

Владимир Трендафилов - „Употребите на британския ментор: рецепцията на Чарлс Дикенс в България“

Рецепцията на Дикенс в България е голяма и в същото време едностранчива. От една страна, измежду англоезичните писатели, които са се радвали на някакъв прием, малцина са получавали толкова гъсто и трайно внимание: може би само Шекспир, Уайлд, Конан-Дойл, Дефо, Суифт и Джек Лондон. Не става дума само за преводи между корици, колкото и те да са, разбира се, най-представителната част от продукцията. За Дикенс има издадени на български две биографични книги, писани са и академични студии, публикувани в университетски годишници. Още по-широко е присъствието му в периодиката. Ако я прелистим назад във времето, ще срещнем цяла серия обзорни статии за живота и творчеството му, коментари на отделни романи (обикновено по повод предстоящ превод, драматична постановка в Народния театър или нова екранизация в чужбина), кратки био-библиографски бележки, любопитни данни за цените на ръкописите му, за тиража на преизданията му или за съдбата на някой негов потомък, анекдоти и клюки от личния му живот, сентенции от белетристиката и кореспонденцията му, та даже и градски легенди. Дикенс, с една дума, се е оказал извънредно способен да генерира на българска почва посмъртни сюжети около себе си и в резултат на това се радва не просто на рехав сбор от инцидентни рецепционни данни, а на компактно рецепционно поле.

Цялото това присъствие обаче губи част от блясъка си, ако се вземем в него по-отблизо. Макар че е сред водещите англорецепционни избори на нашата култура, Дикенс отива доста по-назад в класацията, ако го разглеждаме на по-широк европейски фон. Реномето му не издържа сравнение с концентрираната популярност на руските и френските романисти от XIX в. Достоевски, Толстой, Тургенев, Чехов, Горки, Дюма, Флобер, Юго, Балзак и Стендал са рязко по-плътни преводни присъствия от него в нашата книжнина. Превъзходството им се изразява не само в броя на заглавията, но и в тиражите. Дори в един сравнително неотдавнашен период, през 80-те години на миналия век, издателство „Народна култура“ пусна петтомник на Дикенс в тираж 55–60 хиляди бройки и десеттомник на Балзак в тираж 95–100 хиляди. Пропорцията е повече от красноречива. Между другото, тя се запазва и при други представители на английската и френската класика след преноса им на наша почва.

А не е и само това. Вярно е, преводите на Дикенсовите произведения са много на брой, ако ги вземем като сбор от заглавия. Но надзърнем ли по-внимателно в естеството и подбора им, ще видим, че повечето са адаптации, а най-често преводи на чужди адаптации. Преводът на оригиналните текстове от оригиналния език се налага като водеща практика в по-ново време едва от началото на социализма насам. Но не и в предишните 80–90 години. Освен това, дори да отделим настрана адаптациите и да оставим само пълните преводи, по рецепционната карта пак зейват солидни бели петна. От петнадесетте „същински“ романа на Дикенс (включително недовършения последен) са преведени всичко на всичко единадесет: „Посмъртните записки на клуба *Пикуик*“, „Приключенията на Оливър Туист“, „Животът и приключенията на Никълъс Никълби“, „Животът и приключенията на Мартин Чъзлуит“, „Домби и син“, „Дейвид Копърфийлд“, „Оливър Туист“, „Студеният дом“, „Тежки времена“, „Малката Дорит“, „Повест за два града“, „Големите надежди“ и „Нашият общ приятел“. Останалите три са непознати на читателската ни публика: „Старото оказионно дюкянче“, „Барнаби Ръдж“ и „Тайната на Едуин Друд“. При по-кратките повести, пътеписите и сборниците с разкази и очерци пропорцията е приблизително същата. От петте „коледни“ повести на български са се появявали четири: „Коледна песен“, „Камбаните“, „Щурецът на огнището“ и „Битката на живота“. Не е излизала само „Обсебеният“. Двата пътеписа

„Американски бележки“ и „Картини от Италия“ не са познати на читателската ни публика. А от трите „авторски“ сборника с разкази и очерци (т.е. само които са излизали *приживе* на автора) с превод на български разполага всичко на всичко един: „Скици от Боз“.

На пръв поглед горната статистика може би не създава лошо впечатление. Три романа не са голяма трагедия, би рекъл всеки външен наблюдател. Дори Дикенс да беше жив, сигурно би ни потупал окуражително по рамото. Да, но само до съвсем неотдавна непреведените романи бяха пет: „Нашият общ приятел“ и „Никълъс Никълби“ излязоха на български съответно през 2012 и 2013 г. благодарение на една стратегическа инициатива от страна на издателство „Колибри“, която няма аналог в постсоциалистическата ни култура. Но и в тази посмекчена ситуация истината е, че почти няма страна в Европа с толкова очебийни Дикенсови липси в книжнината си.

