

Бойка Илиева, доц. д-р

Югозападен университет „Неофит Рилски“ (Благоевград, България)

Институт за литература – Българска академия на науките (София, България)

ОПИТОМЯВАНЕТО НА ЖОРЖ САНД, ИЛИ ЗА СЕЛЕКТИВНАТА РЕЦЕПЦИЯ НА ЕВРОПЕЙСКАТА МОДЕРНОСТ ПРЕЗ БЪЛГАРСКОТО ВЪЗРАЖДАНЕ

Резюме. Настоящата статия изследва рецепцията на Жорж Санд в българската възрожденска култура, разглеждайки я като процес на селективно усвояване на европейската модерност. Основната теза е, че българското общество от XIX век не възприема директно и в пълнота творчеството на Санд, а го „опитомява“, адаптирайки го към собствените си морални и идеологически норми. Изследването се опира на рецептивната естетика (Яус, Изер), теорията за превода като пренаписване (Льофевр), теорията на културния трансфер и полисистемната теория, за да покаже, че преводът функционира като активен механизъм на филтриране и пренареждане на чуждите текстове. В този контекст българските преводачи действат като културни медиатори, които подбират и адаптират произведенията на Санд според „хоризонта на очакване“ на възрожденския читател. Анализът показва, че в българската културна среда навлизат предимно морализаторски и пасторални творби, докато радикалните романи, поставящи въпроси за женската автономия, сексуалността и критиката на брака, остават извън преводния корпус. Това селективно присвояване трансформира образа на Санд – от социално критична еманципаторка в „безопасна“ моралистка, съвместима с патриархалните ценности на възрожденското общество. Същевременно преводите ѝ изпълняват важна културна функция: те въвеждат нови естетически модели, романтически мотиви и социална чувствителност, като подпомагат изграждането на националната литературна система. Рецепцията на Жорж Санд в Българското възраждане е строго селективна и адаптивна, тя допуска само онези елементи на европейската модерност, които могат да бъдат интегрирани в местния морален и културен контекст. Този процес разкрива по-общ механизъм на културно посредничество, при който модерността се усвоява не като пряк трансфер, а като трансформирано и идеологически пречупено явление.

Ключови думи: Жорж Санд, Българско възраждане, рецепция, преводна литература, културен трансфер

Предмет на изследването е българската възрожденска рецепция на френската романистка Жорж Санд – една от най-ярките и противоречиви фигури на европейския романтизъм. Текстът разглежда както начина, по който тя е възприемана в българската културна среда, така и механизмите, чрез

които преводната литература въвежда нови европейски теми, модели и естетически нагласи. Целите на изследването са няколко: да се проследи историческият контекст на появата на Жорж Санд в българското културно пространство, да се анализира как българските преводачи интерпретират творчеството ѝ – какви акценти избират и как адаптират текстовете ѝ към местната среда, да се оцени мястото ѝ в процеса на културно посредничество, чрез който българската литература усвоява елементи на романтическата естетика, нов тип социална чувствителност и модерни представи за женската субективност.

Две от фундаменталните функции на преводната литература са да посредничи при навлизането на новите европейски културни тенденции и да „захранва“ националната литературна система с престижни образци. Чрез преводите на произведения, създадени от жени, в българския културен контекст проникват тематични ядра и мотиви, характерни за европейското женско световъзприемане. Част от тази проблематика – често подложена на социално табуиране – навлиза значително по-късно в родната литература и през първите десетилетия на XX век все още се намира в процес на утвърждаване. Такива са например „познатите европейски теми за неудачен брак, личен избор, грях, покаяние и самоубийство“¹. Именно преводната литература първа артикулира тези „проблематични“ теми и по този начин подготвя терена за тяхната по-нататъшна локална интерпретация. Привързването към престижни преводни образци предоставя на утвърждаващите се женски гласове в българската литература удобен механизъм за самолегитимация. Следването на чужди модели е характерна стратегия за все още формиращата се женска литературна традиция, която „се чувства уютно вместена в позицията да подражава на всеки (сметнат като) достоен пример“². Подражанието на признати образцови творби носи и допълнителни предимства: то минимизира риска от обществено неодобрение и същевременно създава очакване за успех, аналогичен на този, постигнат от първообраза.

Статията се стреми да покаже какво е възрожденското „потребяване“ на един от най-ярките женски гласове в европейската литература на XIX век и дали той се вписва в тенденцията за еманципиране на някои табуирани от българското общество теми и морални представи.

Теоретични предпоставки

С метафората „опитомяване“ обозначавам процеса, чрез който една култура селективно адаптира, филтрира и морализира чужди литературни влияния, така че те да станат съвместими с местните ценности и социални норми. Настоящото изследване се опира на няколко взаимодопълващи се теоретични подхода, които позволяват да се анализира специфичният начин, по който българската възрожденска култура „опитомява“ Жорж Санд чрез

¹ СИМОВА, Ж. Евгения Марс – във и отвъд маргиналността. – В: *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009, с. 145.

² КИРОВА, М. Жените и канонът: мярката, която не е една. – В: *Неслученият канон*, с. 10.

