



**СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“
ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ**

МАГИСТЪРСКА ПРОГРАМА „ПРЕВОДАЧ-РЕДАКТОР“

МАГИСТЪРСКА ТЕЗА

на тема:

**СТРАТЕГИИТЕ ЗА ПРЕВОД, ИЗРАЗЕНИ В ДВАТА ПРЕВОДА
НА „СЕВЕР И ЮГ“**

ИЗГОТВИЛ:

ИВЕЛИНА ВАЛЕНТИНОВА ИВАНОВА

Ф№ 771087

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ:

ДОЦ. ДАРИЯ КАРАПЕТКОВА

С О Ф И Я, 2019

Съдържание

Увод	3
За романа и преводачите	5
За намесата на преводача	8
За буквалния и дословен превод.....	18
За превода на заглавия.....	26
За предаването на собствени имена.....	36
За превода на поезия.....	41
За превода на диалект.....	48
За деепричастието	53
Заключение	58
Библиография	61

Увод

Широко застъпено е мнението, че преводачът трябва да се стреми да направи възможно най-добрия, еквивалентен и верен на оригинала превод, но истината е, че няма единно мнение как това да бъде постигнато. Всеки преводач има свое собствено кредо и различна стратегия при различните преводачески предизвикателства.

Най-популярното схващане е, че добрият превод не трябва да звучи като превод, а сякаш самият автор е писал на нашия роден език. По пътя към тази заветна цел някои преводачи си позволяват да попроменят думите и структурата на изреченията, да махнат нещо или да добавят, защото вярват, че най-важното е да предадеш същия смисъл, без да е нужно средствата да са съвсем същите, други пък следват почти дословно павирания от автора път и дори не смеят да пипнат синтаксиса. Да, при вторите често се раждат буквализми, но има и застъпници на по-буквалния превод, като философа [Ален?](#), [теоретика на преводача](#) Антоан Берман или поета Иван Христов, който споделя, че понякога би искал да превеждат поезията му малко по-буквално и да запазват повече от образите, които е използвал в оригинала.

Едни преводачи се опитват да се нагодят към стила на автора, други се чувстват като негов коректив и прекарват произведението през собствената си призма. Някои „чистят“ диалекта, други го заменят с 2-3 жаргонни думи, а трети направо си измислят собствен диалект за случая. Други обичат деепричастието за сметка на онези, които го ненавиждат...

Преводната рецепция и възгледите за превода не са константа – преводаческите техники и принципи се менят през годините, следвайки историческата конюнктура. Ако днес ни се струва странно, че в първото издание на „Мечо Пух“ у нас магаренцето Йори се казва Марко, а над къщичката на мечето виси табела с името Александров, то за тогавашния преводач това е бил уместен подход, с който да приобщи децата към историята. Връщайки се дори по-назад, ще забележим, че след Освобождението българските преводачи много често са загърбвали принципи, които са кредо на днешните преводачи – имената са се побългарявали, не се е следвала формата на оригинала, използвали са се реалии от нашия бит, за да се говори за чужди. Някои преводачи са си позволявали да вмъкват свои разсъждения, да спорят с автора, да го поправят. Тогавашните преводачи може би имат едно оправдание – те са бързали да приобщят българите към света и ясно са осъзнавали, че между обикновения наш

сънародник и чуждия бит е съществувала голяма пропаст, която е можела да бъде запълнена само постепенно. Освен това не е съществувала развита теория на превода или достатъчно мащабни дискусии за изнамирането на единни правила. Но ето че много години по-късно единни правила все още няма. Да, днес сме много по-верни на оригинала спрямо някога, но практиката показва, че при превод не се следва един наложен модел, а за по-големите проблеми има най-различни възгледи.

Целта на този труд е да сравни как двама различни преводачи са подхождали към една и съща книга и нейния превод. Изборът на викторианския роман „Север и Юг“ е обусловен от факта, че дава много широко поле за разсъждения – ~~с~~е богатия си и нелек за превод език, с поезията, с диалекта и смисловите подводни камъни той е благоприятен за анализ и разсъждения. Издаден е на български език за първи път през 2014 г. от издателство „Апостроф“ с превод на Деница Каракушева и още следващата година се появява друго издание на издателство „Персей“ с превод на Емил Минчев. Любопитно е да се наблюдава как двама преводачи от едно и също поколение по едно и също време подхождат толкова различно към ключови преводачески ситуации. Техните лични стратегии се разминават в превода на заглавия и поезия, в предаването на диалекти и в дословното следване на авторовите изречения.

Целта на сравнението не е да се даде категоричен отговор коя стратегия е най-правилна, а да се представят различните гледни точки, които могат да бъдат полезни при личния избор на всеки преводач.

За романа и преводачите

„Север и Юг“ е социален роман на английската писателка Елизабет Гаскел. Той е един от първите индустриални романи, разглеждащи конфликта между работници и работодатели. Първоначално, между септември 1854 г. и януари 1855 г., е публикуван като поредица в седмичника „Домашни думи“, издаван от Чарлс Дикенс. По същото време в седмичника излизат части и от десетия роман на Дикенс – „Тежки времена“, който се занимава със същите индустриални и социални проблеми. Това допълнително усложнява задачата на Гаскел, която трябва да бъде на висотата на Дикенс, но и да е сигурна, че двете произведения няма да са твърде сходни. Произведението ѝ излиза като самостоятелен роман през 1855 г. в два тома, допълнени с нови глави и пасажки.

Гаскел пише „Север и Юг“ като отговор на критиката, която получава първият ѝ роман „Мери Бартън“ (1848), в който се разказва за взаимоотношенията между работниците и фабрикантите в индустриален Манчестър от гледна точка на работниците. В „Север и Юг“ тя представя живота в града през призмата на представителите на висшата класа.

Действието в романа се развива основно в измисления град Милтън в Северна Англия, базиран на Манчестър, където живее Гаскел след своята женитба. Основната сюжетна линия следва живота на 19-годишната Маргарет Хейл – дъщеря на пастор от англиканската църква, който решава да напусне Южна Англия и заедно със семейството си да се премести на север, където започва да преподава като частен учител. Един от неговите ученици е младият фабрикант Джон Торнтън, който не остава безразличен към Маргарет, въпреки че двамата са коренно различни, а тя не отвърща на симпатиите му.

На север семейството се оказва в центъра на английската индустриална революция и на съпътстващите я сблъсъци между профсъюзите и фабрикантите. Първоначално Маргарет ненавижда Севера и всекидневно копнее да се върне към спокойния Юг. Тя е отвратена от шума и мръсотията на Милтън и негодува срещу социалните несправедливости, в които се сблъсква ежедневно. Постепенно мнението на Маргарет за града и хората в него се променя. Тя се сприятелява с Никълъс Хигинс, местен синдикалист, и дъщеря му Беси, която страда от белодробна недостатъчност, причинена от тежката и опасна работа в памучен цех. След множество перипетии тя променя мнението си и за Джон Торнтън.

По времето на Гаскел критиката не се изказва много ласкаво за романа. Въпреки че нейната близка приятелка Шарлот Бронте казва, че Гаскел „разбира гения на Севера“¹, това не е достатъчно и романът постепенно изпада в забвение. До 1950 г. Гаскел е възприемана като не особено важен автор с добра преценка и феминистични възгледи. Нещата обаче се променят след 50-те и 60-те години, когато модерните критици обръщат повторно внимание на романа. Автори като Катлийн Тилътсън, Арнолд Кетъл и Реймънд Уилямс преоценяват описанията на социалните и индустриалните проблеми, разгледани в романа. Те изтъкват факта, че възгледите на Гаскел са много напредничави и са в опозиция на доминиращите настроения на нейното време. От тогава романът е на особена почит заради комплексното разглеждане на сложни социални проблеми. За неговата популярност допринасят и трите телевизионни адаптации, последната от които е от 2004 г.

Преди „Север и Юг“ в България е издадено само едно произведение на Гаскел – романът ѝ „Кранфорд“, който е написан в периода 1851 – 1853 г., а е издаден на нашия пазар през 1985 г. с превод на Паша Бульова. „Кранфорд“ също е публикуван на части в списанието „Домашни думи“ и отново се занимава със социалните проблеми на Викторианска Англия.

Двамата преводачи, които ни представят „Север и Юг“ за първи път на български, са Деница Каракушева и Емил Минчев. Каракушева е възпитаничка на магистърската програма „Преводач-редактор“ и е преводач на над 10 романа, сред които „Британия Роуд 22“ на Аманда Ходжкинсън, „Фани Хил“ на Джон Клилънд, „Истината за Алис“ на Дженифър Матю и други. Емил Минчев е роден през 1984 г. в София. Завършил е Първа английска гимназия и СУ „Св. Климент Охридски“. За разлика от Каракушева, която е преводач предимно на съвременни романи, той е работил върху не-малко класики. Превел е над 40 книги от английски език, сред които има творби на Оскар Уайлд, Брам Стокър, Уилям Текери, Франсис Скот Фицджералд, Ръдиард Киплинг и други. Автор е на четири романа, сборник с разкази, статии по проблеми на изкуството и един киносценарий.

По принцип рядко се издава една и съща книга за толкова кратък период, изключение правят популярни класики като „Малкият принц“, която се появи в няколко нови издания веднага щом изтече срокът за авторските ѝ права. В случая на „Север и

¹ Chapman, Alison. Elizabeth Gaskell: Mary Barton-North and South. London: Palgrave Macmillan, 1999, p. 29.

Юг“, за да излезе книгата през 2014 г. и през 2015 г., вероятно става въпрос за неинформираност на издателите, които по случайност са се заели с един и същ проект. Иначе едно от издателствата щеше да се откаже в самото начало, тъй като пазарът не е достатъчно голям, за да бъдат изгодни и двете издания на едно слабо познато за българския читател произведение, и то от несъвременна авторка, издавана само веднъж преди десетилетия.

Каквато и да е причината за двете почти застъпващи се издания, това прави анализа на двата превода още по-интересен. Ако ставаше дума за нов превод на отдавна издадено произведение, ситуацията щеше да е различна, тъй като двата превода щяха да са повлияни от различната историческа и литературна конюнктура, освен това щеше да е огромна вероятността вторият преводач да е чел стария⁺ превод и това, дори и само подсъзнателно, да повлияе върху някои от изборите му. При „Север и Юг“ тези фактори липсват. Първо, преводите са от един период. Второ, по-малко вероятно е Емил Минчев да е чел превода на Деница Каракушева, преди да започне върху своя, тъй като книгата е над 500 страници, а целият процес на издаване не е кратък. Така че е вероятно Емил Минчев да е започнал със своя превод още преди „Апостроф“ да пуснат своята версия на пазара, което прави различните им подходи много по-автентични и интересни.

За намесата на преводача

„Художественият превод ми напомня прозорец, в който образите от улицата се смесват с отраженията на предметите вътре в стаята“, пише Атанас Далчев, и е така – колкото и добросъвестно и внимателно преводачът да чете едно произведение, той неминуемо го пречупва през своята призма и привнася по нещо от себе си. Задачата е още по-сложна при художествения текст, защото той не е еднозначен – образите, символите и внушенията, които поражда у читателя, никога не са точно фиксирани, което позволява на преводача на художествена литература да бъде по-смел в своите действия в сравнение с преводача на технически текстове, където отклоненията никак не са желателни и могат да бъдат дори фатални. Както казва Хайдегер, преводът е интерпретация: „Всеки превод е сам по себе си интерпретация. Той носи в битието си, без да им дава глас, всички основания, възможности и нива на интерпретация, които са съществували и при неговото зараждане. А интерпретацията на свой ред е само изпълнение на превода, който все още мълчи (...). По своята същност интерпретацията и преводът са едно и също нещо“².

За кратко преводачът на художествена литература се превръща в автор на нов текст, който отразява както първоначалните идеи, така и преводаческия усет, стил, опит и стремеж. И докато едни преводачи се опитват да останат максимално верни на произведението, немалко са онези, които не искат просто да живеят в сянката на автора, те самите искат да станат творци. Причините за това могат да са няколко. Преводачът може да не е верен на произведението от невнимание, незнание и неумение, но една от основните причини е издигането на личния критерий над този на автора. Преводачът си мисли, че по-добре от самия автор знае как творбата би трябвало да звучи, затова я „подобрява“, премахва „грешките“, прибавя фрази, видоизменя ги, размества изречения, изрязва ненужното... Едва ли има преводач, който, седейки пред текста и осъзнавайки своята власт, не се е изкушавал да го промени, да бъде автор, редактор и съдник, но съвестният преводач в такъв момент се сеща за италианската фраза, която всички сме чували - Traduttore, traditore!, т.е. „преводач – предател“, защото умишленото намесване в авторския текст не е ли предателство към автора, но и към читателя, който накрая не може да бъде сигурен дали е чел произведение на писателя, или на преводача.

² Heidegger, Martin, Michel Haar. Les Cahiers de l'Herne. Paris: L'Herne, 1983. Цитиран в: Антоан Берман. Преводът и буквата или странна приемница за далечното. София: Панорама, 2007, стр. 17.

Такава позиция заема и Вилхелм фон Хумболт в свое писмо до Фридрих фон Шлегел от 23 юли 1796 г.: „Преводачът, който превежда за читателите, е доведен до измяна на оригинала, предпочита своите читатели пред него, но изменя и на тях, тъй като им предлага „нагласено произведение“. Всеки преводач неизменно ще се сблъска с една от двете подводни скали: ще се придържа прекалено точно или към оригинала, за сметка на вкуса и езика на своя народ, или към оригиналността на своя народ, за сметка на произведението, което превежда“³.

Френският поет от XVIII век Шарл-Пиер Колардо обаче се изказва особено ласкаво за намесата на преводача: „Ако изобщо има нещо стойностно в това да превеждаш, то е единствено във възможността да усъвършенстваш оригинала, да го разкрасиш, да си го присвоиш, да му придадеш национален вид и да присадиш на местна почва, така да се каже, това чуждо растение“⁴.

Друг негов сънародник – Франсоа дьо Малерб, също смята, че стремежът към красота и желанието да направиш превода по-хубав от оригинала, оправдава напълно намесата на преводача. През 1616 г. Малерб превежда Сенека и Тит Ливий. В обръщение към читателите в превода си на Ливий той излага принципите, от които се е водил и които следват цяло поколение френски преводачи: „На няколко места в този превод добавих неща, които не бяха издържани в латинския текст, а на други промених очевидно изопачени думи. Ако тези, които разглеждат тези трудности, не споделят моето мнение, ще съм им благодарен да ми изложат по-добро от него. Но аз ще съм поне удовлетворен, че съм им засвидетелствал старанието си“⁵. Тази теза застъпват много френски преводачи, които, въпреки че се прекланят пред латинските автори, се чувстват почти длъжни да изменят текста и да превърнат „камъните и тръните на латинския автор в прекрасни градини“⁶. Подобни текстове получават прозвището „неверните хубавици“.

