

РАННАТА ПОЕЗИЯ НА ПАБЛО НЕРУДА – ПОСЛАНИЯ, ЗВУК И ПРЕВОД

Венета Сиракова,

Нов български университет

Resumen

El presente artículo aborda los recursos de transmisión al búlgaro de las características fónicas de tres poemas de los libros juveniles del poeta chileno Pablo Neruda ‘Crepusculario’, ‘Veinte poemas de amor y una canción desesperada’ y ‘El hondero entusiasta’. Para valorar la adecuación de las variantes búlgaras a los textos originales se parte de los mensajes, los sentimientos y el ambiente poético que sugieren las obras a través de su organización fónica.

Творчеството на чилийския поет Пабло Неруда (1904-1973) има трайно присъствие в българския културен живот. През периода 1951 – 1985 г. са публикувани шест негови поетични сборника и антологии, както и автобиографията му „Изповядвам, че живях“, театралната пиеса „Блясък и смърт на Хоакин Мури-

*Годишник на департамент „Романистика и Германистика“,
т. 4 (2018), стр. 156-173*

Венета Сиракова

ета“ и сборникът с есета, стихове в проза, пътеписи и речи „За да се родя, родих се“. Произведения на Неруда са включени и в редица общи антологии с поезия, поетична проза и публицистика. Отделни негови стихотворения и статии са публикувани в печата, а през последните години – и в интернет. Издадени са и грамофонни плочи с композиции по негови творби.

Литературният път на Неруда е продължителен, лъкатушещ и нееднозначен – той преминава през разнородни творчески периоди, които са с различна продължителност и с различна естетическа и идеологическа тежест, а често са и противоречиви помежду си. Ето какво казва самият Неруда в мемоарната си книга „Изповядвам, че живях“:

Някои мислят, че съм поет сюрреалист, други – реалист, а трети смятат, че въобще не съм поет. Всички те са прави и едновременно грешат. [...] Харесва ми книгата, плътната материя на поетичния труд, литературния гъсталак, харесва ми всичко, включително гърбовете на книгите, но не и етикетите на школите. Искам книги без школи и без определения, защото такъв е и животът (Неруда, 1982: 385).

Независимо от това обаче дали поетът признава школите и литературните течения, или умишлено ги пренебрегва, литературната критика отдавна е определила тяхното влияние върху поетичния му стил, поне по отношение на ранната му поезия: смята се, че тя в голяма степен е написана под въздействието на Романтизма и Модернизма, особено творбите му до 1923-1924 г., преди появата на стихосбирката „Двадесет песни за любовта и една за отчаянието“ (*Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924). Част от тях са включени в сборника „Дрезгавина“ (*Crepusculario*, 1923), други – в стихосбирката „Ентусиаст с прашка“ (*El hondero entusiasta*), публикувана от автора едва през 1933 г., а трети са издадени след смъртта му – „Невидимата река“ (*El río invisible*, 1980) и „Тетрадки от Темуко“ (*Cuadernos de Temuco*, 1997). Поетът пише всички тези стихове на възраст между 15 и 20 години и те, естествено, отразяват първите му житейски и поетични стъпки. Според чилийския литературовед Амадо Алонсо, един от

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

най-задълбочените изследователи на творчеството на Неруда¹, в ранните му стихосбирки – включително и в „Местожителство на земята“ (*Residencia en la tierra 1925-1933*) – поетичната му еволюция се изразява в прогресивно съгъстяване на мрачните чувства като последица от самовглъбяването му: той все по-упорито се вкопчва в собствените си преживявания, прониква все по-навътре в дълбините на собствения си „аз“ и все повече се отдръпва от околния свят, а това води до херметичност на поетичния му изказ. По думите на Алонсо преобладаващото чувство в тези стихове е на меланхолия, породена от носталгия по изгубената доброта, но тази меланхолия всъщност се превръща в своеобразно щастие, защото страданието се вглежда в себе си „преобразено в красота и превърнато в песен“ (Alonso, 1951).