А и още нещо: реално погледнато, културата ни работи с твърде малък процент от статистическите наличия. Понякога причината за това се крие в непредставителния характер на част от преводите, а друг път – в конкретния контекст. Най-активно присъствие отбелязват „Коледна песен“ (на първо място по преводи и преиздания), „Приключенията на Оливър Туист“, „Дейвид Копърфийлд“ и „Големите надежди“ (т.е. преводите на Нели Доспевска и Невена Розева). Всички те представляват баланс между качество на превода и брой преводи, преиздания и адаптации. „Животът и приключенията на Мартин Чъзлуит“ и „Студеният дом“ съществуват в доста сносни преводи на български, но културата ни не работи с тях поради серия от извънлитературни фактори, за които по-нататък ще стане дума. „Повест за два града“ е превеждан три пъти, но само третият превод заслужава званието „каноничен“. Той обаче се появи във време (1984), когато не само на Дикенс, но и въобще на класиката предстоеше да излезе от фокуса на читателския интерес поради стечението на политическите събития, довели до края на социализма, които вкараха актуалността (политико-събитийна, литературно-сюжетна и всякаква друга) обратно в сферата на масовия интерес за сметка на художествената измислица. „Тежки времена“ е също така добре преведен, но не присъства в литературното ни поле толкова активно, колкото заслужава, вероятно защото емблематизира за широката публика един втръснат й от периода на социализма жанр на остра социална критика, и поради това достойнствата на Дикенсовото писане остават за нея на практика невидими. С една дума, тук имаме злокачествен дефект не на преводния текст, а на скачването му с приемната среда. Аналогична похвала за претворяването му на български заслужава сборникът „Скици от Боз“, но тази Дикенсова ювенилия (тъкмо защото е ювенилия) е издавана у нас един-единствен път, при това със съмнителна основателност в том от „избрани творби“. Подобна инцидентност обвива и две от „коледните повести“.

Следва една още по-проблематична група. „Посмъртните записки на клуба *Пикуик*“ и „Домби и син“ са старателно преведени от филолози професионалисти, но при тях на редица места старанието за прецизност в предаването на смисъла е сподавило вдъхновението на словесната импровизация, поради което Дикенс, импулсивният създател не просто на добър стил, но и на нови норми относно критериите за добър стил, дефилира чрез тях в малко усмирен, оразмерен, поприглушен вид. Преводът на „Малката Дорит“ страда от редица смислови и стилови дефекти (повече смислови, отколкото стилови), включително и разрушени разгърнати метафори. „Битката на живота“ пък е превеждана преди толкова много години, че езикът ѝ е остарял и за да бъде адекватно представена пред родния читател, ѝ трябва нов превод. В резюме, макар че преведените заглавия от Дикенс са доста на брой, голяма част от тях са проблемни и ако сега се замисли евентуално първо издание на събраните му съчинения, повечето от

материала, който би влязъл в състава му, ще трябва да се превежда наново. Или за първи път.

В областта на критиката и коментара нещата също така изглеждат пригледни на повърхността, но отдолу се разслояват проблеми. Вярно, Дикенс е у нас сравнително честа „притча во язицех“. Но и тук има налице диспропорция. Двете книги за живота му са всъщност тънки преводни брошури, написани от руски педагози. По-обстойните студии върху него се броят на пръсти и с малки изключения са писани на английски, от щатни англичисти в Софийския университет, поради което, прецизно погледнато, не са проявление на българската му рецепция, поне в характерния ѝ вид. Обзорните статии за живота и творчеството му са повече на брой, но в тях почти няма нищо лично като мнение или зрителен ъгъл. В преобладаващата си част те са компилативно пропедევтично четиво. Дори късите информативни бележки, с които е изпъстрена популярната преса, са очевидно взети от чужди вестници, списания и информационни агенции. С една дума, основната извънпреводна рецепция на Дикенс у нас е заимствана рецепция, прехваната от трети източник или източници, което снижава общото отраднo впечатление за усвоеността му у нас. Или най-малкото, за качеството на тази усвоеност. Ако се беше проявило само към явлението Дикенс, гореказаното би било просто куриоз. Българската култура обаче системно работи по този начин с вносните литературни явления. Тя поддържа трайна неравновесност в общуването си с други национални култури и така демонстрира наличието на проблеми не само в избраните от нея комуникативни стратегии, а в самия ѝ комуникативен апарат. Дикенс може да служи за лакмус в проучването на проблеми от този вид, както и на причините, които ги създават. Българската култура цели повече да колажира, отколкото да усвоява и да генерира на база на усвоеното. Следователно литературният внос я интересува не просто сам по себе си, като носител на информация, естетика, „култура“, а главно като източник на символен капитал (престиж). В тази връзка успоредно с разгръщането на главната тема няколко важни въпроса ще търсят предпазливо ключ към отговорите си.