Но и в епохата на неверните красиви преводи се чуват гласовете на застъпниците на превода, който плътно следва оригинала. През 1635 г. поетът и лингвист Клод Гаспар Баше дьо Мезериак оспорва превода на изтъкнатия френски преводач Жак Амио, който

³ Писмо на Вилхелм фон Хумболт до Фридрих фон Шлегел, 23 юли 1796. Цитирано в: Антоан Берман. Преводът и буквата или страноприемница за далечното. София: Панорама, 2007, стр. 70.

⁴ Alain. *Propos de literature*. Paris: Gonthier Mediations, 1934. Цитиран в: Антоан Берман. Преводът и буквата или страноприемница за далечното. София: Панорама, 2007, стр. 27.

⁵ Врина-Николов, Мари. Отвъд пределите на превода: Историята на една дихотомия. София: Колибри, 2004, стр. 143.

⁶ Врина-Николов, Мари. Отвъд пределите на превода: Историята на една дихотомия. София: Колибри, 2004, стр. 146.

си е позволил да изменя текста на Плутарх: „Красотата на езика не е достатъчна, за да бъде оценен един превод като отличен. Никой не отрича, че най-главното качество на добрия преводач е верността към автора, така че ако тя му липсва, дори и да притежава останалите качества, той не е достоен за повече похвала от художника, който, воден от желанието да нарисова жив портрет, използва твърде приятни краски, но не спазва пропорциите и възпроизвежда погрешно всички черти на лицето“⁷. Баше дьо Мезериак порицава в различна степен преводачите, които си позволяват да променят авторския текст. Основният грях на онези, които са направили пропуск, е невниманието и немарливостта в работата, но, от друга страна, едва ли са го направили със зла умисъл. Онези, които променят текста или слагат нещо на мястото на друго, според Баше дьо Мезериак проявяват невежество и недостатъчно познаване на третираната от автора материя или на езика, който той пише. Но онези, които си позволяват да добавят нещо неуместно, проявяват особено нахалство и дързост, заслужават най-остра критика.

Подобни примери за преводаческа намеса могат да бъдат намерени в изобилие и по време на Българското възраждане. Тогава българските просветни дейци са искали да приобщят българина към света, да събудят желанието му за четене и да формират вкуса му. В името на тази цел преводачите са си позволявали да побългаряват текста, за да го направят максимално достъпен за читателите. Пример за побългаряване е повестта „Наталия, болярска дъщеря“ на Карамзин, която е адаптирана през 1867 г. от Стефан Захариев и редактирана от Петко Славейков. На български Наталия се превръща в Невянка. Подобен е случаят и с друга повест на Карамзин – „Бедната Лиза“, която у нас се превръща в „Сирота Цветана“. Петко Славейков побългарява и произведенията, които превежда лично. Той не е учил в Русия, но независимо от това е силно повлиян от руската поезия и това си личи от произведенията, които е подбирал за превод. При своя избор той се е съобразявал с българската действителност и чрез някои промени, които внася в творбите, засилва идеите си, за да постигне обществено-възпитателно въздействие⁸. През 1852 г. Славейков превежда Пушкиновото стихотворение „Не пой, красавица, при мене“ като „Канарче“⁹ и руската красавица, по която тъгува лирическият герой, се превръща в птичка. През 1859 г. превежда и стихотворението „Пророк“ на

⁷ Врина-Николов, Мари. Отвъд пределите на превода: Историята на една дихотомия. София: Колибри, 2004, стр. 154.

⁸ Гергова, Ани. Българска книга: Енциклопедия. София: Пенсофт, 2004, стр. 107.

⁹ Вж. Петко Славейков. Канарче. <http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=277&WorkID=10585&Level=3>

Михаил Ю. Лермонтов, но заглавието става „Проповедник“¹⁰, а 28-те стиха в оригинала се превръщат в 40 на български.

Някои от преводачите дори са си позволявали да дописват свои разсъждения и да спорят с автора на оригинала чрез полето на бележките под линия – такъв е случаят с проф. Йосиф Максимов Фаденхехт, който през 1899 г. превежда книгата на италианския журналист Вико Мантегаца – „Два месеца в България. Октомврий и ноемврий 1886. Бележки на един очевидец“, написана през 1887 г. и издадена на български от Игнатов в Пловдив през 1899 г. В бележките под линия проф. Фаденхехт се изявява като коректив на автора и постоянно напомня за своето присъствие в примери като този: „...мъже, жени, деца, всички облечени по ориенталски, при всичко, че повечето не носят ни гъжви (тюрбан), ни фесове.“ И бележката на проф. Фаденхехт: „Това описание е много „джумбашлия“. Читателите, които го прочетат най-внимателно, надали ще разберат какво е срещнал почтеният италианец: дали каракачани, или шопи.“¹¹

С времето побългаряването намалява, но дори и десетилетия по-късно не изчезва напълно. Любопитен пример е едно от първите издания на „Мечо Пух“ у нас. През 1945 г. книжката излиза под заглавието „Мечето Пух“¹² в превод на Вера Славова. В това издание името на магарето Йори е заменено с популярното име за всяко българско магаре – Марко, над къщичката на Мечо Пух гордо виси табела с името Александров, но може би най-удивителното е, че главният герой Кристофър Робин се подвизава с името Бебо Червенушко.

Съвременният книжен свят също ни предоставя интересни примери за преводаческа намеса. Такъв е случаят с издаването на романа „Стремглаво“ от Майкъл Фрейн. На български той излиза в два варианта – „Преводът“ и „Редакцията“. Прецедент в българската история, а може би и в световната – една книга да излезе едновременно в два варианта, защото преводач и редактор не могат да постигнат единомислие. Преводачът Петър Скип смята, че е уместно да измени говора на героите и да вкара турцизми и русизми в устата на англичани, защото според неговите виждания така биха говорили стремглаво пропадащите персонажи, ако бяха българи. Въпреки че диалогът звучи колоритно, това по никакъв начин не е заложено в оригиналния текст. И все пак

¹⁰ Вж. Петко Славейков. Проповедник.

<http://www.slovo.bg/showwork.php3?AulD=277&WorkID=10618&Level=3>

¹¹ Карапеткова, Дария. За превода [електронна книга]. София: Колибри, 2015.

¹² Вж. Алан Александър Милн. Мечето Пух. София: Библиотека „Детско четиво“, 1945.

Петър Скип е искал да разчупи езика, да събори установените правила, да претвори образите по своя калъп и дори да съхрани някои архаични български думи.

Алис Каплан, писателка и преподавател в Департамента по френски език в Йейлския университет, също има своя горчив опит с подобен преводач. През 1993 г. в САЩ излиза нейният автобиографичен роман „Уроци по френски“, който разказва за любовта ѝ към френския език и за първите ѝ перипетии при научаването му. Едно френско издателство ѝ предлага да го издаде и във Франция. Избраният преводач бил много известен и признат в своята сфера, той обикновено поддържал връзка с авторите и разисквал целия процес с тях. Алис Каплан била повече от щастлива книгата ѝ да бъде преведена на езика, който обикнала като роден, и то от такъв професионалист, но радостта ѝ била твърде прибързана. Преводачът, чието име Каплан не назовава, решил, че трябва да пренапише романа, да го пригоди към френския читател. Той не искал да запази оригиналния образ на американката, която се опитва да научи френски, а искал да изгради един нов образ – отново на американка, учеща френски, но обрисувана по стереотипния начина, по който биха си я представили французите. Преводачът махал цели изречения и абзаци, с които не бил съгласен. „Поправял“ грешните места и „подобрявал“ повествованието. Когато Алис Каплан се възпротивила и изразила съмнение, че това е най-правилният подход, преводачът отвърнал: „Ако не променям текста, докато превеждам, се чувствам като кастриран“¹³.

В една своя статия в „Ню Йорк Таймс“ знаменитият писател Милан Кундера също споделя своя опит с преводачите, които не се свенят да променят текста: „През 1968 и 1969 година „Шегата“ бе преведена на всички западни езици. Но какви изненади! Във Франция преводачът преведе книгата, като украси моя стил. В Англия издателят изхвърли всички пасажии с размишления, елиминира музикологичните глави, размести частите и прекомпозира романа. В друга страна: срещам се с преводача си, човек, който не знае дори и дума чешки. „Тогава как я преводохте?“ „Със сърцето си“. И той изважда от портфейла си моя снимка.“¹⁴ Оказало се, че този преводач просто е превел вече украсеното френско издание и вероятно допълнително е украсил произведението на Кундера.

¹³ Kaplan, Alice. Translation: the biography of an artform // Mots Pluriels, 23.03.2003.
<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2303ak.html> (05.01.2019)

¹⁴ Kundera, Milan. Kew Words, Problem Words, Words I Love // New York Times, 06.03.1988.
<https://www.nytimes.com/1988/03/06/books/key-words-problem-words-words-i-love.html> (25.01.2019).

Разкрояването на оригиналния текст има своите привърженици сред преводачите и сред читателите, които намират подобни текстове за много по-колоритни и автентично български. Но дори и текстът, който превеждаме, да не отговаря на личния ни критерий за добра литература, като преводачи сме длъжни да забравим за егото си и да се опитаме да останем максимално верни на автора и изходния текст.

В двата превода на „Север и Юг“ няма толкова драстични отклонения и намеси като вече споменатите, но все пак се забелязват някои умишлени промени и някои, вероятно, несъзнателни изменения, които са довели до изграждането на по-различни образи и сцени.

Първият пример илюстрира умишленото съкращаване на фразата, когато тя е по-сложна за превод и вероятно затруднява преводача или не му звучи добре на български език.

Оригинал (24-та глава):

A little breeze was stirring in the hot air, and though there were no trees to show the playful tossing movement caused by the wind among the leaves, Margaret knew how, somewhere or another, by way-side, in copses, or in thick green woods, there was a pleasant, murmuring, dancing sound,—a rushing and falling noise, the very thought of which was an echo of distant gladness in her heart.

Деница Каракушева:

Лек ветрец раздвижваше горещия въздух и макар че наоколо нямаше дървета и не можеше да види как вятърът игриво подмята листата им, Маргарет знаеше, че все някъде — в някой крайпътен шубрак или в гъста зелена дъбрава — се чува приятен, закачлив шепот, звук, който ту се усилва, ту стихва, ала самата мисъл за него носеше в сърцето ѝ отзвук от отминала радост.

Емил Минчев:

Слаб ветрец раздвижваше горещия въздух и въпреки че нямаше дървета, чиито листа да се вълнуват и шумолят, Маргарет чуваше игривия вой на вихъра, минаващ през улиците на града, и този звук ѝ навяваше далечни приятни спомени.

Забелязва се сериозно разминаване в образите. Вятърът, който от „шубраците“ и „гъстата зелена дъбрава“ (*in copses, or in thick green woods*) се пренася по „улиците на града“. Вероятно на всеки преводач му се е случвало да иска да опрости дадена фраза,

защото звучи тромаво на неговия език, докато стегнатата кратка фраза му звучи по-автентично. Но е добре в такива моменти да се запитаме каква е била целта на автора и как звучи тази фраза в оригинал – сложна или съвсем проста е, какво чувство извиква, на какъв образ се набляга, за да се открие подходящ еквивалент. В този случай фразата в оригинала е сложна и богата, не би било редно да се опростява. Има и друг проблем, свързан със сюжета и заложения смисъл в изходния текст. В основата на романа е противоречието между аристократичния Юг (природата, спокойствието, безгрижието), в който Маргарет е израснала, и индустриалния Север (мръсния въздух, мрачното време, потискащата атмосфера, класовите борби), в който е принудена да живее. Когато Маргарет си мисли за вятъра, игриво шепнещ в зелените гори, тя мисли за дома, далеч от този град – опозиция, която Емил Минчев не е запазил.

В началото на трета глава също си проличава склонността на Емил Минчев да пропуска някои фрази:

Оригинал:

'Mr. Henry Lennox.' Margaret had been thinking of him only a moment before, and remembering his inquiry into her probable occupations at home. It was 'parler du soleil et l'on en voit les rayons;' and the brightness of the sun came over Margaret's face as she put down her board, and went forward to shake hands with him.

Деница Каракушева:

— *Господин Хенри Ленъкс.*

Само минутка по-рано Маргарет си беше мислила за него, припомняйки си как я беше разпитвал за евентуалните ѝ занимания у дома. Също както в онази поговорка — parler du soleil et l'on en voit les rayons, слънчевите лъчи огряваха лицето на Маргарет, когато тя остави ръкоделието си, пристъпи към него и му подаде ръка.

Емил Минчев:

Господин Хенри Ленъкс. Маргарет се бе сетила за него само преди миг, спомняйки си всичките му въпроси за Хелстоун. Слънчевите лъчи обляха лицето ѝ, когато се наведе да остави дъската за рисуване на земята, след което се приближи и стисна ръката му.

Първо се забелязва, че конкретните въпроси за заниманията на Маргарет са заменени с „всичките му въпроси за Хелстоун“, но по-очевидната промяна е, че

френският израз, чийто смислов еквивалент на български е „говорим за вълка, а той в кошарата“, изцяло липсва в превода на Емил Минчев. Деница Каракушева е оставила френския израз и е посочила значението му в бележка под линия: „Заговориш ли за слънцето, то изгрява“. Намирането на еквиваленти на подобни стилистични изрази и поговорки често се явява една от трудностите при превод, защото буквалният превод рядко е възможен, а в същото време от една поговорка може да се разбере много за народопсихологията на една нация. В конкретния случай българският и френският израз са почти припокриващи се по смисъл, но ако се преведе с „говорим за вълка, а той в кошарата“ ще се изгуби алюзията със светлината, която свързва израза със следващата част на изречението – „and the brightness of the sun came over Margaret's face“ („слънчевите лъчи огряваха лицето на Маргарет“ / „Слънчевите лъчи обляха лицето ѝ“), затова вероятно Деница Каракушева е избрала да запази израза на оригиналния език и да го преведе буквално в бележка под линия. Въпреки че решението не е особено елегантно и нарушава ритъма на четене, все пак е по-добър вариант от пълното заличаване на част от изречението.

Понякога дори леката намеса в препинателните знаци и повторението на някои фрази може да обрисова съвсем различна картина в съзнанието на читателите. В двадесет и четвърта глава Джон Торнтън решава да се обясни в любов на Маргарет, която предишния ден се е опитала да го защити от стачкуващите работници. Разликите са малки, но променят начина, по който читателите си представят Торнтън в този момент.

Оригинал (24-та глава):

'I do not want to be relieved from any obligation,' said he, goaded by her calm manner. Fancied, or not fancied—I question not myself to know which—I choose to believe that I owe my very life to you—ay—smile, and think it an exaggeration if you will. I believe it, because it adds a value to that life to think—oh, Miss Hale!' continued he, lowering his voice to such a tender intensity of passion that she shivered and trembled before him, 'to think circumstance so wrought, that whenever I exult in existence henceforward, I may say to myself, "All this gladness in life, all honest pride in doing my work in the world, all this keen sense of being, I owe to her!" And it doubles the gladness, it makes the pride glow, it sharpens the sense of existence till I hardly know if it is pain or pleasure, to think that I owe it to one—nay, you must, you shall hear!'—said he, stepping forwards with stern determination—'to one whom I love, as I do not believe man ever loved woman before.'

