Характерният за чешката балада народо-разговорен език в редица случаи е „пожертван“ заради римата:

Не отивай, дъще моя!
Вън предателство те вика.
Грижа те е за детето,
в мене страх за тебе блика.
Ти убиецо безсрамен,
си върви без дъщеря ми;
а детето ти ли плаче,
тук на прага донеси го.

(„Воден дух“)

„Китка“ на Ербен принадлежи към класическите, национално репрезентативните творби, които поставят на изпитание творческите решения на преводача, „раздвоявайки“ неговата активност между историзацията и модернизацията на оригиналния текст.

Освен класически творби обект на преводна рецепция през 90-те години са творби на чешки поети, подложени на цензуриране и издателска забрана по време на т. нар. „нормализация“ в Чехословакия след 1968 г., т. е. възстановяване на идеологическия контрол в литературата и културата, който либерално-реформаторският дух на Пражката пролет бе премахнал. Заглавието „Завръщане към забраненото или из чешкия поетичен ъндърграунд“ тематично назовава направените от В. Раковски преводи от чешка поезия, публикувани в „Малка чешка библиотека“ (№ 3, 1995), приложение на поредицата „Хомо бохемикус“. Стихотворните преводи на Раковски антологично обединяват чешки поети с различен поетически профил и място в историята на чешката литература: Ян Захрадничек (Jan Zahradníček, 1905—1960), Иван Блатни (Ivan Blatný, 1919—1990), Ян Скацел (Jan Skácel, 1922—1989), Властимил Маршичек (Vlastimil Marščíček, 1923—2000), Карел Шиктанц (Karel Šiktanc, р. 1928 г.), Яна Щроблова (Jana Štroblová, р. 1936 г.) Карел Крил (Karel Kryl, 1944—1994). Ян Захрадничек, Иван Блатни, Ян Скацел и Карел Шиктанц са поети, известни със своята контраадаптивна позиция спрямо нормативната поетика на т. нар. „социалистически реализъм“, явление, синхронизиращо чешката литература с

европейските художествени процеси. Карел Крил, бардът на Пражката пролет, поетът, „изпял“ народната болка от отнетата свобода в популярната си авторска песен „Затваряй си портите, братко!“ („Bratříčku, zavírej vrátka“), е специфично явление на 60-те години: на роденатa в пражките джаз-клубове и камерни театрални сцени „песенна поезия“ (zpívaná poezie), която асимилира импулсите на западната субкултура на протеста, но като поетическо слово и негово нетрадиционно интегриране с другите изкуства се опира върху традициите на междувоенния чешки авангардизъм. Макар преведените стихотворения на Крил да са само две — „Затваряй си портите, братко!“ и „Паметник на сълзата“ („Pomník slzy“), В. Раковски е успял максимално да приближи българския читател към образната и ритмическата специфика на оригиналния текст.

За пръв път са преведени на български поетите Ян Захрадничек (три стихотворения от стихосбирката „La Saletta“), емигриралият в Англия през 1948 г. Иван Блатни (7 стихотворения от стихосбирките „Тази вечер“ — „Tento večer“, 1945; „Търсене на сегашно време“ — „Hledání přítomného času“, 1947; „Стари местожителства“ — „Stará bydliště“, 1979) и Яна Щроблова (5 стихотворения от стихосбирките „Гостилница „Двете сърца“ — „Hostinec u dvou srdcí“, 1956, и „Любовен шлагер“ — „Šlágr o lásce“, 1992). Ян Скацел заема почетно място в тази малка антология с 15 стихотворения, подбрани от стихосбирките „Скърбящата“ („Smuténka“, 1966) и „Кой пие вино в тъмнината“ („Kdo pije potmě víno“, 1988). Това дава възможност да се открои неговата архетипална и митична поезия, в която простотата на израза е минирана от смисловата неоднозначност на недоизказаното и загатнатото. В. Раковски публикува преводен цикъл от стихотворения на Скацел в сп. „Панорама“ (№ 1—2, 1991), някои от които са „дублирани“ в „Хомо бохемикус“, но в по-различен прочит. Интерпретационните разлики информират за стремежа на В. Раковски да остане верен на детайла. Първите български преводи на Скацел принадлежат на Григор Ленков в антологията „Чешки и словашки поети“ (1971), направени от книгата „Три книги .със стихове“ („Tři knihy veršů“, 1966). В подхода си Ленков се ръководи от интегралния смисъл на оригинала и разчита повече на творческата си интуиция. С изключение на Иван Блатни, чиято трагична емигрантска съдба го праща в забвение до 1979 г., и на Ян Захрадничек всички останали чешки поети, представени от В. Раковски, са активни участници в заредения с творчески елан литературен живот на 60-те години и оформят идеологически разкрепостения облик на чешката поезия от това време. Те са част от един богат на творчески индивидуалности и естетически демократизиран контекст, който въпреки активните и официално поощрявани връзки между България и Чехословакия след Втората световна война остава идейно-художествено филтриран от институционализираната рецепционна стратегия. Затова не е случайно, че „Хомо бохемикус“ в рубриката „Преведено за пръв път“ публикува нови преводи, допълващи едностранчиво изградената преводна рецепция на чешка поезия — връщане към „пропуснати“ автори и творби с безспорно значение в чешката поезия на XX в. В кн. 4 от 1995 г. преводачът Д. Стефанов представя Франтишек Халас (František Halas, 1901—1949) в непознатия за българския читател образ на трагичен поет, замислен над преходността на човешкия живот и „ужаса“ на самотата. Този образ контрастира на фраг-

ментарно-избирателната рецепция, ориентирана към неговата антифашистка и гражданско-революционна поезия — в антологиите „Чешки поети“ (1956)[10], „Чешки и словашки поети“ (1971), „Чехословашка поезия XX век“ (1983)[11].

След 1989 г. литературната периодика отново се превръща в основно звено за художествена комуникация с чешката поезия, както това е характерно за първата половина на XX в. и особено за междувоенния период. Пазарното децентрализиране на издателската политика (и съответно нейното комерсиализиране), освобождаването на културата от институционализираните форми на идеологически контрол оказват влияние върху рецепционния интерес към чуждите литератури. Демократизирането на културните контакти с Европа и света изтласква на заден план читателския (и издателски) интерес към литературата на бившите социалистически страни, целенасочено поддържан от социалистическата държава за сметка на наложената културна изолация спрямо т. нар. „западна култура“. Сравнението с преводната рецепция на чешката поезия (и литература) до Втората световна война не означава непременно сходство в причините и мотивите. Но модернизирането и европеизирането на българската литература след Освобождението (1878) до голяма степен е свързано с рецепцията на западноевропейските художествени ценности и естетико-философска мисъл.

В първата половина на XX в. антологичното представяне на чешката поезия заедно с преводите в периодичния печат са преобладаващи форми на рецепция. Първите художествени преводи на чешка поезия се свързват с името на Иван Вазов — стихотворения на Неруда и Ярослав Връхлицки (вж. статията за Връхлицки), многократно публикувани в периодичния печат и подбрано включени в „Славянска антология“ (1910) на Ст. Чилингиров и в стихотворния сборник „Славянски поети“ (1946), съставен от Л. Стоянов. От своя страна Вазов публикува своите чешки преводи в авторската си антология „Из големите поети“ (1911). Освен Неруда и Връхлицки в славянски профилираните антологии са представени: у Чилингиров — поетите Витезслав Халек (Vitězslav Hálek, 1835—1874), Адолф Черни (Adolf Černý, 1864—1952), Сватоплук Чех (Svatopluk Čech, 1846—1908); у Л. Стоянов — Отокар Бржезина (Otokar Březina, 1868—1929), Петър Безруч (Petr Bezruč, 1867—1958), Йозеф Хора (Josef Hora, 1891–1945), Иржи Волкер (Jiří Wolker, 1900—1924), Витезслав Незвал (Vitězslav Nezval, 1900—1958). През 1946 г. излиза и антологията „Огледалата на Вълтава“[12] с преводи на Кирил Христов, под редакцията на Цв. Вранска. Подготвяна дълги години, но неосъществена приживе на поета, тя е първата бохемистично ориентирана преводна антология, в която чешката поезия е обект на индивидуален подбор и интерпретация. Връхлицки, Безруч, Хора и Волкер са основните имена в последните две антологии. Подборът и интерпретацията на техни поетически текстове дават възможност за сравнения в подхода на преводачите — например Връхлицки в превод на Вазов и на К. Христов; Безруч в превод на К. Христов и на Н. Лилиев; И. Волкер — преведен от Дора Габе, Бленика и К. Христов; Хора — в прочита на К. Христов и Багряна. Преводите в „Огледалата на Вълтава“ и „Славянски поети“ показват художественото професионализиране на превода в рецепцията на различни по стил и поетика автори и творби.

През първите две десетилетия на XX в., и особено в междувоенния период, поетичният превод е предмет на особено внимание от страна на литературната критика, която поставя изискването за пресъздаване на художественото своеобразие на оригинала. В това отношение К. Христов подхожда с усет към стиха, ритъма и образността на Връхлицки и Безруч, въпреки че в някои случаи слага отпечатъка на своята авторска поетика. Поетичните преводи в „Славянски поети“ в по-голяма степен отразяват стремежа за интерпретационно вникване в чуждата творческа специфика — това се отнася най-вече за поезията на Волкер. Иржи Волкер е най-превежданият и най-издаваният чешки поет в България (вж. статията за него). В междувоенния период върху неговата поезия се изпробват различни преводачески решения. Преводите на Д. Габе и Бленика в „Славянски поети“ са принос в художествената реализация на Волкеровата поетическа чувствителност. Те намират място и в книгата „Избрани творби“ (1949)[13], съставена от Емил Георгиев, който също е един от преводачите на Волкер. Изданието обединява преводачи с различно творческо отношение към поетическото слово, което рефлектира върху художествената адекватност на преводите. През 50-те и 60-те години като преводач на Волкер се налага поетът Вътьо Раковски: в книгата „Гост в къщи“ (1963)[14], която най-пълно представя поезията на Волкер и в последвалото през 1983 г. „Избрано“[15] от творчеството на Смирненски и Волкер — една книга, илюстрираща идеологически изградената литературна типология Смирненски—Волкер. Тази типология, разчитаща на идейно-тематичното сходство в тяхната поезия и на биографията им на пролетарски поети, на практика неутрализира връзката на Волкер с чешката авангардна поезия от 20-те години. В предговора към „Избрано“ В. Раковски се ангажира с този типологичен паралел, който затваря пътя към другостта на Волкер. Така неговите преводи, макар направени професионално, с адекватна репродукция на строфиката и ритмическите особености на Волкеровата поезия, остават в сянката на „побългаряващата“ творчеството му сравнителна типология.

До 1950 г. освен поезията на Волкер в самостоятелни издания се появяват „Песни на Роба“ („Písně otroka“, 1894) на Св. Чех[16] в превод на Ст. Чилингиров (1919) и поемата на Карел Хинек Маха „Май“[17] в превод на Ем. Георгиев и С. Русакиев (1947). Преводът на Ст. Чилингиров, който (както показва и неговата „Славянска антология“) се ориентира към чешки поети от национално-патриотичната школа, е дескриптивен и нехудожествен, далеч под нивото на българските поетически преводи от това време. В своя превод на безсмъртната Махова поема Е. Георгиев и С. Русакиев постигат художествено внушение, използвайки максимално усъвършенстваните от символизма стилистически възможности на българския език, но контекстово се разминават с художественото послание на творбата.

С изключение на Незвал чешката междувоенна поезия с нейните авангардни художествени форми (поетизми) не се превежда и интерпретира синхронно. Преведеният от Д. Габе откъс от поемата на Незвал „Едисон“ (за пръв път публикуван в сп. „Изкуство и критика“ през 1938 г.) по-скоро маркира един роден от личните контакти между двамата поети творчески интерес, който не получава развитие чрез други преводи. Кни-

га със стихове на Незвал („Метличини и градове“[18]) излиза през 1965 г. Преводите са дело на В. Раковски, Д. Стефанов, Е. Багряна, Ат. Далчев. Подборът от 60 стихотворения обхваща почти всички творчески периоди на поета, включени са и някои от „политематичните“ нощни поеми на Незвал, между които „Едисон“ в превод на Гр. Ленков (вж. статията за Незвал). Преводът на Гр. Ленков се превръща в културно събитие, възприема се като образец за творческо себеотдаване на преводача-поет. Книгата „Метличини и градове“ приближава до българския читател поетическия свят на Незвал — в антологията „Чешки поети“ (1956) авангардистът Незвал остава пренебрегнат за сметка на „реалиста“ Незвал от следвоенния период. През 1990 г. излиза „Странният чародей“[19] (съставителство на Хр. Балабанова) — книга, която разширява присъствието на Незвал в българския културен контекст — освен поезия съдържа негови манифестни текстове, подбор от кореспонденцията му, откъси от спомените „Из моя живот“ („Z mého života“). Книгата има характера на антологичен сборник, в областта на поезията обединява стари и нови преводи, търсейки приемствеността в българската рецепция на поета.

Към рецепцията на чешката авангардна поезия се отнасят и преводите на Ярослав Сейферт (Jaroslav Seifert, 1901—1986) и Константин Бибъл (Konstantin Biebl, 1898—1951). Чешкият нобелист Сейферт има две книжни издания на български език (вж. статията за него). Първото томче с избрани стихотворения излиза през 1968 г. — съставители и преводачи са В. Раковски и Д. Стефанов. То съдържа 74 стихотворения, подбрани, както посочват преводачите в бележката към изданието, от почти всички излезли дотогава стихосбирки. Тук за пръв път е представена и образно-асоциативната му лирика от стихосбирката „На вълни T. S. F.“ („Na vlnách T. S. F.“, 1926). В сравнение с антологията „Чешки поети“ (1956) книгата „И пак е пролет“[20] е нов момент в рецепцията на Сейферт не само с подбора, но и със сполучливите преводачески решения. Втората книга със стихове и проза на Сейферт — „Цялата красота на този свят“ (1986)[21], разширява акцента върху авангардната лирика на поета и върху връзката му с художествения и културния живот на 20-те и 30-те години. Тя компенсира идеологически наложеното премълчаване на творчеството му след 1968 г. (името му отсъства от издадената през 1971 г. антология „Чешки и словашки поети“). И с предговора („Най-чешкият поет“), и с участието си като преводач на поезията (мемоарната проза е преведена от С. Канико-ва) В. Раковски актуализира традиционния интерес към творчеството на Сейферт. Мотивация за нов прочит на творчеството му (какъвто се наблюдава и в новопоявилите се литературоведски интерпретации) създава удостояването му с Нобелова награда през 1984 г.

След Незвал и Сейферт третата ярка фигура в чешката авангардна поезия (поетизма и сюрреализма) е Константин Бибъл. В първите си творчески стъпки той е повлиян от Иржи Волкер, но в неговата пролетарска поезия няма революционна борбеност, а любов и съчувствие към обикновените хора. Стихосбирките „Със златни вериги“ („Zlatými řetězy“, 1926) и „С кораба, който докарва чай и кафе“ („S lodí, jež dováží čaj a kávu“, 1927) бележат пътя на творческото му обвързване с авангардната естетика и поетика. С преживяванията си от Първата световна война (ранен е на балканския фронт) и непосредствените впечатления от екзотиката на тро-

пическите страни (посещава Ява, Суматра и Цейлон) Бибъл драматизира и проблематизира авангардната еуфория от модерния образ на света. Поемата на Бибъл „Новият Икар“ („Nový Ikaros“, 1929), изградена според модела на възприетата от Аполинеровата „Зона“ асоциативна техника, е едно от най-значителните произведения на модерната чешка поезия. Връзката с древния мит ценностно мотивира идеята на автора за модерния поет, преодолял времето и пространството със силата на своето въображение; преживяванията от войната слагат трагичен знак върху съдбата на човека в съвременния свят. В подсъзнателното и съня Бибъл търси нови психически извори за творческия дух на човека. „Новият Икар“ намира място в книгата с избрани стихотворения на Бибъл „Зад прозореца вечер“ (1975)[22] — в превод на В. Раковски. Преводната рецепция на Бибъл също е съпроводена от идеологическа редукция — първото му представяне в антологията „Чешки поети“ (1956) пропуска изцяло стихосбирките от междувоенния период. Едва през 1971 г. в антологията „Чешки и словашки поети“ с нови преводи на Гр. Ленков, В. Раковски и Д. Стефанов поетическият му профил е по-цялостно очертан. С книгата „Зад прозореца вечер“ В. Раковски подчертава своя неслучаен интерес към чешката авангардна поезия. Той прави адекватен прочит на поезията на Бибъл не само с преводите си, но и с есеистично поднесения предговор, с който подготвя читателя за неконвенционалната му поетика.

Преводачът Раковски се изкушава да представи на българския читател избрани стихове от световноизвестния чешки поет Владимир Холан (Vladimír Holan, 1905—1980), чиято философско-медитативна и уникална като изразяване поезия е предизвикателство за всеки неин интерпретатор (вж. статията за Холан). Появата на книгата „Нощ с Хамлет“ (1989)[23] е резултат и на променения културен контекст в края на 80-те години — поголяма отвореност в контактите с европейските и световните художествени явления и активизиране на преводната рецепция на европейската поезия, и то на автори и творби, които по конюнктурни причини са били пренебрегвани. Холан е свързан с поетиката на чешкия поетизъм, но в стремежа си да изтръгне нова енергия от словото търси нови форми на синтез между конкретно и абстрактно, използва неологизми, нарушава синтактичните норми и правила. Преводът на В. Раковски не е изграден върху необходимата за случая стратегия, която да е насочена към интегралния смисъл на оригиналния текст, и това го отдалечава от поетиката на Холан. Въпреки това неговата интерпретация има значението на пръв опит да се представи творчеството на Холан в динамичното единство на художествените търсения на поета във времето.

Рецепцията на чешката авангардна поезия от междувоенния период се обогатява с преводите на Р. Ралин в съставената от него антология на хумористични стихотворения от сто световни автори, озаглавена „Смей се, палачо!“ (1994). Антологията, плод на дългогодишен преводачески труд, излиза със закъснение от почти 20 години — нейната история илюстрира „стратегията“ на социалистическото книгоиздаване в България. От чешката хумористична поезия са застъпени Карел Чапек (излъчвани по радиото злободневни хумористични и сатирични стихове в периода 1928—1936 г.), Ян Верих (Jan Werich, 1905—1980) и Иржи Восковец (Jiří Voskovec, 1906—1981), известната комична двойка от чешкия авангарден

театър „Освободения театър"; и „типографските" стихотворения на Ладислав Новак (Ladislav Novák, р. 1925 г.) и Вацлав Хавел (Václav Havel, р. 1936 г.). Централно място в тези преводи заемат поетическите текстове на Верих и Восковец, които в повечето случаи са част от авангардните спектакли на „Освободения театър":„Магарето и сянката" („Osel a stín", 1933), „Палачът и лудият" („Kat a blázen", 1934), „Дрипава балада" („Balada z hadrů", 1935) „Опако и лице" („Rub a líc", 1936) и др. Хумористично-сатиричната поезия на Верих и Восковец, която си спечелва изключителна популярност чрез сценичното ѝ „песенно" изпълнение, намира в лицето на Р. Ралин преводач с езиково въображение и подходящ творчески натюрел.

През 70-те и 80-те години преводната рецепция на чешката поезия се обогатява с редица поетични книги, които профилират нейното присъствие в българския културен контекст, заедно с издадените поетични антологии „Чешки и словашки поети" (1971), „Край Вълтава. Чешки поети" (1980)[24] и „Чехословашка поезия XX век" (1983). Това са избрани стихотворения на Вилем Завада (Vilém Závada, 1905—1982) „Пеша по пътя" (1972)[25], на Станислав Костка Нойман (Stanislav Kostka Neumann, 1875—1947) „Майски дъждове" (1973)[26], поемата на Франтишек Хрубин (František Hrubín, 1910—1971) „Романс за флигорна" (1977)[27], стихотворения на Ян Пиларж (Jan Pilař, 1917—1996) „Отлитане на птиците" (1979)[28], Иван Скала (Ivan Skála, 1922—1997) „Железни облаци" (1981)[29], Мирослав Флориан (Miroslav Florian, 1931—1995) „Звездна лоза" (1983)[30] и книгата „Трима чешки поети" (1985)[31], съдържаща подбор от поезията на В. Завада, Фр. Хрубин и Иржи Жачек (Jiří Záček, р. 1945 г.). Самостоятелното представяне на споменатите поети конкретизира развойните тенденции на чешката поезия след Втората световна война, т. е. на чешката социалистическа поезия. Изключение прави Ст. К. Нойман, свързан с линията на пролетарско-революционната поезия от междувоенния период. „Майски дъждове" съдържа подбор от стихотворения, отразяващи творческия път на този сложен и противоречив поет в периода 1914—1937 г. — преводач е Д. Стефанов. Книгата включва агитационната пролетарска поезия на Нойман от „Червени песни" (1923), както и политическата лирика от „Соната на хоризонталния живот" („Sonáta horizontálního života", 1937). В предговора Д. Стефанов, който е също автор на подбора, подчертава, че е спрял вниманието си върху онези стихосбирки на Нойман, които най-добре илюстрират неговия материалистично-оптимистичен светоглед. Необикновено високата оценка, която преводачът дава на „Червени песни", отговаря на избрания от него рецепционен подход. Преводната интерпретация, която Д. Стефанов предлага в „Майски дъждове" и преди това в антологията „Чешки и словашки поети", може да бъде характеризирана като най-сполучливо приближаване до поетиката на Нойман — в сравнение с преводите на Н. Марангозов и П. Симов в антологиите „Чешки поети" (1956) и „Чехословашка поезия XX век" (1983). Дело на Д. Стефанов са и новите преводи на „Силезийски песни"[32] на Петър Безруч, излезли в самостоятелна книга през 1962 г.

Редица от самостоятелно представените чешки поети през 70-те и 90-те години се изявяват творчески в междувоенния период (В. Завада, Фр. Хрубин, Ян Пиларж) или, черпейки импулс от междувоенните авангардни традиции, защищават лиризма на субективните преживявания

срещу идейно-тематичната декларативност в поезията — например незваловския тип светоусещане и образност у Флориан. По своеобразен начин е свързана с авангардната традиция и поезията на И. Жачек (с лирическия хумор на поетизма), който сполучливо използва пародията, парадокса, разговорния език (включително градския жаргон), за да провокира традиционната представа за поета, да обнови комуникативността на поезията във връзката ѝ с читателя. Подборът в преводните книги обикновено е изграден на принципа на ретроспекцията, с оглед да се представят стихотворения от различни творчески периоди. Преводите са дело на известни, професионално ангажирани с преводната рецепция на чешка поезия преводачи: В. Раковски (М. Флориан, Иван Скала, Ян Пиларж), Д. Стефанов (Ст. К. Нойман, Фр. Хрубин), Ат. Звездинов (В. Завада, Фр. Хрубин, И. Жачек). В книгата на В. Завада „Пеша по пътя“ като преводачи се изявяват В. Раковски, Д. Стефанов, Ат. Далчев и Ал. Муратов, Д. Пантелеев, Чило Шишманов — тя обединява нови и стари преводи на неговата поезия. В „Трима поети“ Ат. Звездинов прави индивидуален прочит на поезията на Завада, като включва и непревеждани творби; а с подбора и преводите си на Хрубиновата поезия тематично разширява рецепцията ѝ с непознати за българския читател стихотворения — природна и любовна лирика.

В голямата си част преводната рецепция на чешката поезия след Втората световна война получава художествена реализация в антологичните сборници. Хронологически изброени, това са: антологията „Чешки поети“ (1956), антологията „Чешки и словашки поети“ (1971), антология на младата чешка поезия „Край Вълтава“ (1980), антологията „Чехословашка поезия XX век“ (1983). Всички антологии са близки по своята концепция, използват литературноисторическия принцип на подредба на авторите. В антологията „Край Вълтава“ са обединени поети — представители на едно поколение — повечето от тях са родени през 40-те години на XX в.

Антологията „Чешки поети“ е твърде разнородна като преводачески състав и художествено ниво на преводите. Редица от преводачите — между които известни български поети (Е. Багряна, Н. Марангозов, Н. Вълчев, Ат. Далчев, Н. Стефанова, Иван Радоев), нямат специална бохемистична подготовка, но някои от техните преводи заемат достойно място в традицията на българското преводаческо изкуство. В тази антология се появяват имената на бъдещите професионални преводачи на чешка поезия: В. Раковски и Д. Стефанов. Подборът на авторите и творбите е твърде пъстър и неизбистрен като водещ принцип: докато Владимир Холан е представен с едно стихотворение, значително място е отделено на поети с конюнктурно значение (Ян Ноха, Вацлав Лацина, Ян Алда), тъй като е поставен акцент върху гражданската, социално ангажирана поезия.

„Чешки и словашки поети“ е единствената антология, представяща върховете на чешкия романтизъм и реализъм в поезията на XIX в. (К. Х. Маха и Ян Неруда). Въпреки идеологическата редукция на някои имена антологията притежава ясно изразени художествени критерии в подбора на авторите и интерпретацията на поетическите текстове. Тук се откроява присъствието на Григор Ленков в художествено адекватното пресъздаване на редица творби. „Чешки и словашки поети“ илюстрира нов етап в преводната рецепция на чешката поезия. Той се характеризира преди

всичко с приближаване до поетическата индивидуалност на чуждия автор — както в подбора на текстовете, така и в художественото им преизразяване. Характерологичният момент в антологичното профилиране на авторите взема превес над обзорния.

Антологията „Край Вълтава“, съставена със съдействието на чешкото издателство „Mladá fronta“, обединява чешки поети от по-младото поколение (дебютирали в края на 60-те или началото на 70-те години), чиято поезия, насочена към делничното и човешки-конкретното, разчупва съществуващите естетически и художествени стереотипи. Това се отнася най-вече за поезията на Карел Сис, Петер Скарлант, Иржи Жачек, Й. Шимон, която, макар впоследствие официализирана от социалистическата критика, контекстово моделира промените в жанра и е съпоставима с подобни тенденции в другите източноевропейски литератури в този период. Професионално направените от В. Раковски, Д. Стефанов и Ат. Звездинов преводи превръщат антологията в значим рецепционен факт.

Антологията „Чехословашка поезия XX век“, макар и внушителна по своя обем (в нея освен чешки и словашки поети са включени и поети „на народностните групи в ЧССР“), е белязана с недостатъците на своя институционално-поръчков характер, от което произтича и почти изцяло пренебрегнатата приемственост в преводната рецепция на определени автори с ненужното (защото обикновено е по-малко сполучливо) препреваждане на немалък брой стихотворения (това до голяма степен се отнася до преводите на Пенчо Симов). „Чехословашката поезия XX век“ е по-скоро антология на официално публикуваната поезия в социалистическа Чехословакия.

Преводната рецепция на чешката поезия през 70-те и 80-те години контекстово е свързана с активната литературоведска интерпретация на чешката литература и с опита за нов синтез на българо-чешките литературни връзки[33].

През 90-те години на XX в. на периодичните издания се пада основния дял в преводната рецепция на чешката поезия. Поетични преводи от чешки се появяват на страниците на седмичниците „Век 21“ и „Литературен вестник“, в литературните приложения на бохемистично ориентираната поредица „Homo Bohemicus“ (орган на създаденото през 1993 г. сдружение „Бохемия клуб“), в сп. „Lettre international“ или „Литература“ (всички тези издания възникват след демократичните промени през 1989 г.), в алманаха за чуждестранна литература „Панорама“ и др. Споменатите издания се очертават като един вид рецепционни центрове не само за чешката поезия, но и за чешката литература и култура като цяло — съчетават превода с интерпретацията на чешки художествени текстове, поддържат интереса към чешката култура с актуална информация. Маргинализирането на чешката поезия в преводните заглавия на българските издателства се компенсира в комуникативното пространство на литературната периодика. В новата ситуация „Homo Bohemicus“ има безспорно водеща роля, тъй като пряко отразява творческата активност на българската бохемистика (от университетските центрове и научните институти, професионални преводачи). Заедно със своите литературни приложения („Голяма чешка библиотека“ и „Малка чешка библиотека“),„Homo Bohemicus“ поддържа периодичност на излизането 4 пъти годишно, пол-

звайки финансовата подкрепа на фондация „Отворено общество“, на Министерството на външните работи на Чешката република, на Чешкия център и др.

„Голяма чешка библиотека“, № 3 от 1997 г., представя стихосбирката „Тестаменти“[34] на чешкия поет и литературен историк Владимир Кршиванек, преведена от Жоржета Чолакова. Преводът е направен от ръкопис и е първото книжно издание на „Тестаменти“ (чешката публикация на стихосбирката е от 1999 г.). „Тестаменти“ е четвъртата стихосбирка на Кршиванек, който дебютира като поет в началото на 80-те години. Поезията му остава встрани от официалните литературни оценки и класификации (авторът е включен в издадения през 1999 г. „Речник на чешките писатели след 1945 г.“, т. I — „Slovník českých spisovatelů od roku 1945. Díl 1“). В поезията на Кршиванек доминира рефлексията, чрез която авторът търси екзистенциална дълбочина за субективните преживявания на Аза. Не е случайно, че един от циклите в първата му стихосбирка „Пускане на гълъбица“ („Vypuštění holubice“) е озаглавен „Фаустовско поколение“. Стихосбирката „Тестаменти“ е своеобразна кулминация в поетическите търсения на нейния автор: сгъстеност на изказа в рамките на римувани четиристишия, семантична експлозивност на асоциативно-образните връзки между конкретно и абстрактно, преходно и вечно. В своя превод Ж. Чолакова улавя поетологичните особености на стихосбирката и нейната българска версия притежава качествата на адекватно пресътворен оригинал. Удължаването на стиха и някои несъответствия в точността и разположението на римите не могат да се възприемат като „отклонения“, а по-скоро като необходим компромис.

В деликатното и неконвенционално боравене със словото поезията на Кршиванек има своите български съответствия — факт, отбелязан в критическото есе на Николай Павлов по повод българската премиера на „Тестаменти“[35]. Към направените аналогии с българската поетическа традиция (Ат. Далчев, Н. Кънчев, И. Цанев, Б. Христов) трябва да добавим, че Кршиванек неслучайно превежда на чешки поезията на Н. Кънчев. Изборът очевидно е продиктуван от сходството в творческата нагласа[36], което създава възможност преводната репродукция (която е най-добрият начин за задълбочен прочит на оригинала) да се превърне в стимул, за интенциите на автора в областта на собственото поетично творчество. За българския контекст поетът Вл. Кршиванек е повече „свой“, отколкото „чужд“.

„Homo Bohemicus“ предоставя възможност за изява на млади таланти в областта на превода и на интерпретацията на чешка поезия — в литературното приложение № 1 за 1998 г. са публикувани преводи на студенти-бохемисти, между които стихотворения от почти непознатия за българския читател Иржи Ортен (в превод на Пламен Дойнов и Марина Караконова) и от световноизвестния днес романист Милан Кундера (в превод на Николай Павлов), който в началото на творческия си път пише поезия. Заслужава внимание и посветената на пловдивската бохемистика книжка на „Homo Bohemicus“ № 1—2 от 1999 г. Тук преводите на чешка поезия (В. Незвал, Ст. К. Нойман, Фр. Шрамек, П. Скарлант) се съчетават с критически интерпретации на отделни автори, тенденции, направления: чешката поезия на 70-те и 80-те години е проблемно характеризирана в

статията на Татяна Йорданова „За някои водещи мотиви в творчеството на чешките поети от 70—80-те години на нашия век“. Поетите, върху които авторката фокусира своето внимание (Иржи Жачек, Карел Сис, Йозеф Петерка, Михал Черник, Йозеф Шимон, Яромир Пелц), са обект на преводна рецепция през 80-те години (в антологичните сборници „Край Вълтава“ и „Чехословашка поезия XX век“). С оценките и анализите си Йорданова разширява литературната компетентност за мястото на споменатите поети в съвременната чешка поезия, мотивира читателския (и преводаческия) интерес към творчеството им. В. Незвал, като централна фигура на чешката авангардна поезия, е представен с поетични преводи на Ж. Чолакова (4 стихотворения от стихосбирката „Игра на зарове“ — „Hra v kostky“, 1929) и статията на Г. Камбурова „Метафизика на образите в заглавията на Незваловите стихове“. През 90-те години чрез преводната и литературоведска рецепция на Незваловата поезия се преоткриват специфичните черти на нейната авангардност (свободна асоциативност и неограничена фантазия, образна и семантична „трансфигурация“ на сетивните възприятия). Начало на тази рецепционна стратегия поставя книгата „Странният чародей“ (1990) с новопреведените Незвалови текстове (поезия, манифести, есета), емблематични както за неговата индивидуална поетика, така и за чешкия поетизъм и сюрреализъм (вж. статията за Незвал). В този смисъл трябва да се отбележи и предговорът на Хр. Балабанова, който свързва Незваловата модерност с естетическите принципи и поетическия език на чешкия поетизъм и сюрреализъм. Интерпретацията на чешката авангардна поезия, предложена от Ж. Чолакова в книгата ѝ „Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм“[37] типологизира нейната специфика в широк европейски контекст и е емблематична за естетическото разкрепостяване в българската литература и култура след 1989 г. Тя е релевантна на новия социокултурен контекст, който актуализира европейските диалози на българския модернизъм и авангардизъм.

В преводната рецепция на чешка авангардна поезия през 90-те години се забелязват 2 тенденции: превод на непревеждани досега, представителни за направлението текстове и създаване на нови версии на вече преведени творби. Активност и в двете посоки на този процес проявяват авторитетните преводачи Вътьо Раковски и Димитър Стефанов[38], чиито преводи до голяма степен определят българското звучене на Незвал и другите чешки поети-авангардисти (Сейферт, Бибъл). С особена последователност в това отношение се отличава В. Раковски с публикуваните стихотворни преводи във в. „Век 21“ (Незвал, Сейферт, Бибъл)[39] „Литературен форум“[40] и „Литературен вестник“[41] (ранната поезия на Холан). Ако през 60-те и 70-те години преводната рецепция на чешката авангардна поезия изпълнява комплементарна и конкретна функция спрямо оригиналното поетично творчество и стимулира процесите на диференцираност в поетическия изказ, то това трудно може да се каже за 90-те години, отличаващи се с плурализъм и свобода на поетическото изразяване и експериментиране. В тази си роля преводната рецепция на чешка авангардна поезия не е изолиран случай: става въпрос за исторически променящото се място на художествения превод в системата на националната литература и в международната комуникация — един проблем, недостатъчно изследван от българската литературна наука и компаративистика. На-

пример смяната на комуникативната ситуация, респ. на стилистичната норма в българската литература (казано според А. Попович), през 80-те и особено през 90-те години може отчетливо да се проследи и в преводната рецепция на френската модернистична и авангардна поезия.

В най-новите преводи на Незвалови стихотворения — тези на Ж. Чолакова (например сонета „Бъдещо поколение"), на Г. Господинов и Д. Григоров (новият превод на „Азбука" в „Lettre international", № 19, 1998) — се забелязва по-свободно боравене със стилистиката на оригинала или придържане по-скоро към принципа на свободната асоциативност, отколкото към езиково еквивалентното ѝ възпроизвеждане при превода.

В поетичните преводи от 90-те години свой рецепционен профил има и най-новата чешка поезия. За нейните естетически търсения и художествено-светогледна диференцираност информира статията на Николай Павлов „Зелените пера и лабиринтите на полета. Аспекти при дефинирането на тенденции в най-новата чешка поезия", публикувана в „Литературен вестник" (№ 37, 24—30.X.1994). Очертаните тенденции са илюстрирани с репрезентативно подбрани поетични преводи (стихове на Я. Свобода, М. Салава, Вл. Кржоупал, М. Коцвърлихова, Р. Янда). В по-разширен вариант и в двете си части статията е публикувана в сборника на стипендиантите на фондация „Отворено общество" за 1995 г. Рецепцията на съвременната чешка литература (преводна и литературнокритическа) е елемент от културната стратегия на „Литературен вестник". Свидетелство за това са двата тематични броя, посветени специално на чешката литература: бр. 19 (19—25.V.) от 1999 г. и бр. 22 (7—13.VI.) от 2000 г. В тях са публикувани и преводи на поезия — стихотворения от Яхим Топол (с откроявщото се „Индиански черти" в превод на Ани Бурова и Георги Господинов), Яромир Нохавица, Милада Соучкова, Яромир Типълт. Като преводачи участват също Милена Атанасова и Маргарита Костадинова. На съвременната чешка литература е посветена и кн. 3 от 1999 г. на сп. „Панорама", където съвременната чешка поезия е представена в твърде различен рецепционен подбор. Различната рецепционна ориентация на „Литературен вестник" и „Панорама" до голяма степен е мотивирана от мястото, което двете издания заемат в националната култура, от сътрудниците, с които работят. „Литературен вестник", който е ориентиран към младите читатели, към авангардното и експерименталното в изкуството, поддържа тази линия и по отношение на преводите на чешка поезия. В специалната си тематична книжка „Панорама" представя предимно чешки поети с богата творческа биография (дебютирали през 60-те и 70-те години на XX в.), много от които са познати на българския читател от преводните антологии: Карел Шиктанц, Яна Щроблова, Иржи Жачек, Карел Милота, Иржи Хавел, Яромир Хоржец, Карла Ербова, Лубор Касал. Като преводачи участват В. Раковски, Д. Стефанов, Ат. Звездинов, М. Генова, В. Станчева.

Многопосочният подбор на авторски имена създава панорамност на българската преводна рецепция на съвременната чешка поезия. Комуникативно динамична и трудно поддаваща се на прегледност панорамност, която все още остава „неположена" в концептуалните рамки на антологичните сборници.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Левый, Иржи.* Искусство перевода. М., 1974, 67—68.

[2] *Попович, Антон.* Проблемы художественного перевода. М., 1980; Originál – Preklad. Interpretačná terminológia. Koncepcia a redakcia Anton Popovič. Bratislava, 1983.

[3] *Любенов, Л.* Мисли за превода на поезия. — В: Изкуството на превода. Т. 3. С., 1978; също в сп. „Съвременник", 1978, кн. 3; *Любенов, Л.* По въпроса за българска преводаческа школа. — Панорама, 1983, № 1; *Петров, Др.* Италианската поезия през моя литературен опит. — Литературна мисъл, 1982, № 1.

[4] *Неруда, Ян.* Избрани творби. Поезия. Разкази. Фейлетони. Очерци. Прев. от чешки В. Раковски, П. Симов, Ст. Бошнаков. С., 1986.

[5] Карел Хинек Маха или „Гласът на падналата арфа". Съст. Жоржета Чолакова. Пловдив, Макрос 2000, 1993.

[6] Изкусителката и нейното куче. Старочешки Декамерон от XIV век. Подбор и превод от старочешки Димитър Стефанов. С., 1993.

[7] *Ербен, Яромир Карел.* Китка. Балади из народните предания. Прев. от чешки Атанас Звездинов. С., Славика РМ, 1994.

[8] Чешки и словашки поети. Антология. Преводи от чешки и словашки. Съст. В. Раковски, Д. Стефанов, Гр. Ленков, П. Симов. С., 1971.

[9] Vz. Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945. Praha, 1990, s. 118.

[10] Чешки поети. Антология. Под ред. на Д. Пантелеев, Н. Марангозов, В. Раковски. С., 1956.

[11] Чехословашка поезия XX век. Превод от чешки и словашки. Ред. колегия: В. Раковски, В. Ганчева, В. Хинкова, Н. Бояджиев. С., 1983.

[12] Огледалата на Вълтава. Антология — чешки поети. Прев. Кирил Христов. Под ред. на д-р Цветана Вранска. С., 1946.

[13] *Волкер, Иржи.* Избрани произведения. Избор, увод и редакция от проф. д-р Емил Георгиев. С., 1949.

[14] *Волкер, Иржи.* Гост в къщи. Избрани стихотворения. Прев. от чешки Вътьо Раковски. С., 1963.

[15] Христо Смирненски. Иржи Волкер. Избрано. Съст. Д. Стефанов. Прев. В. Раковски. С., С., 1983.

[16] *Чех, Сватоплук.* Песни на роба. Прев. от оригинала Ст. Чилингиров. С., 1919.

[17] *Маха, Карел Хинек.* Май. Поема. Прев. Емил Георгиев и Симеон Русакиев. С., 1947.

[18] *Незвал, Витезслав.* Метличини и градове. Избрани стихове. Прев. от чешки Вътьо Раковски. С., 1965.

[19] *Незвал, Витезслав.* Странният чародей. Стихове. Манифести. Писма. Спомени. Съст. Христина Балабанова. С., 1990.

[20] *Сейферт, Ярослав.* И пак е пролет. Избрани стихотворения. Подбор и прев. от чешки Вътьо Раковски и Димитър Стефанов. С., 1968.

[21] *Сейферт, Ярослав.* Цялата красота на този свят. Поезия и спомени. Съст. Властимил Маршичек. С., 1986.

[22] *Бибъл, Константин.* Зад прозореца вечер. Подбор и прев. от чешки Вътьо Раковски. С., 1975.

[23] *Холан, Владимир.* Нощ с Хамлет. Избрани стихотворения. Прев. от чешки и съст. Вътьо Раковски. С., 1989.

[24] Край Вълтава. Чешки поети. Антология „Млада планета". С., 1980.

[25] *Завада, Вилем.* Пеша по пътя. Избрани стихотворения. Подбор Атанас Далчев и Вътьо Раковски. С., 1972.

[26] *Нойман, Ст. К.* Майски дъждове. Подбор и прев. от чешки Димитър Стефанов. С., 1973.

[27] *Хрубин, Франтишек*. Романс за флигорна. Прев. от чешки Димитър Стефанов. С., 1977.

[28] *Пиларж, Ян*. Отлитане на птиците. Сб. стихотворения. Подбор и прев. от чешки Вътьо Раковски. С., 1979.

[29] *Скала, Иван*. Железни облаци. Подбор и прев. от чешки Вътьо Раковски. С., 1981.

[30] *Флориан, Мирослав*. Звездна лоза. Подбор и прев. от чешки Вътьо Раковски. С., 1983.

[31] Трима чешки поети. Вилем Завада. Франтишек Хрубин. Иржи Жачек. Подбор и прев. от чешки Атанас Звездинов. С., 1985.

[32] *Безруч, Петър*. Силезийски песни. Избрани стихове. Прев. от чешки Димитър Стефанов. С., 1962.

[33] Вж. *Павлов, Ив., В. Тодоров*. История на чешката литература. Част първа. С., 1986. Балабанова, Хр., Ив. Павлов, В. Тодоров. История на чешката литература. Част втора. С., 1989; Славянските литератури в България. Проблеми на рецепцията. С., 1988.

[34] *Кршиванек, Владимир*. Тестаменти. Прев. от чешки Жоржета Чолакова. Ред. Величко Тодоров. С., 1997.

[35] *Павлов, Н.* „Тестаменти“ на Владимир Кршиванек във въздушен прочит. — В: Алманах Бохемия '98. Част първа. С., 1997.

[36] *Тодоров, В.* Владимир Кршиванек или Намереният топос. — В: *Басат, Емил, Величко Тодоров*. Чешки триптих. Образи на българската литература в профил и анфас. С., 1995.

[37] *Чолакова, Ж.* Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм. Пловдив, 1998.

[38] Вж. литературното приложение на „Homo Bohemicus“ „Малка чешка библиотека“, № 4 от 1994 г., където Д. Стефанов публикува свои преводи на стихотворения от Незвал и Сайферт, повечето от които са нова редакция на предишни публикации. Тук са включени и две стихотворения от късното творчество на Сайферт в превод на Хр. Балабанова.

[39] Вж. „Век 21“, бр. 29, 29.XI.—5.XII.1996 г. (стихове от Сайферт); „Век 21“, бр. 16, 30.V.—5.VI.1997 г. (стихове от Незвал, Сайферт, Бибъл); „Век 21“, бр. 4, 6—19.III.1998 г. (стихове от Незвал).

[40] Вж. „Литературен форум“, бр. 36, 18—24.X.1995 г. (стихове от Вл. Холан).

[41] Вж. „Литературен вестник“, бр. 34, 25—31.X.1995 г. (стихове от Вл. Холан).

Христина Балабанова

БЪЛГАРСКИ ПРЕВОДИ НА ЧЕШКА ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА ПРЕЗ XX ВЕК

В началото на XX в. българското познание за славянските литератури се случва най-често като проучване на българистични и български реалии в славянски научни или художествени текстове. В по-малка степен, но достатъчно очевидно нашето славянознание се концептуализира и чрез факти на българо-руския книжовен диалог, както и чрез българо-сръбските контакти. Ето защо никак не е случайно обстоятелството, че авторът на „Писма от Чехия“ (в две части, 1904—1905), учителят по земеделие от Русе А. Пенчев, уговаря замисъла на своя справочен текст по следния начин: „...ние още много малко се познаваме един друг, много малко сме запознати с условията, в които живеят останалите ни братя, тъй че често, за голямо оскърбление на чеха, ние слушаме да го титулират и считат за шваб! И действително, от всички славяни ние най-малко познаваме поляка и чеха. За живота на тия наши братя много малко се пише в нашата литература, затова и много малко знаем за тях.“ А в навечерието на Втория славянски събор в София Хр. Цанков публикува една твърде показателна за тогавашната българска криза на западнославянската и южнославянската идентичност статия „Славянските литератури у нас“: „На пръв поглед се струва, че имаме доста произведения из славянските литератури, но ако се взрем по-внимателно, ще видим, че оставим ли настрана руската литература, за запознаване у нас с другите славянски литератури не може да става сериозна дума. За българите като че ли съществува само руската литература. Из славянските литератури у нас се превежда почти само от руската. [...] А останалите славянски литератури като че ли не интересуват нашите книжовници и преводачи. Ако разгледаме нашия периодичен печат, ще видим, че из другите славянски литератури, особено от западните, почти нищо не се превежда: ако ли има нещо, то е тъй случайно, тъй неподбрано, че е все равно, като да го няма. Нас са заинтересували останалите славянски литератури случайно, при извънредни случаи. Обикновено, кога се помине някой виден славянски поет, или кога се празнува литературен юбилей. [...] Нашите преводи на по-крупни произведения из западнославянските литератури се броят на петтях пръсти. [...] Тези печални мисли за нашия съвсем слаб интерес към славянските литератури ми навява предстоящият славянски събор в София. Тука ще дойдат светилата на славянската мисъл и нашата среща с тях ще бъде дори неловка, защото ние тъй малко знаем за техния книжовен и изобщо духовен живот.“[1]

Красноречиво потвърждение на този модел на непознаваемост, на минимална и спорадична преводимост, на посочената и от А. Пенчев, и от Хр. Цанков т. нар. *рецепционна хаотичност* — „ако ли има нещо [...] като да го няма“, е сборникът от три разказа на Сватоплук Чех, издаден

през 1911 г. в превод на С. Ганев. Спирайки се на това издание, Ив. Павлов отбелязва следното по повод на предговора и спецификата на творбите: „Подчертава се патриотичната и славянската дейност на Чех, без да се конкретизира и да се систематизира литературното развитие на автора. Интересно е, че след този предговор не се дават патриотични, а три хумористични разказа. Така се очертава картината на масовия вкус в навечерието на Балканската война, когато патриотизмът и нуждата от хумор се смесват често пъти странно. Разказите са вече публикувани в нашия периодичен печат..."[2] Очевидно е, че появата на втората (през 1903 г. е издаден пътеписният очерк на Ян Неруда „В мъртвия град" в превод на В. Добруски) чешка книга на български език е следствие от т. нар. *рецепционна кумулация*, натрупването на редица разкази от Св. Чех в нашата периодика, която всъщност — както доказва това и Ив. Павлов, — обуславя със своите изисквания към кратките повествователни форми и целта на превода на чешка художествена проза в края на XIX и началото на XX в.

Успоредно с рецепционната хаотичност (Св. Чех се определя като най-голям чешки поет, у нас обаче се представя като белетрист — при това не със своите шедьоври) и рецепционната кумулация през първата половина на XX в. действа и една друга тенденция във възприемането на чешка художествена проза на български език. Тази тенденция можем условно да неречем *рецепционна прагматика* и да разкрием нейната същност чрез думите на нейния конкретен инициатор — П. П. Славейков, който през 1897 г., подразнен и от незадоволителните преводи на някои Нерудови творби в сп. „Българска сбирка", настоятелно съветва нашите редактори и преводачи да оставят на мира „пан Ян Неруда, не защото той не е добър писател, но защото хубавите му фейлетони (като специални чешки) са непреводими и непонятни освен за жителите на Златна Прага, а онова, което е преводимо и понятно за нас, е твърде проста работа"[3]. Следователно рецепционната прагматика включва както представата и внушението за собствен избор и собствено преосмисляне на чешкоезичния художествен опит, така и схващането за трудностите при превеждане на т. нар. ситуационни или културни феномени (в случая ареала и емблемата „Златна Прага"). Очертаната от П. П. Славейков рецепционна парадигма очевидно акцентира и върху въпроса за избора на свръхмаркирани с националност произведения, поставящи едни препятствия пред преводачите и читателите и изкривяващи в различна степен образа на чешката литература в български възприемателски контекст.

И още третата чешка белетристична творба, преведена на български език, сякаш се появява като следствие на Пенчо-Славейковата рецепционна тревога и като доказателство на неговата рецепционна парадигма. Става дума за пътеписно-есеистичния текст на Йозеф Сватоплук Махар „Рим", издаден през 1919 г. като втора книга на новооснованата „Чешка библиотека". В случая става въпрос за поредната липса на синхрон и последователност между преводна и литературнокритическа (респ. литературноисторическа) конкретизация, тъй като Махар системно е легитимиран като поет реалист, а единствената българска представа за него чрез превод дължи основателността си на едно наднационално произведение, което обаче също е оцветено със свръхнационален маркер, но се случва по-скоро като сбор от универсалии, отколкото като съвкупност от реалии.

Авторът на единствения критичен отзив по този повод, историкът Никола Филипов, изтъква, че книгата на Махар, преведена вещо на български език, „представя важен принос в нашата преводна литература, наводнена напоследък от нескопосани преводи на малки и големи автори". Посочено е също така, че освен „Писма от Рим" на К. Величков „няма на български по-ценно върху художествените паметници на Рим, поради което бързите, леките и увлекателни бележки, написани от чешкия поет в хайневски тон, заслужават да се прочетат от всички, които се интересуват от културноисторически и художествени въпроси"[4].

С подобно рецепционно регулативно пожелание се отличава и некрологът на Ал. Дзивгов във връзка със смъртта на чешкия писател Алоис Ирасек, който на практика остава непознат за българския читател до този момент, макар и да е награден с ордена „Св. Александър" IV степен през 1921 г. по повод 70-годишнината от рождението му: „За жалост — отбелязва Дзивгов — тоя голям исторически романист, значително по-крупен от един Сенкевич например, е у нас почти съвсем непознат. Освен някои дребни разкази, напечатани из списанията, преди няколко години се яви като подлистник на в. „Македония" романът му „Песоглавци". При засилващия се интерес в днешно време у нас към създаване на българска художественоисторическа литература, Ирасек би могъл да послужи със своите творби като ценен и рядък пример в тая област."[5] Естествено, и този призив не намира последователи в междувоенния период независимо от публикувания през 1930 г. във в. „Слово" откъс от романа хроника „Фр. Л. Век".

През същия период настава едно отчетливо съотносително определяне от типа „чехите за нас", което обуславя симултанността на литературнокритическата и литературноисторическата конкретизация в някои метатекстове, поемащи в себе си ролята на неосъществената преводна конкретизация. Категоричен в това отношение е примерът с Борис Йоцов и неговата студия „Българска романтика у Прокопа Хохолоушек", в която прекалено обстоятелствено, доста разводнено и непретенциозно надълго и нашироко се преразказва съдържанието на три разказа с български сюжети и персонажна система: „Пр. Хохолоушек — обобщава Б. Йоцов — лежи в корена на българската революционна романтика изобщо. За зла чест обаче неговите разкази нямат по-тясна връзка, да не говорим за органическа, с българската художествена мисъл, с българския духовен живот. Той е мъртъв за съзнанието на интелигенцията ни — преди Освобождението. И да са го знаели някои нейни представители, той е непознат за българския образован свят. Ако бяха преведени на времето си още на български език, преди Кримската война (1853—1856), а и след нея, те биха били нещо повече от любимо четиво — биха станали напътствие за революционно осъзнаващата се младеж, биха легнали в основата на българското художествено творчество, биха се свързали с общия развой на българската литература."[6]

Като имаме предвид това контрафактическо мислене на Б. Йоцов, което също е своеобразен вид рецепционна тревога, трябва да направим извода, че в периода 1918—1944 г. отличителна черта на литературноисторическата конкретизация на чешката художествена проза у нас е, че поема в себе си функциите на неосъществената в преходните етапи или на

синхронната преводна конкретизация на чешки шедьоври, или пък на творби с българска тематика[7]. Налага се и един друг извод: преводната конкретизация от горепосочения период има предимно характер на информация, за което свидетелства и фактът, че нерядко пъти се реализира чрез литературнокритическа конкретизация. Типичен пример в това отношение е статията на Б. Йоцов „Съвременната чешка литература", публикувана в сп. „Златорог" през 1924 г.

Сравнително високият рецепционен праг (минимум преводни текстове) и т. нар. рецепционна хаотичност през първата половина на XX в. дават основание на някои изследователи да обобщят по различен начин рецепционната ситуация. Отчуждаването на официална България от славянството — постулира Ем. Георгиев — се отразява в по-голяма степен върху интересите към западнославянските и югославските литератури. От Освобождението на България до края на Втората световна война, т.е. в епохата на господството на българската буржоазия например преводите от чешката литература се броят на пръсти. Минавали са цели десетилетия, докато се преведе някое по-голямо произведение. Редки са и чешките стихотворения в периодичния ни печат."[8] „За периода на буржоазното развитие на двете страни — уточнява Ив. Павлов — можем да отбележим въпреки известните моменти на сближение все по-засилващата се дистанция, дължаща се на прогерманската политика на управляващата българска буржоазия. Призивите за славянско единство заглъхват в остри социални конфликти и все повече се засилва работническата солидарност, изградена на комунистически основи. Превежданите творби на чешки писатели-реалисти намаляват за сметка на интереса към определени модернисти, което е съвсем естествено, като се има предвид, че литературните издания са ръководени в буржоазен дух. Преводите на чешки автори обаче са вече много по-добри — извършват се от лица със специална подготовка."[9] Към тези две обобщения ще добавим и нашето. С оглед на политическата ориентация през междувоенния период моделът на конкретизация на чешката литература у нас има пожелателни функции, но с оглед иманентността на литературата реципиент този модел има противопоставителни функции. Това се потвърждава от следните обстоятелства:

а) отсъствие на ясна и последователна стратегия за преводна конкретизация на чешката литературна другост;

б) отсъствието на профилирани („програмирани") преводачи на чешка художествена проза;

в) отсъствие на български варианти на чешкия класически литературен фонд (с изключение на Б. Немцова, Ян Неруда, Я. Хашек и К. Чапек);

г) отсъствие на преводна конкретизация на номинирани в конкретния период шедьоври.

Или казано с други думи — българските преводи на чешка художествена литература до 1944 г. остават в гравитационното поле на чешката репрезентация и не спазват възгледа на Ал. Балабанов, според който чуждите литератури трябва да бъдат ценени и представяни от български дух[10]. Изключение от това правило е идеологическият прочит на Иржи Волкер, но и в този случай първоизточник е чешкият рецепционен импулс. Става дума за публикуваната по страниците на сп. „Наковалня" през 1929 г. „Приказка за милионера, който открадна слънцето". С поме-

ставането на тази творба на чешкия поет „Наковалня“ на практика се опитва да разреши и един вътрешноприсъщ на българската пролетарска проза въпрос — този за патоса на революционната романтика в новата вълна от пролетарски разказвачи след Смирненски. В този смисъл имаме основание да смятаме, че „приказката“ на Волкер може би целенасочено е представена на български като коректив в процеса на откъсване на българските автори от шаблонната алегорична образност.

