

# РИТЪМ НА ПРОЗАТА И ХУДОЖЕСТВЕН ПРЕВОД

АТАНАС СЛАВОВ

(сб. "Изкуството на превода", изд. "Народна култура", 1969 г.)

Всички приведени примери имат за цел не да хвърлят сянка върху преводаческата и редакторската работа, вложена в тях, да отричат полезността на направените преводи, усилията на преводачите или таланта им. Те имат за цел да осветлят един чисто теоретичен въпрос, който - пак повтарям - има малко общо с конкретната работа на преводача върху дадено произведение поради редица съображения (между другото - съвсем не на последно място - въпроса за сроковете, които се дават от издателствата) - А. С.

Имал съм случай да се убедя, че доста наши преводачи и особено редактори, ако не отхвърлят напълно, то поне се отнасят скептично към тъй наречения "ритъм в прозата": "Ритъм на прозата?" Знаменателно наистина, но нека първо да предадем точния смисъл на превода, да помислим за настроението в по-интересните пасажки, за стила... Да се тревожим за ритъма в прозата, е повече от лукс! - мнение, колкото невярно, толкова и порочно. Защото без чувство за ритъм на фразата и най-титаничните усилия, положени от преводача, няма да му помогнат да овладее нито стила на автора, нито настроението, нито пък ще му позволят да предаде в истинския смисъл на думата - *смисъла* на преведаното произведение.

Колкото и странно да звучи приведенният факт за всеки, който се е занимавал достатъчно дълго и сериозно с живото художествено слово, трябва да прибавя, че горният скептицизъм може да се срещне и сред тежките световни академични среди. Например известният съветски авторитет по теория на литературата Л. И. Тимофеев пише следното в

своите "Очерци по теорията и историята на руския стих"<sup>1</sup>:

"Основният признак на ритъма е преди всичко  
закономерната повторимост на еднородни явления ; оттука -  
определението "ритъм в прозата" изисква установяването на  
такава повторимост. Вместо това обаче *в прозата имаме работа  
с една първоначална ритмичност, която не преминава в ритъм с  
поне елементарно отчетлив строеж* (к. - Л. И. Т.) ... Така че  
ритъмът в прозата като нещо определено няма ясно  
съдържание, разтеглив е и обозначава въобще организираност  
на художествената реч..."

И по-нататък, говорейки за отчетливо отделилия с пауза стих  
като основна ритмична единица в поезията, Тимофеев добавя:

"Ето това липсва в прозата, където интонационно  
завършените части са толкова различни по строеж, че  
редуването им не образува ритъм."

За безстрастния дисектор на изтръгнатото от живия  
художествен организъм слово подобно съждение би изглеждало  
безусловно правилно. Но този, който достатъчно се е мъчил над  
художествената проза, за да стане най-сетне господар на  
перото си, прекрасно знае, че напълно "различни по строеж...  
интонационно завършени части" или недостатъчно  
организирани ритмични единици никога не могат да дадат поне  
що-годе прилична художествена проза.

Разбира се, това е един от най-трудните въпроси на  
художествената реч. Такива са впрочем и всички въпроси на  
майсторството; ако не беше така, всеки любител на перото би  
станал Шекспир, а всеки фейлетонист - Чехов. Струва ми се  
обаче, че има един подстъп, чрез който сравнително лесно  
може да се проникне в самата същина на въпроса за ритъма в  
прозата. И това е - да се изходи от практиката на  
художествения превод на големи майстори. Да видим защо.

Преди всичко и най-внимателният анализ на художествената  
проза трудно би могъл да ни покаже някакви принципни,

---

1 Л. Тимофеев, Очерки теории и истории русского стиха, Москва, 1958 г., стр.  
54-54, 68.

осезаеми отлики от ритмичния строеж на това, което наричаме "обикновена" или "разговорна" реч, на които отлики да можем да гледаме като на функционални носители на художественото. Обаче при работата с художествения превод на истински майстори на словото нещата стоят съвсем иначе. Да предположим, че се спрем на някои текстове от Гогол, Пришвин, Тургенев или Шолохов. Обикновеният ритмичен анализ по всяка вероятност няма да ни доведе до особени положителни изводи, както не е довел след толкова години работа и Тимофеев. Нека вземем обаче българските преводи на същите текстове и ги сравним. В пет от десетте случая "нещо" в оригинала се губи. Ако анализираме по-нататък тези пет случая, ние ще видим, че те са незадоволителни по най-различни съображения: едни куцат образно, други имат неточности, трети страдат от лош подбор на думи или стилови неравности. Но измежду тях обикновено ще се намери случай, при който всички художествени компоненти (образ, стил, подбор на думи и пр.) са сравнително сполучливо предадени и все пак "нещо" твърде осезателно куца; куца много повече, отколкото би могло да се очаква. Анализът на тези отделни случаи вече без особени трудности ще ни доведе до убеждението, че това, което куца, е лошият строеж на пасажа, неправилното подреждане на думите във времето, лошото организиране на художествения материал от фраза на фраза – че това неуловимо "нещо" е ритъмът на фразата<sup>1</sup>.

