



**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ**

**ДЕПАРТАМЕНТ „РОМАНИСТИКА И ГЕРМАНИСТИКА“**

**АВТОРЕФЕРАТ НА ДИСЕРТАЦИЯ**

**(НЕ)ВИДИМОСТ НА ПРЕВОДАЧА ПРИ ПРЕВОДА НА  
ПОЕЗИЯТА НА ГАБРИЕЛА МИСТРАЛ  
(ТЕМАТА ЗА МАЙЧИНСТВОТО)**

**ГЛ. АС. ВЕНЕТА СИРАКОВА**

**ЗА ПРИСЪЖДАНЕ НА ОБРАЗОВАТЕЛНАТА И НАУЧНА СТЕПЕН „ДОКТОР“**

**ПРОФЕСИОНАЛНО НАПРАВЛЕНИЕ 2.1. ФИЛОЛОГИЯ**

**НАУЧНА СПЕЦИАЛНОСТ 05.04.16. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА НА ПРЕВОДА**

**НАУЧЕН КОНСУЛТАНТ:  
ДОЦ. Д-Р БОРИС НАЙМУШИН**

**СОФИЯ, 2013 г.**

## ВЪВЕДЕНИЕ

Творчеството на чилийската поетеса Габриела Мистрал (1889, Чили – 1957, САЩ) е познато само частично в България, тъй като на български съществува само едно самостоятелно издание с преводи на нейни стихотворения – антологичният сборник „Вода и хляб“ (1963 г.) с малко на брой произведения, които не могат да създадат представа за сложния характер на творческия ѝ път. Освен това през последните години в чилийските литературни среди изцяло бе променена гледната точка към поетичното ѝ наследство и към основните теми в него, особено към темата за децата и майчинството – нещо, което също е почти неизвестно у нас.

Именно на майчинската тема Г. Мистрал посвещава съществена част от поезията си и създава противоречива собствена митология около нея. Тя е представена и в четирите ѝ публикувани приживе стихосбирки – *Desolación* („Отчаяние“), *Ternura* („Нежност“), *Tala* („Отсичане“) и *Lagar* („Лин за грозде“), както и в двата сборника, които са издадени след смъртта ѝ – *Poema de Chile* („Поема за Чили“) и *Lagar II* („Лин за грозде II“). Преводачът се сблъсква със сериозни проблеми при превода на произведенията от този тематичен блок, тъй като достоверното предаване на сложните послания на поетесата изисква редица пояснения, а те биха затормозили прочита и рецепцията на творбите ѝ. Същевременно у нас не са изследвани методите, стратегиите и техниките на превод нито на испаноамериканската поезия като цяло, нито на произведенията на конкретни автори, което налага аргументиране на преводаческите подходи към произведенията на Г. Мистрал. Това може да се извърши въз основа на дескриптивен анализ на преведени в по-ново време нейни поетични текстове, в които да са отчетени промените в перспективата към творчеството ѝ.

Темата за майчинството в поезията на Мистрал е особено подходяща за преводаческо изследване по три основни причини. На първо място, тя е трайна и повтаряща се тема – може да се анализира значителен корпус от произведения и част от резултатите от проучването ще бъдат валидни и за превода на други тематични аспекти в поезията ѝ. На второ място, темата търпи сложно развитие и проблемите при превода на всяка следваща творба и на всеки следващ поетичен сборник са различни. Трето, проблемът за майчинството се гради в контекста на многобройни въпроси от социален, нравствен, религиозен и културен характер, които също се развиват динамично в творчеството на Мистрал, а това прави изводите от изследването полезни за бъдещите ѝ преводачи.

За тази цел е важна рецепцията на поезията на Мистрал в съвременната българска културна среда, изградена върху отношенията между писателя, текста, преводача и читателя на границата между изходната и приемащата култура. Ако се определи дали преводните текстове трябва да запазят значителна част от своята чуждост и преводачът да се превърне в разпознаваема фигура, или напротив – да звучат като естествен дискурс, а ролята на преводача като посредник да остане незабелязана (видимост-невидимост на преводача), ще се потърси възможно най-благоприятният вариант за съвременната рецепция на произведенията на Мистрал. В този смисъл описанието на собствени преводи – както се прави в настоящата разработка – дава значително предимство, тъй като се навлиза по-дълбоко в самия преводачески процес и се привеждат голяма част от мотивите, довели до преводаческите решения. От една

страна, по този начин няма място за съмнение относно подбудите на преводача, които обикновено остават неясни за страничния наблюдател, но от друга страна, подобен подход е твърде рискован, тъй като разкрива всички грапини на текста без съмнението на догадките.

### **Цели и задачи на изследването**

**Целта** на изследването е да подкрепи или отхвърли целесъобразността на строгото разделение на методологичните възможности в превода на поезия – на доближаване до автора и до изходната култура или до читателя и до приемащата култура, както и като свободен творчески акт, и да заеме определена позиция за тяхното приложение в превода на български език на поезията на Г. Мистрал, посветена на майчинската тематика, като се основава на дескриптивен анализ на избран корпус от собствени, работни преводи на нейни стихотворения.

Въз основа на тази основна цел дисертационният труд си поставя следните **задачи**:

- 1) Да направи кратък преглед на съвременното дескриптивно преводазнание с оглед на естетиката на рецепцията и влиянието на културните и литературни фактори върху превода, както и общ обзор на съвременните преводачески процеси и на преводазнанието в испаноезичния свят; 2) Да проследи основните подходи към превода на поетични текстове – като доближаване до оригинала, като независима творческа дейност или като доближаване до приемащата култура – с оглед на разделението видимост-невидимост на преводача; 3) Да открие мястото и значението на творчеството на Г. Мистрал за испаноамериканската литература, да определи контекста на поезията ѝ и да опише основните особености на езика и стила ѝ; 4) Да проследи хронологично развитието на майчинската тема в поезията ѝ от позицията на личния ѝ житейски опит; 5) Да опише преводаческия процес и да представи резултатите от извършените преводни промени в подбрения корпус произведения; 6) Да определи преобладаващия подход в превода и да обобщи резултатите от гледна точка на преводаческото присъствие в крайния текст.

### **Хипотези на изследването**

Представени са пет основни **хипотези** относно (не)видимостта на преводача в разглеждания корпус от текстове:

1. Максимално се запазват особеностите на съдържанието и формата на изходния текст чрез дословен превод с малко преводни промени и явна видимост на преводача.

2. Извършват се значителни стилистични и съпътстващи смислови промени с цел приспособяване към българските традиции (пълна невидимост на преводача).

3. Съхраняват се напълно авторовите послания за сметка на поетичния изказ и се създават практически нови поетични творби. Тук и при следващата хипотеза се губят границите на разделението видимост-невидимост на превода/преводача.

4. Максимално се запазва поетичната форма за сметка на по-свободна интерпретация на съдържанието.

5. Придържа се възможно най-точно към оригинала като съдържание, структура и стилистика, но без крайности по отношение на формата – повече компромиси спрямо формата, отколкото спрямо съдържанието (превод на римуван текст с неримуван). Тук

(не)видимостта на преводача се превръща в относително понятие – неговото присъствие на места ще излиза на преден план, но в редица други случаи няма да се усеща осезателно при прочита на произведенията.

Петата хипотеза е заложена като най-правдоподобна в изследването, като при нейното потвърждение може да се докаже, че не крайната очужденост на един превод създава авторитета на преводача, а относителният баланс между форма и съдържание, който да подпомага читателската рецепция.

### **Обект на изследване**

**Обект на изследване** са общо 26 стихотворения, свързани с майчинската тема, от четирите издадени приживе стихосбирки на Г. Мистрал, като по едно произведение от всеки сборник се анализира обстойно, а на останалите се прави кратък преглед и се представят обобщени резултати. Броят на избраните произведения от дадена стихосбирка зависи от развитието на темата в нея.

### **Структура на изследването**

Дисертационният труд е разделен на въведение, четири глави, заключение, библиография и пет приложения (общо 285 страници). Включени са 68 таблици, а библиографията съдържа общо 363 заглавия, от които 192 цитирани източника, 135 заглавия на консултирана литература и 36 заглавия на справочна литература. Приложенията включват: биографични данни за Г. Мистрал, пълен текст на стихотворенията от допълнителния корпус заедно с преводите им, собствена работна класификация на използваните техники за превод, таблици с дела на използваните преводни техники и за превода на поетичната лексика, тропите и поетичния синтаксис по произведения, сборници и като общ резултат, обобщена таблица за превода на специфичната лексика във всички произведения.

### **Основна теоретична и методологична рамка**

От **теоретична гледна точка** дисертационният труд се основава на разбирането за превода като форма на рецепция чрез прочита му (избор на автор, произведение и начини на рецепция в изходната и в приемащата култура в определен контекст) с феноменологична перспектива (мотивите за преводаческите решения, хоризонтът на очакване у потенциалния читател, преводачът като реципиент и интерпретатор на текста), като се проследяват процесите, довели до преводаческите решения, и се анализират както аргументите, които ги предопределят, така и възможностите за тяхното тълкуване в приемащата култура.

Подобен подход изисква **интердисциплинарна методология**: използват се методи на приложната лингвистика за анализ на текста с фокус върху описанието на преводите в контекста на двете култури – на исторически определената изходна култура и на съвременната култура на превода.

За отправна точка служи **методологичното предложение** на Л. Венути за (не)видимостта на преводача като осъвременен вариант на двата традиционни подхода към превода (дословен, видим превод срещу свободен, невидим превод). Изследването е свързано именно с преводаческия подход към текста – дали преводачът се стреми към прозрачен превод, който се чете безпрепятствено и гладко, независимо от

специфичните особености на авторския стил, или създава непрозрачен, индивидуализиран и ориентиран към оригиналния език текст с труден прочит.

Преводите се разглеждат в рамките на дихотомията видим-невидим превод на равнище текст-контекст и в рамките на отношението автор-текст-преводач, без да се анализират произтичащите от типа превод последици за самия преводач от гледна точка на неговата социална видимост. **Методът на анализ** е основно дескриптивен, но преводът се разглежда не само като продукт, но и като процес, тъй като се представят последователно езиковите и извънезиковите предпоставки, довели до окончателния преводачески избор. Тоест преводът се разглежда като вид манипулация и пренаписване на оригинала под влияние на различни фактори.

Анализът на получените преводни резултати е извършен въз основа на собствено работно каталогизиране на използваните преводни техники, изготвено на базата на класификациите на Л. С. Бархударов на преводаческите трансформации и на А. Уртадо Албир на техниките на превод.

## **I. СЪВРЕМЕННОТО ПРЕВОДОЗНАНИЕ**

В първа глава се представя накратко процесът на обособяване на преводознанието в отделна наука, като се открояват дескриптивните насоки в него: те се обвързват с естетиката на рецепцията и се прави кратък преглед на най-важните направления и школи в тях. Накрая се представят съвременните тенденции в превода и в преводознанието в испаноезичните страни.

### **I.1. Обособяване на преводознанието като самостоятелна наука**

Преводознанието се обособява като самостоятелна научна дисциплина в Западна Европа и в САЩ през 70-те години на XX в., като се отхвърля традиционното понятие за еквивалентност и дисциплината започва да се разглежда като емпирична дейност, посветена на реално преведени текстове в определена култура и разделена на три отделни области: дескриптивна, теоретична и приложна.

### **I.2. Дескриптивни насоки в съвременното преводознание**

Основните цели на съвременното преводознание е да създаде концептуален апарат, който да дефинира, да обяснява и да прогнозира преводаческите явления в целия им диапазон, както и да описва и тълкува превода като процес и като продукт във всичките му разновидности с цел да се натрупат достатъчно данни за изясняване и класифициране на явленията и за дефиниране на общите правила, принципи, комуникативни норми и прочие. В резултат особено значение в преводознанието придобиват дескриптивните изследвания, тъй като самата динамична природа на превода дава приоритет на неговото описание, което чак след това се теоретизира. Описват се основно четири аспекта на преводаческата дейност: различните видове превод, операциите, които се извършват в процеса на превода, получените резултати и развитието на дисциплината.

Дескриптивното преводознание отхвърля контрастивния анализ и понятието за лингвистична еквивалентност, замествайки ги с теории, които преодоляват пропастта между описването на езиковата система и употребата ѝ: те се фокусират върху типологията на текстовете и върху функцията на текста и на езика като комуникативен акт, извършван в определен социален и културен контекст.

Разбирането, че преводът е процес на интерпретация и комуникация, при който даден текст се преформулира със средствата на друг език в определен социален контекст и с определена цел, свързва дескриптивното преводознание с естетиката на рецепцията, която се появява в литературната наука през 60-те години на XX век и която превръща литературата в комуникативен акт между автор, произведение и читател. В условията на глобализацията рецепцията играе голяма роля и при превода, който вече се трансформира в акт на межкултурна комуникация, имаща за цел да обединява култури. Тя е сложно явление поради своята двустепенност – на преводача и на читателите чрез преводача в ролята му едновременно на реципиент и на емитент на текста.

Преводознанието отделя специално внимание на литературните текстове, като тяхното изучаване се свежда до две основни идеи – за организацията на литературните преводи като система и за описването на тяхното функциониране в рамките на

системата, от която са част. Така се оформят три основни направления: теорията за полисистемата, нормите за превод и школата на манипулацията, въз основа на които се развиват и идеите за превода като „пренаписване“ и за „невидимостта“ на преводача.

Теорията за полисистемата, разработена от И. Евен-Зохар през 70-те години на миналия век, е метод, с който се обяснява функцията на всички видове литература в определена култура. Преводната литература функционира различно в зависимост от възрастта, силата и устойчивостта на отделната литературна полисистема, притежава собствен репертоар и е една от най-активните системи в нея. Освен това е в постоянен диалог с културната система, в която съществува, и може да заема различна позиция в нея. Оттук следва, че при анализа на преводните текстове трябва да се има предвид тяхната позиция в приемащата литературна система, а това води към дескриптивните изследвания на превода.

Един от съществените резултати от проучванията на теорията за полисистемата е свързан с необходимостта от уточняване на т. нар. норми за превод, които се въвеждат в дескриптивното преводознание от Г. Тури в края на 70-те години с цел да бъдат описани закономерностите в преводаческото поведение в специфична социално-културна ситуация. Според Тури преводът играе социална и културна роля и е подложен на различни ограничения, които варират от относително абсолютни до съвсем идиосинкратични правила, а между тях се помества една обширна зона от междусубективни фактори, или норми. Нормите имат различна сила, но най-общо те специфицират онова, което е позволено в определено поведение, и онова, което е забранено, и така регулират поведението в два определени езика и в съответните културни традиции.

През втората половина на 70-те години се обособява група учени с общи интереси, които изразяват предпочитанието си към дескриптивните изследвания на превода, обръщат особено внимание на преводните норми, изтъкват значението на рецепцията на превода и се обявяват за интегрирането на анализа на литературния превод в преводознанието. Последователите на новата насока в преводознанието получават общото наименование „Школа на манипулацията“, след като Т. Херманс публикува през 1985 г. сборника „Манипулация на литературата“, обединил изследванията на различни учени, които подкрепят идеята, че литературният превод манипулира до голяма степен оригиналния текст с определена цел. Школата на манипулацията подхожда дескриптивно и емпирично към превода, който се определя като социална дейност в рамките на приемащата култура. Поради широката си перспектива тя превръща в свой обект на изследване всички явления, свързани по един или друг начин с превода, като същевременно има конкретни цели и обвързва постоянно теорията с практиката. Заедно с това обаче Школата на манипулацията е обект на критика поради липсата на комплексен метод на работа, който да балансира лингвистичните, литературните и културните компоненти.

По-нататъшното развитие на преводознанието се свързва с идеята за пренаписването на литературния текст при всяко негово обработване. Основен принос за развитието на тази концепция в превода има А. Льофевр, който развива собствена системна теория („Превод, пренаписване и манипулация на литературния канон“, 1992). Той поставя по-силно ударение върху връзката между системата и нейната среда, както и между вътрешната организация на самата система и механизмите ѝ за

контрол. Особено значение за преводознанието придобива идеята на Льофевр за рефракцията на текста – явление, което се проявява в преводните текстове, създадени за определена публика или адаптирани за определена поетика и идеология. Разбирането на превода като рефракция, а не като отражение, предлага по-комплексен модел в сравнение със старото схващане за превода като огледало на оригинала, а задачата на преводача се формулира като декодиране и прекодиране на онова, което е достъпно и за двете системи – изходната и приемащата. По-късно този компонент на превода, който ограничава литературния дискурс, е наречен „пренаписване“, а преводът се признава за най-ясно разпознаваемото и влиятелно пренаписване, защото е способно да проектира образа на един автор и/или на (редица) произведения в друга култура.

Днешното време на глобализация и масово навлизане на нови средства за комуникация поставя нови проблеми и пред превода като инструмент за социален и културен контрол. През 1998 г. С. Баснет и А. Льофевр в статията си „Къде сме в преводознанието?“ призовават преводачите да зачитат културната автентичност на оригинала и предлагат да се изучат задълбочено историята и културната политика на превода, функцията на пренаписването в него и редица други аспекти, които са част от културния капитал на различните цивилизации.

### **I.3. Съвременни тенденции в превода и в преводознанието в испаноезичните страни**

**I.3.1. Испания.** До началото на 70-те години на миналия век испанското преводознание като научна дисциплина се намира съвсем в периферията на университетското образование и на хуманитарните науки, а по-сериозен интерес към институционализираното изучаване на превода се появява едва от средата на 80-те години. През този период в Испания се откроява фигурата на В. Гарсия Йебра (1917-2010), който настоява за необходимостта от тясна връзка между теорията и практиката на превода. От гледна точка на естетиката на литературния превод в Испания почти до края на миналия век господства прескриптивното схващане за максимално доближаване на преводния текст до читателя (Вега 2004: 567), но през 80-те години именно Гарсия Йебра отхвърля подобен подход, както и самата дихотомия между свободния и дословния превод, и откроява влиянието на превода върху приемащия език (Гарсия Йебра 1985).

През 90-те години картината в Испания рязко се променя: от единични трудове по преводознание през 70-те и 80-те години до стотици заглавия през 90-те години. В областта на теоретичните преводачески въпроси през 70-те и 80-те години най-много изследвания се правят от перспективата на езикознанието, след това се засилва интересът към философския и психолингвистичния подход, а от средата на 80-те години и особено през 90-те години има трайна тенденция към разглеждане на превода от социално-културна гледна точка (Валеро-Гарсес 2000: 380).

В края на миналия век се открояват имената на няколко испански традуктолози, които имат различни подходи към теорията на превода. Роса Рабадан („Еквивалентност и превод“, 1991) е причислена формално към тясно лингвистичното преводознание, но тя засяга и редица културни, социални и комуникативни фактори, които влияят на



превода. Интердисциплинарна перспектива през 90-те години внасят учени като Мигел Галего Рока и Кармен Африка Видал Кларамонте, които отдават предпочитанията си на литературната наука и на херменевтиката и разглеждат предимно литературния превод, а дескриптивното преводознание се развива от Ампаро Уртадо Албир. Тя подхожда интегриращо към дисциплината: възприема превода като текстова операция, комуникативен акт и дейност на субекта в определен социален контекст и пренарежда променливите величини, които образуват предмета на изследване на дескриптивното преводознание (Уртадо Албир 1994; 2001).