Така или иначе в първите години след Втората световна война, когато рецепцията на славянските литератури в България се поставя изцяло под знака на Идеологемата, отново се констатира — при това от най-високо място, — че ние, българите, слабо познаваме славяните (и по-конкретно чехите), както впрочем и те нас: „Аз смятам за голям недостатък у нас и в другите славянски страни, че много говорим за славянското единство, за славянската общност, за големите културни и други задачи на славянството, но съвсем малко правим на дело конкретно, за да се опознаем взаимно, да се свържем практически в изграждането на нашите възродени държави. [...] Ние бихме желали нашият народ да се запознае с най-важните класически и съвременни произведения в областта на литературата, науката и изкуството у нас...“[11]

Сякаш като блестящо потвърждение на този идеологически императив в рецепционната нагласа (ориентация) на народнодемократична България в този момент, а всъщност красноречиво свидетелство за рецепционна кумуникация, е съставената от Емил Георгиев антология „Чешка проза“ (С., 1946). В увода към тази може би единствена по рода си на този етап антология отново се констатират вече познати от предходното изложение факти: „чешката литература е съвсема малко позната в България“, „малцина българи знаят някое име на чешки писател“, „преведените на български произведения от чешката литература се броят на пръсти“. И отново сметам — при емблематичното заключение на Хр. Цанков от 1910 г.: „на петтях пръсти“! С нескриван професионализъм и едва сдържана професионална императивност съставителят посочва, че в предлаганата антология влизат автори и творби, представящи основните насоки в развоя на „новото чешко разказно изкуство“, като обобщава: „Може да се твърди, че застъпените в антологията автори са най-видните представители на главните насоки в развитието на чешкото разказно изкуство. Някои течения, както и цялото набелязано тук развитие на чешката проза, разбира се, не биха могли да бъдат представени напълно в една антология с ограничени размери. Но сега, когато по всичко изглежда, пред българо-чешките отношения стоят дни на разцвет, вярваме, че българското общество ще получи възможност да се запознае по-пълно с чешката литература и чрез многобройни отделни преводни издания, които се изготвят вече, които се уговарят или за каквито поне все повече се говори.“ За тази инструкция от типа: „Какво да се превежда от чешката художествена проза занапред?“, специално проучване посочва: „Макар да са поместени някои превеждани вече творби, преводите са направени отново и са на високо равнище. Особено преводите на Св. Иванчев, Л. Касърова и др.“[12] Казано, разбира се, е и друго: „Авторите са представени с бележка за техния живот и творчество и със сполучливо подбрани разкази или откъси от техни произведения.“[13] Не е казано обаче основното: спрямо по-

следвалите рецепционни моменти (ситуации, селекции, императиви, ориентации и пр.) антологията си остава един рецепционен куриоз, тъй като нито съставителят, нито преводачите от антологията, нито експлицитните и имплицитните отговори на въпроса „Какво да се превежда?“, съдържащи се в паратекстовете и в преводните текстове на сборника, не могат да „преборят“ Идеологемата, която все повече и по-силно започва да властва и по отношение на това, какво се превежда от чешки на български. А едва ли е необходимо да казваме на това място, че обстоятелството „какво“ твърде много влияе върху обстоятелството „как“.

Но за да не бъдем голословни, нека дадем няколко примера, доказващи подценяването на Емил-Георгиевите инициативи. В антологията от 1946 г. Ем. Георгиев включва идеалиста, мистика и неоромантика Юлиус Зейер, който „умее да загради въображението на читателя и да го потопи в една поетическа наркоза“. Дотогава от същия автор на български е публикувана пражката легенда „Inultus“ (Славянски глас, 1937—1940, № 1—6). В антологията на Ем. Георгиев са включени разказът „Сняг във Флоренция“ и откъс от „Роман за вярното приятелство на Амис и Амил“. Книга от този автор на български език обаче и до днес няма... Едва през 1989 г. в сп. „Панорама“ (№ 12) С. Каникова публикува в свой превод есето „За духа на рицарството“. Включен е в горепосочената антология и Карел Матей Чапек-Ход, за когото се казва: „Писателят притежава неизчерпаема фабулна способност и голяма поетическа инвенция. Той умее да направи художествено дело от всеки сюжет. Обича при това да си служи със силни контрасти, с антитези, с духовити игрословици. Обича още новизми и архаизми, не се бои от банални думи и изрази, взети от улицата.“ Ще мине много време, докато Чапек-Ход бъде представен у нас с книга — благодарение на преводаческата инициатива на С. Каникова едва през 1989 г. на български се появява „Дарът на свети Флориан“. Не е пропуснат и „водачът на чешките декаденти“ Иржи Карасек от Лвовице, чийто герой „е типичен представител на една залязваща класа: болезнен последен потомък на старо пражко патрицианско семейство, човек с „готическа, средновековна душа“, бягащ от действителността и от обществото, за да умре в безумие“. Близо 50 години по-късно в рубриката „Студентски дебюти“ сп. „Хомо бохемикус“ помества превода на Николай Стоименов „Предговор към „Готическа душа“ на Иржи Карасек от Лвовице“?! Минава много-много време и след анонса на Ем. Георгиев спрямо Владислав Ванчура, който „дири нови изразни средства и постига нова пластика на чешкия език“, докато се намери български преводач да се престраши и преведе известните по цял свят „ванчуризми“...

„Антологията умря, да живее антологията!“ Можем да си позволим толкова волна парафраза, тъй като онова, което последва след съчетаването на „победоносния септември“ (1944) с „победоносния февруари“ (1948) като рецепционен кодекс, ни дава много големи основания да говорим за смъртта на авторското антологично мислене и за „светлото“ раждане на институционалното антологично (пък и поединично) поведение в българо-чешкия транслатологичен диалог. Разбира се, тук няма да става дума за антологиите „Чешки народни приказки“ (1956, в превод на Г. Карагьозов), за „Приятели. Стихотворения и разкази на поети и писатели от Южноморавския край на ЧССР“ (1975, в превод на Д. Стефанов, В. Раков-

ски, К. Витанова, Гр. Ленков), за „Десет съвременни чешки разказвачи“ (1977), нито пък за „Заедно в името на живота. Сборник повести“ (1980) или за „Омагьосаното дърво. Вълшебни приказки от Полша, Чехия и Словакия“ (1996). Тук ще стане най-напред въпрос за идеологизирания подбор, за идейните внушения на страната (литературата) източник, които в една или друга степен обуславят рецепционната ситуация в страната (литературата) приемник. Можем без преувеличение да кажем, че дълго време след края на Втората световна война и особено след 1948 г. българските преводачи са изцяло под въздействието на чешкото официализирано (идеологизирано) избиране на антологични или на репрезентативни поединично в страната и в чужбина автори. Достатъчно е да спомена петте издания на „Репортаж, писан с примка на шията“, допълнен със „Спомени за Юлиус Фучик“ от Густа Фучикова и „Повест за Юлиус Фучик“ от Веселина Геновска. Или пък напълно институционалното рецепционно гостоприемство (от 70-те и 80-те години) на писателя висш номенклатурчик Ян Козак. Ето защо горепосочената парафраза на един френски ключов израз тук се налага да променим с оглед дълготрайната рецепционна стагнация в литературата приемник — „Личностното умря, да живее институционалното!“

В резултат на това и поради отсъствието на школувани преводачи на български език трудно започва попълването на чешкия класически фонд, а преводите изцяло изпълняват елементарна комуникативна функция, имат предимно възпитателно значение и познавателен минимален статус, без да разкриват малко от малко художественото тайнство на творбите. В тези десетки случаи (Ан. Запотоцки, В. Ржезач, Т. Сватоплук, Ян Отченашек, Б. Немцова, Ян Неруда, А. Ирасек, М. Майерова, М. Пуйманова, Ив. Олбрахт, Св. Чех, Ян Дърда, И. Марек и др.) българските преводи изобщо не се четат като оригинални творби, а като бледи копия на оригиналите. Покрай всичко друго основна причина за това нерадостно обстоятелство е *синдромът на вездесъщия редактор, на Идеологемата, на стилистичната нивелизация и изобщо нулификация на преводния инвариант за сметка на идеологическите внушения.* Доминиращата функция на прозата през втората половина на 40-те и първата половина на 50-те години, както и отсъствието на професионализирани медиатори налагат сериозен отпечатък върху преводаческата практика:

а) стремеж към точно и в повечето случаи буквалистично придържане към оригинала, което в редица преводи е съпроводено с очевидна езикова бедност и липса на какъвто и да е творчески подход към сложните художествени и стилистични места;

б) използване на език посредник (руски) не само като ориентировъчен, но и като изходен текст (например при превода на „разходката на пан Броучек в XV столетие“ от Св. Чех);

в) произволно отношение към словореда и паразитна употреба на предлозите, заменящи падежните зависимости;

г) непоследователно и небрежно транскрибиране на личните и географските имена.

В най-голяма степен тези общи тенденции се наблюдават в преводите на „Баба ми“ от Б. Немцова, „Сирена“ и „Язовирът“ от М. Майерова, „Никола Шухай-хайдутин“ от Ив. Олбрахт. В тях и в почти всички подчи-

нени на Идеологемата преводи националната самобитност на оригинала е „претопена“ в комуникативността на превода. В много голяма степен изборът на българските преводи на чешки текстове и през 60-те години е белязан със спорадичността и еклектизма, както и с очевидното отсъствие на усилия за постигане на т. нар. *преводачески идиолект.* Изключение от тази порочна (но безсрочна) практика правят преводите на „Кубула и Куба Кубикула“ от Вл. Ванчура (М. Беязова-Войтова), „Паноптикум на стари криминални случаи“ от И. Марек (И. Кьосева), „Светулки“ от Властимил Маршичек (В. Раковски), „Ромео, Жулиета и мракът“ от Ян Отченашек (К. Витанова), „След нас и потоп“ от Йозеф Томан (К. Витанова), „Как срещнах рибите“ и „Големият воден скитник“ от Ота Павел (Н. Захариева), „Румцайс“ от Вацлав Четвъртек (С. Каникова), „Румцайс и Манка“, „Румцайс и Циписек“ (В. Раковски), „Среднощни бегачи“ от Зденек Заплетал (Ан. Пенчева), „Бирлибан. Приказна повест“ от Едуард Петишка (Гр. Ленков), „Фердо Мравката“ от Одржей Секора (Я. Маркова). В тези и в други преводи като че ли най-силно са заглушени институционалната задължителност, идейният императив, вследствие на което се експонират колоритът и експресията, разговорността в стила, лексиката, синтаксисът и фразеологията, комичността на термините на жаргоните и езиковите лапсуси, диалектизмите, вулгаризмите, фразеологизмите, т. нар. елементи на екстралингвистичната действителност, реалиите, екзотизмите, чрез които се постига семантичната и прагматичната еквивалентност в превода.

Струва си на това място да се върнем към стратегията на „послушните“ български преводи от 60-те години, когато по известни причини се създават чешки предпоставки за пробив в тази стратегия, който обаче не се осъществява. Въпреки „разледяването“ в чешката култура, литература и обществена мисъл, водени от необходимостта да пресъздадат цялостния образ и историческата приемственост на чешката литературна другост, нашите преводачи на проза и през този период продължават да попълват т. нар. бели петна в представянето на чешката класика. Става дума за проектоплана на „Народна култура“ (издателството с най-големи заслуги за популяризирането на чешката литература у нас, но и издателството, което по волята на Идеологемата пропуска с лека ръка не една и не две възможности за поправяне на напластяваните през десетилетията до 1944 г., а и след това, рецепционни грешки) за издаване на световното класическо наследство в срок от 10 години, който е реализиран (макар и за много повече време), що се отнася до застъпените в него чешки автори. Техният избор е показателен в две посоки: от една страна, селекцията експонира вездесъщия литературен реализъм, от друга — стремежа към рецепционна кумулация:

„Ян Неруда — избрани произведения
Иржи Волкер — избрана лирика
Ярослав Хашек — хумор и сатира
Карел Чапек — Хордубал, Метеор и Обикновен живот
Витезслав Незвал — избрана лирика
Йозеф Кайетан Тил — избрани произведения
Карел Хинек Маха — избрана лирика
Каролина Светла — избрани произведения

Алоис Ирасек — Старочешки предания, Мрак
Иван Олбрахт — избрани произведения
Сватоплук Чех — избрана лирика
Антология — чешка социална лирика
Ярослав Сайферт — избрана лирика
Станислав Костка Нойман — избрана лирика
Карел Хавличек Боровски — избрани произведения
Мария Майерова — избрани произведения
Мария Пуйманова — избрани произведения
Божена Немцова — Баба, В замъка и неговата околност, разкази."[14]

Паралелно с преиздаването и издаването на творби от Хашек и Чапек през 60-те години издателства, редактори, преводачи, съставители насочват своето внимание към кратките повествователни форми и към малкия роман. Тази тенденция е изцяло съзвучна с общата и за двете литератури насока към деепизация на художествената литература. Ето защо за жанровата специфика на преводната продукция през периода 1956—1970 г. е характерно осезателното присъствие на чешкия разказ в нашата периодика. По същото време — 60-те години — настава и постепенно профилиране на някои от активните („вездесъщи") преводачи както с оглед на техните идеологически предпочитания (тематично ситуиране), така и що се отнася до техните поетологически разбирания (форма, стил, фикция). Това профилиране, макар и неосъществено докрай, допринася до голяма степен за индивидуализиране на преводите и за повишаване на тяхната художествена стойност. Тъкмо тогава става ясно едно. Докато в периода непосредствено след Втората световна война и по време на сталинизма българският избор на чешки художествени творби е предопределен по силата на интернационалния синдром на страните от лагера на комунистическата Идеологема, следователно и от чешките критерии за представителност на творби и автори, то през втория период, за който стана дума по-горе, селекцията на преводните заглавия до голяма степен е обусловена от приемащата страна. За сравнително самостоятелната, но в едно отношение доста неправилна стратегия и тактика на нашите транслатологични институции (преводачи, съставители, инициатори, рецензенти, издателства) свидетелства и техният категоричен отказ да разпространят на български език литературата на Пражката пролет!

Българският рецепционен конформизъм, временно наричан интернационална помощ и солидарност със „здравите сили", напълно избуява през 70-те и първата половина на 80-те години, когато единствено официално признатите в самата Чехословакия (респ. Чехия) автори са издигнати в ранг на антологични и репрезентативни писатели и имат неограничени възможности за представяне и на български език. Всъщност тези възможности са неограничени само на хартия, тъй като далеч не всички институционализирани и цивилни участници в транлатологичния българо-чешки диалог са склонни по една или друга причина да участват в популяризацията на литературата на социалистическа Чехия при очевидното рецепционно онемяване спрямо неофициалната, паралелната (самиздата и емигрантската) литература. За това сведетелстват българските преводи на творби от Ота Павел, Йозеф Несвадба, Мирослав Хорничек[15], Радек Йон, Владимир Неф и др.

Към тази група текстове безспорно би трябвало да съотнесем и проекта за съставяне и издаване на сборник с творби, представящи литературната теория и критика в Чехословакия през XX в. Под работно заглавие „За патоса, метода и точността“, който така и не вижда бял свят. Един твърде добре сглобен и умишлено създаващ впечатлението за сервилен, т. е. за отговарящ на официалните норми съставителски проект, под чиято българска учтивост за пръв път на български език се ситуират текстове на „прокълнатите“ в отечеството си Ян Мукаржовски, Феликс Водичка, Иржи Леви. И все пак сборникът не се случва. Случва се за радост нещо друго. В блестящ превод на Стефан Бошнаков на български през 1984 г. се появява сборник с избрани текстове на доайена на чешката литературна критика Франтишек Ксавер Шалда[16]. Пак в превод на същия бохемист и пак с пословичната за Бошнаков прецизност неотдавна българският читател най-сетне „се срещна“ с един от основателите на Пражкия структурализъм Ян Мукаржовски[17].

Към официално „подисидентствалите“ български преводи на чешка художествена проза би следвало да причислим и сборника „Странният чародей. Стихове, манифести, писма, спомени“ от Витезслав Незвал[18]. Точно обратното може да се каже за иначе добре сглобената книга „Цялата красота на този свят“[19], в която са включени и цензурираните спомени на Ярослав Сейферт, преведени по ирония на съдбата от С. Каникова, единствената, съумяла да „промуши“ през иглените уши на българската интернационална взаимопомагаща си цензура няколко изречения във в. „АБВ“ през 1984 г. във връзка с удостояването на Ярослав Сейферт с Нобелова награда за литература.

В периода след „нежната революция“ ситуацията на рецепционен хаос претърпява характерната за подобни преходи инверсия на рецепционните прагове „преди“ и „сега“, но възможностите за рецепционна кумулация рязко намаляват. Отхвърлянето на цензурния и автоцензурния хомот и обременяването на преводачески и издателски инициативи с елементарни икономически основания обуславят свръхмотивиран личностен (съставителски, преводачески и мениджърски) подход към табуизирани имена и текстове в предходните етапи. Красноречив пример в това отношение е книгата „Еретични есета за философия на историята“ от Ян Паточка[20]. Или пък преводът на „Страшила за делник“ от Карел Михал[21]. А защо не и залежалият по икономически причини превод на „Капризно лято“ от Владислав Ванчура[22] в превод на В. Самоковлиев. Иска ни се да приключим този обзор с мнението на Янко Бъчваров[23] (заедно с Ив. Павлов, Ан. Пенчева, Хр. Балабанова, Хр. Милушева и др.), един от „китовете“, на които се крепи българският образ на чешката художествена проза, за случването на Ванчура на български чрез В. Самоковлиев: „Особено заслужава да се отбележи творческата дързост на В. Самоковлиев, който представи за първи път на български език Владислав Ванчура, (1891—1942) — един автор с изключително труден за превеждане език, наситен с архаизми, стилистично многопластов, обременен с многозначителен подтекст, богата образност и дълбока символика. Впрочем точно в тези специфични особености на Ванчуровия език се крие обяснението на факта, че повече от 40 години след смъртта му той все още беше непознат в България; нито един от нашите най-изтъкнати и опитни преводачи на

чешка литература не посмя да се залови с превода на негови произведения, макар че различни издателства неведнъж го предвиждаха в своите перспективни планове.“[24]

Българският „дуел“ с Вл. Ванчура (успешно продължава да го води и Гинка Бакърджиева с „Лъкът на кралица Доротка“ („Малка чешка библиотека“, № 1—2, 1999), с неговите труднопреводими и труднозаместими конотативни и асоциативни полета на историзма, архаичността и стилистичната каскада можем с известна доза условност да приемем като образ на българо-чешкия транслатологичен диалог през XX в. От рецепционния хаос все някога все някой извлича собствена пъртина и започва да преследва своя преводаческа цел. Най-често това индивидуално усилие се включва в една по-обща тенденция — рецепционната кумулация, а това на практика означава, че е осъществен и съответният *рецепционен код* в прагматиката на възприемане на чешката литературна другост. Или казано а ла Пенчославейковски: „Не трябва да се оставя на мира и Владислав Ванчура...“ Камо ли забраненият литературен плод на чешкия неосталинизъм?! Или пък представителните творби на постмодернизма! Характерен и за двата преводачески аспекта е тематичният брой на алманаха за чуждестранна литература „Панорама“ (1999, № 3), в който за пръв път на български език са представени белетристични творби (и откъси) от Ян Трефулка, Ева Кантуркова, Карел Пецка, Еда Кризеова, Даниеле Фишерова, Индржишка Сметанова, Иван Клима, Олдржих Шулерж, Александра Беркова и Иржи Кратохвил. Най-голямо място в алманаха е отредено на „любимката“ на българската бохемистика от 90-те години — Даниеле Ходрова, представяща сполучливо имагинерната средноевропейска топика. Благодарение на Д. Григоров и М. Костадинова нейният изследователски облик (топоанализите) нерядко пъти е обрисуван по страниците на „Литературен вестник“[25]. На М. Кюркчиева пък дължим благодарност за появата на български език на първата част от романовата трилогия на Д. Ходрова „Изтерзаният град“ — „Двойно начало“, издадена от „Панорама“ през 1999 г.[26] Този роман, както и текстовете от споменатия алманах поставят сериозни изпитания пред българските преводачи, особено що се отнася до разчитането на денотативната и конотативната страна на топонимите, а също така и с оглед транскрипционната норма. Двойното начало на новото българско транслатологично отношение към чешката проза обаче е поставено: да не се „оставят на мира“ и забранените през 70-те и 80-те години чешки автори, и писателите, понесени на гребена на „нежната революция“ ... Красноречиви свидетелства за това откриваме в съставените от А. Бурова напоследък два чешки тематични броя на „Литературен вестник“[27], както и в специализираната бохемистична периодика „Алманах Бохемия“ (1996—1998) и сп. „Хомо бохемикус“ с приложение „Малка чешка библиотека“ (1994—1995, 1999—2000).

БЕЛЕЖКИ

[1] *Цанков, Хр.* Славянските литератури у нас. — Славянски глас, 1910, № 3, 116—118.

[2] *Павлов, Ив.* Рецепция на основоположниците на реализма в чешката литература в България. — В: Българо-чешката дружба в литературата на XIX в. С., 1975, с. 178.

[3] *Славейков, П. П.* Три български литературни списания. — Знаме, 1897, № 55.

[4] Съвременна мисъл, 1919, № 6.

[5] Листопад, 1930, № 3.

[6] Български преглед, 1930, № 3.

[7] Вж. подробно по този въпрос нашата студия „Чешката литература в България през 20-те и 30-те години“ (Славянските литератури в България. Проблеми на рецепцията. С., 1988, 101—133).

[8] *Георгиев, Ем.* Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965, с. 362.

[9] *Павлов, Ив.* Цит. съч., с. 180.

[10] *Балабанов, Ал.* Избрани съчинения. Т. 2. С., 1978, с. 35.

[11] Из речта на Г. Димитров след подписването на културно-просветната спогодба между България и Чехословакия през 1947 г. — Работническо дело, № 142, 1947.

[12] *Павлов, Ив.* Цит. съч., с. 187.

[13] Пак там.

[14] Вж. притурката на в. „Литературни новини“, 1962, бр. 26.

[15] Вж. подробно за не-рецепцията на М. Хорничек у нас в статията на Янко *Бъчваров* „Мъжът, жената и светът около тях (За недоизвървения път на Мирослав Хорничек към българския читател)“ (Хомо бохемикус, 1994, № 4, 34—39).

[16] *Шалда, Фр. Кс.* Безсмъртие на творчеството. Съст. Г. Цанев и Хр. Балабанова. Варна, 1984.

[17] *Мукаржовски, Ян.* Студии по теория на изкуството. Съст. и ред. Хр. Балабанова. Рецензент Н. Георгиев. С., 1993.

[18] *Незвал, В.* Странният чародей. Стихове, манифести, писма, спомени. Съст. и предговор Хр. Балабанова. С., 1990.

[19] *Сейферт, Я.* Цялата красота на този свят. Съст. Вл. Маршичек. Предговор В. Раковски. С., 1986.

[20] *Паточка, Ян.* Еретични есета за философия на историята. Превод В. Траянов. С., 1995.

[21] *Михал, К.* Страшила за делник. Превод Р. Железарова. — Малка чешка библиотека, 1995, № 4.

[22] *Ванчура, Вл.* Капризно лято. Превод В. Самоковлиев. — Малка чешка библиотека, 1995, № 2.

[23] Вж. подробно за типологията на грешките при превод от чешки на български език у: *Бъчваров, Янко.* Чешкият език в славянски контекст. — Голяма чешка библиотека, 1996, № 4, 86—113.

[24] *Бъчваров, Я.* Лъчезарният бохемист (Васил Самоковлиев на 50 години). — Хомо бохемикус, 1995, № 4, 58—59.

[25] Литературен вестник, № 34, 25 окт. — 31 окт. 1995; № 27, 24—30 юли 1996; № 5, 10—16 февр. 1999; № 19, 19—25 май 1999.

[26] Вж. рецензията за „Двойно начало“ от А. Личева „Насред разпнатостта“ — Литературен вестник, № 22, 7—13 юни 2000.

[27] Литературен вестник, бр. 19 19—25. V. 1999; бр. 22, 7—13. VI. 2000.

Величко Тодоров

ПЕТЪР БЕЗРУЧ

PETR BEZRUČ

1867—1958

П. Безруч (псевдоним на Владимир Вашек) е едно от най-интересните явления в модерната чешка поезия, чиято творческа съдба се доближава до легендата. Поет на колективните чувства (национални и социални), той съчетава по уникален начин възрожденската будителска традиция с модерната митотворческа стилизация на лирическия субект като пророк и народен бард. Делото на неговия живот е поетическият сборник „Силезийски песни“ („Slezské písně“, 1909), посветен на тежката съдба на забравената от чешките политически водачи Силезия, където чешкият етнос е подложен на културна денационализация и жестока икономическа експлоатация от страна на чужди (немски, полски, австрийски) земевладелци и капиталисти, особено в миньорска Острава. Социалната мизерия, културната изостаналост и асимилация на силезийските чехи са символно обобщени като общонационална драма; това е поезия на гневния протест, който образно-драматично кумулира болката от социалния и политическия гнет. Своеобразието и неповторимостта на „Силезийски песни“ са в позицията на лирическия субект като изразител на трагизма на своето племе, в способността на поета да слее интимните си чувства и настроения с колективния живот и съдба. Родом от Опава, Безруч до края на живота си остава свързан със Силезия, отхвърляйки изкушенията на литературната слава и продължавайки да работи като пощенски служител в Бърно. Своето творчество възприема като нравствен и обществен дълг към народа под планината Бескиди: „Това не беше изкуство — пише той, — а правдата на звънтящите окови“. В период, когато творческата индивидуалност излиза на преден план, Безруч старателно крие своето авторство и изпраща стиховете си в сп. „Час“ на Ян Хербен под псевдоними. Когато истинското му име все пак става известно, той се разграничава от официалните литературни среди, „поетите край Вълтава“, както ги нарича. И с гражданското си битие, и с творчеството си заема контраадаптивна позиция спрямо литературния модел на твореца-художник и артист. Срещу предпочитаната авторска анонимност в житейски план, в поетическия текст се наблюдава авторска стилизация и символизация (пророк, бард, миньор). Едно от най-характерните стихотворения, в което поетът стилизира себе си в редица образи-символи, е „Аз“ („Ja“) — първата преведена на български творба от Николай Лилиев през 1926 г.[1] Лирическият субект, който говори от името на своя народ, е представен като „пророк на Бескидите“, „скитащ музикант и смахнат гайдар“, „безумен бунтар и пиян певец“, „комичен рапсод“, „Дон Кихот на Бескидите“. Чрез образите, с които стилизира своята личност, Безруч постига внушението за пълно сливане с колектива — гласът на поета зазвучава с гласа на поробеното племе, а неговите стилизирани маски се възприемат автобиогра-

фично. В отзивите за поезията му в Опава и Тешин е назоваван „нашия силезийски бард", в чиито песни „се сливат в едно болката на миньора, изсмукван от рудниците, болката на мачкания в чифлиците селянин, болката на понемчвания и пополячвания от властите чех"[2]. Една от особеностите на „Силезийски песни" е регионалният патриотизъм на автора, отличаващ се с фактографско позоваване на градове, села, местности, с пресъздаване на локалния колорит в език, природа, народни легенди; събития и герои имат своите реални първообрази. Но независимо от реалните черти на това пространство, както отбелязва М. Червенкова, то „има характера и значението на символ"[3]. Синтезът между реален (предметно-описателен) и фикционален (поетическа визия) план на изображение в „Силезийски песни" е бил и е предмет на множество изследвания, той е не само изследователски, но и преводачески проблем. Първоначалното възприемане на поезията на Безруч като уникално, но литературно „некултивирано" явление — представа, която и той налага със своите автостилизации, — превръща неговото литературноисторическо типологизиране в процес на откриване на художника у него, синтезиращ разнородни, дори противоречиви тенденции[4]. През 30-те и 40-те години поезията му е подложена на многопосочна интерпретация, с която се ангажират представители на различни подходи и методи в литературознанието. Събуденият интерес към традицията, съживяването на културната памет за нейното богатство и многообразие допринасят за включването на сборника „Силезийски песни" в литературноисторическия процес. Важно значение за конфронтирането на неговата оригиналност с процесите и тенденциите в чешката литература имат изследванията върху поетиката на Безруч, обогатени с методите на структуралната естетика: например студията на Мукаржовски върху развитието на новочешкия стил разглежда приемствеността на Безруч спрямо символистите в ритмическото динамизиране на дактила[5]. Може да се каже, че вниманието, което се отделя на стиха на „Силезийски песни"[6], хвърля светлина върху структурностилистичните особености на произведението, върху експресивната окраска на изказа — познания от ключово значение за комуникативния акт на превода. Изследванията върху поетиката имат значение за преодоляване на стереотипната представа за спонтанната, но примитивна, некултивирана поезия на Безруч, която не предполага изкуство на формата. Диференцираният подход към поетиката на сборника открива значението на паралелизма в изграждането на драматично-диалогичната структура на стихотворенията, връзката между реалност и символ в отношението към действителността. Структурално ориентираните анализи на „Силезийски песни" разширяват комуникативността на творбата спрямо традицията и нейната съотносимост с националните и извъннационалните процеси и тенденции. Марксистката критика на 20-те и 30-те години налага друг интерпретационен модел, който редуцира жанрово-стиловия диалогизъм на сборника, извежда на преден план социалното послание, патоса и символиката на социалното бунтарство (на стихотворението „Рудничар" — Kovkop"), с които Безруч се превръща в родоначалник на пролетарско-революционната поезия. Този идейно-тематичен подход, развит впоследствие от социалистическото литературознание, поставя неговата поезия в руслото на реализма с обществено-революционна перспектива. Той

взема връх през 50-те години, когато опозицията модернизъм—реализъм се идеологизира и изследванията, които сочат връзката на Безруч със символизма (и дори с романтизма), са подложени на критика[7]. Целта е максималното комуникативно приближаване на „Силезийски песни“ до революционната поезия на класовата борба (Нойман, Волкер) според литературноисторическата типология на социалистическия реализъм. Схематизмът на тази типология е разколебан през 60-те години, чийто демократично-реформаторски дух отново актуализира плурализма на литературната традиция и преразглежда идеологизираните оценки на литературното наследство[8].

Преводната рецепция на Безруч в България се съпътства от литературнокритически оценки и отзиви за неговата поезия. Ретроспективният поглед върху тази метатекстова рецепция показва различия в интерпретационните подходи, като през 50-те, 60-те и 70-те години в характеристиката на неговото творчество преобладава идейно-художествения стереотип, индивидуалният подход е туширан и се проявява не на нивото на стила и стилистиката, а предимно в степента на информираност за живота и творчеството на Безруч[9]. Ако сравним есеистичните текстове на В. Раковски, който е автор на предговора към книжното издание на „Силезийски песни“ през 1962 г., с литературния портрет на поета в „Очерки по история на славянските литератури“ на Е. Георгиев, ще открием сходство на основните типологично-оценъчни акценти: поет-реалист, основоположник на чешката революционна поезия, изразител на социалните контрасти и класовите противоречия, „говори от името на работниците-рудокопачи“ (респ. народа)[10]. Реализмът на „Силезийски песни“ се тълкува като пряко отражение на действителността („всяка творба е взета от живота“ — В. Раковски), народността се отъждествява със спонтанно-несъзнателния характер на поезията му. През 50-те и 60-те години се създава българският вариант на марксическия интерпретационен модел на Безруч. В случая трябва да се вземат предвид общите за двете национални литератури знаци на идеологизация и политизация на изкуството.

Нов елемент в рецепцията на чешкия поет внася интерпретацията на неговото творчество в българската „История на чешката литература“, ч. I от 1986 г. с вниманието, което авторите Ив. Павлов и В. Тодоров отделят на поетиката на „Силезийски песни“ като своеобразен синтез между реализъм и модернизъм, с внасяне перспективата на общочовешкото в идейно-художественото внушение на поетическия текст[11]. Тази оценка отразява до голяма степен промените в интерпретационния подход на чешкото литературознание.

Характерът и насоките в литературнокритическата (метатекстова) рецепция на „Силезийски песни“ през 20-те, 30-те и 40-те години се очертава в текстовете на Борис Йоцов в сп. „Златорог“ от 1926 г., на Васил Каратеодоров в сп. „Предел“ от 1935 г., на Кирил Христов в антологията „Огледалата на Вълтава“[12]. И в трите литературни портрета откриваме общи моменти, отнасящи се до: използване на символизация и монументализация за художествено обобщение на конкретно-реалното и регионалното, проблема за общочовешките, нравствено-етични измерения на страданието и бунта, единство на лична и национална съдба, на национален и социален конфликт.

Интерпретацията на Б. Йоцов, направена от позициите на индивидуалистичната естетика (и сходна с тази на чешкия критик Ф. К. Шалда) отделя внимание на творческата психология на автора, на типа автостилизации, в които лична и народна трагедия се сливат — в митичните образи на гнева, отчаянието и надеждата страдаща Силезия се превръща в символична Голгота на чешката национална съвест. Сравнението с Ботев и поезията на българското национално Възраждане, с „великите поети-пророци" на полския романтизъм придава славянска окраска на типологизирането му в неоромантичен дух и на тази основа конкретизира диалога на Безруч с българския културен контекст. Същевременно това сравнение, допълнено с традицията на чешката реалистична поезия (Неруда, Карел Хавличек, Махар) подчертава ярко изразената национална специфика на „Силезийски песни" като ориентир за преводното транслиране на текста. Изборът на стихотворението „Аз" и художественото претворяване на текста на български език, осъществено от Н. Лилиев, дава основание за концептуална връзка между двете посоки на интерпретация.

От гледна точка на метриката преводът на Лилиев клони към свободния стих, а дактилът е типичният размер на „Силезийски песни". Въпреки това той не прозаизира поезията на Безруч, а използва ритмизиращия ефект на синтактичния паралелизъм, цезурирането на стиха, синкопите на метрически и неметрически стихови сегменти. Постига интонационно-ритмическа модулация на изказа и чрез опозицията свободен—метрически организиран стих, като използва предимно трисрични размери. Трудно е да се преценят мотивите за ритмическите отклонения от оригинала в прехода на Лилиев, но е безспорно, че интерпретацията на Б. Йоцов е повлияла върху преводаческото му решение да даде предимство на точното възпроизвеждане на смисъла. Б. Йоцов определя стиха на Безруч като „предметен", „суров и груб", но изразителен в своята „драматически отсечена реч". Трудностите при прекодирането на „Силезийски песни" в единството на съдържателни и формални елементи исторически съпътства българските преводи на творбата. Основната причина е нейният новаторски характер в рамките на чешката стихова култура и по-конкретно — диалогично-полемичното ѝ отношение към съвременния ѝ литературен естетизъм, към официалната литература в лицето на „поетите край Вълтава" (сравни антитезното противопоставяне на поезията на розите и поезията на бодлите в стихотворението „Червеният цвят" — „Rudý květ"), реализирано и на нивото на метрика и ритъм. Безруч изгражда собствена стихова конструкция, чийто ритмически образ се гради върху отклоненията от метрическата схема; напрежението между метрика и фразово деление (сегментиране) на стиха има семантично-експресивна функция — ритмически акцентира тематично важни моменти[13]. Подобна роля играят синтактичният паралелизъм, редуването на дълги и кратки стихове и пр. П. Безруч влиза в историята на чешкия стих с ритмическото динамизиране на дактила и обвързването му с друг (нетрадиционен) жанрово-тематичен регистър. В чужда езикова и културна среда поетическият ефект на този похват може да бъде наподобен, но не и еквивалентно пресъздаден. К. Христов, когато пише в своята чешка антология по повод поезията на Безруч, че „само много малко преводи могат да дадат представа за силата на оригинала", има предвид езика на „Силезийс-

ки песни“, чиято експресивност е подчертана и чрез фонетично-лексикалните особености на местното наречие, чрез използване на образността на народната поезия. Преводите на К. Христов имат основополагащо значение за художествено пресъздаване на поезията на Безруч на български език. В тях личи компетентното отношение към оригинала, разбиращата интерпретация на преводача, който познава чешката поезия и култура. В „Огледалата на Вълтава“ К. Христов включва 11 стихотворения, които представят жанрово-стиловия регистър на „Силезийски песни“: монументалната символизация на робската участ и гневния протест, баладичното пресъздаване на конкретни „случки“ от нерадостната силезийска действителност, връзката с фолклора и памфлетно-песенната лирика на анархистите от началото на века. Стиховете са преведени в дактилен размер, уловени са интонационният драматизъм на изказа, семантично-диференциращата роля на паралелизма, рефренните повторения в строфично-синтактичната конфигурация (напр. „Червеният цвят“). Преводаческото майсторство на К. Христов се проявява най-вече при стихотворенията с баладичен мотив и фолклорни инспирации. С превода на „Марička Магдонова“ той, може да се каже, обогатява българската представа за социална поезия, възпроизвеждайки емоционално-експресивното въздействие на Безручовия баладизъм. М. Арнаудов отделя неговите преводи на Врълицки и Безруч в антологията като особено сполучливи в пресъздаване „нерва на речта и етоса на духа“ на оригиналните творби[14].

През 50-те години Берзуч е представен с 10 стихотворения в антологията „Чешки поети“[15], преведени от Д. Пантелеев, като половината от тях са нова преводаческа версия на познати от „Огледалата на Вълтава“ творби. През 60-те години „Силезийски песни“ излизат в самостоятелно книжно издание с преводач Д. Стефанов. Това е най-обемният подбор от оригинала (43 стихотворения), снабден с пояснителни бележки на преводача за географски и културно-исторически реалии, затрудняващи българското възприемане на текста; също така с информацията за историята на възникване на творбата, за подбора и характера на българските преводи (на Н. Лилиев, К. Христов, Д. Пантелеев). За Д. Стефанов преводите на К. Христов се превръщат в интерпретационна опора за адекватно пресъздаване „духа на оригинала“. От тази позиция той критикува отклоненията от метриката и стилистиката на Безруч в преводите на Д. Пантелеев[16]. Критичното отношение на Д. Стефанов е насочено към модернизацията на оригинала в духа на „семантично-стилистичните директиви“ (според определението на А. Попович) на възприемащия културен контекст, респективно съществуващата литературна конвенция. В стремежа си към адекватно преизразяване на поетиката и експресивно-емоционалното въздействие на оригинала Д. Стефанов проявява обогатена от традицията преводаческа компетентност. Той следва К. Христов във възпроизвеждането на дактилния размер на „Силезийски песни“ (за разлика от Пантелеев, който предпочита класическия за българската силаботоника размер на ямба) и, съобразявайки се с българската прозодия, в отделни случаи го заменя с амфибрахий (например стихотворението „Кой на мое място?“ — „Kdo na moje místo?“) Д. Стефанов намира еквивалентни решения в превода на разговорния език на сборника, изпъстрен с народна лексика и фразеология, особено в стихотворенията, в които интимните преживява-

ния и мотиви са художествен индикатор за драматичната колективна съдба. Типологията на реализма в метатекстовата интерпретация на Безруч оказва влияние и върху преводаческия подход на Д. Стефанов: социализиране и „опредметяване“ на символно-визионерския план на изразяване, т.е. връзката на Безруч със символистичната поетика. В тази връзка, актуализирана от съвременното чешко литературознание, Б. Йоцов откри духовното послание на „Силезийски песни“ във времето, героизма на поетовата съпротива срещу неправдите в света. Преодоляването на някои стереотипизирани представи за поезията на Безруч е въпрос на нов бъдещ превод. Опитът за нова преводна интерпретация през 80-те години в антологията „Чехословашка поезия. XX век“[17] „прозаизира“ поетическото слово на чешкия творец.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Безруч, П.* Аз. — Златорог, VII, 1926, № 9—10.

[2] Вж. *Rustinský, M.* Bard prvý z Bezkyd. Iskra. Opava, 1947, s. 72.

[3] *Červenka, M. Vl. Macura, J. Med, Zd. Pešat.* Slovník básnických knih Díla české poezie od obrození do roku 1945. Praha, 1990, s. 283.

[4] *Závodský, A.* Studie o Petru Bezručovi. Společnost Petra Bezruče v Opavě. Opava, 1947.

[5] *Mukařovský, J.* Obecné zásady a vývoj novočeského verše. — In: Kapitoly z české poetiky II. Praha, 1948.

[6] *Rektorisová, Kl.* Bezručův verš. Praha, 1935; *Horálek*, K. Studiek popisu Bezručova verše. Univerzitný fond v Olomouci, 1947.

[7] *Buriánek, Fr.* Petr Bezruč. — In: Bezruč — Toman—Gellner—Šrámek. Praha, 1955.

[8] *Králík, O.* Text Slezských písní. Praha, 1963; Bezručiana 1967 — сб. под ред. на В. Юстъл и И. Опелик. Прага, 1967; *Hrabák,* J. O charakteru Bezručova daktilu. — In: Slavia, 1968.

[9] Вж. есеистично-публицистичните текстове на В. Геновска в сп. „Септември“ (1952, № 9), Д. Тилев в сп. „Славяни“ (1958, № 3), Д. Стефанов във в. „Лит. фронт“ (№ 37, 12 септ. 1957), В. Раковски в сп. „Септември“ (1958, № 5) и сп. „Септември“ (1967, № 9) и др.

[10] *Раковски, В.* Народен поет (предговор) — В: *Безруч, П.* Силезийски песни. Избрани стихове. Прев. Димитър Стефанов. С., 1962; *Георгиев, Е.* Очерки по история на славянските литератури. Ч. 2. С., 1963.

[11] *Павлов, Ив., В. Тодоров.* История на чешката литература. Ч. 1. 1986.

[12] *Йоцов, Б.* Петър Безруч. — Златорог, VII, 1926, № 9—10; *Каратеодоров, В.* Петър Безруч. — Предел, I, 1935, № 2; *Христов, К.* Огледала на Вълтава. Антология чешки поети. Под ред. на Цв. Вранска. С., 1946.

[13] Вж. *Horálek, K.* Цит. съч.

[14] *Арнаудов, М.* Кирил Христов. Човекът и писателят. С., 1967.

[15] Чешки поети. Антология. С., 1956.

[16] *Стефанов, Д.* Бележки за една антология. — Септември, 1957, № 4.

[17] Чехословашка поезия XX век. Антология. С., 1983.

Христина Балабанова

ИРЖИ ВОЛКЕР

JIŘÍ WOLKER

1900—1924

Иржи Волкер е централна фигура в чешката пролетарска поезия от 20-те години на XX в. Краткият му, трагично завършил живот (умира от туберкулоза преди да е навършил 24 години) поставя допълнително ореол върху образа му на поет-революционер. В чешката литература едва ли има друг поет с такава популярност и с така бързо завоювана популярност — още първата стихосбирка на Волкер „Гост в къщи“ („Host do domu“, 1921) се възприема като ново явление в младата чешка поезия: големият чешки критик Фр. Шалда обръща внимание на колективизма на Волкер, който според него е форма на нова поетическа чувствителност (и нова етичност), а не „въпрос на воля или рационално обмисляне“[1]. Стихосбирката „Гост в къщи“ се отличава с емоционално възприемане на света, стилизирано във формата на един поетически наивизъм. Животът е хармонизиран от вярата в спасителната мощ на човешкото сърце, Бог и небесните светци са интимно приближени до човека, те са посланици на Волкеровия хуманизъм — съчувствие към бедните и социално онеправданите. Във втората стихосбирка на Волкер „Тежък час“ („Tězká hodina“, 1922) вярата в сърцето се трансформира във вяра в революционната борба. Промененото отношение към действителността е подчинено на логиката на съзряване на личността, превръщането на юношата в мъж. В „Тежък час“ лирическият герой е друг — побратимяването със света отстъпва място на социалното конкретизиране на революционната идея в труда и борбата на работническата класа. Индивидуалната съдба е съотнесена с живота и силата на колектива, с перспективата на колективната борба и вяра. За тази цел Волкер използва жанра на социалната балада, чрез който внася нов тип символика в образната конфронтация между действителност и идеал. Темата за идейното съзряване на поета намира израз в поемата „Светото хълмче“ („Svatý kopeček“, 1921), която има автобиографичен характер. Тя отразява характерната за чешката авангардна поезия от 20-те години инспирация от асоциативната поезия на Аполинер (поемата му „Зона“) — типичен пример за рецепцията на неговия метод са поемите на Незвал[2].

Волкер участва в полемиките за програмата на пролетарското изкуство, които протичат в рамките на художествения съюз „Деветсил“ и неговите издания. Теоретичен характер имат статиите му „Пролетарското изкуство“ („Proletářské umění“, 1922) и „Всекидневно или празнично изкуство“ („Umění všední či nedelní“, 1922), в които определя колективизма, революционността, идейността и оптимизма като основни черти на пролетарското изкуство. Със своята концепция Волкер влиза в противоречие с авангардната естетика на поетизма (чийто теоретик е К. Тайге), отхвърляща идейната ангажираност (т. нар. „тенденциозност“) на новото рево-

люционно изкуство и обвързването му с класовата борба[3]. Той се дистанцира и от програмата на бърненската „Литературна група“, с чийто поетически кръг (А. М. Пиша, Зд. Калиста, С. Кадлец, повлияни от немския експресионизъм и френския юнанимизъм), първоначално е свързан. Волкер по свой начин пречупва контактите с европейските авангардни направления и запазва относителна идейно-естетическа независимост от основните програмни стратегии на лявото изкуство през 20-те години. От прозата му интерес представляват приказките със сюжети от съвременния социален живот. Той е автор на три едноактни пиеси, издадени през 1922 г.: „Болница“ („Nemocnice“), „Гроб“ („Hrob“) и „Най-висшата жертва“ („Nejvyšší obět'“). Написани са под въздействието на експресионизма, без да имат качествата на сериозна драматургия.

В историята на чешката литература творчеството на Волкер е предмет на рядко срещана интерпретационна активност, включително на полемични спорове и дискусии през 20-те и 30-те години, свързани с посмъртното му канонизиране като национален поет. Безспорността му на класик на чешката социалистическа поезия съпровожда неговата интерпретация в социалистическа Чехословакия. Същевременно поезията му не губи своята художествена комуникативност, ангажирайки отношението на всяко следващо поколение читатели и изследователи[4].

В България можем да говорим за история на рецепцията на Волкер — преводна и литературнокритическа. В междувоенния период той е измежду най-често срещаните имена по страниците на периодичния печат, в издания с различна идейно-естестическа ориентация (в. „Развигор“, сп. „Наковалня“, сп. „Златорог“, в. „ЛИК“, сп. „Предел“, сп. „Изкуство и критика“ и др.). Първият превод от поезията на Волкер прави Борис Йоцов в сп. „Златорог“ през 1924 г.[5] — шест стихотворения от „Гост в къщи“ и „Балада за очите на огняря“ („Balada o očích topičových“) от „Тежък час“, придружени с портрет на поета. В „Златорог“ художествената значимост на Волкер се свързва с духовния колективизъм и „космическата религия на смирението“ на „Гост в къщи“ — интерпретация, съзвучна с някои чешки оценки (А. Новак, Фр. Гьоц). От друга страна, преводната интерпретация на Йоцов поставя неговата поезия в стилистичния регистър на символизма, чиято поетика през този период е вече преодоляна. През 30-те години постепенно се налага рецепцията на Волкер като представител на пролетарската поезия на страниците на марксисткия и лявоориентиран печат. Особено активен в това отношение е Г. Караславов, автор на статията „Поет на чешкия пролетариат“[6], поставяща акцент на идейно-тематичното новаторство на чешкия поет. Като преводач обаче не успява да постигне адекватно художествено внушение на избраните от него стихотворения „Рентген“ („U rentgenu“) и „Фотография“. Разделянето на творчеството на Волкер на два периода и тяхното степенуване или противопоставяне по идейно-художествена значимост са недостатък на литературнокритическата му интерпретация, който неоснователно идеологизира неговото творчество. Идейно-тематичният прочит на поезията му налага типологическия паралел Волкер—Смирненски, превърнал се впоследствие в устойчив стереотип, пренебрегващ поетиката и изразните средства.

Първото книжно издание на подбор от творчеството на Волкер излиза през 1949 г. под редакцията на проф. д-р Емил Георгиев[7], който също

така е съставител, автор на предговора и участва и като преводач. Освен стихове изданието включва и най-известните приказки на Волкер: „За милионера, който откраднa слънцето“ („O milionáři, který ukradl slunce“), „Приказка за Йони от цирка“ („Pohádka o Jonym z cirkusu“). Преводаческият екип несполучливо съчетава представители на поетическото слово (Дора Габе, Бленика, Кирил Христов и Ноеми К. Христова) и представители на академичната славистика (Е. Георгиев, Цанко Младенов). Най-близко до оригинала поетическо внушение притежават преводите на Д. Габе („Прозорец“, „Очи“, „Мъж“, „Пощенска кутия“, „Балада за нероденото дете“) и на Бленика („Влюбеният“, „Балада за очите на огняря“). Независимо от пропуските в ритъма и римните схеми двете поетеси пресъздават типичните за поетиката на Волкер доминанти: разговорен език, отсъствие на каквото и да било насилие над словореда (инверсия), повишено значение на диалога и диалогичната реч, метрически освободен стих. Д. Габе и Бленика имат принос в интонационно-ритмичното преизразяване на Волкеровата поетическа чувствителност. Преводът, който по-късно Ал. Муратов прави на „Балада за нероденото дете“ (антология „Чешки поети“[8]) е до голяма степен парафраза на вече постигнатото от Д. Габе.

През 1963 г. в разширен подбор поезията на Волкер излиза в библиотека „Световни поети“ на издателство „Народна култура“ в превод на Вътьо Раковски[9]. Той е преводачът и в следващите български публикации на творчеството на чешкия поет. За пръв път участва като негов преводач в антологията „Чешки поети“, където пресъздава асоциативната поема „Светото хълмче“, чиято структура няма традиция в българската поезия. В последното българско издание на Волкер от 1983 г., събрало в една книга негови творби с творби на Христо Смирненски[10], В. Раковски актуализира някои от предишните си преводи. Тук са включени двете статии на Волкер за пролетарското изкуство. Изданието прави впечатление с предговора на Раковски „Смирненски—Волкер“, където познатият типологически паралел е разширен с участието на Вапцаров, в чиято поетика авторът открива повече сходни моменти с творчеството на Волкер (една теза, получила вече актуалност в компаративните изследвания по това време[11]). Като професионален преводач, пресъздал широк спектър от чешки поетически творби, В. Раковски притежава необходимата култура и способност за превъплъщаване в чуждия поетически свят. В стремежа си да постигне еквивалентност по отношение на римуването у Волкер обаче в някои случаи той омаловажава значението на естествения, поетически ненасилен словоред и изравняването на стихово и синтактично членение — важни фактори за комуникативността на Волкеровата поезия (особено в поемата „Светото хълмче“ и в баладите).

БЕЛЕЖКИ

[1] *Шалда, Фр.* К. Иржи Волкер. — В: Безсмъртие на творчеството. Варна, 1984, с. 485.

[2] *Pešat, Zd.* Apollinairovo Pásmo a dvě fáze české polytematické poezie. — In: Dialogy s poezii. Praha, 1985.

[3] *Балабанова, Хр.* Програмата на „Деветсил“ и пътищата на младата чешка поезия. — В: История на чешката литература. Ч. 2. С., 1989.

[4] *Kubinová, M. J.* Wolker a proletářská poezie. — In: Proměny české poezie dvacatých let. Praha, 1984; Slovník básnických knih. Praha, 1990.

[5] Вж. сп. „Златорог“, г. V, 1924, кн. 3—4.

[6] Вж. в. „Фронт на трудовоборческите писатели в България“, бр. 13 от 10. I. 1933 г. (и бр. 14, 1933 г.).

[7] *Волкер, Иржи.* Избрани произведения. Избор, увод и редакция от проф. д-р Е. Георгиев. С., 1949.

[8] Антология „Чешки поети“. Под ред. на Д. Пантелеев, Н. Марангозов, В. Раковски. С., 1956.

[9] *Волкер, Иржи.* Гост в къщи. Избрани стихотворения. Прев. от чешки В. Раковски. С., 1963.

[10] Хр. Смирненски, И. Волкер. Избрано. С., Издателство на Отечествения фронт, 1983. Съст. Д. Стефанов. Прев. В. Раковски.

[11] *Колева, Д.* Никола Вапцаров и Иржи Волкер. — Литературна мисъл, 1980, № 1.

Христина Балабанова

ЯРОСЛАВ ВРЪХЛИЦКИ

JAROSLAV VRCHLICKÝ

1853—1912

Поетическото дело на Връхлицки (псевд. на Емил Фрида) е необикновено явление както по своя обем (автор е на 83 стихосбирки), така и по размаха и силата на творческата енергия, с която през 70-те и 80-те години на XIX в. той приобщава чешката поезия към европейските художествени ценности и процеси. Заедно с Ю. Зейер и Я. Арбес (всички обединени около сп. „Лумир“) Връхлицки става изразител на естетическото еманципиране на чешката литература от възрожденската художествена идеология, издигаща приоритета на национално-патриотичните идеи и теми. По думите на големия чешки критик Ф. К. Шалда, свързан с поколението на чешките модернисти от 90-те години (Česká moderna), поетът Връхлицки извършва революция в чешката култура и нейното сближаване със Запада[1]. От своя страна Пенчо Славейков, идеологът на българските модернисти, в сп. „Мисъл“ от 1899 г. нарежда чешкия творец между великите импровизатори в поезията. В. Юго и школата на френските парнасисти, както и италианската поезия (Кардучи) са непосредствените учители и вдъхновители на Връхлицки. По примера на В. Юго и неговата „Легенда на вековете“ той прави опит да претвори духовната история на човечеството в една, по собствените му думи, „лиро-епическа симфония“, или поетическа епопея на човечеството, включваща цикъл от жанрово разнородни стихосбирки, първата от които е „Дух и свят“ („Duch a svět“, 1878). „Откъси от епопеята“ („Zlomky epopeje“) е обобщаващото заглавие на целия цикъл, чието програмно послание е разгърнато в едноименната стихосбирка от 1886 г. Епическата поезия заема преобладаващо място в цикъла, но Връхлицки активно използва лирическата рефлексия в стремежа си да осмисли историята на човечеството от перспективата на своите еволюционистки възгледи. Свързан с философията на позитивизма, той вярва в идеалите на социалния прогрес, в мисията на поета — пророк и съдник на човечеството, ръководен от ценностите на любовта, истината, доброто, красотата. Връхлицки използва теми и сюжети от старозаветната история на човечеството, от античността (гръцка и римска), Изтока, европейското средновековие, чешкото историческо минало, съвременността. Легендите и митовете са предпочитани пред конкретните исторически събития — те му дават свободата да прояви своето творческо въображение, емоционална и светогледна ангажираност към съдбата на човечеството. Цикълът „Откъси от епопеята“ съдържа и чисто лирически творби; на неговата жанрова и тематична хетерогенност отговаря и характерната за Връхлицки симбиоза между рефлексия и чувственост, научно и митопоетично познание[2]. Към епопеята на човечеството принадлежат стихосбирки, създавани в продължение на повече от 20 години: „Сфинкс“ („Sfinx“, 1883), „Наследството на Тантал“ („Dědictví Tantalovo“, 1888), „Молитве-

ник на модерния човек“ („Brevíř moderního člověka“, 1892), „Нови откъси от епопеята“ („Nové zlomky epopeje“, 1894) и др. Поетът използва легендарни и митически сюжети, свързани с чешката история в „Митове“ (1879), а стихосбирката „Селски балади“ (1885) черпи своите теми и мотиви от народните песни и балади, възпяващи борбата на чешките селяни срещу немските феодали през XVII в.

Сред големите епически композиции се открояват поемите „Иларион“ („Hilarion“, 1882) със сюжет от Древния Египет, „Твардовски“ (1885), в която се чувства влиянието на полските романтици, „Бар Кохба“ (1897), чийто исторически сюжет (бунтът на евреите срещу Рим) съдържа алюзии за чешките политически борби за независимост. Връхлицки постига тематично и жанрово разнообразие в лириката, усъвършенства лирическия изказ, въвеждайки нови, непознати за чешката поезия форми (газела, станси, рондо, терцина) — например в „Музика в душата“ („Hudba v duši“,1886), „Сонети на самотника“ („Sonety samotáře“), които излизат в 3 книги (1885, 1891, 1896). Природната и любовната лирика, в която Връхлицки изповядва своето радостно усещане от пълнотата на живота, вдъхновява се от античния идеал за хармония между дух и тяло, от силата и красотата на изкуството, определя оптимистичния тон на редица стихосбирки: „Сънища за щастие“ („Sny o štěstí“, 1876), „Vittoria Colonna“ (1877), „Еклоги и песни“ („Eklogy a písně“, 1880), „Пътешествие до Елдорадо“ („Poutí k Eldorádu“, 1882), „Впечатления и капризи“ („Dojmy a rozmary“, 1880), „Вълшебната градина“ („Čarovná zahrada“, 1888), „Живот и смърт“ (1892) и др.

През 90-те години Връхлицки е подложен на остри атаки от страна на младото поколение модернисти, които не приемат неговия реторичен стил и психологически немотивирана универсалност (особено в областта на художествената форма). Младите оценяват преди всичко огромната му преводаческа дейност, насочена към романските литератури. През 90-те години в поезията на Връхлицки се засилват субективните настроения на болка и резигнация — сигнал за това е стихосбирката „Горчиви ядки“ („Hořká jádra“, 1889), съдържаща лирика на любовното разочарование и носталгията по отминаващата младост. Песимистичният тон в „Прозорци в бурята“ („Okna v bouři“, 1894) е мотивиран и от промененото отношение към творчеството на поета, което започва да се възприема като естетически анахронизъм. Същевременно житейската и творческата драма на Връхлицки става извор на дълбок и неподправен лиризъм. Стихосбирката „Дървото на живота“ („Strom života“, 1909), инспирирана до голяма степен от поетическия цивилизъм на Уолт Уитман, е свидетелство за неизчерпаемото жизнелюбие на чешкия поет: пантеистичното единение на човек и природа и вдъхновените лирически пейзажи от чешката природа го свързват с виталистичната ориетнация в поезията от началото на XX в. В последната, посмъртно издадена стихосбирка „Дамоклев меч“ („Meč Damoklův“, 1913) преобладава трагичното предчувствие на поета за близкия край.