Казаното по-горе отдавна е потвърдено на дело. Факт е, че тези, които са далече от мъртвия литературен анализ при

---

<sup>1</sup> Примерите, с които ще си служим по-нататък, понякога наистина ще изискват доста голямо внимание. Авторът обаче смята, че не трябва да се прибягва до по-ярки примери на преводачески неудачи, тъй като последните обикновено са свързани с неудачи от извънритмичен порядък. Защото по-добре е да се лишим от евтината убедителност, за която ще трябва да заплатим с цената на опорочаването на поставения проблем, и да се задоволим с това да сме убедителни за тези, които сами са търсили пътя си в проблемите на майсторството.

подхода си към литературната материя, които сами години наред са боравили с живото слово в действие, не могат дори да допуснат съществуването на сериозна художествена белетристика, без да са овладени в нея трудностите на ритъма. Така този проблем отдавна е поставен на мястото, което му принадлежи, както в практиката, така и в теорията на превода в Съветския съюз и на Запад. За да се даде що-годе представа за съотношението на силите по този спорен въпрос, ще посоча пак двама съветски теоретици на литературата - едва ли по-малко авторитетни от Тимофеев. По-старият от тях казва:

“Художествената проза много по-често, отколкото е прието да се мисли, се стреми към каданси, към ритмична последователност на гласови подеми и падения, към алитернация и вътрешни ритми... Преди да се заеме с превода на който и да е чуждестранен автор, преводачът трябва точно да установи за себе си стила на този автор, системата на неговите образи и *ритмиката*.”

Горните мисли на именития съветски теоретик на художествения превод Чуковски са изказани още в 1926 г. в преводаческата секция на Горкиевия институт за чуждестранна литература!

Разбира се, представата за прозаическия ритъм не замръзва на едно място. В своята книга “Увод в теорията на превода” Фьодоров критикува Чуковски за това, че разглежда ритъма само като явление, срещащо се на отделни места в текста, като допълнителна езикова украса.

“Ритъмът - казва той - като закономерно редуване на синтактични единици и свързаните с него паралелизми и повторения по-малко от всичко може да се разглежда като орнаментално средство, служещо за целите на някаква отвличена формална изразителност, а е органически споен - във всяко идейно значително произведение - с неговата смислова и емоционална ос. нова. Пресъздаването на тези особености в превода не могат да бъдат формални и механически.”

Ще си позволя да кажа, че дори Фьодоров като че ли не чувствава проблемата за ритъма в нейната цялост. Въпреки в основни линии правилната теоретична постановка на въпроса, която дава, многобройните му примери са свързани изключително с някои характерни ритмични постройки, обрати, ярки паралелизми и др. Работата е там, че не само "във всяко идейно значително произведение ритъмът е споен органически с неговата смислова и емоционална основа". Ритъмът всъщност е самата основа на всяка реч, поетическа, художествено-прозаическа или разговорна - основната форма, чрез която се проявяват човешките мисли и емоции в езика. Друг е въпросът, че ритъмът в поезията организира речта по един начин, ритъмът в прозата по друг, докато ритъмът на разговорната реч не познава никаква специална художествена организация, а просто се покрива с естествените закони за езиковото организиране на членоразделната реч, които изучава синтаксисът.

## РИТЪМ В ПРОЗАТА

Когато се говори за ритъм в поезията, обикновено се разбира редуването на метричните единици в отделния стих. Теоретиците обаче от доста време вече отхвърлят стъпката като основна градивна единица на поетическия ритъм и взимат за такава самия стих. По същия начин обикновеният слушател възприема като ритъм в музиката броя на нотните стойности в отделния такт, докато музикалната теория търси по-големи ритмични единици - музикални изречения, музикални фрази и пр. Така или иначе, и за едните, и за другите ритъмът е осъзнатото чувство за съразмерност между количественото натоварване и времето или, с други думи - отношението, което показва какъв художествен товар ще получим за определен отрязък от време.

Белетристичното изкуство също е от изкуствата, които се

разгръщат във времето, тоест – когато художествената идея събуди творческия процес у автора, тя търси своята изява в конкретен художествен материал – отделни събития, мисли и образи, които се разгъват *последователно* в цялото произведение. Всяка отделна част, глава или фраза е натоварена с даден художествен материал и протича за дадено време, затова съвсем определено може да се каже, че белетристичното произведение протича пред читателя с даден ритъм.