В началото на XXI век новите насоки в преводознанието бързо се разпространяват сред научните кръгове в Испания и днес се публикуват множество разработки, които разглеждат най-разнообразни аспекти от преводаческата дейност.

**I.3.2. Испаноамерика.** В областта на историята на превода в Латинска Америка до неотдавна е съществувал огромен вакуум, но днес в Монреалския университет е създадена научна група под ръководството на проф. Жорж Бастен, чиято цел е да пренапише част от историята на подконтинента чрез преводите и преводаческата дейност през различни епохи. Учените констатираат, че културната история на Латинска Америка до 70-те години на XX век все още се разглежда в рамките на традиционния европоцентризъм и че е затворена в рамките на елитни културни среди, което води до открояване единствено на видни личности и на големи текстове. Едва през 80-те години се появява поколение от изследователи, които се опитват да отразят обективно многообразието на латиноамериканската културна действителност, като подхождат от нова концептуална рамка за анализ на социално-културните явления. Предлагат се няколко основни насоки за развитие на преводаческите изследвания. Преди всичко те трябва да тръгват от ежедневните преводачески прояви, като избягват „елитната“ литература. Освен това преводът в Латинска Америка никога не бива да се разглежда като нещо хомогенно и стандартизирано, защото именно хетерогенността е неразривна част от своеобразната латиноамериканска субективност. При изследването на преводни текстове учените се сблъскват с редица специфични проблеми от методологически и технически характер, сред които е и особената испаноамериканска периодизация, различаваща се от европейския модел. Ето защо прилагането на транскултурален подход към изучаването на превода в Латинска Америка може да изиграе огромна роля за преводаческата работа в този район на света, но за тази цел е необходима обща промяна на парадигмата. Към момента обаче в областта на преводознанието са направени толкова малко проучвания, че не е възможно да се говори за общи резултати или направления (Бастен 2006: 111-125).

След редица проучвания на установилите се исторически преводачески тенденции в Латинска Америка се установява, че най-силна е тенденцията на „присвояване“ – творчески подход в превода, целящ да консолидира идентичността на общността, към която принадлежи преводачът. Това заключение може да окаже сериозно влияние върху осмислянето на редица исторически събития в Латинска Америка, тъй като анализът на някои „пренаписани“ от преводачите исторически текстове в много случаи може да доведе до появата на нови, неизвестни досега факти (Бастен 2010).

Въпреки скромния исторически принос на латиноамериканските учени към превода и преводознанието, редица видни интелектуалци са се занимавали и с превод

(А. Бельо, А. Рейес, О. Пас, Х. Л. Борхес и пр.), като всички те – в една или друга степен – защитават творческата свобода на преводача, особено в областта на литературния превод (Бастен 2003).

Днес има редица университетски издания и бюлетини, посветени на проблемите на превода в Латинска Америка, латиноамерикански специалисти по превод все често публикуват в международни издания, от 70-те години започват да се учредяват и преводачески факултети, а значителна роля за централизиране на данните в областта на превода изиграва Ибероамериканската служба за информация в областта на превода, създадена през 1986 г. от ЮНЕСКО. От 80-те години насам се организират все повече национални и международни конгреси и срещи, като първата важна международна среща е проведена през 1980 г. в чилийската столица Сантяго с участието на Ю. Найда и Ж. Мунен (Бастен 2003).

## **II. ПРЕВОДЪТ НА ПОЕЗИЯ И (НЕ)ВИДИМОСТТА НА ПРЕВОДАЧА**

Във **втора глава** се проследяват установилите се исторически три основни подхода към превода на поезия: като доближаване до оригинала и изходната култура, като творчески акт и като доближаване до приемащата култура.

### **II.1. Преводът на поезия като доближаване до оригинала**

Идеите за превода на поезия като доближаване до оригинала, а не като негово равностойно и точно копие, както и като начин за обогатяване на езика на превода, се основават на немската хуманистична традиция и по-специално, на концепциите за превода на Йохан Готфрид фон Хердер (1744-1803) и на Вилхелм фон Хумболт (1767-1835). Ако за Хердер преводът трябва да следва точно оригиналния текст като език и мисъл с цел да се постигне съчетаване на семантичната ярност с музикалната форма на поетичното произведение, то за Хумболт той трябва да съдържа известна чуждост, но без да достига до неуместна странност – граница, която се определя от усещането на непредубедения читател. И двамата обаче са единомислени, че чрез преводите се обогатяват концептуално и стилистично приемащият език и приемащата култура, а отгук – и самата нация (Хердер 2002; Хумболт 1996).

Немският философ Фридрих Шлайермахер (1768-1834) дава херменевтична насока на превода, като поставя фокус върху духа на оригинала в превода и се противопоставя на възгледа, че преводът трябва да се чете гладко и безпрепятствено от езикова гледна точка. Важен момент в неговата концепция е свързан с парадокса, че когато преводачът предава на своя език чуждо понятие, той се старее да възпроизведе с голяма доза точност смисъла му, но това може да изопачи авторовото намерение и да се загуби духът както на езика на оригинала, така и на езика на превода. В този смисъл особено предизвикателство представлява преводът на поезия и на художествена проза, където преводачът трябва да предаде не само смисъла на текста, но и музикалния елемент на езика – нещо, което винаги изисква компромиси. Освен това преводът трябва да следва автора в неговата конвенционалност или оригиналност на изказа, а това може да породви напрежение със значението. Този проблем се разрешава по два начина – преводачът или трябва да доближи оригинала и писателя до изискванията на читателите, или да доближи читателите до автора. Първата стратегия е неприемлива за

Шлайермахер, тъй като чрез нея неизбежно се изкривяват авторовите идеи, и затова той изразява предпочитанието си към доближаването на читателя до езиково-концептуалния свят на автора чрез пластичността на езика, позволяваща да се въведе нов узус на определено понятие, който в крайна сметка ще бъде асимилиран от езика на превода. Този подход притежава един важен положителен аспект – че читателят постоянно си дава сметка за чуждостта на преводния текст (Шлайермахер 1996).

Последовател на тезата на Шлайермахер е испанският философ и писател Х. Ортега и Гасет (1883-1955), който възприема превода като начин за запознаване със същината на оригиналното произведение, включително и на поетичния текст. В есето си „Нищета и блясък на превода“ (1937) той тръгва от песимистичната позиция за невъзможността да се постигне пълно съответствие между превода и оригинала, за да стигне накрая до истинска възхвала на преводаческата дейност, за която предрича, че някой ден ще се превърне в дисциплина *sui generis* и ще развие собствена методология. Ортега и Гасет подкрепя тезата на Шлайермахер за двата начина на превод – чрез доближаване на оригинала до читателя и чрез доближаване на читателя до оригинала, като поддържа втория вариант, защото според него преводът е само път, който води към превежданата творба, а не неин двойник. Точно тук той се спира на превода на поезия, който според него е само един вид апарат, техническо средство за запознаване с оригинала, без претенции да го повтори или замести. Така поетичният превод се превръща в поле на интерпретации, което представя пред читателя изходния текст, но не възпроизвежда поетичната му стойност (Ортега и Гасет 1993; 1996).

Близики позиции за противоречието между принципната непреводимост на поезията и съществуването на дългогодишна практика на поетичен превод заема В. Бенямин (1892-1940) в есето си „Задачата на преводача“ (1923). Според него непреводимостта на поезията се дължи на факта, че поетичната същност на текста винаги ще остане неуловима, колкото и важна да е комуникативната страна от превода. В този смисъл работата на преводача на поезия изглежда обречена, но въпреки това хиляди години са били превеждани поетични творби. Той възприема превода като начин за извисяване на оригинала до първоосновата на езика, което ще гарантира и неговото оцеляване. За Бенямин добрият превод не е онзи, който се стреми към идентичност с оригинала, защото това е невъзможно, а който го следва дословно и не скрива оригинала – по този начин двата текста ще могат да бъдат разпознати като части от един по-висш език (Бенямин 2004).

През 80-те години на миналия век по въпросите за подхода на преводача към изходния текст – но не изрично към поетичния – работи френският теоретик на превода и преводач А. Берман (1942-1991), който в книгата си „Изпитание на чуждото“ (1984) откроява противоречивата същност и на двата подхода на Шлайермахер към превода, тъй като според него те или отговарят на изискванията на читателите, но изопачават духа и буквата на оригинала, или зачитат другостта на изходния текст, но пък не удовлетворяват читателската аудитория. В резултат на наличието на тези две характеристики на превода се обособяват и два подхода към него: положителен и отрицателен аналитичен подход. Първият е дословният превод, който е и предпочитан от Берман, а вторият е система за текстова деформация, при която в преводния текст се елиминира всичко странно и необичайно от оригинала (Берман 2004).

През последните две десетилетия придобива особена популярност концепцията за невидимостта на преводача на американския преводач и теоретик на превода Л. Венути. Неговата отправна точка е необходимостта от контекстуализация на превода (също не изрично на превода на поезия), като особено внимание се отделя на факторите, които определят създаването и рецепцията на превода. Венути излага подробно концепцията си в книгата „Невидимост на преводача. История на превода“ (1995), а след това я доразвива в „Скандалите на превода. За етика на различието“ (1998) и в редица съпътстващи статии. Чрез нея той описва положението и работата на преводачите с оглед на две взаимно свързани явления – като илюзорен ефект за естествен дискурс и като господстваща практика за четене и оценка на преводите. Преводният текст е приемлив за повечето читатели, издатели и критици, когато се чете „гладко“ поради липсата на езикови или стилистични странности в него и се прикрива намесата на преводача. Следователно невидимостта на преводача съществува на две равнища: на микроравнището на текста, където самият превод замаскира присъствието на посредник поради установената тенденция да се наподобява максимално оригиналният текст, и на макроравнището на обществото, където преводачът не получава дължимото признание именно поради „невидимостта“ на работата, която извършва на микроравнището на текста.

Следвайки предпочитанията на Шлайермахер към типа превод, близък до оригинала, Венути се стреми да направи превода видим, да фиксира в него следите на чуждостта на изходния текст, тъй като смята, че по този начин се ограничават етноцентрическата му агресия. Полученото по този начин „очуждаване“ на текста (в противовес на обратната стратегия – „натурализирането“) може да промени начина на четене на преводите, защото включва в себе си идеята за човешката субективност, предопределена от културни и социални фактори. Венути настоява, че преводачът трябва да проявява уважение към чуждия текст и да запази ядрото на уникалната му тайна, да десхематизира собствения си език и да покаже опаката страна на значенията, така че да накара читателя да се замисли над обичайната реч (Венути 1998; 2004).

## **II.2. Преводът на поезия като творчество**

За разлика от представените дотук становища, редица писатели и поети възприемат превода като акт на творческо пресъздаване на оригинала в друга култура.

Една от най-ексцентричните теории през XX век за свободата на поетичния превод принадлежи на американския поет Езра Паунд (1885-1972). Тя се съсредоточава върху предаването на отделните образи, думи и детайли въз основа на енергията в езика, което дава възможност на преводача да борави по-свободно с оригиналния текст и да се превърне в творец на ново поетично произведение. В хода на развитието на възгледите си за превода Паунд постепенно започва да възприема превода като образец за поетичното изкуство и обмисля „Нов метод в науката“, който да улавя „светлообразния“ детайл, пораждащ прозрението, и който да замести метода за улавяне на многобройни детайли и остарелия метод на възприемане на чувства и правене на обобщения (Кенър 1971).

Френският поет Пол Валери (1871-1945) развива своя преводаческа теория въз основа на личния си опит, придобит при превода на „Буколики“ на Вергилий. Според него преводът на поезия би трябвало да създава илюзията за неразривно единство

между звук и смисъл, макар и да няма рационална взаимна връзка между тези елементи на езика. Самото писане е акт на превод, сравним с преобразуването на текст от един език на друг, тъй като речта ни се променя според обстоятелствата. Поетът на свой ред е особен вид преводач, който превежда обикновената реч, преобразена от чувствата, в „език на боговете“ и не толкова търси думи, за да облече в тях идеите си, колкото търси идеи за думите си. Така се очертава неговото схващане за превода на поезия: изходният текст е стимул за създаване на ново поетично произведение чрез отъждествяване на преводача с автора, а преводният процес е сходен с творческия процес, който преживява всеки поет (Валери 1992).

Подобни са разсъжденията на мексиканския поет Октавио Пас (1914-1998), който в есето си „Словесност и дословност“ (1971) се спира на общата мобилност и неопределеност на значенията в поезията, които се съотнасят с неподвижност на знаците, защото значенията в поетическата творба са многобройни и изменчиви, докато думите са незаменяеми и неповторими. Оттук произтича и основната разлика между поета и преводача: поетът е потънал в движението на езика и съчетава думите, за да напише произведение с незаменяеми и точно определени знаци, докато отправната точна на преводача не е езикът в движение, а застиналият – и в същото време жив – език на стихотворението. Неговата задача е противоположна на задачата на поета: той не изгражда с подвижни знаци един неподвижен текст, а разглобява елементите на този текст, за да върне към езика същите тези знаци, съчинява нова поетична творба, която да е сходна с оригиналната. Ето защо понякога преводът е истински творчески акт, а при всички случаи между двете творби има постоянно взаимно обогатяване (Пас 1996).

Аржентинският писател Хорхе Луис Борхес (1899-1986) поддържа становището, че преводът не е просто пренасяне на текстове от един език на друг, а своеобразна трансформация на един текст в друг чрез създаване на нови поетични форми и чрез използване на различни стилистични похвати, повествователни методи и модели, дори на критерии за истинност и красота. В есето си „Преводите на Омир“ (1932) той коментира откъси от английски преводи на Омир в подстрочен превод на испански език и въз основа на тях излага принципните си позиции за превода. Според него предразсъдъкът, че преводите отстъпват на оригинала, се дължи на повърхностен опит, защото всеки хубав текст е непроменим и окончателен, ако човек се връща към него достатъчно пъти. Читателят се привързва към вече познатия му превод така както се привързва към любима оригинална творба. В този смисъл нито един превод не е верен или всички са верни – зависи за каква вярност става дума: за вярност към онова, което авторът си е представял (тогава нито един превод няма да е верен), или за вярност към целите, които си е поставил преводачът (и тогава всички ще са верни, с изключение на буквалните). Така Борхес отразява разбирането си, че преводът е независима творба и че дори може да се превърне в самостоятелно литературно произведение, ако разгърне по-добре от оригинала неговите собствени потенциални възможности (Борхес 2009).

Редица други поети и писатели са публикували в различни моменти рецензии за отделни преводи на поетични произведения, излагайки собствената си гледна точка за преводаческата работа. За Иван Сергеевич Тургенев (1818-1883) преводите могат да бъдат разделени на два вида – преводи, които си поставят за цел да запознаят читателя с дадено чуждестранно произведение, и преводи, в които художникът се старее да пресъздаде велика творба. Във втория случай преводачът, според творческите си

способности, се доближава повече или по-малко до изпълнението на трудната си задача. Най-важното е духът (личността) на преводача да се съчетава с духа на пресъздадения от него поет. С други думи, поезията трябва да се превежда от хора със самобитен талант, защото полуталантливите преводачи създават само бледи подражания (Тургенев 2005). За Борис Пастернак (1890-1960) преводът винаги трябва да тръгва от автора и да се превърне в историческо следствие от оригинала. Преводите са възможни, защото в идеалния случай те също трябва да бъдат художествени произведения и да се наредят до оригинала със собствената си неповторимост. Пастернак издига превода на поетични творби до ранга на самата поезия и с цялата си преводаческа работа се стреми да защити тази своя позиция (Пастернак 1944).

### **II.3. Преводът на поезия като доближаване до приемащата култура**

Различните представени дотук подходи към превода на поетични текстове отразяват обективните трудности, с които се сблъсква всеки преводач на поезия. Според теоретичния подход на дескриптивизма обаче няма правилни или неправилни преводи, а само различни стратегии на превод, подчинени на различни цели. Именно затова днес се обвързват взаимоотношенията между двата текста с литературните практики в изходната и в приемащата култура и се търсят причините, поради които направените промени в текста не винаги отговарят на езиковите норми и на традиционните прескриптивни критерии за еквивалентност и вярност към оригинала (Паскуал Гаридо 2001: 74). През последните десетилетия се появяват някои новаторски изследвания, които трасират пътя за дескриптивното изучаване на преводаческите подходи към поезията като начин за доближаване на преводния текст до изискванията и нуждите на приемащата култура.

През 1969 г. Дж. Холмс дава началото на по-малко прескриптивен подход към поетичния превод. В статията си „Форми на стихотворен превод и превод на стихотворни форми“ той предлага собствена класификация на металитературните продукти, които може да породят едно стихотворение, като отдава предпочитание на превода в стихове, тъй като в него се проявяват редица сложни връзки между оригиналното произведение, езика му и поетичната традиция, в която се вписва, и метаезика – връзки, които липсват при другите видове металитература.

Според Холмс преводът на поезия се отличава от другите видове превод поради творческата си същност – създаденото ново метастихотворение съчетава интерпретацията с творчеството. То се превръща във временен заместител в приемащата култура на определен поетичен текст в изходната, като целта е литературните му качества да се приемат от читателите на превода. За постигането на тази цел преводачът прави редица избори според собственото си разбиране за поезията и за същността на текста, който превежда. Първият му избор е свързан с формата на преводния текст, като исторически са се оформили четири основни форми: миметична, аналогична, органична и девиантна. Миметичната форма традиционно се описва като запазване на оригиналната форма, но това се оказва невъзможно поради разликите между езиковите и литературните системи на двете култури. Всъщност става дума за имитация на формата на оригинала, вследствие на което преводният текст става „екзотичен, странен“, и читателят е принуден да разшири литературните си възприятия, а това води до обогатяване на приемащата литература с нови формални

ресурси. Аналогичната форма приема като своя изходна точка функцията на поетичната форма на оригиналния текст в контекста на собствената му култура и търси форма с подобна функция в поетичната традиция на приемащата култура. По този начин метапоетичното произведение се натурализира и се доближава до традициите на приемащата култура. При тези два метода има стремеж към постигане на еквивалентност във външната форма на стихотворното произведение и Холмс ги обединява с наименованието „форми, производни на формата“. При другите два метода на превод, класифицирани от него като „форми, производни на съдържанието“, еквивалентността се базира по-скоро на съдържанието на произведението. Органичната форма се основава на идеята, че формата и съдържанието в поезията са неделими. Преводачът тръгва от семантиката на текста и в процеса на превода текстът придобива определена форма. Девиантната (или външна, чужда) форма не е свързана нито с формата, нито със съдържанието на оригиналния текст, и не е повлияна от приемащата култура, което позволява доста голяма свобода при трансфера на значението в сравнение с другите методи на превод (Холмс 1994).