селективна рецепция и преводна адаптация. Като основен методологичен хоризонт текстът се опира на рецептивната естетика, формулирана от Ханс Роберт Яус и Волфганг Изер. Според Яус литературната история трябва да бъде мислена като „процес на естетическа рецепция и продукция“³, а не като последователност от произведения. Централно е понятието *хоризонт на очакване*, което определя специфичния начин, по който дадена култура приема, филтрира или отхвърля чужди текстове. Статията ще се опита да покаже как възрожденската рецепция на Санд онагледява този селективен механизъм. Както отбелязва Изер, читателят „актуализира“ текста, като внася собствения си репертоар от исторически норми и ценности в акта на четене, т. е. извършва селекция и интерпретация, които са културно обусловени.⁴ Тази селекция е особено видима в практиката на българските преводачи. В контекста на възрожденската рецепция на Жорж Санд „опитомяването“ означава не просто табуиране на определени нейни произведения, а активно пренареждане на авторския образ от радикална романистка в „безопасна“ моралистка. Този процес предполага и привличането на друг ключов подход в проучването – концепцията за превода като пренаписване на Андре Льофевр. Според него преводът неизбежно е подчинен на „идеологическите и поетологическите ограничения“ на приемащата култура, при които френският учен описва като основни конституиращи фактори идеологията на преводача и доминиращата поетика в приемащата литература.⁵ Преводачите действат като контролиращи агенти, които адаптират чуждия текст към локалните норми. Тази перспектива позволява да се разбере защо българските преводачи избират именно онези творби на Санд, които утвърждават трудолюбието, нравствената чистота и патриархалните добродетели, докато игнорират нейните феминистки и социално критични романи.

В същото време подобна селективност може да се обясни и с теорията на културния трансфер⁶, която подчертава, че движението на идеи никога не е механично, а е съпътствано от „динамика на преосмисляне“, която включва процеси на адаптация, пренареждане и идеологическо филтриране. Културният пренос предполага по-скоро трансформация, отколкото опростено транспортиране: „Става въпрос по-малко за циркулацията на културни блага, а по-скоро за тяхното преосмисляне“⁷. В този смисъл бъл-

³ ЯУС, Х. Р. Литературната история като провокация към литературознанието. – В: Х. Р. ЯУС. *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 48–49.

⁴ ISER, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978, p. 37.

⁵ LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 1992, p. 31.

⁶ ESPAGNE, M., M. WERNER. La construction d'une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750–1914). – *Annales ESC*, 43, 1988, № 4, pp. 969–992.

⁷ ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. – *Revue Sciences/Lettres*, 2013, № 1: <https://doi.org/10.4000/rsl.219>.

гарската рецепция на Санд е показателна за възприемането на европейската модерност изобщо, което представлява не пряко усвояване, а нейното селективно преработване, съобразено с моралните и социалните приоритети на Възраждането.

Като теоретичен инструмент се използва и полисистемната теория на Итамар Евен-Зохар, според която в периоди на културно изграждане преводната литература заема „централна позиция“ в литературната система и изпълнява моделотворна функция.⁸ Българската възрожденска литература е именно такава система в процес на формиране, поради което преводите на Санд не само запълват жанрови и тематични празнини, но и участват в изграждането на нови естетически норми.

Не на последно място, изследването се опира и на феминистката литературна критика, която разглежда механизмите, чрез които женските автори биват „обезвредени“ или дисциплинирани в специфичния контекст на патриархалните култури. Както отбелязват Гилбърт и Губър, женското писане често се приема само когато е канализирано в приемливи форми, тъй като изискванията към него не са толкова въпрос на качество, а преди всичко на структурно подчинение, което от своя страна предполага вписване в образите, наложени от мъжете.⁹ Възрожденската рецепция на Санд потвърждава този модел: нейният образ е пречупен през морализаторска призма, а социално радикалните аспекти на творчеството ѝ са елиминирани.

Комбинацията от тези теоретични подходи позволява да се анализира българската рецепция на Жорж Санд не като пасивно възприемане, а като активен процес на културно посредничество, в който европейската модерност е селективно адаптирана, филтрирана и „опитомена“ според нуждите и ценностите на възрожденското общество.

Жорж Санд: гласът, който отказа да мълчи

Противоречивата френска писателка Амандин Орор Люсил Дюпен (Amandine Aurore Lucile Dupin, 1804–1876), по-известна с творческия си псевдоним Жорж Санд (George Sand), успява да скандализира френските обществени нрави през XIX в. както с мъжкото си облекло, така и с фриволния си любовен живот (приписват ѝ се афери с Алфред дьо Мюсе, Александър Дюма-баща, Проспер Мериме, Фредерик Шопен, Ференц Лист, художника Шарл Маршал, както и с прочутата актриса от „Комеди Франсез“ Мари Дорвал). През 1831 г., на 27-годишна възраст, тя избира своя псевдоним Жорж Санд. „Санд“ произлиза от името на нейния любим и съавтор Жюл Сандо (Léonard Sylvain Julien Sandeau, 1811–1883)¹⁰, с когото по-рано публикуват съвместния си роман „Rose et Blanche“ (1831) под псевдонима „J. Sand“:

⁸ EVEN-ZOHAR, It. Polysystem Studies. – *Poetics Today*, Vol. 11, 1990, № 1, p. 47.