Например в "Железният светилник" на Д. Талев материалът, който трябва да ни даде картината на един македонски град от средата на миналия век, е разпределен в четири огромни периода – от по 70-100 страници. Почти същата епоха рисува и Вазов в "Под игото". Неговата рамка обаче е по-широка, материалът му е почерпен от по-широк кръг събития. При това този по-конкретен материал е разгънат в много по-къси и повече на брой периоди.

Горното, както казваме обикновено, е въпрос на композиция – но композиция на какво? Безспорно на дадения художествен материал във времето, тоест *ритмична композиция!* И наистина всеки, който е чел гореспоменатите книги, не може да не е почувствувал коренно различната им ритмична композиция: събитията в "Под игото" текат живи, целенасочени, конкретни пред очите ни, докато в "Железният светилник", макар и далеч по-малък по обем, всичко върви бавно, описателно, с монотонността на старинна хроника.

По-нататък – всяка мисъл, образ, параграф се изразяват с различни по дължина и различно наситени с езиково-образен материал сложни изречения или отделни фрази, които протичат с различна скорост – с различен ритъм. Ще дам пример с началото на две автобиографии – едната на измисления герой на Суифт – Гъливер, другата – на Вл. Маяковски.

"Баща ми имаше малко имение в Нотингъмшир; аз бях третият от петимата му синове. Когато станах на четиринадесет

години, той ме изпрати в колежа "Емануел" в Кембридж, където прекарах три години в упорито учение, но разноските по издръжката ми (макар и съвсем скромни) се оказаха твърде големи за ограниченото му състояние и затова ме дадох на учение при прочутия лондонски лекар г. Джеймс Бейтс, при когото останах четири години. Дребните суми, които баща ми от време на време ми изпращаше, отделях за изучаване на мореплаването и онази част от математиката, която е необходима при далечни пътешествия, защото твърдо вярвах, че все някой ден ще ми се отдаде да пътувам."

Ето и Маяковски:

"Първия дом си спомням ясно. Два етажа. Горният - наш. Долният - винарница. Веднъж в годината - кораби с грозде. Тъпчеха. Аз ядях. Те пиеха. Всичко това край най-старата грузинска крепост в Багдади. Четвъртитата крепост се ограда с крепостна стена. На ъглите на стената - площадки за топове. В стените - бойници. Зад стените - ровове. Зад рововете - лесове и чакали. Пораснах. Бягах на най-високото. Снишават се планините на север. На север пролука. Мечтаех - това е Русия. Теглеше ме нататък невероятно.

Учение. Учеше ме мама и сестрите ми. Аритметиката ми се струваше неправдоподобна. Трябва да се пресмятат ябълките и крушите, които се раздават на децата. На мене ми даваха и сам давах без сметка. В Кавказ - плодове, колкото искаш!"

Разбира се, тук не се съпоставят художествените достойнства на двата пасажа. Те се съпоставят, за да се види, че сравнително еднакви по обем и сходни по съдържание (описващи родния дом, младежкия жар за пътешествия, учението - специално математиката), поради различните им ритмични организации те оставят коренно различен художествен ефект. Така по-обобщеният смислов материал на Суифт е разположен равномерно в три плавно преливащи се едно в друго изречения. Рязко сетивният, но и по-лек в смислово отношение материал на Маяковски бързо, нервено и някак по-повърхностно галопира през двадесетте и пет отделни фрази на откъса.

Струва ми се, че така погледнати, двата пасажа трябва да се приемат за различни в ритмично отношение поне колкото един фокстрот е различен примерно от някакъв старинен менует.

Но нека да направим изводите от горните встъпителни думи.

Езиковият ритъм отговаря на ритъма на самата мисъл, на логическите или емоционални импулси с техния различен пълнеж, които следват един след друг с различна скорост. В езика това се изразява с потока от фрази (отговарящи на логическите импулси) с различен езиково-образен пълнеж, които следват с различна скорост една след друга.

Така че ритъмът на речта играе изключително важна роля и за писателя, и съответно за преводача. Спокойствието и последователността в ритмичния поток на мислите или тяхната синкопична разпокъсаност с интонационни паузи, тежестта в наситеността им или тяхната повърхностност и лекота, устремът или вялостта им - всичко това най-ярко и непосредствено изразява характера и речта на даден герой.

## РИТЪМЪТ НА РЕЧТА КАТО ИНДИВИДУАЛИЗИРАЩО СРЕДСТВО

Да надникнем в превода на "Както ви се харесва" от Ризор.

Написана в най-зрелите години на Шекспир, комедията разкрива майсторството му в най-яркия му аспект. Между всички други прояви на това майсторство, разбира се, речта на героите е силно индивидуализирана - нещо, до което, за жалост, Ризор не се домогва. В стремежа си да бъде точен той не превежда това, което героите *действително казват*, а това, което според него *искат да кажат*.