Близки позиции за превода на поезия заема и А. Льофевр в книгата си „Преводът на поезия: седем стратегии и един подробен план за работа“ (1975). В нея той описва седем възможни метода за превод на поезия: 1) фонологичен превод – текстът се възпроизвежда звуково за сметка на значението; 2) дословен превод – предава се съдържанието за сметка на литературната стойност на текста; 3) превод в мерена реч – запазва се метриката на оригинала, но на места се жертва смисълът и синтаксисът; 4) версия в проза – смисълът се запазва за сметка на поетичното звучене; 5) римуван превод – на места смисълът се губи, а текстът звучи претенциозно; 6) превод в бял стих – смисълът се запазва в максимална степен, но добавените обяснения тежат; 7) интерпретативен превод – не се спазват нито структурата, нито смисълът.

Според автора интерпретативният превод разкрива най-добре съдържанието на текста, но преводачът не трябва да налага собственото си тълкуване на текста – не бива да реинтерпретира темата, а да се съобразява с оригиналната авторова идея. Лично той обаче предпочита да бъде съхранена функцията на оригинала („аналогичната форма“ на Холмс). Така Льофевр изпада в противоречие, защото тръгвайки от уж обективно описание на подходи, всъщност препоръчва преводите на поезия да се придържат към нормите на приемащата литературна система, а те са сходни в повечето западни литературни системи и се подчиняват на принципа на функционалната еквивалентност, с което създава ново предписание (Генцлер 1999: 140-142).

В следващи свои трудове Льофевр преодолява това противоречие, като признава, че има и други фактори, влияещи върху пренаписването на текстовете и върху оформянето на вкусовете и предпочитанията в приемащата култура, които могат да се превърнат в норми на системата – идеологията, господстващата поетика и патронажа.

През 1978 г. Робер дьо Богранд (1946-2008) издава книгата си „Фактор в теорията на поетичния превод“, в която се спира на характеристиките на езика на поетичните текстове и описва превода им в рамките на далеч по-сложен процес, отколкото при тяхното обикновено четене и тълкуване само на един език. Ако по принцип прочитът на един поетичен текст изисква от читателя редица умения и способности като компетентност за четене, поетична компетентност и стратегии на четене, то те се умножават при преводача, който трябва да притежава и определена „преводаческа

компетентност“, включваща умение за писане и способност за прилагане на норми за еквивалентност и на стратегии за компенсация между езиковите и поетичните условности на двете култури, като се предполага, че предварително притежава контрастивна езикова компетентност, макар тя да не е основна. Сред критериите за оценка на преводаческата компетентност той изброява познаването на изходния език, високото равнище на стратегиите за четене, способността за изграждане на критерии за избор на лексикални еквиваленти и за открояване на тематично кохерентни елементи, както и осъзнаването на читателския отговор в приемащата култура (Паскуал Гаридо 2001: 75-79).

Както се вижда от изложениия кратък преглед на някои гледни точки за превода на поезия, различията в подхода зависят както от личните разбирания на преводача, така и от господстващите теоретични рамки през различните исторически периоди. Съвременният „културен поврат“ в преводазнанието поставя своя отпечатък върху критериите за превод на поетични произведения и оценките вече се правят по-скоро в описателна плоскост, в зависимост от контекста на изходната и на приемащата културни системи.

### **III. ГАБРИЕЛА МИСТРАЛ: ЖИВОТ И ТВОРЧЕСТВО В КОНТЕКСТА НА МАЙЧИНСТВОТО**

**В трета глава** се определя мястото и ролята на Г. Мистрал в испаноамериканската литература, проследяват се накратко нейният живот и творчество, откроява се значението на темата за майчинството в произведенията ѝ и се описват основните характеристики на езика и стила ѝ.

#### **III.1. Място и роля на Габриела Мистрал в литературата на Испаноамерика**

Габриела Мистрал (1889-1957; Нобелова награда за литература, 1945 г.) е вписана в литературната историография на Испаноамерика като представител на „Поколението от 1912 г.“ (или *Mundonovismo*) - разнородна група писатели, които се разполагат между литературния Модернизъм и авангардистките движения. Те отхвърлят космополитизма на Модернизма чрез връщане към американската автентичност и се стремят да доближат поетичния си език до простотата и колорита на разговорната реч (Де Мора 2003). Разположени обаче между две големи литературни течения, представителите на Поколението от 1912 г. неминуемо изпитват тяхното влияние. Макар да не са изгубили съзнанието за поетична автономия, придобито от Модернизма, мнозина от тях се свързват с новите авангардистки тенденции. Самата Мистрал проявява симпатия и интерес към новата поезия, но не се поддава на изкушението да възприеме нейната стилистика, защото за нея поетичният език, чувствителността на поезията и темите в нея трябва да са автентични за поета, да са вкоренени в неговата исконна същност. Дори и някои от по-късните ѝ творби да се вписват в общия дух на Авангардизма, като цяло поетичният свят на Мистрал е твърде специфичен, за да бъде трайно подвластен на външни въздействия.

Габриела Мистрал винаги е била изключително популярна в Чили и в цяла Латинска Америка, но десетилетия наред творчеството ѝ е шаблонизирано и сведено до няколко тематични етикета – нещастна любов, неуспяло майчинство, любов към децата, патриотизъм, набожност... В средата на 80-те години на миналия век обаче



група чилийски учени препрочитат произведенията ѝ, остават изненадани от редица аспекти в тях и си поставят за цел да преобърнат прочита им. Голяма роля за това изиграват редица допълнителни фактори: промяната на насоката на чилийската литературна мисъл през 70-те години, както и появата на непознати дотогава документи и на част от любовната кореспонденция на поетесата.

Преди всичко се оказва, че Мистрал не се вмести в никакъв стереотип. Провъзгласена за ревностна католичка, тя всъщност е създала своя собствена религия, която е далеч от ортодоксалната. Провъзгласена за радетел на чилийската и американска същност, тя години наред е чужденка за родината си. Провъзгласена за неуморен просветител, посвещава по-голямата част от живота си на дипломатическа, а не на просветителска дейност. Провъзгласена за майка на американските деца, тя всъщност е самотна жена с хомосексуална ориентация. От всички тези нови позиции започва и новият прочит на Мистрал, който разглежда творчеството ѝ като подмолно разрушаване на патриархалния ред. Така се оформя фигурата на един различен творец с многобройни идентичности, с нетрадиционни религиозни и сексуални разбирания, със силно потисната женственост в съчетание с болезнен стремеж към майчинство, с въображаема родова и национална принадлежност. И с изключително силна поезия – плод на целия този сложен комплекс от противоречия, върху които се гради модерният образ на Г. Мистрал. Всъщност новата трактовка на поезията на Мистрал я доближава до модерната чувствителност, а тя самата се превръща в своеобразен предвестник на модерния човек с неговите сложни лутания между наследените предразсъдъци и новите реалности по отношение на пол, раса, национална принадлежност или религия.

### **III.2. Живот и творчество на Габриела Мистрал**

Житейският и творчески път на Габриела Мистрал не е обикновен. Макар да произхожда от бедно провинциално семейство, когато публикува първата си книга през 1922 г., тя вече е много известна благодарение на многобройните стихотворения и статии, които издава в литературния печат, и на неуморната си работа като учителка в различни части на Чили. Тази популярност я следва през целия ѝ живот, защото постоянно пише за вестници и списания по най-разнообразни теми и развива активна дейност като дипломат и общественик. Литературната ѝ съдба обаче е противоречива, тъй като читателите ѝ се разделят на две взаимно изключващи се групи: едната е съставена от хора, които ѝ си възхищават, защото я разбират, а другата – от хора, които я отричат, защото не я разбират (Диас Ариета 1923). Тази двуполност в рецепцията на творчеството на Мистрал се запазва през целия ѝ живот, а и след смъртта ѝ то не се възприема еднозначно, дори и днес.

Животът на Габриела Мистрал – или Лусила Годой Алкаяга – е противоречив и динамичен. Родена в малко чилийско градче в Андите, тя преживява трудно детство. Семейството ѝ живее в големи лишения и тя започва работа като учителка още съвсем млада. Няма възможност да посещава университет, но се образова сама и упражнява учителската професия години наред. Постоянно я местят от едно училище в друго и така до 1921 г. обикаля цялата страна. През 1909 г. се самоубива годеникът ѝ Ромелио Урета – трагичен епизод, който ще окаже голямо влияние върху живота и поезията ѝ. Започва да публикува стихове през 1904 г., а през 1914 г. спечелва престижния литературен конкурс *Juegos Florales* в столицата Сантяго. Благодарение на него става

известна в столичните литературни среди и през 1922 г. заминава за Мексико, за да участва в мексиканската образователна реформа. Повече не се връща да живее в Чили – обикаля света първо в качеството си на преподавател, а след това като представител на страната си в различни културни институции и като консул на Чили. Животът ѝ е изпълнен с перипетии, свързани най-вече с политическата ориентация на различните чилийски правителства. Не се омъжва и няма деца. Отглежда племенника си Хуан-Мигел Годой като собствен син, но той се самоубива през 1943 г. През 1945 г. получава Нобелова награда за литература. Умира в САЩ през 1957 г.

Издава приживе само четири стихосбирки: *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938) и *Lagar* (1954), а след смъртта ѝ излизат още две – *Poema de Chile* (1967) и *Lagar II* (1991). Няма публикувани приживе книги в проза, с изключение на някои текстове, включени в стихосбирките ѝ, и на сборника *Lecturas para mujeres* („Четива за жени“). През годините след смъртта ѝ обаче, включително и днес, излизат множество антологии на разпръснатите ѝ произведения в проза. Обнародвана е и част от огромната ѝ кореспонденция.

Големият проблем за изследователите на живота и творчеството на Мистрал е фактът, че тя е сред онези писатели, които полагат неимоверни усилия да създадат свой литературен двойник, който да внуши определени нагласи за тях в обществото, а и цялото ѝ творчество е задвижвано от сложни психологически механизми. Ето защо и днес не спират споровете по определени въпроси, свързани с личността и с мирогледа на тази забележителна поетеса.

### **III.3. Темата за майчинството в творчеството на Габриела Мистрал**

Темата за майчинството е сред водещите в поезията на Габриела Мистрал и се открива във всичките ѝ поетични сборници, макар и в различен план: като трагично бездетие в *Desolación*, любов и нежност към децата в *Ternura*, тъга по изгубената майка в *Tala* и безутешна скръб за мъртвия син в *Lagar*. Създаването на мита около майчинската тема в творчеството на Мистрал се съпътства от редица противоречия от различно естество, включително от гледна точка на житейския опит на поетесата. В критичната литература се очертават две основни тенденции, свързани с идентичността на лирическата героиня в майчинската ѝ поезия. Според традиционната гледна точка (Сааведра Молина, Диас Ариета) има пълно съвпадение между авторската личност и Аз-а в произведенията ѝ, защото всяка стихосбирка е резултат от конкретно драматично събитие в личния живот на поетесата, включително в психологическия план на отношенията майка-дете. През последните двадесетина години обаче се очертава друго тълкуване: че формално персонализираната гледна точка не дефинира идентичността на лирическата героиня, а я определя, представлява – „лирическият глас“ е реторична фигура, която създава свой свят, а той на свой ред оформя идентичността на лирическия „субект“. Вследствие на този процес се конституира вторичен субект с многобройни идентичности, който е плод на творческата свобода на поета (Семборайн 2002: 10-11). Въпреки това обаче под всички наслоения може да се открие монологичност, присъща на определена изходна идентичност, която за целите на конкретния анализ е персонализирана чрез личните обстоятелства в живота на Г. Мистрал, довели до написването на отделните поетични сборници. Така се очертава една специфична тенденция. В първата стихосбирка на Мистрал – *Desolación*, личната

трагедия на поетесата, свързана със загубата на любимия човек, се съпътства от обсебеността ѝ от липсата на деца и това води до широк диапазон от чувства, които варират от срам и болка до парадоксално на пръв поглед удовлетворение и триумф. Втората ѝ стихосбирка – *Ternura*, практически е писана паралелно с *Desolación*, но тоналността ѝ е съвсем различна: тя почти изцяло е посветена на децата, на изпълнения с тайнства детски свят и на духовната връзка между майката и детето. В третата ѝ стихосбирка – *Tala*, се наблюдава друго явление: нееднократно се появяват обобщени фигури на майка и син, но предимно в религиозен контекст или като потвърждение на американската идентичност и никъде няма препратка към реалното майчинство на поетесата, което вече е биографичен факт. Значителна част обаче от творбите в четвъртата (и последна) стихосбирка на поетесата – *Lagar*, са породени от безутешната скръб на Мистрал след самоубийството на Хуан-Мигел и днес се смятат за едни от най-силните ѝ стихове.

Така се очертава една от най-важните характеристики на майчинската проблематика в поезията на Г. Мистрал: единствено неосъщественото или изгубено лично майчинство ѝ служи като източник на вдъхновение и се оказва творчески продуктивно. Този необичаен подход към една от централните теми в поезията ѝ – след като десетилетия наред творчеството на поетесата е било възвеличавано като квинтесенция на биологично предзададената възвишена майчинска любов, възпята от една жена не-майка – всъщност е обусловен от многобройни психологически и социални фактори, но най-вече от изключително сложния характер на Мистрал.

Друг елемент в траекторията на майчинската тема в поетичната практика на Мистрал е фигурата на нейната собствена майка, която се появява в редица стихотворения с изключително противоречива обрисовка и отразява сложните взаимоотношения майка-дъщеря.

#### **III.4. Език и стил на Габриела Мистрал**

Г. Мистрал борави с езика с класическа простота и без повърхностни увлечения, стреми се да пресъздаде автентичността на традиционния поетичен изказ, търси корените на чилийската душевност в народния език и във фолклора и затова стиховете ѝ са изпъстрени с архаични и с диалектни форми. Друг съществен елемент в поетичната ѝ стилистика е честото отклонение от литературните норми на испанския език: постоянно създава неологизми, използва неправилни граматични форми, пише по собствени правописни и пунктуационни правила. Днес именно нетрадиционният език на Мистрал се определя като едно от най-големите качества на поетичния ѝ изказ.

Стилистичните особености на поезията на Г. Мистрал са може би най-последователно проучени от известния чилийски езиковед Родолфо Орос (1895-1997), който разглежда няколко различни стилистични аспекта в четирите стихосбирки на поетесата. След като отбелязва честата употреба на испански и испаноамерикански регионализми, Орос се спира подробно на редица създадени от нея неологизми, които са от най-различен характер. Той обяснява относително големия им брой с неудовлетворението на Мистрал от лексикалните възможности на езика, с желанието ѝ да постигне специфичен звуков ефект, който да предаде най-точно определен тип експресивност, или с търсенето на определена рима. Като цяло обаче всички тези

езикови нововъведения на поетесата не са навлезли в испанския език и са останали като нейни характерни езикови хрумвания.

Сред лексикалните особености в езика на Мистрал се открояват две важни тематични полета – земята като природен елемент и Испаноамерика като обединение на природата и човека. Оттук изобилства лексиката, свързана с природата – главно с вода, растения и животни. В първите два сборника на Мистрал голямо място заема и лексиката, предаваща мрачните и меланхолични настроения на поетесата, като много пъти е налице и подчертан антропоморфизъм. Друго лексикално ядро в поезията на Мистрал се отнася до религията (главно християнството и Библията), но се забелязва явното му ограничаване с течение на времето, макар да съществува общо усещане за библейски дух в цялото ѝ творчество. Богата е и лексиката, свързана със селския живот и бит, докато почти отсъстват описания на научните постижения на съвременната цивилизация (Орос 2000).

Една от най-важните характеристики на поезията на Габриела Мистрал е богатата ѝ символика, която се заимства от два основни източника – от Библията и от природата. Трудно може да се обхване целият ѝ свят от символи, но основните морални препратки в стиховете ѝ се основават на опозицията божествено добро # земно зло с всички произтичащи оттук образи: доброто се олицетворява от Исус Христос, Дева Мария и Божествения лик или се отъждествява с творчеството (поезията) и с духовността като цяло, а злото се свързва с греха, моралното падение, прекомерната плътска страст или насилието. От символиката, заимствана от природата, най-много се срещат символите на дървета, растения и цветя, които най-често олицетворяват различни душевни качества и добродетели, докато някои животни понякога имат и отрицателна конотация и могат да символизират силата или дълбочината на болката на лирическата героиня. Срещат се във всичките ѝ стихосбирки (Уелдън 1993).

Често се говори за липсата на музикалност в голяма част от стиховете на Габриела Мистрал, за отсъствието на строги рими, за отклоненията ѝ от класическите стихотворни форми. След многогодишни спорове по този въпрос днес литературната критика търси мелодичността на поезията на Мистрал в специфичното ѝ разбиране за вътрешна рима, в използването на елиптични конструкции и в повторенията на съществителни за засилване на дълбочината на глаголите, както и в съзнателната незавършеност на фразите. Според някои изследователи именно благодарение на тези особености на стиховете ѝ става ясно до каква степен поетесата е овладяла словесното и образно богатство на поставангардизма, като същевременно винаги е оставала вярна на присъщата си спонтанност и естественост (Хамилтън 1962).

Един от най-характерните аспекти в поезията на Мистрал, допринасящи за нейната звучност, е именно силният усет на поетесата за ритъм, който се изразява в повторения на думи, в подчертан образен паралелизъм и в следване на определена метрика, въпреки че в същото време си позволява и значителна експресивна свобода (Варгас Сааведра 2008).

През годините са направени няколко по-значителни обзора на ритмическите характеристики на поезията на Г. Мистрал. В анализ на 23 сонета, създадени между 1912 г. и 1954 г., чилийският езиковед А. Рабаналес стига до заключението, че повечето от тях са написани в александрийски стихове, че се наблюдават разнообразни рими и

че по отношение на ударението поетесата се подчинява на изискванията на системата на езика. Колкото до вида на използваните ритмически стъпки, Рабаналес отчита определено предпочитание към ямбичната стъпка, което дава по-голяма свобода на поетесата при разпределението на ударенията и води до по-голяма ритмична гъвкавост на сонетите (Сеспед 1980). До подобно заключение стига и известният испански езиковед Томас Наваро Томас, който също проучва метриката в поезията на Мистрал. Според него зад паравана на импровизацията и привидното незначително на стихотворните норми, поетесата много внимателно създава и следва своя собствена метрика, обръщайки повече внимание на музикалността на стиховете си, отколкото на академичната им рафинираност (Варгас Сааведра 2008).

#### **IV. ЗА ПРЕВОДА НА МАЙЧИНСКАТА ПОЕЗИЯ НА ГАБРИЕЛА МИСТРАЛ**

В четвърта глава се прави анализ на превода на подбраните стихотворения на Г. Мистрал по сборници, като от всяка стихосбирка се анализира подробно по едно представително произведение, а за останалите се представят само крайните резултати.

##### **IV.1. – IV.2. Терминологични уточнения**

Тъй като разглеждането на проблема за невидимостта на преводача в поезията на Г. Мистрал се основава на двата основни подхода към превода – като доближаване до читателя и до приемащата култура (невидим превод) или като доближаване до автора и до изходната култура (видим превод), в изследването са използвани термините „натурализиране“/„натурализиращ превод“ за първия подход и „очуждаване“/„очуждаващ превод“ – за втория, като са представени мотивите за този избор.