Драматургията на Връхлицки няма значението на поезията му. От комедиите пиесата „Нощ в Карлщейн“ („Noc na Karlštejně“, 1884), със сюжет от времето на Карл IV, и до днес се радва на сценичен успех; тя е преведена и играна на българска сцена през 1908 г. Друга комения — „В Диогеновата бъчва“ („V sudu Diogenově“, 1883), А. Теодоров-Балан пре-

вежда и публикува в сп. „Български преглед“ през 1899 г. От трагедиите на Връхлицки заслужава да бъде спомената трилогията с античен сюжет „Хиподамия“ („Hippodamie“, 1889—1891). Той пише също така кратки разкази и очерци, събрани в книгите „Иронични и сантиментални разкази“ („Povídky ironické a sentimentální“, 1886), „Цветни стъкла“ („Barevné střepy“, 1887); автор е и на романа „Кукли“ („Loutky“, 1908). Прозата му има маргинално значение, но независимо от това Връхлицки е включен като разказвач в две български антологии. Първата от тях е „Цветя от всички полета“ (1910) под съставителството на Ив. Ст. Андрейчин, жанрово профилирана като антология на световни шедьоври в областта на обикнатата от символизма лирическа (поетична) проза. Представяйки Връхлицки с разказа „Пред първото представление“ (преводачът не е посочен), съставителят безспорно се е ръководил от името му на голям поет, за да го постави редом с автори като А. Франс, Фр. Жам, Пиер Лоти, О. Уайлд, А. Стринберг и др. Антологията „Чешка проза“ (1946), съставена от известния български славист проф. Е. Георгиев, дава един добре подбран преглед на чешката белетристика от К. Х. Маха до Владислав Ванчура. Отделено е място и на Я. Връхлицки с преведените от Св. Иванчев два разказа („Розата“ и „Заради кокошка“) от книгата „Иронични и сантиментални разкази“.

Макар известен като един от големите чешки поети, Връхлицки е сравнително малко превеждан в България и няма авторско книжно издание. Първият преводач на поезията му е Иван Вазов, който още през 90-те години на XIX в. превежда 4 стихотворения от стихосбирката „Наследството на Тантал“: „Припомняне из Тацита“ („Reminiscence z Tacita“), „Разговор на морето“ („Hovor na moři“), „Ехуда Халеви“ („Jehuda Halevy“), „Долу крилата!“ („Dolů křidla!“). Първите две от тях са публикувани в съставената от Г. Бакалов антология „Лъчите на поезията“ (1901)[3]. Стихотворните преводи на Вазов за дълъг период от време антологично представят преводната рецепция на Връхлицки. В „Славянска антология“ (1910)[4] съставителят Ст. Чилингиров публикува преводите на Вазов, отбелязвайки несъответствието между популярността на чешкия поет в България и преводното му представяне. През 1911 г. Вазов събира и публикува свои поетически преводи в антологията „Из големите поети“[5], където Връхлицки е представен с вече известните 4 стихотворения. От своя страна Л. Стоянов отново се обръща към превърналите се в класически преводи на Вазов, когато съставя антологията „Славянски поети“ (1946)[6], въпреки че същата година Кирил Христов издава своята известна антология „Огледалата на Вълтава“[7], а преди това е публикувал в периодичния печат свои стихотворни преводи на Връхлицки.

Спирайки се на поетическите преводи на Вазов и тяхното значение за българската литература, през 1920 г. М. Милетич-Букурещлиева отделя място в своята статия и на преводите му от чешката поезия[8]. Съществен момент в нейната оценка е фактът, че „в тях се оглеждат много добре поетическите влечения на Вазов“. Стихотворенията на Връхлицки, които привличат вниманието на Вазов, отговарят на критичното отношение на българския поет към меркантилния дух на новото буржоазно общество, съпроводено от носталгия към потъпканите нравствени идеали от възрожденската епоха и свързаната с тях мисия на поета.

В антологията на К. Христов „Огледалата на Вълтава“ Връхлицки е поставен на челно място с подбор от 23 стихотворения. Те се предхождат от малък портрет на поета, написан от д-р Цв. Вранска, която е и редактор на книгата. Връхлицки и Берзуч са поетите, на които е отделено най-голямо място и това е красноречиво доказателство за предпочитанията на преводача. Преводите на К. Христов са подбрани от близо 20 стихосбирки на Връхлицки, между които: „Дух и свят“, „Пътешествие до Елдорадо“, „Музика в душата“, „Откъси от епопеята“, „Гласове в пустинята“ („Hlasy v poušti“, 1890), „Живот и смърт“, „Прозорци в бурята“, „Скрити извори“ („Skryté zdroje“, 1908), „Дървото на живота“, „Дамоклев меч“, „Твардовски“ и др. Повече е застъпена по-късната поезия на Връхлицки (след 1890 г.), в която се откроява силата на неговия лирически талант. К. Христов се проявява като преводач, успял художествено адекватно да пресъздаде метафоричното богатство и формалното изящество на поезията му, да внесе нов момент в неговата рецепция, като разчупи утвърдената от Вазов представа за тематичния и стилов регистър на чешкия поет. Особено сполучливо са преведени творбите, в които Връхлицки се изявява като майстор на природната и любовната лирика: „Дъбовете на Розенбергското езеро“ („Dubum Rožmberského rybníka“), „Утро над Петршин“ („Jitro na Petříně“), „След дъжд“ („Po dešti“), „За малко обич“ („Pro trochu lásky“). Те са свидетелство за лирически синхрон в светоусещането на двамата поети, особено в пластичността на лирическия изказ, в сетивността на образите. Пример за запазената и до днес свежест на художественото внушение е стихотворението „За малко обич“, познато от майсторския превод на Гр. Ленков в антологията „Чешки и словашки поети“ (1971). Тук в някои образи К. Христов е еквивалентно по-близък до лирическата чувствителност на Връхлицки. В стихотворенията с подчертана рефлексивност архаичният език на К. Христов е този, който деактуализира художествената комуникативност на преводите, въпреки че почти навсякъде преводачът спазва стиховата метрика и форма.

Преводната рецепция на Връхлицки в по-ново време е свързана с антологията „Чешки и словашки поети“ (1971) под съставителството на В. Раковски, Д. Стефанов, Гр. Ленков, П. Симов[9]. Преводачи са Пенчо Симов и Григор Ленков. От представените 13 стихотворения 11 са преведени от Пенчо Симов. Подборът представя Връхлицки предимно като лирически поет с непревеждани преди това творби (изключение прави споменатото стихотворение „За малко обич“, преведено тук като „За мъничко любов“), разширявайки също така кръга на стихосбирките, от които е направен. Между тях са: „Сънища за щастие“ („Sny o štěstí“, 1876), „Еклоги и песни“, „Впечатления и капризи“, „Горчиви ядки“, „Година на юг“ („Rok na jihu“, 1878), „Моята соната“ („Moje sonata“, 1893) и др. Преводите са направени професионално, с прецизно спазване на формата на стиха. Открояват се стихотворения като „Тиха обич“ („Tichá láska“), „Еклога“, в превод на П. Симов, и великолепно преведените „За мъничко любов“ и „Ноктюрно“ (Нощта е в сенки...) на Гр. Ленков. Заслуга на преводачите е, че след К. Христов разширяват българската рецепция на чешкия поет, в посока на неговата природна и интимно-изповедна лирика.

Паралелно с преводната рецепция на Връхлицки развитие претърпява и неговата критическа рецепция. Ако до Втората световна война бъл-

гарската интерпретация на творчеството му се ръководи предимно от необикновената му популярност в чешка и европейска среда и акцентира върху биографичните моменти в творчеството му[10], то след 1944 г. се търсят сравнително-типологически паралели с български поети, изиграли важна роля в модернизирането на българската литература, откриват се преки литературни контакти в неговото поетическо творчество[11]. Задълбочава се и литературноисторическата му интерпретация[12].

БЕЛЕЖКИ

[1] *Šalda, F. X.* Několik poznámek o Jaroslavu Vrchlickém. — In: Duše a dílo. Podobizny a medailony. Praha, Melantrich, 1950, s. 101.

[2] *Vrchlický, J.* Duch a svět. — In: Slovník básnických knih. Díla české poezie od Obrození do roku 1945. Praha, Čsp., 1990, s. 48.

[3] Лъчите на поезията. Стихотворен сборник под редакцията на Г. Бакалов. Варна, 1901; 2. изд. С., 1911.

[4] Славянска антология. Наредил Ст. Чилингиров. С., 1910.

[5] *Вазов, Ив.* Из големите поети. Стихотворни преводи. С., 1911.

[6] Славянски поети. Стихотворен сборник. Подредиха Людмил Стоянов, Мария Грубешлиева, Димитър Пантелеев. С., 1946.

[7] *Христов, Кирил.* Огледалата на Вълтава. Антология — чешки поети. Под ред. на д-р Цветана Вранска. С., 1946.

[8] *Милетич-Букурещлиева, М.* Поетическите преводи на Вазова. — В: Иван Вазов. Живот и творчество. За седемдесетгодишнината от рождението му. Под ред. на проф. д-р Ст. Романски. С., 1920.

[9] Чешки и словашки поети. Антология. Съст. Вътьо Раковски, Димитър Стефанов, Григор Ленков, Пенчо Симов. С., 1971.

[10] Вж. *Касърова, Л.* С някои светли синове на чешкия народ. — В: Българско-чехословашка взаимност. Сб. под ред. на д-р В. Н. Златарски и д-р Б. Йоцов. С., 1930; *Калинова, М.* Ярослав Врхлицки. — Литературен глас, № 590, 7, апр. 1943.

[11] Вж. *Балабанова, Хр.* Литературно-критическото наследство на Пенчо Славейков и Ярослав Врхлицки. — В: Българо-чешки паралели. Съст. Ив. Павлов, В. Тодоров. С., 1983; *Чавдаров, Р.* Към въпроса за корените на модернизма в славянските литератури (Ст. Михайловски, Я. Врхлицки, Ст. Пшибишевски). — В: Наука и общество. Сборник в памет на академик Е. Георгиев. С., 1986.

[12] Вж. *Георгиев, Е.* Очерки по история на славянските литератури. Ч. 2. С., 1963; *Павлов, Ив., В. Тодоров.* История на чешката литература. Ч. 1. С., 1986.

Христина Балабанова

ЮЛИУС ЗЕЙЕР

JULIUS ZEYER

1841—1901

И с личността, и с творчеството си Юлиус Зейер е необикновено явление в чешката литература от последната четвърт на XIX в. Печатът на изключителност и „чуждост“ по отношение на обкръжението, с което той формално-естетически е свързан, съпровожда литературоведските оценки и квалификации за мястото на писателя в историята на чешката литература и за присъствието му в художествените процеси на XX в. Неговият неотговарящ на времето „горд романтизъм“, както отбелязва Арне Новак в своята „История на чешката литература“[1], е „откровено еднозначен“ и това го отличава от космополитната школа на Ярослав Връхлицки, към която исторически принадлежи. Интересът към чуждите литератури и култури (и конкретно към романските) като средство за художествено еманципиране на чешката литература и отварянето ѝ към Европа и света е свързващият двамата големи писатели контекст. Но неоромантизмът на Зейер е твърде различен от парнасизма на Връхлицки, който остава свързан с позитивистичния еволюционизъм на своето време. Зейер е спиритуалист и мистик, който се вдъхновява от старочешките легенди и предания, от героичния епос и древните културни традиции на романските народи, на Русия, Япония, Индия; идеалист, който естетически живее с минали времена и култури, противник на материалистическия позитивизъм и бездуховния практицизъм на новото време. Неговото неоромантично бягство в чужди светове е същевременно несъгласие с унизителното настояще на националния живот, управляван от чужда политическа власт и лишен от вдъхновяващи дела и стремежи.

Обемистото творчество на Зейер е жанрово поделено между поезията, прозата и драмата. Стихотворният епически цикъл „Вишехрад“ („Vyšehrad“, 1880) пресъздава митичния образ на чешката древност, за който писателят черпи материал и от Зеленохорския и Краловедворския ръкопис. Към чешките митически сюжети принадлежат и лирическите драми „Гневът на Либуше“ („Libušin hněv“, 1887) и „Неклан“ (1893). Особено място в творчеството на Зейер заема старофренският рицарски епос (рицарите на Карл Велики), който той поетически претворява в своята „Каролинска епопея“ („Karolinská epopeja“, 1896). Култът към рицарския идеал на честта, жертвоготовността и верността е неговото бягство от незначителната, еснафски ограничена социална действителност в мечтата и в света на истинските ценности — този култ се превръща в тема на романа „Роман за вярното приятелство на Амис и Амил“ („Román o věrném přátelství Amise a Amila“, 1880). Към стихотворния епос на Зейер принадлежат също така епическите цикли „Из хрониките на любовта“ („Z letopisů lásky“, 1889—1892) и „Трите възпоминания на Вит Хораз“ („Troje paměti Víta Choráze“, 1900), в които любовта е представена в контрастните си образи на изгаряща земна страст и път към сливане с Бога.

Интересът си към екзотичните сюжети и легенди на миналото Зейер пренася и в своята проза, отличаваща се със стилово богатство, декоративност и пластичност на израза и психологизъм. Културата, историята и легендите на романските народи (и особено готическото средновековие) заемат централно място в „Роман за вярното приятелство на Амис и Амил", в разказите и повестите от „Фантастични разкази" („Fantastické povídky", 1882) и „Обикновени картини" („Obnovené obrazy", 1894).

Към т. нар. „субективна проза", пресъздаваща метафизичните съмнения на модерния човек, душевната му ранимост и трагична отчужденост от живота, принадлежат романите „Ян Мария Плойхар" (1891) и „Къщата „Потъваща звезда" („Dům U tonoucí hvězdy", 1897), които имат своя принос в художественото развитие на чешкия роман. Мистицизмът на Зейер, който е неделима част от неговия романтичен копнеж по висши духовни ценности, намира сугестивен израз в „Три легенди за развитието" („Tři legendy o kricifixu", 1895).

Трудно може да се каже, че в българската култура Юлиус Зейер е познато име, но неговата преводна рецепция, колкото и скромна да е тя, сама по себе си е екзотичен факт, като се имат предвид характерът на неговото творчество и историческата разлика във времето, когато тази рецепция се осъществява.

Името на Зейер за пръв път се появява в българския печат през 1893 г. на страниците на политическия и културен вестник „Свобода"[2], свързан с политиката на Стамболов и впоследствие орган на Народнолибералната партия. Между първите редактори на вестника са З. Стоянов, Д. Петков, Н. Попов, Д. Маринов. Вестникът е снабден с културен подлистник, където редовно се печатат художествени преводи (предимно белетристика). Между превежданите автори се срещат имената на Леопарди, Зола, Дюма, Стринберг, Сервантес, Мопасан и др. Зейер е представен с разказа „Снегът във Флоренция", включен в неговата книга „Стратоника и други разкази" („Stratonika a jiné povídky"), излязла през 1892 г. Пресъздадени са атмосферата в ренесансова Флоренция и образът на Микеланжело, който в своето творческо дръзновение успява да победи материята и да вдъхне живот на своите скулптури. Разказът е посветен на проблема за творческата личност и истинското изкуство, който естетски вълнува Зейер. Силата на неговото внушение се съдържа в умението на писателя емоционално-психологически да приближи и оживи историческото време и атмосфера, поставяйки в центъра един необикновен епизод от живота на гениалния Микеланжело. Преводачът не е отбелязан, но неговият принос е безспорен, защото успява да пресъздаде стиловото богатство на оригинала. Незначителните езикови грапавини, изпускането на някои смислови нюанси са по-скоро обективно оправдани и имат своята причина в стилистичните възможности на българската литература от това време.

През 20-те години името на Зейер (изписано като Юрий Заер) се появява в издавания от Славянското дружество в България „Славянски календар" в раздела „Славянски юбилеи и паметни годишнини" по повод 25 години от смъртта му.

Разказът „Сняг във Флоренция" е публикуван в антологията „Чешка проза"[3], издадена през 1946 г. под съставителството на доц. Емил Георгиев, който включва около 40 чешки белетристи — от К. Х. Маха до Владис-

лав Ванчура. Освен със споменатия разказ, преведен от Мария Георгиева, Зейер е представен с откъс от романа „Роман за вярното приятелство на Амис и Амил“ — преводач е Светомир Иванчев. Преводачът, осъществил блестящо задачата си, е избрал главата „Св. Патрик“, която обединява два от основните мотива на романа: за приятелството и за религиозните и нравствените ценности на християнството. В обширния увод на съставителя е отделено място и на прозата на Зейер с кратка литературноисторическата характеристика. По обясними причини името на Зейер не присъства в „Очерки по история на славянските литератури“ от Е. Георгиев в двете им издания — от 60-те и от 70-те години. Неговата рецепция (преводна и литературноисторическа) се активира отново след повече от 40 години: в „История на чешката литература. Ч. 2.“[4] (1989) и в сп. „Пламък“ (№ 12, 1989) с есето „За духа на рицарството“ (предговор към „Каролинска епопея“), преведено от Соня Каникова. И в двете си форми рецепцията на Зейер е дело на професионални бохемисти. Есето „За духа на рицарството“, написано с вдъхновение и ерудиция, разкрива любовта на чешкия писател към поезията на френското средновековие и стремежът му да освети прагматизма и рационализма на новото (своето) време с възвишената красота на средновековното рицарство и „ненакърнената от съмнения“ християнска вяра в средновековната епическа поезия, създала „общочовешки типове“.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Novák, Arne.* Dějiny českého písemnictví. Praha, 1994, 200-203.

[2] Свобода, № 1036, 22 февр. 1893; № 1040, 26 февр. 1893.

[3] Чешка поезия. Антология, съставена от д-р Емил Георгиев. С., 1946, 147—175.

[4] *Балабанова, Хр.,* Ив. Павлов, В. Тодоров. История на чешката литература. Ч. 2. С., 1989.

Христина Балабанова

МИЛАН КУНДЕРА

MILAN KUNDERA

p. 1929

Милан Кундера, днес световноизвестен писател, емигрира от Чехословакия във Франция през 1975 г. През 1981 г. получава френско гражданство, след като преди това, през 1979 г., чешките власти го лишават от гражданство. Живее в Париж, където е преподавател в „Ecole des hautes études en sciences sociales". Кундера е поет, прозаик, автор на драми и литературнокритически есета. През 50-те години се изявява като поет и издава три стихосбирки, между които „Монолози" („Monology", 1957, 1964), където акцентът върху субективните преживявания е израз на очертаващата се в чешката литература и култура тенденция към разчупване на схемите на „социалистическия реализъм". Прозата, и специално жанрът на романа, е областта, в която най-ярко разгръща своя талант, получава международно признание и множество престижни награди.

Още преди да дебютира като прозаик, Кундера издава книгата „Изкуството на романа" („Umění románu", 1960), в която търси перспективи за романната епичност и анализира новаторството на Владислав Ванчура. Междувоенните чешки романисти (Ванчура, Чапек, Хашек) инспирират неговата концепция за романа, впоследствие разширена и обогатена с аналитичен поглед върху историята на европейския роман, където творчеството на Кафка, Сервантес, Музил, Брох е ценностно изведено на преден план. В издадената във Франция втора част на „Изкуството на романа" („L'art du roman", 1986) той развива тезата за романа като „висш интелектуален синтез", който ще върне изгубената от едностранчивото познание на европейските науки цялост на света. Познанието за различните страни от екзистенцията на човека, което романът съдържа, се различава от догматичното познание, т.е. познание от позицията на една истина (идеология). Функцията на романа е откривателска, затова той е иронично изкуство, което разкрива „двусмислието на света". В чешкия културен контекст на 60-те години, когато се актуализират традициите на междувоенния авангардизъм, Кундеровата „теория на романа" изпълнява функцията на програма за преодоляване на изолацията на чешката литература от европейските художествени ценности. Като „Пробив" в естетиката на догматизма се възприема пиесата му „Собственици на ключове" („Majitelé klíču", 1963), в която недалечното минало (действието се развива по време на нацистката окупация) е повод за критично вглеждане в настоящето, „отключване" на истината за него.

Тази пиеса се радва на голям успех зад граница — през 1963 г. тя е преведена и поставена в България на сцената на Ямболския театър с режисьор Евгени Генов. Преводът е за служебно ползване и в циклостилното издание на Комитета по култура не е посочен преводачът. Рецепцията на Кундера в България през 60-те години се свързва само с тази поста-

новка, за която излизат положителни и критични отзиви[1]. Преди това, през 1956 г., той е включен с две стихотворения в антологията „Чешки поети“ (в превод на Димитър Стефанов и на Паун Генов), където в кратка биографична бележка е представен като млад многообещаващ автор[2]. Разказвачът Кундера от 60-те години остава непознат за българската култура. Една от причините за това е разликата в културните ситуации на двете страни: по своята радикалност процесът на либерализация на културния живот в Чехословакия през 60-те години няма аналог в българската действителност, където след 1964 г. се проявяват тенденции на идеологическо затягане[3]. Освен това в областта на превода в този период с по-голям интерес се ползват произведения на западноевропейската литература.

С трите сборника разкази под общото заглавие „Смешни любови“ („Směšné lásky“, 1963, 1965, 1968) и романа „Шегата“ („Žert“, 1967) Кундера заема предно място в чешката проза на 60-те години. Разказите са посрещнати с голям интерес от страна на критиката и читателите[4], които оценяват интелектуалния артистизъм, с който писателят провокира догматичните схеми в изкуството и в социалния живот. Основна тема на тези разкази е човешката несвобода, демонстрирана чрез парадоксното разминаване между конструираните от героите (в повечето случаи протагонисти на автора) истории с предвидим и очакван завършек и последвалото им „разиграване“ в реалния живот. Имагинерната свобода на интелектуалната игра търпи поражение; повторена „на живо“, историята се развива като абсурдна от гледна точка на първоначалния замисъл ситуация. Човек не може да бъде автор на своя живот дори в сферата, която смята за личностно най-автономна — любовно-еротичните преживявания.

Още в разказите си от „Смешни любови“ Кундера се утвърждава като автор на интелектуална проза, в която разказаните случки и събития са придружени от медитиращото присъствие на разказвача под формата на размисли и коментар; разказвачът е участник в събитията и едновременно с това техен съдник и анализатор. Присъствието на тези два плана в структурата на разказа е определящо за поетиката на неговите романи, обогатява се като метод на интелектуалния синтез, изместващи сюжетно-събитийната каузалност.

Романът „шегата“ е публикуван година преди трагичния край на Пражката пролет. Тематично творбата е свързана с комунистическите репресии от 50-те години, т.е. с периода на т. нар. „култ към личността“, но тя е много повече от документ на една епоха, защото човешката несвобода е видяна не само като социален, но преди всичко като екзистенциален проблем. Кундера търси различните прояви на догматизма, които не само ограничават вътрешната свобода на човека, но го лишават от свободата да познава и да разбира себе си и другите, да осъзнава релативността на всяка праволинейност и фанатично пристрастяване към една истина. От гледна точка на поетиката може да се каже, че писателят актуализира Чапековия полифоничен роман с множество гледни точки — но целта му е да се освободи от линеарната логика на сюжетно-фабулните връзки, да постигне синтеза на разновременни събития и различни съдби чрез ключовата позиция на определена тема, смислово „размножена“ на принципа на вариациите.

В „Шегата“ Кундера типологизира образа на т.нар. „лирически човек“ — човека, неспособен да се съмнява и анализира, действащ под хип-

нозата на своите чувства. В романа „Животът е другаде“ („Život je jinde“, 1979, Торонто) такъв тип герой е поетът Яромил, който сляпо-безкритично приема комунистическия режим и със стиховете си се превръща в ентусиазиран пропагандатор на неговата идеология. Последната творба, която Кундера пише в Чехословакия, е романът „Валс на раздяла“ („Valčík na rozloučenou“), възприеман като епилог на сборника с разкази „Смешни любови“. Публикуван е през 1979 г. в Торонто, в издателството на Й. Шкворецки „68 Publishers“. Във „Валс на раздяла“ писателят е твърде увлечен от удоволствието да конструира събитията и героите на своя фикционален свят; изгражда сложна интрига, чрез която представя по гротескно-комичен начин човешките взаимоотношения. „Забавният“ характер на романа пренася в сферата на ексцентричното коментарните пасажи на автора по повод „Горчивата драма“ на страната му след 1968 г. „Книга за смеха и забравата“ („Kniha smíchu a zapomnění“, 1981, Торонто) е първият роман на Кундера, написан във Франция, и неговата структура потвърждава нарастващото значение на темата за обединяване на разнородни наративни дискурси, за несюжетна връзка между отдалечени по време и място герои и събития. В него темата за „забравата“ хвърля мост между тоталитарния Изток (Чехословакия) и демократичния Запад (Франция) чрез проблема за културната идентичност на Европа. Темата за забравата е разгърната в индивидуално-личностен план (чрез екзистенциалната драма на чешката емигрантка Тамина) и като обществено-исторически институционализиран модел на поведение: „организирана забрава“ на тоталитарното общество, която заличава историческата и културна памет; също колективното културно безпаметство на консуматорското западно общество, издигащо в култ удоволствието на мига, примитивната радост от съществуването („обществото на спектакъла“, както самият автор го определя). Концепцията на Кундера за романа — интелектуален синтез, използващ принципа на „вариациите“ на определени теми и мотиви, получава развитие в поетиката на романите, писани в чужбина: след „Книга за смеха и забравата“ излизат: „Непосилната лекота на битието“ („Nesnesitelná lehkost bytí“, 1985), „Безсмъртието“ („L'immortalité“, 1990; „Nesmrtelnost“, 1993), „Бавността“ („La Lenteur“, 1995), „Самоличност“ („L'identité“, 1996), „Незнанието“ („L'ignorance“, 2000).

На сюжетно ниво (съдбата на чешките емигранти Томаш, Тереза и Сабина) романът „Непосилната лекота на битието“ е свързан с чешкия обществено-политически живот от края на 60-те години — покосените надежди на Пражката пролет и последвалата „нормализация“ с политическите преследвания на привържениците на „социализъм с човешко лице“. Но чрез коментара и философската рефлексия (антиномията лекота—тежест) Кундера „конструира нови (наднационални) контекстуални рамки“[5], противопоставяйки се на опитите да бъде възприеман и тълкуван като автор на политически романи, отразяващи конкретни чешки реалии. В „Непосилната лекота на битието“ и в своята есеистика той лансира идеята за средноевропейското културно пространство и културна идентичност. Не е случайно, че отъждествява откривателската функция на модерния роман с творчеството на Кафка, Музил и Брох.

В „Безсмъртието“ Кундера свързва отдалечени по време и място събития и герои, за да постави въпроса за съдбата на културните ценности в

европейското общество от западен тип (романът е завършен през 1988 г.): любовта на Бетина Бертрам към Гьоте и любовните преживявания и истории на съвременни парижки интелектуалци са двата плана, в които се движи повествованието. Писателят интегрира в текста на романа разнородни наративни техники, плурализира посоките на смисъла на принципа на интертекстуалността. Конструирането на романа е представено като процес на „ставане“ и авторът (в качеството си на автор-герой) ангажира читателя със своя метод на подреждане, свързване и взаимно осветляване на събития, епизоди, герои. Връщайки се към темата за „лирическия човек“, Кундера подлага на ирония деконструкция романтическия култ към гения (главата „Homo sentimentalis“), неговото обезсмъртяване като свръхценност. „Хомо сантименталис“ стои в основата на европейската цивилизация — той е насилената и хипертрофираната (отчуждена в система от ценности) човешка природа. В неспособността на „хомо сантименталис“ да се съмнява и анализира писателят вижда благодатна почва за ирационалните кълнове на догматизма и фанатизма. Въвеждайки кръг от теми, той използва механизма на тяхната „евакуация“ в различни контексти и обрастването им с нови, неочаквани значения. В парижкия сюжет на романа е тематизирана манипулиращата власт на медиите, които след краха на идеологиите утвърждават монопола на една нова утопия — „имажологията“. Това са създадените с помощта на технологиите „системи от идеали и антиидеали, които имат кратък живот и всяка от тях бързо се сменя от друга система, но които въздействат върху нашето поведение, върху политическите ни възгледи, върху цвета на килимите ни и избора на книгите със същата сила, с която системите на идеологиите успяха да ни завладеят“[6].

В „Безсмъртието“ и последвалите го романи Кундера радикализира своя опит в изграждането на роман—интелектуален синтез. След романа му „Непосилната лекота на битието“ неговата европейска и световна известност нараства и той все по-малко се възприема като чешки автор. Днешното му присъствие в чешкия културен контекст е раздвоено и неоднозначно, за което допринася и фактът, че писателят се дистанцира от специфично чешки теми и проблематика.

Първият роман на Кундера, издаден на български език, е „Валс на раздяла“, публикуван от издателска къща „Галактика“ през 1992 г. в превод на Мариана Лозкова. За това, че този роман се оказва интригуващо четиво за новата конюнктура на книжния пазар след 1989 г., съобщава рекламният текст на корицата: „Един „сън в лятна нощ“, един „черен водевил“, в който и най-тежките въпроси са поставени с богохулна лекота...“. Преводът на романа е професионално направен, но не става ясно кое чешко издание е ползвала преводачката. В карето за авторски права стои годината 1973, а чешката библиография сочи[7], че първата публикация на „Валс на раздяла“ е през 1979 г. може да се предполага, че преводът е по ръкописния текст, ако се имат предвид някои различия в имената на героите. През 90-те години като книжни публикации са издадени разказите „Смешни любови“ (1995) в превод на Анжелина Пенчева, Янко Бъчваров и Иван Павлов (издателството е „Хр. Ботев“) и романът „Бавността“ (1999), преведен от френски от Боян Знеполски (Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“).

Българският рецепционен интерес към творчеството на Кундера стартира на страниците на периодичния печат. Значение за това има френското издание на неговата есеистика „Изкуството на романа“. През 1990 г. почти по едно и също време във в. „АБВ“[8] и в. „Век 21“[9] се появяват откъси от тази книга в превод на Красимир Мирчев и на Ружа Лазарова. Преводът е от френски език, тъй като това е първото произведение на писателя, написано на френски. Европейският роман „във версията на Кундера“ е контекстът, в който Кр. Мирчев интерпретира „Изкуството на романа“ и през 1991 г. в сп. „Панорама“[10] отново превежда откъс от тази книга. Интересно е да се направи сравнение между превода на Мирчев и този на Р. Лазарова в частите, където оригиналният текст е един и същ. Лазарова използва конвенционален есеистичен език, докато Мирчев си служи с езика на съвременното литературознание.

През 1990 г. в сп. „Панорама“ и сп. „Съвременник“ се публикуват със съкращения два романа на Кундера: „Шегата“ и „Непосилната лекота на битието“[11]. „Шегата“ излиза в превод на Янко Бъчваров и Иван Павлов — известни представители на университетската бохемистика. В съпровождащия превода текст „Шегите на Милан Кундера“ Павлов припомня чешката принадлежност на световния разказвач. Той го ситуира в чешкия културен контекст след поражението на Пражката пролет, запознавайки българския читател с една идейна полемика между Кундера и Вацлав Хавел от края на 1968 г.[12] Романът „Непосилна лекота на битието“ е преведен от Анжелина Пенчева. Книжното издание на двата романа обаче закъснява с цяло десетилетие. По инициатива на издателство „Колибри“ през 2000 г. излиза „Непоносимата лекота на битието“ (преводът е на А. Пенчева) и през 2001 г. — „Шегата“ с преводач Васил Самоковлиев. А. Пенчева проявява целенасочен интерес към творчеството на Кундера както с преводите си в периодичния печат, така и с текстове, в които споделя своя опит в стратегията на преизразяването на неговата проза, воюва с инертността на българските издателства по отношение на най-значимите му творби[13]. Комплексните ѝ усилия за максимално приближаване до стила и поетиката на писателя дават добър резултат.

През 1991 г. Кр. Мирчев обявява в „Панорама“ предстоящото излизане на разказите на Кундера и на четири от неговите романи (между които „Безсмъртието“) и посочва поелите ангажимент издателства[14]. Рецепционната програма не се осъществява така, както е набелязана. Причините за това са предимно търговско-икономически в резултат на децентрализацията на книгоиздаването и новата (пазарна) културна политика. В същата книжка на „Панорама“ е публикувана статията на Ал. Кьосев „Смътният“, подлагаща на анализ „Непосилната лекота на битието“ (на практика това е предговорът към неосъщественото му от „Народна култура“ издание), която полемизира със „средноевропейския код“ на романа. „Панорама“ инициира интереса към Кундеровата концепция за романа, българския диалог с неговото творчество в сферата на литературоведската интерпретация. В периодичния печат и в академични сборници и издания се появяват редица статии, осветляващи феномена Кундера, нетрадиционната поетика на неговите романи, мястото му в чешката литературна традиция. Автори на тези статии са бохемисти от различни възрастови групи: статиите на Хр. Балабанова „Обичам нескривания инте-

лект в литературата“ и „Ироничната сага на разказвача Кундера“ в „Литературен вестник“ (1994 и 1996)[15]; на А. Пенчева „Дебохемизацията на Милан Кундера и „кундеризацията“ на новата чешка проза“ в сб. „Изгнаничеството. Драма и мотивация“ (1996)[16]; на Добромир Григоров „В търсене на познанието за Милан Кундера“ в алманах „Бохемия ’98“[17], „Познатата истина“ за романа и нейната алтернатива Милан Кундера“ в сб. „Език, литература, идентичност“ (1999)[18]. Д. Григоров е автор и на първото монографично изследване върху романите на Кундера, озаглавено „Милан Кундера и познанието на романа“ (2001). Към по-широката читателска аудитория са адресирани две статии на Е. Силянов във в. „Век 21“ от 1993 г., озаглавени „Кундера и Кафка“ и „Последният роман на Кундера“[19]. Те са написани от позицията на дългогодишен емигрант, имал възможност непосредствено да следи творчеството на писателя във Франция и неговия европейски отзвук. Свързана с преводната рецепция на Кундера е статията на Хр. Милушева „Две поколения преводачи — два превода“, подлагаща на лингвистично-стилистичен анализ два превода на разказа му „Златната ябълка на вечния копнеж“ — на А. Пенчева и на Ал. Попов. Компетентно и професионално написана, тази статия обръща внимание на малко изследваната морфологична еквивалентност между българския и чешкия език[20].

През 90-те години българският читател фрагментарно се запознава с поезията на Кундера от 60-те години — В. Раковски превежда 6 стихотворения от стихосбирката му „Монолози“, отпечатани във в. „Век 21“[21]; с романа „Книга за смеха и забравата“ — откъс от него е публикуван във в. „Култура“ в превод на Хр. Балабанова[22]. Същият роман е публикуван от издателство „Колибри“ през 2001 г., но преводът, дело на Б. Знеполски, е направен по френското издание. В края на 2001 г. в издателство „Колибри“ е публикуван романът „Самоличност“ в превод от френски език на Росица Ташева, която през 90-те години се изявява като преводач на френскоезичния Кундера на страниците на периодичния печат — през 1996 г. в сп. „Съвременник“ в неин превод се появява откъс от есеистичната му книга „Завети и предателства“ („Les testaments trahis“, 1993)[23]. През 90-те години на страниците на списанията „Панорама“, „Съвременник“, „Lettre international“ активно се превежда френскоезичната есеистика на писателя; към вече споменатите нейни преводачи трябва да се добави и Нина Венова[24]. Не е забравен и романът „Безсмъртието“ — през 1993 г. в сп. „Съвременник“ излиза откъс от него в превод на Здравка Георгиева[25].

В българското публично пространство от началото на 90-те години Кундера присъства в „сдвоения“ образ на чешки и световноизвестен европейски писател. Факт е обаче, че изключителното му международно признание, документирано с преводите на неговите романи и есета в Европа и САЩ, с невероятното количество литературни награди, се оказва лостът, който задвижва неговата преводна рецепция, за да може в началото на XXI в. тя да се превърне в издателска стратегия и културна програма. От друга страна, българските бохемисти (литературоведи и преводачи) имат безспорна заслуга за комплексната и задълбочена интерпретация на творчеството на Кундера, без която добрият превод е невъзможен.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Попова, Ю.* През очите на съвременника. — Народна култура, № 50, 14 дек. 1963; *Павлов, Н.* Съвременна политическа сатира. — Театър, 1964, № 1; *Стефанов, В.* Ненамерен ключ за „Собственици на ключове". — Театър, 1965, № 2.

[2] Вж. Чешки поети. Антология. С., 1956, с. 313, 348.

[3] вж. *Славов, Ат.* Българска литература на размразяването. С., 1994; *Балабанова, Хр.* Пражката пролет и България. — Досие, 6 (10), г. II, юни 1991.

[4] *Suchomel, M.* O potřebe mýtů. — Plamen, 1965, č. 1; *Chvatík, Kv.* Svět románu Milana Kundery. Brno, 1995.

[5] Вж. *Григоров, Д.* Милан Кундера и познанието на романа. С., 2001, с. 47.

[6] *Kundera, M.* Nesmrtelnost. Praha, 1990, S. 120.

[7] Jiří Brabec a kol. Slovník autorů. 1948—1980. Praha, 1991.

[8] *Кундера, М.* Романът и Европа. — АБВ, № 28, 10 юли 1990.

[9] *Кундера, М.* Обезцененото наследство на Сервантес. Из „Изкуството на романа". — Век 21, № 14, 4 юли 1990.

[10] *Кундера, М.* Принизяваното наследство на Сервантес; Някъде отзад; Седемдесет и три думи. — Панорама, 1991, № 1—2.

[11] *Кундера, М.* Шегата. — Панорама, 1990, № 4; *Кундера, М.* Непосилната лекота на битието. — Съвременник, 1990, № 4.

[12] *Павлов, Ив.* Идейни спорове в литературата: В. Хавел „За чешката участ?"; М. Кундера „Радикализъм и самоизтъкване". — Съвременник, 1990, № 3.

[13] Вж. *Пенчева, А.* Българският модел срещу Милан Кундера. — Хомо бохемикус, 1994, № 2; *Пенчева, А.* И още по въпроса за заглавията... — Хомо бохемикус, 1999, № 3/4.

[14] Панорама, 1991, № 1—2.

[15] Вж. Литературен вестник, № 21, 30 май — 5 юни 1994; № 36, 13—19 ноем. 1996.

[16] Вж. Изгнаничеството. Драма и мотивация. Завръщането на съвременните славянски емигрантски литератури у дома. С., 1996, 106—118.

[17] Вж. Алманах „Бохемия '98". Ч. 1. С., 1997, 48—74.

[18] Вж. Език, литература, идентичност. Сборник от научна конференция. С., 1999, 188—194.

[19] Вж. Век 21, № 46, 17—23 окт. 1993, № 50, 15—21 ноем. 1993.

[20] *Милушева, Хр.* Две поколения преводачи — два превода. — Хомо бохемикус, 1999, № 3/4.

[21] *Кундера, М.* Из „Монолози". — Век 21, № 18, 1—7 май 1991.

[22] *Кундера, М.* Дисидентски хороскоп. — Култура, № 39, 27 септ. 1991.

[23] *Кундера, М.* За творбите и паяците. — Съвременник, 1996, № 2.

[24] Вж. *Кундера, М. Почит към Стравински. — Lettre international, 1994, № 7; Кундера, М.* Освободителното изгнание. — Lettre international, 1995, № 8.

[25] *Кундера, М.* Лицето. Повест. — Съвременник, 1993, № 3.

Христина Балабанова

КАРЕЛ ХИНЕК МАХА

KAREL HYNEK MÁCHA

1810—1836

През 30-те години на XIX в., когато литературната атмосфера в Чехия е завладяна от възрожденска патетика и версифицирани обръщения към националния колектив, се появява — при това според някои тогавашни критици, като Й. К. Тил и Й. К. Хмеленски, съвсем неуместно—философскомедитативната поезия на Карел Хинек Маха (1810—1836), в която пулсира болезненото усещане за социална неприспособимост и човешка самотност. Подобен интравертен лиризъм се оказва съвсем неподходящ както за чешкия, така и за българския възрожденски човек, тъй като остава несъобразен с неговата идеологическа утилитарност и конкретноисторическо мислене: проникновените поетически послания на Маха са неразбрани и недооценени от неговото съвремие, предпочитащо директните патриотични интонации и традиционната фолклорна поетика. А когато става въпрос за чуждоезичното възприемане и битуване на едно творчество, ненамерило адекватна и при това синхронна рецептивна рефлексия в собствения си национален контекст, всякакви оценки за закъсняло запознанство на българския читател с Маха биха били несъобразени с естествения ход и постъпателната процесуалност на рецептивния механизъм.

Първият български превод на произведение от Маха публикува през 1873 г. сп. „Читалище". Това е част (по-точно първите 10 стиха) от стихотворението „Разпростря хладна нощ" („Rozprostřela chladná noc"), озаглавена „Двама злодейци"[1]. Автор на превода е чешкият възпитаник Атанас Т. Илиев, който е сред най-активните вдъхновители на българо-чешките литературни отношения от края на Възраждането. На страниците на сп. „Читалище" заедно с Георги Бенев, също чешки възпитаник, той публикува откъс от антологията „Братски труд", имаща за цел да представи европейската литературна класика, включително и славянската. От чешката литература са включени четири стихотворения: „Песен от Краловедворский ръкопис. Мома и славей"*, „Двама злодейци" от К. Х. Маха, „Радост и жалост" от Ф. Л. Челаковски и „Балада"**, чийто автор не е посочен. Всички те са исторически синхронни: двете фолклорни мистификации на В. Ханка и Й. Линда „Краловедворски" (1817) и „Зеленохорски" (1818) ръкописи заедно с „отгласовата" поезия на Ф. Л. Челаковски от 20-те—30-те години и цялостното творчество на Маха, създадено в пери-

---

* В публикувания превод не са посочени имената на В. Ханка и Й. Линда като автори на тази фолклорна мистификация.

** Авторската анонимност може да бъде обяснена или с фоклорния произход на прототекста, или с това, че преводачът е побългарил оригинала и произходът на текста за него не е бил от значение. Доказателства за побългаряването му са имената Драганка, Донка, Слави.

ода от 1833 до 1836 г., принадлежат към културната епоха на Чешкото възраждане. По отношение обаче на типа поетика те са напълно различни. Ако поезията на Маха със своята философска вглъбеност и сложна парадигматична образна структура провокира традиционното читателско съзнание, стиховете на В. Ханка, Й. Линда и Ф. Л. Челаковски са продукт на един типичен за възрожденското мислене образотворчески механизъм, чрез който се осъществява литературната функционализация на фолклорния модел.

Първият български превод на Маха обаче не акцентира върху уникалността на неговия поетически изказ, а напротив — стреми се да го унифицира с възрожденския фолклорен манталитет. Известни основания за подобна преводна интерпретация съдържа и самият оригинал, тъй като в него се забелязват елементи, близки до фолклорната стилистика: например финалните стихове, останали извън българския превод, възпроизвеждат емблематичната за фолклорната песен повторителна синтактична конструкция. Следователно в самия избор на текста е заявена такава стратегия на превода, която има за водещ критерий не репрезентативните особености на Маховата поезия, а възприемателската нагласа на възрожденския читател. Наличието на подобна преводаческа поезия показва, че още в края на Възраждането у нас се поставя началото на един изключително важен процес — на целенасочено общуване с европейската култура, на концептуализиране проблемите на превода. Убедителен аргумент за това са заявените от Ат. Илиев теоретически разсъждения върху принципите за текстуално усвояване на чуждия образец — по повод преведеното от него езиковедско изследване на Й. Юнгман „Словесност" той отбелязва, че преводът трябва да остане верен на оригинала както по отношение на вложените в него идеи, така и на езиковата форма[2]. Към тези свои възгледи той се придържа и в практическата си работа над Маховия текст — предпочита да буквализира, да трансплантира разчетения смисъл, дори когато това е за сметка на поетическото внушение. За да съхрани съдържателния обем на текста, прибавя един стих в повече. Аналогичен е случаят с другото Махово стихотворение „Zalká jinoch v černo lesa", преведено от него също на страниците на сп. „Читалище" със заглавие „Веч го няма"[3]. Контекстът тук обаче е друг — в съседство е стихотворението на Петьофи, също преведено от Ат. Илиев, което със своята байронистична интонация кореспондира на характерните за Маха мотиви за копнежа по необятния всемир и за обречения на самотна смърт човек. Ето защо „Веч го няма" по-адекватно представя цялостния поетически свят на Маха и по този начин подготвя българския читател за най-значимото и най-сложно негово произведение — поемата „Май" (1836).

Необходимо е обаче да се сменят няколко поколения, за да стане възможна появата ѝ в български превод. Едва през 1947 г. Емил Георгиев и Симеон Русакиев представят основната част на текста в самостоятелно издание[4]: извън него остава непреведено патриотичното стихотворение „Чехите са добър народ", което, независимо че няма видима връзка със съдържателния план на поемата, изпълнява важна въвеждаща и поради това смислово коригирана функция. Този първи преведен вариант на „Май" свидетелства за амбицията да се даде адекватен израз предимно на глобалния художествен смисъл, но не и на отделния образен знак — а

както подчертава най-големият изследовател на Маха Ян Мукаржовски, поетическата система е така съвършено конструирана, че всеки единичен детайл има генеративна функция за постигане на безграничната полисемантичност на произведението[5]. На определени места са допуснати дори смислови несъответствия (на този проблем се спира Владимир Кршиж в доклада си, изнесен на Чешко-българската конференция през 1992 г.). Невинаги са спазени и формалните параметри на Маховия стих, който се отличава с много прецизна организация и смислова функционализация на ритмичната стъпка и римната схема — проблем, внимателно проучен и аргументиран от Мирослав Червенка[6]. По всяка вероятност този първи превод на „Май“ е имал образователно предназначение — откъси от него са включени в христоматията „Славянски литературни образци. Част първа“, съставена от авторски колектив на университетски преподаватели, начело с д-р проф. Емил Георгиев.

Следващата преводна интерпретация на „Май“ е дело на Пенчо Симов[7], но завършена остава само песен I. Тук се забелязва по-голяма коректност по отношение на стихосложението — броят на стиховете, ритмичната стъпка и схемата на римуване са спазени, но това е принудило преводача да редуцира поетическата образност и по този начин да ощети смисловото богатство на оригинала.

През 1993 г. се появи първото монографично издание, посветено на Маха[8], което освен чрез превода на пълния текст на поемата, направен от автора на тези редове, представя поезията на Маха и чрез научноаналитични разработки на чешки и български изследователи. След статията на Емил Георгиев[9] за първи път българският читател се запознава с литературоведски интерпретации на Маховото творчество — той вече има възможността да осмисли неговия художествен свят през погледа на класически маховедски текстове в лицето на Ян Мукаржовски и Витезслав Незвал, както и най-новото поколение, представено от Владимир Кршиванек, Светла Бабакова и Жоржета Чолакова. Появата на подобно издание доказва, че творчеството на Маха е не само непреходно, но и естетически необходимо на всяко поколение.

Българският читател на XX в. обаче познава Маха единствено чрез поемата „Май“ — скрито за него остава богатото му поетическо, прозаическо и драматургично творчество. Изминали са повече от 120 години след излизането на първите две негови стихотворения на български език, а единственото произведение, достъпно днес за българина, продължава да бъде „Май“. Поезията, която бележи разцвета на чешкия романтизъм и началото на модерната художественост в Чехия, поезията, която се стреми да проникне в универсалния смисъл на човешката екзистенция, е пример за рецептивните трудности, съпътстващи всяко художествено съвършенство.

БЕЛЕЖКИ

[1] Двама злодейци. Из Маха. Прев. Г. Бенев и А. Т. Илиев. — Читалище, II, 1973, с. 464.

[2] *Иванова, Диана*. Чешката славистика и лингвистичните идеи в България през епохата на Възраждането. Доклад, изнесен на Българо-чешката конференция, София, май 1993.

[3] Веч го няма. Из Маха. Прев. А. Т. Илиев. — Читалище, II, 1873, с. 845.

[4] *Маха, Карел Хинек*. Май. Прев. Емил Георгиев и Симеон Русакиев. С., 1947.

[5] *Mukařovský, Jan*. Kapitoly z české poetiky. D. III. Praha, 1948.

[6] *Červenka, Miroslav*. Polymetrie Máje. — Česká lit., 1989, 5, 413—430.

[7] *Маха Карел Хинек*. Из поемата „Май". Прев. Пенчо Симов. — В: Чешки и словашки поети. Антология. С., Народна култура, 1971, 9—12.

[8] Карел Хинек Маха или „Гласът на падналата арфа". Съст. Жоржета Чолакова. Прев. от чешки Жоржета Чолакова и Ангелина Недева. Издателства „Макрос 2000" — Пловдив и „Euroslavica" — Praha, 1983.

[9] *Георгиев Емил*. Христо Ботев и Карел Хинек Маха. — В: Българо-чешки литературни паралели. Съст. И. Павлов, В. Тодоров. С., СУ „Климент Охридски", 1983, 33—58.

Жоржета Чолакова

ЯН МУКАРЖОВСКИ

JAN MUKAŘOVSKÝ

1891—1975

Ян Мукаржовски е чешки литературовед, естетик и философ, представител на чешката структурална школа. Делото му е важен етап в развитието на чешката и европейската естетическа и литературоведска мисъл. От анализа на езика и поетиката на художественото произведение в „Студия по естетика на чешкия стих“ („Příspěvek k estetice českého verše“, 1923), „Опит за стилистичен анализ на „Баба“ от Божена Немцова“ („Pokus o slohový rozbor Babičky Bozeny Němcové“, 1925), „Май“ на Маха. Естетическа студия“ („Machuv Máj. Estetická studie“, 1928) той преминава към общата теория на изкуството, естетиката и философията. Естетиката на Мукаржовски е полемика с метода на позитивизма и психологизма, за него творбата не е субективен израз на автора или пряко отражение на времето, а е създадена да въздейства естетически. В стремежа си да определи естетическата специфика на литературата той се опира на руската формална школа и особено на концепцията ѝ за поетическия език, влияе се от структуралната лингвистика на Роман Якобсон. На славистичния конгрес в Прага през 1929 г. Мукаржовски изнася доклада „За поетическия език“ („O jazyce básnickém“), в който набляга върху знаковия характер на художествената творба. В това отношение теорията и практиката на чешкото авангардно изкуство се явява импулс и опорна точка за неговата изследователска оптика.

През 30-те години Мукаржовски формулира структурализма като нов тип методология в основния си труд „Естетическата функция, естетическата норма и естетическата ценност като социални факти“ („Estetická funkce, norma a hodnota jako sociálný fakty“, 1936). Естетическата функция заема централно място в неговата теория. Тя е изведена като доминираща в художествената творба и същевременно разгледана във връзка с другите функции на изкуството. По този начин авторът преодолява съществуващото у руските формалисти изолиране на изкуството от социалните връзки, неговият структурализъм не влиза в противоречие с историзма. Той разглежда естетическата норма и естетическата ценност като динамични, исторически променящи се категории. В периода 1936—1948 г. Мукаржовски обосновава семиотичния подход към анализа на художествената творба в „Изкуството като семиологичен факт“ („Umění jako semiologický fakt“, 1936), „Преднамереност и непреднамереност в изкуството“ („Záměrnost a nezaměrnost v umění“, 1943). В своята теория за знаковия характер на творбата той прави разлика между артефакт (предметността на творбата) и естетически обект (нематериалното ѝ значение в колективното съзнание), като по този начин подчертава комуникативния характер на художественото творчество. Една от най-значителните му студии в тази област е „Генетика на смисъла в поезията на Маха“ („Genetika smyslu v Machově poezii“, 1938).

Мукаржовски е световно име в литературната теория и изкуствознанието, трудовете му са преведени на много европейски езици. Диалогичността и отвореността на неговото теоретично наследство във времето са безспорни, независимо че методологическите алтернативи на съвременния постструктурализъм поставят под съмнение литературоведските критерии за научност и системност[1]. Българското издание „Ян Мукаржовски. Студии по теория на изкуството“ (1993)[2] е първият превод на подбор от негови студии, който запълва една очевидна празнина в комуникацията с европейския теоретичен дискурс, принудително наложена по идеологически причини. Подборът е ориентиран предимно към естетическата мисъл на Мукаржовски, теоретично систематизирана в известните студии, посветени на естетическата функция в изкуството и на неговия знаков характер. Включени са също така негови конкретни анализи и наблюдения върху художествената практика на авангардното изкуство: „Диалектически противоречия в модерното изкуство“ („Dialektické rozpory v moderním umění“, 1935), „Сценичната реч в авангардния театър“ („Jevištní řeč v avantgardním umění“, 1937), „Към естетиката на филма“ („K estetice filmu“, 1933) „За гносеологията и поетиката на сюрреализма в живописта („K noetice a poetice surrealismu v malířství“, 1938) и др. Независимо от специализирано-научния характер на оригиналния текст преводачът Стефан Бошнаков е постигнал необходимата адекватност на български език, справил се е и със специфичните понятия от теорията на чешкия изследовател — отклоненията са в границите на допустимото при липса на традиция и опит в тази материя. През 1993 г. се появява в български превод обемната студия на Мукаржовски „Генетика на смисъла в поезията на Маха“[3], която конкретизира неговия литературоведски подход в областта на поетиката на художествената творба — преводът е на Ангелина Недева и е на добро професионално ниво. Студията е част от една интересна книга, която обединява билингвистичното издание на поемата „Май“ на К. Х. Маха с български и чешки интерпретации на поемата, включително сравнително-типологически паралел с творчеството на Хр. Ботев.

Преводната рецепция на Мукаржовски се развива в условията на активна синхронизация с европейската и световната теоретична мисъл чрез езиковата форма на превода.

БЕЛЕЖКИ

[1] По този повод вж. Česká literatura 1992, č. 2—3, където са публикувани чешки и чужди доклади от конференцията в Прага (1991), посветена на 100-годишнината от рождението на Мукаржовски.

[2] *Мукаржовски, Ян.* Студии по теория на изкуството. Съст. и ред. Христина Балабанова. Прев. от чешки Стефан Бошнаков. С., Наука и изкуство, 1993.

[3] Карел Хинек Маха или Гласът на падналата арфа. Съст. Жоржета Чолакова. Praha, Euroslavica, Пловдив, Макрос 2000, 1993.

Христина Балабанова

ВИТЕЗСЛАВ НЕЗВАЛ

VITĚZSLAV NEZVAL

1900—1958

Със своята неизчерпаема творческа енергия, богата фантазия и виртуозно владеене на формата, с експериментите си в областта на поезията, прозата, драмата, Незвал няма аналог в чешката литература на XX в. В обемното му творческо дело първостепенно място заема лириката. През 1937 г. той издава антологията „Модерни направления в поезията“ („Moderní básnické směry“), която дава представа за неговите инспирации от модерната френска поезия — Аполинер, Брьотон, Елюар. Френската поезия на кубофутуризма, дадаизма и сюрреализма стимулира художественото и естетическото новаторство на чешкия авангардизъм след Първата световна война в неговите основни проявления — поетизъм и сюрреализъм[1]. Незвал е не само изразител, но и вдъхновител на авангардната поетическа чувствителност, чийто идеолог е Карел Тайге. Поемата на Незвал „Странният чародей“ („Podivuhodný kouzelník“, 1922) се превръща в програмна творба на поетизма. Поетизмът се ражда в художествения съюз „Деветсил“, който обединява лявоориентирани представители на литературата и изкуството[2]. В утвърждаването на неговата платформа водеща роля има поезията. Идеята за революционния характер на новото изкуство получава колективен манифестен изказ в „Революционен сборник „Деветсил“ от 1922 г., където е публикувана и поемата „Странният чародей“. През 1924 г. поетизмът се оформя като авангардно направление, което не споделя идейно-тематичните послания на пролетарската поезия (И. Волкер); основополагащо значение имат програмните текстове на К. Тайге „Поетизъм“ и на Незвал „Папагал на мотоциклет или за поетическия занаят“ („Papoušek na motocyklu čili o řemesle básnickém“). Новият творчески метод отхвърля „идеологията, сюжетността, логиката“ и чрез свободната поетическа асоциативност поставя в неочаквани смислови връзки явления и предмети от различни области на живота. Свободните асоциации и представи Незвал дефинира като „искри, прескачащи от звезда на звезда“, като средство за „поетическа трансфигурация“ на видимия реален свят. Той обръща специално внимание върху функцията на поетическия език за конструиране на „Модерния образ“ на света. Емблематични за метода на поетизма са стихосбирките му „Пантомима“ (1924) и „Малък розариум“ („Menší růžová zahrada“, 1926). „Пантомима“ съдържа известните творби „Странният чародей“, „Азбука“ („Abeceda“), „Седмица в цветове“ („Týden v barvách“). Сугестивността на Незваловата поезия е тясно свързана с визуалната сетивност на образите. В „Азбука“ графичното оформление на буквите (писмените знаци) стои в основата на веригата от образи, които имат характера на зрителни асоциации.