Ще използваме за пример началото на комедията: докато Оливер говори по начало просто, бедно, делово, онеправданият му брат Орландо открива първата сцена с един силно приповдигнат монолог, който цели да задължи зрителя с благородния му произход и сполетелите го неправди. Езикът на



Орландо не е образен, нито пък се забелязва в него някаква особена интелектуална пластичност. Отежнените, малко неясно посочени периоди в тази първа реплика красноречиво говорят за психичното му състояние - за търсене на пътя, колебание, налучкване на бъдещо поведение, - но все пак се чувства ясно, че това е колебанието на една силна натура, която само след миг ще започне да действа.

И наистина - влиза Оливер. Шекспир в по-малко от една страница градира един светкавичен диалог и само след миг Орландо вече държи тиранина-брат за шията.

"- Знаете ли къде се намирате, сър?

- О, сър, много добре: във вашата градина.

- Знаете ли пред кого, сър?

- Да, по-добре от този, пред когото съм. Зная, че сте най-големият ми брат и по благородната сила на кръвта вие също трябва да ме знаете за брат. Общоприетият обичай ви прави повече от мен, защото сте първороден, но този обичай не може да ме лиши от моята кръв, да имаше и двацет братя помежду ни: аз имам толкова от баща си в мене, колкото и вие; макар че, трябва да призная, вашите приходи, сравнени с моите, са по-близо до неговото благородно състояние.

- Ехей, хлапак такъв...

- Хайде, хайде, по-стари братко, още сте много млад за това!

- На мене ли ще посягаш, негоднико?

- Не съм негодник: аз съм син на сър Ролан де Боа - той беше мой баща; и трижди е негодник този, който казва, че такъв баща е родил негодници. Да не ми беше брат, нямаше да махна ръка от гърлото ти, докато другата не ти изтръгне езика, задето каза тези думи - ти обруга себе си!"

И ето превода на Ризор:

"- Вие знаете ли къде се намирате, господине?

- О, господине, много добре: във вашата градина.

- А знаете ли пред кого, господине?

- Да, по-добре, отколкото ме познава този, пред когото стоя. Знаем, че сте моят най-голям брат и по силата

на кръвното родство и вие би трябвало да ме знаете като свой брат. Според общоприетия обичай вие сте нещо повече от мен - защото сте първородният син; но и този обичай не може да ми отнеме моята кръв, пък ако ще помежду ни да има и двадесет братя. И аз съм също толкова син на баща си, колкото и вие, макар че, право да си кажа, вашите доходи са много по-близо до неговите, отколкото моите...

- Какво, момче?

- Полека, полека, стари братко - много сте млад за това.

- Дигаш ръка върху мене, негоднико?

- Аз не съм негодник; аз съм най-младият син на Роланд де Боа; той беше моят баща и триж негодник е този, който каже, че такъв баща е създал негодници. Ако ти не беше мой брат - нямаше да махна тази ръка от гърлото ти, докато другата не ти откъсне езика, задето изрече тези думи. Ти сам себе си обругаваш!"

Това "Вие" и това "А" пред глагола в първите реплики на Оливер ги правят разговорни. Особено второто предполага, че Оливер е изчакал отговора на Орландо, чул го е и откликва на него. Така у Ризор се получава гладък разговор, докато у Шекспир чрез силното начално положение на глагола репликите са изсечени рязко, звучат настъпателно, при втората въпросът идва, без да се изчака отговорът на Орландо.

В следващата си реплика Орландо вече ни се представя в различна светлина в сравнение с това, което е в първия си монолог. Той е взел твърдо решение да се противопостави на брат си. Фразите хвърчат устремно, като светкавични удари на шпага: в ритмиката им почти може да се долови строга метричност. Това важи още повече за репликата, която произнася, когато вече е хванал Оливер за гушата. И там омекотяващото начално "Аз" на Ризор придава разговорен характер на репликата. А чиновническо-прошенописките: "по-добре, отколкото този", "според", "пък ако ще", *"толкова си... както* и вие" (??) и приветливо разговорното: "Право да си кажа" - правят ритмично устремния Шекспиров пасаж твърде аморфен.

Ако се вгледаме внимателно, ще видим, че в резултат е изгубено не само едно формално различие. Чисто драматургически комедията се открива от сблъскването на два коренно противоположни характера – Орландо и Оливер. Както видяхме, чрез уеднаквяването на индивидуализация ритъм в речта Ризор заглажда това различие в характерите и сблъсъкът остава във въздуха.