Основните преобразувания, извършени при превода, са наречени в дисертационния труд „техники на превода“ („преводни техники“), тъй като този терминологичен израз се употребява често в западното преводазнание и по-специално в разработките на А. Уртадо Албир, чиято номенклатура на преводните похвати е включена в собствената ми работна класификация на преводните промени. Освен това наименованието е почти напълно заменимо с израза „преводна процедура“, който води началото си в съвременната наука от сравнителната стилистика на Вине и Дарбелне. Разглеждам „техниките на превод“ като конкретни езикови похвати, които засягат част от текста и чрез които се постига съответствие, видимо в преводния резултат.

##### **IV.3. Подход при изготвянето на работна класификация на преводните техники**

Анализът на извършените преводни промени се основава на изготвена специално за изследването собствена работна класификация на преводните техники, която съчетава части от съответните номенклатури на А. Уртадо Албир и на Л. С. Бархударов, които сами по себе си не отговарят поотделно на нуждите на проучването. Използвана е специално класификацията на Уртадо Албир, защото в нея е запазен най-разпространеният в Западна Европа модел на преводните процедури и основната терминология в него, а и тя вече е придобила популярност сред испанските традуктолози и все по-често се използва като оперативен инструмент при анализа на испаноезични преводи. Освен това преценявам като приемливи доводите на авторката, довели до някои нови предложения за преводни техники, неописани преди това. От

друга страна обаче тази номенклатура не представя подробно граматичните промени при превода и това наложи допълването на общата класификация с предложенията по този пункт на Л. С. Бархударов, които са основополагащи за руската школа и които напълно отговарят на целите на проучването ми. Практическото използване на класификацията показва, че тя е приложима като работен инструмент за анализ. Номенклатурата няма претенции за общовалидност и е подчинена на строго инструментални цели.

#### **IV.4. ПОЕТИЧЕН СБОРНИК *DESOLACIÓN* (1922)**

##### **IV.4.1. Поетичният сборник *Desolación* в контекста на майчинската тема**

От гледна точка на изходната идентичност на лирическата героиня в майчинската поезия на Мистрал е особено важна първата ѝ публикувана стихосбирка – *Desolación* – поради връзката ѝ с един от ключовите моменти в биографията на поетесата. Според възприетото години наред становище сборникът отразява две големи лични трагедии на поетесата – самоубийството на годеника ѝ и липсата на деца, вследствие на което стиховете в него са изпълнени с болка и страдание, а общата му тоналност е мрачна и песимистична.

В по-ранните етапи от изследването на живота и на литературното наследство на Габриела Мистрал са установени редица повтарящи се клишета, като скромният ѝ селски произход, призиването ѝ на учителка или бездетието ѝ, въз основа на които се правят донякъде произволни изводи за позицията ѝ по някои съществени проблеми в живота и в творчеството ѝ, какъвто е проблемът за майчинството. Днес обаче фокусът се измества и цялата история около самоубийството на годеника ѝ се определя като недоразумение, създадено от самата писателка в желанието ѝ да изгради трагичен мит около личността си (Тейтелбойм 1996). Трудно може да се стигне до генезиса на нейната обсебеност от майчинството, тъй като съществуват и други обстоятелства в живота на Мистрал – малко известни или премълчавани, които вероятно са изиграли своята роля: дългогодишната ѝ платонична любов към поета Мануел Магальянес Мур, вероятната травма от едно изнасилване (Тейтелбойм 1996: 144), особената „тревожност“, която придружава писателката през целия ѝ живот и чието начало се отнася още към детството ѝ (Де Касерес 1968: XXXVI) или хомосексуализмът ѝ, който доскоро беше само предполагаем, но се потвърди окончателно с обнародването през 2010 г. на интимната ѝ кореспонденция с Дорис Дана (Мистрал 2010b).

След като през последните десетилетия са развенчани редица митове, свързани с личния живот на Габриела Мистрал, днес чилийската литературна критика се старее да се разграничи от биографичните препратки в сборника *Desolación* и предпочита да го разглежда като отражение на желанието на поетесата да пречисти душата си от болката в човешкия живот, за да си възвърне духовната надежда и да продължи по нов житейски и творчески път (Кунео 1997).

От стилистична гледна точка поетичният език в стихосбирката се смята за едно от най-значителните творчески постижения на Мистрал в цялата ѝ поезия: в голяма степен спонтанен и същевременно ясен, класически изчистен и мелодичен.

#### **IV.4.2. Проблеми при превода на поетичния сборник *Desolación* в контекста на майчинството**

Преводът на заглавията на стихосбирките на Г. Мистрал има особено значение като въвеждащо звено към комплекса от текстове в тях, тъй като при нея се наблюдава трайна тенденция за изграждане на читателските очаквания именно въз основа на внимателно подбрано еднословно заглавие. Заглавията ѝ биха могли да се нарекат най-общо тематично-метафорични, макар че по-скоро се отнасят до общото настроение в текстовете, отколкото да загатват темата им, и в по-голяма степен навлизат в по-висш, символичен ред.

Заглавието на сборника *Desolación* („безутешност, голяма мъка, отчаяние“) изразява висока степен на безутешна мъка и отчаяние от самотата, породена от загубата на любимия и от липсата на деца. Именно тези чувства отразяват най-точно душевното състояние на поетесата в момента, когато е писала по-голямата част от стихотворенията. Ето защо е предпочетен вариантът „Отчаяние“ – съществително с широко семантично поле, неутрално от стилистична гледна точка, но с достатъчно силно общо внушение.

За целите на проучването е анализиран подробно преводът на стихотворението *La mujer estéril* („Бездетната жена“) от раздела *Vida* („Живот“), избрано поради изключителната му популярност и пряко обвързано с личните преживявания на поетесата, породени от нейното не-майчинство.

#### **IV.4.3. Превод и анализ на стихотворението *La mujer estéril***

В стихотворението *La mujer estéril* лирическата героиня осъзнава нереалността на стремежа си към пълноценно майчинство и дава воля на скръбта си, като същевременно липсата на деца я кара да изпитва и чувство на срам, което има своите дълбоки корени в концепцията за съвършенството на християнската жена.

Стихотворението е сонет със строго римуване и традиционна последователност в разкриването на поетичното съдържание според организацията на строфите.

Българският превод – представен цялостно в основния текст на дисертационния труд заедно с оригинала – не е римуван, но е спазен видът на клаузулите. След подробен анализ на приложените преводни техники, които са общо 83 (средно по 5,9 на стих), се стига до извода, че са извършени многобройни промени, но в по-голямата си част те са второстепенни и са продиктувани от стремежа за придържане към ритмичната схема на оригинала като единствена възможност за постигане на сходен или поне съпоставим естетически ефект на фона на отказа от краестишно римуване. Тези характеристики на преводния текст целят максимално точно предаване на посланието на творбата, дори и с риск да не се създаде ефект за естествен дискурс. В същото време обаче някои важни елементи в изходния текст, които допринасят за културната му специфика, са приспособени към изискванията на приемащата култура. Тези две противоречиви тенденции в превода водят до междинен резултат: преводът по-скоро се опитва да запази ядрото на чуждия текст, но заедно с това се усеща и стремеж към смекчаване на другостта в него. Така тенденциите към натурализиране и очуждаване сякаш взаимно се неутрализират, а като краен резултат личността на преводача остава на заден план.

#### **IV.4.4. Анализ на допълнителния корпус**

Допълнителният корпус включва четири творби: *La mujer fuerte* („Силната жена“), *El niño solo* („Детето, оставено самò“), *Poema del hijo* („Поема за сина“) и *El suplicio* („Терзание“).

##### **IV.4.4.1. *La mujer fuerte***

Стихотворението *La mujer fuerte* („Силната жена“) е първата част от своеобразния триптих *La mujer fuerte – La mujer estéril – El niño solo* от раздела *Vida na Desolación*. Трите творби са сонети и се приема, че има приемственост в развитието на майчинската тема в тях. В *La mujer fuerte* лирическата героиня наблюдава от дистанцията на спомените си една отрудена майка, която е принудена сама да отглежда детето си, и чрез нея поставя на своеобразен пиедестал майката от народа. Стихотворението е сонет със същата структура, каквото се наблюдава в *La mujer estéril*.

Приложени са общо 61 преводни техники (средно по 4,3 на стих). Въпреки значителния брой съпътстващи промени от по-нисък ранг, при превода на стихотворението не е нарушена целостта на художественото послание: повечето от използваните техники са свързани с вътрешната организация на мерената реч, а загубите при предаване на някои художествени образи са частично компенсирани. Като се добави и отсъствието на строго римуван текст, проличава желание за съхраняване на чуждостта на оригинала, но тази цел не е постигната напълно. Така преводът се оказва на границата между двете културни системи без ясно изразено вписване в някоя от тях, а за отчетлива видимост на преводача не може да се говори.

##### **IV.4.4.2. *El niño solo***

Сонетът *El niño solo* („Детето, оставено самò“) е третата, завършваща част от споменатия триптих. Ако *La mujer fuerte* е възхвала на жената-майка, която преодолява всички трудности, за да отгледа детето си, а в *La mujer estéril* се засяга проблемът на трагедията на жената без деца в по-общ план, то тук тези две фигури се разполагат в общото пространство и време на един и същ разказ, поднесен от първо лице. Лирическата героиня заема мястото на бездетна жена, която е зрител на сцената на пълноценното майчинство на друга жена. Стихотворението има същата структура като на предходните два сонета и сходно римуване.

Приложени са 57 преводни техники (средно по 4 на стих). В преводния текст се наблюдава тенденция към съдържателно доближаване до оригинала, за което допринася и липсата на римуване. Като цяло обаче преводът трудно може да се нарече очуждаващ: от една страна, това е свързано със спецификата на авторския изказ, който по-скоро преследва вътрешна динамика, отколкото образна декоративност, а от друга страна, се открива известен стремеж към приспособяване на дискурсивните структури към изискванията на езика на превода. В резултат преводаческата намеса остава незабелязана, а самият преводач не излиза извън ролята си на посредник между двете културни системи.

##### **IV.4.4.3. *Poema del hijo***

В *Poema del hijo* („Поема за сина“) от раздела *Dolor* („Болка“) продължава развитието на темата за не-майчинството на лирическата героиня, като тук трагедията



на проваленото майчинство довежда до смърт – физическа и духовна. Произведението е съставено от две части с полярно внушение. В първата част се прави описание на едно свято майчинство с библейски препратки, докато втората част е мрачна и потискаща: нито лирическата героиня, нито синът ѝ притежават добродетелите на Дева Мария и на Исус Христос, а светът е негостоприемно място. Накрая лирическата героиня благославя безплодната си утроба и взема своето окончателно решение да посвети живота си на творчество. Отказвайки се от деца, тя изкупва вината на цялата човешка раса. Първата част на творбата се състои от седем четиристишни строфи, а втората – от четиринадесет. Римите са краестишни, хорейни и кръстосани.

Приложени са 337 преводни техники (средно по 4 на стих). Стихотворението е обект на значителни преводни манипулации, които са предизвикани главно от изискванията на общия стихотворен ритъм. Въпреки това обаче се отчита стремеж за семантично и стилистично придържане към оригинала, тъй като значителна част от странностите на текста са запазени, а за по-точното възпроизвеждане на значението спомага и отказът от римуване. Следователно няма ясно изразена тенденция нито към прекомерно очуждаване на превода, нито към целенасоченото му адаптиране към особеностите на българската културна традиция. Може да се обобщи, че принципният стремеж на преводача е да остане на заден план, доколкото му позволява етиката на вярност към изходното послание и към образността на оригинала.

#### **IV.4.4.4. *El suplicio***

Стихотворението *El suplicio* („Терзание“) от раздела *Vida* на *Desolación* е друг пример за онзи аспект от трактовката на темата за майчинството, при който биологичното майчинство се замества с творческото призвание. В него творческият процес е сравнен с дете, което се храни за сметка на поета, така както плодът в утробата се храни за сметка на майка си. Стихотворението се състои от пет четиристишни строфи с частично краестишно римуване в четните стихове (асонанс), като римите са ямбични.

Приложени са 48 преводни техники (средно по 2,4 на стих). Като цяло преводът на произведението е подвластен на желанието за съхраняване на чуждостта на текста чрез придържане към оригиналната му структура и чрез запазване на основните му изразни средства, но в него все пак се проявяват и елементи на натурализиране: заличена е може би най-специфичната му стилистична характеристика – вмъкването на неологизми, които са загубили експресивността си в превода. Опитите за частично римуване също водят в тази посока и в резултат се е оформил един преводен текст, който заема междинна позиция между двете културни системи с частично облекчена рецепция за читателя от приемащата култура.

#### **IV.4.5. Общи изводи**

От анализиранияте преводи става ясно, че в нито един от тях не се застъпва само един от двата преводачески подхода – на очуждаване или натурализиране, а се налага една обща за всички преводни текстове схема: поради общия стремеж към съдържателно и стилистично доближаване до изходния текст се забелязва тенденция към запазване на неговата чуждост, но това не се постига напълно, тъй като дискурсивните структури в значителна степен са приспособени към изискванията на

езика на превода, а някои културни референти са подложени на адаптация, вследствие на което преводите се разполагат на границата между двете културни системи. Следователно самият текстов материал показва преобладаването на един или друг подход, без обаче той да обхваща цялото произведение, а само отделни негови сегменти. Все пак може да се открие предпочитанието към очуждаващ превод, който се съобразява в максимална степен с екстратекстуалните обстоятелства, довели до създаването на даденото стихотворение, с цел да не се изопачи, макар и неволно, идеологическото и естетическото внушение на творбата и тя да се превърне в изцяло нов продукт – красиво звучащ, но нямащ нищо общо с идеята, заложена в него. Най-съществената последица от прилагането на този подход е изгубването на римуването в стиховете. От гледна точка на видимостта на преводача може да се каже, че неговата фигура остава на заден план, но не е напълно обезличена, тъй като в някои случаи се наблюдават известни „накъсвания“ на преводния текст, породени от намерението да се съхранят поне частично езиковите и структурните особености на произведенията, а това неминуемо затруднява рецепцията и препраща читателя към другостта на текста.

#### **IV.5. ПОЕТИЧЕН СБОРНИК *TERNURA* (1924)**

##### **IV.5.1. Поетичният сборник *Ternura* в контекста на майчинската тема**

Две години след *Desolación* в Мадрид излиза стихосбирката *Ternura* (1924), в която особено място заемат прочутите приспивни песни (*Canciones de cuna*) на Мистрал. Те носят в себе си пряка референция за майчинството и това ги прави особено важни в процеса на изграждането на мита за него и последвалите авторови идентичности. Тези песни обаче не са с еднозначно внушение: част от тях създават усещане за покой и хармония, но в други се описват мрачни картини, свързани с разрушителните аспекти на човешкото съществуване – със смъртта, злината, жестокостта и безразличието, – и са изпълнени с драматизъм, основаващ се на спомена за тленността на човешкото същество. Те се тълкуват от литературната критика в различни плоскости: като отражение на пророческия екзистенциализъм на Мистрал в момент, когато поетесата престава да се вглежда само в себе си и започва да се вълнува от смисъла на човешкия живот, който в тази книга се конкретизира в бъдеще за децата (Кунео 1997); като поезия на спасението чрез духовното откровение и възстановяването на изгубения рай (Суберкасо 1981) или като начин за съблазняване на конвенционалния читател, тъй като в тези стихотворения се утвърждава всичко, което се приписва на майката – самоотверженост и способност да се грижи за децата си и да ги закриля (Мюнич Буш 2005: 108). Това обаче не отменя факта, че тези 34 стихотворения имат една характерна обща особеност – те са приспивни песни, изпети от фиктивна майка на фиктивното ѝ дете. Тук лирическата героиня продължава превъплъщението си на въображаема майка, започнати в поемите в проза *Poemas de las madres* („Поemi за майките“) от *Desolación*. В тях обаче тя още носи в утробата си детето, което възпява, докато сега то вече е реална фигура и задачата ѝ е да му вдъхне спокойствие и увереност. Може би именно в *Poemas de las madres* и в люлчините песни Мистрал намира онази майчинска пълнота – физическа и духовна, която съдбата ѝ е отказала, и сякаш наистина притежава идентичността на майка, възприемаща света през призмата на своето майчинство.

Сходно внушение създават и произведенията от другите раздели в стихосбирката, макар да нямат толкова персонализирано-интимен характер: *Rondas* („Хороводни песни“), *Jugarretas* („Дяволии“), *Cuenta-mundo* („Разкази за света“), *Casi escolares* („Почти учебни“) и *Cuentos* („Приказки“). Изключение прави единствено разделът *La Desvariadora* („Бълнуващата“), който съдържа само 8 стихотворения и е различен от всички останали. Внушението за „лудостта“ на лирическата героиня или на други женски фигури е една от любимите социални маски на Мистрал от по-късния ѝ период. Образът на „лудата жена“ е особено благодатен, за да изрази поетесата чрез него критичното си отношение към обществените порядки, тъй като лудостта е своеобразен символ на свобода, на вътрешна независимост и на неподвластност на нормите (Барриентос 2008). Вторият аспект на „лудостта“ в поезията на Мистрал е свързан с тайнството на творческото съзидание, но той се проявява в други, по-късни нейни произведения, и има по-различна йерархична връзка с темата за майчинството.

#### **IV.5.2. Проблеми при превода на поетичния сборник *Ternura* в контекста на майчинството**

Заглавието на този поетичен сборник е конкретно и ясно: съществителното *ternura* („нежност; ласка, обич“) изразява доминиращото чувство в стиховете – „нежност“, и няма основание да се прибегне към семантична или стилистична промяна. Така заглавието на тази стихосбирка остава „Нежност“.

За анализ е избрано стихотворението *Canción de la muerte* („Песен за смъртта“) от раздела *Canciones de cuna* („Люлчини песни“), тъй като то съчетава някои от характерните черти на стиховете в сборника: любов и загриженост за детето в съчетание с елементи, които се появяват в по-късната материнска поезия на Мистрал – хиперпротективност и фатализъм.

#### **IV.5.3. Превод и анализ на стихотворението *Canción de la muerte***

*Canción de la muerte* е произведение, посветено на екзистенциалната тема за смъртта: в него майката иска да скрие детето си така, че смъртта да не може да го намери и да бъде принудена да вземе на негово място нея – готовата на саможертва майка.

След сборника *Desolación* Г. Мистрал дава символичен обет да загърби болезненото си минало и занаякът песните ѝ да бъдат изпълнени с думи на надежда, но в издадената само две години по-късно стихосбирка *Ternura* се появява произведение със заглавие „Песен за смъртта“, при това включено в раздела с приспивните песни. Според Ана-Мария Кунео само този факт би трябвало да доведе до преосмисляне на съдържанието на целия сборник. Детето се ражда под знака на смъртта и единственият начин да бъде избегната неумолимата съдба е то да бъде скрито от нея, като майката принесе в жертва собствения си живот. Кунео вижда в тази концепция предвестник на теоретичния екзистенциализъм, като тук изходът се търси чрез трансцендентната надежда, произтичаща от религиозната вяра на Псалмите, върху които се гради духовният свят на Мистрал. Така цялото произведение приема формата на молитва с елементи на екзорсизъм, целящ да промени хода на съдбата (Кунео 1997).