Представителите на поетизма се стремят да разширят въздействието на поезията дотолкова, че да я превърнат в начин на живот (modus

vivendi) — според определението на К. Тайге[3]. Така се ражда идеята за „Чистия лиризъм“, непризнаващ границата между отделните изкуства и неподчиняващ се на конвенционалните естетически правила. От една страна, „Чистият лиризъм“ е функция на визуалната култура на модерната техническа цивилизация — типографията, която превръща словото в „оптически знак“ („Калиграми“ на Аполинер), плаката, кинематографа като синтетични жанрови форми, непознати за традиционната естетика. От друга страна, „Чистият лиризъм“ издига сенсуалността, въображението и емотивността в култ, в задължително условие за разкрепостеността на творческия дух от всякакви правила и предписания. Като „едно изкуство с много форми“[4] той е градивото на новата поетическа чувствителност, дава рецепта за обикновеното (просто) човешко щастие, която трябва да бъде създадена в лабораторията на модерния поет. За Незвал това означава реалностите на този свят да бъдат „аранжирани“ по такъв начин, че той да се превърне в „жива поезия“[5].

Стихосбирката „Пантомима“ е своеобразен колаж от най-разнородни текстове: названията „сценично стихотворение“, „фотогенично стихотворение“, „стихотворение-картина“ свидетелстват за търсения жанров синтез между поезия и кино, поезия и изобразително изкуство, поезия и типография; силно застъпен е образно-асоциативният подход и чрез създадените на тази основа връзки между разнородни явления, предмети, образно-тематични единици изобразената действителност придобива динамичната интегралност на „безкрайните метаморфози“. Поетическото творчество се мисли и представя като игра, като приключение на сетивата и въображението. Експериментаторството на Незвал отговаря на идеята за обвързване на поезията с живота и разчита на въздействието върху читателя в тази насока: да се активира неговата първична виталност и емоционално-психическа спонтанност. Отхвърлянето на конвенционалните естетически нагласи се проявява в стилизациите в духа на детския поглед към света — „На път“ („Na cestu“), „Захарна балада“ („Cukrová balada“) и др. Появяват се образите на фокусника, клоуна, акробата: „Поетика“, „Семейството на арлекините“ („Rodina arlekinů“) „Велосипедистът Пиеро“ („Pierot cyklista“). Периферните (художествено декласирани) форми на забавното (масово) изкуство (цирк, вариете, пантомима, шлагерна и панаирджийска песен) са един от изворите на фелицистичния дух на стихосбирката, съдържащ жеста на предизвикателство и протест спрямо сериозното официално изкуство.

Поемата „Странният чародей“, която има емблематично значение за светоусещането на поколението, свързано с „Деветсил“ и поетизма, е оригинална поетическа визия за раждането на новата култура и новия човек. Както признава Незвал в своите спомени, въображението и творческата свобода (т. е. освобождаването на вътрешния живот в спонтанно възникналите образи и представи) имат основополагащо значение за художествената структура на поемата. Революцията е пренесена от сферата на социалната борба в сферата на духа.

В „Странният чародей“ Незвал редува свободен и метрически правилен стих, използва рефренното връщане към определени мотиви като ритмично-интонационен и композиционен принцип. Това е първата от поемите, които той включва в стихосбирката „Стихотворения на нощта“

(„Básně noci“, 1930): следват „Акробат“, „Едисон“, „Сигналът на времето“ („Signál času“), „Непознатата от Сена“ („Neznámá ze Sieny“). „Странният чародей“, „Акробат“ и „Едисон“ илюстрират различни етапи от програмата и творческия метод на поетизма — от възторга и еуфорията с футурологичен знак до критичното вглеждане в настоящето, което става повод за драматична равносметка и преосмисляне на посланието на поезията в съвременния свят. И чародеят, и акробатът са образи—колективни емблеми на поетизма. Герой на поемата „Едисон“ е конкретна историческа личност, която със своите изобретения олицетворява техническия напредък на съвременната цивилизация. Същевременно „името на Едисон напуска своята конкретна персоналност и се превръща в своеобразен аксиологичен знак на новото модерно съзнание, приложимо във всички сфери на творческата мисъл“[6]. „Едисон“ е апология на творческата дейност на човека, която обединява учения и поета. С изповедната си втора част поемата „Акробат“ утвърждава ориентацията на Незвал към сюрреализма, под чийто знак се намира голяма част от творчеството му през 30-те години. Детските спомени и представи, подсъзнателното и съня са психичните извори на сюрреалистичната му образност.

Значение за сюрреалистичната ориентация на Незвал имат контактите му с френските сюрреалисти: през 1933 г., когато за пръв път посещава Франция, той се запознава с Андре Брьотон. През пролетта на 1935 г., след като вече е основал сюрреалистична група, Незвал организира посещение на Брьотон и Елюар в Чехословакия. Стихосбирките „Стъкленото наметало“ („Skleněný havelok“, 1932), „Прага с пръсти от дъжд“ („Praha s prsty deště“, 1936), „Жена в множествено число“ („Žena v množném čísle“, 1936), „Абсолютният гробар“ („Absolutný hrobař“, 1937) дават представа за промените в неговата поетика, които го свързват със сюрреализма. К. Тайге и Незвал — теоретиците на чешкия сюрреализъм, говорят за „преход“ от поетизъм към сюрреализъм и още през 30-те години подчертават чешките корени на новия метод, свързвайки го с непрекъснато обновяващите се експерименти на авангардизма, чиято цел е духовната цялост на човека и живота[7]. Незвал е убеден в перспективите, които сюрреализмът разкрива за познаването на действителността чрез синтеза на реално и имагинерно, рационално и ирационално, живот и фантазия. И в сюрреалистичната си поезия той запазва визуалната конкретност на образите. В прокламацията от 1934 г. „Сюрреализъм в ЧСР“ Незвал пише: „Психологическите експерименти със сюрреалистичните обекти ни се струват много по-целесъобразни от „écriture automatique“[8]. Той поетически „опитомява“ свръхреалното, като обективира вътрешносубективните, ирационалните представи в предметно-веществения свят на ежедневието, за да разруши неговото монотонно равновесие чрез нестандартната логика на съня и подсъзнателните асоциации. Незвал експериментира по нов начин с принципа на свободната асоциативност в образните метаморфози на действителността, която в най-сюрреалистичната му стихосбирка „Абсолютният гробар“ придобива фантасмагоричен и тайнствен характер като при съновидение. За конкретизация на ирационалното тук той използва изразните средства на сюрреалистичната живопис, повлиян е и от поетичните текстове на Салвадор Дали, които са словесна интерпретация на картините му[9].

„Абсолютният гробар“ е връх в сюрреалистичното му творчество, последван от художествено и концептуално дистанциране от сюрреалистичния метод и дейността на сюрреалистичната група. Знак за творческата раздяла на Незвал със сюрреализма са стихосбирките „Майката Надежда“ („Matka Naděje“, 1938), „На пет минути извън града“ („Pět minut za městem“, 1940), цикълът „Историческа картина („Historický obraz“, 1939), чрез които поетът откликва на драматичните събития, довели до нацистката окупация на Чехия.

Емоционално-психическият живот на личността (детските спомени и представи, подсъзнателното и съня) е отправна точка за експериментите на Незвал в жанра на романа: „Хроника от края на хилядолетието“ („Kronika z konce tisíciletí“, 1929), „Dolce far niente“ (1931), „Господин Марат“ („Pan Marat“, 1932), „Като две капки вода“ („Jak vejce vejci“, 1933) и др. Романът „Като две капки вода“, в който писателят се опитва да извлече фабулата от самия живот, има за основа пътуването до Братислава, което той предприема с българската поетеса Дора Габе. Незвал има принос за обновяване на чешката драматургия и сценично изкуство през 20-те и 30-те години. С въздействието на своя лиризъм и жизнен витализъм се открояват комедията „Любовниците от павилиона“ („Milenci z kiosku“, 1932) и пиесата в стихове „Манон Леско“ (1940), сценична адаптация на романа на Прево „Историята на кавалера Де Грийо и Манон Леско“.

След 1945 г. Незвал пише тематично ангажирана поезия в съответствие с наложената норма на социалистическия реализъм — поемите „Сталин“ (1949), „Песен на мира“ („Zpěv míru“, 1950). Въпреки че идеологическият схематизъм оставя следи върху творчеството му, той успява да съхрани свободата си да бъде преди всичко поет. В редица публични изказвания и критически публикации от 50-те години Незвал защитава творческата свобода, художественото наследство на авангардизма от догматичните оценки и тълкувания. В стихосбирките „Крила“ („Křídla“, 1952), „Метличини и градове“ („Chrpy a města“, 1955), „Стихове за Прага“ („Sloky o Práze“, 1956) и поемата „Из родния край“ („Z domoviny“, 1951) се появяват лирически теми и мотиви от предвоенното му творчество, които стават извор на ново вдъхновение: детството и красотата на природата в Моравия, градът Прага като патриотичен символ. В началото на 50-те години той започва да пише мемоарната книга „Из моя живот“ („Z mého života“, 1958), която остава недовършена.

Незвал е сред чешките поети, чието присъствие в българския културен контекст преди Втората световна война е незначително и се дължи до голяма степен на личните му контакти с Дора Габе, която през 1938 г. превежда първата част на поемата „Едисон“. Този художествен превод се предхожда от превода на естетически програмния текст на Незвал „Какво е поезия?“, написан по повод откриването на международната изложба в Прага „Поезия 1932“. Публикуван е в последната книжка на сп. „Златорог“ за 1932 г. Чешката публикация на „Какво е поезия?“ е във в. „Народни освободени“ от 13. XI. 1932 г. Българският преводач не е посочен, но по-важното в случая е, че този акт на синхронна рецепция говори за активен, неформален контакт с чешкия поет.

„Какво е поезия?“ е един от сюрреалистичните манифести на Незвал, в който се прави връзка между поетизъм и сюрреализъм; в сравнителен

план с френската сюрреалистична школа се очертава спецификата на чешкия сюрреализъм. Тук Незвал формулира някои принципи на авангардната естетика, актуални за българския контекст и преди всичко за платформата на сп. „Златорог“ — става въпрос за обвързването на революционния характер на новото изкуство с духовното освобождаване на човека, а не със социалната борба и партийната идеология.

Направеният от Д. Габе непълен превод на „Едисон“ за сп. „Изкуство и критика“[10] е единствената художествена конкретизация на чешкия поетизъм в българската култура между двете войни. Причините за това са комплексни: българската и чешката литератури са разнопосочно ориентирани в контактите си с международните прояви на авангардизма; дадаизмът и сюрреализмът остават чужди на българското естетическо съзнание, поетическа култура и социална чувствителност за разлика например от експресионизма. В превода на Д. Габе се забелязват съществени отклонения от оригинала по отношение на метрика, рима и ритъм, той се доближава до превода в проза, което не означава, че е лишен от поетичност; поетесата се ръководи от индивидуалния си творчески метод и поетика (налага се аналогия с поемата ѝ „Лунатичка“) и се стреми адекватно да възпроизведе съдържанието.

След 1945 г. преводната рецепция на Незвал навлиза в своята активна фаза, като първите преводи са идейно-тематично, а не художествено мотивирани: в периодичния печат се появяват откъси от поемите „Сталин“, „Песен на мира“ и други политически ангажирани стихотворения, името му се споменава в обзорни статии за чехословашката социалистическа литература. В излязлата през 1956 г. антология „Чешки поети“[11] Незвал е представен с 12 стихотворения в превод на българските поети Елисавета Багряна, Дора Габе, Атанас Далчев, Мария Грубешлиева, Николай Марангозов, Вътьо Раковски. В направения подбор количествено преобладават творби с патриотична и гражданска тематика от периода на нацистката окупация и първото следвоенно десетилетие. Авангардистът Незвал (пренебрегнат заради „реалиста“ Незвал) епизодично присъства със стихотворенията „Сбогом и кърпичка“ („Sbohem a šáteček“) от едноименната стихосбирка и „Въздишка“ („Povzdech“) от стихосбирката „Пет пръста“ („Pět prstů“, 1933). Подборът е илюстрация на направената в биографичната бележка за Незвал оценка на творчеството му: „Минал през многобройни формалистични лутания, днес Незвал върви по пътя на реализма.“ Това обяснява отсъствието на лирически текстове, които го представят като най-ярката фигура на чешкия поетизъм. Тезата за преодоляване на увлеченията по поетизма е изведена в предговора, чийто автор е чешкият литературен критик Мирослав Петршичек. По този начин се потвърждават общите и за двата контекста литературни идеологеми.

Стихотворенията, преведени от Е. Багряна — „Чешка песен“ („Česká písen“), „Сбогом и кърпички“, „Когато остареш“ („Až budeš stařička“), пресъздават спецификата на оригиналите на всички нива — метрика, римна схема, езикова стилистика, семантика. С превода на „Въздишка“ Ат. Далчев успява еквивалентно да възпроизведе виртуозността, с която незвал владее класическата строфа. Онова, което остава извън полезрението му е, че със своята предметно-сетивна образност чешкият поет „полемизира“ с жанра на природната лирика в неговия символистичен

вариант. Затова в случаите, когато сенсуалните характеристики на образа не се запазват, в превода се изгубва внушението на поетическата игра с познатия, конвенционализиран лирически сюжет. В известна степен стилистически неутрализирана е поетическата образност на Незвал в „Ода за възвръщането на Карел Хинек Маха“ („Oda na návrat K. K. Máchy“), преведена от Д. Габе. Преводачката се стреми да постигне максималната еквивалентност в областта на формата, където поетът използва сложни римни конфигурации от типа на рондо и рондел. Спазването на формата на стиха (строфика, рима, метрика) е характерно за почти всички преводи в антологията.

Нов момент в преводната рецепция на Незвал е поетичната книга „Метличини и градове“ (1965)[12], съдържа подбор от 60 стихотворения от различни творчески периоди. Тази книга е художествено събитие от гледна точка на преводната интерпретация на авангардната му поезия и интегрирането ѝ в българския културен контекст. Рецепционният подбор сигнализира за промяна в комуникативната ситуация: включени са стихотворенията от стихосбирките „Пантомима“, „Стихотворения на нощта“, „Стъкленото наметало“. Новите преводи са дело на Григор Ленков, Вътьо Раковски и Димитър Стефанов — поети и професионални познавачи на чешката литература. Чрез интерпретацията на „Чуждото“ книгата „Метличини и градове“ информира за разчупване на естетическите шаблони в българската поезия. В преведените строфи от известното стихотворение „Азбука“ В. Раковски постига адекватна транслация на сенсуалността и предметността на Незваловото образотворчество. Преводачите обръщат специално внимание на „нощните“ поеми, в които асоциативността и политематизмът се съчетават с класически строга архитектоника на формата. Преведените са: „Едисон“ (от Гр. Ленков), „Нощ“ (от В. Раковски) и „Непознатата от Сена“ (от Д. Стефанов). Както показват критическите оценки и читателската рецепция във времето, „Едисон“ влиза в историята на българския художествен превод като пример за творческо участие в преводната транслация, съчетано с професионална компетентност. Именно поради своя „плавен и бузукорен български изказ“[13] преводът на Гр. Ленков внася в българския контекст нови художествени ценности, отнасящи се до връзката между творчество и живот, поезия и действителност. При превода той търси оптимална еквивалентност на нивото на текста като цяло. Този негов подход е мотивиран от убеждението му, че преводачът също е творец и „в областта на непреводимото е задължен да влезе в ролята си на поет“[14]. Неконвенционално е отношението на Ленков към модерността и експериментите на Незвал в публикуваната в сп. „Родна реч“ аналитично-критическа статия за поетическото му творчество[15]. В нея авторът се противопоставя на идеологическото парцелиране на поезията на Незвал по схемата „реализъм—формализъм“ и избира пътя на литературноисторическия синтез, на динамичното единство за художествените търсения на поета, като същевременно типологизира връзката му с европейския авангардизъм. Статията е доказателство за комплексно проучване на поетическото новаторство на Незвал, включително и на неговите чешки интерпретации и литературноисторически оценки. Чрез разкрепостеното си мислене Гр. Ленков внася в българския

литературен контекст ново, недогматично отношение към направленията на авангардизма и конкретно на чешкия поетизъм и сюрреализъм.

През 70-те и 80-те години на XX в. преводната рецепция на Незвал е свързана с публикуването на антологиите „Чешки и словашки поети“ (1971)[16] и „Чехословашката поезия XX век“ (1983)[17]. Докато в първата антология преводите са направени от В. Раковски, Д. Стефанов, Гр. Ленков, Е. Багряна, то във втората В. Раковски е преводачът на десетте стихотворения, с които Незвал е представен. Чешкият поет присъства и в посмъртно издадената книга с поетични преводи на Гр. Ленков от различни литератури[18], в антологията“100 шедьовра на сонета“ (1978)[19] с три сонета, между които един от най-известните и превежданите — „Бъдещо поколение“ („Budoucí pokolení“) в превод на Хр. Балабанова, в антологията „Славянска любовна лирика“[20] с преведеното от Гр. Ленков стихотворение „Andante“. Приказната повест „Аничка дребосъчето и сламеният Хуберт“[21] (Anička Skřítek a slamený Hubert“, 1936), предназначена за детска читателска аудитория, прибавя нови щрихи към българския портрет на Незвал (преводач е Александър Раковски). Споменатият период се отличава не толкова с количеството нови преводи, колкото с активното присъствие на Незвал в българския културен контекст и с разширяване на жанрово-стиловите параметри на това присъствие, с появата на нови субекти на преводната рецепция на неговото творчество. Превеждат се стихотворения от 30-те години, илюстриращи свободата, с която той разчупва жанровия автоматизъм, виртуозното владеене на различните форми на класическия и модерния стих, синтеза на реално и имагинерно в неприсъща за българската поетическа традиция сюрреалистична образност — например „Бъдеш ли Праго в опасност“ („Až budeš Praho v nebezpečí“), „Песен за изтравничето“ („Písen o vřesu“) в превод на В. Раковски. Предговорът на В. Раковски към антологията „Чехословашка поезия XX век“ съдържа антиномична раздвоеност между индивидуално-възторженото отношение към поетическото новаторство на Незвал и риториката на социалистическия реализъм, използваща идеологически мотивирани квалификации. Същевременно в него се съдържа един съществен за българската рецепция на Незвал и на чешкия поетизъм факт — признанието на поета Раковски за творчески стимулиращото въздействие, което му оказва „вълшебника“ на чешката поезия.

Преводната книга с творби на Незвал „Странният чародей“ (1990)[22] отваря нов период от неговата рецепция: освен поезия тя съдържа критико-есеистични и манифестни текстове, подбор от богатата му кореспонденция, откъси от мемоарната книга „Из моя живот“. Книгата „Странният чародей“ жанрово разширява преводната рецепция на Незвал, с концепцията на подбора конкретизира връзката му с направленията на поетизма и сюрреализма и образа му на модерен поет на XX в. В частта на поезията съществува приемственост с реализираната рецепция от предходни години — с преводи на Е. Багряна, Ат. Далчев, Гр. Ленков, Д. Стефанов, В. Раковски. Новите поетични преводи (дело на Д. Стефанов, Хр. Балабанова, В. Раковски) възпроизвеждат на български език в по-голяма пълнота авангардната поетика на Незвал. С превода на поемите „Странният чародей“ и „Акробат“ (на Д. Стефанов) и „Сигналът на времето“*

* В книгата „Странният чародей“ под заглавие „Сигнал за време“.

(на Хр. Балабанова) се реципират художествените принципи на поетизма (политематизъм, асоциативност), намерили израз в жанровата специфика на тези произведения. Новото разбиране на Незвал за поетическия език и за посланието на модерната поезия се илюстрира, от една страна, с новопреведени стихотворения от стихосбирките „Пантомима“, „Малък розариум“, „Стихотворения върху картички“ („Básně na pohlednice“), „Стъкленото наметало“, „Жена в множествено число“: например „Седмица в цветове“ („Týden v barvách“), „Mireio 1923“, „Екзотична любов“ („Exotická láska“), „Песен на песните“ („Píseň písní“) в превод на Хр. Балабанова; „Жената в множествено число“ в превод на Д. Стефанов; „Маяковски в Прага“ в превод на В. Раковски. От друга страна — с манифестните текстове на Незвал от периода на поетизма „Папагал на мотоциклет“ и „Капка мастило“ („Kapka inkoustu“), преведени от Хр. Балабанова. Фрагментите от „Из моя живот“ (в превод на Гинка Бакърджиева) са тематично свързани с литературния живот и културната атмосфера от времето на авангардизма. Есеистичните портрети „Гийом Аполинер“ и „Пол Елюар“ (в превод на Стефан Бошнаков), които Незвал публикува през 50-те години, хвърлят светлина върху контактите на неговото поколение с най-изявените френски „модернисти“ на XX в. Страни от творческата биография на поета разкриват преведените от Ст. Бошнаков писма (изпратени от Незвал и адресирани до него), между които и едно писмо на Незвал до Дора Габе, в което той разказва за замисъла и сюжета на новия си роман „Като две капки вода“. „Странният чародей“ е първото българско издание на Незвалови творби, в което са публикувани фотокопия на оригинални илюстрации и рисунки на чешки художници-авангардисти от 20-те и 30-те години на XX в.

В края на 80-те и през 90-те години чешкият междувоенен авангардизъм се превръща в актуален изследователски проблем за българската литературоведска бохемистика. Естетическите и художествено-творческите принципи на поетизма и сюрреализма се интерпретират в „История на чешката литература. Част втора“ (1989)[23], където автор на раздела за междувоенната литература е Хр. Балабанова, в монографичното изследване на Жоржета Чолакова „Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм“ (1998)[24]. И в двата труда, независимо от различията в подхода на техните автори, поезията на Незвал заема централно място. В „Странният чародей“ творчеството му е отправна точка за конкретизиране на рецепционния модел на чешкия поетизъм и сюрреализъм. Инициативата на метатекстовата интерпретация на поезията на чешкия авангардизъм (литературнокритическа и теоретическа) рефлектира в преводната рецепция на Незвал през 90-те години — появяват се нови поетични преводи и нови „варианти“ на вече превеждани стихотворения. Свои преводи на Незвалови стихотворения предлага Ж. Чолакова в поредицата „Хомо бохемикус“, бр. 1—2 за 1999 г.; емблематичното стихотворение „Азбука“, познато в превод на В. Раковски, получава две нови интерпретации — на Д. Стефанов в антологията „Сметало на любовта“ (200)[25] и на Д. Григоров и Г. Господинов в сп. „Литература“ (1998, № 19). Трябва да се отбележи антологията на чешкия поетизъм „Магични огледала“ (2001)[26], в която В. Раковски включва свои поетични преводи на Незвал, Ярослав Сейферт, Константин Бибъл, Франтишек Халас, Вилем Завада, Владимир Холан,

Адолф Хофмайстер, Е. Ф. Буриан. С това издание В. Раковски предлага персонален рецепционен модел на чешкия поетизъм. Освен с нови преводи от поетистичния му период Незвал е представен с нова интерпретация на редица от творбите, включени в книгата „Странният чародей“ — като най-впечатляващ пример на конкурентната стратегия на автора на антологията е поемата „Акробат“, чийто първи превод е на Д. Стефанов. Под заглавието „Българският роман на Витезслав Незвал“ (2000)[27] В. Раковски публикува кореспонденцията на чешкия поет с българската поетеса Д. Габе. С предговора си към книгата, озаглавен „По следите на една голяма любов“, Раковски подготвя читателя да прочете писмата като любовен роман със скрита интрига. Тази преводна книга чрез коментара на нейния съставител прибавя нови, почти легендарни елементи към познатия образ на поета Незвал.

През 90-те години преводната рецепция на Незвал жанрово се обогатява с българското издание на пиесата „Манон Леско“[28], лирико-драматичната адаптация по известния роман на Прево. Преводът е направен от Антоанета Попова. Както подчертава Николай Павлов, автор на уводния текст към публикацията, пиесата „надскача представата за обикновено копиране или транспортиране на сюжета в друг жанр, осмисля се в проекцията на поетизма и това я прави нетрадиционна. Фактът, че пиесата е написана в стихове, безспорно затруднява преводачката в постигането на необходимата еквивалентност на Незваловия предметнообразен език в отделни места от превода. Въпреки отделните несъвършенства А. Попова е успяла да пресъздаде сценичния лиризъм на автора.

В съвременната българска култура обемното и многостранно творчество на Незвал продължава да се радва на жив интерес от страна на преводачи и изследователи.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Pešat, Zd.* Vitězslav Nezval. — In: *Nezval, V.* Zazračné proměny. Praha, 1980.

[2] Вж. Avantgarda známá a neznámá. T. I—III. Praha, 1970—1972.

[3] *Teige, Karrel.* Poetismus. — In: Avantgarda známá a neznámá, t. 1, s. 559.

[4] *Teige, K.* Moderní umení a společnost. — In: Avantgarda známá a neznámá, t. 1, s. 507.

[5] *Незвал, В.* Капки мастило. — В: *Незвал, В.* Странният чародей. Стихове, манифести, писма, спомени. Съст. Хр. Балабанова. С., 1990, с. 99.

[6] Вж. *Чолакова, Ж.* Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм. Пловдив, 1998, с. 151.

[7] Вж. *Teige, K.* Od artificielismu k surrealismu. — In: *Teige, K.* Zápasy o smyslu moderní tvorby. Studie z 30 let. Výbor z díla II. Praha, 1969, s. 465.

[8] Вж. *Effenberger, V.* Realita a poesie. Praha, 1969, s. 256.

[9] Вж. Пак там, с. 259.

[10] Вж. Изкуство и киритика, 1938, № 5.

[11] Чешки поети. Антология. Под ред. на Д. Пантелеев, Н. Марангозов, В. Раковски. С., 1956.

[12] *Незвал, Витезслав.* Метличини и градове. Избрани стихове. С., 1965. Предговор и редакция В. Раковски.

[13] *Любенов, Л.* Тази вечна самозабрава на труда. — В: Майстори на превода. С., 1974, с. 348.

[14] *Любенов, Л.* Анкета с български преводачи на поезия. — Лит. мисъл, 1984, № 9, с. 140.

[15] *Ленков, Гр.* Витезслав Незвал. — Родна реч, 1965, № 1.

[16] Чешки и словашки поети. Антология. Съст. В. Раковски, Д. Стефанов, Гр. Ленков, П. Симов. С., 1971.

[17] Чехословашка поезия XX век. Редакционна колегия: В. Раковски, В. Ганчева, В. Хинкова, Н. Бояджиев. С., 1983.

[18] *Ленков, Гр.* Избрани преводи. С., 1981.

[19] 100 шедьовра на сонета. Съст. и ред. П. Велчев. С., 1978.

[20] 100 шедьовра на славянската любовна лирика. Подбор Н. Стефанова. С., 1980.

[21] *Незвал, В.* Аничка дребосъчето и сламеният Хуберт. Приказна повест. Прев. от чешки Ал. Раковски. С., 1980.

[22] *Незвал, В.* Странният чародей. Стихове, манифести, писма, спомени. Съст. и предговор Хр. Балабавова. С., 1990.

[23] *Балабанова, Хр., И. Павлов, В. Тодоров.* История на чешката литература. Част втора. С., 1989.

[24] *Чолакова, Ж.* Лицата на човека в поезията на чешкия авангардизъм. Пловдив, 1998.

[25] *Стефанов, Д.* Сметало на любовта. Антология 18 чешки поети. С., 2000.

[26] *Раковски, В.* Магични огледала. Антология на чешкия поетизъм. Прев. В. Раковски. С., 2001.

[27] Българският роман на Витезслав Незвал. Предговор, съставителство и превод В. Раковски. С., 2000.

[28] *Незвал, В.* Манон Леско. Пиеса в седем действия по романа на абат Прево. Прев. от чешки език Антоанета Попова. „Хомо бохемикус". Малка чешка библиотека, 1999, № 3—4.

Христина Балабанова

ЯН НЕРУДА

JAN NERUDA

1834—1891

Чешки писател и журналист, Ян Неруда е вдъхновител на цял етап от развитието на чешката литература през втората половина на XIX в. Прекарва детството си в живописния пражки квартал Мала Страна, комуто посвещава знаменития си белетристичен цикъл „Малострански разкази". Завършва гимназия в родния си град и се включва в обществения и културния живот. Известна е неговата журналистическа практика (от 1865 г. до края на живота си) в най-авторитетния по това време чешки ежедневник „Народни листи". По време на пътешествията си из Европа преминава и през Балканския полуостров. За първи път в делото на Неруда реализмът намира художествена и мирогледна изява с цялата си дълбочина и аналитизъм в чешката поезия, проза и журналистика.

Името на Неруда се споменава за първи път у нас от К. И. Попов (Мирский) в некролог, посветен на неговия литературен съратник Витезслав Халек (1835—1874), отпечатан през 1874 г. в издаваното от П. Р. Славейков сп. „Читалище". Според не напълно доказани, но от типологична гледна точка защитими предположения[1], популярното стихотворение на Славейков-баща „Майце си" („Дребни стихотворения за децата в отделенията". 1888), допринесло с непосредствеността си за изоставянето на сухия менторски тон на даскалската поезия, е повлияно от едноименната творба („Matičce", 1867) на Неруда.

Със своя тематичен космополитизъм Неруда е най-адекватен спрямо тогавашния облик на чешката литература, стремяща се да запази своеобразното си място на културен мост между Изтока и Запада. Иван Вазов, ценител на френската литература и на големите руски писатели, не е могъл да отмине творчеството на първия европеец в чешката литература (казано с думите на Ф. Кс. Шалда), който също като него пропагандира необходимостта от запознаването с цялостния европейски културен и литературен контекст. Преходът от романтична към реалистична поетика у ранния Неруда, освобождаването му от априорността на възрожденската патетика са впечатлили Вазов, горчиво правещ своите тъжни духовни равносметки и преминаващ от възторжените си оди, посветени на финала на освободителните борби, към нова идейно-поетическа концепция, насочена към социален и психологически анализ. Директно доказателство са стихотворенията „Ний още не умеем да мрем" („My neumíme ještě umírat") и „Отколе нас съдбата зла подтиска..." („Předlouho tízí osůdův nás ruka"), адаптирани от Вазов през 1883 г. в излизащото в Пловдив (1881—1884) „научно-книжовно" списание „Наука"[2]. Вероятно подборът на тези стихове е под влияние на пловдивските чехи Вацлав Добруски и Иван Мърквичка, с които Вазов добре се е познавал[3]. Двете стихотворения са публикувани на български език единадесет пъти, като втората публика-

ция е по случай 25-годишнината от смъртта на Иван Вазов[4], което свидетелства за значението му сред цялостното преводно дело на поета. Вазовият афинитет към Нерудовата поезия не е случаен и по отношение на стилистиката. Затова свидетелства органичният облик на адаптацията, отговаряща на основната насоченост на българския поет. Вазов, който грижливо подбира своите заглавия[5], е бил провлечен и от лаконично-изразителното заглавие на стихотворния цикъл „Чешки стихове“ (1868), към който принадлежи „Отколе нас съдбата зла подтиска“. Встъпителният контраст теза—антитеза, срещан и в двете Нерудови творби, е характерен и за собствената му поезия. Двуполюсното свързване на робството с борбата за свобода е било много актуално за България през 1881 г., когато се прави опит да се премахнат демократичните свободи, гарантирани от Търновската конституция. Изразители на масовото недоволство в духа на възрожденските традиции стават българските писатели и журналисти и на първо място — най-авторитетният сред тях — Иван Вазов. Семантичните опозиции минало—настояще, живот—смърт, свобода—робство, личност— отечество, типични за Вазов, са присъщи и за стихотворението „Ний още не умееме да мрем...“

„Отколе нас съдбата зла подтиска...“ се свързва и с друга основна Вазова тематична тенденция, проличаваща в живота на освободена България — необходимостта от общополезен труд, чиито символи са присъщи и за двамата творци:

За всеки нов удар на съдбата
Ний длъжни сме да ѝ благодарим
Тя със свойта вечна злоба ни приучва
Деня да работим, нощта да бдим.

Новите задачи на българското общество — да достигне другите и да бди над извоюваната с толкова жертви свобода, съвпадат с призивите в Нерудовите стихове, изразяващи динамиката на човешките усилия с разнообразна лексика, означаваща активно действие. Номинативната функция на думите отстъпва пред тяхната способност да са носители на емоционална енергия, което е предадено адекватно в адаптациите на Вазов, въпреки че той превежда не от чешкия оригинал, а от руски език според първата оценка на рецепцията на Неруда в България, направена от известната специалистка по стихознанието Олга Дейкова[6]. Пиететът на Вазов към „Отколе нас съдбата зла подтиска...“ обяснява и включването на стихотворението в „Българска христоматия“ (II ч. Пловдив, 1884, с. 294), съставена съвместно с К. Величков и възпитала не едно поколение български ученици. Същото стихотворение е включено от Вазов в неговата преводаческа антология „Из големите поети“ (1911).

Въпреки известната тромавост на стиха и свободния превод на съдържанието „Отколе нас съдбата зла подтиска...“ е включено и от Ст. Чилингиров в неговата известна „Славянска антология“ (1910), но с погрешно означаване на Д. К. Попов като преводач. В крайна сметка чешкият българист Зденек Урбан категорично доказва, че автор на превода е Иван Вазов[7].

През 1899 г. в издания съответно в Пловдив и в София излиза критичната брошура на Т. Начов „Дворцовият режим в България“, чиято катего-

рична насоченост срещу режима на Стамболов е подчертана и от Вазовия превод на Неруда, придобиващ с умело предадения си ударен ритъм широка популярност в тогавашна България:

Ний още не умееме да мрем,
нито пък мъже да сме ний умеем;
но ако умре нашата родина света,
то как сами ще можем да живеем?

Двете стихотворения са отпечатани заедно с голям некролог за Неруда от Иван Вазов в редактираното от него списание „Денница“ (II, 1891, № 10, с. 494). Въпреки компилативния характер на некролога Вазов е впечатлен от типизационното майсторство и от чувството за национален хумор, присъщи на чешкия писател-реалист. Основание за този оценъчен акцент дава и Вазовият превод (подписан със съкращението „Ц-в“, убедително разгадано като псевдоним на Вазов) на Нерудовата арабеска „Йона Дивакът“ („Bebý Jona“) в септемврийския брой на „Денница“ от 1890 г.[8] Разделянето на текста на откъси, избрани от преводача, както и множеството русизми доказват, че преводът е направен по руското издание на А. Степович (Ян Неруда. Из „Арабесок“ — В: Славянская беседа, I. Сост. А. Степович. Киев, 1888, с. 36—42[9].

Поетичната същност на арабеската като кратко прозаично повествование, отличаващо се с лек, изящен и ироничен стил, е почти непознато в българската литература. При Иван Вазов то индикира нов етап в творческото му развитие, ознаменувано с непознатия дотогава за българската литература прозаичен цикъл от „очерки от столичний живот“ „Драски и шарки“ (1893—1895)[10]. Героят Йона от преведената от Вазов арабеска е типологически близък до открояващия се образ на Колчо Слепеца от „Чичовци“ и „Под игото“ и особено с излезлия два месеца след превода на „Йона Дивакът“ разказ „Цончовата мъст“[11].

Разминаването по отношение на творческо-рецептивната нагласа спрямо делото на Ян Неруда е причина Пенчо Славейков да обобщи в духа на присъщия му критицизъм, че Ян Неруда не става за превод на български език „не защото той не е добър писател, но защото хубавите му фейлетони (като специално чехски) са непреводими и непонятни освен за жителите на Златна Прага, а онова, което е предимно и понятно за нас, е твърде проста работа“[12].

Въпреки тази прогноза преводите[13] на кратката проза на Неруда у нас продължава с използването на езици-посредници (руски, сърбохърватски и немски), но и от оригинала, при което видим успех има завършилата славянска филология Олга Дейкова. По случай 20-годишнината от смъртта на Неруда Спас Ганев, известен тогава преводач от чешки език, публикува статия, в която ясно се посочват реалистичните черти в творчеството на Неруда още от ранните му творби: „Любовта е чужда за тях: главна роля в неговата поезия изпълняват социалните и патриотични мотиви“ (Ян Неруда. — Бълг. сбирка, 1911, № 9, с. 590). Споменават се и живите образи на „обикновения гражданин“ в „Малострански разкази“ и огромната заслуга на автора като основоположник на чешкия фейлетон. Към статията е приложен в превод на Ганев разказът „Г-н Ришанек и г-н Шлегел“ („Pan Ryšánek a pán Šlegel“). Гоголевските отношения на двама-

га старци, стоящи, без да си проговарят, един до друг в малостранската кръчма и превърнали смехотворната си взаимна ненавист в смисъл на живота си, са били интересни за привикналия на подобни „битови“ конфликти български читател.

През 1935 г. едноименното списание на литературната група „Предел“, в която влизат главно социалдемократи, помества статията „Ян Неруда“ от Арне Новак в превод на Васил Каратеодоров. Преводът е от излязлата на руски език „История чешской литературы“ (ч. II. Прага, 1923). Съобразно със схващанията на водещия тогава чехословашки литературен критик и историк Неруда е посочен като автор, осъществяващ чрез оригинална поетика прехода от романтизъм към реализъм в чешката литература. Като връх в творческото му развитие Новак посочва „Петъчни песни“ (преведени на български език едва през 60-те години[14]), оценката за които е и заключение на статията: „С тази книга, която може да се нарече страстоцвет на чешката поезия, предишният космополит и либерал става красноречив глашатай на особена расова мистика“ (Предел, 1935, № 4, с. 19).

Съчетанието между научен и творчески интерес, импулсирано от творчеството на Неруда, придобива характерен връх в отзвука на неговия кратък разказ „За Лоретанските камбанки“ върху Елисавета Багряна. Въздействал върху Вазов с реалистичния си аналитизъм, чешкият класик влияе върху поетесата Багряна с лиризма си. Новата страница в този литературно-процесуален диалог е под знака на сътрудничеството между литературен теоретик и писател — творческа съобщност, все по-често срещана при рецепцията на славянските литератури в България. Ръководителят на Катедрата по славянски литератури в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ проф. Боян Пенев прочита на Багряна в оригинал разказа „За Лоретанските камбанки“ и като резултат от този прочит възниква поемата „Камбаните на Света София“ (Златорог, 1928, № 2—3, 652—669) с изрично упоменаване от страна на авторката за влиянието на Неруда (чрез заглавното мото). Нерудовският сюжет, пренесен в българска среда, се променя в стихотворен мотив, в самостоятелно лиро-епическо произведение, превъплъщаващо скръбта на една българска майка по отнесеното от чумната епидемия дете в камбанен звън, чиято мелодия е главният организатор на звуковата и ритмичната нагласа на творбата.

В специално интервю Багряна заявява: „Първоначално започнах да я пиша така, както е у Неруда — действието да се развива на чешка земя. Тогава аз разбрах, че съм безсилна да я напиша така, тъй като нямаше кой да ми разкаже какво се е случило в Чехия, да ми обрисува обстановката. И тъй като знаех историята за чумата, която връхлувала в София, разказана ми от нашите комшии — кореняци софиянци — и за старата черква „Света София“, аз го пренесох в наша среда, използвайки сюжета от Неруда; в мотото на поемата посочих източника, от който съм се вдъхновила [...] това, което знаех от Неруда, аз вече не помня, аз лично не съм го чела и не съм го видяла. У мен е останало само това, което ми беше прочел Боян Пенев.“[15]

Всъщност първият превод на „За Лоретанските камбанки“ възниква още през 1912 г. в кн. 9—10 на сп. „Родина“ (с. 26), а същата 1928 г. след поетичната перифраза на Багряна О. Дейкова превежда разказа (Хиперион, 1928, № 5—6, с. 231), за да обоснове нападките си (Подражание или

плагиатство. — Хиперион, 1928, № 4, с. 171) срещу творението на Багряна. Обидената поетеса излага обяснително първоначалните си намерения в специална бележка (в. „Слово“, № 1795, 6. VI. 1928), а по-късно в панорамния си очерк „Ян Неруда у нас“ Дейкова променя първоначалното си мнение: „У Багряна личи опит за по-дълбоко вживяване, без да е наложила индивидуален отпечатък на своята творба. Легендата, която у Неруда е в ритмична проза, Багряна преразказва в стихове и в туй е нейната заслуга. Заемайки от Неруда, тя обогатява нашата литература с един оригинален сюжет“ (Българо-чехословашка взаимност. С., 1930, 148—168). Издържаният научен тон в оценките на Дейкова се нарушава от разгорелия се двубой между редакциите на списанията „Хиперион“ и „Златорог“. С неоправдана мнителност Иван Радославов се обявява изобщо срещу директните творчески влияния: „Заемката, да не говорим за грубото плагиатство, е била винаги доказателство за анемичен творчески живот“ (За „Камбаните“ на Багряна. — Хиперион, 1928, № 4, с. 254).

Следващата вълна на надигнал се интерес към Неруда е добрият превод (без означен преводач) на цикъла „Седмица в тихата къща“, („Týden v tichém domé“) излязъл в пет продължения в семейното списание „Беседа“ (1937, № 11—12—17) с рекламна бележка за автора, в която се казва: „Особен чар притежават неговите разкази из живота на дребните хорица с техните всекидневни грижи и радости ... разказът е от времето, когато светът е живеел полека“ (Беседа, 1937, № 11—12, с. 68).

Литературно-публицистичното оживяване на интереса към творчеството на Неруда е свързано с името на поетесата Люба Касърова (1887—1946). Чехкиня по баща, тя допринася много за разпространението на мнения за чешката литература в българския печат, главно под влиянието на Арне Новак, чиито проучвания тя познава от следването си в Карловия университет в Прага. В статията си „Съвременна чехска поезия“ тя високо оценява „реалиста Ян Неруда, чиято аналитична логичност всмуква с всички пори мъзгата на съвременността“ (Хиперион, 1926, № 3, с. 124). Писателят е споменат бегло от Касърова като част от литературния процес в некролог за Ф. Кс. Шалда: „След Я. Дурих и Я. Неруда, които са служили на естетическата догма и народно-възпитателната школа, критиката след 80-те години упада към референтство“ (Славянска беседа, 1937, № 2). В сп. „Българо-чехословашка взаимност“ (1926, № 1, с. 7) има кратка бележка за Карел Чапек, разглеждан от Касърова като възродител на фейлетонната традиция на Неруда.

Името на Неруда се споменава и в някои културно-обзорни статии. И. Стефанов в „Духовната култура на Чехословашко“ отчита с проникновение: „Други характерни представители на този чешки космополитизъм са журналистът и поетът на европейското мировъзрение и чехското сърце на Ян Неруда, горчив, когато говори за себе си, и пълен с доброта и хумор, когато се обръща към своите близки; не намери наистина, но помогна да се създаде слънчев ден, пълен с движение и познание“ (Бълг. мисъл, 1932, № 1, с. 51). В сравнително обширната статия на Атанас Русев „Исторически преглед на чешката литература“ Неруда е обявен за „баща на модерната чешка литература“ (Наша струя, 1935, № 9—10, с. 181).

Започналият преди около век диалог между творчеството на Неруда и българската литературна мисъл продължава в квалифицирани научни

оценки на българските слависти в рамките на академичните курсове по история на славянските литератури за студенти филолози (Георгиев, Е. Очерки по история на славянските литератури. Ч. 1. С., 1977, 373—385; има и други издания; Павлов, И. В., Тодоров. История на чешката литература. Ч. 1. С., 1986, 194—195) или в проучвания в областта на славистичната компаративистика (Георгиев, Е. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965, и др.)

Въпреки тази реализирана научна подготовка за вникване в литературния текст основен индикатор на рецепцията на Неруда в България си остават преводите. Впечатляващо постоянство в това отношение представлява проникването в българска среда на неговия цикъл „Седмица в тихия дом", чието представяне у нас като един от първите чешки следвоенни филми е своеобразна прелюдия към появата на първия български цялостен превод на „Малострански разкази" (1952), извършен от Г. Маринова от руски език и притежаващ всички недостатъци вследствие непознаването на оригиналния текст.

Започналото след Втората световна война антологично представяне на славянски автори потвърждава авторитета на разгледаното вече стихотворение „Отколе нас съдбата зла подтиска" (Славянски поети. С., 1946, с. 300). Реномето на Неруда като предтеча на чешката модерна поезия го включва в насочената към съвременността антология „Чешки и словашки поети" (1971) със стихотворението „Напред" в превод на Димитър Стефанов и със стихотворния цикъл „Космически песни" в превод на Д. Стефанов и П. Симов. Новото поколение на учили в Чехия филолози-поети дава своите отлични резултати в една непознато висока степен на превода изобщо на чешка поезия, към който може да се включат и споменатите произведения. Сравненията между различните преводи на Неруда, правени през различни периоди, сочат не само развитието на българския език, неговото поетично „ошлайфане", но и изключително дълбокото вникване в мелодиката на Нерудовото поетично слово, приближаването до художествения замисъл на един поет с наистина европейска известност. Въпреки това в последното българско издание на Неруда — „Избрани творби" (1986), е поместен знаменитият стихотворен цикъл „Чешки стихове" („České verše"), където в преводаческа симбиоза са обединени усилията на Иван Вазов (с неговите преводи на емблематични за рецепцията на Нерудовата поезия в България стихове „Ний още не умееме да мрем" и „Отколе нас съдбата зла подтиска) и преводите на успелия да се приспособи (без да се обезличи като преводач) към унаследения превод на Вазов Пенчо Симов, допревел поетичното цяло.

В същия том утвърденият вече преводач на чешка поезия Вътьо Раковски дава адекватна представа за прехода от младежки романтична към по-вглъбена в себе си поезия, запазвайки обаче специфичната нерудова линия на фолклорна игривост и ирония, която сближава чешкия поет с любимия му Хайне (вж. преводите от „Книги стихове", „Космически песни" и др.). Преведеното от него стихотворение „На мама" от цикъла „Книги стихове" („Knihy veršu", 1867), познато дотогава само в превод на П. Р. Славейков, дава възможност да се сравни преводна поезия на български език в интервал от около един век:

Matičce	Майка (прев. П. Р. Славейков)	На мама (прев. В. Раковски)
Proto mně draha tak	Мила ми е мойта майка,	Тъй ми е скъпа тя,
milá má matička,	макар стара била,	моята майчица,
že je tak malička,	макар да е сиромашка,	че е тъй мъничка,
že je tak chudička.	тя ме е родила.	че е тъй бедничка.
A kdyby byla snad	И да бъде ощ' по-бедна	Да бе по-бедна тя
chudší než oblázek,	долня — прост бял камък,	от речно камъче,
přec bych ji v srdci svém	аз когато я погледна,	щях да я пазя аз
choval co obrázek.	тя е безцен камък.	подобно пламъче.
A kdyby byla snad	И да беше тя прост възел	Да беше вързана
svázána v uzlíčku,	в дрипа еднокрайка,	на възелче кърпа,
přec bych ji miloval	Тя за мен е все пак тъзе	пак бих обичал
tu drahou matičku.	сладка, мила майка.	теб, майчице скъпа.

Поетичен пробен камък и за двамата преводачи е „oblázek“ (гладко речно камъче), чието директно римуване е възможно на чешки език с „obrázek“ (картинка), докато българският еквивалент е твърде различен — при Славейков е „безценен камък“, а при Раковски — „пламъче“.

Съставителите Пенчо Симов, Невена Захариева и Вътьо Раковски са осигурили сравнително пълно представяне на Ян Неруда в библиотеката „Световна класика“ на издателство „Народна култура“. В „Избрани творби“ намира място не само поезията, но и прозата на Ян Неруда. Постигнатото от преводача Стефан Бошнаков се откроява върху фона на вече направени преводи на отделни разкази от Неруда през изминали години. За първи път изцяло са преведени световноизвестните „Малострански разкази“ („Malostranské povídky“). В сравнение с предишните откъслечни преводи Бошнаков е успял да постигне точния баланс, необходим за всяко обявено за „класическо“ произведение. Преводът му се съобразява с езиковата отмереност на стила, избягващ насилствената архаизация или пък неуместното модернизиране; предложена е динамична въздействаща езикова „сплав“, впечатляваща с богатството от сполучливо намерени синтактични еквиваленти и образни характеристики на едно твърде специфично произведение. Привидният битовизъм е универсализиран от многовековните наслагвания на пражката градска среда. Верен на оригинала, Бошнаков е успял да улови както множеството чуждици, неизбежни за официалната австро-унгарска култура, така и специфичната езикова ситуация. Точните бележки под линия на преводача доизграждат и доуточняват читателските представи за особения и неповторим социокултурен контекст, формално повлиян от разпадащия се късен барок.

С превода си на пътеписите „Римски елегии“ и „По море“ Бошнаков осъществява сполучлива приемственост с малкото преводи на български език на чеха Вацлав Добруски (приятел на Вазов и основател на Археологическия музей в София), издал на български език в отделна книга посветена на Помпей Нерудовия пътепис „В мъртвия град“ (Русе, 1903).

С фейлетона „Български камбани“ (отново в превод на С. Бошнаков), посветен на камбанния звън във Велико Търново по време на Освобождението на България през 1878 г., се отстранява поредното рецепционно недоразумение, а именно споменаването на творбата като важен художествен факт не само в монографията на Емил Георгиев „Български образи в славянските литератури“ (С., 1969), но и в редица други изследвания с подобна юбилейна насоченост, която не е позната на българската ауди-

тория. Макар и с огромно закъснение, фейлетонът е преведен на български език.

Рецепцията на Ян Неруда в България е под знака на всички противоречиви явления, съпътстващи проникването на чужда литературна класика у нас и свидетелстващи за повишаването на адаптивните възможности на българското преводно дело и литературознание.

БЕЛЕЖКИ

[1] Най-изявен защитник на тази теза е Е. Георгиев в статията си „Плодотворен контакт и неговата типологична основа. П. Р. Славейков и Ян Неруда“ от „Литературознание с повече измерения“ (С., 1974, с. 202—207): „Напевният ритъм на Нерудовото стихотворение е преминал и у Славейков. Това трябва да се разбира само в най-общ смисъл, защото у Славейков ритъмът е приспособен към свойствата на българското стихосложение. Четиристишните строфи на Славейковия вариант се състоят от симетрично редуващи се четиристъпни и тристъпни хореични стихове срещу шестсричните стихове у Неруда. У Неруда се римува само вторият и четвъртият стих на строфите; у Славейков римите са кръстосани, но някои рими не са издържани“ (с. 207). В. Тодоров обаче допуска посредническа роля на сръбския поет Й. Й. Змай (Ян Неруда в България. — В: *Павлов, Ив., В. Тодоров.* Българо-чешки литературни паралели. Т. 2. С., 1992, 49—50).

[2] Наука, II, 1883, № VIII и IX, с. 821.

[3] Според В. Тодоров в „Ян Неруда в България“ (Българо-чешки литературни паралели, т. 2, с. 44).

[4] Славяни, 1946, № 7, с. 220.

[5] *Цанева, М.* За вазовските заглавия. — В: Писатели и творби. С., 1980.

[6] О. Дейкова прави първото у нас проучване на рецепцията на Неруда: Ян Неруда у нас. — В: Българо-чехословашка взаимност. С., 1930, 148—168. То е основано върху анализ на извършените преводи, но по отношение на насилствено търсените влияния ролята на Неруда в българската литература е нереално завишена.

[7] Разгърналата се дискусия по този повод в Чехия свидетелства за проявения интерес към рецепцията на чешкия класик сред изтъкнати автори-българисти: *Prazák, R.* Neruduv Hoved v Bulharsku. — Slovánský přehled, 1958, č. 5, s. 172; *Urban, Z.* Ještě jednou o Nerudově Honvedě v Bulharsku. — Slovánský přehled, 1958, č. 7, s. 260, както и *Urban, Z.* K otázce ohlasu díla J. Nerudy v Bulharsku. — In: Ceská literatura, č. 3, 1975, 254—259. Обобщителен характер имат статиите на И. Павлов — Tvorba J. Nerudy jako model a dialog ve světle překladu z jeho díla do bulharštiny. — In: AUC, Philologica 1-3, Translatologica Pragensia II, Praha, 1986, 381—396, където са изброени всички проучвания на рецепцията на Неруда в България, както и *Тодоров, В.* Цит. съч., 42—51.

[8] Йона Дивакът. — Денница, 1890, № 9, с. 402, прев. Ц-в.

[9] Доказателства за това са приведени обстойно от З. Урбан в „Отношението на Ив. Вазов към Чехия и чешката култура“ (Чехи и българи. Културни взаимоотношения. С., 1981, с. 149).

[10] Разгърнат типологичен паралел за прелома в наративното конструиране у Вазов и Неруда прави В. Тодоров (Иван Вазов и Ян Неруда („Драски и шарки“ и „Арабески“). — В: Българо-чешки литературни паралели, т. 2, 52—58).

[11] Върху типообразуващия контакт между Вазов и Неруда, реализиран след Вазовия превод на „Йона Дивакът“ и разказа му „Цончовата мъст“, обръща внимание В. Тодоров в „За видимите и невидими белези на едно творческо общуване. Ив. Вазов и Ян Неруда“ (Българо-чешки литературни паралели. Т. 1. С., 1983, 86—103).

[12] *Славейков, П. П.* Три български литературни списания. — В: Българска литература. С., 1923, 233—234.

[13] Сравнително последователно творби на Неруда са включвани в специализираната рубрика „Малки разкази“ на сп. „Българска сбирка“: разказът „Byl darebákem“ е включен под заглавието „Бил вагабонтин“ (Бълг. сбирка, 1894, № 8, с. 612, прев. Д-чов). Следващият му превод е от О. Дейкова — „Беше нехранимайка“ (Листопад, 1928, № 3—4, 1928, 90—95). Заглавието на най-новия превод на С. Бошнаков съдържа и емоционален нюанс, присъщ на популярната чешка разговорна фраза — „Нехранимайко беше!“ (*Неруда, Ян.* Избрани творби. С., 1986, 187—194). В сп. „Бълг. сбирка“ излизат за една година (1897) и разказите „Вампирът“ (кн. 5, с. 520, прев. Д-чов), „Една случка на Бъдни вечер“ (№ 6, с. 646, прев. Д-чов).

[14] Чешки и словашки поети. Антология. Прев. Д. Стефанов. С., 1971, 13—28.

[15] Цит. по: *Тодоров, В.* Ян Неруда в България, с. 48.

Иван Павлов

ЯН ОТЧЕНАШЕК

JAN OTČENÁŠEK

1924—1979

Чешки прозаик и сценарист, Ян Отченашек бележи с творческото си присъствие развитието на националната повествователна традиция от втората половина на XX в. Роден в Прага, той от малък вниква в неповторимата атмосфера на родния си град, на неговата своеобразна романтика и вълнуваща поезия на контраста между работническите квартали и старинните улици и къщи, сред които израства. Желанието за разказване унаследява от баща си — известен майстор на старинна мебел и любител на домашния куклен театър.

Завършва в родния си град Търговска академия (1939—1943) и подобно на цялото си поколение е принудително мобилизиран на работа във военен завод на Вермахта, окупирал Чехословакия. Участва в антифашистката съпротива и става член на Чехословашката комунистическа партия. Всички житейски перипетии на Отченашек стават благодатна основа за неговото творчество, тъй като тяхната обобщаваща сила успява да заинтригува всички чехи, преживели Втората световна война и бурните години след нея. В неговата лична и творческа съдба се отразяват лутанията на чешката интелигенция, участвала в антифашистката съпротива, възприела трудовия ентусиазъм на следвоенните години, разочарованията на култа и потърсила изход във философията на екзистенциализма, участвала активно в Пражката пролет от 1968 г. и продължила да твори според възможностите и в годините на т. нар. „нормализация".

В това отношение творчеството и съдбата на Ян Отченашек са много показателни и, съчетани с големия му повествователен талант, обясняват неговата известност в целия свят, в това число и в България.

След войната, с усета си за актуалност на тематиката и с майсторството си на роден разказвач, той бързо става своеобразен символ на т. нар. „строителски роман" в Чехия и като такъв започва да се превежда у нас. Романът „С пълна крачка" („S plným krokem", 1952) е един от първите подобни романи, преведени на български език от Стефан Знеполски. Издаден е от „Народна култура" през 1956 г. Въз основа на лични впечатления след войната Отченашек описва в романа процеса на национализацията в малко предприятие за производство на строителна керамика. Догматиката в обрисуването на израстващите строители на социализма и предопределеността на обречения класов враг писателят приятно разнообразява с чисто човешки черти, вложени в образите на водещите герои, изявени в пластично предадени житейски (и дори съкровени ситуации) от делничния живот.

Тази негова черта гарантира постоянен читателски интерес, и то не само в Чехословакия, вследствие на талантливата селекция на интригуващия и въздействащ детайл. Преводачът, тогава директор на Българ-

ския културен център в Прага, вероятно е имал предвид и официалната известност на израстващия прозаик социалистически реалист, който работи дълги години в Секретариата на Съюза на чехословашките писатели, а в периода 1956—1960 г. е и негов първи секретар. Преводът е точен и съобразен с оригинала.