Първата стихосбирка на Неруда – „Дрезгавина“, има изключителен успех. Както посочва известният чилийски писател и интелектуалец Луис Енрике Делано в литературен преглед от онова време, „никоя книга в Чили не е предизвиквала такъв ентузиазъм [...] и нито един поет не е имал такова голямо влияние“. Според него поетът може да не е новатор във формата, но цялата книга създава общото усещане за свобода в употребата на метафорите и изобщо на думите, а стиховете са изпълнени с „музика, с младост, с дързост и с вяра на поета в себе си“. И макар едни да смятат автора за гений, а други – за луд, никой не може да отрече, че е истински поет, посочва Делано (Délano, 1934). По-късно литературната критика причислява творбите от „Дрезгавина“ към постмодернизма заради римуването, заради традиционната на много места метрика, повлияна до голяма степен от Рубен Дарио, заради виртуозните хроматични ефекти и пластичната релефност. Изобщо тази стихосбирка е единствена по рода си в творчеството на Неруда и неслучайно самият поет по-късно я нарича „книга от друго време“ (Concha, 1965).

Според известния чилийски литературовед Уго Монтеc в „Дрезгавина“ се набелязват някои от основ-

¹ Ето какво пише самият Неруда в мемоарите си за книгата на Алонсо „Поезия и стил на Пабло Неруда“ (*Poesía y estilo de Pablo Neruda*): „Интересно е неговото страстно ровене в мрака, в търсене на отношенията между думите и винаги изпълващата се действителност. Освен това в студията на Алонсо за първи път се изразява сериозна загриженост в областта на нашия език за творчеството на един съвременен поет. И това е повод да се чувствам горд“ (Неруда, 1982: 384-385).

Венета Сиракова

ните характеристики на зрялата поезия на Неруда – обновяване на традиционните форми, умело синтезиране на чувства и настроения, разнообразна тематика и единен поетичен тон на фона на универсална пантеистична визия за света. Тематиката на „Дрезгавина“ е твърде разнообразна и в нея могат да се проследят много теми, които присъстват в по-нататъшното творчество на поета – природата, градският пейзаж, социалната позиция, семейството и приятелите. Тук обаче видимо присъства и религиозната тема, която по-късно изчезва напълно от стиховете на Неруда. Това многотемие в сборника се компенсира от общия тон в него, зададен от самото му заглавие – усещане за тъга, меланхолия и потиснатост, независимо дали става дума за любимото момиче, за далечния роден град, за бащата на лирическият герой или за приятеля. Плановете се смесват и се наблюдава подчертано хроматично-музикално съзвучие в духа на Модернизма. Мъртви листа, изгубена любов, страдалчески поглед, печална земя... – това са само част от образите, които шестват из стиховете в „Дрезгавина“. Лирическият герой е уморен, тъжен, болен, беден, а неговата лична неудовлетвореност се засилва от враждебната и грозна градска действителност, на която става свидетел (Montes, 1974; Villegas Morales, 1980).

Друга отличителна черта на поезията в този сборник е изключителното умение на поета за синтез – сложни и противоречиви състояния на духа са изразени с кратки фрази, с обикновени и проникновени думи, по библейски, посочва Монтес. Заедно с това още тук се проявяват някои специфични нагласи, които по-късно стават неотменна част от поетичния свят на Неруда, като тенденцията му да се отъждествява със земята или да се солидаризира с любимите хора (Montes, 1974).

По отношение на стихотворната организация на творбите в „Дрезгавина“ се наблюдава известна тенденция към спазване на традиционната метрика: римуван и бял дистих, квартети с асонанс и дисонанс или сонети с александрийски стих в съзвучие с тен-

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

денциите на Модернизма от началото на века, докато свободният стих се прокрадва едва-едва. Все пак трябва да се отбележи, че метриката е подчертано разнообразна и че не се изпада в педантизъм – в сонетите римите не са пълни, а понякога в рамките на едно стихотворение схемата на римуване варира в отделните строфи. Заедно с това се наблюдава съзнателното усилие на начинаещия да постигне убедителен звуков ефект на стиха, който по-късно става неотменен, но интуитивен елемент в поезията на Неруда (Montes, 1974; Concha, 1965).

На български от тази първа стихосбирка на Неруда е преведено само едно стихотворение – *Farewell* (Неруда, 1985: 19-20), така че изброените дотук общи характеристики на сборника имат по-скоро теоретични измерения.