⁹ GILBERT, S., S. GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979, pp. 20, 73.

¹⁰ Френски белетрист и член на Френската академия.

Името, което трябваше да стои върху печатните корици, не ме занимаваше особено. Така или иначе бях решила да остана анонимна. Първото произведение бе започнато от мен, после изцяло преработено от Жюл Сандо, на когото Дьолатуш даде името Жюл Санд. Това произведение доведе друг издател, който поиска още един роман под същия псевдоним. Аз бях написала „Индиана“ в Ноан и исках да го дам под същото име; но Жюл Сандо, от скромност, отказа да приеме авторството на книга, към която нямаше никакъв принос. Това не устройваше издателя. Името е всичко за продажбите и малкият псевдоним се беше развил добре, затова държаха да го запазят. Дьолатуш, след консултация, реши чрез компромис: Санд остава непокътнат, а аз ще взема друго собствено име, което да бъде само мое. Взех бързо и без колебание „Жорж“, което ми звучеше като синоним на „бериец“¹¹. Жюл и Жорж, неизвестни за публиката, можеха да минат за братя или братовчеди.¹²

В годината, в която се сдобива с ефектен псевдоним, писателката успява да получи и специален документ от префектурата на полицията в Индр – „разрешително за travestissement“ (permission de travestissement), което ѝ позволява да носи мъжки дрехи на обществени места. Мъжкото име и характерното облекло допринасят за изграждането на специфичния и неподражаем облик на писателката. Доста колоритно е описанието, което ѝ прави Балзак: „Представете си, казва той, свещеник с двойна брадичка, облечен в панталони на персийски търговец и във фрак на търговски пътник, да пуши цигара като файтонджия! При това и ругае като файтонджия“. Съпругът ѝ барон Казимир Дюдеван през 1835 г. като аргумент към искания развод след деветгодишен брак посочва: „Мадам Дюдеван започна да се държи като мъж, да пуши като мъж, да ругае като мъж, да се облича в мъжки дрехи и загуби всякаква прелест, характерна за женския пол“.¹³

През 30-те и 40-те години на XIX век Жорж Санд добива значителна популярност като романистка, мемоаристка и журналистка, а днес се счита за една от най-забележителните фигури на европейския романтизъм. Творчеството ѝ съставлява повече от 50 тома произведения в различни жанрове – разкази, пиеси, политически текстове, сред които и около 70 романа. В същото време тя се утвърждава като една от най-смелите защитнички на женската свобода и на правото на личен избор в любовта чрез редица свои произведения, в които проблематизира неравноправното положение на жената в брака, разобличава лицемерието и предразсъдъците на консервативното общество. В един от програмните си романи – „Индиана“ („Indiana“, 1832), Санд показва бунта на едноименната героиня срещу деспотичния ѝ съпруг

¹¹ Жител на Берй, провинция в Централна Франция.

¹² SAND, G. *Histoire de ma vie: 4^e (suite) et 5^e partie*. Vol. 4. Paris: Éditions Calmann Lévy, 1902, p. 107.

¹³ СЕВЕРСКИ, Цв. Уроците на Жорж Санд (Необозримата любов на една жена с мъжки характер и мъжко писане). – В: *Тайните на вдъхновителките. Новели за любовните авантюри на велики творци*. София: Партнер БГ, 2018: <https://chitanka.info/text/42488-urotsite-na-zhorzh-sand>.

и критикува брака като форма на узаконено подчинение на жената. Несъгласие с брака като институция и разбиране за неговата несъвместимост с истинската любов се съдържа и в „Жак“ („Jacques”, 1834), където романистката подчертава, че социалните норми могат да разрушат личното щастие. Във „Валентин“ („Valentine”, 1832) авторката поставя въпроса за неравенството между половете и социалните ограничения върху жената, критикува обществените норми и предразсъдъци, които спъват любовта. В един от най-радикалните ѝ романи – „Лелия“ („Lélia”, 1833), героинята е интелектуална и независима жена, която отхвърля традиционните роли. Скандалната за времето си творба разглежда темата за свободната любов, духовната криза, женската еманципация, открито поставя въпроса за женската сексуалност и свобода. Темата за любовта извън социалните условности е засегната и в „Андре“ („André”, 1835), където писателката се застъпва за равенство и духовна близост между партньорите. Един от най-влиятелните феминистки романи – „Мопра“ („Mauprat”, 1837) представя нравственото преобразяване на главния персонаж чрез моралната сила на любимата жена. Смелото заявяване на женския глас в един доминиран от мъжете век превръща Санд в една от ранните фигури на женската еманципация в европейската литература. Важно е да се отбележи обаче, че макар творчеството ѝ да допуска феминистки прочит, Жорж Санд не приема изцяло феминизма на своето време. Тя критикува недостатъците в образованието на жените и тяхното потисничество, но не поставя под въпрос свещеността на брака и традиционните семейни роли, нито се ангажира активно с политическото движение за женски права.¹⁴