Бурните февруарски събития от 1948 г. стават причина за първата голяма вълна на чехословашка емиграция вследствие на завземането на властта от комунистическата партия. Колебанията на интелигента, раздвоен между традиционно възпитаната ангажираност към съдбата на отечеството и непоносимостта на чувството за изгубена лична свобода, стават основна тема в обемистия роман „Гражданинът Брих“ („Občán Brych“, 1955), преведен от Леонид Грубешлиев и Г. Карагьозов и публикуван в специализиралото се в преводна литература издателство „Народна култура“ в 1958 г. Експедитивността на преводачите, превели за кратък срок обемистия роман, доказва не само авторитета на Отченашек, но и желанието за запознаване на българския читател с психологизиран текст, отличаващ се — въпреки идеологическата облигатност — от отблъскващата сухота на първите „строителски“ романи. По отношение на рецепцията му в български условия „Гражданинът Брих“ е свързан с възприемането на романа „Тютюн“ от Д. Димов, чиято скандална известност вече проправя пътя на читателския интерес към проза с подчертан психологически, а не идеологически облик на героите в нея. Бързината на превода не е за сметка на неговите качества, той е дело на утвърждаващия се като преводач от чешки език Л. Грубешлиев.

Резкият преход на Отченашек от обемисти класически романи към наситената с вълнуващ драматичен психологизъм световноизвестна новела „Ромео, Жулиета и мракът“ („Romeo, Julie a tma“, 1958) е овладян от преводачката Катя Витанова. Новелата излиза в поредицата „Младежка книга. Меридиани“ № 3 на издателство „Народна младеж“. Поредицата има голяма заслуга за запознаване с чуждата съвременна литература — в настъпилото размразяване във времето след XX конгрес на КПСС в нея излизат редица автори, представящи по задълбочен и майсторски начин сложността на съвременния свят. Голямата популярност на „Меридиани“ е гарантирана още в самото начало на нейното съществуване, за което допринася и новелата на Отченашек, чиято рецепция в България се съпътства и от нейното сполучливо чешко филмиране, появило се с успех и по българските екрани.

Трагичната история на еврейското момиче, укрито за малко от чешки младеж и впоследствие убито от немците върху пражкия паваж, е разгърната посредством мотива за безсмъртните шекспирови любовници. Тук обаче Отченашек е под все по-засилващото се влияние на екзистенциализма, който след посещението на Ж. П. Сартър в Прага и преводите на творби на негови сподвижници става все по-известен в Чехословакия. Преводачката е успяла да пресъздаде привидно строго стилизираната градска обстановка, чиято обикновеност се превръща в многозначителна релефност на детайла, така присъща за текстовете на Албер Камю. Редуването на стегнато, драматично действие с вълнуващи лирични отклонения, почерпани от художественото осмисляне на ежедневното, припомня междувоенния чешки авангард и е предадено от Витанова, която дава

своя принос в създаването на новия език на българската преводна и оригинална проза от 60-те години.

Много по-обемно разгръщане на идеите на екзистенциализма в опит за обяснение на собствената си съдба и участта на своето поколение Отченашек прави във внушителния роман „Куцият Орфей“ („Kulhavý Orfeus“, 1964), преведен на български език значително по-късно от Андрей Богоявленски и издаден в реномираната поредица на „Народна култура“„Избрани романи“ през 1983 г. с предговор от университетския преподавател по чешки език Янко Бъчваров*. Закъснението на българския превод се обяснява с рязката промяна в политическия статут на писателя — решаващ за издаването му в социалистическите страни. Изключването на Отченашек от Чехословашката компартия вследствие подкрепата му на Пражката пролет от 1968 г. — един закономерен резултат, ако се проследи неговото творческо развитие, все повече насочващо се към ролята на личността в съвременната история — става причина за идеологическата предпазливост на българските издателства към творчеството на Отченашек.

Преводачът А. Богоявленски е успял да пресъздаде основния патос и ритмика на романа — патос, основан на дълбок вътрешен монолог за преживяванията на героите, който не пречи на изграждането по много специфичен начин епична цялост в духа на класическия роман. В това отношение преводът има своето място в утвърждаването на вътрешния монолог като художествен изказ чрез творба от славянска литература, притежаваща своята стилна неповторимост в сравнение със западноевропейски автори. Същевременно „Куцият Орфей“ е пронизан от музикална ритмика, почиваща на джазовата импровизация съобразно с популярността на този род музика тогава в Чехия, превърнала се в начин на светоусещане на цялото поколение. Движението на мисълта на героите и особено внезапността на асоциациите, рязко контрастиращи с жалкия военновременен бит, раздвижват текста и изискват подчертано внимание от страна на преводача, което е постигнато от Богоявленски.

Рядкото си повествователно умение Отченашек съумява да приложи и съобразно със законите на кинодраматургията. Допълнителна популярност в България той получава чрез телевизионния сериал „Имало едно време един дом“, излъчен от Българската телевизия през 70-те години.

В края на живота си Отченашек демонстрира не само подвижност по отношение на стиловия си маниер, но и в областта на тематиката. Връщането към природата и излизането от градската среда на старинна Прага изгражда фабулата на неговия роман „Когато в рая валеше дъжд“ („Když v raji pršelo“), преведен на български език от Яна Маркова и публикуван в пловдивското издателство „Хр. Г. Данов“ през 1977 г. с кратък предговор от Катя Витанова. Маркова е успяла да пресъздаде диалога на Отченашек със самия себе си — той се противопоставя на екзистенциализма, пронизващ цялата му предишна проза. Същевременно на български език не липсва лиризмът на преживяното от младата двойка Петър и

* Типологически сравнения между творчеството на Отченашек и на Димитър Димов са направени в изследването на Иван Павлов „Съвременният български и чешки роман“ (С., 1983).

Людмила — тези мирновременни Ромео и Жулиета в условията на отдалеченост от хората и търсене на самите себе си — витално, но същевременно с драматичните въпроси на отиващата си младост. За успеха на романа свидетелства и фактът на второто му издание през 1986 г. — твърде рядко явление за западнославянски писател.

С житейската си и творческа съдба Ян Отченашек е значимо явление в рецепцията на следвоенната чешка проза в България и е своеобразен жалон в трудно поддържания български интерес към творчеството на чешки писатели, изявяващи се не със своите административни постове, а със силата на своя несъмнен талант.

БЕЛЕЖКИ

[1] *Попова, Н.* Гражданинът Брих. — Работническо дело, 4.I.1959.

[2] *Угрин, Д.* Гражданинът Брих. Роман. — Читалище, 1959, № 3, 22—23.

[3] *Бераха, М.* Писател с подкупваща искреност. Когато в рая валеше дъжд. — Пламък, 1978, № 7, с. 219.

[4] *Маркова, Я.* Ян Отченашек. Изкушението Катарина. — Книгосвят, № 2—3, с. 123.

Иван Павлов

ЯРОСЛАВ СЕЙФЕРТ

JAROSLAV SEIFERT

1901—1986

Поезията на Ярослав Сейферт се променя във времето, но в нея винаги присъства любовта към родната земя и онази връзка с живота на нацията, която отличава голямото творческо дело. Той е сред поетите, които създават художественото богатство на модерната чешка поезия, хуманистичния патос на нейната ангажираност със съдбата на човека в съвременната цивилизация. Сейферт е първият чешки писател, удостоен с Нобелова награда (1984). В своята Нобелова лекция той определя лиризма и лирическото състояние на духа като „един от корективите на тенденцията проблемите на обществото да се решават в противоборство и с принуда“ и като „противоположност на култа към силата и властта“. След 1968 г. поетът се противопоставя на неосталинистката атака срещу демократичния дух на Пражката пролет и подкрепя движението „Харта 77“. Повече от 10 години негови стихове не се публикуват, но се разпространяват в ръкопис.

Сейферт е лирик с интересен творчески път. Неговият дебют — стихосбирката „Град в сълзи“ („Město v slzách“, 1921) е под знака на пролетарската поезия. Характерна особеност на пролетарската му лирика е, че социалната революция е свързана с копнежа по щастие, предлагащо земните радости на живота. Наивно-хедонистичното третиране на идеала за социална справедливост се съчетава с „примитивизъм“ на художествената форма (разговорен език, образи в духа на наивистичната живопис и народно-религиозните представи[1]. Тази подчертана „нелитературност“ на поетическия изказ на Сейферт прави естествена връзката му с авангардното направление поетизъм, манифестно назовано „поезия на петте сетива“ (К. Тайге) и „метод за такъв поглед към света, който да го направи поезия“ (В. Незвал). В стихосбирката „Самата любов“ („Samá láska“, 1923) наивно-хедонистичната представа за революцията се съчетава с възторжено отношение към чудесата на модерния град. Радостно усещане за света, богата поетическа образност и асоциативност в духа на Аполинер, интерес към примитивното и развлекателното изкуство са отличителните черти на чешката авангардна поезия. Стихосбирката на Сейферт „На вълните на T.S.F.“ („Na vlnách T.S.F.“, 1925) има програмно значение за новата лирическа чувствителност на поетизма. Основен мотив в нея е пътешествието, което е преди всичко композиционен похват за асоциативно сближаване на отдалечени явления и контексти; поставени в нови връзки и зависимости, обикновените и ежедневни неща неочаквано придобиват поетично очарование. Лирическият анекдот, парадоксът, графически изразената визуализация на поетическото слово са знаци на този нов поглед към действителността и на едно ново естетическо и културно съзнание[2]. Към този период от творчеството на Сейферт принадлежат и

стихосбирките „Славеят пее фалшиво“ („Slavík zpívá špatně“, 1926) и „Пощенски гълъб“ („Poštovní holub“, 1929), но в тях радостното опиянение от новата красота на света отзвучава; появява се темата за смъртта, реминисцентно свързана с отминалата световна война; меланхолно-носталгичният тон на спомена затваря лирическото чувство в сферата на интимния живот; завръщането в родния край образно и тематично измества екзотиката на пътешествието. В цикъла стихотворения, посветени на Съветска Русия (която поетът посещава), революцията е представена като факт от историята, монументализираният ѝ образ в окървавения Зимен дворец е образ на разрушението и унищожението: конфронтацията между предварително изградени представи и реалност подтекстово внушава чувството на тъга и разочарование: „Вместо думи на любов тук ехтяха оръдия“ („Градът на Ленин“).

Ценностното преоткриване на преживени и познати неща, ориентацията към правилния песенно-строфичен стих и разговорния език определят стила на стихосбирките „Ябълка от скута“ („Jablko z klína“, 1933), „Ръцете на Венера“ („Ruce Venušiny“, 1936). Те носят типичните черти на зрялата лирика на Сейферт: изповедност, мелодичност, съзнателно търсене на простота на израза, засилено лирическо въздействие на детайла. По време на нацистката окупация и войната в изповедния тон на неговата поезия зазвучава любовта към чешката земя, към нейното историческо минало и култура — стихосбирките „Загасете светлините“ („Zhasněte světla“, 1938), „Ветрилото на Божена Немцова“ („Vějíř Boženy Němcové“, 1940)“. На своя роден град Прага Сейферт посвещава стихосбирките „В одежди от светлина“ („Světlem oděna“, 1940) и „Каменният мост“ („Kamenný most“, 1944). Тук постига обединяване на индивидуално и национално битие, биографично-споменният момент в пражките разходки на поета е своеобразно пътешествие по скъпи за паметта на нацията места.

Стихосбирката „Една каска пръст“ („Přílba hlíny“, 1945) наред със стихотворения, които са непосредствен отклик на освобождението от хитлеристката окупация и Майското въстание в Прага, съдържа и предвоенния цикъл „Осем дни“ (1937). С този цикъл се свързват и първите преводи на Сейферт на български език. През 1938 г. седмичникът за литература и изкуство „Литературен глас“ публикува стихотворенията „В сивото утро“ („To kalné ráno“) и „Разговор със смъртта“ („Rozhovor se smrtí“), написани в памет на починалия чешки президент Масарик[3]. Преводачката Люба Касърова представя творческото развитие на поета с кратък портрет, който говори за добро познаване на чешките източници. В тези стихове in memoriam скръбта по мъртвия президент е съзвучна на тревожното усещане за приближаващата се война. Основната идея се съдържа в лирическата символика на образите — ценностите на духа срещу силите на унищожението. Лирическият изказ на Сейферт съчетава разговорния език с прецизна метрика и римна схема, с ритмичните акценти на рефрена и анафората. Мелодиката на стиха моделира спонтанния характер на лирическото чувство. Особености, характеризиращи зрялата му лирика от средата на 30-те до края на 50-те години, които поставят на изпитание преводната ѝ репродукция.

В преводите на Л. Касърова се забелязват стилистични отклонения от формата на оригиналния текст: неравномерно удължаване на стиха,

нарушаване на римната схема с използване на тавтологични и неточни рими. Но същевременно тя запазва основните ритмически акценти — метрика, повторения, успява да възпроизведе разговорната интонация на „В сивото утро". Специфичното за Сейферт съчетаване на разговорен език със строга организация на стиховата форма е основният проблем на преводачката, въпреки че в българската поетическа практика след Първата световна война съществуват сходни тенденции — изместване на декламаторската интонация от интонацията на разговорния език[4].

Рецепцията на Сейферт в България ни поднася интересен факт — неговото интервю през 1935 г., дадено на редактираното от Вл. Русалиев списание „Предел" и озаглавено „При един чешки поет"[5]. То съдържа информация за развитието на чешката поезия след Първата световна война. Интервюто е част от проявената рецепционна активност на списанието спрямо чешката литература — с преводи и портрети са представени Ян Неруда, Петър Безруч, Иржи Волкер. От своя страна Сейферт характеризира чешката пролетарска поезия чрез творчеството на Йозеф Хора и на Иржи Волкер — първият, според него, който „интерпретира във форма на балада мирозрението и живота на работника". Сейферт проявява критично отношение към поетизма, обявявайки го за изживян етап.

Лирическата рефлексия и свободният стих са характерни за творчеството на чешкия поет след 60-те години, когато издава стихосбирките „Концерт на острова" („Koncert na ostrově ", 1965), „Халеева комета" („Halleyova kometa" , 1987) „Чадър от Пикадили" („Deštník z Piccadilly", 1979), „Чумната колона" („Morový sloup", 1981), „Да бъдеш поет" („Býtí básníkem", 1983).

В този период Сейферт обръща поглед към миналото и спомена, използвайки конкретния факт за ценностна конфронтация на разновременни и разнозначещи събития. Лириката му е контекстово богата, авторът разчита не на образотворческия ефект, а на умъдреното познание и подлага на проверка досегашните си възгледи и убеждения. В сравнение с ранната му авангардна поезия, в тези лирически откровения на зрелостта той схваща смисъла на поезията не като игра, пъстър фойерверк от възприятия и представи, а като преживяно познание, лирически преосмислено чрез рефлексията.

От преводната рецепция на Сейферт след 1944 г. трябва да се отбележат антологиите „Чешки поети" (1956), „Чехословашка поезия XX век" (1983) и двете книги с избрани негови стихове: „И пак е пролет" (1968) и „Цялата красота на този свят" (1986). Последната съдържа и откъси от мемоарната му проза „Цялата красота на този свят" („Všecky krásy světa", 1982)[6]. В антологията „Чешки поети" Сейферт е представен с девет стихотворения, повечето от които са от следвоенния период — с класическа строфична организация, с подчертани ритмико-мелодични акценти чрез рима, рефренни повторения, разговорна интонация. Като преводачи участват известните български поети Атанас Далчев и Николай Марангозов и младите тогава Иван Давидков и Димитър Стефанов (току-що завършил чешка филология в Прага). С адекватно поетическо внушение се открояват изповедно-носталгичните стихотворения от стихосбирката „Мама" („Maminka", 1954) в превод на Атанас Далчев и Димитър Стефанов. Може да се каже, че Сейферт влиза в българския културен контекст като автор

на интимно-изповедна поезия, в която ретроспекцията на преживяното е повод за лирическа равносметка за истинските ценности на живота, независимо че на метатекстово ниво се подчертава връзката му с пролетарската поезия.

Ако през 50-те години авангардната му поезия от периода на поетизма се премълчава по идеологически причини, то в първото книжно издание на български „И пак е пролет“ за пръв път се появяват творби от стихосбирката „На вълните на T.S.F.“ в превод на Вътьо Раковски и Д. Стефанов: в подбор от 73 стихотворения двамата преводачи (които са едновременно и съставители) представят творчеството на Сайферт от първата му стихосбирка до края на 60-те години, обхващайки по този начин естетическите и художествените промени в творческия му път. Като цяло преводачите постигат адекватна естетическа и стилистична репродукция на художествения свят на поета. Те се придържат към формата на оригинала, търсят равностойно наподобяване на рими и ритъм, проявяват изобретателност спрямо необичайната за българската поетическа традиция асоциативна образност — особено в стихотворения от периода на поетизма като: „Жарки плодове“ („Žhavé ovoce“), „Сватбено пътуване“ („Svatební cesta“), „Панорама“. Функционалната замяна, т. е. използването на изразни средства с аналогична в българския контекст функция, се забелязва предимно в областта на метриката, където се предпочита характерният за българската прозодия ямбичен размер. Преводната книга „И все пак е пролет“ обогатява българските представи за изразните средства на поезията. За това допринася и културната ситуация на 60-те години с разчупването на догматичните стереотипи на социалистическия реализъм и по-голямата отвореност към европейските художествени процеси. Не е случайно, че в предговора на В. Раковски лириката на Сейферт от 50-те и 60-те години получава висока оценка — нейната изповедност и елегичност, разговорен език, субективно преосмислено познание за ценностите на живота влизат в синхрон със смяната на комуникативния модел на българската поезия.

Книгата „Цялата красота на света“ с поезия и спомени на Сейферт е публикувана непосредствено след смъртта на поета. Новият момент, който тя внася в българската рецепция на неговото творчество, е съчетаването на поезия и проза и постигнатото концептуално единство между подбора на произведенията (чийто автор е чешкият поет и преводач на българска поезия Властимил Маршичек) и предговора на В. Раковски, озаглавен „Най-чешкият поет на XX век“[7]. Подборът обхваща значителна част от съдържанието на предходното българско издание „И пак е пролет“, но с явно предпочитание към „чистата лирика“ от авангардния период и изповедно-носталгичната и рефлективната поезия на следващите години. Авангардният период е обогатен с емблематичните стихотворения „Цялата красота на този свят“ и „Гийом Аполинер“ (в превод на В. Раковски), прибавени са стихотворения от последните две десетилетия на творческия път на поета. С професионалния превод на Соня Каникова избраните откъси от споменната книга „Цялата красота на този свят“ сполучливо допълват акцентите на поетическата част — особено с онези биографични моменти, в които Сейферт се връща към годините на своята младост, пресъздава възторга от модерната френска поезия, завладя-

ла младото поколение, „възкресява“ личности и събития от културния живот. С преплитането на субективно и историческо време тази проза е своеобразен пандан на лирическия стил на автора. В предговора на В. Раковски националната специфика на Сейферт (най-чешкия поет) се разглежда не само в тематичен план, но и като елемент на поетиката — търси се отговор на читателския интерес към неговата поезия, лирическата формула на нейната комуникативност се отнася към единството на субективно-емоционална и историческа памет.

Новите поетични преводи в книгата са дело на В. Раковски, който е преводачът на 61 от общо 69-те стихотворения (останалите 7 на Д. Стефанов и 1 на Ат. Далчев са познати от предишното издание). И тук Раковски се придържа към стилистиката на оригинала — отклонения срещаме в ритмическата структура на стиха, произтичащи от разликата в прозодиите на двата езика и в по-слабата българска традиция за използване на разговорната и „изреченската“ интонация като елемент на ритъма.

Антологията „Чехословашка поезия XX век“ заслужава да бъде отбелязана заради преводаческата активност на В. Раковски, който предлага своя интерпретация на вече преведени стихотворения на Сейферт. Тя се отличава с експресивно подсилване на стилистичните качества на оригинала — например в „Песен за родната земя“ („Písen o rodné země “), чийто първи превод е на Д. Стефанов. Появата на алтернативни и нови преводи на поезията на Сейферт след представянето му в „Цялата красота на този свят“[8] е знак за трайното му присъствие в българския културен контекст, за което говори и жанровото обогатяване на метатекстовата рецепция на творчеството му. То става предмет на литературноисторически анализ в българската „История на чешката литература. Част втора“ (1989)[9], отправна точка за сравнително типологизиране на общи естетически тенденции в българската и чешката поезия на XX в. — статията на Д. Иванова „Ярослав Сейферт и Атанас Далчев — типологически паралел“. „Типовете връзки между лирическите текстове на Сейферт и Далчев — заключава авторката на тази статия — идейно-тематични, персонажни, структурно-поетически, отразяват сходства в поетическото им мислене и са част от общия път на двете славянски литератури към модерно-европейското и общочовешкото.“[10]

Изследователският интерес към поезията на Сейферт, който чрез сравнението с Далчев типологизира сходствата помежду им от гледна точка на една универсална („Общочовешка, естетическа и философска“) перспектива, фактически сигнализира и ново ценностно отношение към чешкия поет. То се проявява в опитите за нов рецепционен прочит на творчеството му (инициирани от българската литературоведска бохемистика), които търсят перспективата на общочовешкото и в етоса на неговата поезия и преразглеждат мястото му в българската рецепция на чешки автори[11].

БЕЛЕЖКИ

[1] *Pešat, Zd.* Jaroslav Sejfert. — In: Dialogy s poezií. Praha, 1985.

[2] *Píša, A. M.* Doslov. — In: *Sejfert, J.* Dilo I, II. Praha, 1956—1957; *Macura, Vl.* — In: Slovník básnických knih. Díla české poezie od obrození do roku 1945. Praha, 1990, 163—165.

[3] Литературен глас, г. XI, № 404, 1938, с. 2.

[4] *Sławow, At.* Zarys wersyfikacji bułgarskiej. Polska Akademia Nauk, 1974, s. 78.

[5] *Калинов, К.* При един чешки поет. — Предел, 1935, № 1.

[6] Чешки поети. Антология. Под ред. на Д. Пантелеев, Н. Марангозов, В. Раковски. С., 1956; *Сайферт, Ярослав.* И пак е пролет. Избрани стихотворения. Подбраха и преведоха от чешки Вътьо Раковски и Димитър Стефанов. С., 1968; Чехословашка поезия XX век. Редакционна колегия Вътьо Раковски, Вера Ганчева, Василка Хинкова, Николай Бояджиев. С., 1983; *Сайферт, Ярослав.* Цялата красота на този свят. Поезия и спомени. Съст. Властимил Маршичек. Предговор В. Раковски. Прев. В. Раковски, С. Каникова, Д. Стефанов, Ат. Далчев, С., 1986.

[7] Вж. рецензията на Г. Бончев в „Дъга“, приложение на „Отеч. зов“ (г. XXIV, № 75, 25 септ. 1987).

[8] Вж. Панорама, 1986, № 3; АБВ, № 44, 30 окт. 1984; Литературно приложение на „Хомо бохемикус“ (№ 4, 1994).

[9] *Балабанова, Хр., Ив. Павлов, В. Тодоров.* История на чешката литература. Част втора. С., 1989.

[10] *Иванова, Дияна.* Ярослав Сайферт и Атанас Далчев — типологически паралел. — Литературна мисъл, 1990, № 6, с. 39.

[11] *Балабанова, Хр.* Поезията — този вечен водопад. — Век 21, № 41, 9 окт.—15 окт. 1991; *Петрова, С.* Смразяващата прямота на Сайферт. — Читалище, 1992, № 3; *Сайферт, Я.* За патетичното и лиричното състояние на духа. Лекция по случай удостояването му с Нобелова награда. Декември, 1984. — Литературно приложение на „Хомо бохемикус“, 1994, № 4. Прев. Маргарита Костадинова и встъпителните думи на редакцията под заглавие „Да не проблематизираме въпроса повече, отколкото е!“

Христина Балабанова

ЛАДИСЛАВ ФУКС

LADISLAV FUX

1923—1994

Създателят на съвременната психологическа проза в чешката литература е роден през 1923 г. в Прага. Завършва Философския факултет на Карловия университет и работи като научен сътрудник в Националната галерия. Късният му дебют — „Господин Теодор Мундщок“ (1963) — слага началото на световната му известност и оттогава до края на живота си (1994) Л. Фукс се посвещава изцяло на литературна дейност като професионален писател.

За времето от появата на първия роман до издаването на „Херцогинята и готвачката“ (1983) той написва седем романа, четири повести, два сборника с разкази и книжката за Ю. Фучик „Кристалната пантофка“. По повод на главния герой от „Господин Теодор Мундщок“ американският критик Уебстър Скот възкликва: „Запомнете това име, то принадлежи на едно прекрасно човешко същество, създадено от едно литературно чудо!“ Именно тази творба моделира утвърдената непосредствено след това пословична фуксовска тематика, поетика и стилистика. С нея започва своеобразната монотематична тетралогия, включваща романа „Вариации за тъмна струна“ (1966), повестта „Служителят от крематориума“ (1967) и цикъла разкази „Моите чернокоси братя“ (1964). Нейната главна идея се съдържа в апотеоза на психическата нагласа никога да не отстъпваш пред никакво насилие, в анализирането на злото-насилие едновременно като обект и субект на човешкото възприятие. В художествено отношение тази идея се защищава чрез сложна система на диалогизиране и метафоризиране на детайлите и епизодите, чрез езикова, сюжетна и тематична мистификация и демистификация. Веднъж установена, фуксовската образна демонстрация на тематичната инициатива „човекът срещу насилието“ (включително и обреченият на геноцид индивид) се обогатява с гротескни акценти, елементи на черния хумор и романа на ужасите — „Мишките на Наталия Мосхабър“ (1970), „Случаят на криминалния инспектор“ (1971), „Покойници на бал“ (1972), — за да кулминира в жанра на историческата фантастика — „Херцогинята и готвачката“.

Българското познание на Фуксовото творчество датира от 1976 г., когато в превод на Тодор Хаджиев в „Народна култура“ се появява романът „Завръщане от житните поля“ (с послеслов от Янко Бъчваров). Това е един своеобразен фалстарт, тъй като изборът на книгата е съобразен само с „нормализирания“ Ладислав Фукс, т. е. с писателя от времето на чешкия неосталинизъм (т. нар. „нормализация“ от 70-те и 80-те години), който се опитва да се изяви в руслото на ангажираната литература. Самият превод също не надминава комуникативния минимум и рамките на един по-скоро случаен, отколкото търсен рецепционен факт. Българското съзнателно откриване на Фукс се свързва с името на преводачката

Соня Каникова и пак с издателство „Народна култура“ — през 1985 г. в една книга излизат „Господин Теодор Мундщок“ и „Мишките на Наталия Мосхабър“ с предговор от Емилия Прохаскова „Неправдоподобните истории на Ладислав Фукс“, който уместно напомня на българския читател, че му предстои среща с един художествен текст, „увличащ с неочаквани обрати, с многозначност и непредвидимост“. Съставителската (респективно издателската) приумица да се „сдвоят“ Мундщок и Мосхаброва има своята мотивация и в семантичен план (с оглед персонализирането и имперсонализирането на злото-насилие), и в структурен план (с оглед поетиката на детайлите, реалиите и универсалиите). Тази „сдвоеност“ до голяма степен изисква и един общ преводачески ключ към фуксовската стилистика на орнаментите, на исторически и аисторически кулиси, на темпорални и пространствени реалии и универсалии, към стилистиката на еврейските знаци и символи, ритуални практики и култове.

Във връзка с това трябва да се отбележи, че българският превод на „Господин Теодор Мундщок“ постига необходимата семантична, прагматична и словесна еквивалентност както по отношение на номиналната текстова действителност на оригинала, така и по отношение на екзотизмите, означаващи извънлингвистичната действителност — еврейската празнична ритуалистика, история и култура.

Докато в оригинала тази особена безеквивалентна лексика е в самия текст и не се пояснява, в българския вариант неизбежно е било изнасянето на нейния еквивалент да бъде в коментарен апарат по линия. (Неизвестно защо обаче мотото към оригинала — откъс от Талмуда — не е намерило място като паратекст в българското издание?!) И на още едно място преводачката Соня Каникова успява да пресъздаде по безспорен начин типичните за Ладислав Фукс словесна мимикрия, полифонично звучене (и значене), водопад от асоциации и конотации, ерудитски напластявания (музейно дело, право, топография, златарство, готварство, погребални услуги, градинарство, окултизъм, австрийска и антична история) и каскади от фонови знания — при превода на романа „Херцогинята и готвачката“: роман за разпадането на Хабсбургската монархия, но и за смисъла на човешкия живот във всеки исторически тип агонизираща среда. Откъс от тази творба е публикуван в сп. „Чехословакия“ (№ 2, 1988) с дежурния анонс „книгата ще излезе в края на тази година в издателство „Народна култура“. За съжаление обаче по неизвестни причини и до днес най-представителната книга на Ладислав Фукс не е издадена на български език. Въпреки рецензентското предложение на Иван Павлов от 1985 г., на български все още не е представен и един от модерните чешки психологически трилъри — „Случаят на криминалния инспектор“ ... Тези нелицеприятни пропуски отчасти се компенсират със задълбоченото проучване на чешкия българист Владимир Кршиж „Историческата съдба на чешките и българските евреи и българският превод на „Господин Теодор Мундщок“[1], където се акцентира върху безупречния превод на С. Каникова въпреки частичните затруднения, произтичащи от реалиите на еврейския бит и ритуал, традиционно пояснявани според българската преводаческа традиция под черта: „На по-високо текстово равнище — заключава В. Кршиж — при читателя на българския превод се получава непълно се-

миотично възприемане на редица пасажи, които могат да бъдат разглеждани като интертекстуално явление."

БЕЛЕЖКИ

[1] Преди да станеш радост... Сборник в памет на Григор Ленков по случай недоживяната 60-годишнина от рождението му. Съст. Г. Ленкова и В. Тодоров. — Голяма чешка библиотека, 1997, № 4, 202—210.

Величко Тодоров

ВАЦЛАВ ХАВЕЛ

VÁCLAV HAVEL

p. 1936

Чешки публицист и драматург, Хавел е дълбоко свързан с развитието на чешкото общество, политика, култура и литература през втората половина на XX в. През 1966 г. завършва Театралния факултет на пражката Академия за изящни изкуства. Взема дейно участие в дискусиите в навечерието и по време на Пражката пролет 1968—1969 г. Той е един от основателите на Харта 77, заради което прекарва повече от пет години в затвора по политически причини. С обществените си позиции, драматургично творчество и публицистика придобива световна известност, въпреки че в периода 1971—1989 г. е включен в списъка на забранените за издаване в Чехословакия автори. Вдъхновител е на „нежната революция" от 1989 г. и е избран за президент на Чехословашката република и впоследствие на Чешката република (1993).

Хавел е представител на специфична, повлияна от театъра на абсурда драматургия, която същевременно реално продължава импулсите на известните чешки театри на малките форми, съчетавайки ги с изобразяване на човешкото отчуждение в кафкиански дух чрез разпадането на езика вследствие на неговото обезсмисляне и стандартизация. В точни и отмерени езикови пропорции, продължавайки наследството на чешкия междувоенен авангард (Ярослав Хашек, Карел Чапек), той изобразява характерната източноевропейска действителност, което го отличава от доминиращото през този период абсурдистко творчество на Й. Йонеско и С. Бекет. И ако в драматургията на Хавел има много локални и трудно-преводими реалии, привидно пречещи на вникването в неговите пиеси, то публицистиката му е израз на възвишен хуманизъм и образна мисловност, донесла му заслужено признание. Със своите писма, есета, размисли той става виден изразител на източноевропейския художествен и мисловен потенциал в европейски план след разпадането на социалистическата система.

Тези характерни особености заедно с идеологическите възбрани, тегнещи върху творчеството и известността на дългогодишния дисидент № 1 на Чехословакия обуславят и рецепцията му в България. Тя всъщност наподобява тази на други източноевропейски писатели дисиденти.

Известността на Хавел като драматург съвпада с определено разведряване през средата на 60-те години, когато у нас вече достига главно като информация, а не като постановки, известността на западноевропейския театър на абсурда. Оправдан е интересът, проявен от наши литературни вестници и списания[1] към представител на подобно театрално направление от славянска страна. Така че от началото на рецепцията на Хавел е предимно журналистично-описателна с едно изключение — преводът на М. Войтова на сериозната теоретична статия на Хавел „Анато-

мия на гега“ в сп. „Театър“, 1996, № 3. Обяснимо е публикуването на пиесите именно в това издание, което обаче става с повече от четвъртвековно закъснение поради споменатите възбрани.

Войтова превежда и най-известната пиеса на Хавел „Градинско увеселение“ („Zahradní slavnost“), която поради невъзможността да излезе по идеологически причини в официалното театрално списание у нас е публикувана в една от полуофициалните „служебни“ поредици[2], на които българският читател дължи извънредно много за запознаването с отклоняващи се от ортодоксалния начин на писане автори. В подобно издание — „Вносна естрада“ (1968), издавано от ЦДНА — София, актьорът Петко Сираков (1902—1992) с амплоато си на театрал, от дълги години свързан с Чехословакия (учил и работил в чешки театри), превежда една от първите творби на Хавел — скеча „Автостоп“, писана съвместно с модернистично мислещия писател и драматург Иван Вискочил. След 22 години отново Петко Сираков с помощта на самодейния театрален колектив „Перспектива“, основан от самия него и от актьори-пенсионери към Клуба на чехословашките граждани в България, представя същия скеч на български език на 3.X.1990 г. в Бърно, а на 27.XII. същата година — в Клуба на чехословашките граждани в София[3]. Така, изпреварвайки официалните театри, се появява първото представление на пиеса на Вацлав Хавел в България.

Настъпилото улеснение на неговата рецепция след 1989 г. дава импулс за усилено превеждане на негови пиеси, което бива задържано от установяването на стриктни авторски права по настояване на самия автор. Междувременно започва публикуването на драматургичното творчество на Хавел на български език, като в някои случаи поради неиздаването на тези творби като официални чешки издания — дотогава на чешки те са излизали главно като самиздати — се използват преводи от други езици[4]. Разгаря се истинска преводаческа надпревара къде да се пласират направените вече преводи на чешкия драматург, към когото у нас се проявява небивал интерес особено след избирането му за чехословашки президент (1990). Една от преводачките отбелязва: „Това явление, което е без прецедент в историята на преводаческата практика и етика, заслужава да бъде обяснено“ („Хавел на български“, „Литературен форум“, 10.IV.1991, с. 3). Мария Войтова продължава с изброяване на направените от нея преводи от чешки на български език: „Градинско тържество“ и „Нареждане“ още през 1967 г.; през втората половина на 1989 г. — „Аудиенция“, „Вернисаж“ (отпечатана в сп. „Театър“, № 5, 1990 г.) и „Протест“. Интерес представлява информацията на преводачката за намерението на български театрали да представят „Градинско увеселение“[5] като много симптоматична пиеса за своеобразния чешки театрален авангардизъм: „Проф. Боян Дановски беше решил да постави „Градинско тържество“ и тъй през 1967 г. на разни събрания и заседания на ЦК на БКП писмено и устно молеше, настояваше, обясняваше, че поставянето на пиесата е извънредно важно за развитието на българския театър, че нашата културна общественост се нуждае именно от такива постановки. До последния си дъх той не можеше да се примири с факта, че не получи позволение да постави „Градинско тържество“. Подробностите знам лично от него.“

Пиесата въпреки известността си така и не се поставя на български език и след премахването на възбраните, свързани с делото на Хавел.

Неговата първа поява на софийска сцена се осъществява чрез двете едноактни пиеси „Вернисаж“ и „Аудиенция“ (преводът на Дора Янева е отпечатан в сп. „Панорама“, № 3, 1990, с. 115—129) в постановка на натрупалия опит от постановката на „В очакване на Годо“ от С. Бекет режисьор Леон Даниел в края на 1990 г. в НДК. Огромното закъснение в България е отчетено и като своеобразен плюс: „Закъснението изважда нови смисли на сцената. Затова най-силният момент в спектакъла се оказва епизодът от „Аудиенция“, в който Хавел „предсказва“ собствената си съдба. Този „ход“ на драматурга спасява пиесата от дидактизма на конфликта между интелигента и неговия лумпен „инквизитор“ (Б. Захариева. Хавел в НДК. Аудиенция при абсурда. „Демокрация“, 22.XI.1990, с. 3).

Интересното е, че отзвукът потвърждава прогнозата, направена от писателя емигрант Георги Марков, който единствен в предаванията на БиБиСи и Свободна Европа на български правеше анализ на творчеството на Хавел и който отбеляза като преломен същия момент в същата пиеса[6]. Подобни предавания въпреки техния медиен характер са важен елемент от рецепцията на преводната литература ако не в България, то поне при българи. Авторът на излъчената по световните емисии на БиБиСи пиеса „Архангел Михаил“ отбелязва как Хавел преобръща изведнъж драматургичното действие, за да покаже жестокостта на евентуалната промяна на героя дисидент и абсурдността ренегатството да стане перспектива.

В специално интервю постановчикът Л. Даниел припомня, че още през 70-те години е бил впечатлен и е искал да постави „Градинско увеселение“, и споделя за езиковата структура на пиесите на Хавел: „Много добре изчислена математически структура. Ужасно логическа конструкция на нелогичността — именно заради това той е преди всичко литератор. Свободна импровизация при него не съществува, но джазовата, т. е. интелектуалната, е разпространена. Произведенията му са написани в проза, но на практика са мерена реч. Не може да се махне нито една дума. При избора на текста имах три превода — избрах този, в който мелодията се доближаваше до чешкия оригинал. В словото му има музика.“[7] С излъчването на „Аудиенция“ по Българската национална телевизия в края на 1990 г. и България потвърди статистиката, че най-много играни в различни страни са именно „Аудиенция“ и „Вернисаж“.

Тези едноактни пиеси са последвани от постановки на по-внушителните драматургични творби на Хавел. Хронологическа преднина взема „Терен за разчистване“ („Asanace“) в превод на Яна Маркова и постановка на Крикор Азарян в Театъра на народната армия, сезон 1990—1991. В издадения проспект за представлението е цитиран откъс от книгата на В. Хавел „Задочен разпит“ с цел изясняване на авторовия стил: „Изграждам конструкция на пиесата си, нарочно я правя по-прегледна, поставям ударенията, оголвам я, много често ѝ придавам геометрично праволинейни и правилни форми — правя всичко това с надеждата, че то няма да се възприеме като несръчност или самоцелна преднамереност, а че в него ще се съзре определен смисъл.“ В този дух е и мнението на постановчика: „В тази пиеса героите не стигат до това те да започнат да водят самостоятелен живот. И тук именно е трудността: когато актьорите са изправени пред дилемата да бъдат живи или — схеми. В момента, в който те тръгнат към психологизиране и станат автентични образи и характери, се появя-

ват неща, които те не биха направили. Но авторът им е казал, че трябва да го направят. В следващия момент, когато станат схеми — това, което се гледа, става дидактично.“[8]

Обликът на преводите на Хавеловата драматургия е адекватен на посочените постановъчни схващания и може да претендира за български прочит (рецепция) на едно съвременно театрално дело. Насоките на самия автор за постановката на „Ларго дезолато“, преведени заедно с цялата пиеса от преводачката Дора Янева, залягат в основата на нейната българска премиера (февруари 1991 г.) на сцената на Народния театър под режисурата на Енчо Халачев. „Пределно оголената конструкция на пиесата се превръща в оголен нерв, в оголена жица, по която тече ток с пределно високо напрежение. Изпълнителите играят разкрепостено и с видимо удоволствие, разкриват безкрайните възможности на детайла, нюанса и паузата“ (С. Литвиенко, „Колко струва човешкото „аз“, „Дума“, 24.II.1991). Впечатляващата парадоксалност на героите на Хавел започва още от самото заглавие на пиесата, оставено в оригинал „Largo desolato“ и все пак придружено от българския му еквивалент „Безкрайно отчаяние“. Относно превода на Е. Халачев отбелязва: „В началото работехме с превод от немски. Беше ужасно лош. Преводът от чешки е значително подобър. Направихме малки корекции заедно с актьорите.“[8]

И ако конструираните герои на Хавел „се разпадат“ в хода на драматургичното действие, то езикът, чрез който това е изразено, е ясен, изящен, наситен и превръща всяка фраза в евентуална сентенция. Българските преводи успяват да предадат и сложните време-пространствени отношения, така присъщи за т. нар. „абсурден театър“.

Въпреки първоначалния интерес театралната хавелиада[10] не трае повече от един сезон. Очевидно липсата на рецептивни навици у нашата театрална публика, възпитана в духа на класическия театър, и закъсняването на театралния модернизъм в България оказват решаващо влияние. Не бива да бъде пропускано обаче възприемането на публицистиката на Хавел, която дълбоко прониква в бурния политически живот в България от началото на 90-те години. В рекордно кратък срок Светла Христова превежда „Задочен разпит“ („Dalkový výslech“), въпреки че поради затруднения в държавните издателства книгата излиза две години по-късно (1992). Макар същата година да излиза и книгата на В. Хавел от Еда Кризеова — „Поет и президент“, отново в превод на С. Христова (заедно с Владимир Пенчев) вследствие преведените откъси от „Задочен разпит“, основната публицистична рецепция на Хавел се осъществява чрез тази книга посредством многобройни по-кратки или по-обширни цитати в българския обществен, политически и културен живот. Важно значение за тази рецепция има и личното и творческо отношение към Хавел от страна на поетесата, преводачката и общественичката Блага Димитрова[11].

На български излиза и „Летни размишления“ („Letní premitání“, 1993) в превод на Владимир Трифонов, а също и „Хоризонти на надеждата“ (1997) в превод на Радост Железарова и Таня Седлачкова.

Въпреки очаквания интерес става ясно, че театралната рецепция на Вацлав Хавел в България е в известен смисъл закъсняла, тъй като няма представление на негова пиеса, издържало повече от един сезон. Преводите на неговата публицистика в многобройни периодични издания и ма-

совото му цитиране като своеобразен еталон на нравствените промени в посттоталитарното общество имат значително по-обхватна перспектива. Със специфичния си език и стил неговата рецепция е показателен пример за нови моменти в откриването на стилистични адекватности, отговарящи на настъпилите всестранни културни и обществени промени.

БЕЛЕЖКИ

[1] Театрална хроника от Чехословакия с бележки за В. Хавел се съдържат в: *Раковски, В.* Следи във времето. — Лит. фронт, 24 ноем. 1966, с. 4; *Сечкунова, Е.* Колко пъти падна завесата. — Театър, 1965, № 7, с. 58; *Панчев, П.* Из пражките театри. — Септември, 1966, № 4, 231—235.

[2] Според М. Войтова тя прави превод на „Градинско тържество" и „Нареждане" по желание на Комитета за изкуство и култура в България през 1967 г. (Литфорум, 10 апр. 1991, с. 3). Според преводачката тогава първата пиеса е била преведена и играна само в Западен Берлин. През 1990 г. преводите на Войтова на „Аудиенция" и „Вернисаж" са били предоставени на Комитета за култура. Не е приемливо превеждането на zahradní slavnost като „градинско тържество". На български език съществува вече архаизираното, но много по-точно понятие „градинско увеселение".

[3] Според издаден проспект на театър „Перспектива", сезон 1990/1991 г. и публикация в Brněnský večerník, Havel poprvé bulharsky, 8.X.1990.

[4] Протестът. Едноактна пиеса. Прев. от немски Кирил Манафски. — Пламък, 1990, № 6, 207—218.

[5] Хавел по български. — Литфорум, 10 апр. 1991, с. 3.

[6] Непубликувани радиорепортажи на Г. Марков. — Език и литература, 5, 1991, 118—119.

[7] Постановките на Леон Даниел в НДК са по превода на Мария Войтова. Интервю с Л. Даниел, 15.X.1991 г., взето от Г. Милев.

[8] Интервю с К. Азарян, взето на 8.X.1991 г. от Г. Милев.

[9] Разговор с Енчо Халачев, февруари 1991 г. Пиесата се играе по превода на Дора Янева, отпечатан в сп. „Театър" (№ 11—12, с. 90) заедно с „Из бележките на Вацлав Хавел, писани за постановчиците на пиесата „Ларго дезолато" (пак там, 87—90).

[10] В български превод излизат следните пиеси: Аудиенция. Прев. от чешки Д. Янева. — Панорама, 1990, № 3, 115—129; Вернисаж. Прев. от чешки М. Войтова. — Театър, 1990, № 5, 75—81; есето „Далеч от театъра", прев. от чешки Анастасия Николова (Театър, 1990, № 9, 69—71), пак там от същата преводачка „Из сборника „В различни посоки" (№ 11—12, с. 81).

[11] *Димитрова, Бл.* Познатият непознат Хавел. — Век 21, 9 юни 1992, с. 7.

[12] *Хавел, В.* Слово за словото. — Век 21, 23 май 1990; шест бележки за „Паралелната култура, истината и свободата". Прев. Д. Я. Димитров. — Литфорум, 26 юли 1990, с. 8; Идеологията в посттоталитарната система, откъс от есето „Силата на безсилните". Прев. А. Николова. — Демокрация, 16 авг. 1990; Правото като алиби, из есето „Силата на безсилните". Прев. А. Николова. — Общество и право, 1991, № 2, 4—5; Среща с Горбачов — есе. Прев. Е. Стаматова. — Факел, 1990, № 5, 58—60; За чешката участ. Прев. И. Павлов. — Съвременници, 1990, № 3, 436—439; Слово за словото. Прев. А. Пенчева. — Панорама, 1990, № 3, 115—129; своеобразно обобщение на рецепцията на Хавел в България е извършено в: *Павлов, И.* Президентът драматург на българска сцена. — Знак, 1990, № 1, 101—107; *Балабанова, Хр.* През погледа на надеждата. — Литфорум, 13—19 май 1992, с. 8.

Иван Павлов

ЯРОСЛАВ ХАШЕК

JAROSLAV HAŠEK

1883—1923

Ярослав Хашек е роден през 1883 г. в Прага и след като завършва Търговското училище, вместо да следва утъпканата пътека на дребния банков чиновник, избира пътя на скитничеството, бохемството и свободната журналистическа и писателска практика. В началото на XX в. любимецът на нощна Прага с часове забавлява посетителите на пражките локали, простонародни кръчми, литературни кафенета и шантани. Социален израз на това асоциално поведение става хашековският бохемски мит, който намира художествена изява в кръчмарската словесна импровизация (Gasthausgeschichte). По същото време Хашековата публицистика обсебва цялата предвоенна чешка периодика, а в разказите от сборниците „Грижите на пан Тенкрат“ (1912), „Придружител на чужденци и други сатири от пътешествия и от родината“ (1913), „Моята търговия с кучета и други хуморески“ (1915) писателят следва логиката „наопаки“, която достига кулминацията си в „идиотизма“ на Швейк — в цикъла „Добрият войник Швейк и други чудновати разкази“ (1912) и в повестта „Добрият войник Швейк в плен“ (1917).

През 1915 г. Хашек е мобилизиран в австро-унгарската армия и същата година преминава доброволно в руски плен. След престой в пленнически лагер край Киев той се включва в чехословашкия полк от доброволци, действащ на страната на руската армия. В началото на 1918 г. Хашек пристига в Москва, където става член на болшевишката партия. На следващата година той вече е началник на интернационалната секция към политотдела на Пета армия в Сибир, където развива бурна революционна дейност и на различни езици издава редица червеноармейски периодични издания. В края на 1920 г. се завръща в Чехословакия и се установява най-напред в Прага, а след това в Липнице, където през 1923 г. умира.

Междувоенният български интерес към личността и творчеството на чешкия писател е обусловен преди всичко от плодотворната литературнокритическа и читателска рецепция на романа „Швейк“ и на Хашековите разкази в Германия и в Съветския съюз. Една година след немския превод на Грета Райнерова (1926) в сп. „Ведрина“ на А. Страшимиров е отпечатана статията „Ярослав Хазек“ от Матвей Босяка (Вълев). В нея авторът, който по това време изпраща от Берлин на списанието някои материали за пролетарския театър на Пискатор, изтъква, че Хашек е „познато вече в чужбина, но у нас непознато име“. Няколкото преразказани хуморески за живота на чешкия писател обаче далеч не могат да бъдат приети като негово първо представяне у нас. През 1929 г. сп. „Наковалня“ на Д. Полянов обнародва неподписана биографична бележка за Хашек, в която се посочва ролята на Пискаторовия театър за популярността на

романа „Швейк“. Независимо от осезаемото влияние на немски критически източници, в нея са уловени основните линии в развитието на Хашековото творчество и писателската му личност. В същия брой на списанието[1] е публикуван разказът на Хашек „Джен-си, най-висшата истина“. Стилистиката и лексиката на преводния текст недвусмислено сочат, че анонимният преводач е ползвал като език-посредник руския (вероятно от изданието на М. Скачков „Исповедь старого холостяка“ (от 1927 г.).

В периода до 1944 г. Хашек е представен на български език чрез 28 разказа, фейлетони и хуморески, които са отпечатани в 17 периодични издания. Освен хумористично ориентираните вестници „Горчив смях“, „Щурец“ и „Хоровод“ малката проза на Хашек се следи и от официозите „Зора“, „Заря“, „Утро“, „Воля“, „Слово“, „Свободна реч“ и др. Редица специализирани издания, като „Научна трибуна“, „Млад кооператор“ и „Пенсионер“, поместват по страниците си такива Хашекови творби, които тематично задоволяват съответния читателски интерес. С особена популярност, за която свидетелства неколкократното им превеждане и публикуване, се ползват разказите „Финансова криза“, „Социално неравенство“, „Историята на прасето Ксавер“ „Рекламна сцена“, „Селски пъдар“ и др. Последният разказ дори се драматизира от Д. Чавдаров и е включен в „Театрален сборник“ (1937), предназначен за любителските сцени. Пробуденият от антиамериканските разкази на С. Минков български интерес към парадоксите на американската цивилизация се подклажда и с Хашековите творби „Американски нрави“ и „Американска реклама“. В руслото на тематичните предпочитания на българския разказ от 30-те години се включват и Хашековите разкази „Възнаграждението на вратаря Якубек“, „Щастливо огнище“, „Детективът Паточка“, „Човешко тщеславие“, „Планетата на Кайзер Вилхелм II“, „Намерените пари“ и др., в които искрят авторовото съчувствие към живота на малкия човек и ироничното надсмиване над еснафското благополучие. В този смисъл въпреки преводаческите своеволия и хаотичния избор при представянето на Хашек малката проза на големия писател органично се влива в рецепционната настройка на българския литературен процес, без да се стига до „национализиране“ на определени елементи от приеманите структури.

Повечето от преводите на Хашекови разкази са отпечатани, без да бъдат означени преводачите, сред които най-активни са Г. Пановски, Н. Константинов, Ризор, Коралъ, Дж. Теодорини и М. В-въ. С малки изключения преводите са направени от език-посредник — немски и руски. Представянето на разказвача Хашек кулминира в сборника от хумористични разкази „Тайнственият гост“, издаден през 1939 г. в библиотека „Вълнолом“. Заглавието си сборникът заимства от името на включения в него едноименен разказ на Марк Твен, а самият Хашек е представен с шест творби. По този начин анонимният български съставител несъзнателно реализира предсказанието на учителя по английски език от Търговското училище в Прага, според който Хашек бил бъдещият чешки Марк Твен.

В началото на 1932 г. независимият информационен вестник „Ехо“ предприема заедно с в. „Поглед“ и в. „Релеф“ внушителна рекламна акция, предхождаща първото българско издание на романа „Швейк“. По своя облик тази рекламна акция на редакторите от „Ехо“ на места съвпада с импровизаторския и провокационен дух на рекламните афиши, които

предшестват издаването на чешкия „Швейк“. Освен с подходящото графично оформление българската реклама на романа се отличава и с някои особености, които я разграничават от немския и руския рекламен акцент, поставян върху антиимпериалистическия патос на „Швейк“. Тези особености, изглеждащи на пръв поглед като парадокси, всъщност характеризират националните нюанси във възприемането и разпространението на Хашековото дело у нас. Така например освен като хумористичен, увлекателен и антивоенен, романът на Хашек е представен и като остра критика „срещу всички недостатъци на съвременната култура“. А в краткото рекламно изложение на съдържанието на втората брошура се подчертава, че в лудницата, където Швейк е изпратен заради думите „Да живее императорът!“, се „осъществява анархията“. В надпреварата по рекламирането на Хашековия роман не липсват и компетентни оценки, според които става дума за най-големия сатиричен роман на цялата модерна литература, издаден на всички европейски езици в по няколко издания и горещо препоръчван от най-видни европейски писатели и критици, като Иля Еренбург, Томас Ман, Анри Барбюс, Бернард Шоу, Ъптън Синклер, Ромен Ролан и „мн. др.“. Няма да бъде пресилено, ако кажем, че колкото по-солидна е рекламната акция по повод на първия български превод на романа „Швейк“, толкова по-скромен е реализираният издателски замисъл.

Романът „Приключенията на примерния войник Швейк през световната война“ излиза в библиотека „Ехо“ и се отпечатва на брошури. Любомир Огнянов-Ризор и Димитър Владков превеждат от немското издание на Грета Райнерова, което бъдещият професор по немска литература Ризор, активен преводач и литератор от това време, получава от свои приятели немци. Първите две брошури излизат в тираж по 5000 екземпляра и предизвикват огромен читателски интерес. Брошурите се продават по будките и отговарят на Хашековото изискване „Швейк“ да бъде най-евтината чешка книга (цената на една брошура е била 3 лева). Още същата година обаче левият литературен печат обявява бойкот срещу книгоиздателската къща „Игнатов и синове“, в която се издава „Швейк“. Това по всяка вероятност проваля плановете на преводачите и редакторите на библиотека „Ехо“ за по-нататъшно отпечатване на Хашековата творба.

Досега липсват данни за това кога излизат от печат третата и четвъртата брошура. От всички брошури във фондовете на българските библиотеки и в личния архив на Ризор са запазени само няколко екземпляра от четвъртата брошура, която е издадена едва през 1935 г. и чрез която първото българско издание достига скромната цифра от 64 страници. Опитите да се осветли съдбата на изданието след обнародването на четвъртата брошура засега водят към предположението, което пред нас сподели преводачът Ризор (в беседа през април 1983 г.), че след превратa от 1934 г. по всяка вероятност цензурата е лишила от по-нататъшна перспектива първия български „Швейк“. Като официален повод за спирането на изданието се използва обстоятелството, че редакцията на библиотека „Ехо“ не е зачела авторското право на Хашековите наследници и издатели. Авторите на идеята за българския „Швейк“, между които се нарежда и Александър Жендов, който илюстрира корицата на брошурите и по сведение на Ризор дори е бил готов да илюстрира целия роман, действително в това отношение са били уязвими юридически, но са възнамерявали да изпла-

тят дълга си след издаването на романа като книга. Въпреки възможните, но засега останали недоказани цензурни ограничения, българският читател и в бъдеще се среща с патилата на добрия войник. Така например през 1937 г. в рубриката „Из хумора на класиците“ по страниците на в. „Хоровод“ е публикуван откъс от романа, а в споменатия сборник „Тайнственият гост“ е включен разказът „Храбрият войник Швейк работи с пироксилин“, който заедно с други разкази, възникнали през 1911 г., изпълва съдържанието на Хашековата книга „Добрият войник Швейк и други чудновати разкази“, представляваща първата редакция на романа.

Пръв след 1945 г. носталгия към „Швейк“ изпитва бившият специализант на Карловия университет и професор по българска диалектология Стойко Стойков, който едновременно издава проучването си върху ученическия жаргон и тарикатския говор в българския език и превода си на началото от втората част на романа „Швейк“ под заглавие „Злополуките на Швейк във влака“, поместен в оригиналната антология на Емил Георгиев „Чешка проза“ (1946). По страниците на тази антология първият преводач на „Швейк“ от чешки език, Стойко Стойков, и първият редактор на цялостното издание на романа на български език, Емил Георгиев, откриват човека, който по един неподражаем начин запозна българите с премеждията на Хашековия герой — Светомир Иванчев. По препоръка на родения езиковед Стойко Стойков специализираното издателство за преводна литература „Народна култура“ възлага през 1947 г. на друг роден езиковед, по-късно професор по славянско езикознание, да преведе първите две части на Хашековата творба. Те излизат през 1948 г. и се радват на небивал успех. Противно на това критиката се задоволява само с няколко незначителни анотации и отзиви. От нейно име като че ли единствено К. Гълъбов се опитва (и при това не публично, както в беседа с нас от април 1983 г. сподели проф. Иванчев) да смъмри преводача заради шокиращите българския читател сочни съответствия на Швейковия език. Научната заетост и изчакването на С. Иванчев, изразено в избора на следващи преводни заглавия, както и с нищо неоправданата позиция на забавяне от страна на издателството, могат да обяснят защо третата и четвъртата част на романа излизат на български език едва през 1955 г. За сметка на тази драстична отдалеченост между отделните части на цялостното българско издание на „Швейк“ обаче неговото второ пълно и преработено издание се появява още през 1956 г. Последователно през 1969, 1975, 1978, 1980 и 1986 г. излизат нови пет издания, в които С. Иванчев непрекъснато прецизира своя превод, без ни най-малко да се отклонява от „стихийно честния начин“, по който превежда „Швейк“ още в първото издание. Защото именно този „стихийно честен начин“, както сам го определя преводачът, осигурява читателската популярност на романа у нас. Емоционално мотивираният лексикално-фразеологичен характер на разговорния чешки език създава главоболия не само на преводача, но и на всички читатели, които в послеслова към първата част на романа Хашек определя като страхливци и врагове на ренесансовия човешки характер. До появата на българския „Швейк“ нашата литература в по-голямата си част възпитава тип читател, у когото съзнателно култивира усета за толериране на многоточията, описанията и евфемизмите. Преживеният ужас на военното време наистина редуцира този усет и подготвя читателския

успех на Хашековата творба в България, но и този отраден факт не пробужда критическото мълчание, в което и до днес битува преводът на проф. Светомир Иванчев.