Струва ми се, че с горния пример става по-ясно защо сериозните постановчици на Шекспир, пък и не само на Шекспир, често пъти си блъскат главите над непригодните за сценичната динамика логизирани преводи и защо последните трябва да се подлагат на специална редакторска обработка от драматурзите на театрите след мъките на първите четения.

Разбира се, едва ли е нужно да се казва, че това не е някакъв личен грях на Ризор. Доколкото съм имал възможност да следя нашата преводна литература, пренебрегването на индивидуализация ритъм на речта е масово явление.

Ето един от безбройните примери от руски: в "Судьба человека" на Шолохов има един ярък образец на детска реч.

"- Какой же я старик, дядя? Я вовсе мальчик, и я вовсе не замерзаю, а руки холодные – снежки катал потому что."

- Какъв ти старец, чичко? Аз изобщо съм си момче, и аз изобщо не мръзна, а ръцете ми са студени – снежни топки защото търкалях.

В превода на А. Спинова четем:

"- Какъв старец съм аз, чичко? Аз съм си момче и съвсем не мръзна, а ръцете ми са студени, защото търкалях снежни топки."

Изчезнал е и характерният паралелизъм, към който детето се стреми, подражавайки на големите ("Я вовсе... и я вовсе..."); изчезнала е и интонационната пауза след "а руки холодные", която идва от това, че момчето се запъва, неуспяло да развие докрай надутото изречение, което е подхванало; изчезнала е и граматически счупената последна фраза, където то се е

отказало от претенциите си да се "покаже" и бърза час по-скоро да се обясни, за да не разберат, че се е запънало. Изобщо в репликата са поправени "граматическите грешки" на Шолохов за сметка на художествените ѝ достойнства.

Бих искал да дам и един пример из "Верноподаникът" на Х. Ман в превод на д-р Ганка Найденова-Стоилова. Става дума за нелепото убийство на работника Карл, след което верноподаникът Дидерих, потресен, дълго време заеквал пред насъбраната тълпа, търси защита на съвестта си в своите внезапно изтърсени прусашки сентенции. Ман дословно казва:

"Тогава се обади Дидерих, още бледен и с разтреперан глас:

- Народът трябва да чувства силата! Чувството за силата на Кайзера не е платено много скъпо с един човешки живот!

- Стига да не е вашият - каза Хойтойфел. А Дидерих - с ръка на гърдите:

- Дори да беше моят!"

У Найденова четем:

"Тогава се обади Дидерих, още бледен, с разтреперан глас:

- Народът трябва да почувства силата! Това чувство за силата на Кайзера не е платено много скъпо с един човешки живот!

- Стига да не е вашият - каза Хойтойфел.

- Дори да беше моят!" - отвърна Дидерих с ръка на гърдите си.

Не са нужни много усилия, за да се види как представката в "почувства" и началното определително местоимение в отривистия лозунг на Дидерих, както и изглаждащото разместване на фразите и прибавянето на поясняващи думи пропуснати в оригинала, превръщат изкуствената, но красноречива насеченост на пасажа в обикновен разговор.

Дотук говорихме за ритъма на речта като индивидуализиращо средство - нещо, което като че ли се отнася предимно за

драмата или пряката реч. Но, както знаем, на първо място в художествената проза стои разказът - т. е. думите на самия автор.

## РИТЪМ НА АВТОРОВАТА РЕЧ И СТИЛ

Приемем ли казаното за ритъма на речта като индивидуализиращо средство, ние се доближаваме до следната идея: а думите на автора не са ли езиков израз на мислите, на темперамента и психическия му строеж, точно както пряката реч на героите е израз на техните мисли и характер? И не се ли подчинява речта на автора на същите езикови закони, на които се подчинява и речта на драматичния герой по простата причина, че във всяко белетристично произведение, независимо от това дали разказва в първо лице или с тона на хроникьор, авторът е облечен в дрехите на един конкретен герой, който споделя с нас своите идеи?

Наистина не са нужни много усилия, за да се види, че в речта на автора също господства характерна ритмична линия, характерна ритмична организация на системата на образите, която го отличава от всеки друг автор. Едва ли ще има някой, който не би могъл от пръв поглед да различи ритмичната организация на образите в езика на Стаматов и Михалаки Георгиев, на Гео Милев и Каравелов, на Маяковски и Суифт. Това своеобразие на ритмичната организация на езика - тоест на образите и мислите у всеки отделен автор (което го характеризира и отличава от всеки друг) - без друго е един от обществените компоненти на литературната категория стил.

Тук му е мястото да кажа, че цитираните в началото мисли на Чуковски са свързани с редица несполучливи преводи на Дикенс - този ненадминат майстор на леещия се прозаичен ритъм, който от години вече се превежда твърде несполучливо и у нас, именно защото преводачите му са глухи за очарованието на ритъма.