Деница Каракушева:

— Не желая да се освобождавам от никакво задължение — отвърна той, подразнен от нейната невъзмутимост. — Измислено или не... аз самият нямам съмнения какво е... Аз вярвам, че дължа живота си на вас... Ах... Смейте се и си мислете, че преувеличавам, щом искате. Вярвам го, защото за мен придава по-голям смисъл на живота, да... О, госпожице Хейл! — продължи той с толкова тих глас и пламенна нежност, че тя се разтрепери пред него. — Да си мисля, че обстоятелствата в него са така подредени, че отсега нататък, когато ликувам, че съм жив, бих могъл да си кажа: "Всички житейски радости, цялата искрена гордост от работата си на този свят, това дълбоко усещане за съществуване, дължа на нея!", Но радостта става двойна, гордостта просиява, а усещането за живот се изостря дотолкова, че не мога да позная дали е болка, или наслада от знанието, че го дължа на някого... Не, трябва... Чуйте ме — каза той и пристъпи напред непоколебимо, — на някого, когото обичам, така както досега никой мъж не е обичал жена.

Емил Минчев:

— Не искам да бъда освобождаван от никакви задължения — рече той, раздразнен от студения ѝ тон. — Въображаеми или не, за мен няма значение. Знам, че дължа живота си на вас... усмихвате се, защото смятате, че преувеличавам. Но вярвам в това, защото то прави живота ми още по-ценен... о, госпожице Хейл! — продължи, снижавайки гласа си и говорейки толкова нежно и пламенно, че тя цялата се разтрепери пред него. — Колкото и да се радвам на живота си отсега нататък, винаги ще си мисля: „За всичката тази радост, за всичката почитена гордост и за всичкото щастие съм признателен на нея!“ И това удвоява радостта, прави гордостта още по-дълбока и щастиято толкова блажено, че вече не знам дали усещам болка или удоволствие. Но дължа всичко, абсолютно всичко на... не, трябва да ме изслушате! Трябва да ме изслушате!

Той пристъпи решително напред.

— Дължа всичко на човек, когото обичам повече, отколкото мъж някога е обичал жена.

Героят е силно развълнуван в този момент и речта му е накъсана от възклицания и внезапни спирания. В оригинала тази накъсаност и трескавост е предадена чрез дълго тире за пауза, еквивалентно на многоточието. Деница Каракушева е запазила паузите.

Във варианта на Емил Минчев речта на Торнтън е по-стегната и праволинейна – многоточията са по-малко, а възклицанието „ах“ (ау) е премахнато. Нещо повече, към края на обяснението си Торнтън става особено настоятелен и два пъти повтаря заповеднически на Маргарет „Трябва да ме изслушате!“, което в оригинала е „*нау, you must, you shall hear*“, а при Каракушева е предадено с умолителното „Не, трябва... Чуйте ме“. Пренасянето на нов ред на фразата „Той пристъпи решително напред“ допълнително засилва усещането колко настоятелен и гневен е Торнтън в този момент. В този кратък откъс поведението на Маргарет също е различно, макар и за това да съдим по няколко думи. Репликата на Торнтън „*Ау— smile*“ е предадена правилно от Каракушева като „Ах... Смейте се“ и като „усмихвате се“ при Минчев, но всъщност Маргарет не се усмихва надменно пред Торнтън и не се смее на думите му, в този момент тя, тъй като е толкова горда, е гневна и на себе си, че предишния ден е показала слабост, и на Торнтън, че си позволява да ѝ говори за любов.

Този пример е показателен какво различно усещане може да се породи само от няколко, на пръв поглед, маловажни подробности. Колкото до предаването на „*All this gladness in life, all honest pride in doing my work in the world, all this keen sense of being, I owe to her!*“ при Минчев отново се забелязва опростяване на фразата, което е типично за целия му превод. В следващите глави ще бъдат разгледани и други негови решения, които могат да бъдат възприети като преводаческа намеса.

За буквалния и дословен превод

Според испанската изследователка и преводачка Ампаро Уртадо Албир методът за превод зависи от контекста, в който се извършва преводът, и от целта, която преследва¹⁵. Въз основа на това тя разглежда няколко основни метода за превод:

1. **Интерпретативно-комуникативен метод**, който е съсредоточен върху разбирането и пресъздаването на смисъла на оригиналния текст, като преводът се стреми да запази целта на оригинала и да създаде същата реакция у читателите. Такъв е преводът на поезия.

2. **Дословен метод**, при който се пресъздават езиковите елементи от оригинала, като се превежда дума по дума или фраза по фраза. При него се спазват морфологията и синтаксисът и се запазва смисълът на оригинала. Като вариант на дословния метод може да се разгледа и буквалният превод, който е ефективен само когато е налице структурно, лексикално и дори морфологично съответствие между двата езика. Според Уртадо Албир и Лучия Молина това е възможно само когато двата езика са много близки един до друг.

3. **Свободен метод**, който се използва, когато дословният метод не може да се приложи. Основни техники при този превод са транспозицията, т.е. разместването на думи, но и замяната на една граматическа категория с друга, например поставянето на глагол, вместо прилагателно; еквивалентността, т.е. изразяването на един и същ смисъл, но с различни средства, което се използва при превода на поговорки; адаптация в зависимост от културната среда; промяна на едно комуникативно измерение, като тон или диалект, поради промяна на реципиента (например класическо произведение, преработено за детска аудитория), поради ново предназначение (например сценична адаптация), смяна на контекста или личен избор на преводача.

Дословният и буквалният превод често са възприемани като синоними, но помежду им има разлика. Дословният превод предава изходното изречение без промяна на конструкцията и без съществена промяна в реда на думите. Той е допустим, когато изходната конструкция може да бъде предадена аналогично на преводния език, без това

¹⁵ Вж. Amparo Hurtado Albir. *La enseñanza de la traducción*. Castellón: Universitat Jaume I, 1996. Както и Lucía Molina, Amparo Hurtado Albir. *Translation Techniques Revisited*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. И още: Венета Сиракова, Станимир Мичев. *За похватите в превода: Опит за описание*. София: Нов български университет, 2012.

да нарушава граматическите норми. Буквалният превод е възприеман като превод, който винаги „води или до изкривяване на оригиналната мисъл, или до нарушаване на нормите в българския език“¹⁶, поради което заложеният смисъл остава непрераден, а се стига до изкривен образ.

„Дословният превод доминира през цялото западно Средновековие. Негов родоначалник е Боеций, който в предговора към своето Философията вижда в него единственото средство да не се преиначава истината. Това е така, защото по това време преводът е носител на християнизацията. От самото му начало до наши дни съществува вечният конфликт между предаването на смисъла и предаването на думите“¹⁷, казва Анри Мешоник в „Поетика на превода“. На по-късен етап дословният или буквален превод все повече се отрича, но се срещат и много негови привърженици. В своята стихосбирка „Източни мотиви“ Виктор Юго казва за един превод, че е „буквален и следователно, според нас, превъзходен“¹⁸. Антоан Берман застъпва тезата, че същността на превода е преводът на буквата. Френският философ Ален също е на подобно мнение: „Мисля си, че един поет – английски, латински или старогръцки, винаги може да се преведе точно, дума по дума, без да му се прибавя нищо, и като се запазва дори словоредът, така че накрая метриката и дори римата да останат същите. Рядко съм стигал до там в опитите си, трябва време, бих казал месеци, и извънредно търпение. Отначало се получава някаква варварска мозайка, късчетата не са добре прилепнали, циментът ги сглобява, но не ги съчетава. Остава силата, блясъкът, някаква бруталност дори, вероятно повече от необходимото. Звучи по-английски от английския, по-гръцки от гръцкия, по-латински от латинския...“¹⁹

„Все пак такова твърдение веднага се сблъсква с факта, че огромното мнозинство от преводите, и днешните, и вчерашните, обръща гръб на такова отношение към буквата, твърди Берман. Не само болшинството преводи, когато се извършват, обръщат гръб на подобно отношение, но и повечето от „теориите“ на превода, изградени въз основа на този акт на превеждане, които го управляват, оправдават или санкционират, осъждат наричания презрително от тях „дословен“ или „буквален“ превод. Те възприемат като

¹⁶ Буквален и дословен превод – има разлика! // Prevodachi.Eu. <https://prevodachi.eu/bukvalen-i-dosloven-prevod-v-ima-razlika/> (02.02.2019)

¹⁷ Мешоник, Анри. Поетика на превода. София: Панорама плюс, 2007.

¹⁸ Hugo, Victor. Les orientales. Paris: J. Hetzel & Cie, 1829. Цитиран в Анри Мешоник. Поетика на превода. София: Панорама плюс, 2007.

¹⁹ Alain. Propos de literature. Paris: Gonthier, 1934. Цитиран в Антоан Берман. Преводът и буквата или страноприемница за далечното. София: Панорама, 2007, стр. 22.

пълнен абсурд това, което проникателният Ален смята за вълнуваща и трудна сърцевина на акта на превеждане.²⁰

Въпреки пламенната защита на Антоан Берман за дословния превод, повечето теоретици и преводачи фаворизират по-свободния превод, но с уточнението, че преводачът не бива умишлено да се намесва в авторовия текст.

При двата превода на „Север и Юг“ ставаме свидетели на различни подходи – на преобладаващ дословен превод, на места дори буквален, и на по-свободен превод, в който дори имаме пропуснати фрази или видоизменени образи.

Типичен пример за буквален превод се забелязва при предаването на една реплика на Маргарет, отправена към стачкуващите работници:

Оригинал (22-ра глава):

Oh, do not use violence!

Деница Каракушева:

Ах, не употребявайте насилие!

Емил Минчев:

Не прибъгвайте до насилие!

Предадена по буквален начин, както е в превода на Деница Каракушева, репликата звучи странно и чуждо на български.

В началото на десета глава също може да се видят двете различни стратегии – придържането почти напълно към оригинала и добавянето и уточняването:

Оригинал (10-та глава):

He was ushered into the little drawing-room, and kindly greeted by Mr. Hale, who led him up to his wife, whose pale face, and shawl-draped figure made a silent excuse for the cold languor of her greeting. Margaret was lighting the lamp when he entered, for the darkness was coming on. The lamp threw a pretty light into the centre of the dusky room, from which, with country habits, they did not exclude the night-skies, and the outer darkness of air.

²⁰ Берман, Антоан. Преводът и буквата или странна приемница за далечното. София: Панорама, 2007, стр. 22. [Превод:](#)

Деница Каракушева:

После беше съпроводен в малкия приемен салон, където господин Хейл го посрещна любезно и го отведе до съпругата си, чието бледо лице и увита в шал фигура безгласно извиниха студения ѝ въл поздрав. Когато той влезе, Маргарет тъкмо палеше лампата, защото вече се смрачаваше. Тя хвърляше красива светлина в центъра на сумрачната стая, от която по провинциален маниер те не бяха скрили нощното небе и тъмнината отвън.

Емил Минчев:

Бе въведен в малката приемна и посрещнат радушно от господин Хейл, който го запозна със съпругата си, чието бледо лице и тяло, плътно увито в шалове, извиняваше студеното безразличие, с което го поздрави. Маргарет палеше лампата, когато той влезе, защото тъмнината бавно, но сигурно се прокрадваше. Ведрата светлина озари мрачната стая, в която, както бе прието в провинцията, никакви завеси не скриваха нито нощното небе, нито външния мрак.

И от този откъс става ясно, че Деница Каракушева следва много плътно оригинала и само понякога си позволява да размести някои от частите на изречението. В другия превод се забелязва промяна на словоредата, изпускане на някои подробности (това, че лампата хвърля светлина в „центъра“ на стаята) и прибавяне на думи и фрази. Например „защото вече се смрачаваше“ е по-близък превод до оригинала, докато Минчев си е позволил да разгърне и доукраси фразата – „тъмнината бавно, но сигурно се прокрадваше“. По този начин изразът звучи по-силно, дори фатално и злокобно и ни подготвя за надвиснала беда, докато в оригинала навън просто се стъмва.

В края на този абзац Минчев вмъква още нещо, но този път уточнението е много по-уместно. Изречението „Тя хвърляше красива светлина в центъра на сумрачната стая, от която по провинциален маниер те не бяха скрили нощното небе и тъмнината отвън“, макар и да съответства на оригинала, е неясно на български, създава разколебан образ и поражда някои въпроси, чрез което нарушава ритъма при четене. Разбира се, нощното небе може да се скрие със завеси, затова Минчев е предал изречението като „...мрачната стая, в която, както бе прието в провинцията, никакви завеси не скриваха нито нощното небе, нито външния мрак“. Отклонението от стила на авторката е малко, но затова пък образът е много по-ясен.

Следващият откъс е от шеста глава, в която Маргарет и нейното семейство се приготвят да напуснат родния си град и да се преместят в Милтън.

Оригинал (6-а глава):

There she stood, very pale and quiet, with her large grave eyes observing everything,— up to every present circumstance, however small. They could not understand how her heart was aching all the time, with a heavy pressure that no sighs could lift off or relieve, and how constant exertion for her perceptive faculties was the only way to keep herself from crying out with pain.

Деница Каракушева:

Маргарет стоеше там, силно преbledняла и безмълвна, а големите ѝ сериозни очи следяха всичко наоколо до последната подробност, колкото и незначителна да беше. Те не разбираха как сърцето ѝ се разкъсваше толкова болезнено, че нямаше стон, който да може да го слепи обратно или да го утеша, и че непрестанното напъгане на нейните умствени способности беше единственият начин да не закрепещи от болка.

Емил Минчев:

Бледата, мълчалива Маргарет внимателно наблюдаваше работата на мъжете с големите си, сериозни очи, без да изпуска и най-малката, незначителна подробност. Готвачката и Шарлот не знаеха, че сърцето ѝ се късаше от мъка, която не можеше да бъде облекчена от въздишки, и че работата, която трябваше да свърши, бе единственото нещо, което спираше горчивите ѝ сълзи.

Фразата „constant exertion for her perceptive faculties“ е един завъртян начин да се каже, че Маргарет се старае да държи ума си постоянно зает с належащите задачи, за да не мисли за мъката, която напускането на дома поражда. Каракушева е предала фразата доста буквално и затова на български звучи твърде странно – „напъгам си умствените способности“ определено не е фраза, която един носител на езика би използвал. Въпреки че „работата“ при Минчев не е дословен превод на оригинала, в случая достатъчно добре улавя смисъла на казаното в дадения контекст.