Стихотворението е съставено от шест четиристишия с кръстосана рима във всеки четен стих, а някъде се наблюдава и вътрешен асонанс, което придава специфична напевност на творбата.

Българският превод – представен цялостно в основния текст на дисертационния труд заедно с оригинала – не е римуван и не навсякъде е спазен видът на клаузулите, но се открива частичен краестишен асонанс. След като са разгледани подробно преводните техники, които са общо 49 (средно по 2 на стих), се стига до заключението, че като цяло се забелязва стремеж за максимално придържане към езиковите, структурните и стилистичните особености на оригинала, за да се избегне изкушението от нежелателни тълкувания: направени са относително малко на брой преводни промени, свързани предимно с предаването на стихотворната реч, а за двата неологизма са потърсени възможно най-точни съответствия в семантично и стилистично отношение. Погледнато от тази перспектива, преводът може да се определи като „очуждаващ“, доколкото е запазено не само посланието на оригинала, но и неговите стилистични странности. От друга страна обаче се откриват два случая на описателен превод с обяснителни елементи, както и някои показателни морфологични и синтактични промени, а това вече е признак за изглаждане на текста с цел облекчаване на рецепцията му. Ето защо, дори и да се приеме, че преводът се опитва да имитира характеристиките на оригинала, той все пак не се противопоставя напълно на езиковите норми и на литературните традиции на приемащата култура. При всички случаи обаче тук преводачът заявява своето присъствие в по-голяма степен, отколкото в редица други произведения.

#### **IV.5.4. Анализ на допълнителния корпус**

Допълнителният корпус включва шест творби: *Meciendo* („Люлеейки“), *Encantamiento* („Чародейство“), *Canción amarga* („Горчива песен“), *Canción de la sangre* („Песен за кръвта“), *¡Que no crezca!* („Нека не порасне!“) и *Encargos* („Заръки“).

##### **IV.5.4.1. *Meciendo***

Стихотворението *Meciendo* („Люлеейки“) – първата творба от раздела *Canciones de cuna* – е издържано в духа на народната традиция: то създава картина на спокойствие и хармония, съчетана с приказна атмосфера, на чийто фон майката приспива детето си, люлеейки го. Религиозността на Мистрал присъства и тук: дори такова обичайно действие като люлеенето на бебето се извисява до сътворение, в което се усеща божията ръка. Внушението е, че Господ присъства като олицетворение на добрина, разбиране и великодушие (Пинчейра 1989: 89-90). Според Гринор Рохо обаче лирическата героиня изнемва функциите на Господ, защото замества с действието си (люлеенето) божие дело (Рохо 1997), а според Алисия Рамирес Оливарес, Мистрал представя майчинството като начин за женска реализация и същевременно го свързва с еротично взаимодействие (Рамирес Оливарес 2004). Стихотворението има три четиристишни строфи с краестишни кръстосани хорейни рими в четните стихове.

Приложени са 25 преводни техники (средно по 2,1 на стих). В превода се забелязва стремеж да се следва в максимална степен формата и съдържанието на творбата: продиктуваните от ритмическата стъпка загуби са пренебрежими и са запазени повечето стилистични похвати, без това да се извършва за сметка на

художественото съдържание. Римуването в четните стихове е постигнато чрез използването на тавтологични рими. Въпреки тази значителна вярност към изходния текст обаче трудно може да се говори за непрозрачен превод, тъй като специфичната мелодичност на стиха не позволява грапавост и произведението звучи достатъчно гладко на български език, за да елиминира преводаческото присъствие. Така се сблъскваме с един от редките случаи, когато оптималното съхраняване на авторските похвати на различни езикови, стилистични и смислови нива не води до очуждаване на преводния текст, а го вписва безпроблемно в приемащата културна система.

#### **IV.5.4.2. *Encantamiento***

Стихотворението *Encantamiento* („Чародейство“) е от онези ранни приспивни песни на Мистрал, в които от началото до края на творбите се запазва едноплановата емоционална интимност между лирическата героиня и детето, без да се навлиза в друг, алтернативен свят на по-драматични преживявания. Произведението представлява типично сантиментално-лирично описание на беззащитно малко дете, над което винаги бди щастливата му майка, но въпреки това в цялата картина отново е налице усещането за нереалност и безвремие, така характерни за повечето люлчини песни на поетесата. Стихотворението се състои от 4 четиристишни строфи със строги краестишни кръстосани хорейни рими.

Приложени са 54 преводни техники (средно по 3,4 на стих). Преводът се доближава в значителна степен до структурата, общото внушение и стилистичните особености на оригинала (без римуването), но се открива и известен стремеж на преводача да внесе в текста някои стилистични характеристики на българската народна песен (напр. използване на умалителни съществителни). В резултат се получава своеобразно преплитане на двете песенни традиции, което води до по-естествена и по-емоционална рецепция на творбата от страна на читателите от приемащата култура. Въпреки това обаче не се наблюдава пълно натурализиране при превода предвид запазването на някои културни елементи, които са чужди за българската народна песен. В резултат може да се заключи, че преводният текст се вписва функционално в приемащата културна система, но все пак запазва известна ненатрапчива чуждост. Преводаческото присъствие тук почти е елиминирано.

#### **IV.5.4.3. *Canción amarga***

В стихотворението *Canción amarga* („Горчива песен“), също от раздела *Canciones de cuna*, една бедна майка измисля красива реалност, с която да отдалечи за кратко сина си от бедността, в която живеят. Ситуацията е игрова и чрез нея майката се опитва да наруши обичайния ход на живота си, за да задоволи най-съкровения си желания. Творбата се развива в два плана: първият е свързан с реалните страдания и лишения на майката (лирическата героиня), а вторият – с една нейна фантазия, чрез която иска да предложи нещо ценно и трайно на детето си (Фредес 2006). Стихотворението е от 14 строфи, като първата и последната са почти идентични двустихни възклицания, а други две строфи се повтарят като рефрен, изолиран от останалия текст със скоби. Във всички останали четири строфи е вмъкнат един и същ реторичен въпрос. Наблюдават се кръстосани краестишни ямбични рими в четните стихове.

Приложени са 55 преводни техники (средно по 2,5 на стих). Преводът е съобразен със синтактичната структура и стилистиката на оригинала, като дори е предложен компенсаторен вариант за римуване при общо запазване на ямбичните клаузули. Заедно с това е съхранен образно-битовият колорит на творбата, без това да нарушава гладкостта на изказа. Така новосъздаденото преводно произведение се вписва безпроблемно в приемащата култура, вероятно поради наличието на сходни характеристики в селския бит, въз основа на които са изградени художествените образи. За общото внушение допринася и адаптирането на някои понятия, които биха прозвучали чуждо на българския читател. В резултат може да се заключи, че преводаческата намеса тук остава почти незабележима.

#### **IV.5.4.4. *Canción de la sangre***

Стихотворението *Canción de la sangre* („Песен за кръвта“) от раздела *Canciones de cuna* е сред произведенията в сборника *Ternura*, които са породени от чувството на принадлежност на поетесата към древната индианска култура и раса, и това може да се усети в ритъма на творбата, наподобяваща монотонно индианско песнопение (Аригойтия 1989: 331). Това стихотворение привлича вниманието на Пол Валери със своята странна „физиологична мистика“, където майчинството в чист вид е намерило своя израз в лирични и същевременно реалистични думи, а майката вижда собствената си кръв в спящото малко дете (Валери 2009). Стихотворението е съставено от осем четиристишни строфи, с асонантни хорейни и отворени рими на четните стихове.

Приложени са 72 преводни техники (средно по 2,2 на стих). Преводът до голяма степен съответства на синтактичната структура на оригинала, като се проявява и тенденция да се съхрани в достатъчна степен и неговият местен колорит, което частично е постигнато. Спецификата на изказа обаче на места е подложена на значителни промени, за което свидетелстват случаите на описателен и тълкувателен превод. По тази причина може да се обобщи, че новополученият текст в голяма степен клони към натурализиране, като се стареа да се вмести в рамките на приемащата култура, но елементите на странност и чуждост в оригинала са толкова много, че е невъзможно да бъдат пренебрегнати напълно и преводаческото посредничество не остава скрито за читателя.

#### **IV.5.4.5. *¡Que no crezca!***

В стихотворението *¡Que no crezca!* („Нека не порасне!“) от раздела *La Desvariadora* („Бълнуващата“) се задълбочава хиперпротективният аспект в разглеждането на взаимоотношенията майка-дете: тук майката заема активна позиция и провъзгласява, че само тя има право на глас за бъдещето на детето, което е създала и отгледала. Тя се опитва да го спаси от злините на света и от неумолимата смърт, неизбежно очакваща го в края на пътя му, като спре растежа му – твърде необичайна идея извън поетичния светоглед на Мистрал. И понеже майката сама не може да стори това, призовава за помощ божествената сила на Господ с надеждата, че ирационалната ѝ молба ще бъде чута. Стихотворението е съставено от шест строфи с неравен брой стихове, без ясно изразено краестишно римуване, но на места с вътрешни асонантни рими.

Приложени са 97 преводни техники (средно по 2,2 на стих). В превода е търсена смислова и стилистична близост до изходния текст, за да не се изопачи специфичната му образност, но се наблюдават и случаи на натурализиране, продиктувани както от ритмически съображения, така и от желанието на преводача да улесни прочита и интерпретацията на произведението. Приложени са и редица преводни техники за доуточняване на смисъла или за по-безпроблемно възприемане на някои характерни образи. Така се очертава определен преводачески подход, с какъвто вече се сблъскахме при анализа на стихотворението *Canción de la sangre*: забелязва се общ стремеж към заличаване на чуждостта на оригинала и облекчаване на рецепцията, но самият изходен текст не позволява да се достигне до крайно уподобяване и в резултат преводът се оказва на границата между двете културни системи, а преводачът до голяма степен остава във фокуса на потенциалния читател.

#### **IV.5.4.6. Encargos**

Стихотворението *Encargos* („Заръки“) – също от раздела *La Desvariadora* – принадлежи към една по-особена част от творчеството на Мистрал: група хетерогенни по същество текстове в стихове или в проза, наричани от нея „послания“, „известия“, „заръки“ и пр. Този своеобразен литературен поджанр включва лични коментари, в които поетесата критикува, хвали, предупреждава и често поставя конкретни задачи, като обикновено тонът им е конфиденциален и разговорен. Част от тези свои произведения Мистрал обособява в раздела *Recados* („Послания“) в сборника *Tala*.

Когато „посланията“ са свързани с деца, лирическата героиня често придобива очертанията на женско езическо божество, което се съревновава с християнския бог на фона на постоянни препратки към древната Богиня-майка като контрапункт на религията на белите колонизатори. Подобна е перспективата и в стихотворението *Encargos*: майката се обръща последователно към предмети, животни, растения и природни стихии да опазят детето ѝ, а накрая отправя молба към целия свят да се грижи майчински за него. Така представата за майчинството се разширява и се разпростира върху околния свят, който се превръща в майка на всички и всичко (Д'Анджело 1967). Стихотворението е съставено от шест строфи със строго краестишно хорейно римуване на четните стихове.

Приложени са 102 преводни техники (средно по 2,7 на стих). Текстът на стихотворението е обект на съществени манипулации при превода: наблюдава се промяна на художествени образи, изгубени са някои поетични изразни средства и специфичната лексика, добавени са нови епитети и многобройни нови инверсионни конструкции. Така се оказва, че преводният текст до голяма степен е адаптиран към изискванията на приемащата културна система и че преводачът се е стремил да облекчи прочита на произведението, с което е прикрил почти напълно присъствието си.

#### **IV.5.5. Общи изводи**

В разгледаните преводи се наблюдават разнообразни подходи към очуждаващите елементи в изходния текст, които могат да се обобщят по следния начин: максимално запазване на формата и на съдържанието на оригинала без очуждаване на преводния текст (*Meciendo*); тенденция към вписване на превода в приемащата култура, но със запазване на известна чуждост (*Encantamiento*); стремеж към вместване в рамките на

приемащата култура, но самият изходен текст не позволява пълно натурализиране (*Canción de la sangre, ¡Que no crezca!*); значително елиминиране на очуждаващите елементи в текста и адаптиране към изискванията на приемащата система (*Canción amarga, Encargos*); имитиране на характеристиките на оригинала, но без пълно противопоставяне на приемащата културна система (*Canción de la muerte*).

Тези резултати сочат, че и тук – както в *Desolación* – не може да се открие категорична тенденция към очуждаване или към натурализиране при превода на стихотворенията, но все пак преобладава стремежът за вписване на преводния текст в приемащата култура. На места това се съпътства със семантични загуби, но те са от второстепенен характер: нито в един превод не се открива тенденциозно и съществено изопачаване на авторския замисъл с цел да се постигне по-прецизно ритмическо оформление, римуване или абсолютна гладкост на израза. Що се отнася до видимостта на преводача, неговото посредничество на места е почти напълно заличено, но макар това да е преобладаващата тенденция, този извод в никакъв случай не се отнася до всички преводни текстове и до всички компоненти в тях и следователно не бива да се абсолютизира.

#### **IV.6. ПОЕТИЧЕН СБОРНИК *TALA* (1938)**

##### **IV.6.1. Поетичният сборник *Tala* в контекста на майчинската тема**

Когато през 1938 г. Габриела Мистрал публикува стихосбирката си *Tala*, в живота ѝ е настъпила съществена промяна от гледна точка на личното ѝ майчинство: появил се е синът ѝ Хуан-Мигел. Според официалната версия Хуан-Мигел е неин племенник, когото отглежда като собствено дете, но винаги е имало спекулации за неговия произход, като най-разпространената версия е, че той е неин незаконен син. Независимо обаче дали Хуан-Мигел е племенник или син на поетесата, той заема важно място в космополитния ѝ живот. Обикаля с нея света, но животът му е прекъснат твърде рано: самоубива се през 1943 г. в Бразилия. И досега няма убедително обяснение за смъртта на момчето. Самата Габриела развива собствена теория, която е и най-утешителната за нея – че смъртта на сина ѝ се дължи на съществуващите тогава в страната ксенофобски настроения. Според Варгас Сааведра обаче той се е чувствал потиснат от многобройните забрани на майка си и затова е посегнал на живота си (Варгас Сааведра 1978). Каквато и да е била причината за смъртта на Хуан-Мигел, Мистрал никога повече не намира покой. Достига до границата на лудостта не само заради загубата на любимото дете, но и заради угризенията, че именно тя е предизвикала самоубийството му. От този момент за нея започва един мрачен период, през който търси утеха в католицизма и в хиндуизма. Пише неспирно, все за Хуан-Мигел или за собствената си трагична съдба.

Поетесата публикува сборника *Tala* много преди смъртта на момчето. След като за нея светостта на женския живот започва и завършва с майчинството, логично е тук да се търсят поетични образи на осъщественото ѝ майчинство, но фигурата на сина ѝ се появява в поезията ѝ едва след трагичната му смърт.

Мистрал обявява, че *Tala* е продължение на стихосбирката ѝ *Desolación*, но веднага се забелязва промяна в перспективата: предишната отчаяна жена, която моли Господ за прошка, че е извършила греха да няма деца, придобива идентичността на



майка на Божия син или на жрица, която управлява живота и смъртта. Лирическата героиня вече не желае да играе ролите на любима и на майка като в *Desolación* главно поради възрастовите ограничения, които сама си налага, но в случая с майчинството подобен механизъм не функционира, тъй като поетесата вече не може да се идентифицира с образа на жена не-майка. Звучи по-приемливо тълкуванието, че новата идентичност на лирическата героиня – на могъща жрица – е признак на бунт срещу мъжкия свят от онова време, където подобен женски образ трудно се толерира. Най-общо *Tala* ознаменува нов етап в творческия път на Мистрал, когато тя вече е изживяла една тежка духовна криза и отново се връща в лоното на християнството. Цялата стихосбирка носи отпечатъка на тази нова нагласа.

В изследването се разглежда преводът на едно важно за майчинската тема стихотворение – *La fuga* („Бягството“), тъй като то е свързано с конкретния повод, довел до издаването на стихосбирката – смъртта на майката на поетесата. В този смисъл проблемът за материнската тема се измества в плоскостта на сложните отношения между майката и дъщерята.

#### **IV.6.2. Проблеми при превода на поетичния сборник *Tala* в контекста на майчинството**

Заглавието на сборника носи силен символичен заряд. Съществителното *tala* може да означава „изсичане“ (на дървета), „разчистване“ (на поле от дърветата), „опразване“ (на сгради, населени места) или в преносен смисъл – слагане на край на нещо, унищожение, изтръгване, изгаряне на нещо.

Някои автори свързват заглавието *Tala* с желанието на поетесата да се освободи от предишни наслоения, за да може да се обърне към нов тип писане (Хирона 2001: 34). В този смисъл заглавието би могло да се преведе като „разчистване“, защото вероятно точно към това иска да насочи читателите Мистрал – че е разчистила пътя за новото си творчество, което бележи различен етап в развитието ѝ. То обаче звучи двусмислено на български и затова е предпочетен вариантът „отсичане“ – отглаголно съществително, което образно и динамично показва колко рязка и окончателна е промяната. Така заглавието на сборника се превежда като „Отсичане“.

#### **IV.6.3. Превод и анализ на стихотворението *La fuga***

Сборникът *Tala* започва със стихотворението *La fuga* („Бягството“) от раздела *Muerte de mi madre* („Смъртта на майка ми“), което е посветено изцяло на преживяванията на лирическата героиня след смъртта на майка ѝ. Това произведение е едно от най-коментирани в творчеството на Г. Мистрал. Според някои изследователи в него се създава онирична картина, описваща трудния общ път на майката и дъщерята в търсене на божествен покой – път, по който постоянно се намират и губят (Кунео 1997), а според други отношенията майка-дъщеря се основават на взаимна проникнатост и зависимост: те винаги са заедно като Орфей и Евридика, дори и след смъртта (Хорън 1995: 87). Подробен анализ на тази творба прави чилийският литературовед Гринор Рохо, според когото образът на майката при Мистрал – по-скоро на абстрактната майка – е много по-противоречив, отколкото може да се предположи, като в по-късното ѝ творчество се откриват дори елементи на снизхождение или презрение. Може да става дума за упрек към майката за съдбата на дъщерята, затворена

в капана на живота, но може и дъщерята да вижда в изплъзващата се фигура на майка си част от собствената си личност – всъщност майката е единствената противоотрова, с която разполага срещу тревожността си. Заедно с това в произведението се вмъква и елемент на вина по отношение на майката, с която твърде дълго е била разделена (Рохо 1997). Стихотворението е съставено от шест строфи с различен брой стихове, без строго римуване.