Издателите и преводачите на Неруда у нас неслучайно са избрали стихотворението *Farewell* като илюстративно за сборника „Дрезгавина“ – то е една от най-известните творби от младежките години на поета, рецитирало се е навсякъде, а хората са го наричали „стихотворението на моряците“ (Teitelboim, 2004). Самият Неруда признава в мемоарите си, че то сякаш се е откъснало от юношеската му книга и си е проправило свой собствен път. И допълва:

И досега ми го повтарят наизуст много хора, които срещам по житейския си път. На най-неочаквани места декламираха запаметеното стихотворение или ме молеха аз да го рецитирам. Това много ми досаждаше, защото, щом ме представяха на някакво събрание, някоя девойка започваше да извисява гласче с онези натрапчиви стихове (Неруда, 1982: 74).

Стихотворението е публикувано за пръв път през август 1922 г. в студентския вестник „Кларидад“ в Сантяго с името „Прощална песен“ (*Canción de adiós*) (Silva Castro, 1964). Когато поетът го включва в „Дрезгавина“, той го прекръщава на *Farewell*. В тази творба присъства и ефимерността на любовта, и страхът на мъжа от загубата на личната си свобода, и бягството от отговорност за съдбата на детето, което е на път, с последвалото чувства на вина, и объркването, и самотата.

Венета Сиракова

Когато говорим за това как звучи една поетична творба в превода на чужд език, без съмнение най-сериозни проблеми в процеса на преизразяване на текста създава звуковата ѝ организация. Става дума преди всичко за онези звукови комбинации с художествена функция – звукови повторения, звукоподражания, кинетична инструментовка, евфония, какофония и звуков символизъм, – които образуват звукописа на творбата, или нейната метафония, но в по-широк смисъл към нея могат да се причислят също римуването и метриката (Филипова, 2010: 214-215, 328; Коларов, 1983: 22).

По отношение на звуковите повторения, в стихотворението *Farewell* се наблюдава явна *алитерация* на сонорните съгласни /l, m, n, r/ в някои стихове и дори в цели строфи. Освен че те придават характерна мелодичност и звучност на изказа, в някои случаи повторението на определен сонорен звук носи и собствено внушение, напр. алитерацията на /m/, съчетана със звукова анафора и алитерация на /n/, в стиха *tendrí aunque matar las manos mías* („ще се стремят ръцете мои да надвиват“) създава звуков паралел със сричките на думата „мама“ като препратка към проблематичното дете в утробата на жената, но този нюанс е изчезнал в превода. Или алитерацията на избраната /r/ в двустистието *Amor que quiere libertarse/ para volver a amar* („Любов, която иска да е волна/ със нова воля за любов“), която създава усещане за динамика, за движение, за напрежение. За жалост, и това звуково повторение не присъства в българския превод. Изобщо в целия преводен текст алитерацията е запазена само в два случая, или се е изгубила приблизително в 71,5% от случаите. В оригинала се срещат и много асонанси, напр. в следващия стих, в който лирическият герой описва драматичните за себе си последици от появата на нежеланото дете, се появява асонанс на гласната /a/: *tendrían que amarrarse nuestras vidas* („ще се стреми животът ни да се закотви“). Повторението на отворената гласна /a/ обикновено внася усещане за простор, за широта, за свобода, но тук идеята е тъкмо обратната – героят ще загуби личната си

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

свобода и ще бъде впрегнат в хомота на семейния живот, а това е несъвместимо с представата му за бъдещето. Тоест в случая асонансът създава парадоксално внушение, но той не е възпроизведен в превода и това внушение се губи. В целия текст асонансите са изчезнали приблизително в 55,6% от случаите, а и в останалите са само частични. В стихотворението се срещат и *звукови анафори*, като повечето от тях са запазени или компенсирани (*Juntos hicimos/ un recodo en la ruta... > „Заедно завихме/ по пътя...“*), но те са малко, така че е трудно да се правят заключения. Наблюдават се и две *звукови епифори*, които са се загубили при превода (... *en sus venas/ ... nuestras vidas > ... tus manos/ ... manos mías*). Изброените дотук фонически загуби могат да се обяснят с лексикалните различия в системите на двата езика.

Когато година след „Дрезгавина“ излиза стихосбирката „Двадесет песни за любовта и една за отчаянието“, тя става обект на критика от страна на същите хора, които преди това възхваляват „Дрезгавина“, заради подчертания ѝ еротизъм, противоречащ на ценностите на тогавашното патриархално чилийско общество и на църквата (Salerno, 2004). Или както казва Делано, поетът, от една страна, продължава да бъде възхваляван, а от друга – цензурата и нападките достигат грандиозни размери (Délano, 1934).