И въпреки че дословният превод на Каракушева често води до буквализми, които не звучат добре на български, или до неясни изречения, които нарушават гладкостта на четене, свободният превод на Минчев също има своето „прегрешение“, което вече беше споменато в предишната глава. Понякога свободният превод на Минчев е твърде

свободен, което не позволява на читателите да усетят стила на Гаскел, който определено е изпълнен със сложни, дори претрупани фрази, дълги изброявания, богати сравнения и поетични описания. В такива случаи, четейки превода на Каракушева, добиваме по-точна представа за оригинала.

Пример за това е следващото описание на емоционалното състояние на Маргарет, която е напуснала родния си град и в момента се намира в нова квартира с баща си:

Оригинал (7-а глава):

Their two nights at hotels had cost more than Mr. Hale had anticipated, and they were glad to take the first clean, cheerful for the first time for many days, did Margaret feel at rest. There rooms they met with that were at liberty to receive them. There, was a dreaminess in the rest, too, which made it still more perfect and luxurious to repose in. The distant sea, lapping the sandy shore with measured sound; the nearer cries of the donkey-boys; the unusual scenes moving before her like pictures, which she cared not in her laziness to have fully explained before they passed away; the stroll down to the beach to breathe the sea-air, soft and warm on that sandy shore even to the end of November; the great long misty sea-line touching the tender-coloured sky; the white sail of a distant boat turning silver in some pale sunbeam:—it seemed as if she could dream her life away in such luxury of pensiveness, in which she made her present all in all, from not daring to think of the past, or wishing to contemplate the future.

Деница Каракушева:

Двете ноци, които бяха прекарали на хотел, им бяха стрували повече, отколкото господин Хейл бе очаквал, и те с радост наеха първите чисти, свободни стаи, които намериха. След толкова много дни, Маргарет най-после се почувства обнадеедена и спокойна. Имаше и някакво мечтание в покоя, което допълнително я предразполагаше да му се отдаде. Далечните отмерени звуци на морето, което отмиваше пясъка по брега; по-близките викове на работниците; необичайните сцени, които се редяха пред очите ѝ като картини, които, поради обзелата я леност, тя не държеше да си обясни, преди да са отминали; разходката по плажа и морските пари, въздухът по крайбрежието беше все още мек и топъл, дори в края на ноември; красивата, забулена в мъгла ивица на водата, която се сливаше с небето в нежен син оттенък; платната на лодка в далечината, които немощен слънчев лъч превръщаше от бели в сребристи... струваше ѝ се, че би могла да изживее живота си в мечти и да се отдаде на дукса да потъне в блянове, в които целият ѝ живот се изчерпваше с

настоящото, тъй като не смееше да мисли за миналото или да разсъждава върху бъдещето.

Емил Минчев:

Двете ноци, прекарани в хотели, им бяха стрували по-скъпо, отколкото господин Хейл се бе надявал и когато най-накрая откриха подходяща квартира, Маргарет почувства истинско облекчение и реши, че бе заслужила кратка почивка. Тя хареса Хестън повече, отколкото бе предполагала: далечното море, чиито вълни се разбиваха в брега с успокояваща ритмичност, виковете на пристанищните работници, мързеливите разходки по крайбрежието, морския въздух, който бе топъл и мек, въпреки приближаващата зима, дългата, мъглива крайбрежна ивица, докосваща небето, бялото платно на далечна лодка, посребрена от слънчевите лъчи. Маргарет имаше чувството, че можеше да прекара остатъка от живота си тук, отдавайки се на тъжни размисления, наслаждавайки се на лукса да не мисли нито за миналото, нито за бъдещето.

Сравнявайки оригинала дума по дума, забелязваме, че Емил Минчев си е спестил две изречения, съкратил е няколко фрази, добавил е нещо от себе си и е опростил някои образи.

„There, was a dreaminess in the rest, too, which made it still more perfect and luxurious to repose in“ (при Каракушева: „Имаше и някакво мечтание в покоя, което допълнително я предразполагаше да му се отдаде“) определено не е лесно за превод изречение, но това не означава, че може да се замести с някаква друга фраза като „Тя хареса Хестън повече, отколкото бе предполагала“. По-нататък изречението „the unusual scenes moving before her like pictures, which she cared not in her laziness to have fully explained before they passed away“ изобщо липсва в превода на Минчев, а образът на „красивата, забулена в мъгла ивица на водата, която се сливаше с небето в нежен син оттенък“ изобщо не е толкова въздействащ във варианта „дългата, мъглива крайбрежна ивица, докосваща небето“. Дългият финал на описанието е доста съкратен, а обстоятелството, че Маргарет се страхува да мисли за миналото и не желае да разсъждава върху бъдещето („from not daring to think of the past, or wishing to contemplate the future“) не е споменато.

Буквалният превод е нефункционален дословен превод, който трябва да се избягва, но ако граматическите правила позволяват дословен превод, понякога той може да предаде характеристики на оригинала, които иначе се губят при твърде свободния

превод. Ненужното разместване на конструкции, разгръщането или съкращаването на фразите, без това да е необходимо, видоизменянето на образите и пропускането на сложните за превод изречения не са добри практики, ако искаме да останем верни на автора.

За превода на заглавия

Заглавието на едно произведение, било то книга, филм или песен, е пряко свързано с културата, в която е създадено. То отразява не само авторовите виждания и предпочитания, но народопсихологията и лингвистичните особености на конкретната страна. Затова често в заглавията присъстват игри на думи, препратки и асоциации, които са непреводими или не могат да бъдат разпознати в контекста на друга култура. Това прави превода на заглавия особено трудна задача, която изисква не само езикови, но и маркетингови и психологически познания, както и творчески потенциал.

Буквалният превод на едно заглавие невинаги е възможен, но и дори да е възможен – често се избягва. Причината е, че заглавието трябва да отговаря на няколко критерия. Първо, то трябва да е привлекателно и да успее да съблазни евентуалния читател или зрител. За целта то трябва да е благозвучно, да се запомня лесно, мигновено да поражда някакъв образ и асоциация, да събужда любопитство и да не е скучно и твърде обикновено. Основните отговорници за продаваемостта на един продукт са маркетингозите, които би трябвало най-добре да знаят кое заглавие ще е привлекателно за потребителите, затова и обикновено заглавията не се решават от преводачите. Второ, заглавието трябва да насочва бъдещия читател към това, което ще му предостави произведението – дали като сюжет, или само като жанр, защото то е иносказание на цялата творба и може да бъде определено като нейна метонимия²¹. Трето, заглавието на произведението трябва да е съобразено с културния контекст на страната, в която се издава или превежда.

С казаното дотук става ясно, че изборът на подходящо заглавие не е никак лесна задача. В същото време онлайн ставаме свидетели на интересен феномен – всеки, който знае поне малко чужд език, най-вече английски, се чувства като достатъчно голям експерт, за да критикува небуквалния превод на филмови и литературни заглавия. Общата тенденция е, че потребителите държат на буквалния и първосигнален превод, дори и той да не работи от професионална гледна точка. Например някои зрители се чудят защо „Бандата на Оушън“ (*Ocean's Twelve*) не е „Дванайсеторката на Оушън“²² по

²¹ Протохристова, Клео. Записки от преддверието. Теория и практика на заглавието. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски“, 2014, стр. 28.

²² Кой превежда заглавията на филмите? // Hardware BG, 2012.

<http://hardwarebg.com/forum/archive/index.php/t-222006.html> (26.01.2019)

подобие на „Седмортката на Блейк“, въпреки че „дванайсетортката“ определено не притежава същата благозвучност като „седмортката“. За някои „звездни войни“ би било по-епично заглавие от „Междувзвездни войни“ (*Star Wars*), а други не разбират защо филмът „Нощен полет“ (*Red Eye*) не е преведен просто „Червеното око“, въпреки че на английски съществува фразеологичният израз *red-eye flight*, с който се назовават късните среднощни полети, при които пътниците кацат рано сутринта със зачервени очи от недоспиване. Освен това в самия филм става дума за жена, която е похитена по време на един такъв нощен полет. Сериалът „Ориндж Каунти – кварталът на богатите“ (*The O.C.*) поражда друг тип разсъждения – защо трябва към заглавието да се добавя каквото и да било: „защо трябваше да се уточнява още, който реши да гледа сериала, ще разбере, че хората са богати и че живеят в квартал“²³. В случая Ориндж Каунти не предизвиква достатъчно силен образ в съзнанието на един зрител, който никога не е гледал сериала, а дори и да е чувал за Ориндж Каунти, вероятността да го свързва с нещо конкретно, е малка. Разяснението „кварталът на богатите“ веднага събужда образ в съзнанието ни и ни насочва към сюжета на сериала, затова и подобно пояснение в заглавието е много уместно.

Друг пример за сполучливо маркетингово заглавие, което винаги буди недоумение, е „Секс игри“ (*Cruel Intentions*), за което много потребители държат да е „Жестоки намерения“. Филмът е вдъхновен от епистоларния роман на Шодерло дьо Лакло, който у нас е преведен през 1982 г. като „Опасни връзки“. Въпреки че първоизточникът е официално преведен на български, разпространителите на филма решават да заложат на още по-продаваемото заглавие „Секс игри“, което със сигурност допринася за огромната популярност на филма на нашия пазар. „Предизвестена смърт“ (*The Ring*) също е сполучливо и запомнящо се заглавие, което чудесно улавя сюжета на филма и подсказва на зрителите какво да очакват, но въпреки това редовно е споменавано като лошо преведено заглавие, защото трябвало да бъде „Кръгът“ или дори „Пръстенът“. Въпреки че „Кръгът“ определено има връзка със сюжета, то „Предизвестена смърт“ е по-продаваемото и запомнящо се от двете.

²³ Роис. Заглавия на сериали – превод или свободно съчинение // Rois
Изгубена сред музите, 22.01.2012.

<https://jullianeford.wordpress.com/2012/01/22/%D0%B7%D0%B0%D0%B3%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B8%D1%8F-%D0%BD%D0%B0-%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BC%D0%B8-%D0%B8-%D1%81%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8-%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4-%D0%B8%D0%BB%D0%B8/> (26.01.2019)

Едно доста несполучливо филмово заглавие обаче е „Как прекарах лятната ваканция“ (*Get the Gringo*). В този случай по-буквалното заглавие би било по-подходящо. Във филма героят на Мел Гибсън е единственият американец в мексикански затвор и затова бързо получава прякора „гринго“. Думата, която означава „чужденец“, първо се използва в Испания, но през Мексиканско-американската война (1846 – 1848) става популярен и подигравателен прякор за белите американци. Тъй като думата е позната и на български, заглавието би могло да бъде „Дръжте грингото!“ или поне „Хванете американеца“. „Как прекарах лятната ваканция“ определено има шеговит характер, ако сме запознати със сюжета, но първосигналната ни асоциация определено не е за екшън в мексикански затвор, а по-скоро за някоя сладникава и романтична история или пък за някоя типична комедия в стила на Адам Сандлър. Но как разпространителите са избрали подобно заглавие, което по нищо не отговаря на сюжета и на оригиналното заглавие? Причината е, че работното заглавие на филма е било точно „Как прекарах лятната ваканция“ (*How I Spent My Summer Vacation*).

„С дъх на канела“ (*Dear John*) е друго литературно, а впоследствие станало и филмово заглавие, което не се харесва на голяма част от потребителите, защото не е „Скъпи Джон“. На английски заглавието работи на няколко смислови плоскости. Първо, разбира се, то препраща към името на главния герой – Джон. Второ, веднага събужда представата за писане на писма, и нещо повече – в английския език писмата от типа „Dear John“ се свързват с раздяла, което също кореспондира със сюжета. В първите десетилетия на ХХ век Джон било най-популярното мъжко име в САЩ и затова огромно количество от писмата, които войниците получавали на фронта, били адресирани до някой Джон. Любовните писма обикновено започвали с умалителни и нежни названия като „скъпи Джони“, „най-мили ми Джон“ или само „скъпи“. Но нерядко се случвало войник да получи писмо от любимата жена, която го известява, че го напуска, в такива случаи съобщенията обикновено започвали с по-официалното и сухо „скъпи Джон“. На други езици тази фраза също ще буди асоциация с размяната на писма, но ще е лишена от последната конотация. И тъй като заглавието „Скъпи Джон“ не е толкова грабващо на друг език, буквалният превод може да се избегне и да се търси по-свободен вариант. На български е избрано по-поетичното „С дъх на канела“, защото дъхът на главната героиня ухае на канела. На други езици също е избрано по-поетично заглавие – на немски то е „Сиянието на тишината“ (*Das Leuchten der Stille*), на италиански е „Запомни

да погледнеш към луната“ (*Ricordati di guardare la luna*), на португалски – „Заедно до луната“ (*Juntos ao Luar*), на полски – „Все още я обичам“ (*I wciąż ją Kocham*).

Заглавието „Север и Юг“ (*North and South*) набляга на едно както географско, така и културно разделение на Англия. От едната страна стои по-спокойният и провинциален Юг, изпълнен с дребни аристократи и фермери, а от другата страна се намира индустриалният Север, в който живеят големите фабриканти и бедните работници. Главната героиня Маргарет е израснала на юг и живее с огромни предразсъдъци спрямо северната част на страната, но постепенно възгледите ѝ се променят и тя вижда, че Северът не е толкова лош. Заглавието много добре улавя противопоставянето в историята, но Елизабет Гаскел първо е възнамерявала да озаглави романа с името на главната героиня – „Маргарет Хейл“, както е направила и с първия си роман „Мери Бартън“. Но Дикенс, в чието списание излиза романът, се налага. Той ѝ пише, че „Север и Юг“ е много по-удачно заглавие, което набляга на опозицията между хората, които са принудени от обстоятелствата да се срещнат лице в лице. Докато Гаскел работи по последната глава, тя му пише, че може би трябва да кръсти романа „Смърт и вариации“ (*Death and Variations*), защото в историята има пет смъртни случая, които се отразяват на Маргарет и постепенно водят към нейната самостоятелност и независимост. Чрез смъртта Гаскел развива образа на Маргарет, но и показва социалните несправедливости и житейската жестокост чрез смъртта на приятелката на Маргарет – Беси, и на един от стачкуващите работници – Баучър.

Тъй като заглавието „North and South“ е достатъчно красноречиво и еднозначно и не предлага възможност за интерпретации, логично е двете издателства да озаглавят романа „Север и Юг“, още повече че вече има популярен сериал по романа, който носи същото име. Но затова пък всяка една от главите в романа има свое заглавие, а някои от тях определено не са еднозначни и предлагат възможност за различни преводи.

Това, което веднага се забелязва в следващите примери, е, че Емил Минчев е превел заглавията най-често буквално, докато Деница Каракушева е проявила повече творчество.

Оригинал (2-ра глава):

Roses and Thorns

Деница Каракушева:

Тръни и рози

Емил Минчев:

Рози и тръни

Понякога дори толкова прости на вид заглавия могат да бъдат предадени по различни начини. Емил Минчев е запазил подредбата от английското заглавие, но на български размяната на двете съществителни имена води до по-голямо благозвучие, затова и Каракушева е разменила местата на тръните и розите.