И пак - въпросът не е само до преводите на Дикенс. Всеки голям стилист има характерна ритмична организация на речта си, без следването на която не може и да се мечтае за задоволително предаване на това, което наричаме стил на автора.

Нека да вземем например превода на "Старецът и морето" на Хемингуей от Атанасови.

Експозицията на темата в новелата е изложена в ритмичната композиция на трите първи паралелно построени абзаца в новелата: това е отношението между "Старецът" и "Морето", което ще се разгъва оттук нататък :

"Старецът беше рибар, но морето не му даваше рибата си.

Старецът беше яко построен, но морето го беше обезобразило.

Така че старецът беше смазан от морето, но все пак в него имаше нещо - непокорения му дух, светец в очите му - и той го имаше от морето!"

Ето и самата композиция в един дословен превод:

"Той беше старец, който ловеше сам по Голфщрома в своята лодка и вече 84 дни не беше хващал нищо. В първите 40 дни с него идваше едно момче. Но след 40 дни без нито една риба родителите на момчето му казаха, че старецът е окончателно "салао", което значи, че съвсем не му върви, и момчето отиде по тяхно нареждане с друга лодка, която улови три едри риби през първата седмица. Момчето се натъжаваше, като виждаше старецът да се връща с празна лодка всеки ден, и винаги слизаше на брега да му помогне да изнесе навитите въжета или куката и харпуна, и платното, увито около мачтата. Платното беше закръпено с брашнени чували и свито, то бе като знаме на пълно поражение.

Старецът беше слаб и мършав, с дълбоки бръчки на врата. По бузите му личаха кафявите петна на кожния рак от отражението на слънцето върху тропическото море. Петната покриваха целите бузи и ръцете му бяха нарязани с белези от изтеглянето на тежки риби. Но ни един от тези белези не беше пресен. Те бяха стари като ерозията в някоя безрибна пустиня.

Всичко у него беше старо освен очите му и те бяха с цвета на морето - жизнерадостни и непокорени."

Характерно е, че първите два абзаца са почти еднакви по обем. И когато след първия следва втори, паралелен на него по строеж, съзнанието на читателя като че ли се пригажда към този обем и оттам изобщо към този ритъм на мислите. Вследствие на това скъсяването на последната ритмична единица образува около навикналото с обема на горните две ритмични вълни съзнание един вакуум, в който се създава психическо напрежение на търсене на нови асоциативни връзки. Така мисловният обрат - че морето е враг на стареца, но че те са все пак едно в своята борба, добива особена сила. В отношенията между Стареца и Морето няма лична омраза - борбата им е не лична, а диалектична. Това е едно разширяване на заглавието "Старецът и морето", което оттук нататък последователно се разгъва през цялата книга в плавното ритмично темпо, определено от първите три абзаца.

В светлината, която хвърлихме върху тези три абзаца, за нас трябва да е напълно ясна абсолютната композиционна необходимост първите два от тях да бъдат очертани като отделни ритмични единици. Единствено по този начин съзнанието ще се нагоди към монотонното прииждане на определен езиков материал, в който рязко скъсеният трети абзац ще създаде около себе си търсения психически вакуум. Всяка грапавина в тези два абзаца, всяка по-силна дума, всяка пречка, спъваща плавното течение вътре в абзаца, ще го накъса и ще попречи на мисълта лесно да го възприеме като отделна и цялостна сама за себе си ритмична единица.

За жалост в премного точния превод в началото на книгата преводачите са се впуснали да търсят най-изразителното, допускатйки доста сурови, макар и точни думи, изрази и връзки, които неоправдано привличат вниманието. Около тях течението на мисълта се бави като около ръбата скала, вместо да се плъзне, както се плъзга по огладените от дългите години речни

камъни.

"Той беше старец, който ходеше за риба сам с малка лодка в Голфщрома и ето вече осемдесет и четири дни бе излизал, без да улови нещо. През първите четиридесет дни той вземаше едно момче със себе си. Но след тези четиридесет дни, без да хванат нито една риба, родителите на момчето му казаха, че старецът е вече окончателно "салао", което значи, че съвсем не му върви, и по тяхно нареждане момчето тръгна с друга лодка, а с нея още през първата седмица уловиха три едри риби. Тъжно беше на момчето да гледа как старецът се връща всеки ден с празна лодка и то винаги отиваше до брега да му помогне да изнесе извитите въжета, куката и харпуна или свитото около мачтата платно. По платното имаше кърпки от брашнени чували и навито, то бе като знаме на пълно поражение."