Българският превод – представен цялостно в основния текст на дисертационния труд заедно с оригинала – също не е римуван и в голяма степен е спазен видът на клаузулите. След като се анализират подробно преводните техники, които са общо 205 (средно по 3,9 на стих), се заключава, че преводът е сложно съчетание от различни преводачески избори, защото херметичността на текста и тежката символика в него налагат неизбежно тълкуване. За тази цел са направени множество промени с тенденция към доуточняване или подмяна на различни конструкции, понятия и образи. На фона на общата усложненост на текста обаче тези изменения засягат по-скоро второстепенни елементи с цел да се запази символното ядро на творбата. Като цяло се наблюдава стремеж да се съхранят максимално както посланието, така и оригиналната форма, тъй като образите са заредени с определен смисъл и са подчертано експресивни. От тази гледна точка преводът притежава повече черти на очуждаване, отколкото на натурализиране и може да се заключи, че преводачът е поел риска да създаде труднодостъпен текст на български – почти съизмерим по този пункт с оригинала, който също никак не е лесен за прочит и интерпретиране. Следователно преводаческото посредничество не може да се прикрие, а новосъздаденото произведение остава извън рамките на приемащата културна система.

#### **IV.6.4. Анализ на допълнителния корпус**

Допълнителният корпус включва шест творби: *Locas letanías* („Луди литании“), *La medianoche* („Полунощ“), *Agua* („Вода“), *Todas íbamos a ser reinas* („Всички щяхме да сме царици“), *Deshecha* („Разкъсана“) и *Recado de nacimiento para Chile* („Заръки за новородено дете в Чили“).

##### **IV.6.4.1. *Locas letanías***

Стихотворението *Locas letanías* („Луди литании“) – също от раздела *Muerte de mi madre* – продължава темата за обединяването на майка и дъщеря, като този път лирическата героиня отправя молба към Христос да възвърне майка ѝ към живот, а цялото произведение е издържано в стилистиката именно на молитва. Самата поетеса определя тази своя творба като изпълнен с надежда завършек на един ужасяващ път, който е изминала след смъртта на майка си (Мистрал 2010а: 330). Стихотворението се състои от шест строфи, които варират от 8 до 12 стиха, с частично краестишно римуване, като повечето му рими са вътрешни и по-скоро са спонтанни.

Приложени са 158 преводни техники (средно по 2,6 на стих). Въпреки значителния брой промени, в превода е търсена смислова и образна близост до изходния текст, а загубите са относително ограничени. Като се има предвид този факт, както и сложната и непривична за българския читател символика в произведението, може да се заключи, че неговата рецепция би била силно затруднена. Чуждостта на

текста е запазена в достатъчна степен, че да направи видимо преводаческото присъствие, а творбата да остане извън пределите на приемащата култура.

#### **IV.6.4.2. *La medianoche***

Стихотворението *La medianoche* („Полунощ“) от раздела *Alucinación* („Халюцинации“) е част от корпус произведения в *Tala*, посветени на щастливата носталгия, която изпитва лиричeskата героиня при спомена за майка си. Стихотворението се смята за едно от най-интересните в творчеството на Мистрал, тъй като се отдалечава по форма и съдържание от обичайния ѝ стил. То е изключително кратко за този период от творчеството ѝ, а образите се внушават с експресивна лаконичност, но в същото време се създава впечатление за съществуването на импресионистично повествование, макар и то да трае само миг. Основен образ в него е фигурата на майката, но се появява и образът на бащата. Шестте строфи съдържат различен на брой стихове (от 3 до 5), а за римуване трудно може да се говори, макар и да се появяват някои асонантни рими. Напевността се постига главно чрез вътрешен асонанс.

Приложени са 25 преводни техники (средно по 1,1 на стих). Поради подчертаната символика в стихотворението, краткостта му и образната му съгъстеност, всяко съществено отклонение при превода би се отразило безвъзвратно на общото му внушение и затова тук се залага на възможно най-голяма точност при предаване на формата и съдържанието на творбата. Вследствие на това преводните техники са минимални и се правят само с оглед на спазване на ритмиката на стиховете. Така преводът запазва автентичното си звучене и следователно – странността на оригиналния текст, като почти не се правят опити за вписването му в приемащата културна система, и в този смисъл преводачът не остава невидим за читателите.

#### **IV.6.4.3. *Agua***

Стихотворението *Agua* („Вода“) от раздела *Materias* („Елементи“) е сред произведенията в сборника *Tala*, посветени на символичното възвръщане на майката, и се откроява с трудния си прочит, тъй като съдържа редица морални оценки за майчинството и бащинството. То е посветено на една повтаряща се тема в по-късното творчество на Мистрал – на желанието ѝ да се върне в родната си страна, с която я свързват носталгични спомени от детството, а в случая те са предизвикани от присъствието на водата. Стихотворението се гради на контрастна структура – от една страна са познатите ѝ гостоприемни и плодородни земи с вода, а от друга – враждебната безводна страна, в която се намира, но не назовава. В хода на разгръщането на размислите на поетесата става ясно, че тя прави още два вида противопоставяне: първото е между невинността и щастие на мирния живот (олицетворен от водата) и насилието, символично представено чрез исторически и религиозни препратки, а второто – между съзиданието на майчинството и потисничеството на бащинството (Мюнич Буш 2005: 124-128).

Стихотворението е съставено от четири строфи, като семантично и интонационно е разделено на две части от по две строфи: първата част (само тя е обект на анализ в изследването) е по-трудна за възприемане, като особено във втората строфа препратките имат сложен изказ, съгъстената символика на художествените образи ги

прави почти херметични, а ритъмът е тежък, докато втората част е изпълнена с носталгична романтика, няма литературни позовавания, образите са по-ясни и по-лесни за разпознаване, а стихът е много по-мелодичен. Използвани са вътрешни асонантни съзвучия и алитерация, а римите са частични и нямат строго определена схема.

Приложени са 66 преводни техники (средно по 3,3 на стих). Първата част на стихотворението до голяма степен следва смислово и стилистично оригинала с цел да бъде представена относително вярна картина за сложния комплекс от идеи, които поетесата влага в това свое произведение, но на места се отчита загуба на художествени образи и се наблюдават случаи на вмъкване на уточняващи фрази. Въпреки тези натурализиращи елементи обаче в рамките на цялото произведение пак се получава контраст между двете смислови цялости – първата остава относително трудна за прочит, а втората (в публикувания през 1963 г. превод на Ал. Муратов и Ат. Далчев) звучи съвсем гладко и се възприема лесно от читателя. Тази особеност съществува и в оригинала, така че контрастът непрозрачност-прозрачност в двете части се запазва и в крайна сметка не може да се заключи, че преводачът е целенасочено видим, въпреки общото трудно възприемане на произведението. В този случай преводът сякаш е разполовен от гледна точка на двете културни традиции: първата част практически не прекрачва границата на приемащата култура, а втората част е напълно приобщена към нея.

#### **IV.6.4.4. *Todas íbamos a ser reinas***

Стихотворението *Todas íbamos a ser reinas* („Всички щяхме да сме царици“) от раздела *Saudade* е едно от най-известните произведения на Мистрал и е тясно свързано с темата за майчинството, тъй като и четирите героини в него са жени, останали без деца по различни причини. Това стихотворение обикновено се анализира от гледна точка на не-майчинството на Мистрал (което принципно бе отхвърлено за *Tala*): лирическата героиня е жена без поколение, която търси – и намира – призиванието си в творчеството, тъй като децата, които се споменават в текста, символизират литературното поприще, където поетесата е намерила своето „истинско царство“ (Тревисан 1990). Стихотворението се състои от 17 четиристишни строфи. Римите са кръстосани, като повечето от тях са асонантни. Наблюдават се и вътрешни съзвучия.

Приложени са 206 преводни техники (средно по 3 на стих). Стихотворението е обект на значителни езикови и стилистични манипулации, свързани най-вече с добавянето на множество допълнителни спрегнати глаголни форми, които на места водят до определено трансформиране на поетичния изказ и поместват творбата в българската поетична традиция, като по този начин целят да я направят по-достъпна за читателите. Ако се прибавят случаите на адаптация на исторически реалии, както и новите епитети, повторения и ритмически инверсии, ще открием, че преводният текст се е доближил чувствително до българската културна система. Това обаче не означава, че е елиминирана напълно чуждостта на творбата, тъй като са запазени някои образи със странно внушение и препратки, които привнасят местен колорит. Все пак общото впечатление е за гладък и сравнително безпроблемен текст, податлив на натурализиране, а това обезличава преводаческото присъствие в него.

#### **IV.6.4.5. *Deshecha***

Стихотворението *Deshecha* („Разкъсана“) от раздела *Criaturas* („Създания“) описва символично погребението на една майка, където основната опозиция е между нейното разрушено тяло и целостта на децата ѝ. В това произведение тялото на майката придобива двойна функция: от една страна, то е призвано да създава живот, а от друга страна, след физическото си разрушение се превръща в своеобразен мост между света на живите и света на мъртвите. Стихотворението се състои от 13 строфи. Наблюдават се непълни краестишни рими в четните стихове и вътрешен асонанс.

Приложени са 165 преводни техники (средно по 2,9 на стих). Стихотворението е трудно за възприемане и като съдържание, и като символика, и като художествени изразни средства. Макар и в превода да се открива известна тенденция към пояснителност, като цяло той е близък до изходния текст като стилистика, което го превръща в трудноразбираем за българския читател. Без цялостно познаване на творчеството на поетесата преводният текст на практика остава точно толкова херметичен при прочит, колкото и оригиналният, и това го причислява към произведенията с най-ясно изразена чуждост. Творбата по никакъв начин не се вписва в приемащата културна система и преводачът като посредник в този процес неминуемо ще остане видим за читателя.

#### **IV.6.4.6 *Recado de nacimiento para Chile***

Стихотворението *Recado de nacimiento para Chile* („Заръки за новородено дете в Чили“) е от спометания вече раздел *Recados* („Послания“). Тук поетесата изпраща от далечна страна до Чили своето послание, предназначено за близките на новородено момиченце, на които тя дава многобройни заръки за детето. Лирическата героиня влиза в ролята на кръстница-орисница и гради нови светове за малкото момиченце. По този начин поетесата загърбва напълно условностите на патриархалното общество и на християнската религия и търси спасение в най-древната мъдрост и в най-древните човешки вярвания (Валдес 1990). Стихотворението съдържа 20 строфи с различен брой стихове. На места се наблюдават краестишни асонантни рими, които не следват определена схема, така че напевността на стиха се дължи главно на вътрешни асонанси.

Приложени са 292 преводни техники (средно по 3,1 на стих). Преводът на стихотворението е подвластен на два противоположни подхода: от една страна, той следва прилежно изходния текст като последователност в изграждането на образите и като общо внушение, а от друга - става обект на съществени преводни промени, с които се цели по-голяма гладкост и естественост на изказа. Тази двузначност го разполага в междинната зона между изходната и приемащата култура, но все пак той по-скоро звучи като естествен дискурс с привнесени екзотични елементи. Позицията на преводача е също толкова двусмислена, защото тук повече му подхожда ролята на автор, който разказва случки за далечни земи, отколкото ролята на посредник между автора и читателите.

#### **IV.6.5. Общи изводи**

Тъй като произведенията, посветени на духовното сливане между майка и дъщеря след смъртта, отразяват сложния свят на най-съкровениите вътрешни търсения на

поетесата, те са заредени с множество символи, алегории и алюзии, а често внушаваните религиозно-философски тези са нееднозначни и намират израз в необичайни и противоречиви художествени образи. Именно поради затруднената рецепция на творбите от този тематичен кръг (*La fuga*, *Locas letanías*, *Deshecha*, първата част на *Agua*), в преводите им надделява тенденцията към запазване на другостта на изходния текст. Наблюдава се общ стремеж към максимално съхраняване както на посланието, така и на много специфичната експресивост (без римуването, където го има). Вследствие на тези особености на новосъздадените текстове преводаческото присъствие остава видимо, а самите стихотворения по-скоро не се вметват в приемащата културна традиция.

Сред произведенията за възвръщането на майката се откроява стихотворението *La medianoche*, където запазването на странността на чуждия текст е доведено до краен предел, без да се налагат значителни преводни промени, а това го превръща в образец на очуждаващ подход в поетичния превод. Практически тук не са приложени компенсаторни техники на превод и максимално се имитират характеристиките на оригинала.

Съвсем друг подход е възприет при превода на произведенията извън тематичното ядро, свързано с отношенията майка-дъщеря (*Todas íbamos a ser reinas*, *Recado de nacimiento para Chile*). Тук поетичният изказ е подложен на сериозни манипулации и се открива известен стремеж за вписване на тези стихотворения в българската народна поетична традиция (особено при превода на *Todas íbamos a ser reinas*). В резултат на това и двете стихотворения придобиват някои черти на естествен дискурс, но на фона на непозната за читателя действителност, тъй като и в двата случая голяма част от екзотичната лексика е запазена. Така се създава известна двузначност в преводите: общото впечатление е за гладък – т.е. натурализиращ – текст, но с привнесени образи и картини със странно внушение. Вследствие на това тези произведения се разполагат на границата между двете културни системи, а видимостта на преводача е сведена до минимум.

В заключение може да се обобщи, че в поетичния сборник *Tala* не се наблюдава единна тенденция от гледна точка на преводаческото присъствие: в някои текстове то е много по-осезаемо, отколкото при предходните две стихосбирки, тъй като е търсено точно предаване на авторовите идеологически и художествени послания чрез метода на очуждаване на текста, докато в други преобладава противоположният подход – преводачът се разтваря в подобие на естествен дискурс на фона на общо натурализиране на текста.

## **IV.7. ПОЕТИЧЕН СБОРНИК *LAGAR* (1954)**

### **IV.7.1. Поетичният сборник *Lagar* в контекста на майчинската тема**

Сборникът *Lagar* е публикуван през 1954 г. във връзка с последното посещение на Габриела Мистрал в Чили. Между двата големи поетични сборника, *Tala* и *Lagar*, е изминал дългият период от 16 години – години, изпълнени с трагични исторически събития, през които за Г. Мистрал се редуват лични драми (самоубийствата на Хуан-Мигел и на приятелите й Стефан Цвайг и съпругата му, както и осезателното

влошаване на здравето ѝ) и кратки моменти на радост (Нобеловата награда през 1945 г.). Пътува много и трескаво в опит да заглуши скръбта си.

Сборникът *Lagar* се състои от 13 раздела, като две стихотворения играят ролята съответно на пролог и епилог (*La otra* – „Другата“ и *Último árbol* – „Последното дърво“).

Седемте творби от раздела *Luto* („Траур“) са пряко свързани с трагичната загуба на Хуан-Мигел, а близки по звучене са и стиховете от цикъла *Locas mujeres* („Луди жени“). Приема се, че именно тези два раздела са централни в сборника и са задължително условие за неговото разбиране. Смесването на фантазия и реалност ги прави трудни за възприемане и затова се оказва важен биографичният елемент в тях. В този смисъл истинският контекст на тези произведения са бележките и анотациите на Мистрал за тях, които се съхраняват в нейния архив (Кунео 1997). Реалното събитие – смъртта на Хуан-Мигел – поражда цял един свят, изпълнен с фантазии и халюцинации, плод на сложни трансформации в съзнанието на поетесата. Тя се обръща към живота отвъд смъртта, търсейки утеха в духовното.

Като цяло фигурата на реалния син на Г. Мистрал се появява само *post mortem*, след трагичната смърт на Хуан-Мигел, и вдъхновява красиви стихове, които възпяват изгубеното майчинство на поетесата. Така се потвърждава първоначалната хипотеза: че при Габриела Мистрал осъщественото майчинство се оказва естетически безплодно, докато неосъщественото в *Desolación* и изгубеното (друг аспект на не-майчинството на Мистрал) в *Lagar* е изключително плодотворно в поезията ѝ.

Като обобщение на всички представени дотук произведения може да се посочи, че процесът на изграждане на мита за майчинството в поезията на Г. Мистрал и съпътстващите го идентичности на лирическата героиня е дълъг и в никакъв случай не се развива праволинейно. Проблемът за майчинството упорито я занимава през целия ѝ творчески път – от личното ѝ не-майчинство в *Desolación* през заместването на реалния син с божествен в *Tala* до изгубеното ѝ майчинство в *Lagar*. Въпреки многопластовата структура на поезията ѝ, именно личните ѝ житейски проблеми в значителна степен обуславят тази обсебеност от темата до края на живота ѝ. Самото ѝ митологизиране обаче е плод на нейната сложна и противоречива картина на света на идеите, която на свой ред е последица от вродената ѝ тенденция към усложняване на проблемите, вероятно в рамките на един специфичен защитен механизъм, изграден още в младежките ѝ години.

В изследването се разглежда преводът на една от най-важните за развитието на майчинската тема творби през този период от творчеството на Мистрал – стихотворението *Aniversario* („Годишнина“), което може да се определи като квинтесенция на духовната нагласа на поетесата, породена от личната ѝ трагедия.

#### **IV.7.2. Проблеми при превода на поетичния сборник *Lagar* в контекста на майчинството**

Заглавието на сборника създава сериозен проблем при превода. Според някои автори то е изведено от стихотворението *Nocturno* („Ноктюрно“) от сборника *Desolación*, където лирическата героиня обвинява Господ, че не е проявил милосърдие към нея, дарявайки я със смърт (Арсе де Васкес 2001: 917; Кунео 1998). *Lagar* е мястото (съдът), където се тъпче гроздето и се мачкат ябълките за вино и където се

пресоват маслините за зехтин. С други думи, това е мястото, където плодът губи първичната си идентичност и се превръща в нещо друго, различно.

Съществителното *lagar* е особено трудно за превод като заглавие на поетичен сборник поради отсъствието на точен и разпознаваем еквивалент на български език, тъй като очевидно тук става дума за реалия от селския бит в Латинска Америка и Испания. На български език има съществително, обозначаващо сходно понятие – „лин“ („голям дървен съд, в който се прекарва и тъпче грозде за вино“), но то се отнася само за пресуване на грозде. Освен това съществителното „лин“ означава и „сладководна риба от рода на шараните“ (*Tinca tinca*) и е доста разпространено в това си значение. Съществува естествено компромисният вариант заглавието да се преведе пояснително – „Лин за грозде“ и именно такъв е моят избор, въпреки че заглавието звучи фолклорно и предметно и не дава възможност за никакви асоциации извън битовостта си.

#### **IV.7.3. Превод и анализ на стихотворението *Aniversario***

В стихотворението *Aniversario* („Годишнина“), първото произведение от цикъла *Luto*, лирическата героиня говори почти в екстаз за това, че синът ѝ е още близо до нея – година след самоубийството му, – защото връзката помежду им никога не е била прекъсната или защото тя не иска да се прекъсне. Съществуват подробни теософски интерпретации на този текст на Мистрал. Гринор Рохо посочва, че окултният отговор на въпроса за смъртта е повлиял значително върху поетическата мисъл на Габриела Мистрал (Рохо 1997), а според Ана-Мария Кунео в текстове като *Aniversario* сме свидетели на вътрешно раздвоение на лирическата героиня, която безуспешно се опитва да отблъсне болката от загубата и чувството за вина, и така се раждат стихове за сънища и молитви, призвани да поддържат връзката с мъртвия син (Кунео 1997). Стихотворението се състои от девет строфи, организирани без симетрия или последователност в стихотворната структура. Няма строго римуване, използва се бял стих. Цялото произведение е написано под формата на въображаем разговор с мъртвия син.