Оригинал (9-та глава):

Dressing for Tea

Деница Каракушева:

Приготовления за чая

Емил Минчев:

Дрехи за следобеден? чай

В девета глава семейство Хейл се приготвя да посрещне господин Торнтън за следобедния чай. Въпреки че първото значение на думата *dressing* е *обличане, облекло*, то със сигурност по-логично е да се избере второто ѝ значение – *приготвяне, приготовление*.

Оригинал (13-та глава):

A Soft Breeze in a Sultry Place

Деница Каракушева:

Нежен полъх в зноен ден

Емил Минчев:

Слаб ветрец в знойно място

Заглавието на тринадесета глава също е предадено дума по дума от Емил Минчев, но във варианта на Каракушева има повече поетика заради „нежен полъх“ и заради словосъчетанието „зноен ден“, което е клише е, не е клише :), но клише, което работи, за разлика от варианта „знойно място“.

Оригинал (15-та глава):

Masters and Men

Деница Каракушева:

Господари и слуги

Емил Минчев:

Господари и мъже

В петнадесета глава за първи път се споменава възможността за стачка и се говори за отношенията между господарите и работниците. Второто съществително име в оригиналното заглавие – *men*, е предадено от Минчев с първото и главно значение на думата – *мъже*, но по този начин смисълът на български се губи, защото все пак и господарите са мъже. На нашия език противопоставянето не се разбира. Във варианта на Каракушева – „Господари и слуги“, опозицията е ясна, но изборът на „слуги“ също не е най-удачният, защото стачкуващите мъже не слугуват на фабрикантите. Тъй като и в самата глава на много места се споменава опозицията господари срещу работници, може би най-добрият вариант за заглавието на тази глава би бил точно „Господари и работници“.

Оригинал (20-та глава):

Men and Gentlemen

Деница Каракушева:

Господа и джентълмени

Емил Минчев:

Дами и господа

В двадесета глава Маргарет и баща ѝ са поканени на вечеря у господин Торнтън, на която присъстват и други фабриканти и представители на висшето общество. В един момент Маргарет и друг гост спорят за разликата между „мъж“ и „джентълмен“. Ето един кратък откъс от разговора между двамата в превод на Деница Каракушева:

— *Вие бихте вложили много повече. Аз се различавам от вас. За мен думата „мъж“ стои по-високо и означава повече от просто „джентълмен“.*

— *Какво искате да кажете? — попита Маргарет. — Явно възприемаме думите по различен начин.*

— Според мен, „джентълмен“ е термин, който описва човека спрямо отношенията му с останалите, но ако го определим като „мъж“, ние го разглеждаме не просто съотнесен към другите, а и спрямо него самия... спрямо живота... времето... и вечността. Само някой корабкрушенец като Робинзон Крузо... или затворен доживот в тъмница затворник... или дори някой светец на остров Патмос притежава издръжливостта, силата и вярата, които биха описали най-правдиво думата „мъж“. Вече ми е писнало от думата „джентълмен“, смятам, че се употребява не намясто и често с много преувеличено и изкривено значение, докато простотата на съществителното „мъж“ и на прилагателното „мъжки“ са подценявани...

Очевидно е, че този разговор е в основата на заглавието, избрано от авторката. В този смисъл изборът на Минчев – „Дами и господа“, е неуместен. Първо, преводът не е точен и не отразява същността на конкретната глава, второ, този израз е свързан с конкретен образ – началото на нечие обръщение или началото на представление, в което водещия се обръща към публиката с „дами и господа“. Този образ обаче няма нищо общо с конкретния случай. Вариантът на Каракушева е по-точен, но изборът на „господа“, вместо „мъже“, не е обоснован, тъй като в главата многократно се споменава разликата между мъже и джентълмени. Въпреки че „господа“ и „мъже“ са много смислово близки, предвид разговорът между Маргарет и госта е добре да се запази думата „мъже“ и в заглавието.

Оригинал (22-ра глава):

A Blow and its Consequences

Деница Каракушева:

Гръм и ехо

Емил Минчев:

Ударът и неговите последствия

Заглавието на двадесет и втора глава е пример за това как едно буквално заглавие може да не е смислово и езиково грешно, но това не означава, че не бива да се търсят и по-елегантни решения, които и да отразяват заложения смисъл, и да бъдат по-благозвучни. Вариантът „гръм и ехо“ е много удачен, защото е смислово верен на оригинала, но и буди много по-силен образ у читателя.

Оригинал (31-ва глава):

'Should Auld Acquaintance be Forgot?'

Деница Каракушева:

„Кога и кой ще измени на старата любов?“

Емил Минчев:

Трябва ли да забравим всички познати?

Както подсказват и кавичките в оригинала, тук става дума за цитатно заглавие, което препраща към друго произведение. Интертекстуалните заглавия невинаги са лесни за разпознаване, затова е добре преводачът първо да провери дали ще открие връзка между заглавието и друго произведение и тогава да прецени как да го преведе. Ако произведението, към което препраща заглавието, е вече преведено и познато на читателите, той може да се позове на съществуващия превод, но много често това не е възможно и извадената от контекста фраза да не звучи добре на български език. Пример за интертекстуално заглавие е „Прекрасният нов свят“ (*A Brave New World*) на Олдъс Хъксли. Заглавието препраща към реплика от пиесата на Шекспир „Бурята“: *Oh, wonder! / How many goodly creatures are there here! / How beauteous mankind is! O brave new world, / That has such people in 't!*, казва Миранда в пета сцена. На български, в превод на Валери Петров, тези стихове звучат така: *О, чудо! Колко / красиви същества! Ах, как прекрасни / били човеците! И как щастлив си / със тях, нов свят!* Ясно е, че няма как заглавието на романа да се припокрие с превода на Валери Петров, затова е избрано краткото и отговарящо на оригинала „Прекрасният нов свят“. Друго подобно заглавие е това на романа „Души в окови“ (*Of Human Bondage*) на Съмърсет Моъм. Заглавието препраща към етиката на Спиноза и съответно на български би трябвало да бъде „За човешкото робство“, но такова заглавие ще подсказва, че по-скоро става дума за философски трактат, отколкото за роман, а това не би събудило интереса на широкия читателски кръг. Изборът „Души в окови“ е чудесен, защото улавя същността на оригиналното заглавие, пробужда интерес и се помни лесно.

В конкретния случай с тридесет и първа глава от „Север и Юг“ става дума за стих от произведение на Робърт Бърнс, и по-конкретно от *Auld Lang Syne*, написано през 1788 г. По-късно това стихотворение се превръща в народна песен, която обикновено се изпълнява на Нова година, на дипломирания и дори на погребения, тъй като в основата на стихотворението е прощаването със старото и посрещането на новото. На английски

първите четири стиха звучат така: *Should auld acquaintance be forgot, / and never brought to mind? / Should auld acquaintance be forgot, / and auld lang syne?*²⁴. На български език са преведени от Владимир Свинтила и старите познати са заменени със стара любов: *Кога и кой ще измени / на старата любов? / На миналите златни дни / и старата любов?*²⁵. Деница Каракушева е решила да остане вярна на Робърт Бърнс и на Владимир Свинтила, затова е предала заглавието като „Кога и кой ще измени на старата любов?“, докато Минчев сам е превел стиха, макар и неточно, защото *auld acquaintance* не е „всички познати“, а „старите познати“. Има обаче един проблем с избора на Каракушева – в конкретната глава не става дума за стара любов, а за погребението на майката на Маргарет. Един компромисен вариант би бил да се вземе третият стих от превода – „На миналите златни дни“, и да се поясни с бележка под линия за кое стихотворение става дума.

Оригинал (45-та глава):

Not all a Dream

Деница Каракушева:

А може би не сън

Емил Минчев:

Не всичко е било сън

В оригинала заглавието не е поставено в кавички, затова е по-трудно да се досетим, че заглавието е интертекстуално. Все пак Деница Каракушева е забелязала, че заглавието препраща към апокалиптичното стихотворение „Мрак“ (*Darkness*) на Джордж Байрон. Заглавието е част от първия стих: *I had a dream, which was not all a dream*²⁶. На български стихотворението е преведено от Любен Любенов и първият стих звучи така: *Сънувах сън, а може би не сън*²⁷. Връзката със сюжета е, че в началото на главата кръстникът на Маргарет сънува младостта си и всички негови близки, които вече са починали. Вариантът на Минчев – „Не всичко е било сън“, е подходящ и смислово точен, но би било най-добре да се запази и интертекстуалната връзка. В случая на Каракушева обаче фразата „а може би не сън“ е лишена в голяма степен от смисъла си, когато е извадена

²⁴ Вж. Робърт Бърнс. В цъфналата ръж. София: Дамян Яков, 2009, стр. 6.

²⁵ Вж. Робърт Бърнс. В цъфналата ръж. София: Дамян Яков, 2009, стр. 7.

²⁶ Вж. Lord Byron. *Darkness* // Poetry Foundation.

<https://www.poetryfoundation.org/poems/43825/darkness-56d222ae1b>. (28.01.2019)

²⁷ Вж. Джордж Байрон. Слънце на безсънните. София: Народна култура, 1988.

извън целия стих. На английски частичната фраза звучи добре, но на български е незавършена. Вероятно по-добрият вариант е да се остави целият стих за заглавие, за да има смисъл – „Сънувах сън, а може би не сън“.

Разгледаните примери илюстрират колко внимателно трябва да се избира едно заглавие, било то и на отделна глава от произведението. Буквалният превод, любим на мнозина, невинаги е възможен и желателен, а преводачът трябва да вземе предвид няколко неща при своя избор – заглавието да отговаря на духа, сюжета или жанра на творбата, да е благозвучно, да събужда ясен образ и да привлича вниманието на читателите.

За предаването на собствени имена

Проблемът за предаването на чужди собствени имена на български език е важен въпрос, който трябва да стои пред всички преводачи и редактори. Въпреки че научните издания предоставят сравнително ясни правила, те не са напълно изчерпателни, а понякога се откриват противоречия дори и в едно и също издание. От друга страна, голяма част от хората на книгата и пишещите в медиите не са запознати с нормите и прилагат своя собствен усет при предаването на имена. Така се стига до абсурда името на един чуждестранен автор, изпълнител, актьор и т.н. да има две или повече различни изписвания на български език. По този начин сте стига до разколебаване в правописа на чуждестранните имена.

Основната трудност при правописа и произношението на английските думи произтича от голямото разминаване между писменото предаване и изговарянето на звуците, съставлящи думите. Тази особеност е обусловена от историческите характеристики на английския език – днешният правопис всъщност отразява изговора преди няколко столетия. За това време произношението е претърпяло значително развитие, но правописът е останал почти непроменен, и затова днес наблюдаваме голямо несъответствие между двата. Например думата *light*, която сега се изговаря [lait], около XV в. е била изговаряна подобно на немската дума *Licht* – с кратка гласна и две съгласни след нея – [liht]. Разбира се, между графичната система и фонетичната система на даден език невинаги има пълно съответствие, това важи и за съвременния български език, но сред европейските езици английският език има едно от най-усложнените съотношение между букви и звукове.

При българския език имаме 30 букви и 45 фонемни – 6 гласни и 39 съгласни. При английския буквите са 26, а фонемите – 44. Основната разлика е, че гласните обикновено са нееднозначни. Например буквата *a* може да се прочете по осем различни начина:

[æ] bag; [ɔ:] small; [ei] name; [e] many; [a:] car; [ə] again; [ɒ] what; [i] luggage

От друга страна, ако приложим обратния подход – връзката между звук и буква, откриваме, че кратката гласна *e* може да се отрази писмено по осем начина:

e – pen; ea – head; ie – friend; ei – leisure; ai – said; u – bury; eo – leopard

Тази особеност затруднява правилното предаване на собствените английски имена на български.

Друга разлика между английския и българския език е наличието на дълги гласни в първия. Например дълго *a* – *face, name, game*; дълго *e* – *be, me, he, we*; дълго *i* – *find, fire, kind*. По правило тези дълги гласни се предават в имената на български с кратки гласни, което отдалечава българското произнасяне на едно английско име. Единствено при дългата *i* дължината се предава по изключение с *ий* в едносрични имена и в сложносъставни имена, чиито съставки могат да функционират и като самостоятелни имена.

Друга особеност на английския език е наличието на дифтонги и трифтонги – двугласни и тригласни. За тяхното предаване на български съществува сложна система от графемни съответствия, която понякога не отразява разпространения изговор или пък не се спазва от много преводачи.

Съгласните в английския език също крият някои предизвикателства. Във фонетичната система на езика съществуват две съгласни, които се произнасят през зъби – междузъбните звучен и беззвучен спирант с графемно съответствие *th*. Те нямат съответствие в българския, затова се предават с *т* и *д*.

Буквите *r* и *l*, независимо от тяхното произношение, се транскрибират с *р* и *л*, за да се запази графемното съответствие, а назалният звук *ŋ* се предава с *нг*. Двойните съгласни се предават на български опростено, а пък озвучаването или потъмняването на краесловните съгласни не се отчита при транслитерирането.

Съществуват два основни начина за предаване на чуждите собствени имена на български език – транскрипция и транслитерация. „Транскрипция (транскрибиране) означава писмено предаване на звуковия състав на чужди имена със средствата на приемания език (в случая български). В отделни случаи при предаването на чужди имена се прилага транслитерацията (предаване на писмената форма на чуждите имена), а също и принципът на съобразяване с традиционно наследени форми и преводът. По изключение се взема под внимание и графиката (графемната, буквената структура) на чуждото име с оглед при възможност да се запази буквеното сходство с изходните форми. (...) Обект на транскрипция са: собствените (лични и географски) имена, имена

на улици и площади, на театри и музеи, на периодични издания, на футболни отбори и др.“²⁸

„Друг начин за предаване на чуждите имена е транслитерацията, при която чуждото собствено име се предава буква по буква от една азбука на друга – например от латиница на кирилица и обратно, без да се държи сметка за звуковата стойност на буквите.“²⁹

В отделни случаи се прилагат принципът на съобразяване с традиционно наследени форми с превод, например нос Добра Надежда (Care of Good Hope) и Скалистите планини (Rocky Mountains). Според „Грамматика на съвременния български книжовен език“ „за разлика от механичното включване на чуждото име в съответния език и от транслитерацията практическата транскрипция на имената се основава на изговора, а не на писмената форма на чуждото име в съответния оригинален език.