"Старецът бе слаб и мършав, с дълбоки бръчки на врата. По бузите му личаха кафяви петна от доброкачествен кожен рак, който се образува при отражението на слънцето върху водите на тропическото море. Петната стигаха почти до края на бузите, а по ръцете му имаше дълбоки следи на рани от въжетата, получени при изтегляне на тежки риби. Тия белези не бяха скорешни. Те бяха тъй стари, като почвата в някоя безрибна пустиня, проядена от ерозията."

"Всичко у него беше старо освен очите му, а те имаша същия цвят като морето и бяха бодри и още непобедени."

Не са нужни много усилия, за да се види, че при подчертаните думи или фрази са избирани синоними с най-силно и самостоятелно значение, че връзките често пъти са сурови и не чисто функционални или противопоставят две съседни фрази, които в оригинала следват в едно плавно течение (вместо "и" - "а", "но" и пр.). Всичко това именно води до разпадането на трите ритмични единици на експозицията в куп по-ярки сами за себе си, но затова пък художествено неоправдани изречения.

Във:

ходеше за риба - глаголът има много самостоятелно



значение и трябва тепърва да се съчетава в съзнанието със "за риба". В английски има просто една дума - понятие: "ловуване" ;

малка лодка - епитетът също не е постоянен и вниманието се привлича от излишните емоционални и зрителни асоциации, които носи. На английски имаме строго определено "скиф" - затова би трябвало да се каже просто "лодка" ;

и ето вече... бе излизал без - много силно противопоставяне. Глаголът "излизал" освен това е твърде конкретен, докато в английски имаме плавно течение на фразата (and he had gone) - "беше я карал без" ;

взимаше едно момче - силно, много конкретен и активен глагол - просто: "с него идваше" (даже може би -"имаше");

тези - подсилващо определение - без него. Направо - "Но след 40 дни..."

"без да хванат нито една" - много конкретно - на английски е само - "без риба";

"което значи" - много ясна и сурова връзка - "което е".  
Даже още по-добре изобщо да се изпусне ;

"а с нея уловиха" - противопоставяне, докато у Хемингуей има плавно течение - "която улови". Затова мисълта тръгва в грешна посока, като че се подчертава късметът на момчето, докато важното е само едно - че морето вече не дава риба на стареца;

"имаше кръпки" - сурова конструктивна фраза; едно съществително повече, което привлича върху себе си повече образна светлина. Глаголната фраза със спомагателен глагол (както е в оригинала) се плъзва съвсем незабелязано - "беше закъпено със" и пр.

Третият абзац, който в своята сбитост, както видяхме, сбира композиционно всички художествени нишки на встъплението на книгата и таи целия му смисъл, също е лошо изпипан:

"а те" - противопоставяне, докато в пасажа има неудържимо течение; подобно на електрически ток то преминава мигом и се слива в една ярка искра;

"имаха същия цвят като" - много тромаво, много сухо, много формално логично и забавящо. Просто - "бяха с

цвета на..."

Нека отново надникнем в превода от руски - този път в една от последните работи на майстора на руската проза Панова - повестта "Серьожа". И нека веднага кажем, че тя се отличава с един близък до детската реч стил: леко натоварена фраза, къси периоди и наивна, спонтанна последователност в изреждането на фактите - без какъвто и да е стремеж към сухо граматическо логизиране.

Още на първата страница Серьожа се защитава по твърде типичен начин от нападите на възрастните, че приличал на момиче: първо - не ходи с рокля, второ - има прашка...

"А что у него такие волосы, так их сколько раз стригли машинкой, и Сережа сидит смиренно, закутанный простыней, и терпит до конца, а они все равно растут опять. Зато он развитой, все говорят. Он знает наизусть целую кучу книжек ..."

т. е. - "А пък дето имал такива коси - тях колко пъти са ги стригали с машинка, и Серьожа седи мирно, завит с кърпа, и търпи до край, а те на, пак растат. Затова пък е развит, казват всички. Знае наизуст цял куп книжки."

В превода на Драмалиева четем:

А това, дето има такива коси - че колко пъти са ги стригали с машинка, а Серьожа седи мирно, завит с кърпа, и търпи докрай, но те на, пак растат. Затова пък всички казват, той е развит (?). Знае наизуст цял куп книжки."

С "А това, дето" и противопоставянето на фразата "Серьожа седи..." с връзката "а" пасажът се логизира, обаче губи цялата си непосредственост; изчезва наивният тон, с който засегнатият Серьожа изрежда кахърите си. С изменянето на словоредата в "Затова пък..." по пътя на граматическите изисквания се губи интонационната пауза след разказа за косата, след която с внезапно хрумване (макар и външно нелогично) обиденият Серьожа цитира дочутия отнякъде комплимент, за да изтъкне достойнствата си.

Така че и тук преведеният пасаж е станал логичен, но ритмично неверен и следователно е загубил в художествен

смисъл.