Едва ли ще е изненадваща констатацията, че нито една от тези творби на става достояние на българската читателска аудитория от XIX век. В българската културна среда навлизат единствено такива произведения на Жорж Санд, които съответстват на моралните норми на възрожденския българин и на приоритетните задачи на епохата. По-радикалните ѝ текстове, в които авторката защитава правата на жените, пропагандира идеята за свободната страст, критикува брака като институция или изобличава предразсъдъците на консервативното общество, не попадат в полезрението на българските преводачи. Вместо това те избират по-неутрални творби, които не носят риск от поквара на обществените нрави и не биха разколебали доверието в патриархалния ценностен модел. Вероятно по същата причина и детайлите от скандалния и противоречив личен живот на писателката остават неизвестни за българския възрожденски възприемател. Според Л. Минкова възрожденските преводачи „с основание са решили, че в България още няма публика нито за феминистичните, нито за социалноутопичните романи на Жорж Санд“.¹⁵

¹⁴ LAPORTE, D. “Ne m’appellez donc jamais femme auteur”: Déconstruction et refus du roman sentimental chez George Sand. – *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 29, 2001, № 3/4, p. 255.

¹⁵ МИНКОВА, Л. Рецепцията на Жорж Санд в България. – В: *Доклади от втория между-*

Специфики на българската рецепция

Вероятно първото споменаване на Жорж Санд в българския възрожденски контекст е цитат на нейна мисъл за различните измерения на любовта, публикувана през 1871 г. в редактираното от Марко Балабанов сп. „Читалище“:

Има толкос начини да разбира и чувства човек любовта, колкото има и образи човечески на земята. Любовта на поетът, любовта на ученият, любовта на сиромашът, любовта на богатият, любовта на образованият, любовта на невеждият, вещественната и идеалната любов; сичките любви на той свят, с една реч, имат си всяка една теорията си съдбината си. Обаче, само благите души могат да достигнат до совершенството на воистина святите любовни чувства, и, колкото ся касае до мене, аз не мисля, че тия благородни чувства са толкос редки, щото тяхната могущност, за която често става дума, да ни ся види невероятна. Мадам Жеорж Сан.¹⁶

Този цитат е симптоматичен за трайния интерес на Балабанов към творчеството на писателката, достигнал своя апогей с превода му на повестта „Дяволското блато“ три години по-късно. Тя е отпечатана първоначално като четиво с продължение в подлистника на в. „Век“ (бр. 30–40, 3 авг. – 12 окт. 1874). Когато през същата година преводът от френски излиза като книга в издателство „Карапетров и дружество“ в Цариград, преводачът не предоставя биографична справка за писателката, а се ограничава с уточнението „г-жа“ пред името ѝ, за да информира читателя, че зад мъжкия псевдоним се крие жена автор. Избраната творба напълно се вписва в читателския хоризонт на очакване през Възраждането – съдържа морални внушения, утвърждава ценности като трудолюбие, скромност, вяност, изобразява живота на бедни селяни земеделци. Като отчита наличието на преводи от първата половина на века от автори, които творят в жанра на селската идилия (Жан Мармонтел, Бернарден дьо Сен-Пьер), Л. Минкова определя появата на повестта „като дан на приемственост по отношение на вече създадена традиция“, но същевременно и като „тенденция към нейното преодоляване“¹⁷. Тази констатация се свързва предимно с начина на изобразяване на селския човек, който преодолява матрицата на сентиментализма за сметка на задълбочаването на психологическия реализъм.

„Дяволското блато“ („La mare au diable“, 1846) е част от т. нар. пасторална трилогия на Санд, писана през втората половина на 40-те години и вдъхновена от дълбоката ѝ любов към природата и съчувствието ѝ към бедните. В нея, както и в останалите повести на селска тематика – „Подхвър-

народен конгрес по българистика. Т. 13. *Превод и рецепция на българската литература в чужбина и на чуждестранната литература в България*. София: Издателство на БАН, 1989, с. 81.

¹⁶ Читалище, 1871, № 8, с. 256.

¹⁷ МИНКОВА, Л. Реално и нереално присъствие (Жорж Санд в преводната литература на Българското възраждане). – *Литературна мисъл*, 1987, № 10, с. 77.

леният Франсоа“ (“François le Champi”, 1848) и „Малката Фадет“ (“La Petite Fadette”, 1849), темата за любовта, преодоляваща пречките и социалните различия, заема централно място, а фон на сюжета е познатият провинциален пейзаж на Берй. В тези творби авторката представя една до голяма степен идеализирана картина на селското общество, като се стреми да придаде литературно достойнство на герои, които традиционно се възприемат като груби, недоделани и неспособни на дълбоки емоции.