Има ли дисбаланс между потребление и потребност около рецепционното явление Дикенс в България? Ако има, каква е величината му, какви са изразните му форми? Постоянен ли е този дисбаланс в историята на родната култура, или е варирал през етапите ѝ? И последно, но не по значение: казва ли българското явление Дикенс нещо важно за механизма, който произвежда родните стойности в областта на литературата и културата?

В най-общ план рецепцията на Дикенс в България минава през четири етапа, от които последният (настоящият) е, разбира се, незавършен. Но предишните три очертават в своята окончателност достатъчно ясно принципите на абсорбиране, които демонстрира нашата култура към този, а може би и към всеки друг вносен (и роден?) литературен материал:

1. 1859–1884. Период на инструментализация.
2. 1884–1944. Период на сюжетизация (фикционализация).
3. 1944–1989. Период на канонизация.
4. 1989 – днес. Постканоничен период.

Названията на четирите периода са опит да се надзърне в *политиката* на рецепцията. Те са израз на стремеж не да се разглежда последната като сбор от „станали“ факти, а да се проследи механизмът на „ставането“ им. Как точно протича подборът и възприемането на Дикенс? Защо „това“? Защо „така“? Къде се коренят причините, как протича процесът, натрупва ли се символен капитал, какъв точно, как влияе символизацията му на останалия, несвързания с Дикенс литературен материал? Това са все въпроси, които произтичат от разглеждането на даден фонд от рецепционни данни именно като *политика*.

Дикенс и България: типологии на раздалечеността и сцеплението

Тази подглава обговаря условията за състоялия се рецепционен избор. Защо тъкмо Дикенс прониква у нас толкова отрано? Защо не го изпреварват примерно Джейн Остин, Уолтър Скот, Уилям Мейкпийс Такъри? За Остин и Такъри е може би по-ясно, но Уолтър Скот? През 30-те години на XIX в. той, създателят на модерния *исторически роман*, е основното литературно влияние на Острова. По-младите му съвременници Едуард Булуър-Литън и Уилям Харисън Ейнсуърт, чиито произведения клонят по-скоро към жанра на *историческия романс*, всъщност доразработват модели, проектирани от него. Разбира се, можем да приемем, че когато една рецепция започва, винаги има голяма доза случайност – което е чиста истина. Но това означава ли, че в ранния избор на Дикенс спрямо други английски писатели е нямало и закономерни неща, произтичащи от обстоятелството, че между него (изходното явление) и българската (приемна) култура са съществували определен брой точки на потенциално сцепление? Може би точно тия точки, или някои от тях, са били активирани от т.нар. „случайност“ в един или друг момент?

Скот създава своя жанр на база на умела хибридизация. Върху корпуса на стандартния романс в проза той присажда историческата фактология (с истински „талант за популяризиране на ерудицията“, както сполучливо се изразява Ричард Максуел) и му придава параметриката и „сериозността“ на епос. Сполучливото съчетание събира публиките и на двата повествователни жанра. Резултатът е събитие, при това не само в композицията или естетиката на художественото слово, но и в самото разпространение на литературния продукт. По негово време книгата все още е скъпа вещ. На евтини издания се радват само политическите и религиозните трактати. Но никаква фикция. Тиражите на Скот обаче се разпродават независимо от това колко струва отделната бройка, което стимулира издателя му допълнително да вдига цените. „Айвънхоу“ се изчерпва на нечуваната цена от тридесет шилинга, а „Кенилуърт“ – на още по-нечуваните тридесет и един шилинга и шест пенса. Все пак през 1829 г. се появяват и не чак толкова скъпоструващи издания. В последните години преди литературния дебют на Дикенс новата белетристична продукция бива обхваната от вълна на поевтиняване, към която издателят на Скот решава да се включи, предприемайки пускането на съчиненията му в томчета от по пет шилинга – нещо не по-малко рекордно в бизнеса дотогава. Така по един парадоксален начин същият автор, който преди това вдига цените на романите, сега спомага те да паднат.

В българската традиция историческият роман е водещ белетристичен жанр, само дето е заимстван от френски източници: Юго, Сю. Самият Скот почти не оставя следа в литературното ни поле преди 1878 г. Единствено изключение представлява кратката литературна бележка във в. „Ден“ (бр. 15 от 19.V.1875 г.), където той е окачествен като „един от най-прочутите романисти в сегашния век“, който едновременно с това „е бил всякога морален и не е търсил случай в списанията си да съблазнява и развъртава обществото“. Дикенс в този смисъл има рязко по-голямо присъствие през Възраждането. Но и то не е чак толкова плътно, та да сме сигурни, че разликата е въпрос на предпочитание, а не на чиста случайност при първоначалния избор. Тъй или иначе въпросът „защо“ има резон.