Българският превод – представен цялостно в основния текст на дисертационния труд заедно с оригинала – не е римуван (също както и изходният текст), но има сериозни разминавания във вида на клаузулите. След подробен анализ на използваните преводни техники, които са общо 180 (средно по 3,2 на стих), се стига до извода, че преводът е резултат от сериозна манипулация на текста, но тя до голяма степен се дължи на разликите в логиката и в организацията на двата езика. Макар и да се усеща нагласа за доуточняване на някои елементи, това не е присъща характеристика на целия превод – напротив, в него се търси предаване на основния замисъл на творбата на базата на относителна структурна, езикова и стилистична вярност. Чуждостта на текста е запазена в рамките на възможното, но той трудно се поддава на стилистично и интонационно изглаждане поради специфичната му образност, произтичаща от дълбокия му философски смисъл. Вследствие на това преводът се оказва по-скоро очуждаващ, но е спорно дали този факт задължително води до видимост на преводача – в случая тя съществува дотолкова, доколкото е „видим“ и самият автор на произведението.



#### IV.7.4. Анализ на допълнителния корпус

Допълнителният корпус включва шест творби: *La otra* („Другата“), *Una mujer* („Една жена“), *El costado desnudo* („Голият хълбок“), *Luto* („Траур“), *Los dos* („Двамата“) и *La abandonada* („Изоставената“).

##### IV.7.4.1. *La otra*

Сборникът *Lagar* започва с програмното стихотворение *La otra* („Другата“), включено в раздела *Locas mujeres* („Луди жени“). Предишната страстна жена е отстъпила място на безплатна сянка, която никога вече няма да постигне целостта си, унищожила е предишната си същност, за да се превърне в нов субект. Според литературната критика, чрез това свое произведение Мистрал поставя граница между цялото си предишно творчество и новия етап, до който е достигнала поезията ѝ. За Хайме Конча книгата започва с ретроспективен поглед, чрез който се загърбва всичко онова, което се съдържа в *Desolación* и вероятно в *Tala*, то вече не е част от живота ѝ, превърнало се е в пепел от саморазрушителен огън, не съществува повече (Мюнич Буш 1998), докато Раquel Олеа препрочита стихотворението от гледна точка на неговата съвременна рецепция. Според нея лирическата героиня не отрича миналото си – напротив, тя премахва опозицията с „другата“ и приема множествеността и разнородността на същността си (Олеа 1990). Стихотворението се състои от 10 четиристишни строфи и една двустишна, без строго римуване и с отчетлив вътрешен асонанс.

Приложени са 104 преводни техники (средно по 2,5 на стих). Произведението е трудно за тълкуване, като поради символиката и експресивността на текста е почти невъзможно да се търси прозрачност и гладкост на изказа, така че в голяма степен е запазена неговата странност. Макар че и тук се усеща известен стремеж към доизясняване и описване на образи и ситуации, това се извършва пестеливо: приложените преводни техники са по-малко от средния брой за произведенията в сборника. В резултат се получава един относително непрозрачен текст, в който почти не е нарушена автентичната образност и е запазено общото му идейно и художествено внушение, но пък включването му в приемащата културна традиция може да се окаже до голяма степен затруднено. Ето защо и тук се натрапва същият извод за видимостта на преводача какъвто бе направен за превода на стихотворението *Aniversario* – той е почти толкова видим, колкото е и самият автор на творбата.

##### IV.7.4.2. *Una mujer*

В стихотворението *Una mujer* („Една жена“) – също от раздела *Locas mujeres* – читателят става свидетел на пълното отрицание на лирическата героиня да приеме смъртта на сина си. Тя свързва цялата заобикаляща я действителност само и единствено с него, но когато все пак си дава сметка за случилото се, сякаш изпитва желание да го закриля отвъд смъртта и го усеща близо до себе си в ирационален опит да го съживи. Стихотворението се състои от четири строфи, три от които са четиристишни, а една – шестстишна. Не се наблюдава определено краестишно римуване, но отново има вътрешен асонанс.

Приложени са 71 преводни техники (средно по 3,9 на стих). Преводът като цяло се придържа към структурата и стилистиката на оригинала, без да се стреми към

нарочно натурализиране с оглед на облекчаване на рецепцията му. Ако се откриват разминавания в определени елементи на двата текста, то това се дължи на неминуемите несъответствия в двете езикови системи или на изискванията на мерената реч. Използваните техники на превод са относително малко на брой (макар да са повече, отколкото в *La otra*). Всички тези особености на превода допринасят за запазването на повечето от характеристиките на чуждия текст и следователно преводаческият подход може да се определи като очуждаващ, но без да се изпада в крайности. Така преводачът остава относително видим за читателя, но отново с уговорката, че това е продиктувано от самия текст, а не от предзададено намерение.

#### **IV.7.4.3. *El costado desnudo***

В стихотворението *El costado desnudo* („Голият хълбок“) от раздела *Luto* лирическата героиня прави опит да смекчи болката си и донякъде да се отърси от чувството на вина за смъртта на сина си чрез своеобразно раздвояване между света на живите и света на мъртвите. Реалността отново се смесва със сънищата и виденията, а майката се помества на едно пусто място между двата свята, откъдето се надява да прекрачи в отвъдното и да се събере със сина си (Кунео 1997). Потопена в дълбоката си скръб, тя напълно се самоизолира от околната действителност, а когато осъзнава, че на този свят няма да може да намери покой, започва да се надява единствено на изпълнения със светлина Рай, където ще чака Спасителят, защото само там за нея може да съществува щастие – щастieto да бъде отново с любимото си дете (Мюнич Буш 2005: 263-265). Стихотворението е съставено от 16 строфи. Наблюдава се асонантно краестишно римуване на четните стихове с вътрешен асонанс.

Приложени са 340 преводни техники (средно по 3,1 на стих). Художественият изказ и образите са изключително сложни за осмисляне и това отново създава значителни трудности за преводача. Потърсен е известен баланс между верността към изходния текст и преодоляването на херметичността на разгърнатите метафори с помощта на различни похвати – конкретизиране или генерализиране на значения, вмъкване на пояснителни елементи и пр. Въпреки всичко обаче подобен текст практически не подлежи на натурализиране, тъй като странността му е присъща характеристика и би спънала дори читателите от изходната култура. Като се добавят библейските и митологическите препратки, както и екзотичната лексика (всички те запазени при превода), се получава един напълно очужден текст – очужден както по дефиниция, така и с допълнителното посредничество на преводача, чието пренаписване е съвсем повърхностно. В този смисъл преводаческата фигура неизбежно е видима, но отново поради спецификата на оригинала.

#### **IV.7.4.4. *Luto***

В раздела *Luto* („Траур“) на *Lagar* има няколко произведения с пряка автореферентност, в които се описват срещите на лирическата героиня с мъртвия ѝ син. В едноименното стихотворение *Luto* тялото ѝ постепенно бива разядено от дървото на смъртта и така процесът на телесното ѝ унищожаване достига своята кулминационна точка – тя напълно отхвърля възможността за продължава да живее в света на живите без детето си. Достига се до своеобразно раздвояване на личността на лирическата героиня, което се изразява в паралелното съществуване на две физически тела: първото

се разполага в отвъдния свят, обитаван от мъртвия й син, а второто, разядено от болката, в света на живите (Кунео 1998). Поетичният текст се характеризира с динамичен изказ, постигнат чрез употребата на множество глаголни форми, със сложни метафори с подчертан натурализъм, които не се възприемат лесно от читателя, с емоционално заредени сравнения и реторични въпроси, с неравен ритъм и понякога объркваща пунктуация, както и с отсъствие на краестишно римувание и преобладаване на женски клаузули. Стихотворението се състои от девет строфи, които варират от четиристишни до многостишни.

Приложени са 176 преводни техники (средно по 3,3 на стих). В превода надделява очуждаващият подход при пресъздаването на изградения в него образен свят: по-голямата част от важните тук метафори, имплицитни метафорични сравнения, образни парадокси и поетически перифрази са предадени с аналогично внушение, като са запазени и образите, създадени от метафорични епитети, макар много от тях да са трансформирани в изрази с различни части на речта по силата на езикови или ритмически изисквания. Многобройните спрегнати глаголни форми не само са запазени в превода, но дори са добавени и допълнителни, като практически не е променена и стилистиката им. Така се оформя един предимно очуждаващ текст, тъй като използваните преводни техники – а те не са малко – не засягат същностната му художествена образност. Новосъздаденото произведение трудно би се вписало в приемащата културна система, а това в голяма степен допринася за видимостта на преводача-посредник.

#### **IV.7.4.5. *Los dos***

Стихотворението *Los dos* („Двамата“) от раздела *Luto* отново отразява съществуването на лирическата героиня на ръба между живота и смъртта. Синът й Мигел всеки ден се появява от небитието, воден от Дева Мария, и между майката и момчето се установява контакт извън времето и пространството. Тук Божията майка го закриля, помага му, утешава го и не само е негова спътница в отвъдния свят, но и го среща с лирическата героиня. Тази психологически утешителна илюзия е разкрита в творбата с изключителна дълбочина на чувството, а големият въздействащ ефект се постига чрез сложно описание на стаеното очакване на майката за всяка среща, което съчетава увереност и тревожност, на фона на една призрачна картина със свръхестествени елементи. Произведението се състои от девет четиристишия и едно вмъкнато двустишие. На места се срещат кръстосани краестишни рими, но те изглеждат по-скоро спонтанни. Отново се залага на вътрешен асонанс.

Приложени са 107 преводни техники (средно по 2,8 на стих). Направени са известни промени с цел изясняване на някои непроницаеми фрази или за конкретизиране на езиковия изказ, но като цяло езиковото вмешателство не засяга художественото послание и основните стилистични похвати. Усеща се тенденция към запазване на очуждаващото ядро на текста, за да не се загуби специфичната емоционално заредена атмосфера на творбата. Ето защо не може да се говори за адаптиране на текста към приемащата културна система и в този смисъл и фигурата на преводача не остава прикрита. И тук обаче е валиден същият извод, който вече бе направен за някои други произведения от *Lagar*: самият текст не допуска големи

езикови и стилистични манипулации, защото това би довело до изопачаване на идейния му замисъл.

#### **IV.7.4.6. *La abandonada***

В стихотворението *La abandonada* („Изоставената“) лирическата героиня е готова да сложи край на целия си предишен живот след загубата на сина си, да унищожи всичко, което ѝ напомня за него, и да се саморазруши, защото не е в състояние да понесе болката от смъртта му. Според друга интерпретация обаче идеята на стихотворението е по-обща: то се разглежда като молба за облекчаване на човешкото страдание, като зов за надежда – както за самата лирическа героиня, така и за цялото човечество. Заедно с това е изразено и нейното огромно разочарование от неосъществените ѝ мечти и от невъзможността да бъде щастлива в този живот (Алардин 2009). Произведението съдържа осем строфи и е написано като лирическа изповед: изпълнено е с възклицателни и звателни конструкции, има и един реторичен въпрос. В четните стихове се наблюдават краестишни асонантни хорейни рими.

Приложени са 150 преводни техники (средно по 2,8 на стих). Наблюдава се обща тенденция към относително точен превод, със запазване на стилистичните характеристики на оригинала. Въпреки това на места се забелязва известно изглаждане на текстови структури, макар преводът като цяло да не е натурализиран: отново се изправяме пред невъзможността на преводача да се отклони значително от образните странности на оригинала, тъй като това би разрушило общото внушение на творбата. Ето защо преводът е по-скоро очуждаващ и трудно се вписва в българската поетична традиция, а преводачът не е загубил идентичността си.

#### **IV.7.5. Общи изводи**

Като цяло поетичният стил в разгледаните произведения от *Lagar* е коренно различен от стиховете в *Desolación* или в *Ternura*: по-умозрителен, по-тежък, с много по-сложни и понякога трудно разпознаваеми образи, с повече драматично-натуралистични елементи, по-грапав и неравномерен в стиха, и в крайна сметка – силно експресивен. По тези си характеристики той се доближава най-много до някои от анализирания стихотворения в *Tala*, но е с по-силно изразена философска насоченост. Именно поради спецификата на текстовете, те трудно се поддават на изглаждане в стилистичен и интонационен план и в този смисъл се търси по-голяма близост до оригинала. В същото време обаче редица образи и образни внушения остават неясни дори за читателя от изходната културна система и преводачът е принуден да прави някои езикови промени и на места да доуточнява смисъла, тъй като в противен случай текстовете ще бъдат съвсем непроницаеми за българския читател. Все пак това не е основната характеристика на преводите: в тях преобладава стремежът към структурна и стилистична вярност с оригинала с оглед запазване на идейното и художественото внушение на творбите. Така се очертава една обща за всички анализирани преводи тенденция: крайните текстове са относително непрозрачни и очуждени, трудно се приобщават към приемащата културна традиция и самият преводач в ролята си на посредник остава видим по дефиниция – доколкото е видим и самият автор на стиховете в собствената си културна среда.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящото изследване е изготвено въз основа на дескриптивен анализ на собствени преводи на 26 стихотворения на чилийската поетеса Габриела Мистрал, посветени на темата за майчинството – един от основополагащите аспекти в нейната поезия. По-голямата част от тези произведения (20) не са публикувани досега на български език и нито творчеството на поетесата, нито издадените малко на брой нейни произведения практически са били обект на проучване в България. Единствените по-систематични разработки за лириката на Габриела Мистрал – литературни или свързани с превода на нейни стихове – са мои и са посветени именно на майчинската тематика в творчеството ѝ. Дисертационният труд има за цел да подкрепи или да отхвърли необходимостта от строго разграничение между очуждаващите и натурализиращите преводачески подходи и последващата видимост-невидимост на преводача при превода на поетичните произведения на Мистрал в контекста на майчинската тема, а основната му задача е да определи преобладаващия подход в превода (ако има такъв) – на доближаване до оригинала или на адаптиране на текста към характеристиките на приемащата културна система.

След проучването на подбрани корпус от преводни текстове и след анализа на получените резултати могат да се направят следните обобщения и заключения във връзка с поставените основни цели и задачи:

1. Прегледът на съвременното дескриптивно преводазнание показва, че преводите все по-често се описват въз основа на техния социален и културен контекст и че все повече се изтъква ролята на превода като форма на рецепция, където преводачът е отговорен наравно с автора за успеха или неуспеха на дадено литературно произведение. Тази позиция до голяма степен е валидна и за превода на поезия: постепенно се налага становището, че дори и да е изключително трудна задача да се пресъздадат всички аспекти на поетичната творба, тя може да се трансформира по такъв начин, че да се превърне в ново поетично произведение със собствена естетическа стойност. Обединяването на тези непримирими доскоро позиции се дължи именно на дескриптивизма, според който няма правилни и неправилни преводи, а само различни подходи в зависимост от конкретно зададените цели. Съвременният „културен поврат“ в преводазнанието наложи нови критерии за оценка на преводите на поезия, свързани с описанието на преводните текстове в контекста на изходната и на приемащата културни системи. В тази плоскост се поместват и концепциите за невидимостта на преводача, които се противопоставят на идеята на създаване на илюзорен ефект на естествен дискурс в превода и застъпват тезата, че преводачът е нов автор на текста и трябва ясно да заяви това свое авторство чрез нетрадиционни методи, а именно чрез запазване на чуждостта на оригинала, с което да предизвика своеобразен културен шок у читателите в приемащата култура. Само така академичната общност ще бъде принудена да признае, че при превода се извършва съществено преобразуване на оригиналния текст и няма да продължава да го приема като копие на оригинала на друг език, което на свой ред ще доведе до съществено повишаване на авторитета и на социалния статус на преводачите.

2. След като бе открита самобитността на поезията на Габриела Мистрал в испаноамериканската литература на XX век, бе проследен нейният житейски и

творчески път и бе разкрито изключителното значение на темата за майчинството в поезията ѝ. За тази цел бяха разгледани някои основни публикации на чилийски и други литературоведи по този въпрос и беше представено идейното развитие на проблема през различните етапи от творчеството на поетесата. Така се очерта една от най-характерните черти на майчинската тема в поезията ѝ: че само неосъщественото или изгубено лично майчинство е творчески продуктивно за Мистрал и че то поражда многобройни идентичности на лирическата героиня, които намират своето отражение в крайно противоречиви и сложни художествени образи, подложени на непрестанно развитие през различните етапи от живота на поетесата. Този извод се оказва от съществено значение за подхода към преводите на произведенията от различните стихосбирки. Заедно с това беше направен кратък преглед на особеностите на нейния език и стил, от който стана ясно с каква трудна задача се нагърбва всеки преводач на поезията ѝ, тъй като произведенията ѝ са изпълнени с неологизми, с архаични и диалектни думи, с реалии от селския бит, с екзотична лексика и с препратки от различно естество – религиозни и библейски, митологически, исторически и географски.

3. Изследването на конкретния корпус от стихотворения, подбрани от четирите издадени приживе поетични сборника на Габриела Мистрал, потвърди само най-общо онази работна научна хипотеза, която в началото определих като най-убедителна: че като цяло преводите се придържат възможно най-близо до изходния текст по отношение на съдържание, структура и стилистика, без да се стига до крайности спрямо формата, а невидимостта на преводача е относителна. Оказа се обаче, че този извод не е валиден в равна степен за преводите на всички разглеждани произведения. Ето какво е съотношението между подходите на очуждаване и на натурализиране при превода в отделните поетични сборници:

- В *Desolación* съществува обща за всички преводни текстове схема: отчита се тенденция към запазване на чуждостта на оригинала, но това е постигнато само частично, тъй като в отделни сегменти от текстовете се наблюдава приспособяване на дискурсивни структури към изискванията на езика на превода и адаптация на културни референти. В резултат преводите се разполагат на границата между двете културни системи, рецепцията на места е затруднена поради наличието на „накъсвания“ на преводния текст, а фигурата на преводача не е напълно обезличена, макар и да остава на заден план.

- В *Ternura* не се наблюдава единна тенденция в посока на очуждаване или натурализиране на текстовете при превода, но се отчита общ стремеж към вписването им в приемащата култура система, без обаче това да се отрази съществено върху авторския замисъл. Преобладава тенденцията да се заличи посредничеството на преводача, но тя не бива да се абсолютизира, тъй като не се отнася за всички преводни текстове.

- В *Tala* също не се отчита обща позиция по отношение на подходите на очуждаване или натурализиране в превода. В стихотворенията, посветени на отношенията майка-дъщеря, като цяло надделява стремежът към съхраняване на другостта на изходните текстове, което до голяма степен е продиктувано от заложените в тях сложни религиозни и философски идеи и специфичната им образност. Максимално са запазени както посланията, така и експресивността на произведенията,

а това не облекчава рецепцията им, която е затруднена и за читателите от изходната култура. В резултат преводаческото присъствие е видимо, а творбите по-скоро не се интегрират в приемащата културна среда. В произведенията извън този тематичен блок обаче се наблюдава стремеж към вписване в българската народна поетична традиция и те са придобили черти на естествен дискурс, но на фона на екзотичната за читателя действителност. Ето защо тези преводи се поместват на границата между двете културни системи, а видимостта на преводача е незначителна.