Още в началното обръщение към читателя френската романистка прави препратка към алегорична гравюра на германския художник Ханс Холбайн Млади (Hans Holbein le Jeune, 1497–1543), изобразяваща орач и дебнещата го Смърт.¹⁸ За мотото тя използва старофренското четиристишие, фигуриращо като надпис под една от творбите на художника:

С пот на челото
печелиш ти оскъдния си хляб,
след непосилен труд и мъки
смъртта е единствената ти награда.¹⁹

Първите две глави от повестта – „Авторът към читателя“ и „Оран“ – имат есеистичен характер и съдържат разсъждения на авторката за нещастната съдба на френския селянин. В тях са вместени и философско-естетически размишления за изкуството, за ролята на смъртта и социалната критика в художественото творчество. Отправна точка в тях е алегоричният образ на смъртта в гравюрите на Холбайн като универсален спътник на човешкия живот, идеята му за всеобщата подвластност на човека на смъртта, изобличаването на социалните пороци, мрачната картина на обществото. Авторката проблематизира тази ренесансова перспектива, според която смъртта функционира като изравнител и евентуално утешение. Тя поставя въпроса дали подобна визия действително предлага морално възмездие и утеха за социално онеправданите. В противовес на тази традиция текстът формулира нова естетическа и етична програма: изкуството следва да се откаже от обсемята на смъртта и страха като възпитателни средства и да се насочи към утвърждаване на живота, щастието и социалната хармония. Вместо да внушава ужас или да експлоатира образи на бедност и престъпления, художественото творчество трябва да пробужда състрадание, любов и стремеж към обществено преобразяване. Жорж Санд налага разбирането, че истинската задача на изкуството е не просто да отразява действителността, а да търси и утвърждава „идеалната истина“, като въздейства положително върху нравственото развитие на човека.

¹⁸ Произведението се причислява към серията гравюри „Образи на смъртта“ (*Les Simulachres de la mort*) на Холбайн.

¹⁹ Преводът на четиристишието е на Пенка Пройкиова: САНД, Ж. *Индиана*. Пловдив: Христо Г. Данов, 1981.

Съчувствието към тежкия живот на селянина, който е жертва на своя непрестанен изнурителен труд, води някои изследователи до определянето на творбата като социален протест. Други, имащи предвид разказаната любовна история, я дефинират като пасторален роман, който не претендира за никакви сериозни идейни внушения.²⁰ В уводна бележка, съпътстваща изданието на повестта от 1851 г., авторката се опитва да обясни целите на творбата, като се разграничава от идеите, които ѝ приписва критиката:

Не съм направила нищо ново, като съм следвала този порив, който връща цивилизования човек към очарованието на първичния живот. Не съм искала нито да създам нов език, нито да търся нов маниер. Въпреки това, в много статии ми го приписваха; но аз знам по-добре от всеки друг какви са били собствените ми намерения и винаги се учудвам, че критиката ги търси толкова надалеч, когато най-простата идея, най-обикновеното обстоятелство са единствените вдъхновения, на които дължат съществуването си художествените произведения.²¹

Сюжетът на повестта представя идилична любовна история на фона на автентичния селски живот във френската провинция. Земеделецът Морис съветва своя зет Жермен, 28-годишен вдовец, да се задоми за вдовица от съседното село. По пътя към срещата си с нея Жермен, придружаван от невръстния си син Пиер и младата пастирка Мари, се изгубва в гората и се налага да пренощува около Дяволското блато. Впечатлен от скромността и грижовността на девойката, Жермен се влюбва в нея, но тя го отблъсква заради голямата разлика във възрастта им. На сутринта той ѝ поверява сина си, за да се срещне с вдовицата в Ла Фурш, но когато разбира, че тя вече има трима ухажори, на които напразно дава надежди, Жермен се отказва. Той се връща да вземе сина си, но научава, че Мари е заминала неочаквано. Жермен я открива и я защитава от господаря на фермата, от когото тя е избягала заради нежеланите му домогвания. Завръщайки се благополучно в селото, в продължение на няколко месеца двамата не се осмеляват да говорят помежду си, докато Жермен, подтикнат от своята тъща, не се среща с Мари, която му признава любовта си.

„Дяволското блато“ е произведение, изградено на принципа на романа за личностно израстване (*récit initiatique*) – литературен жанр, в който главният герой преминава през поредица от изпитания, преживявания и уроци, които го водят до духовно, морално или емоционално съзряване. Сюжетът проследява вътрешния път на Жермен – от несигурен вдовец, за когото търсят подходяща съпруга, до мъж, който сам намира любовта, осъз-

²⁰ GRANT, R. B. George Sand's "La mare au diable": a study in male passivity. – *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 13, 1985, № 4, p. 212.

²¹ SAND, G. Notice. – In: G. SAND. *La mare au diable; André; La noce du village; La fauvette du docteur*. Préface et notice nouvelle. Paris: J. Hetzel, 1857, p. 3.

нава чувствата си и прави своя избор. Несгодите по пътя, нощуването под открито небе в дивата местност, опасностите, разговорите с Марй, разправата с похотливия фермер му помагат да възвърне своята увереност и мъжкото си самочувствие.