Ето какво признава самият той в един мемоарен етюд: „Хората, обикновените читатели, смятат, че преводът на „Швейк“ е изключително трудно дело. Струва ми се, че това не е точно така... Казвал съм го и продължавам да го твърдя, че добрият автор по-лесно се превежда, отколкото лошият, слаб автор. Обикновено читателите адмирират езика на Хашек. Но нали това е най-обикновеният всекидневен разговорен чешки език, а разговорен вариант съществува във всеки език и той е всъщност най-употребяваният стил (най-често срещаният) — защо преводът на този език трябва да бъде обезателно по-труден от превода на изискания художествен стил. Швейк въздейства върху нас не само с езика си, но поскоро с цялостното си съдържание и с типичните ситуации, които ни представя.

Трябва да призная, разбира се, че пълен аналог на Швейковия език в българския език няма и че това е обусловено от различните исторически обстоятелства, при които са се формирали чешкият език, от една страна, и българският, от друга. В това се и състои проблемът за преводача при предаването на „Швейк“ на чужд език. В българския превод аз, естествено, трябваше (бях принуден) да си послужа с разговорния вариант на българския език, който обаче е малко по-иначе структуриран, отколкото чешкият разговорен език, и затова бях принуден да го попълвам с думи и изрази от жаргона на българските войници, ученици и тарикати.

Първото издание на българския превод на „Швейк“ излезе у нас в края на четиридесетте (1948) и в средата на петдесетте (1955) години. Аз нямах трийсет години и в паметта ми бяха свежи преживявания от войниклъка непосредствено подир войната. По това време в българския военен език преобладаваше по-стара терминология, създадена след Освобождението през 1878 г. и дооформяна през периода до Втората световна война. Този по-стар войнишки език използвах и аз в своя превод...

Вярното е, че с едни или други трудности в превода на „Швейк“ аз съм се справял сам (не говоря за помощта, оказана ми от различните редактори, която високо ценя). Периодичното поглеждане в речниците също е нещо нормално. Интересното в случая е, че бях затруднен, когато на места трябваше да се справям с картоиграческия жаргон, който по стечение на обстоятелствата ми беше останал чужд (както и днес). Това са при това такива елементи от лексиката, които в нормален речник не могат да се намерят, а не може да ти помогне и всеки редактор. Още през 1947 г. при превеждането на първите две части на „Швейк“ аз изпитах тази трудност и потърсих хора, които да знаят картоиграческата терминология и на двата езика. Намерих такъв човек в лицето на Пепик Херма, мой някогашен съученик, приятел и до днес... И досега си спомням как бяхме седнали тогава в една софийска бозаджийница и уточнявахме трудните за мене термини. Ето един „спомоществовател“ с немалка заслуга да излезе „Швейк“ на български език в приличен вид...“[2]

Това преводаческо самопризнание изисква съответния коментар. Трудностите с българския превод на романа „Швейк“ наистина произтичат от липсата на точни съответствия на Швейковия език (с подобни

трудности се сблъсква и Грета Райнерова в немския превод, в който Швейк говори на езика на пражките немци, т. е. на т. нар. kleinseiter deutsch). Ето защо с пълно право С. Иванчев превежда, като се стреми да спазва една позитивна пропорция между различно структурирания разговорен вариант на българския език в сравнение с чешкия и съответните езикови субститути, които нарушават обикновеното равновесие на нормирания книжовен език и накланят везните към съответния оригинален стил. Очевидно това е българската „рецепта" за превеждането на романа „Швейк". Независимо от обстоятелството, че претърпява няколко редакции и продължава да е отворен за частични корекции, българският превод на романа, подобно на немския (Райнерова) и на руския (Богатирев), не може да бъде направен по принципно нов начин. Успешно намереният ключ към езика на Швейк може да се възприеме като основно помагало за решаване на тактически и стратегически задачи относно българските преводи на чуждестранна проза за последните десетилетия. Нещо повече: с този ключ по всяка вероятност се притварят вратите на българската проза за неканените многоточия, описания и евфемизми. А това също е белег на плодотворна литературноисторическа рецепция, защото създадените върху основата на чужд литературен материал стилистични и лексикални еквиваленти се превръщат в един от катализаторите на големите промени, които настанаха в българската оригинална и преводна белетристика през 60-те години по отношение на езиковата многопластовост.

В спомена си за проф. Иванчев поетът и преводачът Димитър Стефанов отбелязва: „В тази неистова книга, кипяща от жизненост, подклаждана от едно изумително авторово въображение, звучи оня говорим чешки език на обикновените хора, който на туй отгоре и се пише, както се произнася. А като му прибавим и пражката иронична хапливост, и талазите от подробности и речеви обрати, и оня алтернативен донкихотовски образ на Швейк, който с тихия си идиотизъм се подиграва със световния войнствен идиотизъм, можем да си представим как се превежда това на български — нито с езика на „Бай Ганьо", нито с шопския диалект на столичните кръчми, нито със съчинени псевдонародни изрази. Интересно би било да се проследи как Светомир Иванчев не се е поддал на преиграването и в каква посока е поправял отделни изрази в новите издания на превода. Преводът на „Швейк" става културно явление у нас още с появяването си. За заживяването на образа му сред българските читатели особена заслуга има преводачът. През изминалите десетилетия нямаше кой подобре да преведе гениалната творба. При една от последните ми срещи с Иванчев му подхвърлих, че тези „приключения" на Швейк не отговарят на чешката дума и на духа на книгата, дори и в преводите на други езици те са сложени като че ли за читателска примамка, по-вярно е да се преведе „премеждията". Иванчев не беше еристичен човек, само пусна своята свенливо-ирониична усмивка: имал е и други такива предложения, но заглавието тъй било известно, след седемте издания сигурно ще дойдел нов превод, нека там променят каквото си искат... И кротко се усмихваше."[3]

Необходимо е детайлно да се вгледаме в констатацията „имал е и други такива предложения". В споменатия мемоарен етюд на С. Иванчев от 1983 г. се казва: „Днес е в ход подготовката на седмото издание на Швейк като първи том на тритомното юбилейно издание на Хашековите

произведения, което трябва да се появи през 1983 г. С приятеля Никола Георгиев, известен български швейколог, разсъждавахме дали не би трябвало да подновим малко позастарелия военен език на Швейк и партньорите му. Решихме обаче в това отношение да не променяме нищо, защото това състояние съответства до известна степен на изобразяваната от Хашек действителност от австро-унгарско време."

В хода на тази подготовка (тритомникът излиза едва през 1986 г.) Никола Георгиев наистина започна да редактира романа „Швейк", но работата така и остана недовършена поради процедурно-издателски причини.

Доколкото лично сме виждали редактирания текст и доколкото в беседи с Н. Георгиев сме могли да уточняваме редакторските му замисли, частичните корекции на канонизирания в първото българско издание преведен текст в крайна сметка биха затвърдили Иванчевия текстов канон. Тяхна основна цел би била да се функционализира оригиналът на български език чрез откриване на нови заместители на общоразговорния и простонародния чешки език, чрез по-строго диференциране на различните стилови пластове (особено в авторовата реч — на места прекомерно книжовна), чрез намаляване дела на немските изрази, които, преведени в коментарния апарат, носят само значението, което имат в чешкия текст. И по-нататък: чрез обогатяване на този коментарен апарат със социалните значения на историческите и локалните реалии (наименованието на известната кръчма „При чашата" в досегашния си вид с нищо не подсказва за антиклерикалната тенденция в по-правилното название „При потира"); чрез изнамиране на български съответствия на цитираните чешки народни песни. Подобни корекции наистина биха доказали, че Иванчевият превод може да се променя само в рамките на „канона".

Въпреки победоносния ход на романа „Швейк" в България и той не е застрахован от издателски приумици. Така например петото издание, без незабравимите илюстрации на Йозеф Лада, явно се възприема като неуспешен опит на „Народна култура" да поевтини самата книга. Аналогичен финансов мотив повлия и върху оформянето на шестото издание, което бе дело на специализираното детско-юношеско издателство „Отечество", излязло в поредицата „Световна класика за деца и юноши" (неговият стохиляден тираж се равнява на общия тираж на предишните пет издания!). Ако оставим настрана спорния въпрос, дали в разпространението на роман като „Швейк" е функционално да участват и детско-юношески библиотеки (този факт е без прецедент в чешката рецепция на романа), бие на очи обстоятелството, че в шестото издание е направен първият български опит (за съжаление неуспешен) да се заменят класическите графически линии на Й. Лада с жанровия еклектизъм на Л. Чехларов. Едва осмото издание на „Швейк" (1994), само по себе си твърде небрежно полиграфично изделие, включи класическите цветни илюстрации на Йозеф Лада.

За интензивността на Хашековата рецепция в България след 1944 г. свидетелства и фактът, че с голям интерес продължава да се следи и малката проза на чешкия класик: над 20 периодични издания публикуват близо 50 разказа, фейлетона и хуморески. Най-често те намират място по страниците на в. „Стършел", „Отечествен фронт" и „Вечерни новини". Противно на очакванията обаче и през този период литературната периодика остава длъжница на Я. Хашек. Едно от рецепционните звена става

сп. „Наша родина“, в което явно се чувства амбицията да се представят на българския читател нови страни от живота и творчеството на чешкия сатирик. В това отношение списанието се отличава с последователна рецепционна ориентация, за която свидетелства и очерково-репортажният модел за разпространение на информация за Я. Хашек.

Показателно явление за Хашековата рецепция през този период е и антологичното начало при разпространяването на неговата малка проза. Синтетичният модел на разпространение в нашия случай се базира на количествените натрупвания в ежедневния и литературния печат, което допринася — въпреки някои композиционни слабости и наивни съставителски грешки — за по-цялостното усвояване на Хашековото творчество. През 1966 г. излиза сборникът „Ушите на свети Мартин“, чиято съставителска концепция твърде много прилича на руското издание на М. Скачков от 1927 г. Включените в българския сборник антирелигиозни творби на Хашек далеч не надхвърлят рамките на популярната атеистична пропаганда, тъй като фейлетонната им закачливост далеч не може да се сравнява с много други Хашекови антиклерикални творби, които не са намерили място в изданието. Без каквато и да е издателска информация за автора и неговите разкази е и вторият сборник — „Паноптикум на еснафи, бюрократи и други вкаменелости“ (1967). Едва в третия сборник — „Грехът на поп Ондржей“ (1974) пловдивското издателство предоставя място за предговор към повествователните миниатюри на романиста. В този паратекст Никола Георгиев проникновено набелязва някои характерни особености на Хашековите кратки форми, които утвърждават една нова перспективна поетика на чешкия разказ. Съставителството на сборника „Виолетовият гръм“ (1982) ни най-малко не отговаря на изискванията да се представят образци именно на тази нова наративна линия в чешката проза. От всичко 11 разказа, 9 представляват наивен опит да се преразкажат преведените вече отпреди от С. Иванчев творби, а освен това в повечето от тях вместо комика откриваме фейлетонни наброски. Тези недостатъци са избегнати в първи и втори том на „Избрани творби“ (1986), в които Иван Павлов изгражда съставителската концепция върху жанровия принцип, въпреки немалкото рискове, произтичащи от честото промиване на жанровите граници в творчеството на Хашек. Интересно е да се отбележи, че във втория том за пръв път на български език се представя журналистическото умение на Хашек в областта на вестникарската хроника (в превод на Стефан Бошнаков), както и импровизациите му по псевдоанимални мотиви.

Истинската изненада за българския читател в този том, а и за цялото издание, обаче е „Политическа и социална история на Партията на умерения прогрес в рамките на закона“. Тип литература на факта с автобиографичен характер, това главно произведение на чешката гротескно-сатирична литература, което няма аналог никъде другаде по света, не е мистификация, а е демистификация на политическия живот, политическата система и партиите в многонационалната Австро-Унгария отпреди войната. Основно средство за постигане на универсалната деструкция в тази „История“ е конфликтът между себеидеализацията в намеренията и саморазобличаването чрез реалните интереси. В превод на С. Иванчев адекватно е пресъздадена изключителната динамичност на повествователния „аз“ — от бомбастичното политическо фразьорство до вулгаризмите. Няма да бъде пресилено,

ако кажем, че първият български славянски (неруски) тритомник и като съставителска концепция, и като образци на преводаческото изкуство, е едно ненадминато досега постижение на българската славистика.

През последните четири десетилетия българският литературнокритически интерес към Хашековото творчество като че ли изостава в сравнение с читателската популярност на романа „Швейк“ у нас. Съществуват обаче два опита за достигане и надминаване на читателския „хоризонт на очакване“. Първият се свързва с литературоведските прозрения на Никола Георгиев. Ако оставим настрана пословичното му пристрастие към „Швейк“, датиращо от гимназиалния прочит на Иванчевия превод, не можем да не споменем за частичното бохемистично кръщаване на този учен по време на престоя му като лектор по български език в пражкия Карлов университет (1966—1967). Още тогава в статията „Пародия на съдържанието и пародия на структурата“ с подзаглавие „Швейк“ и антироманът“[4] Н. Георгиев сочи — и в това отношение той е един от първите швейколози в света, — че Хашековият роман е не само структурна пародия на определен вид роман, но и пародия на определен етап от развитието на романа изобщо. По-късно в статията „Йозеф Швейк и бай Ганьо Балкански“[5] — Н. Георгиев обогатява нашата литературоведска компаративистика с рядко използвания от нея жанр на отрицателната успоредица[6]. Следващо доказателство за плодотворната литературнокритическа и литературнотеоретическа рецепция на романа „Швейк“ у нас откриваме в статията на Н. Георгиев „Малопропизмите в речта и художествената литература“,[7] където се анализират функциите на Швейковите неуместни отклонения от разговора, като доказателство за периферна проява на езиков хумор и като пример за реванша на простоватия слуга пред социално по-силните началства. Интересът на нашия учен към „Швейк“ кулминира в труда „Цитиращият човек в художествената литература“[8]. В тази единствена по рода си у нас и в Чехия монография се разглежда ролята на цитата и клишето в речевото поведение на Санчо Панса, Самуел Уелър, Йозеф Швейк и Остап Бендер, а „добрият войник Швейк“ се разкрива като единство на герой-разказвач и герой-действие, което единство е в основата на Швейк като герой-функция на повествованието.

Друг опит да се вгледаме с наши очи в Хашековата личност и творчество е направен в литературната пародия с псевдоавтобиографичен сюжет „Срамежливият Ярослав“ от книгата „Жреците на Талия“ (1984) на Петър Незнакомов. Тук авторът успява донякъде да се вживее и да изживее някои байганьовски ситуации, като разчита на българското карикатурно гледище към чехите, но в опита си да създаде условен свят с особености и реалии от Хашековата биография той не надскача популяризаторско-образователните рамки.

Сума сумарум: очертани по този начин, българските аспекти във възприемането на Хашековото творчество и особено на романа „Швейк“ са красноречиво свидетелство за това, че то е станало достояние на националната ни култура. А спазеният в повечето случаи от С. Иванчев принцип на функционалната еквивалентност при превода на „Швейк“ на български език вече е намерил достойно място в световната швейкология[9]. Същото място имат и интерпретаторските езици на Н. Георгиев, особено този, който осъществява диалога между „Процесът“ на Кафка и

„Швейк“[10], но и езикът на диалога между Йозеф Швейк и бай Ганьо, разбрани като благослов или проклятие за своите народи[11]. Говоренето на Н. Георгиев за „Швейк“ и за Хашек е кулминацията на българската познавателна енергия, извираща от чешката класическа творба и легендарния ѝ автор и превръщаща се в своеобразна българска топика, която можем да наречем „хашекиада“ или „швейкиада“. Тази топика издава нашата швейковска обсесия, натрапчивото ни желание да имаме едва ли не по всеки въпрос мнение а ла Швейк, Ото Кац, Водичка, Паливец, подпоручик Дуб и пр., респективно да (си) играем на Швейк, както впрочем в края на 90-те години това правят Кръстьо и Елена Лафазанови в спектакъла „За идиотите, които се набиват в очи“ (по Я. Хашек, У. Алън, В. Ерофимов), или пък Руси Чанев в моноспектакъла „Швейк“ (по текст на М. Младенов), игран по столични и провинциални сцени. За очевидното българско желание от последните десетина години да (се) швейкполагаме[12] са характерни и някои специфични издания[13], и полемиката около рекламирането на книгата „Швейк в руски плен“ от Карел Ванек (1998)[14], и проектът на режисьора Теди Москов „Слугата“, и съставеният от И. Павлов сборник с класическите хумористични и сатирични разкази на Хашек „Безкрайни лъжи“ (1998).

БЕЛЕЖКИ

[1] Наковалня, 1929, № 169, с. 4.

[2] *Иванчев, С.* Из моите спомени като преводач. По случай 100 години от рождението на Я. Хашек. — Чехословакия, 1983, № 2, 27—28.

[3] *Стефанов, Д.* Преводачът на най-трудната книга. — В: Светомирен дух. Книга за проф. Иванчев. С., 1993, 105—106.

[4] Česká literatura (Praha), 1966, № 4, 328—334.

[5] Пламък, 1973, № 6, 107—109.

[6] От друга гледна точка се фиксира „срещата“ между Швейк и бай Ганьо в статията на В. Стефанов „Тялото и душата“ (Паралел между „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов и „Приключенията на добрия войник Швейк“ от Ярослав Хашек) (Славянска филология. Т. 21. С., 1993, 265—271).

[7] Език и литература, 1982, № 3, 40—49.

[8] Год. на СУ. ФСФ. Литературознание. Т. 74/2, 1980 (1984), 3—62.

[9] *Kosta, Peter.* Probleme der Švejk. — In: Übersetzungen in den west- und südslavischen Sprachen. München, 1986.

[10] *Георгиев, Н.* Йосиф и неговият брат. — В: Пропасти и мостове на междутекстовостта. Пловдив, 1999, 20—56.

[11] Пак там, 57—88.

[12] *Георгиев, Н.* Хартата и Швейк. — Култура, № 13, 28 март 1997.

[13] Българска хашекиада. Статии за „Швейк“ и за разказите на Ярослав Хашек от Никола Георгиев. Сборникът се издава по случай 60-годишнината от рождението на проф. д-р Никола Георгиев. Голяма чешка библиотека. Съст. В. Тодоров. С., 1997, № 2; Швейкнюз или как се прави българска хашекиада. Специално издание на Чешкия център и Бохемия клуб по случай 60-годишнината от рождението на проф. д-р Никола Георгиев. Съст. В. Тодоров. С., 1997; Швейкнюз. Съст. В. Тодоров. С., 1998, № 1.

[14] *Георгиев, Н.* Внимавайте, швейкомани, баламосват ви! — Литературен вестник, 8—14 юли 1998.

Величко Тодоров

ВЛАДИМИР ХОЛАН

VLADIMÍR HOLAN

1905—1980

Владимир Холан е автор на медитативна поезия, оригинално и сложно явление на чешката литература на XX в. В своето отношение към поетическия език е сравняван с Маларме, Рилке и Пол Валери (които той превежда), а с поемата си „Нощ с Хамлет“ („Noc s Hamletem“, 1961), преведена на много европейски езици, става световноизвестен. Луи Арагон го определя като най-високото дърво в гората на чешката поезия. Първата книга на Холан „Бленуващо ветрило“ („Blouznivý vějíř“, 1926) е под знака на чешкия поетизъм, но показва също така, че той не споделя сенсуалния хедонизъм на неговите представители: „Вечерното ветрило отнесе моята горестна сянка на края на света...“ („Ultima Thule“). Възприемайки концепцията за „чистата поезия“, Холан постепенно създава своя поетика, чийто основен принцип е трансформация на емпирията на живота в свят на чистата духовност, „почти като света на Платоновите идеи, който се разстила над земния свят“[1]: стихосбирките „Триумф на смъртта“ („Triumf smrti“, 1930), „Полъх“ („Vanutí“, 1932), „Камък, ти идеш...“ („Kameni, přicházíš“, 1937). Той отделя специално внимание на поетическия език — както сам признава, занимава го „причинната зависимост и възможните взаимни връзки между думите, тяхното скрито вътрешно напрежение“. Холан смесва конкретни и абстрактни представи и понятия и създава един автономен поетически свят, чиято логика не е непосредствено следствие или продължение на логиката на реално съществуващата действителност. По този повод М. Червенка отбелязва, че у него „метафората не се контролира от връзките, които могат да се открият в материалната действителност или в човешката психика, а намира мотивация в общата комуникативна система — в езика[2].“ Читателят на неговата поезия е изправен пред честата употреба на неологизми, на словосъчетания, които нарушават синтактичните норми и правила, и по този начин — пред скритите и непредвидими значения от нововъзникналите връзки; читателят (а читателят-преводач в още по-голяма степен) е въвлечен в едно интелектуално приключение — да напусне сферата на познатото, на конвенцията и опита и да се втурне в безкрайността на непознатото.

По време на окупацията на чешките земи от нацистка Германия (1938—1939) и в годините на Втората световна война поезията на Холан се отваря към социалните и политическите проблеми на деня. Той създава редица поетически цикли, посветени на трагичните за нацията събития, свързва историческия контекст на епохата със съдбата на човека, който търси духовна опора за един достоен живот. Тези творби, между които и цикълът „Червеноармейци“ („Rudoarmějci“, 1947), са включени в стихосбирките „С гарваново перо“ („Havraním brkem“, 1946) и „Документ“ (1949). От този период датират и поемите „Първото завещание“

(„První testament“, 1940) и „Терезка Планетова“ (1943), които обединяват епически разказ и лирическа рефлексия. И двете поеми поставят екзистенциални проблеми, вплетени в конкретни житейски истории и човешки съдби. Индивидуалното страдание и болка е отправна точка за спиритуално-философското проблематизиране на дисхармонията на живота. Холан търси духовните извори на пълноценния живот извън историческото „тук и сега“ в носталгичните образи на миналото — едно връщане към младостта или „зората на живота“, когато човек е отворен към света и го вижда в неговата цялост. Носталгичното връщане към миналото (към живота в непосредствена близост с природата и селския труд, към чистотата на юношеската любов) пренася героя-разказвач от настоящето на неговото историческо битие в един духовно по-богат свят, чиято „абсолютна“ реалност има митически прецедент: първичното „райско“ положение на единение на човека и Всемира. Остойностяването на „примитивния“ живот се универсализира в архаичната онтология на мита. Връзката на Холан с мита е недостатъчно изследвана, по-скоро се обръща внимание на негативното му отношение към модерната цивилизация (индустриалното общество на прогреса), подчертава се, че „в неговия модел на света преобладават дезинтеграцията и разпадането“[3]. Изобразявайки екзистенциалната драма на модерния човек, скъсал връзката си със свещеното и живеещ в безсмисления кръговрат на своето банално ежедневие, поетът търси хоризонт и перспектива не в прозрачното, логически понятното, а в шифрованото и загатнатото, за него реалността има по-дълбока структура, която се проявява по противоречив начин.

В поетичната книга „Случки“ („Příběhy“, 1963), където са „разказани“ житейски истории с трагичен край, Холан използва митологични образи и символи като знаци на един друг (исторически необусловен) начин на съществуване, в друг ритъм на времето. Чрез тяхното вграждане в структурата на творбата изобразените събития и поведението на героите се интерпретират според извънвремевия модел на архетипа, който е универсален и отвъд-историчен[4]. Митологичните образи със символно значение играят решаваща роля за възприемането на творбата като значеща цялост. В „Нощ с Хамлет“ Холан по твърде иносказателен начин запознава читателя с представите си за поета и поетическото творчество. Тук той насочва вниманието си преди всичко към фигурите с универсално значение за европейското духовно наследство, които сближават различните култури и цивилизации, разделени от времето и историята. Митични, библейски и литературни герои и персонажи, творчески гении са представени като образи-архетипи с парадигматично значение за истински творческата и съзидателна човешка дейност. Холан схваща поетическото творчество като духовен акт, предполагащ състояние на „излизане от времето“ и издигане над преходното, частното (личната „история“) и отваряне към всеобщите ценности на духа, към универсалното. Поемите „Нощ с Хамлет“ и „Нощ с Офелия“ („Noc s Ofélii“, 1973), поетическият цикъл „Моцартиада“ („Mocartiana, 1963“) имат емблематично значение за стремежа на автора да освободи поезията от обвързаността ѝ с конкретен исторически момент и епоха. Може да се каже, че той влиза в спор с философските направления на историцизма (включително екзистенциализма и марксизма), които поставят духовния живот на човека в плос-

костта на историята. През 60-те и 70-те години Холан създава и експресивна лирика с лапидарна форма: стихосбирката „Болка“ („Bolest“, 1965) и излезлите посмъртно (1982) поетични книги „Предпоследно“ („Předposlední“) и „Сбогом?“ („Sbohem?“).

В българския културен контекст от 50-те години Холан се възприема като поет-летописец на новата политическа история на Чехословакия. В антологията „Чешки поети“ (1956) е представен скромно с едно стихотворение от стихосбирката „Документ“ в превод на Лъчезар Станчев, а в биографичната бележка за него поезията му, тематично свързана със събитията от края на Втората световна война, се характеризира като нов творчески период на „сближаване с реалния живот“. Очевидно е нейното ценностно противопоставяне на предвоенната „абстрактна лирика на поета. Този интерпретационен подход следва и чешката литературна критика по това време. За Холан 50-те години са период на принудително мълчание и на усилено творчество в изолация, чиито плодове придобиват публичност с издадените през 60-те години стихосбирки.

Антологията „Чешки и словашки поети“ (1971) за пръв път представя медитативната лирика на Холан от 60-те години в превод на Вътьо Раковски, Григор Ленков и Димитър Стефанов. Преведено е и стихотворението „Пролет“ („Jaro“) от стихосбирката „Камък, ти идеш...“, с което се прави връзка с предвоенната му херметична поезия. По-голямата част от 11-те публикувани в антологията стихотворения са преведени от Гр. Ленков, който показва вярно чувство за неконвенционалното отношение на Холан към езика и за рафинирания слог на оригинала.

Усложнената комуникативност на стихотворенията „Пролет“ и „Майка“ затруднява В. Раковски, в резултат на което в преводите се заличават съществени за семантиката на оригиналния текст особености на изказа. Става въпрос преди всичко за загуба на конотативни значения, маркиращи взаимопроникването на конкретно и абстрактно. У Холан връзките от абстрактен характер изграждат един по-дълбок, „скрит“ смисъл на реалността, която често е представена с познатото, ежедневното, рутинното — например в споменатото стихотворение „Майка“. Експериментирането с езика създава и поддържа този „дуализъм“, при който изобразените явления, жестове, предмети с определени свои признаци влизат в нови смислови връзки. Адекватното изразяване на конотативните значения е основният проблем, който стои пред всеки преводач на поезията на Холан. При превода на неговата поезия е почти невъзможно да се постигне адекватност на повърхностно (лексикално) езиково равнище.

В. Раковски е преводачът на Холан и в антологията „Чехословашка поезия XX век“ (1983), където са публикувани 6 негови стихотворения от различни творчески периоди: от стихосбирките „Камък, ти идеш“, „Септември“, „Червеноармейци“, „Болка“. Преводът на стихотворенията „К.Х.М.“ (посветено на Карел Хинек Маха) и „Пещерата на думите“ („Jeskyně slov“) потвърждава споменатите проблемни страни в интерпретацията на В. Раковски, за които се говори и в публикуваната рецензия за антологията[5]. Своя стремеж за по-цялостно представяне на творчеството на Холан на български език В. Раковски реализира с издадената през 1989 г. книга с избрани негови стихотворения под заглавие „Нощ с Хамлет“[6], където той се изявява като преводач, съставител и автор на предговор.

„Нощ с Хамлет“ е първото представяне на чешкия поет в отделна книга: подборът следва хронологията на неговите стихосбирки с подходящо направени акценти от ключови за лириката му творби. В книгата „Нощ с Хамлет“ могат да се посочат редица примери на „разминаване“ със стилистично-семантичните качества на оригиналния текст, които говорят за липса на концептуална яснота за цялото — текста, който се превежда, както и за основните принципи, определящи поетическия изказ на Холан. В. Раковски повече разчита на преводаческия си опит, на чувствителността и художествената си интуиция на поет, когато се заема да прекодира един твърде различен от гледна точка на личното му творчество и преводаческата му практика художествен свят. Не е без значение фактът, че чешките поети, които играят важна роля за разширяване естетическия хоризонт на поета Раковски и за преводаческия му опит и подход, са Незвал, Сайферт, Бибъл, Волкер. Именно представителите на чешкия поетизъм са поетите, към чието творчество В. Раковски постоянно се връща с преводи и коментар в антологичното им или индивидуално-творческо представяне на български език. Новаторството на Холан е радикално различно от аполинеровския тип асоциативност и политематизъм в тяхната поезия. С кръга на поетите от художествения съюз „Деветсил“ го сближава първата му стихосбирка „Бленуващо ветрило“. Названието ѝ (твърде спорно преведено от В. Раковски като „Блуждаещо ветрило“: в основата е глаголът blouznit със значения бълнувам, мечтая, бленувам, фантазирам) става заглавие на второто книжно издание на поезията на Холан[7]. В него първата стихосбирка на поета е представена с цикъл от 20 стихотворения, повечето от които с асоциативен тип образност по модела на поетизма. Сполучливият превод на тези стихотворения потвърждава специалното отношение на В. Раковски към чешкия поетизъм, засвидетелствано и в личната му антология „Магични огледала“ (2001)[8], където са включени споменатите стихотворения от „Бленуващо ветрило“ на Холан. В предговора към антологията В. Раковски споделя: „Привлича ме това течение от години. Бях усетил, че още преди да го познавам като теория, все съм избирал такива стихотворения за превод, които после се оказваше, че принадлежат на поетизма.“ Ценностното отношение на В. Раковски към поетизма мотивира и стимулира креативност на преводаческите решения за постигане на адекватно експресивно въздействие на поезията на неговите представители. В случая можем да говорим за преводаческа програма, насочена към определен тип поетика и нейната преводна рецепция. В рамките на тази програма попада и ранната поезия на Холан. Но същинското новаторство на неговата лирика е свързано с излизане от орбитата на поетизма, с мобилизиране на̀ енергията на словото за истинско познание на действителността, което е от метафизически характер.

Преводът на херметичната поезия на Холан изисква диференциран подход, предполагащ предварителен етап на анализ и оценка на езиковите и стилистични особености на подбраните текстове. Тук опитът на В. Раковски с поезията на поетизма се явява по-скоро преграда, защото конвенциализира начина на изразяване чрез създадените „стилистични навици“[9]. Могат да се посочат примери за „неразбиране“ на Холановото отношение към езика и заложените в езиковите му експерименти интенции: контаминацията между конкретно и абстрактно в неологизмите и не-

обикновените словосъчетания, семантичната конфронтация между индивидуално, парциално, преходно и универсално, трайно, трансценденталнo. Холан провокира опита и мисленето на читателя и в поемите и поетическите цикли със сюжетно-събитийна основа, като нарушава логиката на сюжетните връзки, последователната обвързаност на стих и значение. Ето един кратък откъс от поемата „Нощ с Хамлет“, съпоставен с направения от мен дословен превод на същия текстов отрязък:

У В. Раковски:

И Шекспировата податлива зрелост
към произвол отвежда. Съдържанието ѝ,
което трябва да е вечна празничност,
за ужас все е понижение на времето
(при всички белези възможни за отсъствие),
в лихварските проценти на квартирите,
в които дръзко режисьорът се е настанил.
Единствено измамата е истина.

У В. Холан:

Податливо меката зрелост на Шекспир
приканва към произвол. Нейното съдържание,
което подобно на смайването би трябвало да бъде
празничен миг, с пропадането на времето
(въпреки всички намеци за неговото неприсъствие)
се превръща в лихварски процент от всички квартири,
в които режисьорът нахално се е настанил.
Тук единствено измамата е трайна.

В преводната рецепция на поезията на Холан В. Раковски се предоверява на своя преводачески опит, което довежда до неутрализация (ако използваме термина на А. Попович) на редица езиково-експресивни качества на оригинала, до „загубата на значения“ в процеса на транслация. Излезлите на български език две книги на Холан („Нощ с Хамлет“ и „Блуждаещо ветрило“) в негов превод дават панорамна представа за поетическото творчество на този чешки феномен, в тях са включени и лирико-епическите му творби: „Червеноармейци“, „Терезка Планетова“, „Моцартиада“, „Нощ с Хамлет“, „Нощ с Офелия“, „Ода на радостта“. Това има значение (заедно с проблемите, които преводите на В. Раковски поставят) за бъдещия живот на Холановата поезия в българското културно пространство. През 80-те и 90-те години на XX в. на страниците на периодичния печат поетът е представян и от други преводачи[10] — предимно с кратките си лирически стихове. Между тях е и Димитър Стефанов, който е съставител и преводач на излязлата през 2000 г. антология на чешката поезия „Сметало на любовта“[11], където Холан е представен с 11 стихотворения, предимно от стихосбирките „Болка“ и „Страх“. Интересът към неговата експресивна лирика стимулира появата на алтернативни преводачески решения на някои ключови творби (като „Пещерата на думите“).

БЕЛЕЖКИ

[1] *Červenka, M.* — In: Slovník básnických knih. Díla české poesie od obrození do roku 1945. Praha, 1990, s. 89.

[2] Пак там, с. 88.

[3] *Holý, Jiří.* Poema — příběh — správa. — In: Poetika české meziválečné literatury. Praha, 1987, s. 299.

[4] *Елиаде, Мирча.* Митът за вечното завръщане. С., 1994, 9—11; *Елиаде, Мирча.* Митове, сънища и тайнства. С., 1998, 10—12.

[5] *Балабанова, Хр.* Нова антология на чехословашката поезия. — Сравнително литературознание, 1985, № 6, с. 103.

[6] *Холан, Владимир.* Нощ с Хамлет. Съст. и прев. В. Раковски. С., 1989.

[7] *Холан, Владимир.* Блуждаещо ветрило. Избрани стихове. Прев. В. Раковски. С., 2000.

[8] Магични огледала. Антология на чешкия поетизъм. Прев. Вътьо Раковски. С., 2001.

[9] Originál — Preklad. Interpretačná terminologia. Koncepcia a redakcia Anton Popovič. Bratislava, Tatran, 1983, s. 167.

[10] Вж. сп. „Кръгозор", 1983, № 4 (прев. Хр. Балабанова); в. „Век 21", № 36, 4—10 септ. 1991 (прев. Николай Кънчев); в. „Лит. форум", № 14 (196), 13—19 апр. 1994 (прев. Д. Стефанов).

[11] Сметало на любовта. Антология 18 чешки поети. Подбор и прев. Димитър Стефанов. С., 2000.

Христина Балабанова

БОХУМИЛ ХРАБАЛ

BOHUMIL HRABAL

1914—1997

Големият съвременен чешки прозаик Бохумил Храбал е роден в бърненското предградие Жиденице. Израснал сред прочути фамилни сладкодумци и разказвачи на житейски истории, той възприема разговорното многогласие като възлов принцип за собствената си поетика. В това отношение е характерен и възприетият от него интерес на междувоенния авангард към художествено примитивното и наивистичното. Завършил право в пражкия Карлов университет, Храбал никога не работи като юрист, а променя често своето местожителство и професия, което му дава възможност да възприеме маргиналното като творческа позиция в собствената и на героите му житейска съдба. В неговото творчество личи типичното за чешката култура уважение към книгата с всичките ѝ перипетии като обект на идеологическо третиране. Заслуга за това има дългогодишната работа на Храбал като бальор на хартия в пражките складове на „Вторични суровини". Същевременно писателят е известен представител на пражката художествена бохема, общопризнат разказвач на истории на маса в пражките заведения и известен меценат на авангардни прояви в областта на изобразителното изкуство. За него изкуството е артефакт, извлечен от ежедневието, което преминава в творчески акт и в следващия момент се възвръща към очертанията на живота съобразно нагласата на възприемателя. Приема се, че Храбал е продължител на онази прозаична традиция в чешката литература, чийто най-ярък представител е Ярослав Хашек. В този план той е оценяван и от българските бохемисти (И. Павлов, „Съвременният български и чешки роман". С., 1983 — типологически съпоставки с Й. Радичков, и „История на чешката литература". II т. С., 1989).

Творческия си път Храбал започва сравнително късно: през 1964 г. излиза сборникът разкази „Перличка на дъното", основан на случки от ежедневието, предадени на раздвижен градски сленг. Същата година се появява и подчертано наративният сборник „Пабителе". Това непреводимо заглавие, основано на старинен чешки глагол, описателно означава чудаци, разказващи жизнения си път в безкрайни, взаимно споделяни, повествования. Дългогодишен сценичен работник в известен пражки театър от началото на 60-те години, Храбал избира писателския професионализъм и става бързо един от най-популярните чешки белетристи. Неговият дебют съвпада с големия обществен и културен подем, белязан със знака на Пражката пролет през 1968 г. Като един от малкото големи чешки писатели, които не избират пътя на емиграцията, той е подложен на различен натиск от страна на идеологически фактори. Все пак успя да извоюва с огромния си талант и популярност самостоятелно място на издаван в родината си и в емигрантските центрове писател, запазващ

въпреки някои цензурни интервенции авторитета на прозаичен гений, свързан с чешката национална съдба от Първата световна война до днес.

С рядък разказвачески рефлекс на изключително импровизационно ниво Храбал отрази и развитието на „нежната“ революция от 1989 г., засилвайки и без това изключителната си популярност и показвайки завидна творческа активност, въпреки напредналата си възраст.

Много от произведенията на Храбал са екранизирани и са носители на подчертано престижни награди. Неговата новела „Строго охранявани влакове“ („Ostře sledované vlaky“, 1965) бе филмирана през 1966 г. от режисьора Иржи Менцел и удостоена с наградата „Оскар“ за чуждестранен филм през 1967 г. На тази основа започва и проникването на Храбал в България. Организираните в края на 60-те години кинопрожекции в Чехословашкия културен център в София запознават широката публика и по-специално студентите бохемисти с нашумели чехословашки филми. Вдъхновен от тях, абсолвентът бохемист Стойко Стойков лично запознат с Храбал, публикува с продължения своя превод на новелата „Строго охранявани влакове“ във вестника „Димитровградска правда“, където работи.

Потокът на съзнанието при героите на Храбал не се ръководи от лутанията на асоциациите на симпатичния млад железничар от новелата, а от една по-различна логика. Тя е основана на едно, сякаш първоначално възприемане на действителността, обяснимо с възрастта на главния герой Милош Хърма, даващо фон за всякакви сравнения и за уникална впечатлителност, близка до релативизма на първичното наивистично прозрение. То съвпада с ширещото се в България и Чехословакия влияние на екзистенциализма и преоценката на отминалата световна война като прелюдия за станалото след нея, отразено с всички нюанси и в подчертано депатетизирани образи.

Връзката между хумора на Храбал и на Радичков е отбелязана от известния преводач от чешки език Вътьо Раковски в предговора към първото книжно издание на Храбал на български език — сборника разкази и новели „Празници на кокичетата“ (1983) („Slavnosti sněženek“ , 1978). Отново според Раковски „цялото творчество на Б. Храбал е пронизано от поезията и красотата, от духовното извисяване на простолюдието, което той така обича, така добре познава и така художествено неповторимо пресъздава“ (с. 6).

Преводачи на книгата са опитният преводач на Ярослав Хашек — Светомир Иванчев, и неговият син Ясен Иванчев. Натрупаните познания при превеждането на Хашековата поетика, основана на лично проявени наративни умения, помага на Иванчев при пресъздаването на произведенията на Храбал. Вътрешният монолог, придаващ изцяло облика на книгата, изисква изключително богатство от глаголни форми, което теоретикът на българския и чешкия глагол Светомир Иванчев реализира чрез съответната преводна еквивалентност. Постигната е въздействаща прозаична задушевност на аз-формата, която контрастира с патетиката на тогавашната българска проза.

Заявеното в мотото на „Празници на кокичетата“, взето от Е. Зола: „Ще се пишат само студии, без перипетии и развръзка, разбор на една година съществуване, история на страстите, биография на героя, подробности, взети от живота и логически подредени“, бива продължено и в

следващия прозаически сборник, издаден на български език — „Строго охранявани влакове“. Тук са събрани по-внушителни като обем творби, стремящи се към широки обобщения на съкровената същност на човешката екзистенция, изявяваща се чрез дълбоко асоциативни наративни потоци. Тяхната привидна статичност изисква голямо преводаческо майсторство чрез вглъбяване в динамиката на авторската мисъл и асоциативност. Словесната изчерпателност и дори разточителство налага познаването на изумителен брой чешки реалии и тяхното предаване на български език.

Издаването на сборника е резултат от засилената през 80-те години активност на издателство „Народна култура“, свързана с ръководството на директорката Вера Ганчева и на редакторката и преводачката Соня Раданова-Каникова — и двете бохемистки по образование. Последната е автор на превода на първата новела, озаглавила сборника „Строго охранявани влакове“ (С., 1985). Каникова намира нужното словесно покритие за очертаване на ролята на класическия повествовател, редуван с вътрешните монолози на главния герой. Често се повтаря грешно заменяне на „на райха“ с „имперски“, вследствие пропуснатата възможност за запознаване с актуалната политическа терминология от времето на Втората световна война.

Включените в същия том произведения „Подстригване“ („Postřižiny“, 1976 — прев. Анжелина Пенчева), „Светла печал“ („Krásosmutnění“, 1979 — прев. А. Пенчева) и „Милионите на Арлекин“ („Harlekýnovy milióny“, 1981 — прев. Ирина Кьосева) сочат ново поколение преводачи от чешки език.

А. Пенчева превежда оригинално неологизма на Храбал krososmutnění, създаден по подобие на krasobruslení със значение „фигурно пързаляне“. Семантичният контраст е спазен на български език „цветово“ — светла печал. Преводачките успяват да постигнат съчетанието между епическа широта на събитията, връхлитащи малкия град и вътрешния монолог на впечатлителните герои. В „Милионите на Арлекин“ подредбата е според мелодията на много нашумяла в миналото градска шлагерна творба, насаждаща неумолима „светла“ печал на събраните в едно старопиталище герои, дошли тук да приключат житейския си път. Влиянието на сантименталните шлагери и на нямото кино в авторския текст е доловено и предадено в българския превод. Отзвук за появата на книгата от И. Павлов „Вечнозелените кълнове на делника“ е публикуван в „Литфронт“ (януари 1989).

В сп. „Панорама“ (1—2, 1992, с. 154—160) е отпечатан и преводът на един от „предлитературните“ дадаистични експерименти на Храбал, реализирани чрез стихотворното „Адажио Ламентозо“ към новелата „Твърде шумна самота“ („Příliš hlučná samota“, 1976). Съпоставката на финала на български и чешки показва успеха на преводачката А. Пенчева при предаването на една сюрреалистична колажна поетика, слабо позната у нас:

Умре ли стопанинът, и добитъкът плаче.
А после — само горящ, горящ смях.
Уморен съм до смърт, но честит.
Амин.

Když umře hospodář, pláče dobytek.
Pak už jen hořící, hořící smích.
Jsem k smrti unaven, ale šťasten.
A amen.

Вълнуващият сюжет за съчувствието към сляпо момиче по време на едно пътуване с влак е причина разказът „Диамантеното око“ („Diamantové očko“) да бъде преведен в различно време от различни преводачки: Екатерина Лисичарова във в. „АБВ“ (3.XII.1985) и Даниела Тодорова във в. „Екогласност“ (24.X.1990).

Качествата на Храбаловата проза създават определено благоприятна перспектива за рецепцията ѝ у нас.

Иван Павлов

КАРЕЛ ЧАПЕК

KAREL ČAPEK

1890—1938

Карел Чапек е роден през 1890 г. в градчето Мале Сватоньовице, Североизточна Чехия. Следва философия в Прага, Берлин и Париж и завършва Карловия университет с докторат („Обективният метод в естетиката с оглед изобразителното изкуство“, 1915). Превежда модерна френска поезия и съставя антологията „Френски поети от ново време“ (1920), която изиграва значителна роля за формирането на нов чешки поетичен език. През същата година излиза „Р.У.Р.“ и с триумфалното шествие на тази „колективна драма“ започва световният отглас на Чапековото творчество. Като един от създателите на европейската „драма на идеите“ върху основата на научнофантастичната конструкция той се утвърждава с пиесите „Из живота на насекомите“ и „Адам Създателят“ (съвместно с Йозеф Чапек), „Делото Макропулос“ (1922) и „Бялата болест“ (1937). В романите антиутопии „Фабрика за Абсолют“ (1922), „Кракатит“ (1924) и „Война със саламандрите“ (1936) Чапек експериментира с наративността и създава модерна белетристична поетика, в която доминират законите на устната реч и принципът на стилистичната асимилация. Полифоничните романи „Хордубал“ (1933), „Метеор“ (1934), „Обикновен живот“ (1934) и „Животът и творчеството на композитора Фолтин“ (1939) представят Чапек като един от първите европейски писатели психолози от XX в., които разработват ситуациите на емпирически скептицизъм с цел да утвърдят плуралистичното разбиране за света и човешкото съществуване. Двадесетгодишната журналистическа практика на „бащата на роботите“ поражда редица сборници със статии, фейлетони, персонални колонки и др. Посетените от Чапек страни (Англия, Испания, Италия, Холандия, Скандинавия) „оживяват“ в увлекателни пътеписни книги. Умира през 1938 г. в Прага.

Стартът на нашето познание за световноизвестния чех е повече от щастлив, но и в най-голяма степен случаен. От есента на 1926 до лятото на 1928 г. в Прага специализира утвърденият вече у нас литературен критик Георги Цанев. В спомените си за това време той отбелязва: „Увлече ме друг автор — от живите, Карел Чапек, който ми се видя много интересен, подчертано съвременен. Залових се за него и написах студия, която излезе в „Златорог“ (1927, кн. 10). Занесох книжката с моята статия на Карел Чапек — така той стана първият чешки писател, с когото се запознах.“[1] Личното познанство на Г. Цанев с чешкия писател и индивидуалните предпочитания на българския критик създават необходимите предпоставки за появата на първия български интерпретаторски прочит на Чапековото творчество. Неслучайно, след като се запознава със статията на Цанев, поетът Кирил Христов помества в „Прагер Пресе“ бележка, в която прогнозира, че след тази статия интересът на българските прево-

дачи към Чапек ще се засили. Но и преди тази прогноза, увлечени от романа „Кракатит“, Г. Цанев и съпругата му Бленика предлагат на редакцията на в. „Слово“ превод на романа. „Получихме писмо от Петко Стайнов — припомня Г. Цанев. — Той беше в редакцията на „Слово“ — вестника на банкерите, както го наричаха — и ни предложи да преведем някой роман за подлистника. И двамата бяхме чели с увлечение романа на Карел Чапек „Кракатит“ и много го харесвахме. Стайнов се съгласи. Пенка започна превода, а аз преговори с пълномощника на Чапек — Франтишек Кхол. Съгласихме се на автора да се заплати хонорар 300 крони. Беше малък — но важното за чешката страна беше да се спази принципът на плащане хонорар.“[2] Този превод на Бленика всъщност се оказва първият чапековски превод на български език, направен от оригинал. Връзката между двата текста първенци е забелязана още от Н. Драганов: „Трябва да отбележим също така, че в статията си Георги Цанев дава верен превод на български език на заглавията на произведенията на Карел Чапек, които и до днес са утвърдени в практиката. Тази статия безспорно е дала възможност на културната ни общественост да се запознае с творческия портрет на големия чешки писател, да познае неговата творческа сила и да потърси по-близък контакт с произведенията на Чапек. Именно резултат на тази статия се явява и първият превод на български език на значително произведение на Чапек — на романа „Кракатит“.“[3] Пак там същият изследовател констатира, че поради слаб читателски интерес редакцията на вестника е настояла пред преводачката да съкрати преводния вариант на романа: „Такова отношение към „Кракатит“ показва отново, че творбите на Чапек с фантастично-утопична тематика са били до голяма степен чужди на българската действителност, където развитието на буржоазията сериозно изоставаше от развитието на западния буржоазен свят. Това отношение у нас към произведенията на Карел Чапек, създадени през първата половина на 20-те години, които му донесоха известност по цяла Западна Европа и в Америка — в развитите капиталистически страни, — подсказва, че ние не можем да очакваме по-нататък тези произведения да бъдат превеждани на български език и четени с интерес.“[4] И докато в статията си Г. Цанев сочи, че „по теми и характери изкуството на К. Чапек надхвърля националните граници и придобива общочовешко значение“, Н. Драганов отбелязва: „Към това трябва да прибавим също така интелектуалния характер на творчеството на Чапек, чуждо на българската литература. Цялата философско-утопична същност на произведенията на чешкия писател беше чужда не само на нашето литературно развитие, но и на възприятието на българския читател.“[5]

По същото време, но на друго място, Н. Драганов допуска, че през 30-те години Светослав Минков „очевидно е намерил път за изява на творческите си търсения и чрез литературното дело на чешкия писател Карел Чапек, но освободен от неговите прагматични философски възгледи“.[6] В капана от противоречия, характерни за пълзящия позитивизъм, българският изследовател попада и в по-нататъшното си чапеколожко развитие. Така например, докато в монографията „Карел Чапек в България“ авторът си обяснява причините за българското нежелание да се превеждат романите „Метеор“ и „Обикновен живот“ с това, че те и по проблематиката си, и с отношението си към реалната действителност „нямат

актуално значение и не могат да бъдат свързани с нашето социалистическо съвремие“[7], докторската си дисертация на тема „Карел Чапек и проблемите на романа“ (1975) Н. Драганов посвещава именно на тези романи. Този български бохемист всъщност е първият наш чапеколог, за когото научното проучване на Чапековата личност и творчество не остава конюнктурен или емоционален епизод, а се превръща в трайно и системно изследователско търсене. Книгата „Карел Чапек в България“ е типичен пример за добросъвестно издирване, ексцерпиране, констатиране, описание и хронологическо подреждане на обемист фактологически материал. Безспорна рецепционна истина е, че българското чапекознание трудно можеше да продължи по-нататъшното си развитие без този труд. Съвсем друг е въпросът, че догматичната авторова нагласа и позитивистичната изследователска парадигма на „Карел Чапек в България“ не допринася много за откриването на вътрешните значения и взаимозависимости на отделните факти с оглед установяването на „механизмите“ и причините за появата на един или друг вид рецепционна ориентация и стратегия на българското литературно мислене и на нашата преводаческа практика към Чапековото творчество.

По своята фактическа изчерпателност и втората чапековска монография на Н. Драганов — „Карел Чапек и проблемите на романа“ — също е единствена по рода си досега и у нас, и в Чехия (съществува само под формата на машинопис), но с оглед интерпретаторските постановки тя няма оригинално значение за изясняването на философията и поетиката в романовия цикъл „Хордубал“, „Метеор“, „Обикновен живот“.

Във връзка с начина, по който се интерпретират фактите в монографията „Карел Чапек в България“, Х. Балабанова с право отбелязва: „Тяхната интерпретация обаче не е достатъчно съобразена с развойната логика на българската литература, с литературноисторическия контекст на приемащата литература. В редица случаи фактите от рецепцията критично се интерпретират от автора от позицията на една исторически по-късна и дори съвременна оценка на творчеството на Чапек. Преводите на Чапек и отзивите за него заслужават специално проучване, но вече в тясна връзка с литературния живот между двете войни, с неговите тенденции и насоки. Възприемането на Чапек у нас е един дълъг процес, който има своите акценти, независимо че в него не откриваме опорната точка на непосредния художествен импулс (влияние), материализиран в нечие творчество или произведение.“[8] За дискусионния характер на последния извод може да се съди по типологическия паралел между С. Минков и К. Чапек[9] и от предположението за пряко влияние на „Фабрика за Абсолют“ и „Кракатит“ върху първата българска научнофантастична драма „Откривател“ от К. Христов[10].

От книгата „Карел Чапек в България“ ясно личи, че до 1944 г. нашият чапековски „хоризонт на очакване“ обхваща преди всичко т. нар. антифашистки творби на писателя или, казано по-точно, творбите с прозрачна утопизация на реалността („Война със саламандрите“, „Бялата болест“, „Майка“) за сметка на произведенията, които релативизират същата реалност. От същата монография става ясно, че и след Втората световна война у нас преобладава идеологическото разбиране на признака „световност“. Характерно за преводната конкретизация от това време е пря-

което тематизирано възприемане, продиктувано от литературата реципиент. Освен антифашистките творби ускорено се превеждат „Хордубал“ и „Първа бригада“: първият роман се означава и битува като образец на селската проза, а вторият — като образец на производствения (миньорски) роман. От това време датират и два български чапековски куриоза. Благодарение на марксисткия откривател и тълкувател на Чапековото творчество у нас — Емил Георгиев, — който, макар и пионер, остава в помалка степен пленник на вулгаризаторското социологизуване, отколкото някои чешки и чуждестранни чапеколози от втората половина на 40-те години, Карел Чапек е включен в учебната програма за седми гимназиален клас[11], докато в самата Чехословакия той вече е забранен автор. Малко преди това — през февруари 1946 г. — славистката Стефка Прохазкова завършва дипломната си работа на тема „Драматургията на Карел Чапек“, в която прави несрещан по това време в света обстоен и самостоятелен режисьорски прочит на Чапековите пиеси.

Според Иван Павлов 1946 г. е показателна за българската рецепция и с един друг чапековски знак: „Началото на тази нова ориентация е свързана с интереса към личността на Карел Чапек. Първият превод на „Хордубал“ (1946) излиза с предговор от Франтишек Кубка, тогавашен чехословашки посланик в София. От спомените за двадесетгодишната дружба между двамата писатели читателят може да се запознае с и досега неизвестни имена на представители на културния живот на Чехословакия [...] В следващите български издания биографията на Чапек е сведена до кратки животописни бележки. Усилията са насочени към тематичното и жанровото „покриване“ на пъстрия творчески спектър на писателя. През 1985 г. за първи път в една книга българската „Народна култура“ издава общо „Писма до Олга“ и „Писма от чекмеджето“ — сензационни епистоларни документи, които на бърза ръка премахват изоставането на българския читател при запознаването му с перипетиите на богатия душевен живот на чешкия гений [...] Българският читател за първи път научава, че многостранната автентичност на личността, която е главен мотив на цялото Чапеково творчество, е и главен проблем и на собствения му живот [...] Продължение на тази линия в българското литературознание е книгата „Карел Чапек — отблизо и отдалеч“, в която съставителят Величко Тодоров си е поставил за цел чрез спомени на съвременници на писателя (не липсват и уникални спомени на българи, познавали Чапек) да представи „любознателния, изобретателния, системния и обикновения“ Карел Чапек.“[12]

Към този рецепционен поглед е необходимо да добавим следното. През същата 1985 г., когато в нашата библиотека „Панорама“ излиза безпрецедентното в световната практика „двойно“ издание на Чапековата интимна кореспонденция с проникновения предговор на А. Кьосев „В моята слабост е моята сила“, в издателство „Народна младеж“ се появяват два тома с фантастично-утопични творби от К. Чапек и за пръв път в това издание на български език са представени и съответстващи на тези произведения паратекстове — „прототиповите“ творби и авторовите самоанализи. И още нещо: точните преводи на Светла Христова, поместени в книгата „Карел Чапек — отблизо и отдалеч“ (1989), дават на българския читател уникалния рецепционен шанс да опознае чапековски реалии

и Чапекови прозрения, които нито дотогава, нито след това са конкретизирани на български език.