Днес основният принцип на предаването на чуждите собствени имена на българския език е принципът на практическата транскрипция, като се изхожда от правилото да се възпроизвежда по възможност най-точно звуковият състав на чуждите имена със средствата на българския език, а не тяхната писмена форма.“³⁰

На практика се откриват сериозни колебания в изписването на някои имена. Вероятно едно от най-противоречивите от тях е Чарлс/Чарлз (Charles). Особено при изписването на името на известния английски писател Чарлс Дикенс (Charles Dickens), което можем да срещнем и в двата варианта в зависимост от предпочитанията на даденото издателство. В по-новите издания се забелязва известен превес на използването на Чарлс. В голяма част нормите подкрепят това изписване: „При имената от чужди езици буквите на звучните и беззвучните съгласни от изходния език се предават със съответните български букви за звучни и беззвучни съгласни независимо от изговора си.“³¹

Наредба №6, която засяга транскрипцията и правописа на чуждите географски имена на български език е на същото мнение: „Краесловните съгласни в английските имена се транслитерират, без да се отчита характерното за английски език озвучаване

²⁸ Нов правописен речник на българския език. София: Хейзъл, 2002, 41 с.

²⁹ Грамматика на съвременния български книжовен език. Т1. Фонетика. София: Българска академия на науките, 1993, 273 с.

³⁰ Пак там.

³¹ Правопис и пунктуация на българския език. Основни правила. София: Просвета, 2011, 41 с.

или потъмняване (Cove – Коув, Charles – Чарлс, Longbridge – Лонгбридж, Leeds – Лийдс, Feld – Фелд).“

В труда на Андрей Данчев „Българска транскрипция на английски имена“³² името също се среща като Чарлс, а ученият си обяснява сериозното разколебаване в правописа на английските имена с по-кратката преводаческа традиция, свързана с този език: „Фактът, че най-много се спори около транскрипцията на някои собствени имена от английски (а не например от френски или немски) не е случаен. Причината за по-малкото колебание на френски и немски лични имена се крие в ранното възникване на преводи от тези езици направо от оригинала и, разбира се, в правилната ориентация на преводачите към сравнително точно транскрибиране на имената. Преводите от английски и някои други езици, например скандинавски, в продължение на дълъг период се извършваха предимно чрез руски език. Затова върху предаването на имената от тези езици до голяма степен е наложил свой отпечатък руският начин на транскрибиране, който е съобразен със звуковите особености на руския език и който при това е в по-слаба степен фонетичен от българския.“

И вместо най-новите правила да сложат край на спора, те не дават категоричен отговор за правилното изписване на Чарлс/Чарлз, вместо това се признават и двата варианта: „Допуска се буквата *s* в края на имена от английски език да се предава със *c* или *z*. Дикенс и Дикенз – Dickens, Холмс и Холмз – Holmes, Чарлс и Чарлз – Charles“³³.

След като едно толкова просто име поражда такива полемики и разколебавания, то не е изненадващо, че в „Север и Юг“, където се срещат и не толкова популярни имена, също има разминаване при предаването на собствени имена.

Първото сериозно разминаване между двамата преводачи е в предаването на името на родния град на Маргарет – **Helstone**. При Деница Каракушева е **Хелстън**, а при Емил Минчев – **Хелстоун**. Първосигналната реакция на повечето знаещи английски ще е да предадат името на града като Хелстоун поради близост с думата *stone*, чието произношение е „стоун“ [*stəʊn*]. Една бърза справка с екранизацията на романа от 2004 г. показва обаче, че родният град на Маргарет се произнася като Хелстън. Тъй като нормите препоръчват да се следва звуковият състав на имената, освен в някои редки случаи, родният град на Маргарет трябва да е Хелстън.

³² Данчев, Андрей. Българска транскрипция на английски имена. София: Изток-Запад, 2010.

³³ Правопис и пунктуация на българския език. Основни правила. София: Просвета, 2011, с. 42.

Името на лелята на Маргарет – госпожа **Shaw**, буди същата полемика. При Деница Каракушева името е **Шо**, при Емил Минчев е **Шоу**. Името на ирландския писател George Bernard Shaw, който има същата фамилия като спомената леля, се изписва като Джордж Бърнард Шоу, но ако се направи фонетична справка, се оказва, че фамилията не се произнася точно като „шоу“. Транскрипцията на сходната дума *show* е *шоу* [ʃəʊ], но на *shaw* е *шо*: [ʃɔ:]. Така че името на лелята е Шо, но с меко и удължено „о“. Обаче при транскрипцията на английските гласни тяхната дължина не се маркира в българския, а е малко вероятно Шо да се произнесе правилно, по-вероятно е да се произнесе с ударено и кратко „о“, докато българското изговаряне на Шоу, макар и парадоксално, ще е по-близко до реалното произношение. Освен това името Shaw вече се е наложило в българския като Шоу, а това е още един довод за варианта, предпочетен от Минчев.

Друго разминаване срещаме при името на един от стачкуващите работници – **John Boucher**. В превода на Деница Каракушева той е назван **Джон Баучър**, а в този на Емил Минчев – **Джон Боучър**. В случая казусът не е толкова спорен. Наистина английският дифтонг *ou* (*oi*) често създава проблеми на българските преводачи, защото в езика ни няма звуково и графемно съответствие, но според Наредба б *oi* се предава с *au* при затворена сричка, а според най-новия речник дифтонгите се предават спрямо своя изговор. Справката с екранизацията на романа ни показва, че името се произнася Баучър, така че всичко е в полза на варианта на Деница Каракушева.

При името на един от фабрикантите – господин **Horsfall**, също се наблюдава разминаване при двамата преводачи. Деница Каракушева е предала името като **Хорсфъл**, а Емил Минчев – като **Хорсфол**. Втората част от името на героя се произнася като думата *fall* [fɔ:l], т.е с удължено „о“, което означава, че по-правилният вариант е този на Минчев.

Тъй като английските имена крият повече подводни камъни, отколкото забелязваме на пръв поглед, винаги е по-разумно да се консултираме с нормите и с няколко източника, от които можем да чуем английското произношение, и едва тогава да преценим как да назовем даден персонаж или автор, защото доста често първосигналното ни решение и вътрешното ни усещане могат да ни подвежат.

За превода на поезия

От трите литературни рода вероятно поезията е най-сложният за превеждане. Добрият превод на поезия трябва да запази образите, символите и цялостното чувство, което творбата поражда, но и да се придържа към формата и ритъма на оригинала. Непреводимостта на поезията Антоан Берман коментира така: „Една стара традиция – от Данте до Дю Беле и Монтен, от Волтер и Дидро до Рилке, Якобсон и Бензе – твърди, че поезията е непреводима, тъй като тя е само „дълго колебание между звука и смисъла“ (Валери). Непреводимостта на поезията означава две неща: че тя не може да бъде преведена, поради необозримостта на установеното от нея отношение между „звук“ и „смисъл“, и че не трябва да бъде превеждана, защото нейната непреводимост, (както и нейната неприкосновеност) представляват нейната истина и нейната стойност. Да се каже за едно стихотворение, че е непреводимо, е равносилно да се каже, че то е „истинско“³⁴.

Задачата наистина не е лека, затова много често преводачите прибегват към компромисни стратегии, които нарушават римните характеристики на оригинала. Например по време на Възраждането е било често срещана практика римуваният оригинал да се предава по неримуван начин, като стиховете се преразказват. По-късно тази практика се среща по-рядко, но не изчезва напълно. Любопитно е едно издание на „Илиада“³⁵ от 1945 г. В него епическата поема е преведена за юноши от Ран Босилек, а хекзаметърът напълно е заличен и „преводът“ всъщност е преразказ на случващото се. Ето един малък откъс от „Илиада“ в стихотворен превод на Александър Милев и Блага Димитрова и преразказът на Ран Босилек:

Превод на Александър Милев и Блага Димитрова	Превод на Ран Босилек
„Вие, Атриди, и другите медноколенни ахейци! Нека дадат боговете, които Олимп обитават, да разрушите града на Приам и се върнете здрави! Щерката вий ми пуснете и откуп вземете за нея,	– О, Агамемноне, Менелае и вие ахайски юнаци! Неко боговете ви помогнат да разсипете града на царя Приама и щастливо да се завърнете при домовете си! Но

³⁴ Берман, Антоан. Преводът и буквата или страноприемница за далечното. София: Панорама, 2007, стр. 40.

³⁵ Вж. Омир. Троянската война. София: Хемус, 1945.

<p>тъй почетете сина на Кронид, Аполон далномерец!“</p> <p>И съгласиха се с радостни възгласи всички ахейци почит на Хриз да окажат и откупа скъп да приемат. Само на цар Агамемнон това на сърце не допадна. Грубо той жреца изгони тежки му думи надума:</p> <p>„Повече да не те срещам при витите кораби, старче.</p> <p>Ако останеш сега или дойдеш по-късно отново, нито венецът на бога, ни скиптърът ще ти помогнат.</p> <p>Нея аз няма да пусна, преди да я старост застигне в моята къща във Аргос, далече от дом и родина, все да тъче тя на стана и ложето с мен да споделя.</p> <p>Хайде върви, не гневи ме, та жив да си идеш оттука!“</p>	<p>освободете срещу скъп откуп милата ми щерка – за чест и слава на Зевсовия син Аполона!</p> <p>Виком се съгласиха всички ахейци, да почетат Аполоновия жрец, да приемат скъпия откуп и да освободят Хризовата щерка. Само Агамемнон не иска да чуе молбата на клетия старец. С гневни думи той се нахвърли върху него:</p> <p>– Махай се от очите ми старче! Ако още веднаж те срещна тука, няма да ти помогнат ни Аполоновият венец, ни скиптърът божий! Дъщеря ти няма да пусна! Ще я отведа в моя дворец Аргос. Бели платна ще тъче и леглото ми ще постила. Иди си! Недей ме ядосва, ако искаш жив да останеш.</p>
---	--

Въпреки че в изданието от 1945 г. не е посочено, че текстът е преразказ, а е определен като „превод на Троянската война от Хомер“, обстоятелството, че изданието е предназначено за юноши обуславя избора на по-лесна за възприемане художествена форма.

Има и други начини да се облекчи задачата на преводача, за сметка на качествения или точен превод. Едни от най-честите методи са замяната на точната рима в оригинала с неточна, бедна или дори чисто графична рима; включването на римни пълнежи, т.е. на нефункционални римни компонентни, които липсват в оригинала; или най-честата стратегия при дилетантите – леко опоектизиране на текста чрез разместване на обичайния словоред, придружено с еднотипни и елементарни рими.

Последната стратегия се използва изключително често, когато основният фокус не е върху поезията, а стиховете са по-скоро вмъкнати в едно по-голямо произведение, например във филм и както е в случая – в роман. До тази улеснена стратегия прибегват всички преводачи, които нямат поетически талант и не се чувстват сигурни в полето на поезията.

Тъй като преводачът не е длъжен да разбира от всичко и да бъде поет, добре е преводът на поезия да се прави от поети, които по-лесно ще претворят ритмиката и символиката на оригинала. Дори и да си подготвен теоретично да превеждаш поезия, ако нямаш вътрешната настройка за това, резултатът винаги ще е в ущърб на оригинала. Такова мнение изразява и поетът Найден Вълчев, който е и преводач: „С времето почваш да долавяш, да осъзнаваш, че добър превод на поезия може и постига човек с подобна генна нагласа, и той с ухо за мелодика и ритмика, с око за багри, образи, метафори. И минал школата на стиха, както музикантите минават задължителното пиано, художниците рисуват ръка, профил, мускул, глезен, актьорите – етюд, сценка, диалог. Всичко това преди сцената, преди публикацията, усвоявано съзнателно или несъзнателно, спорадично или систематично, за някои леко, за някои трудно, за някои още по-трудно. За преводача – станал с обука господар и владетел на думите, станал отличен словесен балетист, виртуоз, той вече може да прави каквито се налагат, каквито му се отдават, каквито желае трактовки и постановки. При писане на собствена поезия творецът е много свободен човек, при превеждане на поезия – много, много зависим.“³⁶

Всяка от главите в „Север и Юг“ започва със стихотворение или цитат, които пряко кореспондират със случващото се в дадената глава, затова преводачите е трябвало многократно да се сблъскат с нелеката задача да преведат поезия.

Но нека разгледаме конкретни примери от „Север и Юг“, които илюстрират два различни подхода към превода на поезия. Първият пример е мотото на двадесет и четвърта глава, за което е избран край на сонет от шотландския поет от XVI век Уилям Фаулър.

В оригинал стиховете звучат така:

*Your beauty was the first that won the place,
And scal'd the walls of my undaunted heart,
Which, captive now, pines in a caitive case,*

³⁶ Вълчев, Найден. Думи за превода, преводача, преводачеството – В: Панорама: В началото бе преводът, 2018, №1, 28-29.

*Unkindly met with rigour for desert;—
Yet not the less your servant shall abide,
In spite of rude repulse or silent pride.'*

А ето какви са и двата превода:

Деница Каракушева:

От красотата ви изпърво бях пленен
и на сърцето рухнаха стените вкаменени,
линее то страховито в затвора свършен,
молбите му безжалостно ранени.
Ала завинаги оставам верен ваш слуга,
макар мълчание и отказ да ме обруга.

Емил Минчев:

Красотата бе нещото, което ме спечели,
и по стените на сърцето ми се покатери,
и го впримчи в паяжината на желанието.
Ти ме отблъсна и не откликна на вниманието,
но аз оставам твой слуга и верен роб,
и въпреки болката ще бъда твой до гроб.

При двамата преводачи много ясно си личат предизвикателствата на поезията. Дори на първо четене се забелязва, че силата на Емил Минчев не е в този вид превод. При него няма единна стихотворна стъпка и той явно си е поставил не особено амбициозната цел да създаде стихотворение, в което все пак да има рима и по бегъл начин да прилича на оригинала. При него образът е доста изменен спрямо оригинала и превода на Деница Каракушева. В неговия прочит се забелязва похот и физическо желание, а в основата е образът на жена прелъстителка, която си е поставила задача да оплете лирическия герой в мрежите си – тя го е „впримчила в паяжината на желанието“, нейната красота се е „покатерила“ по стените на сърцето му. Докато в оригинала и в другия превод забелязваме по-скоро духовната страна на любовта и една нетолкова активна роля на жената – тя е запленила лирическия герой, но без да се е стремяла към това.

Освен това прочитът на Емил Минчев е малко повърхностен в първия стих – „Красотата бе нещото, което ме спечели“, докато оригиналът „Your beauty was the first that won the place“ предполага, че тя го е пленила първо с красотата си или е била първата, която изобщо е запленила сърцето му, но отвъд красотата има и друго, това не е единствената причина той да я обича. Друга разлика, която се забелязва, е, че първите четири стиха в оригинала са смислово свързани и представляват една цялост, докато при Емил Минчев са свързани първите три, а четвъртият е отделен, въпреки че няма обективна причина за това. Друга разлика е неспазването на вида на римата – в

оригинала тя е кръстосана в първите четири стиха, докато в последните е съседна, при Емил Минчев всички рими са съседни.