Романът съдържа редица елементи, които се доближават до естетиката на романтизма – органичната връзка на човека с природата, вплитането на фантастични елементи, функцията на вдъхновението и изкуството (песента). Природата има ключова роля в повестта – селският пейзаж на Берй не е просто фон, а активно се вписва в емоционалната атмосфера и психологическото състояние на героите. Фантастичното присъства по деликатен, почти символичен начин, например в сцената край Дяволското блато, за което се носят суеверия, че е обитавано от зли духове, тъмнината, крякането на жабите и тайнствената атмосфера поражда страх и усещане за свръхестествено, без то да бъде явно изразено. Това е типичен подход в поетиката на романтизма, където загадъчното съществува на границата между въображението и реалността. Музиката също изпълнява важна роля – тя се проявява чрез песента на Жермен, която възвеличава труда и изразява вътрешния свят на героя. В края на романа селската музика на сватбеното тържество отразява колективната радост и внушава идеята за културната стойност на селската традиция. Жорж Санд, приближена до големи музиканти като Шопен и Лист, отрежда високо място на тази музика и я поставя по значимост наравно с градската, подчертавайки нейната дълбочина и изразителност.

Главният персонаж – вдовецът Жермен – е трудолюбив, грижовен и скромнен селянин, правилинен и зависим от обществените норми. Той е възплъщение на традиционния селски морал, олицетворява социалния дълг и семейната отговорност. Останал сам след смъртта на съпругата си, младият мъж се подчинява на волята на тъста си Морис, който го подканя да се ожени повторно, като дори съобщава, че е избрал за него съпруга по своя преценка:

Найнапред, аз не съм на мнение да вземеш ти една жена много млада. Не е това, което ти треба. Младостта е леко нещо; и понеже отглежданието на три деца е една тежест, особено когато те са от друго легло, треба една добра душа благоразумна, кротка и трудолюбива. Ако жена ти няма същият почти възраст с твойт, тя не ще да може да възприеме една такава длъжност. Тя ще намери тебе много стар, а децата ти много малки. Тя ще се оплаква и децата ти ще теглят.²²

Татко Морис инициира тази съдбовна стъпка за бъдещето на Жермен в ролята си на изразител на общественото мнение. Набиват се на очи слабостта и пасивността на младия вдовец, неговото послушание и подчинение, мълчаливото съгласие някой друг да се разпорежда с живота му. Според Р. Грант позволенията на един 28-годишен мъж да бъде в тол-

²² САНД, Ж. *Дяволското блато*. Превел от френский Марко Д. Балабанов. Цариград: Печатница на Карапетров и Друж., 1874, с. 28.

кова голяма степен доминиран от другите навежда на предположението за някакъв психологически комплекс.²³ Жермен живее с родителите на почивалата си съпруга, които възприема като господари на дома и като житейски авторитети. В творбата присъства и мотивът за непрежалимата любима, нестихващата скръб по която не позволява на младия вдовец да мисли за нов брак. Липсата на перспектива за бъдещето у него може да се обясни и с носталгията му по щастливото съвместно минало с обичаната съпруга.

Главната женска фигура в повестта – Мари – е конструирана като носител на нравствените добродетели и житейската мъдрост на селската общност. Тя функционира като контрапункт на социалната изкуственост и на мъжката колебливост. В образа ѝ се съчетават чистосърдечност, скромност и морална устойчивост, които я превръщат в нравствения център на повествованието. Тясната ѝ връзка с природата подчертава хармонията между вътрешния ѝ свят и естествения порядък, а проявеното състрадание към Жермен и детето му разкрива дълбока човечност. Макар да възплъщава традиционните добродетели на селската девойка, Мари надхвърля стереотипа за покорната и зависима жена. В поведението ѝ се открояват ранни форми на „кротка“ еманципация – стремеж към вътрешна свобода, чувство за достойнство и способност да взема решения, ръководена от собствените си морални критерии. Тя не се противопоставя открито на патриархалния ред, но го преосмисля отвътре, като настоява за правото си на избор в любовта и отказва да приеме брака като икономическа сделка. Така Мари се вписва в характерната за Жорж Санд линия на женски образи, които съчетават традиционност с наченки на модерна женска автономия. Контрастът между Мари и вдовицата Герен допълнително изостря идеята за противопоставянето между нравствената чистота и прагматичния интерес. Докато Герен олицетворява брака по сметка и социалния конформизъм, Мари представя алтернативен модел – този на искреното чувство, естествената добродетел и близостта до природата. Чрез тази опозиция Санд утвърждава тезата, че истинското щастие не произтича от материалното благополучие или обществено одобрение, а от моралната искреност и свободата на чувствата.

Преводачът Марко Балабанов внася в текста известни елементи на побългаряване, отнасящи се предимно до имена и прозвища, с цел да направи произведението по-достъпно и разбираемо за възрожденския читател. Така например „татко Морис“ е трансформирано в „дядо Морис“, „стриня Морис“ в „баба Морис“, Жермен се видоизменя в Герман, Пиер – в Петко, Мари – в Марийка. Той помества и няколко бележки под линия, за да обясни отделни понятия, чужди на светогледа на българския възприемател – например пояснява на читателите, че „католиците ходят на литургия по плад-не“.²⁴ С помощта на преводаческата намеса текстът се вписва в познатия културен код, без да губи своята автентичност. Като отчита сложната задача

²³ GRANT, R. Op. cit., с. 213.