„Двадесет песни за любовта и една за отчаянието“ – стихосбирка „с много дълго име и много красиви стихове“ (Délano, 1934) – е монотематична книга, посветена изключително на любовта към жената. Всъщност още самото заглавие насочва към драматичния конфликт между желанията на лирическия герой и реалността – желанието му да се свърже със света чрез любовта претърпява крах, довел го до ръба на отчаянието. Той не търси романтичната идеална любима, а сложно съчетание между силната градска жена и невинното девойче от провинцията, което е също толкова неосъществима задача (Santander, 1971; Montes, 1974). Образът на любимата е събирателен – факт, който Неруда изрично изтъква в спомените си:

Венета Сиракова

Винаги ме питат коя е жената [...]. Трудно ми е да отговоря. Няколко жени, които се преплитат в тази меланхолична и пламенна поезия, са да речем Марисол (Мария-Слънце) и Марисомбра (Мария-Сянка). Марисол е идилията на очарователната провинция с огромни нощни звезди и очи, тъмни като влажното небе на Темуко. [...] Марисомбра е студентката от столицата. Сива баретка, топли, нежни очи, постоянно ухание на мадреселва, спътник на скитнишката студентска любов, физическо успокоение след страстните срещи из потайните кътчета на големия град (Неруда, 1982: 77).

Любимата жена е изобразена с наченки на предизвикателен еротизъм и с ентузиазъм към плътската любов, с настойчиви описания на тялото ѝ, в които се смесват чувственост и невинност. Не бива да се забравя, че книгата е плод на младежки любови с целия им трепет, изумление, страст, желание за облаждане и за власт, но и с нежност и тъга. И тук обаче се проявява една от най-характерните черти в поетичния свят на Неруда – жената се отдава напълно, цялостно и този акт на отдаване незабавно придобива грандиозен мащаб, космически измерения. Този противоречив женски образ, сложно съчетание на тривиалност и изключителност, поставя основите на представата на поета за любовта. Тя надхвърля обичайната любовна и плътска връзка между мъжа и жената, свързва ги със света, в който живеят, и води до единение със същия този свят. От самото начало природата е неразделна част и от двамата – почти пантеистично виждане, което се задълбочава в по-нататъшната поезия на Неруда (Montes, 1974; Silva Castro, 1932).

След края на любовния акт обаче лирическият герой изпада в абсолютна самота, или близостта не потушава самотата, а само я задълбочава, болката става безкрайна, следвана от безкрайна умора. Така в целия сборник доминира чувството на меланхолия, достигаща на места до дълбока печал, и така завършва – с чувство за космическа тъга. Поетът не е разказал любовна история, а френетично е изповядал чувствата си; не е търсил любовта, за да получи кратко задоволство, а е вървял насреща ѝ с напрегната душа, с желание да види разбити илюзиите си и да страда – сам, в забрава и до насита. Никъде в книгата не се появява

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

каква е причината за самотата на лирическият герой, но става ясно, че тя е свързана с неговата пълна изолация, той е прекратил връзките си с хората и с историческите събития около себе си, светът му е пуст, необитаем, пространството около него е отворено само към природата – към вятъра, към морето, към звездите (Montes, 1974; Silva Castro, 1932; Santander, 1971). Или както казва самият Неруда в мемоарите си за написването на „Песен на отчаянието“:

Пишех в лодката, заседнала на брега. Струваше ми се, че никога в живота си не съм бил така извисен и така дълбок както през онези дни. Горещо – непроницаемото синьо небе. В ръцете ми „Жан Кристоф“ – или раждащите се стихове на моята поема. И край мен всичко, което е живяло и продължава да живее в поезията ми – далечният тътен на морето, писъкът на дивите птици и горящата, никога неугасваща любов (Неруда, 1982: 77).

Редица изследователи на творчеството на Неруда обаче считат, че тази стихосбирка не е посветена само на метафизиката на любовта, а и на поезията, и че именно в тази нейна особеност се крие нейната двойственост. Поетът не търси толкова жена, която да обича, а някаква цел за изкуството си, с която да изкушава сам себе си (Lundkvist, 1963).