Разбира се, ритмичните несполуки в превода излизат далеч не във всички случаи от противопоставянето на две съседни фрази, които в оригинала текат последователно една след друга, без да се чувствава граматическата връзка помежду им. Ще посоча един от многото примери, където имате точно обратното: плавното течение на няколко фрази (представляващи една отделна ритмична единица) бива завършено с една отривиста обобщителна фраза, след което започва нова ритмична единица - ново плавно течение. Примерът е пак из "Судьба человека" на Шолохов.

"Ночью полил такой сильный дождь, что все мы промокли насквозь. Тут купол снесло тяжелым снарядом или бомбой с самолета, а тут крыша вся начисто побитая осколками, сухого места даже в олtare не найдешь. Так всю ночь и прослонялись мы в этой церкви, как овцы в темном катухе. Среди ночи слышу..."

Или: "През нощта се изля такъв силен дъжд, че целите прогизнахме. Тук куполът съборен от снаряд или самолетна бомба, там покривът надупчен от шрапнели, сухо място и в олтара не можеш намери. Така се и щурахме в тази църква цяла нощ, като овци в тъмна кошара. Посред нощ чувам..."

Преводът на Спирова гласи:

"През нощта се изля такъв силен дъжд, че всички се измокриха до костите. Куполът тук беше съборен от тежък снаряд или от самолетна бомба, а целият покрив бе пробит от снаряди (?), сухо място дори и в олтара не се намираше. И през цялата нощ ние се прикътквахме (?) в тая църква като овце в тъмна кошара. Посред нощ някой ме дърпа..."

Там, където трябва да има плавно течение - накъсани, противоположни една на друга фрази, а там, където трябва да дойде рязко отделеното обобщение, преводачката е положила усилие да го заглади в общата езикова маса на пасажа!

И за да завършим, нека да се върнем към друг споменат вече превод - "Верноподаникът" на Ман.

След като узнава, че сестрата на Дидерих е опозорена, семейство Хеслинг остава като парализирано. Майката е замръзнала на канапето със заключени ръце. Густа се е вторачила в Дидерих, а самият Дидерих просто крачи объркан из стаята, докато най-накрая набраното напрежение се отрищва в нервното избухване на Еми.

"Тя трепна, после извърна лице към ламбата - до преди малко съвсем бяло, сега - силно зачервено, с поглед нищо невиждащ, внезапно скочи, втурна се като опарена и с гневни, несигурни крачки побягна навън, като се удари, без да почувствува болка ; побягна, сякаш изчезна в мъгла, в дим ... Дидерих се обърна с нарастващ страх към жена си и майка си."

Преводът на Найденова гласи:

"Тя трепна, после обърна лице към ламбата: преди съвсем бледо, сега то беше станало тъмнорвено. Погледът ѝ не виждаше нищо... Изведнаж тя скочи, сепна се като опарена и с гневни невидими (?) стъпки се втурна навън, удари се в рамката на вратата (?), без да почувствува болка, и изтича, сякаш потъна в дим... С растящо безпокойство Дидерих се обърна към жена си и майка си."

Очевидно е, че увличащият ритъм на пасажа е грубо нарушен с разкъсването му на три отделни изречения и прибавянето на нови пояснителни думи, а неоправданото и произволно сменяне на словоредата, разваляйки финала, разваля и цялостния му строеж.

Надявам се, че от казаното дотук става по-ясно колко важна е цитираната мисъл на Чуковски:

"Преди да се заеме с превода на който и да е чуждестранен автор, преводачът трябва точно да установи за себе си *стила* на автора, *системата на неговите образи и ритмиката...*" - защото, както вече видяхме, и системата на образите у автора, и стилът са тясно свързани с по-общия въпрос за ритмиката.

Именно като имаме пред вид ритъма, ние трябва да мислим за езиковия материал, с който да натоварим течението на последователните фрази - подбора на думи, образите,

характерните изрази, звукописа и пр. И същевременно трябва да държим сметка да не се претовари фразата на превода; да бъдем сигурни, че при този езиков товар, който сме й сложили, тя ще може да се лее с такава лекота и да се възприема със същата скорост, която имаме в оригинала.

Тук именно изниква и друг един въпрос, който Фьодоров поставя така:

“Ритъмът в прозата, където той се основава на синтактически фактори, на редуването на различни синтактични единици, е дълбоко специфичен за всеки отделен език, свързан е с неговите вътрешни закономерности (фонетични и синтактични). Механическото предаване на ритъма от един език на друг е невъзможно.”

Тази мисъл разкрива нова тема - за разликата в ритмичните основи на българската и руската, английската, немската и пр. фрази. Един труден, интересен и чакащ отговор въпрос, който засега остава открит.