В навечерието на 100-годишнината от рождението на световния чех по наша инициатива сп. „Чехословакия“ започна да публикува една поредица от чапековски разговори, чиято цел е да информират за особеностите на българското възприемане на Чапековото творчество и да активизират българската културна памет за чешкия литературен гений с оглед актуализацията на неговия проницателен интелект и пророческа интуиция. В първия разговор преводачът на „Разкази от единия джоб“ и „Разкази от другия джоб“ (заедно с Гр. Ленков), на „Фабрика за Абсолют“ и „Кракатит“ (заедно с Я. Иванчев), на „Първа бригада“„Метеор“, „Обикновен живот“ и „Книга апокрифи“ Светомир Иванчев признава: „По-късно често съм стигал до малко неочакваното заключение, че езикът на Хашек всъщност не е толкова труден за превеждане, ако човек казва на български това, което е казано и не иска да стилизира и оправя фразата. При това стилистичните средства на Хашек са почти винаги едни и същи. При Чапек работата е съвършено друга. Преди всичко при него има огромно жанрово разнообразие (романи, разкази, пиеси), което само по себе си води до езиково разслояване. В рамките на отделните жанрове при Чапек също се наблюдава известна езикова диференцираност [...] Така че само в областта на кратката форма стилово-езиковото разнообразие е огромно и ако човек трябва да го предаде адекватно на български, то е необходимо не само да се познава достатъчно добре чешкия език (и съответно българския), но преводачът трябва да притежава и достатъчно обща и ако може да се каже това иначе, известна читателска култура. Ако при превеждането на „джобните“ разкази е достатъчно преводачът да се постарае да превежда, тоест да говори на естествения български език, с който разговаряме със своите близки приятели в тесен непретенциозен кръг, и то не толкова, за да съобщаваме нещо от кой знае какво познавателно естество, а просто ей тъй за удоволствие и отмора — заради самото приказване, то при превеждането на апокрифите е нужно много повече. Трябва да призная, че ако не бях чел евангелието в старобългарския му превод и в осъвременения му вид, трудно щях да се справя със старо- и новозаветните апокрифи. А в тая малка книжка има и много други проблеми. Не беше лесно да редактирам и Чапековите приказки, въпреки че в езика на преводачката имаше изобилие от великолепни находки на български преводни еквиваленти. Или да вземем писмата на Чапек (от Англия например) — там авторът отново ни се представя в друга дреха и друга поза. Ами любовните му писма, така добре преведени на български от Соня Каникова — това са явно текстове, писани от прима виста без каквото и да е редактиране. Така че само тоя дял от творчеството на Чапек — кратката му проза — изправя преводача пред такова разнообразие на стилово-езикови похвати, че наистина човек остава изумен. И ако духовно-емоционалният свят на автора, рационално-философското съдържание на творбата не са в съзвучие с природата на преводача, или ако преводачът не е успял или изобщо не е в състояние да разбере и почувства автора, явно е, че и от езика му — езика на съответния превод — нищо няма да излезе. Ако пък говорим за романите на Чапек, а струва ми се още повече за неговите пиеси, то там проблемите са като че ли още повече — за мен особено трудно е било превеж-

дането на Чапековите пиеси. Не зная как би оценил диалога в тях един чех, но на мен преведеният диалог винаги ми се е струвал несъвършен и в определена степен неестествено изсушен [...] На едно място Спиридон Казанджиев разказва как Йордан Йовков при писане на не помня кое свое произведение става от бюрото с измокрен от сълзи пешкир. Подобна сладостно-мъчителна радост съм изпитвал неведнъж при превеждането на Чапек. Този автор изобщо ми е бил съзвучен още от първото ми запознаване с него, с хуманното и философско начало на творчеството си. Ако няма подобно съзвучие между автор и преводач, струва ми се, трудно може да се получи идеален резултат (без да забравям, че идеалното е винаги относително) [...] Около 1963 г. моят бивш студент и приятел Григор Ленков, който беше художествен съветник на издателство „Народна култура", предложи да се издадат Чапековите „джобни" разкази, като за преводач посочи мене. Приех и направих подбор — пет от включените разкази преведе Ленков, останалите аз. Струва ми се, че за пръв път тогава у нас Чапек бе приет от масовата читателска публика като голям писател. Това е лично и следователно силно субективно мнение, но и днес смятам, че точно тези творби извършиха чапековия пробив у нас."[13]

Чапековите „джобни" разкази излизат през 1966 г. Две години по-късно отново в превод на С. Иванчев е издадена „Книга апокрифи". По повод презумпцията на К. Генов за близост между Чапековите апокрифи и „Под манастирската лоза" от Елин Пелин изследователката И. Панова прецизно отбелязва: „Чапек е очевидно друг талант, анализатор-психолог, и мислител — с друго художествено можене (освен че е творец с друга духовна формация, звено от друга културна и творческа традиция)." В „смесеното" издание на „джобните" разкази и апокрифите от 1978 г. авторът на предговора Н. Георгиев разкрива спецификата на това „друго художествено можене" по следния начин: „За разлика от Цвайг, а донякъде и от Томас Ман високият интелектуализъм и хуманизъм на славянския писател се проявява в способността му да съчетава философската задълбоченост с простотата на всекидневието, апокалиптичните предзнаменования с жизнената устойчивост на естествения, жизнелюбивия човек"[14] Именно тази идейна многоаспектност, на която отговаря поетологическа многопластовост, обуславя и типично чапековската жанрова фузия, пораждаща рядко срещана стилистична интерференция. Тя от своя страна пък създава контекста на труднопреводимите или непреводимите „места" в Чапековите текстове, ограничаващи възможностите на превеждащия език да постигне семантична, прагматична и словесна еквивалентност. Тази стилистична интерференция най-силно проличава в онези повествователни модели, допускащи разминаването между гласовете на разказвача и персонажите в конфликтообразуващите речеви ситуации „съгласие—отказ", „възвишеност—тривиалност", „сериозност —шеговитост". В „джобните" разкази например Чапек въвежда сказовото повествование, изразите и интонациите на живата разговорна реч, като по този начин събужда у читателя илюзията за това, че се води един непосредствен разговор, още повече, че разказвачите са членове на една непретенциозна общност, която се забавлява и със слушане.

Като устна речева проява са конструирани и повечето от „подразказите", апокрифите и приказките, където също се утвърждава реалността

на великото и на обикновеното, а предметно-изобразителният принцип на фамилиарния антропоморфизъм разкрива непреходния характер на връзката между предметния свят и човека. Дегероизиращият поглед на Чапек изцяло господства в сборника „Апокрифи“, в който в травестиен порядък, в план на остроумно и пластично смесване на „възвишеното“ с „низкото“, на утвърденото с развенчаното се преосмислят библейски, антични, легендарни, исторически и литературни сюжети. Както в „джобните“ разкази, така и в „апокрифите“ преводачът Св. Иванчев успява да пресъздаде на български език характерния за Чапек принцип на стилистичната асимилация, съзнателното съединяване на несъединимото, целенасоченото сблъскване на стилистично нееднородни лексикално-фразеологични единици в рамките на един неширок контекст. Неслучайно Гр. Ленков в предговора към първото българско издание на Чапековата „Книга апокрифи“ (1968) обобщава: „Две думи за превода на тази книга: рядко сполучлив. Светомир Иванчев е потърсил в българския език такива лексикални гнезда и синтактически обрати, така умело е употребил всички присъщи на оригинала стилистични пластове (библейски, книжен, разговорен — в техния чист вид или смесени), че „Книга апокрифи“ е намерила в нашия език своето адекватно претворяване.“ Ще приведем един пример („Римските легиони“) за силното въздействие на разговорния стил с неговата колоритност и експресивност не само върху лексиката и фразеологията (използването на разговорно-битови думи и изрази), но и върху синтаксиса (формата на диалога):

„Však kdopak tím byl vinen,“ pravil Bullio, „že se pátá legie dostala u Bibracte do kaše. Měla forykovat šestá, aby ji vystřídala, ale šestým se nechtělo, těm ulejvákům. Zrovna přišli z Massilie od holek-“

„Co tě nemá,“ namítl Sartor, zvaný Hilla, „šestá legie u Bibracte ani nebyla; ta se dostala na frontu teprve na Axoně, když měl komando Galba.“

„Ty tomu rozumíš, ty nunváři,“ vece Bullo [...]

„Kdybys nepovídal,“ řekl Strobus z Gaety. „Vy jste na Axoně chrápali v záloze, a když jste se probudili, bylo po bitvě [...]

— А кой беше виновен за това — каза Булио, — че пети легион при Бибракте загази с двата крака.

Предните позиции трябваше да се заемат от шести легион, който трябваше да смени петия, ама на клинчарите от шестия хич не им се искаше. Нали тъкмо се бяха върнали от женските в Масалия.

— Приказваш врели-некипели — възрази Сартор, по прякор Хила, — шести легион изобщо не е бил при Бибракте; той стигна на фронта едва при Аксона, когато командуването беше поел Галба.

— Що си не гледаш фелдшерството, като не ги разбираш тия работи — рече Булио [...]

— Що ли приказваш и ти — каза Стробус от Гета. На Аксона вие хъркахте на резервната линия и когато се събудихте, битката беше свършила [...]

Разговорността — като стилистична доминанта на Чапековите текстове — кулминира в книгата „Девет приказки и две в повече“, чийто български превод датира от 1972 г. и на свой ред се превръща в кулминация на нашите усилия да се справим с непреводимото при превеждането на

чешкия класик. Модерната литературна приказка, която щедро използва травестийния похват, привлича Чапек като композиционен и естетически проблем заради изискванията ѝ към езика във връзка с гносеологическите ѝ възможности. Но най-много го интересува приказническата наративност. И в тази област през 1931 г. К. Чапек става жанрово-стилистичен новатор. Без да са цялостна илюстрация на теоретичните му възгледи за този жанр, издадените тогава негови приказки в голяма степен защищават откритията на теоретика: отричат книжовния език на класическата приказка за сметка на разговорния език; редуцират традиционния приказнически свят на персонажите, които губят свръхестествената си сила и се превръщат в напълно равноправни и обикновени хора; освобождават епическия сюжет от прекалено строгата зависимост от външните събития и случки, като наблягат върху самото разказване. През 1931 г. самият Чапек споделя следното във връзка със задачите на модерната приказка: „Когато виждам малки деца от четири-пет години нагоре, изненадва ме тяхната френетична потребност да говорят, толкова обичат думите, толкова са щастливи, когато научат нова дума. Смятам, че детската литература трябва да има най-богатия и най-гъвкавия език [...] Да се дадат на децата колкото се може повече думи, представи и способности да се изразяват — помнете, че думите са идеи и представят целия духовен фонд.“ И в „Девет приказки...“ той дава на читателя (и слушателя) много примери за това, как чрез думи-представи могат да се изразяват мислите. А точно тези примери съсипват и най-добрия преводач. Изкушаваме се да посочим един такъв великолепен пример (и като авторова находка, и като преводаческо решение) от „Приказка за водния дух“:

To se rozumí, děti, že vodník může dělat jen to řemeslo, ve kterém je něco od vody; tak třeba může být zá*vodníkem* nebo, pod*vodníkem*, může psát do novin u*vodníky*, může být prů*vodcem* nebo prů*vodčím*, může se vydávat za vé*vodu*, za člověka vzenešeného původu nebo za majitele velkozá*vodu* – zkrátka nějaká voda v tom musí být.

То се знае деца, водните духове могат да упражняват само тоя занаят, в който има поне капка вода. Така например водният дух може да бъде *води*тел или *водо*лаз, или *воден*ичар, може да се представя за собственик на за*вод*, за вой*вода* или пълко*водец*, може да се занимава с *водо*лечение, може да бъде *водо*проводчик или под*водн*ичар, а може да пише и у*водни* статии — с две думи, каквото и да прави, в него все трябва да има по малко вода.

В своите приказки К. Чапек максимално демонстрира пристрастието си към народната реч (включително поговорки, пословици, сравнения, фразеологизми). В разговорния вариант на книжовния език нерядко пъти той използва лексикални единици от фонда на т. нар. obecná ceština (социален интердиалект), както и елементи от периферни езикови области. За по-изразително разкриване на средата, от която е почерпано съдържанието на отделните приказки, а също така и като средство за стилистична актуализация служат специални термини и жаргонни изрази, архаизми и чужди думи и чуждоезични цитати. За Чапековия приказнически стил е характерна честата употреба на силно експресивни и емоционално оцветени думи и цветисти изрази, при което дори стилистично неутралните думи, словосъчетания, форми и синтактични обрати попадат в контекст с

преносно-фигурални нюанси, пораждащи различни асоциативни и конотативни полета. Сред предпочитаните от автора експресивни средства са умалителните (рядко пъти увеличителните) форми, както ругателните (с експресия на отрицание) и ласкателните (с експресия на вежливост). Често пъти емоционално обагрените думи са използвани, за да предизвикат комичен ефект (т. нар. комизъм на жаргоните, комизъм на терминологията и комизъм на езиковите грешки) в ироничен или пародиен контекст, създаван обикновено върху контраста между езиковия израз и съдържанието („половият промискуитет при врабците и строгата бигамия на коса"). Типичен белег на Чапековата стилистика в приказките са синонимните редици (синонимиката), организирани по различен начин, но най-често като изброяване с вътрешна градация, заместващо описанието или пък пораждащо езиков хумор:

„Ty ancikriste, ty arcilotře, ty Babinský, ty bandyto. Ty Barnabáši, ty bašibozuku, ty cikáne, ty čerchmante, ty čertovo kvítko, ty darebo, ty darmošlape, ty feryno, ty Goliáši, ty hasačerte, ty Herodesi, ty hrdlořeze, ty hrubiáne, ty hříšníku, ty chachare, ty indiáne, co se opovažuješ, takhle přepadat poctivé a slušné lidi?"

Ей ти, авантурист с авантурист, алармаджия, алкохолик и антихрист, безбожник неден, башибозук, безчестник, безобразник и бяс, вагабонтин, вандал, вредител и вампир, говедо, грозотия, гамен, гарван, Голиат и главорез, диване с диване, дангалак, дебелоглавец, демон, деребей, джебчия, душевадец, добитък и джелатин, езичник, евнух, еретик, еснафин и езуитин, женкар и жлъчен жестокосърдечник, змия, завистник, звяр със звяр, Ирод, измамник, индианец — как си позволяваш да нападаш почтени и порядъчни хора?!

Синонимичното изброяване (включително и това на нееднородни думи) е пряк израз на Чапековата склонност към епиграмни формули, с които се постига афористичност на приказническия стил. От друга страна, включването на афоризми, пословици, поговорки и крилати фрази спомага за създаването на стереотипи като средство за познание. В словесната канава разговорно оцветените думи и обрати конкретизират присъствието на емоционалните аспекти и легитимират авторовата позиция към представяната реалност. Чрез подбор и съчетаване на речеви единици, които създават метафоричен контекст, Чапек насища речта на разказвачите и персонажите с тропи, които ѝ придават нагледност и експресивност. Чрез вариативността на тропите, които се употребяват за едни и същи предмети и понятия, чрез групирането на множество думи с предметен характер (т. нар. номиналност — големия процент на употребените съществителни имена) той постига конкретна стилистично-синтактична изразителност, много характерна за говоримата реч (паратактично съединяване на изреченията, прекомерна употреба на конструкции с местоименен подлог и с атрибутивното местоимение „този", емоционални междуметия, честа инверсия). С всичко това на български език успешно се справя преводачката Мария Беязова-Войтова, но с решаващата (и на места безмилостна) редакторска намеса на проф. Св. Иванчев. „За мен Чапековите приказки — споделя много по-късно М. Беязова-Войтова — бяха сериозен преводачески проблем с оглед адекватното пресъздаване

на остроумните игри на думи и каскадите от находчиви синоними: мъчих се с решаването на този проблем почти пет години..."[15] След първата редакция на Св. Иванчев един от неговите следовници в преводаческото изкуство, Григор Ленков, му пише: „Мария Войтова е получила редактирания текст на приказките и... се е хванала за главата. Впрочем, да кажа и аз няколко думи по този въпрос. Преди да Ви изпрати тя текста за редактиране или може би по-късно, не помня вече, тя ми даде втория екземпляр, аз ги прочетох внимателно, без оригинала, разбира се, и преводът ѝ в много отношения ми хареса, най-вече езикът — колоритен, жив, богат. Казах ѝ мнението си, но добавих, че без сверяване с оригинала моето мнение не може да бъде окончателно, нито най-вярното. Миналата седмица ходих у тях, та видях и редактирания от Вас текст, солидно изпъстрен от Вашия безпощаден молив." А след като „Девет приказки..." излизат на български през 1972 г. проф. Иванчев записва в дневника си: „Чета и препрочитам приказките на Чапек, за превода на които на български език и аз допринесох в определена степен... И съм доволен, защото излезе хубава книга, защото Чапек с цялата му красота и прелест стигна до българския читател и той ще изпита същата наслада, която изпитвам и аз, а българският писател ще се запознае с още един образец, който ще следва и ще се стреми да го надмине. Всъщност Войтова е написала хубав предговор. Трябва да ѝ се признае искреното отношение към Чапек и приказките му, при превода на които на български тя имаше редица блестящи хрумвания... Ето как е разпределен трудът в обществото...: аз съвестно го редактирах, но трябва да се признае, че Войтова го оцени и майсторски го преведе."[16]

Благодарение на това щастливо сътрудничество и с активната роля на тогавашния директор на Чехословашкия културен център в София, Милош Войта, в началото на 70-те години Чапековите приказки оживяват и пред очите на българския зрител. „Представлението на режисьора Леон Даниел „На приказки с Карел Чапек" — обобщава театроведът В. Груева — има многостранно принципно значение. Надявам се, няма да прозвучи нескромно, ако заявя, че този спектакъл има принос за разширяването на границите на Чапековата театралност въобще и то не само на българска сцена. Не става дума за инсценизация на проза — това нито е ново, нито само по себе си предполага успех. Но Даниел успя едновременно да разсее нашите национални представи за строгия (рационалиста, моралиста, философа) Чапек и да го свърже вече в европейска мярка с интелектуалната клоунада, която има своите високи художествени образци тъкмо в чешката театрална култура на XX в. Това българско представяне носеше свободата и безкористността на свободния артистичен дух, на автономната самоценност на човека и в този смисъл беше и си остава най-проникновената конкретна творческа интерпретация на Чапековата естетика."[17]

С името на М. Беязова-Войтова се свързва и преводът на Чапековата драма „Разбойник" — „най-представяната Чапекова пиеса от 70-те години насам: „Странно наистина — при заплахата от ядрена и екологична катастрофа, при опасността от дехуманизация и роботизация, при преодоляване на административно-командната система българският театър реагира на тези тревоги извън Чапек. А за любовта иска да се изразява чрез Чапек."[18] След много години преводаческо мълчание през пролетта на 1990 г. М. Беязова-Войтова отново напомни за чапековските си при-

страстия чрез публикацията „Урок по демокрация“ — въображаем разговор между Карел Чапек и Вацлав Хавел — и с това като че ли несъзнателно искаше да напомни[19] за най-съществения български пропуск при преводната конкретизация на Чапековото творчество: отсъствието на неговата социална, политическа и културна публицистика (включително и книгата „Разговори с Т. Г. М.“, от която Дора Габе превежда откъси в края на 30-те години), независимо от факта, че за нея подробно се говори в нашата монография „Световният чех. Книга за Карел Чапек“ (1990)! Друга съществена, този път съставителска или редакторско-издателска слабост, е свързана с времевото разграничено издаване на Чапековата гносеологическа романова тетралогия „Хордубал“, „Метеор“, „Обикновен живот“, „Животът и творчеството на композитора Фолтин“. Трети недостатък с подобен произход е досегашното непълно издание на „джобните“ разкази. Няма съществена следа и от ранната Чапекова новелистика. Липсва преводна конкретизация и на съвместното драматургично творчество на братя Карел и Йозеф Чапек. Всички тези основни недостатъци, както и някои по-незначителни, трябваше да бъдат отстранени чрез подготвения в края на 80-те години петтомник с избрани творби от К. Чапек — дотогава най-амбициозния, най-представителния и най-колективния бохемистичен труд. Неслучайно в едно интервю тогавашният директор на издателство „Народна култура“, Вера Ганчева, посочва: „Считам, че Карел Чапек е издаван у нас според величината му на голям писател, но това съвсем не изчерпва възможностите той да бъде представен поновому на поколенията, които го познават слабо или все още не го познават. Налага се впрочем и внимателен анализ на равнището на преводите му на български, но това и без друго ще се извърши в хода на подготовката на петтомника с негови произведения, осъществяван от нашето издателство. Мисля, че с тази своя инициатива „Народна култура“ ще се „отсрами“ пред най-широки кръгове на културната общественост у нас и ще навакса своето изоставане при представянето на този забележителен писател на български език.“[20]

По различни причини това и досега не е станало, вследствие на което и българският Чапек продължава да бъде все още със своята частична несвършеност пробен камък за рецептивистко самоопределение и настойчиво приканва към себепознание онези читатели, склонни към генерализиране на въпроси от рода на този, „буржоазен идеолог или критик на капитализма“ е Карел Чапек: читателите, които не могат без аршина „прогресивен“ или „реакционен“; читателите, които десетилетия наред са свиквали с цензурирания чешки класик. Към тези читатели спадат и българските, които (с незначителни изключения) и до днес не предполагат за съществуването на един кратък откъс от романа „Война със саламандрите“ (в превод на Л. Георгиева-Левенсон), по-точно от главата „По стъпалата на цивилизацията (История на саламандрите)“. Върху този пропуск, направен по съветски образец и изцяло в съзвучие с идеологизираното чапекознание у нас и в бившия Съветски съюз, пръв обръща внимание в своята дипломна работа „Карел Чапек на български език“ (1965) Стойко Стойков, чийто научен ръководител е тогавашният доц. Св. Иванчев. Любопитно е, че още самият Карел Чапек при създаването на „Война със саламандрите“ е имал съзнанието за цензурната непроходимост на този

откъс, което е блестящ пример за авторско прогнозиране на т. нар. идеален (хипотетичен) читател. Ето и самия откъс:

Но за първото истинско международно и истинско признаване на саламандрите като народ допринесе едва известният манифест на Комунистическия интернационал, подписан от другаря Молоков и адресиран „до всички потиснати и революционни саламандри от целия свят“*.

Заради въвеждането на идеологизирани реалии (включително и прозрачната алюзия „Молотов-Молоков“) в руски и български издания на романа естествено отпада и бележката под линия:

* В апела, запазен в архива на г-н Повондра, се казва:

ДРУГАРИ САЛАМАНДРИ!

Капиталистическият строй намери последната си жертва. Когато неговата тирания вече започна окончателно да се разпада вследствие на революционния подем на класово осъзнатия пролетариат, изгнилият капитализъм впрегна да му слугувате вас, Работниците на Морето, пороби ви духовно със своята буржоазна цивилизация, подчини ви на класовите си закони, лиши ви от всякаква свобода и направи всичко, за да може безнаказано и брутално да ви експлоатира... (14 реда цензурирани) Трудещи се саламандри! Идва мигът, когато започвате да осъзнавате цялата тежест на робството, в което живеете... (7 реда цензурирани) и да се домогнете до правата си като класа и народ!

Другари саламандри! Революционният пролетариат от цял свят ви подава ръка... (11 реда цензурирани) с всички средства. Основавайте заводски съвети, избирайте свои довереници, създавайте стачни фондове!

Разчитайте на това, че осъзнатата работническа класа няма да ви изостави във вашата справедлива борба и ръка за ръка с вас ще започне последната атака... (9 реда цензурирани)

Потиснати и революционни саламандри от цял свят, съединявайте се!

Бой последен настава!

Подпис МОЛОКОВ

Българското цензуриране на този откъс от романа „Война със саламандрите“ за сетен път доказва валидността на извода, че освен като документ на своята епоха Чапековото творчество е забележителен документ на определени и непреходни човешки ценности и че именно тази общовалидност предопределя рецепционния му статус на модерен класик от XX в. Статус на преоткриван, преоценяван, йерархизиран във времето и в пространството и в читателското съзнание автор, в чието дело като червена нишка преминават хераклитовски елементи, обуславящи както възприемането на произведенията му приживе, така и след смъртта му. Възприемане, обременявано с много табута, основаващи се на надценяването на класовата за сметка на универсалната същност на художествената литература. Възприемане, което в българския случай достига ранга на имагинистичното полагане. И що се отнася до неговата научнофантастична инициация, за която Любен Дилов-баща споделя: „А в колениченето ми пред неговия гроб се съдържаше и личната моя признателност за примера, който той ми даде, как да си остана българин и славянин и в един жанр с наднационални проблеми, сюжети, теми, с вече универсализиран чак до жаргонност език.“[21] И във връзка с българското битие на неговите приказки (второ издание с илюстрациите на Йозеф Чапек — 1998 г.) за което сви-

детелства не само успехът на споменатия вече режисьорски прочит на Л. Даниел, но и театралният пробив на Алена Начева-Лафазанова и Мая Новоселска със спектакъл по „Приказка за скитник“ във Варна[22]. А защо не и с оглед на опитите от последно време да се компенсира малко от малко нелицеприятното отсъствие на почти готовия за издаване в края на 80-те години първи български петтомник с творби на Карел Чапек[23]. Става дума за преводите на С. Бошнаков на Чапекови поетологични есета, афоризми и басни[24], за преведените от А. Пенчева негови ювенилии[25] и най-вече за необикновено трудната за превод на чужд език езикословна хомилетика на Чапек, включваща 52 неделни проповеди от книгата „Критика на думите“ (1995), блестящо представена на български език от Й. Трифонова[26].

БЕЛЕЖКИ

[1] *Цанев, Г.* Среща с миналото. С., 1977, с. 263.

[2] Пак там, с. 264.

[3] *Драганов, Н.* Карел Чапек в България. — Год. на СУ, ФФ. Т. LVII, 2. С., 1963, с. 73.

[4] Пак там, с. 75.

[5] Пак там, с. 80.

[6] *Драганов, Н.* Карел Чапек и българската литература. — Език и литература, 1963, № 5.

[7] *Драганов, Н.* Карел Чапек в България..., с. 180.

[8] *Балабанова, Х.* Литературна рецепция и художествен превод. — В: Славянските литератури в България. С., 1988, 94—95.

[9] *Тодоров, В.* Светослав Минков и Карел Чапек. — В: Превод и рецепция. II межд. конгрес по българистика. Доклади 13. С., 1989, 248—256.

[10] *Константинов, Е.* Нонсенсът и фантастиката у Карел Чапек и у българските писатели.

[11] *Николов, М., Г. Цанев, Е. Георгиев, Ц. Минков.* Български език и литература за VII клас на гимназиите. С., 1948, 147—149; *Николов, М., Г. Цанев, Е. Георгиев.* Христоматия по български език и литература за VII клас на гимназиите. С., 1948, 276—282.

[12] *Павлов, И.*Творчеството на Карел Чапек и следвоенната българска литературна наука и критика. — В: *Павлов, И., В. Тодоров.* Българо-чешки литературни паралели. Втора част. С., 1992, 121—122.

[13] *Тодоров, В.* Карел Чапек в България. Интервю с проф. Светомир Иванчев. — Чехословакия, 1989, № 2, 29—30.

[14] *Георгиев, Н.* Карел Чапек между своите велики и малки герои. — В: *Чапек, К.* Разкази от единия и от другия джоб. С., 1978, 5—11.

[15] *Моравцова, М., З. Урбан, К. Михайлова, Е. Пенчев, В. Светославов.* Побратим. Българи по чешките земи. С., 1994, с. 189.

[16] Ръкопис на статия от Св. Иванчев.

[17] *Груев, В.* Щастлива случайност или направо чудо. — Чехословакия, 1989, № 5, с. 26; Крачка след крачка. Български спомени на един чешки театрал. Голяма чешка библиотека. С., 1995, № 4, с. 66. Също така и у *Л. Даниел.* Игрите... Опит за мемоари. С., 1997, с. 331, 333—334. Вж. подробно за щастливата констелация „Приказките на Чапек — постановката на Л. Даниел“ у *М. Войта.*

[18] Пак там.

[19] Литературен фронт, № 12, 1990, с. 1, 7.

[20] Чехословакия, 1989, № 3, с. 31.

[21] *Дилов, Л.* Листенце бръшлян от гроба на Карел Чапек. — Чехословакия, 1990, № 2.

[22] Век 21, № 1, 1998.

[23] Вж. подробно по този въпрос у *Тодоров, В.* Карел Чапек — персона нон грата в „издателска“ България. Малка чешка библиотека. С., 1994, № 2, 1—2.

[24] Пак там, 3—93; 1995, № 1, 3—4.

[25] Малка чешка библиотека. С., 1995, № 1, 5—76.

[26] Вж. подробно за превода на „Критика на думите“ прецизната рецензия на Я. Бъчваров (Хомо бохемикус, 1995, № 2, 29—33).

Величко Тодоров

ФРАНТИШЕК КСАВЕР ШАЛДА

FRANTIŠEK XAVER ŠALDA

1867—1937

Ф. К. Шалда е създателят на модерната чешка критика. С проникновения си художествен усет, с всестранната си ерудираност и култура на стила, с полемичната си страст той издига ролята на критиката в литературния и културния живот, освобождава я от филологическата описателност и естетическия нормативизъм, от дилетантството и субективизма. Шалда принадлежи към поколението на чешките модернисти от 90-те години и участва в манифеста „Ческа модерна“ (1895), но той не е критик на модернизма в тесния смисъл на думата, въпреки че е свързан с неговата индивидуалистична естетика. Характерът и значението на неговото дело не се измерват с естетическите и историческите граници на школата и направлението, тъй като той се ръководи от убеждението, че ценностните критерии трябва да бъдат извлечени от самата същност на изкуството и да отчитат исторически променливото му съдържание.

В личността на критика Шалда вижда преди всичко твореца, способен със своята оценка да пресъздаде творбата в „по-висш духовен тип“, да формулира художествената тенденция — есето „Критика с патос и вдъхновение“ („Kritika patosem a inspirací“, 1905). С това есе, в превод на Люба Касърова, той за пръв път е представен в България: през 1925 г. то излиза като отделна книжка на редактираната от Ст. Чилингиров „Малка енциклопедическа библиотека“[1]. Името на Шалда се нарежда между имена на критици със световна известност — библиотеката публикува „Метод на литературната история“ на Иполит Тен и „Литературна критика“ от Г. Брандес. За популярността му в България през 30-те и 40-те години важна роля играе посредничеството на литературния критик Г. Цанев, който често се позовава на неговите възгледи за личността на критика и характера на критиката и в негово лице намира пример и опора за своя критически подход[2]. През 80-те години той става инициатор за представянето на Шалда на български език с избрани творби в „Безсмъртие на творчеството“[3].

Критическата програма на Шалда е инспирирана от антипозитивистичните тенденции в естетиката — решаваща е връзката с френската литературно-естетическа мисъл, критично настроена спрямо методологията на Тен или противопоставяща ѝ се със своя антирационализъм (Хенекен, Гюйо, Бергсон, Дилтай). Синтетизмът в подхода към творбата се противопоставя на аналитичното ѝ раздробяване на елементи (статията на Шалда „Синтетизмът в новото изкуство“ — „Syntetism v novém umění“, 1892). Става въпрос за възприемане на творбата като единно цяло, за съобразяване на изследователския подход със спецификата на художественото познание, което само по себе си е синтез на действителността. Синтетизмът става ценностна квалификация на модерното изкуство[4]. В статията „Генезис и характер на новата красота“ чрез характеристиката на модерното изкуство

чешкият критик прокламира възгледите си за съдържанието и смисъла на изкуството като художествено познание: вместо идеи в изкуството — творчески индивидуалности, вместо описателно възпроизвеждане на „късчета от действителността“ — живо чувство за безкрайното, вместо логиката на причинността — откривателството на творческата интуиция.

Книгата „Борби за утрешния ден“ („Boje o zítřek“, 1905) обединява програмните есета и статии, в които Шалда определя своя метод и естетически критерии. Именно в оценката той влага творческия патос на критиката, съдържанието ѝ на духовна борба, която ангажира цялостно личността на критика, възлага му ролята на откривател на нови художествени ценности. Критиката-творчество е противопоставена както на позитивистичната обективност, така и на импресионистичната критика, която поставя акцент върху насладата от изкуството. Антипозитивистичната методология на Шалда, в основата на която стои неговата апология на творческата личност, създава нова оптика за интегриране на чешката литература към европейския литературен процес. В студията „Модерната чешка литература“ („Moderní česká literatura“, 1909) той извършва преоценка на националната традиция според идеала си за художествено творчество. В новата ценностна йерархия чрез творчеството на К. Х. Маха се актуализира диалогът на чешката литература с европейската романтическа традиция.

Приемствеността на модерното европейско изкуство с естетиката и философията на романтизма е тема на есетата и портретите в книгата „Душа и творчество“ („Duše a dílo“, 1913) — свидетелство за всестранната ерудираност на критика, който търси в изкуството свръхличните ценности на културата. В противовес на позитивистичния детерминизъм и еволюционизъм Шалда разглежда традицията не като константа, а като исторически променяща се категория: революционната роля на творческата личност в обновяването на традицията той свързва с историческата необходимост на времето (поетът вижда по-далеч и по-дълбоко от своите съвременници и изпреварва своето време). Чрез идеята за движението и преоценката на ценностите[5] той обединява развойната логика на изкуството със социалната комуникативност на творбата. Недогматичната, „отворена“ ценностна система на Шалда[6] разширява хоризонта на неговата критическа чувствителност спрямо новите идейно-естетически тенденции — оценките му за междувоенната авангардна и лявоориентирана поезия в „За най-младата чешка поезия“ („O nejmladší poesii české“, 1928) показват способността му да отдели действително значимите, определящи съвременната поезия явления от самоцелния експеримент. Като не се ангажира с естетическа доктрина или програма, Шалда си запазва свободата на цялостния поглед към литературата и културата. Той се ползва с безспорен авторитет в междувоенния период. Списанието „Шалдов записник“ („Šaldův zápisnik“), което сам списва и издава (1928—1937) е свидетелство за неговото активно участие в литературния и културния живот.

С превода на „Критика с патос и вдъхновение“ Л. Касърова слага началото на рецепцията на Шалда в междувоенния период, в която основно място заема метатекстовата интерпретация на неговите принципи и метод и превръщането им в импулс за българската литературоведска мисъл. На страниците на сп. „Хиперион“, което се оформя като едно от рецепционните звена на чешката литература, Л. Касърова публикува пре-

вод и на друга статия от критика — „Жената в поезията и литературата“ („Žena v poesii i literatuře“).

В преводите си Л. Касърова не успява да постигне индивидуалния стил на Шалда, артистизма на изложението, допуска смислови неточности, използване на бохемизми, на места авторизира текста. Преводаческият ѝ подход може да се характеризира като повърхностна интерпретация на структурата на оригиналния текст. Целта е да се популяризират субективно мотивирани или актуални за българския контекст възгледи и идеи. През 20-те години пак в „Хиперион“ Л. Касърова парафразира чешката литературнокритическа и литературноисторическа мисъл в компилативни текстове за чешката литература, обхващащи периода от модернизма и символизма на 90-те години до следвоенната лявоавангардна и пролетарска литература. В съответствие с естетическата програма на сп. „Хиперион“ (орган на късния символизъм) тя отделя подчертано внимание на поезията и критиката на чешкия модернизъм, в чийто контекст характеризира личността на Шалда като създател на „съвременната естетична критика“ в Чехословакия[7].

Рецепцията на литературнокритическото дело на Шалда в текстовете на Г. Цанев актуализира по нов начин неговото присъствие в българския културен контекст. На първо място това е задълбочената, *разбираща* интерпретация на професионалиста, който у чешкия критик открива методологическа опора за своята критическа позиция и ценностна система. По време на своята специализация в Прага (1926—1928) Г. Цанев посещава лекциите на Шалда в Карловия университет, а впоследствие редовно следи публикациите му в списанието „Шалдов записник“, на което става абонат. Още през 1928 г. във в. „Слово“[8] той коментира новоизлязлата студия на чешкия критик „За така нареченото безсмъртие на поетическото творение“ („O tzv. nesmrtelnosti díla básnického“, 1928) и илюстрира своя коментар с преводни цитати от оригиналния текст. Г. Цанев използва превода-цитат от творби на Шалда (основният източник е „Записникът“) в редица статии, повечето от които концептуално обединява в книгата си „Писатели и творчество“ (1932) и „Проблеми на днешната българска литература“ (1939). По този начин преводът става елемент на междутекстова връзка и е почти винаги функционално свързан с актуален за българския критик проблем. С проблемното и жанровото разнообразие на критическите текстове списанието на Шелда създава ценностно систематизиран модел на чешката литература, който има ориентиращо значение за позициите на българския критик в националния литературен контекст. С превода-цитат Г. Цанев демонстрира близостта си с феномена Шалда, назован от него „най-свободния дух“ в Чехословакия, превръща го в авторитетен съюзник за доизясняване и по-точно формулиране на своите идеи. Показателни в това отношение са статиите му: „За литературния критик“, в която отстоява тезата на Шалда за творческия характер на критиката, и „Колектив и писателска личност“[9], където се цитира дълъг пасаж от едноименната статия на критика („Společenské kolektivum a spisovatelské individuum“, 1934), съпроводен с кратка портретна характеристика.

За Г. Цанев критическото дело на Шалда е образец за недогматично мислене, за еманципиране на художествената оценка от идеологическата — въпрос, който го занимава още от времето, когато сътрудничи в проле-

тарското списание „Нов път“ и който определя платформата на издаваното от него сп. „Изкуство и критика“ (1938—1943). В преведените цитати и текстове Г. Цанев в някои случаи неутрализира експресивната стилистика на чешкия критик, свързана с полемичния патос на изказа.

Г. Цанев е един от съставителите на тома с избрани критически есета и статии на Шалда „Безсмъртие на творчеството“ и автор на кратък предговор, в който назовава големия чешки критик свой учител редом с Боян Пенев и В. Г. Белински. Той му дава висока оценка като критик на междувоенния период, признавайки инспириращото въздействие на неговите статии за чешката авангардна и пролетарска поезия.

Българското издание „Безсмъртие на творчеството“ чрез добре балансиран подбор представя критическото наследство на Шалда от първите публикации, които го свързват с поколението на 90-те години до периода на „Шалдов записник“. Жанровото разнообразие на текстовете (обзорни статии, портрети, есета) се съчетава с богатството на темите. Книгата запознава българския читател с европейските мащаби на личността на чешкия критик, с богатата му ерудираност в областта на европейското изкуство и култура. Към това трябва да се прибави творчески-професионалното отношение на преводача Стефан Бошнаков към образно-експресивната нюансировка на стила и синтактичната усложненост на фразата у Шалда. Послесловът на Христина Балабанова „Творчество sub specie живота“ извежда на преден план онези страни от критическия му метод, които актуализират неговото значение във времето и определят мястото му в българо-чешките литературни и културни връзки. Изданието е оценено като явление в културния живот и в положителните рецензии на Здравко Петров, Величко Тодоров, М. Василев[10].

БЕЛЕЖКИ

[1] *Шалда, Ф. К.* Критика чрез патос и вдъхновение. Малка енциклопедическа библиотека, № 35, ред. С. Чилингиров, 1925.

[2] *Балабанова, Хр.* Литературна рецепция и художествен превод (с оглед възприемането на чешката литература между двете световни войни). — В: Славянските литератури в България. Проблеми на рецепцията. С.,1988.

[3] *Шалда, Франтишек Ксавер.* Безсмъртие на творчеството. Съст. акад. Г. Цанев и Хр. Балабанова. Прев. от чешки Стефан Бошнаков. Варна, Изд. „Г. Бакалов“, 1984.

[4] *Svs, O.*Založení Šaldova symbolismu ve vztahu k německým duchovědným teoriím. – In: F. X. Šalda 1867–1937–1967. Praha, 1968.

[5] *Baluch, J.* Język krytyczny F. X. Šaldy. Kraków, 1982.

[6] *Vodička, F.* Formování Šaldova kritického typu. – In: F. X. Šalda 1867–1937–1967. Praha, 1968.

[7] *Касърова, Л.* Тримата юбиляри в Чехословашко. Ф. В. Крейчи, Ф. К. Шалда и И. Водак. — Хиперион, 1928, № 3.

[8] Вж. в. „Слово“, г. VIII, № 1843, 1928.

[9] Вж. в. „Лик“, № 12, 19 дек. 1934.

[10] Вж. Здр. Петров в „Лит. фронт“, № 38, 19 септ. 1985; В. Тодоров в „Език и литература“, 1986, № 5; М. Василев в „Отеч. фронт“, № 12016, 26 ноем. 1984.

Христина Балабанова

ЛУЖИШКАТА ЛИТЕРАТУРА И НЕЙНОТО ПРИСЪСТВИЕ В БЪЛГАРИЯ

При разглеждането на преводната рецепция на лужишката литература в България не можем да отминем въпроси, които спорадично в продължение на век и половина са търсили отговор сред нашата културна общественост. Лужица?! Какво знаем за драматичната ѝ историческа съдба, за нравите, обичаите, езика на лужишкия народ? Самобитна, славянска, но каква е все пак тяхната култура, литература?

Река Спревя (Шпрее) е физическа ос между Горна и Долна Лужица, между Саксония и Прусия. От планинските си първоизвори в гранична Чехия до престолнината на Горна Лужица Будишин (Баутцен) бързоструйна и неукротима, на север Спревя се разлива в безчет канали, които са сътворили прелестната Блота (Шпреевалд). Сред Блотата е долнолужишката метрополия Хочебус (Готбус). Все по поречието на Спревя се редят старинни селища и градчета, в които отколе живеят лужичаните — оредял, днес вече само стохиляден славянски етнос. Буколически идилична е лужишката земя, макар твърде отдавна фабрични комини да стърчат сред вековните дъбрави. Природният релеф, подвластен на свои закони, не се е променил през последното хилядолетие.

Но историята е била постоянен тест за оцеляване на лужичаните или, както те сами се наричат „серби“ (за немското население те са просто „сорби“). Потомци са на многочислени западнославянски племена, заселили се преди едно хилядолетие на територии между реките Одер и Елба, на остров Рюген и дори чак до Тюрингия и Северна Бавария. В тези краища, пресечени днес от железопътни релси, автостради, през онези далечни времена са шумели девствени гори, прекосявали са ги пътеки, пътища, а върху хълмисти поляни са се издигали, изградени от яки дъбови трупи, крепости и защитни кули. По тучни ливади и пасбища лужичаните пасли стадата си, по плодородни ниви сеели и жънели жито, ловели риба в пълноводната Спревя, ходели на лов за глигани, сърни и елени и се кланяли на своите богове Перун, Чернобог, Световид. И така било, докато от запад дошли германските племена и започнали безмилостна колонизация на земите, източно от Елба. Лужичаните не отстъпвали, не прекланяли глава векове наред, макар че съседни на тях славянски племена, завладени значително по-късно, сравнително лесно били понемчени; за тях напомнят само гробищни могили и възпоминания на летописци. На оцелелите, съхранили се лужичани, обаче им били нужни няколко столетия, за да се съвземат от духовното вцепенение, в което ги подхвърлил безпощадният завоевател. Затова и тяхната книжовност се появява по-късно, отколкото у другите славянски народи...

Първите лужишки писмени паметници се появяват към края на XV и първата половина на XVI в. в двуезичието (горно- и долнолужишки) на

един и същ народ. Без свободно развитие на двата клона на лужишката народност, без постоянни икономически и културни контакти не е могла да се изгради база и за езиково единство.

Изостанала в сравнение с хуманистична Италия била и средновековна Германия. Първите немски хуманисти се отнасяли с пренебрежение към своя роден език, считали го за груб и непригоден за образованите кръгове, пишели творбите си на латински. Било ли е възможно, когато образованият немски елит пренебрегвал матерния си език, лужичаните да разчитат на своя, без каквото и да е книжовно развитие език? От времето на Реформацията са се запазили фрагменти на писано и печатно лужишко слово. Ала не от загриженост за развоя на лужишката книжовност немските реформатори прокламирали своя протестантски девиз: „Божието слово на роден език!“ Те просто трябвало да пишат и печатат на лужишки за народ, който не разбирал немски. Трийсетгодишната война, пламнала през 1618 г. в Чехия, бързо се пренася в немските земи и сее разорение и в лужишките села. По това време цели райони в Долна Лужица били германизирани, а онези, които не се поддавали, емигрирали в съседна Полша, където мирът бил съхранен. Възможно ли е тогава, в тия времена, лужишкият народ да излъчи от своята среда писатели, да създаде своя писменост? Образованието, което Немското просвещение разпространявало сред лужичаните, било като данайски дар. Предлаганата култура била немска, откриваните училища — също немски. Самият интерес на немските просветители към езика, песните и митологията на лужичаните бил политически безпристрастен към бъдещето на лужишката писменост и култура.

През XVII и началото на XVIII в. духовният живот на лужишкото население е направляван от Долна Лужица и тук се появяват първият съставител на Речник на лужишкия език и първият лужишки историк. От XVIII в. до наши дни преднина в националния културен и литературен живот има Горна Лужица. Лужица е свързана с Германия не само географски и политически, но и с цялостното си духовно развитие. Немската литературна класика от XVIII в. (Клопщок, Лесинг, Гьоте, Шилер) обаче, литература на образованите слоеве, не е могла да стане люлка на новата лужишка литература. Само от народните корени, в съзвучие с ръста на народните сили е можела да се роди самобитната национална литература.

Тази литература не закъснява да се яви. Кръстник ѝ става романтизмът, отглежда я възрожденската идея за славянската общност. Искрата на новолужишката поезия възпламенява *Хандрий Зейлер — Handrij Zeiyler* (1804—1872) в славянското културно средище Лайпциг. Зейлер вещае грядущето национално възраждане, стиховете му преливат от светли надежди. Напевният му стих е всъщност модификация на народната песен и това дава възможност на поета да общува непосредствено със своя народ, да бъде апостол на неговите въжделения. Той пръв в лужишката поезия въвежда баладата, баснята, сатирата. За истински шедьовър се оценява и в наши дни неговият поетически цикъл „Годишните времена“ — поетично-философски размисъл за живота и смъртта, за бъдещето на родината и народа.

Зейлер умира през 1872 г. и с тази дата се свързва най-често краят на началния възход на лужишката литература. В края на XIX в. угрозата от

национално обезличаване стресва и активизира младата лужишка интелигенция. Младите не виждат вече в романтичните напеви на Зейлер ефикасно оръжие в съпротивата за национално оцеляване. Ако той със своите сподвижници е успял да пробуди лужичаните от духовна летаргия, то младолужишката дружина, предвождана *от Якуб Барт-Тишински — Jakub Bart-Ćišinski* (1856—1909) иска да спаси народа си от грозящата го асимилация. Не е било достатъчно вече народът да знае да чете и пише на своя език. Лужичаните са знаели това, но познавали също така образци на съвременната им немска поезия и когато неволно сравнявали тази поезия с простите Зейлерови напеви, не можели да разсеят тръпчивото усещане за малоценност. Някой трябвало да им разкрие възможностите, достойнството на матерния език. Историята отредила това да стори Тишински. И ето, в поетичния си сборник „Сонети“ (1884) той демонстрира лексикалните и стилистичните възможности на лужишкия език при овладяването и на най-трудните жанрове в световната поезия. Майсторски оперира с ритмичната техника на стиха и във „Форми“ — поетичен сборник от 1888 г., който включва балади, романси, мадригали, епиграми. Като модерен европейски поет ни се представя Тишински и в следващите си поетични цикли: „Природа и сърце“ (1889), „Кръв и земя“ (1900).

Мато Косик — Mato Kosyk (1853—1940) изпълнява същата мисия в Долна Лужица, на каквото се е посветил Тишински в горнолужишката литература. Косик дебютира в края на 70-те години на XIX в., но с популярност го увенчава поемата му „Лужишка сватба в Блота“ (1880). Сюжетът е почерпан от народни предания и битови обичаи, свързани с нравствения кодекс на старите лужичани. Голяма част от своя живот Косик прекарва като емигрант в САЩ. Негови ценители и приятели издирват и събират стиховете му, пръснати в лужишкия периодичен печат, и издават авторски двутомник с красноречивото название „Песни“, т. I (1929) и т. II (1930).

В духа на прокараните от Тишински насоки бележи разцвет и краткият жанр на разказа, освободен вече от анахронични канони и езикови клишета. През 20-те и 30-те години е особено пъстър и богат спектърът на лужишкия културен живот: постижения в изобразителното изкуство, в музиката, в художествения превод.

Якуб Лоренц-Залески — Jakub Lorenc-Zaleski (1874—1939) с първите си очерци, разкази и повести се записва трайно в лужишката литература между двете световни войни („Остров на забравените“, 1924; „Кифко“, 1928; „В клещите на съдбата“, 1933—1935). Гестапо забранява неговите произведения, прави невъзможна културната му и обществена дейност, но мястото му на класик в новата лужишка литература не е могло да осуети.

В творческата биография на *Ян Скала — Jan Skala* (1889—1945) доминира публицистиката — патриотична, демократична, наситена с гражданско мъжество. Автор е също така на стихове и разкази. Но най-широк отклик сред читателите намира новелата му „Старият Шимко“ (1924) — за съдбата на лишен от своето стопанство лужишки селянин и за рухналите патриархални нрави в лужишкото село.

Юрий Хежка — Jurij Chěžka (1917—1944). Жизнената и творческата съдба се вписва между двете световни войни, но неговата лирика вдъхновява вече две-три поколения поети преди и след Втората световна война.

Във време разделно, трагично е писана поезията му, тъй близка с художествените си прийоми (с въвеждането на свободния стих в новата лужишка поезия) на европейската поезия от 30-те години. Още в 1933 г. е бил арестуван като неблагонадежден гражданин на Германия. През 1939 г. е мобилизиран и изпратен на Френския фронт, а по-късно — на Балканите, където при опит да премине на страната на партизаните е застрелян от фашистки куршум през октомври 1944 г. близо до Крагуевац.

Ян Лайнерт — Jan Lainert (1892—1974) е поет на интимната и пейзажната лирика, към които принадлежат стихотворения, като: „Ревност", „С теб хубава циганко", „Първи оправдания" и др.

Мина Виткойц — Mina Witkojc (1893—1975) заедно с М. Косик е ярко съзвездие в долнолужишката поезия. Подобно на Залески и тя е заставена да напусне задълго родния край по време на фашизма. В несгоди и преследвания тя създава и ни завещава богато наследство от очерци, новели, вълнуваща лирика („Долнолужишки стихове", „Венец от стихове"), преводи от славянските литератури. Поетичните сборници „Към слънце и светлина", „Лужишката поезия" са вече от времето след 50-те години, когато поетесата е отново в родната Блота и активно се включва в следвоенния възрожденски живот на своя народ.

И за още две жени писателки ще стане дума.

За *Мар'я Млинкова — Marja Mlynkova* (1934—1971), която в разказите и новелите си привидно забравя за своя етнос и се опитва да открие общочовешкото най-често там, където най-малко очакваме да се озарим от човещината. Майстор е на психологическия рисунък в „Синчец и червен мак" — сборник разкази, от 1965 г., но също така и в посмъртно издадения през 1977 г. сборник с новели и разкази „Зад оградата", както и в романа „Дни в чужбина" (1967). Млинкова умее да разказва за дребните неща от ежедневието на обикновените хора с художествения инструментариум на модерната европейска белетристика.

Мар'я Кубашец — Maria Kubašec (1890—1976), като повечето лужишки писатели, не е само поет, само публицист, само автор на поредица от разкази и новели. Тя е нещо повече, защото заедно с Юрий Брезан налага присъствието на претенциозния жанр на романа в лужишката литература. Трилогията ѝ „Боцчий Сербин" е публикувана в Будишин през 1963, 1964, 1965 г. Това е роман — историческа епопея за родолюбци, които преди повече от 200 години са посвещавали своите сили и умение в служба на трудовото селячество, като го ограмотявали и сочили пътя на изход от нищетата и духовния мрак. Биографично-исторически са и следващите романи „Големите пожари" (1970) и „Пролетни ветрове" (издадени посмъртно през 1978 г.).

Юрий Брезан — Jurij Brězan (р. 1916 г.) е сред най-известните и популярни следвоенни лужишки писатели. Ето, вече повече от 40 години книгите му с поезия, новели и романи, но и с публицистика и есета се преиздават в големи тиражи. С еднаква лекота този писател пише както на горнолужишки, така и на немски за по-многочислена читателска аудитория. Всъщност творческият му път стартира през 1951 г., когато се появява сборникът му с разкази, писани на немски език, „Жито расте по синорите". Преди това периодичният печат изобилства от негови стихове, но талантът му видимо тежнее към прозата. Това доказва и следващият му

сборник с новели „Как старата Янчова воюваше с властите“ (1952) и най-вече романовата му трилогия „Феликс Хануш“ от 60-те години — повествование за горчивия път на поколение лужишки културни дейци от началото на XX в. до стихването на Втората световна война. За зряло художествено майсторство говори и следващият му роман „Крабат или Преображението на света“.

Своето предно място в новата лужишка литература защитава вече десетилетия наред с поетични творби, художествена проза и публицистика роденият през 1936 г. *Юрий Кох – Jurij Koch.* С популярност е възнаградена повестта му „Между седемте моста“ (1968) — опоетизиран образ на родната природа и на динамичните промени в лужишкото село. Романът „Приземени мечти“ (издаден на немски през 1982 г.) с лужишки вариант „Възвръщане на мечтата“, появил се година по-късно, третира остри обществени и индивидуално-човешки проблеми, изпъстрен с ретроспекции, които отпращат читателя в близкото или по-далечното минало, за да го върнат отново сред предизвикателствата на нашето време.

Поет спонтанен, популярен сред лужичани и немци и ерудиран литературовед, *Кито Лоренц – Kito Lorenc* (р. 1938 г.) талантливо отстоява писателската си самоличност, не скрива поуките, които е почерпал от лужишката поетична класика, както и от творческото завещание на Брехт и Бобровски. В това ни убеждават поетичните му книги „Нови времена — нови сватби“ (1961), „Струга—картини от родния край“ (1967), „Ключове и пътища“ (1971) — последната е предимно с интимна и пейзажна лирика. Но К. Лоренц ще бъде запомнен и с изготвената от него и отпечатана през 1981 г. „Христоматия на лужишката литература от XVI до XX век“ в очерци и образци, които той превежда от лужишки на немски и от немски на лужишки. Така се е получила една внушителна, пленителна двуезична панорама на историята на лужишката писменост. Този капитален труд повишава самочувствието на неговите сънародници и буди възхищение сред славистичния елит в чужбина...

Както се вижда, от възрожденския XIX век до наши дни Лужица ни представя не един и двама свои писатели, поети и удивителна приемственост между поколения от майстори на художественото слово.

Десетки имена населяват литературния небосклон на Лужица от наши дни, талантливи, находчиви, в крак с най-новите течения в европейската литература. Сред тях са и популярните, намерили признание у дома и в чужбина Ангела Стахова (р. 1948 г.), Бено Будар (р. 1946 г.), Бенедикт Люрлих (р. 1950 г.). С един незавършен авторски списък нека завършим този обзор на лужишката литература.

Именити творци в областта на езикознанието, фолклористиката, музиката и изобразителното изкуство съдържа културната история на Лужица от столетия насам. От днешните културни институции на Лужица и най-вече от Централния институт за лужишки изследвания (Institut za serbski ludospyt) в Будишин, където работи ерудиран екип от изследователи, любознателният читател може да получи цялостна информация за културното минало и настояще на Лужица.

II

Първите ни контакти с лужичаните, с техни културни деятели датират от средата на XIX в., когато издателят на в. „Български орел“ Иван Богоров посещава за известно време Лайпциг — средище на лужишката възрожденска интелигенция, където има възможност да се запознае и общува с издатели на тогавашните лужишки периодични издания.

Спорадични статии, бележки, очерци за Лужица ще открием в българския печат преди Първата световна война. Но едва през 20-те години проф. Иван Шишманов прави опит да ни представи лужишката литература в литературноисторически план. „Лужишките сърби“ — така е озаглавил той 52-рата си лекция от цикъла „Славянският свят“. В бележките към тази лекция са отбелязани почти всички познати на ерудирания наш професор — исторически, географски, етнографски и литературни данни. Но тези бележки, останали без допълнителен литературен коментар, подсказват само една инициатива, неосъществен замисъл.

През 20-те години се срещаме с още един замисъл, вече за художествена трактовка на лужишка тематика, който обаче също така не е изведен докрай. Това е очеркът на Кирил Христов „Пътуване по Лужица“, отпечатан като съставна част на недовършен роман. Очеркът на К. Христов си остава очерк, репортаж, който не е могъл да бъде фрагмент от роман.

След Втората световна война проф. Ем. Георгиев публикува своите университетски лекции в двутомното издание „Славянските литератури в очерки и образци“ (С., 1949). Така той пръв представя у нас литературноисторически, с портретни етюди на лужишки писатели, с преводни фрагменти на техни творби, литературата на лужичаните.

За истинско начало на лужишка литературна рецепция трябва да приемем издадената през 1963 г. антология „Лужишки поети“, както и едно десетилетие по-късно появилият се сборник „Разкази от Лужица“. Двата преводни сборника с разкази от Юрий Брезан, издадени у нас през 50-те години, последвани от два романа от същия автор, но преведени от немски и издадени у нас през 1982 г., допълват и обогатяват това начало. Анализи и коментари на Георги Вълчев за българо-лужишките литературни отношения, появили се през 70-те и 80-те години в списания като „Език и литература“, „Литературна мисъл“, както и в книгата му „Приобщения“, открояват релефно цялостния облик на лужишкото литературно присъствие в България.

Като съставител и на двата сборника — „Лужишки поети“ и „Разкази от Лужица“, съм се опитал да представя най-значимото от тематичното и художественото разнообразие в поезията и краткия жанр на разказа. И днес, след повече от три десетилетия, намирам своя подход и критерий при подбора на автори и творби съзвучен и в синхрон с времето, в което и днес живеем. Може би защото в търсенето на своеобразното, неповторимото приоритетна за мен е била неговата художествена стойност. Подбраните разкази от сб. „Разкази от Лужица“ съм превеждал сам от оригиналните текстове. Трудно ми е да направя оценка на тези свои преводи. Но признание и висока оценка заслужават поетичните преводи от антологията „Лужишки поети“, осъществени от един млад и даровит екип от наши поети и преводачи. Още тогава, в началото на 60-те години, те се

вписаха като бъдещи професионалисти в историята на българския художествен превод. Те се консултираха с мен за поетиката, ритмичната структура на поетичните творби, за поетичния натюрел на всеки от подбраните за превод поети, търсеха изяснение на някои поетични метафори и се придържаха към оригиналните текстове, въз основа на които изграждаха своите художественопреводни еквиваленти. В този екип работеха поетите Григор Ленков, Николай Кънчев и такива преводачи като Стоян Бакърджиев и Симеон Владимиров. Благодарение на тяхното умение днес може да се каже, че поетичната рецепция на лужишката поезия е на високо ниво. Впрочем нека поне фрагментно се зачетем в техните преводи днес, с тридесетилетна дистанция от появата им:

ЯКУБ БАРТ ТИШИНСКИ

КЪРВАВ СПОМЕН

Нима не знаеш ти защо така в нивята
премного мак червен през лятото цъфти?
В скалите нишки кръв нима не виждаш ти?
Защо и Спревя с плач край Будишин се мята?