Колкото до стилистичните характеристики на творбите в сборника, пак Неруда си спомня, че преднамерено е ограничил стила си и изразните средства, насочил се е към най-простите си черти, към собствения си хармоничен свят (Неруда, 1982: 76). А на друго място пояснява:

Десет години самотни усилия [...] са причина да се редуват в моя израз различни ритми, противоположни течения. След като ги свързвах и сплитях, без да намеря трайното, защото то не съществува, стигнах до тези „Двадесет песни за любовта и една за отчаянието“. Пръснати като мисълта в нейната неуловима променливост, радостни и горчиви, аз ги сътворих и страдах, сътворявайки ги (Неруда, 1983: 30).

По мнението на Делано стихотворната форма на творбите в този сборник се е влошила в сравнение с „Дрезгавина“, тъй като някои „възхитителни“ рими са се променили, а на места изобщо са изчезнали (Délano, 1934). Въпреки това Неруда спазва в общи

Венета Сиракова

линии традиционната метрика и строфа, но с промените, които са внесли в тях модерните. Заедно с това обаче тонът на стиховете се отдалечава все повече от Модернизма – поезията на Неруда е плътска, тялото съдържа цялата земна география, а любовта е материална, близка до природния свят (Monguió, 1963).

На български език от стихосбирката „Двадесет песни за любовта и една за отчаянието“ са преведени седем песни – № 3, 4, 5, 7, 10, 15, 20. Тук илюстративно ще разгледаме фрагменти от прочутата „Песен 20“ (Неруда, 1985: 28-29). По същество тя представлява спомен, в който лирическият герой се усъмнява дали наистина е обичал жената, която е била негова, а на преден план излиза мисълта, че оценяваме само онова, което сме изгубили. Стихотворението започва с тайнствен, опияняващ ритъм още в първия стих, който се повтаря и по-нататък: *Puedo escribir los versos más tristes esta noche* („Аз мога да напиша тая нощ най-скръбни песни“). Ясната алитерация на /r/ и /s/ придава звучност и дълбочина на фразата, но този похват се е загубил при превода. Следва описание на звездната нощ, така щастлива в прегръдките на любимата и така тъжна без нея, единствено с утехата на звездите. Контрастът между тези две чувства се подсилва чрез създадената почти мистична космическа атмосфера, а тя се постига благодарение на две силни звукови анафори, съставени съответно от гласните /a/ и /e/ в комбинация със съскавия съгласен звук /s/, които създават странното усещане едновременно за открито пространство и за хлад, а може би дори и за шепот: ... *La noche está estrellada, / y tiritan, azules, los astros, a lo lejos* („Погледни, нощта е звездна, и зъзнат синкави звездите във далечината“). В превода до голяма степен те са компенсирани чрез анафора и съпътстваща алитерация на съгласната /z/, но тя е звучна и по-скоро създава нещо като песенен напев, но пък се запазва усещането за студ, породено вероятно от глагола „зъзна“. В оригинала обаче посочените звукови анафори са съпроводени и с частична алитерация във втория стих на съгласните /t/ и /l/, както и с асонанс пак там на гласните /a/ и /o/, а тези звукови повторе-

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

ния допринасят допълнително за общото усещане за далечина, хлад, космос и неясен шепот. Тази извънредно сложна комбинация от звукови похвати не се е получила в превода, тъй като всяко по-нататъшно търсене на звукови повторения вече би нарушило посланието на текста.

Малко по-нататък лирическият герой си спомня с носталгия любимата жена и на две места съвсем песетливо я описва, но и в двата случая стиховете се отличават с подчертан асонанс на гласната /o/, която тук сякаш придава сферичност на образа, някаква особена кръгообразност в описанието на жената, дава ѝ завършеност, цялостност, вероятно в подкрепа на идеята, че някога тя изцяло, без остатък е била само негова, като едно завършено цяло. Разбира се, това е само една от възможните интерпретации на това звуково внушение, но то е много натрапчиво: *Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos* („Как може да не съм обичал нейните очи големи!“) и *Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos* („Гласът ѝ, светлото ѝ тяло. Нейните очи безкрайни“). Както ясно се вижда, в българския текст, този асонанс напълно се е заличил.