²⁴ САНД, Ж. *Дяволското блато*, 1874, с. 109.

на Балабанов да предаде стилистичните особености на оригинала на все още неустановения български книжовен език, Л. Минкова изтъква неговото добросъвестно вникване във френския оригинал, достигащо до максимализъм, проявяващ се в някои случаи в многословие, буквализъм и синтактична тромавост.²⁵ Нещо повече, в предаването на непреводими понятия той подхожда не само описателно, но и с известна изобретателност. Така например в израза „il ne la tutoyait plus“ („той не ѝ говореше вече на „ти““) Балабанов превежда глагола „tutoyer“ (обръщам се към / говоря някому на „ти“) с новоизнамерената дума „титосвам“, като се застрахова за своето решение с бележка под линия: „Смирено предлагам тази дума, която значи „говоря някому с ти“ на нашите филолози, сами способни да ѝ дадат, или не, гражданства в младата наша книжнина“²⁶. Той предлага и леко изменен превод на пояснението на понятието „le chemin des affronteux“ („пътят на безстыдниците“): „Така ся нарича пътят, който ся отделя от главната улица при вхoдът на селата, който заобикаля. Обикновено ся предполага, чи този път го зимат ония хора, които ги е страх да не би по някаква причина да ся изложат на някое докачение от страна на селяните“.²⁷ В оригинала бележката има малко по-различен смисъл: „Това е пътят, който се отклонява от главната улица при входа на селата и ги заобикаля отвън. Смята се, че хората, които се страхуват да не понесат някакво *заслужено* (курс. мой, Б. И.) унижение, го избират, за да не бъдат видени“.²⁸ В предложената от Балабанов дефиниция отсъства уточнението „заслужено“, което може да подведе читателя в разбирането на значението и да предизвика недоумение относно употребата на нарицателното „безсрамници“.

Присъствието на Жорж Санд във възрожденската критика е доста оскъдно. Обикновено то се отъждествява с реакцията на Христо Ботев по повод отпечатването на българския превод на повестта. През същата година в рубриката „Книжевни известия“ на в. „Знаме“ той помества лаконична, но крайно изобличителна бележка: „Преводът е глупав, смешен и варварски; затова г. Балабанов добре ще да стори да не умножава гюбрето в нашата и така вече препълнена с глупости литература“.²⁹ От нея не става ясно дали възражението на автора е насочено към избора на романа, или към качеството на превода. По повод на категоричното отрицание на романа недоумява и Георги Бакалов: „За романа „Дяволското блато“ би трябвало да се очаква от Ботева положителен отзив заради напредничавите тенденции на авторката Жорж Занд“.³⁰ На друго мнение е Тодор Павлов, който смята, че въпреки

²⁵ МИНКОВА, Л. Цит. съч., 1987, с. 80.

²⁶ САНД, Ж. *Дяволското блато*, 1874, с. 98.

²⁷ САНД, Ж. *Дяволското блато*, 1874, с. 129.

²⁸ SAND, G. Notice. – In: *La mare au diable; André; La noce du village; La fauvette du docteur*, 1857, с. 25.

²⁹ БОТЕВ, Хр. [„Дяволско блато“ от Жорж Санд]. – *Знаме*, I, 1874, № 3, с. 12.

³⁰ БАКАЛОВ, Г. *Студии, статии, рецензии*. Т. I. София: Български писател, 1983, с. 163.

доброто намерение на Балабанов „Ботев съвсем не може и не иска да прости на преводача, че е превел книгата много лошо“.³¹ Като повод за Ботевата реакция Николай Генчев посочва „умуванията“ на преводача за предназначението на литературата в предговора към книгата и тезата, че „художеството не е едно изучаване на положителната действителност, то е едно изучаване на идеалната истина“, която значително се разминава с вижданията на поета революционер по този въпрос. Другата причина за „огнените стрели“ на поета според него са грешките при превода.³² Тук се налага уточнението, че предполагаемите „умувания“ на преводача, за които Генчев допуска, че са заимствани от някой френски учебник, са възгледите на самата писателка, изложени в уводната глава, която е органична част от повестта. По повод на тази аналитична част Л. Минкова смята, че преводът би спечелил от евентуално решение на преводача да я пропусне, тъй като в българския език по онова време липсва изкуствоведска терминология за точното ѝ предаване. Нейното обяснение за резкия тон на Ботев е „хармоничното съжителство“ на бедни и богати в повестта.³³

Името на Санд се появява на следващата година в критическата рецензия на Ст. С. Бобчев „‘Пикильо Алиага или Маврите в царуването на Филипа III’ от Ев. Скриба“. Като се изказва одобрително за рецензираната творба, той подчертава, че има и „по-ползователни и по-сгодни за нашата среда романи“, достойни за превод, сред които причислява тези на Жорж Санд заедно с произведенията на Уолтър Скот, Балзак, Виктор Юго, Алфонс Кар, Гьоте и Тургенев.³⁴