Интересно е да се отбележи, че в оригинала има няколко ключови момента – тя, с нейната красота, е първата, която е пленила сърцето му; настроението е напрегнато, чувствата са толкова силни, сякаш се говори за война (*won, scal'd the walls, captive, caitive case*); в последните два стиха лирическият герой говори за себе си в трето лице (*your servant*), сякаш любовта му е толкова голяма, че е готов да се отрече от себе си, напълно подвластен на влиянието на своята любима; грубият отказ и нейната мълчалива гордост, които се появяват и в предходните стихове на сонета, кореспондират с образа на главната героиня Маргарет Хейл и със случващото се в самата глава. При Деница Каракушева виждаме по-голяма близост с образите на оригинала – красотата ѝ „изпърво“ го е пленила; напрегнатото и крайно настроение (*пленен, рухнаха стените, затвора, безжалостно ранени*); запазени са мълчанието и отказа, макар и без гордостта. Като цялостно внушение и дори като ритъм, тя е останала по-вярна на оригинала, освен това полученият превод не е с еднотипни и банални рими и изразни средства, както е при Емил Минчев. И все пак това е един сравнително приличен опит, докато при други стихове забелязваме още по-голямо разминаване с оригиналната ритмика и форма.

Мотото на втора глава е със стихове на английската поетеса Фелисия Хеманс (1793 – 1835).

Оригинал:

*By the soft green light in the woody glade,
On the banks of moss where thy childhood played;
By the household tree, thro' which thine eye
First looked in love to the summer sky.'*

А двата превода са:

Деница Каракушева:

Сред злака мек на китните дъбрави.

Емил Минчев:

Под меката зелена сянка на близката гора,

<p>Край мъхестия бряг на детските забави, До дървото в двора бащин, гдето твоето оче, Първом зърна през листата лятното небе.</p>	<p>на мъхестите брегове, огласяни от детска игра, до дървото в двора, през чиито клони двамата с тебе за първи път погледнахме влюбено към лятното небе.“</p>
--	--

Напълно видимо е, че към края на стиховете Емил Минчев напълно се е отказал да следва някаква стихотворна форма, а редовете стават все по-дълги и все по-описателни, „тебе“ и „небе“ са пример за типична графична рима. Добрата рима се определя от идентичните звуци и се нарича акустична рима, например „брат“ и „град“, а не се основава на буквена сходност, както е при „тебе“ и „небе“. При Деница Каракушева образите и смислите са запазени, езикът е по-богат, ритъмът е приятен, а липсата на рима между „оче“ и „небе“ е напълно простима и не дразни читателя.

Положението при превода на Емил Минчев е също толкова лошо и при стиховете от трета глава, които са на английската поетеса Елизабет Браунинг (1806 – 1861).

Оригинал:

*'Learn to win a lady's faith
 Nobly, as the thing is high;
 Bravely, as for life and death—
 With a loyal gravity.*

*Lead her from the festive boards,
 Point her to the starry skies,
 Guard her, by your truthful words,
 Pure from courtship's flatteries.'*

Ето как двамата преводачи са предали наставленията на Елизабет Браунинг:

Деница Каракушева:

Спечелвай с благородство женското сърце,
 че то залог висок е, знай.
 Бори се храбро, с пламенно лице
 и предан му бъди докрай.

Емил Минчев:

Научи се да спечелиш сърцето ѝ,
 с благородство, чест и доблест.
 В тази битка на живот и смърт,
 впусни се с предано достойнство.
 Отведи я от бащиното огнище,

За превода на диалект

Диалектите, жаргоните и уличният маниер на говорене са присъщи за всеки език и са неизменна част от историческото му развитие. За да предаде правилно диалекта и да не се отдалечава от авторовата стилистика, преводачът трябва да е отлично запознат не само с граматически правилните елементи на езика, но и с тези извън правилата, които обогатяват езика и разширяват неговите предели.

Когато диалектите, социолектите и жаргоните се използват в художествени произведения те внасят колорит и автентичност в историята, доизграждат образа на даден персонаж. Този вид говорене създава у читателя определена идея за този герой, поражда у него чувства и асоциации, които много трудно се предават на читателите на преводния текст. Често преводачите решават драстично да смекчат диалекта или да го предадат като стандартизиран език, но този подход със сигурност е в ущърб на първоначалната идея на автора. Такава теза застъпва и Антоан Берман: „заличаването на простонародните елементи е сериозно посегателство срещу текстуалността на творбите в проза, независимо от формата, която приема“³⁷.

Съществуват немалко трудности при превеждането на диалект – няма два еднакви диалекта в два различни езика, макар и да има сходства при някои изразни средства; не всички носители на езика разбират диалекта по един и същ начин; преводачите невинаги са добре запознати с диалектите дори на собствената си страна и затова използват този, който е най-близък до тях. Последният проблем не е само преводачески, много от авторите използват диалектни думи от различни области, защото не се стремят към автентичен говор, а по-скоро към събуждане на асоциации и представи, свързани с диалектите и жаргона.

Затова може да се спори дали е редно преводачът да стандартизира речта на героите, дори и откриването на еквивалентни диалекти да е невъзможно, предаването на диалект с изцяло книжовен език отнема част от същността на героя. Вместо това преводачът трябва да следва регистъра на оригинала, за да се постарее да събуди същите асоциации у читателите си, каквито авторът се е надявал да пробуди със своя текст. Интересен подход е този, при който преводачът решава да отбележи една характерна

³⁷ Берман, Антоан. Преводът и буквата или страноприемница за далечното. София: Панорама, 2007, стр. 62.

особеност на даден диалект, например размествания словоред в изречението, и да я представи на своя език, без да се обвързва с конкретен национален диалект, но това може да се направи добре само от умели майстори преводачи, иначе крайният резултат би бил неубедителен.

По време на Викторианската епоха на диалектите не се гледа с добро око, по същия начин, по който днес в България говоренето на диалект се свързва с необразованост и ниска култура. През XIX век във Великобритания стандартизираният „правилен“ английски е предпочитаният начин за говорене във висшите среди, издават се и наръчници как да се говори правилно, децата в училище често са поправяни, ако говорят на диалект, а почти всички писатели пишат на книжовен английски. Все пак писатели като Чарлс Дикенс, Джордж Елиът и Елизабет Гаскел си позволяват да включат диалект в творбите си, за да доизградят образа на някои от героите си.

В „Север и Юг“ Елизабет Гаскел разчита силно на социолекта, за да разграничи образованите аристократи и богаташи от бедните работници. По-бедните герои в творбата ѝ говорят на ланкаширски диалект, познато още като „ланки“. Гаскел е имала пряк достъп до диалекта на работническата класа, говорен в Манчестър, заради своята хуманитарна дейност. Нейният съпруг – Уилям Гаскел, пък е бил върл защитник на диалектите. В „Две лекции за ланкаширския диалект“ (1854) Уилям Гаскел пише: „Има много изразни средства и особености при произношението в Ланкшир, които могат да звучат странно и да смутят един южняк, но тези изразни средства не са, както някои грешно предполагат, някакви вулгарни изменения на съвременния английски, а автентични реликви от стария ни майчин език. Те са късчета от същия стар гранит, който може и да е поизгладен с времето, но също така е изгубил и голяма част от първоначалната си сила.“

Елизабет Гаскел е споделяла вижданията на съпруга си и също е защитавала диалектите не просто като валидна употреба на езика, но и като дори по-висша негова форма в определени контексти, например една диалектна дума, която сме чували толкова пъти в детството, може да е много по-емоционално наситена и изразителна от нейния еквивалент в книжовния език. Ето защо Гаскел не е избягвала диалекта в своите произведения, а дори много умело го е използвала.

В осма глава Маргарет се сприятелява с текстилния работник Никълъс Хигинс и неговата дъщеря Беси Хигинс – млада работничка в памукова фабрика, която е смъртно

болна. Разговорите на Маргарет с двамата разкриват колко много страда работническата класа.

Оригинал (13-та глава):

And I think, if this should be th' end of all, and if all I've been born for is just to work my heart and my life away, and to sicken i' this dree place, wi' them mill-noises in my ears for ever, until I could scream out for them to stop, and let me have a little piece o' quiet—and wi' the fluff filling my lungs, until I thirst to death for one long deep breath o' the clear air yo' speak on—and my mother gone, and I never able to tell her again how I loved her, and o' all my troubles—I think if this life is th' end, and that there's no God to wipe away all tears from all eyes—yo' wench, yo'!' said she, sitting up, and clutching violently, almost fiercely, at Margaret's hand, 'I could go mad, and kill yo', I could.

Деница Каракушева:

И си мисля, че ако т'ва е краят на сичко... че ако съм родена само за да се съсипевам от работа без почивка през целия ми живот и да се поболявам на т'ва безрадостно място, със сичките шумове от фабриките, дет' вечно кънтят в ушите ми, докато не ми дойде да им изкреця да престанат и да ми дадат миг покой... а пухчетата да задръстват дробовете ми, докато не закопнея до смърт да вдишам дълбоко поне веднъж от онзи чист въздух, за който приказвате... И майка ми си отиде, без да мога още един път да ѝ кажа колко много я обичах и да ѝ споделя неволите си... Мисля си, ами ако тоя живот е краят и няма Бог, който да изтрие сички сълзи от сички очи... о, госпожице! – изплака тя и седна, вкопчена почти животински в ръката на Маргарет. – О, мога да полудея и да ви убия, наистина бих могла!

Емил Минчев:

И си мисля, че ако това е краят на всичко и съм била родена просто за да умра, да боледувам в това ужасно място, с безспирното бръмчене на фабриките, което пълни ушите ми, докато накрая искам да им изкреця да спрат, за да мога да си почина... и с праха, който пълни дробовете ми и ме кара да копнея за глътка свеж въздух... и с майка ми, която почина и аз никога няма да мога да ѝ кажа колко я обичам, и с всички останали мъки... мисля, че ако този живот е всичко и че ако няма Бог, който да избърше сълзите от очите ми... – тя се надигна и стисна ръката на Маргарет, силно и грубо. – Бих полудяла и бих ви убила.

Беси и Маргарет са на една и съща възраст, но разликите помежду им са огромни. Маргарет е имала щастието да израсне в богато семейство и да се радва на всички удоволствия и красоти, които спокойният Юг може да предложи. Преди да се премести в Милтън, Маргарет не е познавала страданието в дълбочина. Беси, от друга страна, познава само мизерията, страданието и тежкия изнурителен труд, който ще я убие толкова млада.

Гаскел използва семейство Хигинс, за да покаже големите класови различия във Викторианската епоха, а за да може читателят веднага да направи разликата между един персонаж от работническата класа и една героиня от висшето общество, авторката използва лингвистичните особености на диалекта. Например Никълъс Хигинс често използва думата *hoo*, вместо местоимението *she* (тя), а *afraid* (опасявам се) е заменено от *afeared*, думи като *the*, *you* се съкращават до *th'*, *yo'*.

Ето още един малък откъс от речта на Беси, който показва колко различни подходи имат двамата преводачи при предаването на диалект.

Оригинал (11-та глава):

If yo'd led the life I have, and gotten as weary of it as I have, and thought at times, "maybe it'll last for fifty or sixty years—it does wi' some,"—and got dizzy and dazed, and sick, as each of them sixty years seemed to spin about me, and mock me with its length of hours and minutes, and endless bits o' time—oh, wench! I tell thee thou'd been glad enough when th' doctor said he feared thou'd never see another winter.

Деница Каракушева:

— Ако бяхте живели моя живот и толкова ви беше писнало, че от време на време си викахте: "Може да откарам така още пейсе-шейсе години... що не..." и все така ви прилошаваше, замайвахте се и ви се виеше свят, сякаш сичките тия шейсе години се завъртат покрай вас и ви се надсмиват, със сичките си часове, минути и безкрайни мигове... О, госпоице! Казвам ви, че щяхте много да се радвате, кат' ви каже докторът, че се опасява, че може и да не дочакате зимата.

Емил Минчев:

— Ако бяхте водили такъв живот като мен и се бяхте измозили от него и ако понякога си казвахте: „Може би ще продължи още петдесет или шестдесет лета, както при някои хора“, и ако ви ставаше зле при мисълта за всички тези години, които

сякаш ми се подиграват с дългите си часове и минути — о, госпожице! Казвам ви, щяхте да се зарадвате, ако докторът ви кажеше, че няма да видите следващата зима.

Разбира се, първата разлика, която се забелязва, е, че Емил Минчев изцяло е „изчистил“ диалекта на Беси Хигинс. В неговия прочит благородната дама и простата работничка говорят по един и същ начин. Няма значение дали диалогът между Беси и Маргарет по този начин ни звучи по-красиво и литературно, когато основният замисъл не е бил този.

Всички характеристики, като изпускането на части от думата (*yo', th', o'*), при втория превод не са запазени, докато при Каракушева са предадени с подобни елементи (*сичките, кат', що*).

Друга особеност, която се забелязва при Емил Минчев, е съкращаване на фразата и една по-литературна, по-изчистена структура. В оригинала забелязваме натрупването на глаголите, които трябва да покажат колко изморена се чувства Беси от Милтън, колко ѝ е писнало от този живот, защото знае, че няма да оздравее: „and got dizzy and dazed, and sick, as each of them sixty years...“ При Каракушева е запазено натрупването: „и все така ви прилошаваше, замайвахте се и ви се виеше свят, сякаш сичките тия шейсе години...“ При неговия превод е казано „и ако ви ставаше зле при мисълта за всички тези години“, което е един много по-смекчен вариант. Дори най-безобидното отклонение от книжовния език – съкращаването на шестдесет до шейсет, не е направено от Минчев.

Преводът на Емил Минчев лишава романа от важна негова особеност – разликата в говора на двете класи и възможността читателят веднага да разбере, само по диалога, че двете героини стоят на две различни социални плоскости. Във варианта на Минчев героите говорят по един и същ начин и са лишени от една част от своята индивидуалност.

За деепричастието

Деепричастието е нелична глаголна форма, която показва второстепенно, допълнително и едновременно действие спрямо основния глагол. То се образува само с глаголи от несвършен вид и при него е важно вършителят и на двете действия да е един и същ. Въпреки че деепричастието се смята за присъщо за по-книжовния и дори високопарен стил, то възниква първо при диалектите и след това се пренася в книжовния език с помощта на някои писатели като П. П. Славейков, П. К. Яворов, П. Ю. Тодоров. За книжовния новобългарски са избрани деепричастията, присъщи за югозападните български диалекти, а самото деепричастие се образува, като към сегашната глаголна основна се прибави наставката *-йки*.