Защо и слънцето след забезна позлата
се спира и за миг замислено блести?
Защо и бухалът със плач в нощта лети?
Защо при вихри зли простенват дървесата?

Кръвта на храбреци дими сега в браздите,
от всички върхове полита към звездите
и нощем с вихрите неспирно стене тя.

Аз знам сега какво душата ми ранява,
когато видя мак навред да разцъфтява
и доловя плача на бухала в нощта.

Превод на Стоян Бакърджиев

ЮРИЙ ХЕЖКА

ТАТКОВИНО

Татковино, моя мила,
лотосово царство мое,
само да ме бе спасила
от скръбта — ще съм спокоен.

Татковино, гордост моя,
майчице, ще ни загинеш
и не ще те буди твойто
тръпно сърце, щом изстине.

Татковино, звездо златна,
озарила мойте чувства,
гасне твойта благодатна
светлина и става пусто.

Татковино, земьо дивна,
ти гнездо без птици вечер,
твойта песен си отива,
слънцето не свети вече.

Превод на Николай Кънчев

КИТО ЛОРЕНЦ

НАД БУДИШИН

Седнал бях над Будишин на хълма,
Спревя приказки редеше пак.
Вечерта със сенки беше пълна
и вечерникът пълзеше плах.

Вече дремеше в мъглица синя
стихналият Будишин под нас,
само там, над кулите старинни
падаше последна светлина.

Те горяха като разтопено злато
срещу модрата небесна вис,
после гаснеха и в тъмнината
ставаха на черен стенопис.

Пееше едно дете далече,
сладка бе и нова песента —
беше лято, беше дивна вечер,
бе неповторима красота...

Превод на Григор Ленков

Още като съставител на сб. „Лужишки поети“ ме вълнуваше мисълта за едно по-широко представяне на лужишката белетристика и преди всичко на разказа. Но това се оказа извънредно трудна задача, защото под този жанр в историята на лужишката литература най-често са се представяли документалната проза, фейлетонът и репортажът. Така се наложи да изключа от своя подбор в сб. „Лужишки разкази“ десетки майстори на художественото слово, по-точно на художествения репортаж, на повестта, а също и такива, които въпреки своето общество и литературно значение за националната история не биха представлявали интерес за нашия читател. Извън моя подбор останаха и талантливи разказвачи от днешна Лужица, които в една или друга степен повтарят поетиката на класиците или пък свои по-ярко изявени съвременници. Познавателното разнообразие на тематиката не може да има решаващо значение,

когато днес наред с разширената представа за живота на лужишкия народ ни интересува и оригиналната, самобитна художествена трактовка на тази проблематика.

Историята на лужишката литература е история на лужишката поезия и разказа. Тази литература ни завладява с кратките жанрове на поезията и епиката, не с оригинални школи и течения, а с отделни творби, с висока езикова и емоционална култура. Твърде много в нея е било потиснато, неизказано! Но тази „саможертва“ не ни представя лужишките писатели като илюзорни романтици, а като герои, свързани навеки с народната съдба...

Може би още веднъж трябва да се повтори старата истина, че в културата няма големи и малки народи. Трудните исторически условия, при които е живял лужишкият народ, многовековното чуждо потисничество са спъвали нормалното му културно и национално развитие, но не са могли да попречат той да създаде своя богата и самобитна култура. Поетите са лицето на лужишкия народ. В простите си песни те са успели да уловят най-тънките трептения на сърцето му и да ги превърнат в мелодии, тъжни наистина, но искрени и завладяващи. Лужишката народна песен е изпълнена с жизнерадостност и оптимизъм. Много от поетите будят възторг и уважение, а един Якуб Барт-Тишински може да краси всяка национална литература и да завоюва достойно място за нея в голямата световна литература.

БЕЛЕЖКИ

Лужишки поети. Антология. Подбор и предговор Георги Вълчев. Прев. от горно- и долнолужишки Григор Ленков, Николай Кънчев, Стоян Бакърджиев и Симеон Владимиров. С., Народна култура, 1963. Съдържа: Любовни народни песни, подбрани стихотворения от Хандрий Зейлер, Ян Тесла, Якуб Барт-Тишински, Мато Косик, Мина Виткойц, Ян Лайнерт, Юрий Хежка, Юрий Брезан и Кито Лоренц.

Такава орис. Разкази от Лужица. Подбор, предговор и превод от горнолужишки на Георги Вълчев. Пловдив, „Хр. Г. Данов“, 1972. Съдържа по един разказ от Ян Арнощ Холан, Миклавш Андрицки, Якуб Лоренц-Залески, Михал Навка, Ян Скала, Мар'я Кубашец, Мерчин Новак, Юрий Брезан, Мар'я Млинкова, Юрий Кравжа, Ян Ворнар, Юрий Кох.

Сто шедьоври на славянската любовна лирика. Антология. С., Народна култура, 1980, Вж. К. Лоренц, „Двойни мисли за Х. У.“ в превод на Пенчо Симов.

Поезията на ГДР от XX в. Антология. С., 1982. Вж. Кито Лоренц: „Мисли под дървения покрив“; „Струга“, „Боядисване на великденски яйца“, в превод на С. Владимиров; „Утрото на моята любима“ в превод на В. Константинов.

Юрий Брезан. Жито расте по синорите. Прев. от немски с предговор на Д. Стоевски. С., Народна култура, 1953. Съдържа цикъл от разкази.

Юрий Брезан. 52 седмици правят една година. Прев. от немски Д. Стоевски. С., Нар. култура, 1954.

Юрий Брезан. Крабат или преобразяването на света. Роман. Прев. от немски Анна Лилова. Предговор Е. Кузманова. С., Народна култура, 1983.

Георги Вълчев

SLAVIC LITERATURES IN BULGARIAN TRANSLATION

(Summary)

This collection is the third of eight volumes on the reception of European literatures in translation in Bulgaria. The edition is sponsored by the Austrian state foundation Kultur-kontact and the SOROS Center of Arts — Sofia. The essays were written from 1993 to 1998 by the considerable team co-chaired by Ass. Prof. Stephan Kozhuharov, then director of the Institute for Literature at BAS, and Alexander Milanov and Gancho Savov, then chairmen of the Translators' Union in Bulgaria.

The authors adhere to the cultural-historical research method focusing on the main stages in the spiritual development in Bulgaria and highlighting the way the historical situation determines the choice of works to be translated and the manner of their translation.

We have reviewed the most popular authors from the Belarussian, Ukraine, Czech and Slovak literatures; a separate essay is dedicated to Luzich literature. Bearing in mind the academic traditions in studying Slavic literatures in the University of Sofia (since 1888), we have made a selection of the respective literatures including their reception even before the Liberation.

The stirring of an interest in Bulgara towards the work of Slavic writers was inspired by the widespread revival attitude of curiosity and sympathy to peoples that have a similar historical fate as part of multinational empires. The ensuing enlightenment prioritizing of language, literature, history and folklore quickly acquired the romantic scale of the desired state of national identity. The new scientific branch of Slavic Philology (created by Czech scholars) noted the highly linguocentric and historiographic character of the Bulgarian Revival. As Latin and German were very popular in 18th and 19th century Central Europe, a lot of Slavic texts were translated into Bulgarian via those languages. The reception of the results from their worldview in the popular sense becomes part of the recognizable marks of Slavic identity. In this respect the 'Austrian Slavs' with their transitional space between Southeast and Central Europe attract Bulgarian attention. The heroic struggle of the Polish people becomes a model for the solving of similar Bulgarian problems. The translated works are interesting, but often lacking in depth. A systematic publication of multi-volume edition starts only after WW2. The publishers were forced to comply with the developing mass taste in literature. The following editions have been especially welcoming for Slavic literatures: Bulgarska sbirka, Dennitsa, Naouka, Slavyanski glas, Septemvri, Plamuk, Fakel, Letopisi, etc. As in other areas of public life, the reception of Slavic literatures in Bulgaria was marked by several major turning points: the national liberation, the big Slavic cultural invasion in Bulgaria, the socialist Slavic unity in the years after WW2, despite the fact that it was dominated by Soviet culture. Whole anthologies of Slavic poetry and prose are published. New generations of translators are mastering

their skills while translating Adam Mickiewicz, Henryk Sienkiewicz, Yaroslav Hashek, Carel Chapek; there are translations of contemporary writers such as Yezi Andjeevski, Cheslav Milosh, Vaclav Havel, Milan Kundera, etc. Slavic literatures are received in a scale appropriate for their place in European literary and cultural relationships. In the present volume we have stressed the contribution of Bulgarian translators of Slavic literatures. The finalization of the work on the essays has different deadlines between 1993 and 2000. In the concluding essays we have listed the used bibliography of the translations. We have also highlighted the major research works in the history of Slavic literatures.

СЛАВЯНСКИ ПИСАТЕЛИ, ПРЕВЕЖДАНИ НА БЪЛГАРСКИ ЕЗИК

Абрамов, Я. 131
Адамович, Алес 10, 12, 14
Алда, Ян 324
Александрович, А. 7
Анджейевски, Йежи 6, 130, 169
Асник, А. 117, 118

Багданович, М. 14
Бажан, Микола 55, 56, 83
Балек, Ладислав 288, 289
Балуцки, М. 118
Барадулин, Ригор 14
Баш, Яков 57
Беднар, Алфонз 268, 270, 271, 272
Безорудко, Виктор 59
Безруч, Петър 319, 320, 323, 330, 343—348, 356, 399
Беньо, Ян 271
Беркова, Александра 341
Бибъл, Константин 321, 322, 327, 329, 381
Бикав, Васил 10, 12, 13, 14, 15, 17—21, 37
Билкун, Микола 59
Билоус, Дмитро 59
Блажкова, Ярослава 285
Блатни, Иван 317, 318
Боденек, Ян 271, 272
Бойко, Грицко 56
Борзенко, Степан 56
Боровски, Карел Ховличек 339
Брандис, Казимеж 128
Бржезина, Отокар 319
Брил, Я. 12
Броневски, Владислав 131
Броука, П. 8, 9
Бузаши, Ян 277, 281
Буриан, Е. Ф. 382
Бядуля, Зм. 10, 12, 15

Валек, Мирослав 276, 277, 278, 281, 283, 291—292
Ванчура, Владислав 336, 338, 340, 341, 342, 355
Василченко, Степан 58
Ваянски, Светозар Х. 276
Вежински, К. 119, 123, 155
Верих, Ян 322, 323
Вершигора, П. 57
Вилде, Ирина 58
Виликовски, П. 290
Винграновски, Микола 59, 60
Виниченко, В. 53
Виспянски, Станислав 117, 118, 197
Витка, В. 37
Виткевич-Виткаци, Станислав И. 129, 136—140, 197, 209
Вишня, Остап 53, 59
Вовчок, Марко (псевд. на Мария Вилинска-Маркович) 47, 49, 50, 56, 62—65
Водичка, Феликс 340
Войтила, Карол (вж. Йоан Павел II, папа)
Волкер, Иржи 319, 320, 329, 334, 338, 349—352, 399
Воронко, Платон 59
Восковец, Иржи 322, 323
Вратислав, Вацлав 310
Връхлицки, Ярослав 311, 312, 319. 320, 353—357
Вялюгин, А. 10, 37

Галан, Ярослав 58
Галчински, Константи 131
Гартни, Т. 10
Гарун, А. 37
Гашпарова, Елеонора 285, 289
Гилевич, Нил 9, 11, 14, 22—27
Глебка, П. 8
Голованивски, Сава 56, 58
Головацки, Якив 51
Гомбрович, Витолд 129, 139, 170, 209
Гончар, Олес 57, 58, 67—70
Грегор, Петер 281
Гринченко, Борис 52

Гроха, Лаврин 59
Грушевски, М. 53
Гуцало, Евген 57, 59

Добшински, Павол 286
Довженско, Александър 59
Домбровска, Мария 128
Донченко, Олес 59
Драч, Иван 59, 60
Дърда, Ян 337
Дюричкова, Мария 286

Ербен, Карел Яромир 310, 315, 316, 329
Ербова, Карла 328
Ефремов, С. 53

Жари, Щефан 276, 281
Жачек, Иржи 323, 324, 325, 327, 328, 330
Жеромски, Стефан 128, 130, 134, 141—154
Жулавски, Й. 122, 166
Журахович, Семен 58

Забила, Наталия, 54
Завада, Вилем 323, 324, 329, 330, 381
Загребелни, Павло 59, 60
Заплетал, Зденек 338
Заполска, Г. 118
Запотоцки, Антонин 337
Зарецки, М. 10, 15
Зарудни, Микола 59
Засим, М. 8
Захрадник, Освалд 274
Захрадничек, Ян 317, 318
Зейер, Юлиус 336, 358—360

Иваненко, Оксана 54, 57
Иваничук, Роман 58
Ивашкевич, Ярослав 128, 130, 131, 155—161
Илакович, К. 123
Илемницки, Петер 284
Иллаковичувна, К. 119
Илченко, Александър 57
Ирасек, Алоис 333, 337, 339

Йежина, Збигнев 131
Йесенски, Янко 285, 293—294
Йоан Павел II, папа 127, 134
Йон, Радек 339
Йоханидес, Ян 273

Какош, Ян 273
Каменска, Ана 133
Кантуркова, Ева 341
Капушчински, Ришард 130
Карасек, Иржи 336
Караткевич, Уладзмир 10, 12, 13, 14, 28—30
Касал, Лубор 328
Каспрович, Ян 122, 123, 156, 162—168
Квитка-Основяненко, Григорий 47, 63
Клима, Иван 341
Кобилянска, Олга 51, 52, 58, 71—75
Ковалчик, Властимил 277
Ковач, Микулаш 276
Ковачик, Мариан 277, 278
Ковачова, Павла 286
Ковинка, Александър 59
Ковпак, С. 57
Колар, Ян 275, 277
Колас, Якуб 8, 9, 10, 13, 16, 31—37
Коленич, Иван 281
Коломиец, Александър 60
Компаниец, Л. 59
Конвицки, Тадеуш 129, 169—172
Кондрот, Войтех 277
Конопницка, Мария 117, 118, 128, 211, 247
Копиленко, Александър 58
Корнейчук, Александър Е. 53, 59
Корнхаузер, Юлиан 133
Костенко, Лина 59, 60
Костомаров, Микола 49
Котляревски, Иван П. 47, 52, 60
Кохановски, Ян 116, 131, 132, 209, 226
Коцвърлихова, М. 328
Коцюбински, Михаил М. 50, 83
Кошидовски, Зенон 130
Кошински, З. 130
Кошка, Ян 277
Кравченко, Евгени 59
Крал, Франьо 285, 289
Крал, Янко 278, 279, 280, 295—296
Красицки, Йежи 127
Краско, Иван 276, 281
Кратохвил, Иржи 341
Крашевски, Юзеф 128, 134
Крашински, Зигмунт 117, 225, 246
Кржоупал, В. 328
Кризеова, Еда 341
Крил, Карел 317, 318
Кропивницки, Марко 51

Кручковски, Леон 130
Кръчмери, Щефан 281
Кршиванек, Владимир 326, 330
Кужел, Душан 273
Кукучин, Мартин 286
Кулиш, Пантелеймон 47
Куляшов, А. 9, 10
Кундера, Милан 6, 326, 361—367
Купала, Янка 8, 9, 10, 13, 16, 34, 35, 37, 38—42
Кърно, Милош 9
Кшижановски, Юлиан 126

Лазарова, К. 285
Лаучик, Иван 281
Лацина, Вацлав 324
Ле, Иван 58
Леви, Иржи 340
Лем, Станислав 128, 129, 179—183
Лехон, Я. 131
Лешмян, Б. 131
Линда, Й. 368, 369
Липска, Ева 133
Лубенски, Петро 58
Лубкивски, Роман 59
Лучина, Янка 36

Майерова, Мария 337, 339
Макайонак, А. 10, 13
Малишко, А. 55
Марек, И. 337, 338
Маршичек, Властимил 317, 338
Масенко, Терен 56
Маузон, А. 10
Маха, Карел Хинек 310, 315, 320, 324, 329, 338, 355, 368—371
Махар, Йозеф С. 312, 332
Мележ, Иван 11, 31, 35
Метлински, Амвроси 52
Милота, Карел 328
Милош, Чеслав 6, 128, 133
Минач, Владимир 268, 271, 272
Минко, В. 59
Михал, Карел 340, 342
Михалик, Войтех 276, 277, 281, 283
Михалкович, Йозеф 277, 278
Мицкевич, Адам 6, 117, 118, 119, 120, 131, 132, 146, 184—193, 246, 256, 260
Мишливски, Веслав 130, 226
Мищенко, Дмитро 58
Мнячко, Ладислав 268, 297—298
Мокриев, Юрий 54, 59
Моторни, Александър 59
Мрожек, Славомир 129, 131, 138, 196—199
Мукаржовски, Ян 340, 342, 370, 372—373
Муратов, Игор 57
Мушкетик, Юрий 59

Навуменка, И. 13
Нагнибеда, М. 55
Надаши-Йеге, Ладислав 286
Налковска, Зофия 128
Незвал, Витезслав 315, 319, 320, 321, 326, 327, 328, 329, 338, 340, 342, 374—383
Немцова, Божена 337, 339
Неруда, Ян 246, 311, 312, 315, 319, 324, 329, 332, 337, 338, 384—392, 399
Несвадба, Йозеф 339
Неф, Владимир 339
Новак, Ладислав 323
Новомески, Ладислав 277, 281, 283, 299—302
Нойман, Станислав Костка 323, 324, 326, 329, 339
Норвид, Циприан Камил 131, 246
Ноха, Ян 324
Нохавица, Яромил 328

Ожешкова, Елиза 128, 200—204, 211
Олбрахт, Иван 337, 339
Олес, Александър 52, 53
Олийник, Борис 59, 60
Ондруш, Ян 281, 282, 283
Ортен, Иржи 326
Отченашек, Ян 337, 338, 393—396
Ошецка, Агнйешка 131, 133

Павел, Ота 338, 339
Павликовска-Ясножевска, Мария 131
Павличко, Дмитро 59, 60, 76—81
Панчанка, П. 9
Панченко, П. 37
Паточка, Ян 340, 342
Пелц, Яромил 327
Пем, Карол 281
Първомайски, Л. 55
Пестрак, П. 8
Петерай, Камил 277, 278
Петерка, Йозеф 327
Петишка, Едуард 338
Пецка, Карел 341

Пиларж, Ян 323, 324, 330
Плавка, Андрей 271
Попович, Й. Ст. 284
Прус, Болеслав 128, 130, 134, 146, 205—213
Пташникав, Ив. 10, 13, 14
Пуйманова, Мария 337, 339
Путрамент, Йежи 128
Пухмайер, Антонин 310
Пшибишевски, Станислав 118, 128, 214—222
Пшибош, Ю. 130
Пшиманодски, Януш 130

Райсел, Владимир 276, 281
Реймонт, Владислав 128, 130, 223—234
Репка, Петер 281
Ржезач, В. 337
Рибак, Натан 58
Рилски, Максим 55, 56, 82—88
Ритнер, Тадеуш 118
Рихтер, Милан 281, 282, 283
Ролич-Лидер, Вацлав 123
Ростворовски, Карол Хуберт 118
Руденко, Микола 56
Ружевич, Тадеуш 131, 133, 138, 235—242
Руфус, Милан, 277, 281, 283
Рябокляч, И. 57
Рябощан, Иван 59

Сачанка, Б. 10, 13, 15
Сватоплук, Т. 337
Светла, Каролина 338
Свобода, Я. 328
Сейферт, Ярослав 321, 327, 329, 339, 340, 342, 381, 397—402
Секора, Одржей 338
Сенкевич, Хенрик 6, 127, 130, 134, 146, 225, 243—254
Симоненко, Васил 59
Сингаивски, Микала 59
Синелников, Лев 59
Сипакова, Янка 13
Сис, Карел 325, 327
Скала, Иван 323, 324, 330
Скарлант, Петер 325, 326
Скацел, Ян 317, 318
Скляренко, Семен 57, 58
Сладкович, Андрей 275
Словацки, Юлиуш 117, 121, 131, 166, 242, 246, 255—261
Слонимски, Антони 131
Сметанова, Индржишка 341
Смрек, Ян 276, 281
Собко, В. 57, 59
Соливайсова, Злата 281
Солович, Ян 273
Сосюра, Вл. 55, 83
Соучкова, Милада 328
Стаф, Леополд 123, 131, 156
Стахо, Ян 276, 277, 278, 281
Стелмах, Михайло 57, 60
Стерн, А. 131
Стефаник, Васил 51, 57, 71
Стецюк, Яков 58
Стражай, Щефан 277
Стралцов, М. 10, 13, 16, 37
Субтелни, Орест 61
Суходолски, Владимир 59

Танк, М. 8, 9
Твардовски, Александър 37
Тетмайер, Кажимеж 123, 124, 230
Тил, Йозеф Кайетан 311, 338
Типълт, Яромил 328
Тичина, Павло 53, 54, 55, 83
Томан, Йозеф 338
Топол, Яхим 328
Ткаченко, Валентина 59
Трефулка, Ян 341
Тувим, Юлиан 119, 131, 146, 155, 262—267
Тютюнник, Григир 59
Тютюнник, Григорий 57, 59, 89—91

Украинка, Леся (псевд. на Лариса Петровна Косач-Квитка) 50, 57, 83, 92—96
Урбан, Мило 272, 285, 289

Фабри, Рудолф 281
Фелдек, Любомир 276, 277, 278, 283
Фигули, Маргита 272, 287, 289
Фишерова, Даниеле 341
Флашка, Смил 316
Флориан, Мирослав 323, 324, 330
Франко, Иван 50, 52, 53, 56, 83, 86, 97—103
Фукс, Ладислав 403—405

Хабай, Иван 271, 273, 287
Хавел, Вацлав 6, 323, 406—410

Хавел, Иржи 328
Халас, Франтишек 318, 381
Халек, Витезслав 311, 312, 319
Ханка, Вацлав 308, 309, 368, 369
Хашек, Ярослав 6, 338, 411—420
Хвйездослав, Павло Орсаг 276, 278, 283, 303—306
Хевиер, Даниел 28
Хечко, Фр. 285, 289
Хивешова, Даниела 280
Ходрова, Даниеле 341
Холан, Владимир 322, 324, 327, 329, 381, 421—426
Хора, Йозеф 319
Хорак, Й. 285
Хоржец, Яромир 328
Хорничек, Мирослав 339
Хофмайстер, Адолф 382
Храбал, Бохумил 427—430
Хробак, Доброслав 287
Хрубин, Франтишек 323, 324, 330

Чапек, Карел 6, 322, 338, 431—444
Чапек-Ход, Карел Матей 336
Чарот, М. 10, 15
Челаковски, Франтишек Л. 310, 368, 369
Черни, Адолф 275, 312, 319
Черник, Михал 327
Четвъртек, Вацлав 338
Чех, Сватоплук 312, 319, 320, 329, 331, 332, 337, 339
Чигринав, Иван 10, 14, 31, 35
Чорни, К. 12, 15, 35
Чумак, Роман 56

Шалда, Франтишек Ксавер 340, 342, 445—448
Шамякин, Иван 8, 10, 11, 43—45
Шанявски, Йежи 130
Шафарик, Павел Й. 284
Швантнер, Франтишек 271, 286, 287, 289
Шевченко, Тарас Г. 47, 50, 54, 63, 83, 99, 104—114
Шиктанц, Карел 317, 328
Шикула, Винцент 273, 285, 287, 290
Шимановски, Г. 59
Шимборска, Вислава 133
Шимон, Йозеф 325, 327
Шимонович, Ян 277, 278
Шрамек, Фр. 326
Шулерж, Олдржих 341

Щроблова, Яна 317, 318, 328
Щур, Людовит 277

Юнгман, Йозеф 307, 369
Юрандот, Й. 130

Яковленко (псевд. на Ал. Кониски) 49
Янда, Р. 328
Янишчиц, Я. 15
Яновски, Юрий 58
Ярош, Петер 273, 287, 288, 289
Ярункова, Клара 285, 289
Ясенски, Бруно 127
Ясножевска, М. П. 155
Яструн, Мечислав 131
Яшик, Рудолф 288

ПРЕВОДАЧИ НА СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ В БЪЛГАРИЯ

Авгарски, Георги 78
Агопян, Мара 216, 217, 218
Александров, В. 54
Александрова, Соня 271
Александрова, София 271
Алипиев, Петър 55, 56, 85, 86, 87, 276
Ангелов, Божан 98
Ангелов, К. 60
Андрейчин, Иван Ст. 51, 162, 164, 165, 167
Андрейчин, Любомир 145, 152, 154, 254
Антонов, Николай 32, 37, 39, 84
Арабаджиев, Драгомир 272
Арнаудов, Вл. 245
Арнаудова, Ю. 51, 64
Атанасов, В. Я. 245
Атанасов, Петко 56, 58, 59, 64, 68, 74, 94, 101, 102, 103, 114
Атанасова, Магдалена 127, 128, 134, 157, 181, 182, 230, 232, 233, 235
Атанасова, Милена 328
Атанасова, Ст. 288

Багряна, Елисавета 24, 156, 158, 161, 176, 194, 259, 276, 319, 321, 324, 378, 380
Бакалов, Георги 53, 97, 124, 175
Бакалов, Т. 219
Бакалова, Ст. 219
Бакърджиев, Стоян 55, 57, 59, 93, 94, 95, 96, 101, 103, 131, 134, 260, 455, 457
Бакърджиева, Гинка 341, 381
Балабанов, Никола 100
Балабанова, Христина 298, 366, 380, 381, 426
Балан, А. Т. (вж. Теодоров-Балан, А.)
Барбар, Ружа 142, 224, 234
Бахнева, Калина 129, 131, 134, 136, 137, 139
Белев, И. 51
Белинска, Галина 128, 130
Белчев, Ив. 107
Бенев, Георги 309, 310, 368, 370
Бераха, М. 286, 287
Берберов, Михаилл 133
Берберов, Христо 9, 10, 35, 39, 40, 42, 44
Беязова-Войтова, Мария (вж. Войтова, Мария)
Биолчев, Боян 127, 180, 182
Бленика (псевд. на Пенка Денева-Цанева) 110, 111, 194, 319, 320, 351, 432
Бобчев, Ю. 51, 64
Богоявленски, Андрей 395
Божков, Б. 51, 64
Божков, Божко 129, 131, 134, 199, 240, 241, 242
Бонева, Р. 285
Борисова, Силвия 157, 210, 211, 240
Борсуков, Петър 78, 80
Ботев, Христо 49
Бошнаков, Стефан 329, 340, 373, 381, 390, 392, 418, 443, 448
Бояджиев, Иван 219, 220
Боянов, Анго 133, 158
Боянова, Ана 133
Брил (вж. Ковачев, Георги А.)
Бръзицов, Д. К. 245, 248
Буковска, Димитрина (вж. Лау-Буковска, Димитрина)
Бурова, Ани 328
Буюклиев, Иван 272, 274, 286
Бъчваров, Янко 286, 364, 365

В-въ, М. 412
Вазов, Иван 120, 125, 187, 188, 189, 191, 311, 312, 315, 319, 355, 357, 384, 385, 386
Вакарелски, Христо 134, 153, 194, 226, 227, 229, 230
Валкира, С. 218, 219
Васев, Васил 130
Василев, Димитър 85, 87
Василев, Кирил 103
Василева, З. 15
Василева, Лина 126, 181, 182

Василева, П. 260
Ведрин, Иван 42
Велев, Д. 220, 221
Величков, Константин 116, 120, 121, 187, 275
Велков, Пелин 53
Венова, Нина 366
Веселинов, Методи 12, 18
Видрарска, М. 286, 288
Витанова, Катя 270, 285, 298, 337, 338, 394
Владимиров, Симеон 11, 12, 13, 14, 18, 20, 29, 35, 37, 40, 41, 42, 44, 45, 455, 457
Владков, Димитър 413
Возницки, С. 425
Войтова, Мария 338, 406, 407, 410, 439, 440
Вълев, Иван 129, 131, 132, 134, 157, 158, 159, 160, 161, 197, 237, 272
Вълчев, Георги 10, 37, 45, 454, 457
Вълчев, Найден 8, 9, 10, 11, 14, 15, 20, 23, 24, 25, 26, 33, 34, 36, 39, 40, 41, 55, 59, 259, 260, 324
Върбев, В. Ю. 176

Габе, Дора 117, 119, 120, 121, 122, 134, 153, 156, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 174, 175, 176, 187, 189, 191, 192, 194, 221, 224, 227, 234, 236, 245, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 315, 319, 320, 351, 377, 378
Ганев, Спас 312, 332, 386
Ганчев, М. 24
Ганчева-Зографова, Анастасия 118, 129, 134, 157, 170, 177, 206, 225, 254
Генов, И. 84, 156
Генов, Паун 362
Генова, М. 328
Геновска, Веселина 126, 128, 129, 156, 169
Георгиев, Емил 100, 263, 295, 315, 320, 329, 351, 369, 371
Георгиев, М. 24
Георгиева, Жела 15
Георгиева, Здравка 366
Георгиева, Катя 176, 194
Георгиева, Кирила 8, 35, 43
Георгиева, Мария 360
Георгиева-Левенсон, Лилия 270, 271, 441
Гергова, Емилия 14
Германов, Андрей 9, 11, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 36, 39, 40, 55, 56, 59, 60, 78, 79, 80, 85, 86
Господинов, Георги 328, 381
Григоров, Д. 328, 341, 381
Грубешлиев, Леонид 394
Грубешлиева, Мария 54, 87, 110, 189, 378
Грънчаров, К. 248
Гълъбов, Константин 251

Давидков, Иван 8, 9, 23, 24, 25, 27, 33, 36, 39, 40, 55, 59, 60, 77, 78, 79, 80, 85, 86, 87, 93, 96, 102, 399
Давидович, Вл. 219
Далчев, Атанас 32, 70, 101, 194, 195, 259, 276, 321, 324, 378, 380, 399, 401, 402
Даскалова, В. 194
Дебренски, Нестор 284
Дейкова, Олга 386, 387, 392
Дерижан, Хр. Ц. (вж. Цанков-Дерижан, Христо)
Деянова, Вера 128, 133
Джамджиев, С. 69
Джерекарова, Слава 127
Диамантин (вж. Ихчиев, Л. Д.)
Димитров, Крум 42, 56, 83, 88
Димитров, С. 109
Димитров, Я. 410
Димитрова, Блага 55, 83, 88, 131, 132, 133, 134, 175, 176, 187, 192, 193, 194, 237, 259, 260, 263, 264
Димитрова, Мария 13, 29
Димов, Янко 40, 41
Динков, К. 33
Дичева, Ангелина 130
Добрев, Добромир 133, 237, 238, 239
Добрев, Иван 42, 69, 156
Добревски, Иван (Йоан Добрович) 310
Добруски, Вацлав 332, 390
Дойнов, Пламен 326
Дойчинов, Иван 14, 15, 29, 44, 56, 78, 85, 93, 95, 101
Досев, Г. 285
Дринов, М. 250
Дринов, С. 51, 108, 113, 194
Дублев, Димитър 55, 85, 194, 259, 260

Евтимова, Румяна 12, 13, 14, 15, 26, 29

Жеков, М. (псевд., вж. Андрейчин, Иван Ст.)
Жекова, Дафина 21

Железарова, Радост 342, 409
Жечев, Георги 225
Жинзифов, Райко 48, 104, 106, 111, 114, 308, 309

Захариева, Е. 33
Захариева, Невена 269, 272, 273, 285, 286, 287, 338
Звездинов, Атанас 277, 280, 317, 325, 328, 329, 330
Зидаров, Камен 54, 55, 83, 88, 110, 114, 194
Зисман, София 273
Златоустова, К. 253
Знеполски, Боян 364, 366
Знеполски, Стефан 393

Иванов, Захари 55, 59, 60, 69, 78, 80
Иванов, Никола 127, 134
Иванова, Малина 157, 202
Иванчев, Светомир 335, 355, 360, 414, 415, 416, 418, 428, 435, 436, 437
Иванчев, Ясен 428, 435
Игнатиев, Хр. 51, 72
Икономов, Димитър 126, 128, 130, 134, 147, 150, 154, 157, 158, 201, 207, 208, 210, 253, 254
Икономов, Теодосий 309
Илиев, Атанас Т. 307, 309, 310, 316, 368, 369, 370, 371
Илчев, Стефан 146, 149, 151, 153, 154
Инджов, Никола 24, 34
Исаев, Младен 38, 56
Ихчиев, Л. Д. (Диамантин) 51, 52, 107

Кадийски, Кирил 60, 102, 131, 134, 158
Кайракова, Ст. 287
Калчева, Ганка 286
Канев, Каньо 130
Каникова, Соня 271, 286, 287, 288, 321, 336, 338, 340, 360, 400, 402, 404, 429, 435
Караангов, Петър 134, 158, 237, 263, 264, 265
Каравелов, Любен 49, 50, 62, 104, 105, 106, 107, 111, 114
Карагьозов, В. 218
Карагьозов, Г. 285, 336, 394
Карагьозов, Панайот 131
Караконова, Марина 326
Каралийчев, Ангел 143, 154
Каранов, Асен 124, 187
Каранов, Ефрем 190, 193, 194
Караславов, Георги 350
Караславов, Слав Хр. 12, 18
Каратеодоров, Васил 230, 231, 387
Касабова, Снежана 288
Касъров, Владимир И. 124, 216
Касърова, Люба 335, 398, 445, 446, 447
Катранова, М. 177
Квечен, А. 180
Кесяков, Христо 51, 107, 174, 187, 189, 191, 194, 245
Кинов, В. 180, 182
Кирова, Ванда 216
Кисьов, Здравко 158, 237
Ковачев, Георги 250, 254
Ковачев, Николай 134, 189
Ковачева, К. 73
Койчев, К. 200
Койчев, П. 52
Коледаров, Стоян Н. 142, 143, 154
Колесник, Михаил 58, 59, 101, 102
Комарницки, Ив. 108
Константинов, Константин 58
Константинов, Н. 412
Коралъ 412
Костадинова, Маргарита 328, 341, 402
Кошка, Ян 296
Кръстанов, Ив. 206
Кръстев, Иван 263
Кръстева, Р. 51
Куев, Куйо 129, 130, 169, 194, 206, 254
Кънева, Пенка 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 29, 58, 59, 60, 61, 69
Кънчев, Николай 426, 455, 457
Кьосева, Ирина 338, 429
Кюльовски, Павел 274
Кюлявков, Крум 54, 109, 110, 111, 114
Кюркчиева, Маргарита 269, 341
Кючуков, Любомир 271, 272, 273, 286

Йоакимова, Здислава 134
Йорданов, Никола 52, 98, 103
Йоцов, Борис 350

Лазаров, С. 10, 11, 40
Лазарова, Ружа 365
Лакатник, Михаил 54
Ламбев, Т. 216
Лау-Буковска, Димитрина 129, 131, 136, 137, 139

Лафчиев, Ст. 253
Лашевски, С. 142
Лашкова, Лили 14, 15, 36, 37
Левенсон (вж. Георгиева-Левенсон, Лилия)
Левенсон, 68
Ленков, Григор 276, 277, 283, 285, 315, 318, 321, 322, 324, 337, 338, 356, 379, 380, 423, 435, 455, 457
Лесичков, Иван 216, 218
Лилев, Николай 319, 343, 346, 347
Лилова, Анна 457
Лингорска, Блага 130, 134, 203
Лисичарова, Екатерина 430
Лозкова, Мариана 364
Льочев, Петър 130
Любенов, Любен (и Васил Чочов-псевд. на Любен Прангов) 9, 39

М. К. 223
Мавродиев, Ст. 250
Манолов, А. 102
Манолова, Е. 59
Манолова, Наташа 69
Марангозов, Николай 276, 279, 295, 296, 300, 301, 323, 324, 378, 399
Маринов, В. 181
Маринов, Михаил 129, 131, 198
Маринов, Цв. 218, 219
Маринова, Г. 389
Маркова-Панчева, Яна 273, 338, 395
Матев, Павел 55
Матева, Елена 12, 18
Методиев, Вл. 224
Методиев, Димитър 8, 24, 27, 58, 101, 102, 111, 112
Методиев, Методи 127, 128, 129, 130, 134, 157, 172
Миланов, Александър 78, 79
Милев, Гео 52, 86, 98, 218, 220
Милев, Йордан 60, 78, 79
Милева, Виолета 134
Милева, Милена 230
Милетич, Любомир 312
Минкова, Лиляна 57, 58, 59, 65, 69, 74, 90
Минчева, Дона 10, 59, 101
Мирчев, Красимир 365
Мисирков, Г. 45
Митова, Катя 134
Михайлов, Георги 216
Михайлова, Т. 156
Младенов, Цанко 351
Морянин, М. (псевд. на Димитър Полянов) 99, 103
Муратов, Александър 24, 194, 324, 351

Найденов, С. 13
Недева, Ангелина 371, 373
Нейчева, Донка 281, 282, 283
Несторова, София 272
Никифорович, В. 13
Николов, Д. 73
Николов, И. 69
Николов, П. 182
Николова, Анастасия 410

Огнянов, Сава 312
Огнянов-Ризор, Любомир 412, 413
Одран, Милан 273
Орлинов, Орлин 78

Павлов, А. 142
Павлов, Анастас 101
Павлов, Иван 273, 364, 365, 410
Павлов, Николай 326
Пановски, Г. 412
Пантелеев, Димитър 87, 134, 259, 263, 264, 276, 305, 324, 347
Паскалева, Дора 219
Паспалеева, Веса 93
Пеев, Здравко 55
Пенчев, Владимир 409
Пенчева, Анжелина 338, 364, 365, 410, 429, 443
Петков, Кольо 126
Петкова, М. 60
Петкович, Константин 308
Петрица, Николай 219
Петрова, Р. 248
Печикова-Цветкова, Р. 194
Плахарова, Пенка 286
Подвързачова, Ана 248
Поляков, Владимир 131
Полянов, Димитър (вж. Морянин, М.)
Попов, Ал. 366
Попов, Стоян 250
Попов, Христо 13, 14, 15, 36, 40, 41
Попова, Антоанета 131, 133, 265, 266, 382, 383
Прангов, Любен (вж. Любенов, Любен)
Прокопова, Първолета 87
Прохаскова, Емилия 70

Раданова, Соня (вж. Каникова, Соня)
Радева, Андреана 131, 176, 179, 182, 263, 264
Радевски, Христо 24, 55, 245
Радоев, Иван 324
Райнов, Богомил 54, 110, 114
Раковски, Александър 380, 383
Раковски, Вътьо 194, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 286, 291, 292, 296, 300, 301, 315, 317, 318, 320, 321, 322, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 336, 338, 345, 351, 352, 366, 378, 279, 380, 381, 389, 400, 401, 402, 423, 424, 425
Ралев, Христо 58, 69, 74
Ралин, Радой 83, 88, 276, 322, 323
Рачева, Лилия 128, 129, 134, 157, 157, 171, 172
Ризор (вж. Огнянов-Ризор, Любомир)
Розева, Невяна 250
Рудин, С. И. 215
Рудников, Иван 84
Русакиев, Симеон 315, 320, 329, 369, 371

С. К. 275
С-нов, С. 177
Самоковлиев, Васил 340, 342, 365
Сапарев, Огнян 180, 181, 182
Сатанин (псевд. на Чакъров) 216, 217
Светлов, В. И. 175
Свинтила, Владимир 101, 103
Седлачкова, Таня 409
Симов, Пенчо 56, 85, 86, 100, 101, 103, 277, 278, 280, 283, 305, 315, 323, 325, 329, 356, 370, 371, 389, 457
Сираков, Петко 407
Скопаков, П. М. 108
Сл. Я. Т. 144
Славейков, Петко Р. 48, 105, 107, 111, 114, 250, 389
Смоховска-Петрова, Ванда 126, 134, 179
Спиров, П. 286
Соколов, Ижо 11, 12
Стаматова, Емилия 286, 410
Станишев, Кръстьо 87
Станчев, Лъчезар 423
Станчев, Стефан 85, 102, 103
Станчева, Б. 286
Станчева, В. 328
Статков, Димитър 42
Стефанов, Димитър 269, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 283, 285, 290, 291, 292, 300, 301, 315, 316, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 336, 347, 352, 362, 379, 380, 381, 382, 389, 392, 399, 401, 402, 423, 425, 426
Стефанов, Първан 9, 24, 34, 36, 131, 133, 134, 160, 176, 236, 238, 239, 241, 263, 264
Стефанова, Лиляна 56, 85, 87, 88
Стефанова, Невена 324
Стоевски, Димитър 457
Стоименов, Николай 336
Стойков, Стойко 414
Стойков, Стойко 428
Стойнов, Г. 194
Стоянов, Ан. 23, 24
Стоянов, Людмил 32, 39, 53, 54, 55, 56, 83, 93, 100, 110, 114, 189, 250
Стоянов, Янаки 54
Струма, Борис 33, 56, 194, 259

Т. и В.х.Ж. 216, 219, 220
Т. Н. 100
Танева, Р. 245
Ташева, Росица 366
Теодорини, Дж. 412
Теодоров-Балан, Александър 312, 355
Тилев, Димитър 286
Тодоров, Ангел 41, 54, 109, 114
Тодоров, О. 248, 254
Тодоров, Петко Ю. 51, 71
Тодорова, Даниела 430
Тонкин, Иван 127
Тр-ва, Ю. 72
Траянов, В. 342
Трифонов, Владимир 409
Трифонова, И. 443

Филипова, Вера 37
Фурнаджиев, Никола 85

Хаджиев, Тодор 403
Хаджиева, Елка 18
Харманджиев, Тодор 194
Хинкова, Василка 280
Хлебаров, Я. С. 216
Ходасевич, Вл. 219
Христов, Кирил 120, 125, 187, 188, 189, 319, 320, 329, 346, 347, 351, 356
Христова, Ноеми К. 351
Христова, Светла 409, 434

Христозов, Николай 87

Цанев, Иван 24
Цанева, Нина 271
Цанева, Пенка Денева (вж. Бленика)
Цанков, Ат. 55
Цанков-Дерижан, Христо 99, 109, 114
Цачев, Климент 84
Цветанов, Ц. 54
Цветкова, Десислава 127
Цветкова, Райна 157, 177, 209, 210, 211, 240

Чендов, Чавдар 129, 131, 134, 198
Чилингиров, Стилиян 51, 107, 109, 113, 114, 312, 320, 329
Чирков, Анатоли 41
Чолакова, Жоржета 315, 316, 326, 327, 328, 329, 330, 370, 371, 381
Чолчева, П. 73

Шекерджиев, Л. 69
Шиварова, Пенка 285, 286, 294
Шишманов, Чило 324
Шопов, Ж. 245
Шопов, Иван 308

Щерева, Алина 240
Щиплиева, Слава 123, 162, 175, 176, 187, 189, 190, 193

Юрданов, В. 250

Янакиев, Димитър 58
Янева, Дора 408, 409, 410

СЪСТАВИТЕЛИ НА СБОРНИЦИ И КРИТИЦИ НА ПРЕВЕДЕНИ В БЪЛГАРИЯ СЛАВЯНСКИ ПИСАТЕЛИ

Андрейчин, Иван Ст. 250, 355
Антонов, Николай 37
Арнаудов, Михаил 253, 347
Атанасов, Петко 56, 64, 65, 75, 94, 96, 112, 114
Атанасова, Магдалена 172

Бабакова, Светла 316, 370
Бакалов, Георги 54, 114, 355
Балабанов, Александър 71, 334, 342
Балабанов, Н. 57, 114
Балабанова, Христина 305, 321, 327, 329, 330, 340, 342, 352, 357, 360, 365, 367, 373, 381, 382, 383, 426, 433, 443, 448
Бахнева, Калина 126, 136, 138, 163, 168, 176
Биолчев, Боян 126, 127, 136, 156, 202, 235, 241
Бобчев, Ил. С. 284
Бобчев, Н. 304, 305, 306
Бобчев, Стефан С. 105, 113
Божкова, С. 112, 114
Бояджиев, Огнян 70
Бурова, А. 341
Бъчваров, Янко 270, 271, 272, 288, 289, 290, 340, 342, 395, 444

Вазов, Иван 187, 221, 222, 237, 311, 319, 385
Ванчева, В. 15, 20
Василева, Екатерина 274
Василевски, З. 163
Величков, Константин 187, 237, 311
Витанова, Катя 286, 287
Владимиров, Симеон 14, 15, 29, 40, 96, 103
Вранска, Цветана 356
Вълев, Иван 197
Вълчев, Георги 15, 18, 37, 44, 454, 457
Вълчев, Найден 15, 26

Габе, Дора 55, 173, 195, 236, 237, 257
Ганев, Спас 386
Геновска, Веселина 126, 348
Георгиев, Емил 126, 128, 147, 153, 294, 295, 302, 305, 307, 308, 311, 313, 320, 329, 334, 335, 336, 342, 345, 348, 350, 351, 352, 355, 357, 359, 360, 371, 389, 391, 454
Георгиев, Любен 75
Георгиев, Никола 419, 436, 443
Георгиева, Десислава 124, 206, 213, 254
Гончар, О. 61
Григоров, Добромир 366, 367
Грубешлиева, Мария 32, 103, 114, 282, 357
Гълъбов, Константин 251

Давидков, Иван 79, 81, 86, 101
Далчев, Атанас 329
Дамиани, Енрико 116
Данилко, Афанасий 87
Даскалов, Николай 153, 154, 313
Дашков, Т. 73, 75
Деев, Аркадий 93, 96
Дейкова, Олга 385, 388, 391
Джеролд, Д. С. 137
Дзивгов, Ал. 333
Димитрова, Блага 236
Динеков, Петър 126, 153, 156, 157, 161, 188, 195, 263, 264
Добрев, Добромир 69, 156
Домбек, Тереса 163, 174, 178
Драганов, Н. 432, 433
Драгоманов, М. 71
Душков, А. 263

Е. Д. 100, 103
Евтимова, Румяна 15, 44

Жинзифов, Райко 48, 104, 113, 114

Захариева, Невена 272, 390
Звездинов, Атанас 330

Иванов, В. 153, 156
Иванов, Йордан 275, 312
Иванова, Ана 274
Иванова, Диана 307, 371, 401, 402
Игов, Светлозар 246, 254
Икономов, Димитър 127
Илиев, Атанас Т. 369
Ихчиев, Л. Д. 57, 105, 113, 114

Йорданова, Татяна 327
Йоцов, Борис 118, 307, 333, 345, 348

Калинова, М. 357
Камбурова, Г. 327
Караангов, Петър 239
Каравелов, Любен 50
Карагьозов, Панайот 127, 265
Караславов, Георги 350
Каратеодоров, Васил 345, 348
Касърова, Люба 357, 388
Кеворкян, Кеворк 127
Кожевников, Вадим 70
Колева, Д. 352
Константинова, Елка 183
Костов, Ст. 173
Кохан, Петър 220
Кошка, Ян 278, 284, 285, 286, 290, 295, 296
Кршиж, Владимир 370, 404
Куев, Куйо 126, 176, 178, 254
Кънева, Пенка 74
Кьосев, Александър 365

Левый, Иржи 329
Ленков, Григор 283, 329, 356, 357, 383, 437
Любенов, Любен 329

Малевич, Олег 287
Ман, Маурици 224
Марангозов, Николай 275
Марчевски, Марко 53
Маршичек, Властимил 329, 342, 400
Матушевски, Р. 155
Мелконян, Агоп 183
Методиев, Методи 126, 127
Миланов, Александър 79, 81
Милев, Гео 98, 99, 103, 218, 220
Милетич-Букурещлиева, М. 355, 357
Милушева, Христина 366, 367
Минкова, Лиляна 66, 112, 114, 313
Митова, Катя 126, 211, 230
Михайлов, Камен 313
Мишев, Д. 173, 245
Москов, М. 105, 113
Мочуров, Атанас 70
Мутафов, Чавдар 252

Неделчев, Михаил 254
Нейчева, Донка 281
Никифорович, В. 13
Ничев, Боян 254
Новак, Арне 358
Нонев, Богомил 54, 114

Обретенов, Боян 203
Озеров, Лев 93, 96
Омелченко, М. 73, 75

Павлов, Иван 283, 296, 313, 316, 330, 332, 334, 340, 341, 342, 345, 348, 357, 360, 365, 367, 371, 383, 389, 395, 418, 427, 434
Павлов, Любомир 90, 94, 96
Павлов, Николай 326, 328, 330, 367, 382
Павлов, Тодор 54
Пантелеев, Димитър 32, 103, 275, 282, 357
Пата, Йозеф 312
Пенев, Боян 61, 105, 106, 113, 115, 116, 117, 119, 121, 123, 125, 162, 164, 173, 187, 189, 221, 237, 252, 253, 257, 258
Пенчев, Георги 45
Пенчева, Анжелина 365, 366, 367
Петрик, Владимир 275
Петршичек, Мирослав 378
Полянов, Димитър 53
Попов, К. И. (Мирски) 307, 311
Попович, Антон 329
Прокопова, Първолета 79, 81

Райков, С. 44
Раковски, Вътьо 275, 277, 278, 283, 291, 292, 300, 321, 329, 330, 342, 345, 348, 356, 357, 380, 382, 383, 390, 400, 401, 402, 423
Рачева, Лилия 147
Русакиев, Симеон 58, 105, 112, 113, 114
Русев, Атанас 388

Сапарев, Огнян 183
Свиленов, Атанас 21

Сестримски, Иван 70
Симов, Пенчо 283, 305, 327, 356, 357, 383, 390
Славейков, Пенчо 125, 332, 342, 386
Смоховска-Петрова, Ванда 126, 153, 156, 209, 260, 263
Снежко, Зм. 31, 32, 37
Станкевич, Р. 15, 16
Стефанов, Димитър 277, 278, 280, 282, 283, 289, 290, 291, 300, 316, 329, 348, 356, 357, 383, 402, 420, 425, 426
Стефанов, И. 388
Стоянов, Людмил 32, 53, 54, 83, 103, 218, 275, 282, 319, 355, 357
Стрезимиров, И. 54

Теофилов, Иван 127
Терзийска, Лидия 102, 112, 114
Тилев, Димитър 285, 348
Тодоров, Ангел 23, 45, 114
Тодоров, Величко 290, 330, 345, 348, 357, 360, 371, 383, 389, 391, 392, 434, 443, 448
Тодоров, Н. 70
Тодоров, Петко Ю. 51, 64, 71
Топчиева, Катя 19, 20

Урбан, Зденек 385

Фелдман, В. 216
Филипов, Никола 333

Хмел, Р. 288
Христов, Кирил 345, 346, 347, 348, 355, 357

Цанев, Георги 286, 342, 431, 432, 447
Цанков, Христо 331, 335, 341
Цветков, Иван 55
Цветков, Р. 21

Чавдаров, М. 54
Чавдаров, Р. 357
Чекарлиева, Надя 287
Чендов, Чавдар 198
Чилингиров, Стилиян 57, 173, 275, 282, 312, 313, 319, 355, 385
Чолакова, Жоржета 316, 327, 329, 330, 370, 381, 382, 383
Чукалов, Сава 110, 114

Шалагинов, Б. 96
Шалда, Франтишек Ксавер 345, 349, 351, 353
Шелудко, Д. 111
Шимечкова, Соня 313
Шишманов, Иван Д. 52, 57, 71, 96, 99, 105, 113, 114, 253
Шпильова, О. 61, 105, 112, 113, 114

СЪДЪРЖАНИЕ

Славянските литератури в български превод — *Иван Павлов*. 5
Преводна рецепция на белоруската литература в България — *Румяна Евтимова*. . 7
Васил Бикав — *Румяна Евтимова*. 17
Нил Гилевич — *Румяна Евтимова*. 22
Уладзимир Караткевич — *Румяна Евтимова*. 28
Якуб Колас — *Румяна Евтимова*. 31
Янка Купала — *Румяна Евтимова*. 38
Иван Шамякин — *Румяна Евтимова*. 43
Преводна рецепция на украинската литература в България — *Лидия Терзийска*. . . 46
Марко Вовчок — *Лидия Терзийска*. 62
Олес Гончар — *Лидия Терзийска*. 67
Олга Кобилянска — *Ренета Божанкова*. 71
Дмитро Павличко — *Лидия Терзийска*. 76
Максим Рилски — *Лидия Терзийска*. 82
Григорий Тютюнник — *Лидия Терзийска*. 89
Леся Украинка — *Лидия Терзийска*. 92
Иван Франко — *Лидия Терзийска*. 97
Тарас Шевченко — *Лидия Терзийска*. 104
Преводна рецепция на полската литература в България между двете световни войни — *Калина Бахнева*. 115
Преводна рецепция на полската литература в България след Втората световна война — *Панайот Карагьозов*. 125
Станислав Игнаци Виткевич (Виткаци) — *Калина Бахнева*. 136
Стефан Жеромски — *Панайот Карагьозов*. 141
Ярослав Ивашкевич — *Панайот Карагьозов*. 155
Ян Каспрович — *Калина Бахнева*. 162
Тадеуш Конвицки — *Калина Бахнева*. 169
Мария Конопницка — *Калина Бахнева*. 173
Станислав Лем — *Десислава Георгиева*. 179
Адам Мицкевич — *Боян Биолчев*. 184
Славомир Мрожек — *Боян Биолчев*. 196
Елиза Ожешкова — *Калина Бахнева*. 200
Болеслав Прус — *Калина Бахнева*. 205
Станислав Пшибишевски — *Магда Панова*. 214
Владислав Станислав Реймонт — *Панайот Карагьозов*. 223
Тадеуш Ружевич — *Калина Бахнева*. 236
Хенрик Сенкевич — *Калина Бахнева*. 243
Юлиуш Словацки — *Боян Биолчев*. 255
Юлиан Тувим — *Панайот Карагьозов*. 262
Преводна рецепция на словашката литература в България — *Иван Павлов*. 268
Преводна рецепция на словашката поезия в България през XX век — *Христина Балабанова*. 275

Преводи на словашка белетристика в България — *Величко Тодоров*. 284
Мирослав Валек — *Иван Павлов*. 291
Янко Йесенски — *Иван Павлов*. 293
Янко Крал — *Величко Тодоров*. 295
Ладислав Мнячко — *Иван Павлов*. 297
Ладислав (Лацо) Новомески — *Иван Павлов*. 299
Павол Орсаг Хвйездослав — *Христина Балабанова*. 303
Начално проникване на чешката литература в България — *Иван Павлов*. 307
Преводна рецепция на чешката поезия в България през XX век — *Христина Балабанова*. 314
Български преводи на чешка художествена проза през XX век — *Величко Тодоров* 321
Петър Безруч — *Христина Балабанова*. 343
Иржи Волкер — *Христина Балабанова*. 349
Ярослав Връхлицки — *Христина Балабанова*. 353
Юлиус Зейер — *Христина Балабанова*. 358
Милан Кундера — *Христина Балабанова*. 361
Карел Хинек Маха — *Жоржета Чолакова*. 368
Ян Мукаржовски — *Христина Балабанова*. 372
Витезслав Незвал — *Христина Балабанова*. 374
Ян Неруда — *Иван Павлов*. 384
Ян Отченашек — *Иван Павлов*. 393
Ярослав Сейферт — *Христина Балабанова*. 397
Ладислав Фукс — *Величко Тодоров*. 403
Вацлав Хавел — *Иван Павлов*. 406
Ярослав Хашек — *Величко Тодоров*. 411
Владимир Холан — *Христина Балабанова*. 421
Бохумил Храбал — *Иван Павлов*. 427
Карел Чапек — *Величко Тодоров*. 431
Франтишек Ксавер Шалда — *Христина Балабанова*. 445
Лужишката литература и нейното присъствие в България — *Георги Вълчев*. 449
Резюме на английски език. 458
Славянски писатели, превеждани на български език. 460
Преводачи на славянски литератури в България. 465
Съставители на сборници и критици на преведени в България славянски писатели. 471

Преводна рецепция
на европейските литератури
в България
Том 4
Славянски литератури

Българска
Първо издание

Редактор Мила Вълкова
Техн. редактор Драга Бонева
Коректор Анелия Йосифова
Художник Богдан Мавродинов

Издателски индекс 90
Формат 70×100/16 Печатни коли 29,75

Печатница на Академичното издателство „Проф. Марин Дринов"
1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев", бл. 5 Поръчка № 89

http://www.bgob.net/acad_publ_house.asp

ISBN 954-430-859-8 (т. 4) (АИ „Проф. М. Дринов")
ISBN 954-8712-14-8 (т. 4) (ИЛ – БАН)