Любопитен факт е, че същият асонанс на гласната /o/ се използва и за внушаване на идеята за преходността на любовта – някога скъпата жена е далеч, вече не го обича и вероятно е с друг мъж, всичко е безвъзвратно приключило, няма връщане назад, любовта и близостта са измамни и краткотрайни, накрая винаги оставаш сам в света. Тук отново има кръгообразност, но тя е свързана с повторемостта на житейските цикли – нищо не е вечно, всичко се връща към изходната точка, всичко се върти в кръг: например в стиха *De otro. Será de otro. Como antes de mis besos* („Със друг. Ще бъде с друг. Като преди целувките ми още“) или в знаменитата фраза *Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido* („Ах, тъй е кратка любовта и тъй забравата е дълга“). За съжаление, в превода няма и намек за този силен асонанс, но пък във втория пример е направен опит той да бъде компенсиран донякъде с асонанс на гласната /a/, която на свой ред внушава протяжност във времето, дори безкрайност.

Венета Сиракова

Именно силен асонанс на гласната /a/ се наблюдава в едно от двустихията на творбата, в което се повтаря образът на самотната звездна нощ, свързан с идеята за отсъствието на любимата. Ето тук можем да говорим за необятност, за безбрежност на самотата във времето и пространството, а не за кръгообразност: *Qué importa que mi amor no pudiera guardarla./ La noche está estrellada y ella no está conmigo* („Какво, че моята любов не е могла да я запази. Нощта е пълна със звезди и тя не е със мене“). В превода звуковото повторение до голяма степен е запазено, особено в първия стих и в първата фраза на втория. В същия пример на испански е използвана и звукова епанафора (...guardarla/lanoche...), с която хармонично се преминава от едната фраза към другата, но тя не присъства в превода.

Сложно преплетени са звуковите повторения в поезията на Неруда – не само тук, но и в цялото му творчество, като понякога обхващат само по една фраза в определен стих или се наслагват по наистина неповторим начин. Тази забележителна звукова инструментовка на стихотворната му реч е извънредно трудна за предаване на друг език, както става ясно от примерите.

В „Поема 20“ може да се разграничи и редкият звуков похват *зев (хиатус)*, като е трудно да се каже дали става дума за нарочно използвано изразно средство или за случайно попадение, но така или иначе той не е пресъздаден в превода: *Y el verso cae al alma como al pasto el rocío* („Стихът в душата пада, както във ливадата росата“). Тази загуба е напълно очаквана, тъй като става дума за сложно и труднопостижимо звуково средство на изказ.

Стиховете от следващия поетичен сборник на Неруда - „Ентузиаст с прашка“, са написани приблизително по същото време и имат прелюбопитна предистория.

След „Дрезгавина“ Неруда решава да пише по-центрирана и по-мощна поезия. В мемоарите си той разказва как в една звездна нощ в Темуко се втурва да

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

съчинява трескаво нови стихове, които по онова време са му изглеждали като плод на божествено вдъхновение:

Обхвана ме звездно, небесно, космическо опиянение. Хвърлих се към масата си и започнах да пиша като насън, сякаш някой ми диктуваше, първото стихотворение на сбирка, на която давах най-различни имена, докато се спрях на заглавието „Ентусиаст с прашка“. Сякаш плувах в мои собствени води (Неруда, 1982: 75).

Това е първият му опит да обхване цялата действителност – човека, природата, страстите и събитията около него. Пише френетично с мисълта, че се е избавил от предишното безредие в поезията си, но по-късно установява с удивление, че стиховете му са силно повлияни от известния по онова време уругвайски поет Сабат Еркасти и това откритие нанася силен удар върху самолюбието му и върху амбициите му за „всеобхватна поезия“:

Това бе удар сред нощта, а също така и просветление, за което и досега съм благодарен. [...] Трябваше да се преоценят много неща. [...] Бях се объркал, подведен от вдъхновението. По тесните пътеки трябваше да ме води разумът. Трябваше да се приуча на скромност. Много ръкописи унищожих, други оставих да улегнат. Едва десет години по-късно те се появиха отново и бяха отпечатани (Неруда, 1982: 76).

И затова вместо „Ентусиаст с прашка“ се появяват „Двадесет песни за любовта и една за отчаянието“.