Въпреки че първо се появява в диалектите и е все още живо в югозападните и западните народни говори, деепричастието най-често се среща в писмената реч, за която са присъщи обособените и пояснителни конструкции. Един от основните проблеми в неговата употреба е, че много хора го използват, но малко хора го използват правилно. Най-честата грешка при употребата му е, че вършителят на двете действия не е един и същ: *Минавайки по моста, заваля дъжд. Ловейки риба в езерото, брат му го повика от брега. Криейки се в мазето, полицията ги открива*. При тези примери е съвсем ясно, че извършителят не е един и същ, но смисълът на казаното е сравнително ясен, при други по-сложни конструкции обаче мисълта става неясна, а изречението е объркващо за четящия, затова е препоръчително да заменяме деепричастието с други конструкции, ако не сме сигурни в правилната му употреба. В Граматиката на БАН от 1983 г. е казано: „Наличието на деепричастие несъмнено обогатява изразните възможности на книжовния ни език. С деепричастни форми обаче трябва да се борави внимателно – прекалената им и неуместна употреба прави речта по-книжна и я отдалечава от обикновеното разговорното общуване.“

Има обаче върли противници на деепричастието изобщо, дори и да е използвано правилно и с мярка. Според някои езиковеди, писатели и преводачи то прави речта тромава и затова трябва да се замества с други конструкции, включващи „като“, „докато“, „ако“ и други, а употребата му да се сведе само до административно-деловия стил.

Ако съдим по добре познатия ни превод на „Алиса в Страната на чудесата“, преводачът Лазар Голдман е бил привърженик точно на тази стратегия за превод на

деепричастието. Навсякъде в текста той е предпочел да заобиколи английското причастие и да не го предаде с деепричастие. Например *“burning with curiosity, she ran across the field after it”* (буквално: *изгаряйки от любопитство*) в превода на Лазар Голдман е предадено като: „пламнала от любопитство, тя се затича след него през полето“. В по-новия превод на Любомир Николов същият откъс е преведен така: „Изгаряйки от любопитство, тя припна през полето след него“. По-нататък миналото причастие в *„She took down a jar from one of the shelves as she passed; it was labelled ‘ORANGE MARMALADE’* е предадено от Николов също с деепричастие: „Прелитайки покрай един рафт, Алиса грабна буркан с етикет, на който пишеше ПОРТОКАЛОВ КОНФИТИОР“. Лазар Голдман е използвал конструкция с „както“: „Както минаваше, тя взе един буркан от една лавица. На него беше написано: „портокалово сладко“. И докато в превода на Любомир Николов деепричастията са използвани умерено, то в този на Голдман няма нито едно. Дали чак толкова старателно избягване на деепричастията е необходимо? В много случаи това води до твърде еднотипни конструкции и дразнещи повторения на „като“ и „когато“.

И двамата преводачи на „Север и Юг“ са използвали умерено деепричастията. Ето един пример от първа глава, който показва сходният им подход:

Оригинал:

Almost immediately, Edith came in from the back drawing-room, winking and blinking her eyes at the stronger light, shaking back her slightly-ruffled curls, and altogether looking like the Sleeping Beauty just startled from her dreams.

Деница Каракушева:

Почти веднага след това Едит се появи от задния салон, примигвайки и премрежвайки очи срещу по-силната светлина, като тръскаше меките си къдрици, досущ като разбудената от сън Спяща красавица.

Емил Минчев:

Почти веднага Едит влезе в стаята, примигвайки на силната светлина и оправяйки посмачканите си къдрици, изглеждаща като току-що събудила се спяща красавица.

В оригинала има общо четири причастия (*winking, blinking, shaking, looking*), които биха могли да се предадат с деепричастие, но това, разбира се, не е необходимо и

желателно. Дватама преводачи имат по две деепричастия (*примигвайки* и *премрежвайки* срещу *примигвайки* и *оправяйки*), а за третото причастие Деница Каракушева е използвала конструкция с „като“ (*като тръскаше*). Любопитно е да се отбележи, че всеки от преводачите си е спестил по едно причастие – Емил Минчев е превел само „примигвайки“, тъй като „winking“ и “blinking” са много семантично близки, а Каракушева е избегнала “looking”, макар че ако трябва да бъдем напълно точни, при нейния превод не се разбира дали Едит като цяло е изглеждала като Спящата красавица, или се предполага, че Спящата красавица точно така е тръскала къдрици.

Още един пример, но от втора глава, показва, че двамата преводачи имат много сходно отношение към деепричастието.

Оригинал:

Margaret used to tramp along by her father's side, crushing down the fern with a cruel glee, as she felt it yield under her light foot, and send up the fragrance peculiar to it,

Деница Каракушева:

Маргарет крачеше до баща си и тъпчеше напратите с радостно ожесточение, усещайки как стеблата поддават под леката ѝ стъпка и изпускат характерния си аромат...

Емил Минчев:

Вървеше заедно с баща си, тъпчейки напратите с жестока наслада, а те хлътваха под краката ѝ и изпрацаха специфичното си ухание във въздуха.

Въпреки че деепричастията са различни и на различни места, е ясно, че двамата преводачи не се боят да ползват низвергнатото от някои деепричастие.

Като цяло в превода на Деница Каракушева има малко повече деепричастия и употребата им на някои места наистина прави изречението по-тромаво, а използваното им в конкретните случаи изобщо не е необходимо.

Ето един такъв пример от трета глава, в който деепричастието не е грешно, но е ненужно, в оригинал то е представено от минало причастие:

Оригинал:

Mr. Hale asked to look at their sketches.

'I think you have made the tints on the thatch too dark, have you not?' as he returned Margaret's to her, and held out his hand for Mr. Lennox's, which was withheld from him one moment, no more.

Деница Каракушева:

Господин Хейл изяви желание да погледне какво бяха нарисували.

– Мисля, че прекалено си потъмнила сламения покрив, не смяташ ли? – каза той, обръщайки се към Маргарет, като едновременно с това протегна ръка към скицата на господин Ленъкс, която той задържа при себе си разколебан, но само за кратък миг.

Емил Минчев:

Господин Хейл ги помоли да му покажат рисунките си.

– Мисля, че си направила сламените покриви твърде тъмни, скъпа – рече той на Маргарет и върна рисунката ѝ, след което протегна ръка за тази на господин Ленъкс, който се поколеба само за миг, не повече.

Вариантът на Минчев – „рече той на Маргарет“, е много по-елегантно решение от по-буквалното следване на английския словоред при другия превод: „каза той, обръщайки се към Маргарет“. Цялото изречение става по-тромаво и от всички пояснения и подчинени изречения. Освен това в последната част на превода на Каракушева не се разбира съвсем ясно кой е задържал скицата при себе си – дали господин Ленъкс, или господин Хейл.

Ето още един кратък пример, отново от първа глава, който също показва, че деепричастието може да се избегне, ако утежнява конструкцията на изречението:

Оригинал:

Then Edith came back, glowing with pleasure, half-shyly, half-proudly leading in her tall handsome Captain.

Деница Каракушева:

После Едит се върна, искряща от щастие, въвеждайки полузасрамено, полугордо своя висок и красив капитан.

Емил Минчев:

След това Едит се върна, сияеща от удоволствие, и полузасрамено, полугордо въведе в стаята своя висок, красив капитан.

Въпреки че в оригинала влизането на Едит и въвеждането на капитана са едновременни действия и деепричастието на Каракушева е вероятно по-близко до семантиката на оригинала, след сегашното деятелно причастие „искряща“ деепричастието „въвеждайки“ утежнява конструкцията на изречението и е по-добре да се замени с глагол.

Не е уместно да се препоръчва пълното избягване на деепричастието, защото чрез него могат да се избегнат дразнещи повторения и натрупвания на „като“ и „когато“. В същото време то наистина може да направи изречението по-тромаво, ако в него има твърде много пояснителни конструкции, затова трябва да се използва с мярка, и най-вече – правилно.

Заклучение

Направените сравнения показват различни подходи в ключови преводачески ситуации и от тях могат да се направят няколко извода:

Съществуват два основни метода за превод на проза – дословен и свободен. Дословният превод предава изходното изречение без промяна на конструкцията и без съществена промяна в реда на думите. Той е допустим, когато изходната конструкция може да бъде предадена аналогично на преводния език, без това да нарушава граматическите норми. Свободният метод се прилага или когато дословният не е приложим, или когато преводачът прецени, че това е по-правилната стратегия. И въпреки че повечето теоретици отричат буквалния или дословен превод, защото обикновено не звучи гладко, правилно или красиво, то твърде свободният превод може да измени текста така, че читателят изобщо да не долови характерния стил на автора. Преводът на Деница Каракушева е по-дословен, на моменти и буквален, но в много сцени по-точно улавя настроението и стила на Елизабет Гаскел. Докато Емил Минчев е заложил на по-свободен превод дори когато това не е необходимо и промените му отразяват само неговите лични виждания как би трябвало да звучи авторовия текст, което е типичен пример за преводаческа намеса.

Намесата на преводача в оригиналния текст е практика, която остро се критикува в повечето теоретични трудове, но в действителност се прилага често. Примери за това са „неверните хубавици“ във Франция, побългарените издания по време и след Възраждането, преводите на „Шегата“ от Милан Кундера, прецедентните две издания на „Стремглаво“ у нас и дори разгледаният превод на Емил Минчев, който умишлено е пропускал изречения, премахвал е фрази и е добавял свои в името на гладкостта при четене. Красотата на превода обаче не е единственият критерий, по който трябва да се съди дали финалният резултат е добър, защото една от основните задачи на преводача е да остане верен на автора и да не подвежда читателите. Съвестният преводач не поставя личния си критерий над този на автора и не се стреми да бъде негов коректив и съдник.

Преводът на заглавия също не е лека задача, защото избраното заглавие в най-добрия случай трябва да отговаря на няколко критерия: да е привлекателно и съблазнително за читателите, за целта то трябва да е благозвучно, да се запомня лесно, мигновено да поражда някакъв образ и асоциация, да събужда любопитство и да не е твърде обикновено. В същото време то трябва да е съобразено с културния контекст и

да подсказва за сюжета или жанра на творбата. Като се вземат предвид тези критерии, буквалният превод на заглавия невинаги е желателен, защото неблагозвучното, неразбираемо, неправилно, скучно или лъжовно заглавие може да направи лоша услуга на творбата, намалявайки нейния пазарен успех и подвеждайки читателите.

Предаването на съществителни собствени имена също крие подводни камъни, дори и когато имената са от широко разпространен език като английския. В много случаи преводачите се опират на личния си усет и на близостта между отделни имена и думи. Но основната трудност при правописа и произношението на английските думи и имена произтича от голямото разминаване между писменото предаване и изговарянето на звуците, съставляващи думите, затова могат да се срещнат две или дори три различни изписвания на едно и също име, като Чарлс/Чарлз, Брайън/Браян, Шоу/Шо, Баучър/Боучър, Хелстън/Хелстоун. При предаването на собствени имена е добре преводачът винаги да се консултира с нормите и да намери източници, чрез които да провери оригиналното произношение на конкретното име.

При превода на поезия е важно да се запазят същите образи и внушения от оригинала, както и основните особености на неговата форма. Но всеизвестната „непреводимост“ на поезията често води до компромисни стратегии – преразказ на стихове, разместване на стихове, използването на неточни и графични рими, както и опоектизирането на превода чрез инверсия на обичайния словоред или избирането на по-красиви и поетични думи. В преводите на Емил Минчев се забелязва липсата на рими или стихотворна стъпка, инверсия при местата на съществителните и прилагателните, целяща фалшива поетичност, както и сериозно разминаване при образите. В подобни случаи, когато разликите между превод и оригинал са толкова съществени, е добре стиховете да бъдат поверени на преводач поет, който е по-подготвен за такава задача.

Диалектите, жаргоните и уличният маниер на говорене са присъщи за всеки език и са неизменна част от историческото му развитие. Чрез използването на диалекти авторите обикновено се опитват да събудят определени асоциации и представи у читателите. При превода най-често диалектът се смекчава, без преводачът да търси еквивалентен диалект, както е при превода на Деница Каракушева, но понякога, както е в случая на Емил Минчев, диалектът напълно се заличава. Когато диалектът е целенасочено поставен от автора, такава стратегия нарушава интертекстуалността на творбата и видоизменя образите.

Проблемът с деепричастието е по-частен случай, но също заслужава внимание. Въпреки че първо се появява в диалектите и е все още живо в югозападните и западните народни говори, то най-често се среща в писмената реч. Според някои обаче трябва да се избягва напълно в художествените текстове, защото прави текста по-тромав. Но ако се използва правилно и с мярка, чрез него могат да се избегнат дразнещи повторения и натрупвания на „като“ и „когато“. Пълното му заличаване от художествените ни текстове не е наложително.

Сравнението на два превода, които предоставят толкова теми за размисъл, винаги е полезно. То показва добри и лоши практики, различни гледни точки и частни примери, от които може да се научи много и всеки преводач сам за себе си да прецени кой път да следва.

Библиография

1. Аретов, Николай. Българските интерпретации на белетристиката от епохата на Просвещението. – В: Език и литература, 1996, № 3-4.
2. Берман, Антоан. Преводът и буквата или страноприемница за далечното. София: Панорама, 2007.
3. Васева, Иванка. Стилистика на превода. София: Наука и изкуство, 1989.
4. Венета Сиракова, Станимир Мичев. За похватите в превода: Опит за описание. София: Нов български университет, 2012.
5. Врина-Николов, Мари. Отвъд пределите на превода: Историята на една дихотомия. София: Колибри, 2004.
6. Гергова, Ани. Българска книга: Енциклопедия. София: Пенсофт, 2004.
7. Граматика на съвременния български книжовен език. Т1. Фонетика. София: Българска академия на науките, 1993.
8. Данчев, Андрей. Българска транскрипция на английски имена. София: Изток-Запад, 2010.
9. Карапеткова, Дария. За превода [електронна книга]. София: Колибри, 2015.
10. Кръстева, Ирена. Деформации на превода. – В: Списание на Институт за модерността, 2012, №11.
11. Мешоник, Анри. Поетика на превода. София: Панорама плюс, 2007.
12. Наредба № 6 от 12.06.1995 г. за транскрипция и правопис на чужди географски имена на български език.
13. Панорама: В началото бе преводът, 2018, №1.
14. Правопис и пунктуация на българския език. Основни правила. София: Просвета, 2011.
15. Протохристова, Клео. Записки от преддверието. Теория и практика на заглавието. Пловдив: УИ „Паисий Хилендарски”, 2014.
16. Chapman, Alison. Elizabeth Gaskell: Mary Barton-North and South. London: Palgrave Macmillan, 1999.
17. Lucía Molina, Amparo Hurtado Albir. Translation Techniques Revisited. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002.
18. Roach, Peter. English Phonetics and Phonology. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Онлайн източници:

1. Буквален и дословен превод – има разлика! // Prevodachi.Eu.
<https://prevodachi.eu/bukvalen-i-dosloven-prevod-v-ima-razlika/>
2. Мурдаров, Владко. Грешейки с деепричастията // Словото, 2001.
<http://www.slovo.bg/showwork.php3?AuID=21&WorkID=340&Level=2>
3. Фетваджиева-Абазова, Стефка. За деепричастието и регламентиращите употребата му правила // Електронно списание LiterNet, 12.07.2017, № 7 (212).
<https://litenet.bg/publish3/sfetvadžieva/deeprihastie.htm>
4. Nakala, Taryn Siobhan. Working Dialect: Nonstandard Voices in Victorian Literature, 2010. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/78771>