- В *Lagar* преобладава общ стремеж към идейна, структурна и стилистична вярност към оригиналните текстове предвид умозрителния и тежък поетичен стил и трудно разпознаваемите образи. Въпреки съществуването на известна тенденция към доуточняване на смисъла на определени места, като цяло преводите са относително непрозрачни и очуждени, трудно се вписват в приемащата културна традиция, а преводачът остава видим доколкото е видим и самият автор в собствената си културна среда.

4. Обобщените резултати сочат, че в преводите на всички произведения от *Lagar* и в по-голямата част от произведенията в *Tala* (общо 12) преобладава очуждаващият подход към текста, макар и с тенденция към обясняване на някои смислови неясноти; в петте стихотворения от *Desolación* също се отчита стремеж към запазване на чуждостта на оригинала, но той не е толкова отчетлив и общовалиден, докато в *Ternura* няма единна тенденция, но с изключение на един превод, в който взема превес очуждаването, преобладава натурализиращият подход (в три творби изцяло, в три – частично), също както и в две произведения от *Tala*. Или общо в дванадесет стихотворения надделява очуждаващият подход, в шест се отчита тенденция към частично запазване на чуждостта, а в останалите осем се наблюдава предимно натурализиращ превод.

Преобладаването на различни преводачески подходи в отделните стихосбирки сочи, че трудно се намира онзи баланс между форма и съдържание, който бе заложен като основен принцип в процеса на превода. Макар в крайна сметка да се окаже, че преводните текстове са ориентирани повече към запазване на чуждостта на оригинала, все пак се потвърди предположението, че самият изходен текст насочва преводача в едната или в другата посока: неслучайно тежките текстове от *Lagar* са по-скоро очуждаващи, а мелодичните и красиви стихове от *Ternura* – по-скоро натурализиращи. В този смисъл някои преводи ще се посрещнат резервирано от читателите и трудно ще се интегрират в приемащата култура, докато други ще бъдат усвоени безпроблемно. За съжаление хипотезата ми за преводаческата видимост засега не може да се провери експериментално, но продължавам да отстоявам становището си, че не открояването на странностите на оригинала при превода създава авторитета на преводача, а добре обмислената му стратегия и ясните му цели.

#### ЛИТЕРАТУРА, ЦИТИРАНА В АВТОРЕФЕРАТА

1. **Алардин 2009:** С. Alardin. *Nota introductoria*. – In: *Gabriela Mistral. Material de lectura*. Serie *Poesía moderna*, N 65. México, D.F.: UNAM, pp. 4-7. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: [http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com\\_content&task=view&id=144&Itemid=31](http://www.materialdelectura.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=144&Itemid=31) >.
2. **Аригойтия 1989:** L. de Arrigoitia. *Pensamiento y forma en la prosa de Gabriela Mistral*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
3. **Арсе де Васкес 2001:** M. Arce de Vázquez. *Gabriela Mistral. Persona, vida y poesía*. – In: *Obras completas*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
4. **Барrientос 2008:** M. Barrientos. *La mujer y las máscaras en Gabriela Mistral*. – In: *Espéculo*. Revista de estudios literarios, N 40, noviembre 2008-febrero 2009. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/gmistral.html> >.
5. **Бастен 2003:** G. Bastin. *Por una historia de la traducción en Hispanoamérica*. – In: *Ícala, revista de lenguaje y cultura*, 8 (14), 2003. Medellín: Universidad de Antioquia, Escuela de Idiomas, pp. 193-217. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255026028009> >.
6. **Бастен 2006:** G. Bastin. *Subjectivity and Rigour in Translation History. The Case of Latin America*. – In: *Charting the Future of Translation History. Current Discourses and Methodology*, G. L. Bastin, P.F. Bandia (eds.). Ottawa: University of Ottawa Press, pp. 111-128.
7. **Бастен 2010:** G. Bastin. *La pertinencia de los estudios históricos sobre traducción en Hispanoamérica*. – In: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 2010-2011, volumen 21: 1. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com\\_content&task=view&id=887&Itemid=339](http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=887&Itemid=339) >.
8. **Бенямин 2004:** W. Benjamin. *The Task of the Translator. An introduction to a translation of Baudelaire's 'Tableaux Parisiens'*. (Превод: Harry Zohn) – In: *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (ed.). London-New York: Routledge, pp. 15-25.
9. **Берман 2004:** A. Berman. *Translation and the Trials of the Foreign*. (Превод: L. Venuti) – In: *The Translation Studies Reader*, L. Venuti (ed.). London-New York: Routledge, pp. 284-297.
10. **Борхес 2009:** Х. Л. Борхес. *Преводите на Омир*. (Превод: Анна Златкова) – В: *Панорама*, IX, 2009, pp. 120-126.
11. **Валдес 1990:** A. Valdés. *Identidades tráfugas (Lectura de 'Tala')*. – In: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Raquel Olea y Soledad Fariña (eds.) Santiago de Chile: Ed. Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html> >.



12. **Валери 1992:** P. Valery. *Variations on the 'Eclogues'*. (Превод: G. Folliot) – In: *Theories of Translation. An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, R. Schulte, J. Biguenet (eds.). Chicago: The University of Chicago Press, pp. 113-126.
13. **Валери 2009:** P. Valery. *Gabriela Mistral*. (Превод: Luis Oyarzún) – In: *Atenea*, N 500 – II Sem, 2009, pp. 185-191. Concepción, Chile: Universidad de Concepción. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200016&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622009000200016&script=sci_arttext)>.
14. **Валеро-Гарсес 2000:** C. Valero-Garcés. *Translating as an Academic and Professional Activity*. – In: *Meta: Translators' Journal*, vol.45 (2), 2000, pp. 378-383. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.erudit.org/revue/meta/2000/v45/n2/004521ar.pdf>>.
15. **Варгас Сааведра 1978:** L. Vargas Saavedra. *Prosa Religiosa de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/prosa/prolprosarel.html>>.
16. **Варгас Сааведра 2008:** L. Vargas Saavedra. *Sobre 'Almácigo', poemas inéditos de Gabriela Mistral*. – In: *Taller de Letras*, № 43, pp. 157-162. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <[http://www.uc.cl/letras/html/6\\_publicaciones/pdf\\_revistas/taller/tl43\\_11.pdf](http://www.uc.cl/letras/html/6_publicaciones/pdf_revistas/taller/tl43_11.pdf)>.
17. **Вега 2004:** M.A. Vega. *De la Guerra Civil al pasado inmediato*. – In: *Historia de la Traducción en España*, F. Lafarga, L. Pegenaute (eds.). Salamanca: Editorial Ambos Mundos, pp. 527-578.
18. **Венути 1998:** L. Venuti. *The Scandals of Translation. Towards an Ethics of Difference*. London-New York: Routledge.
19. **Венути 2004:** L. Venuti. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London-New York: Routledge.
20. **Гарсия Йебра 1985:** V. García Yebra. *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*. Madrid: RAE. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <[http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/%28voAnexos%29/arch6B1E7E4E85A717B2C1257148003C4A63/\\$FILE/yebra.htm](http://www.rae.es/rae/gestores/gespub000001.nsf/%28voAnexos%29/arch6B1E7E4E85A717B2C1257148003C4A63/$FILE/yebra.htm)>.
21. **Генцлер 1999:** Е. Генцлер. *Съвременни теории за превода*. Велико Търново: Издателство ПИК.
22. **Д'Анджело 1967:** G. D'Angelo. *Presencia de la maternidad en la poesía de Gabriela Mistral*. – In: *Revista Thesaurus*, tomo XXII, № 2, 1967. Bogotá: Instituto Cano y Cuervo de Colombia, pp. 221-250. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <[http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/22/TH\\_22\\_002\\_069\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/22/TH_22_002_069_0.pdf)>.
23. **Де Касерес 1968:** E. de Cáceres. *Alma y poesía de Gabriela Mistral*. – In: *Poesías completas*, G. Mistral. Madrid: Aguilar.
24. **Де Мора 2003:** C. de Mora. *Mistral y las vanguardias*. – In: *Centro Virtual Cervantes*. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <[http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/mistral/acerca/acerca\\_02.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/escriitores/mistral/acerca/acerca_02.htm)>.
25. **Диас Арриета 1923:** H. Díaz Arrieta. *Comentario crítico*. – In: *La Nación*, Santiago de Chile, 03.06.1923. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>>.
26. **Кенър 1971:** H. Kenner. *The Pound Era*. Los Angeles: University of California Press.

27. **Кунео 1997:** А.М. Cuneo. *Lucila hablaba a Río*. – In: *Revista Signos*, vol. 30 (41-42), Valparaíso, 1997. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09341997000100002&script=sci\\_arttext#nota16](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09341997000100002&script=sci_arttext#nota16).
28. **Кунео 1998:** А.М. Cuneo. *Para leer a Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>.
29. **Мистрал 2010а:** G. Mistral. *Gabriela Mistral en verso y prosa. Antología*. Publicaciones académicas RAE-Santillana. Madrid: Alfaguara.
30. **Мистрал 2010б:** G. Mistral. *Niña errante. Cartas a Doris Dana*. Barcelona: Lumen.
31. **Мюннич Буш 1998:** S. Münnich Busch. *O el cactus/águila o la mujer poeta*. – In: *Revista Nomadías*, № 3, 1998. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Programa de Género y Cultura. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>.
32. **Мюннич Буш 2005:** S. Münnich Busch. *Gabriela Mistral: soberbiamente transgresora*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
33. **Олеа 1990:** R. Olea. *Otra lectura de 'La otra'*. – In: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*. Santiago de Chile: Ed. Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>.
34. **Орос 2000:** R. Oroz. *Estudios mistralianos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S.A.
35. **Ортега и Гасет 1993:** X. Ortega y Gasset. *Нищета и блясък на превода*. (Превод: Албена Шишкова) – В: *Есета*, т. II. София: УИ „Св. Климент Охридски“, pp. 162-183.
36. **Ортега и Гасет 1996:** J. Ortega y Gasset. *La miseria y el esplendor de la traducción*. – In: *Teorías de la traducción. Antología de textos*, D. López García (ed.). Servicios de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 428-446.
37. **Пас 1996:** O. Paz. *Traducción: Literatura y Literalidad*. – In: *Teorías de la traducción. Antología de textos*, D. López García (ed.). Servicios de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 510-520.
38. **Паскуал Гаридо 2001:** M. L. Pascual Garrido. *Un hito en la poesía inglesa traducida en antologías: estudio descriptivo de 'La poesía inglesa (1945-1948)' de Marià Manent* [Tesis doctoral]. Córdoba: Universidad de Córdoba. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/311/13079153.pdf?sequence=1>.
39. **Пастернак 1944:** Б. Л. Пастернак. *Заметки переводчика*. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: [http://sonnets-best.narod.ru/Pasternak\\_Zametki\\_perevodchika.htm](http://sonnets-best.narod.ru/Pasternak_Zametki_perevodchika.htm).
40. **Пинчейра 1989:** D. Pincheira. *Gabriela Mistral: guardiana de la vida*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
41. **Рамирес Оливарес 2004:** A.V. Ramírez Olivares. *La maternidad en Gabriela Mistral y Rosario Castellanos*. – In: *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, N 3, 2004. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/3/82.pdf>.

42. **Рохо 1997:** G. Rojo. *Dirán que está en la gloria...(Mistral)*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>>.
43. **Семборайн 2002:** L. Zemborain. *Gabriela Mistral: una mujer sin rostro*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
44. **Сеспед 1980:** I. Céspedes. *Rabanales y la poesía*. – In: *Revista Chilena de Literatura*, № 15, abril de 1980, Santiago de Chile, pp. 99-105.
45. **Суберкасо 1981:** B. Subercaseaux. *Gabriela Mistral. Espiritualismo y Canciones de cuna*. – In: *Revista Mensaje*, agosto de 1981. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.letras.s5.com/art2mistral.htm>>.
46. **Тейтелбойм 1996:** V. Teitelboim. *Gabriela Mistral, pública y secreta*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
47. **Тревисан 1990:** L. Trevizán. *Deshilando el mito de la maternidad*. – In: *Una palabra cómplice. Encuentro con Gabriela Mistral*, B R.Olea, S.Fariña. Santiago de Chile: Corporación de Desarrollo de la Mujer La Morada, Editorial Cuarto Propio, Isis Internacional. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiosframe.html>>.
48. **Тургенев 2005:** И. С. Тургенев. *Вильгельм Телль, драматическое представление в пяти действиях. Соч. Шиллера. Перевод Ф. Миллера. Москва. В Университетской тип. 1843. В 8-ю д. л., 146 стр.* – В: *Статьи, предисловия, речи, заметки*. Библиотека русской классики, выпуск второй. Москва: Директ-Медиа. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.turgenev.net.ru/lib/al/book/3708/>>.
49. **Уелдън 1993:** A. Galaz-Vivar Welden. *Símbolos recurrentes en la lírica de Gabriela Mistral*. – In: *Norte. Revista Hispano-americana*, cuarta época, № 372, marzo-abril 1993. México. D.F.: Frente de Afirmación Hispanista, pp. 35-39. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.hispanista.org/revista/norte/n1993/372/372.pdf>>.
50. **Уртадо Албир 1994:** A. Hurtado Albir. *Perspectivas de los Estudios sobre la Traducción*. – In: *Estudis sobre la traducció*. Castellón: Universitat Jaume I, pp. 25-42.
51. **Уртадо Албир 2001:** A. Hurtado Albir. *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.).
52. **Фредес 2006:** M. A. Fredes. *“Piececitos” o las huellas de la miseria: la infancia desvalida y la denuncia social en el poema de Gabriela Mistral*. – In: *Litterae*. Revista electrónica de análisis y difusión literaria, N 8, año 2006. Concepción, Chile: Universidad de Concepción. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <<http://www.casalitterae.cl/antes/litterae08/chu.htm>>.
53. **Хамилтън 1962:** C. Hamilton. *Nota sobre el lenguaje de Gabriela Mistral*. – In: *Revista Thesaurus*, tomo XVII, № 3, pp. 692-695. Bogotá: Instituto Cano y Cuervo de Colombia. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <[http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/TH\\_17\\_003\\_206\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/17/TH_17_003_206_0.pdf)>.
54. **Хердер 2002:** J. Herder. *Fragments on Recent German Literature [excerpts on language]*. (Превод: M. Forster) – In: *Philosophical Writings*, M. Forster (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, pp. 33-64.

55. **Хирона 2001:** N. Girona. *Introducción*. – In: *Tala. Lagar, G. Mistral*. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.), pp. 15-73.
56. **Холмс 1994:** J. Holmes. *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Forms*. – In: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, R. van den Broeck (ed.). Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, pp. 23-33.
57. **Хорън 1995:** E. Horan. *Gabriela Mistral: An Artist and Her People*. Colección Interamer, № 33, ОЕА. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез:  
<[http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_33/index.aspx](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_33/index.aspx)>.
58. **Хумболт 1996:** W. von Humboldt. *De la introducción a la Traducción métrica del 'Agamenón' de Esquilo*. – In: *Teorías de la traducción. Antología de textos*, D. López García (ed.). Servicios de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 158-164.
59. **Шлайермахер 1996:** F. Schleiermacher. *Sobre los diferentes métodos de traducir*. (Превод: А. Agud Aparicio) – In: *Teorías de la traducción. Antología de textos*, D. López García (ed.). Servicios de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 129-157.

## СПРАВКА ЗА НАУЧНИТЕ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. Настоящият труд е първата научна монография в България, която изследва методите на превод на произведения на испаноамерикански поет – и в частност, на чилийската поетеса Габриела Мистрал – на български език.

2. За пръв път в България се представя изследване на творчеството на Г. Мистрал от гледна точка на една от най-трайните теми в поезията ѝ – темата за майчинството.

3. Представени са преводи на 20 непубликувани досега в България стихотворения на Г. Мистрал и нови преводи на още шест стихотворения.

4. Изследването на преводаческите подходи към произведенията на Г. Мистрал от избрания тематичен блок се вписва в съвременните дескриптивни изследвания в преводазнанието, включително и в испаноезичните страни.

5. Разработена е собствена класификация на преводните техники, която е изпробвана успешно върху анализирания материал.

#### ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. **Сиракова 2006:** V. Siráková. *La ausencia de la figura del hijo real en el poemario 'Tala' de Gabriela Mistral.* – В: *Чуждоезиково обучение*, год. XXII, № 3. София: Министерство на образованието и науката, pp. 52-60.
2. **Сиракова 2007а:** V. Siráková. *Poesía maternal y poesía para niños. Voces poéticas femeninas de Hispanoamérica.* – В: *За човека и езика.* София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, pp. 563-578.
3. **Сиракова 2007б:** V. Siráková. *El tema de la maternidad frustrada en el poemario 'Desolación' de Gabriela Mistral.* – В: *Чуждоезиково обучение*, год. XXIII, № 4. София: Министерство на образованието и науката, pp. 80-91.
4. **Сиракова 2010:** В. Сиракова. *Биографичен подход в тълкуването на мита за майчинството в поезията на Габриела Мистрал.* – В: *Годишник на департамент „Чужди езици и литератури“ на НБУ*, 2010 г. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: <http://ebox.nbu.bg/cel2/lit03.html>.
5. **Сиракова 2011а:** В. Сиракова. *За приспивната песен, кръвта и превода на едно различно стихотворение.* – В: *Чуждоезиково обучение*, год. XXVII, № 4. София, Национално издателство за образование и наука „Аз Буки“, pp. 16-24.
6. **Сиракова 2011б:** В. Сиракова. *Темата за майчинството в женската литература на Испаноамерика до средата на XX век.* – В: *Годишник на департамент „Чужди езици и литератури“ на НБУ*, 2011 г. [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: [http://ebox.nbu.bg/forlen11/view\\_lesson.php?id=20](http://ebox.nbu.bg/forlen11/view_lesson.php?id=20).
7. **Сиракова 2012:** В. Сиракова. *Габриела Мистрал на български език: поетичен сборник „Вода и хляб“.* – В: *Годишник 2011-2012 г. на департамент „Чужди езици“ на НБУ.* [Онлайн ресурс]. Достъпен чрез: [http://ebox.nbu.bg/for12/index2.php?id=ne3/Pages%20from%20godishnik%20dpt%20СНЕК-2011-2\\_%20total\\_final-3.pdf](http://ebox.nbu.bg/for12/index2.php?id=ne3/Pages%20from%20godishnik%20dpt%20СНЕК-2011-2_%20total_final-3.pdf).
8. **Сиракова 2013:** В. Сиракова. *Методи, стратегии и техники в превода – приносът на испаноезичното преводознание.* – В: *Чуждоезиковото обучение днес. Юбилеен сборник по повод 65-годишнината на проф. П. Стефанова.* София: Издателство на НБУ, pp. 323-336.
9. **Сиракова, Мичев 2013:** В. Сиракова, Ст. Мичев. *За похватите в превода: опит за описание.* – В: *Времената отлитат, написаното остава! Изследвания в чест на доц. д-р А. Леви.* София: Издателство на НБУ, pp. 61-94.