И така, „Ентусиаст с прашка“ излиза през 1933 г., но произведенията в сборника са написани през 1923-1924 г. Книжката е съвсем тънка (34 стр.), тъй като – както твърди самият автор в бележка към нея – част от стиховете от онова време се загубили безвъзвратно, а други не са довършени. Освен това той прави изричната уговорка, че те трябва да се разглеждат само като документи на пламенната му младост (Gamboa Goldemberg, 2001: 144). Някои изследователи обаче предполагат, че поетът е пренебрегвал толкова време тези творби, тъй като те се били свързани с тежки депресивни състояния и са признак за творческа и духовна криза – затова доминиращите чувства в тях

Венета Сиракова

са умората и отчаянието. Това обаче са само догадки, тъй като произведенията не могат да се поставят в нужния контекст (Lundkvist, 1963). Така или иначе, тази книжка винаги е била в периферията на интереса на литературната критика.

Според Хайме Гамбоа Голдемберг от гледна точка на метриката и римуването творбите се разполагат между Модернизма и авангардизма: под формата на привидно свободен стих се прокрадват някои особености в поезията на модернистите като александрийските стихове и 11-сричковата стъпка, докато римата е по-скоро анафорична процедура, която, макар и да се среща при Дарио, е по-характерна за авангардистите. Нещо подобно се случва и със синтаксиса: на места има съвпадение между стиховете и изреченията, но другаде синтактичният компонент се разчленява – някои синтагми се превръщат в самостоятелни единици извън или въпреки изреченските структури. На семантично равнище се срещат авангардистки подходи, например от гледна точка на разрушаването на „аза“, но примерно трактовката на еротизма не се различава особено от принципите на Модернизма (Gamboa Goldemberg, 2001: 146-147).

На български е преведено само едно стихотворение от „Ентусиаст с прашка“ – „Любима, не умирай!“ (*Amiga, note mueras*) (Неруда, 1985: 30-31). Всъщност в тази творба не става дума за смърт, а за физическото желание на лирическият герой да бъде с отсъстващата любима. В този случай смъртта се оказва синоним на липса, на отсъствие, на незадоволено желание за плътски контакт. Лирическият герой дава израз на любовната си страст, но любимата не е при него и той я призовава да се върне – тоест символично да не умира за него. Когато описва сцените на любовните им срещи, поетът постоянно препраща към живата природа, към цветята и растенията, към слънцето или водата. Прави впечатление натрапчивото повторение на първо лице („Аз скръстих си ръцете“; „Аз те зова“; „Аз те очаквам“...), което може да се изтълкува като признак на високомерие с това постоянно напомняне

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

за силата на любовта и на страстта на лирическият герой – тя е несравнима, недостижима. Или цялото произведение е сложна смесица от меланхолия и надменност, написано съвсем в стила на ранния Неруда.

От гледна точка на звуковата организация на творбата тя се характеризира с множество асонанси, алитерации и звукови анафори. Например в двустишието *Mi rocaer los frutos en la tierra sombría./ Mi robailar las gotas del rocío en las hierbas* („Аз гледам плодовете как падат на земята./ Аз гледам как потрепва росата по тревите“) се наблюдава ясно изразена алитерация на вибранта /r/, която тук създава усещане за влага, вода, дъжд и дори ромолене на ручей в гората привечер или нощем – атмосфера, която в значителна степен се е заличила на български, макар че във втория стих от превода също има частична алитерация (потрепва-росата-тревите). Проблемът при звученето на поезията е, че слуховите внушения са комплексни и не се изчерпват с броење на звукове и срички – нещо, което ясно се вижда в посочения случай. Ето и друг показателен пример: в първия стих от двустишието *Yo soy el que te es pera en la estrellada noche./ sobre las playas áureas, sobre las rubia seras* („Аз те очаквам с трепет във тая вечер звездна/ при пясъците жълти, при златните хармани“) се наблюдава асонанс на гласната /e/, съчетан със звукова анафора, докато във втория стих има много отчетлив асонанс на гласната /a/ заедно с алитерация на съгласните /s/ и /r/, но тези звукови повторения са изчезнали при превода. Подобни асонанси, алитерации и анафори са използвани в различна степен в цялото стихотворение, но тук повторението на гласната /e/ дава усещане за протяжно ехо, отекващо надалеч – всъщност този стих се повтаря тук за втори път в стихотворението, така че впечатлението е още по-силно, – докато повторението на гласната /a/ във втория стих създава представа за открито пространство, за простор.

И така, в резултат на направения анализ на средствата за предаване на специфичната звукова организация на три от ранните стихотворения на Неруда на

Венета Сиракова

български може да се посочи, че и при най-добро желание от страна на преводача трудно могат да се избегнат редица неминуеми загуби, произтичащи от сложния комплекс задачи, които задава поетичният текст. Практиката показва, че най-често тези загуби са свързани именно със звученето на текста, като се дава приоритет на ритмичните му особености, на посланието или на римуването, ако има такова. Подобен извод се налага и при разгледаните произведения, макар преводачите на много места да са се постарали да намерят компромисни варианти. За съжаление обаче поезията е синтетично изкуство и всеки компромис с някой от компонентите ѝ може да наруши безвъзвратно цялостното възприятие. Точно това е според мен неизразимото при превода на поетичен текст, онзи незабележим пласт, който превръща делничното и баналното във високо изкуство.

БИБЛИОГРАФИЯ

Коларов, Р. (1983). *Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза*. София: Издателство на БАН.

Неруда, П. (1982). *Изповядвам, че живея*. Превод от испански Т. Нейков, Ст. Савов. София: Партиздат.

Неруда, П. (1983). *За да се родя, родих се*. Превод от испански Ст. Савов. София: Народна култура.

Неруда, П. (1985). *Светилник на земята*. Превод от испански Ал. Муратов, Ат. Далчев. София: Народна младеж.

Филипова, С. (2010). *Речник по стихознание*. София: „Изток-Запад“.

Alonso, A. (1951). *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Concha, J. (1965). Proyección de ‘Crepusculario’. - *Revista Atenea*, N° 408, abril-junio de 1965. Concepción: Universidad de Concepción, 188-210. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/proycrepusculconcha.html>) [посетен на 15.08.2017].

РАННАТА ПОЕЗИЯ
НА ПАБЛО НЕРУДА –
ПОСЛАНИЯ, ЗВУК
И ПРЕВОД

Délano, E. L. (1934). Esquema de la poesía joven en Chile. - *Revista Atenea*, N° 113, Concepción: Universidad de Concepción, noviembre de 1934, 24-35. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/delano.html>) [посетен на 19.09.2017].

Gamboa Goldemberg, J. (2001). Lectura y consagración en 'El hondero entusiasta' de Pablo Neruda. - *Letras*, 33. Heredia: Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Universidad Nacional de Costa Rica, 143-150. (<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/3661>) [посетен на 18.10.2017].

Lundkvist, A. (1963). Neruda. - *Revista Mapocho*, № 45, diciembre de 1963. Santiago: Editorial Universitaria. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/lundkvist.html>) [посетен на 27.09.2017].

Monguió, L. (1963). Introducción a la poesía de Pablo Neruda. - *Revista Atenea*, año XL, Tomo CLI, № 401, 65-80. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/monguiio.html>) [посетен на 20.11.2017].

Montes, H. (1974). *Para leer a Neruda*. Santiago: Francisco de Aguirre. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/index2.html>) [посетен на 11.12.2017].

Salerno, N. (2004). Neruda: sus críticos y sus biógrafos. - *Revista Estudios Públicos*, № 94, 2004. (https://cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304093237/r94_salerno_criticosybiografos.pdf) [посетен на 10.10.2017].

Santander, C. (1971). Amor y temporalidad en 'Veinte poemas de amor y una canción desesperada'. - *Anales de la Universidad de Chile*, № 157-160, 91-105. (<http://www.revistas.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view-File/22372/23690>) [посетен на 03.12.2017].

Silva Castro, R. (1932). Pablo Neruda. In: Silva Castro, R. (ed.) *Retratos Literarios*. Santiago: Ediciones Ercilla-Contemporáneos. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/silvacastro.html>) [посетен на 14.11.2017].

Silva Castro, R. (1964). Aparición de Neruda en 'Claridad'. In: Silva Castro, R. (ed.) *Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Universitaria. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/silvacastro3.html>) [посетен на 17.08.2017].

Венета Суракова

Teitelboim, V. (2004). Hay libros que son padres de naciones. - *Estudios Públicos*, 94, otoño de 2004. (https://cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304093248/r94_teitelboim_padresdenaciones.pdf) [посетен на 09.11.2017].

Villegas Morales, J. (1980). El yo poético conmisera-tivo de 'Crepusculario'. In: Villegas Morales, J. (ed.) *Estudios de Pablo Neruda*. Santiago: Editorial Nascimento, 1980. (<http://www.neruda.uchile.cl/critica/jvillegas.html>) [посетен на 10.08.2017].