Наченки на критическа рецепция на френската романистка у нас се появяват едва в самия край на XIX и в началото на XX в., когато вече е налична необходимата темпорална дистанция за по-обективни обобщения и оценки. Високо е мнението за писателката в „Енциклопедически речник“ от Лука Касъров, където тя е назована „отлична французска романистка“, а „Дяволското бласто“ се определя като „забележително произведение и от естетическа гледна точка най-съвършеното от всичко онова, което е излязло изпод перото ѝ“.³⁵ В енциклопедия от 30-те години на XX век съставителят Никола Данчов изтъква преимуществата в творчеството на Санд: „мощно романтично въображение, тънък психологически анализ и естественост в образите“.³⁶

Две години след отпечатването на „Дяволското бласто“ като четиво с продължение във в. „Напредък“ излиза откъс от друго произведение на

³¹ ПАВЛОВ, Т. *Христо Ботев*. София: Български писател, 1949, с. 74.

³² ГЕНЧЕВ, Н. *Франция в българското духовно възраждане*. София: УИ „Климент Охридски“, 1979, с. 350.

³³ МИНКОВА, Л. Цит. съч., 1989, с. 80, 83.

³⁴ БОБЧЕВ, Ст. С. „Пикильо Алиага или Маврите в царуването на Филипа III“ от Ев. Скриба. – *Читалище*, V, 1875, № 6, с. 271.

³⁵ КАСЪРОВ, Л. *Енциклопедически речник*. Ч. I. А–К. Пловдив: Д. В. Манчов, 1899, с. 599–600.

³⁶ ДАНЧОВ, Н. Г., И. Г. ДАНЧОВ. *Българска енциклопедия*. София: Ст. Атанасов, 1936, с. 1379.

Жорж Санд – „Самодивата, или австрийците във Венеция“, в превод на Стефан С. Бобчев. Това е новелата „Орко“ („L’Orco“, 1838) – част от венецианския цикъл творби, написан по време на пребиваването на авторката в Италия и включващ още „Матеа“ („Mattéa“, 1835) и „Последната Алдини“ („La Dernière Aldini“, 1837-38), както и романите „Леоне Леони“ („Leone Leoni“, 1835) и „Ускок“ („L’Uscoque“, 1838). Откъсът е публикуван като подлистник в три броя на вестника – 87, 88 и 91, като отпечатването му е прекратено без предизвестие и не се възобновява до спирането на изданието през юни 1877 г. Според Н. Аретов преводът остава недовършен, тъй като в навечерието на Априлското въстание Бобчев е принуден да емигрира в Одеса.³⁷ Подобно на българския вариант, оригиналът също излиза за първи път в периодичния печат, във френското литературно списание „Revue des deux mondes“, том 13, март 1838 г.

Оригиналното заглавие на творбата съдържа трудно преводима реалния от италианския фолклор, непозната за възрожденския читател. То е вдъхновено от названието на демоничната фигура орко (орко), която съществува в народната фантазия и е главен герой на множество приказки за деца. След известна еволюция на по-старите значения на този персонаж той се утвърждава като митично чудовище, което се храни с човешко месо, има гигантски ръст, голяма глава, огромна уста, гъста и разрошена брада и коса.³⁸ Авторката го споменава едва на самия финал на романа, останал непреведен, когато се затваря рамкиращият разказ на Бепа. Тя го нарича „венецианския Трилби“, „истинският дух-покровител на Венеция“, като подчертава, че е „добър дявол“, който може да се срещне в църквите или на Лидо и който вреди само на потисниците и предателите.³⁹

Автентичното заглавие кореспондира с приказно-фантастичната атмосфера в новелата. С цел да улесни читателя и да му подсказже съдържанието на творбата българският преводач поставя ново заглавие – „Самодивата, или австрийците във Венеция“, което препраща към историческия фон на събитията. Подобен подход с уточняващо подзаглавие е възприет и в английския превод от 1855 г., където оригиналното заглавие е разширено с пояснителното „Легенда за Венеция“.⁴⁰ Въпреки изобилието на фантастични елементи и свръхестествени видения в основата на разказа стои реална историческа ситуация – Венеция от началото на XIX век, намираща се под австрийска

³⁷ АРЕТОВ, Н. Между „научнопоучителното“ и „забавното“. Преводачът Ст. С. Бобчев. – В: *Стефан Савов Бобчев 1853–1940: Живот и дейност*. София: Народна библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, 1999, с. 168.

³⁸ <https://www.treccani.it/vocabolario/orco/?search=%C3%B2rco%2F>.

³⁹ SAND, G. *Œuvres illustrées de George Sand*. T. 1. Paris: Michel Lévy frères, 1867, p. 32. „Трилби“ препраща към фантастичния разказ „Трилби или Аргайлският елф“ („Trilby, ou le lutin d’Argail“, 1822) на Шарл Нодие, в който съпругата на шотландски рибар се влюбва в домашния дух на дома си, наречен Трилби; стар монах извършва екзорсизъм и прогонва Трилби от дома, но жената тръгва към смъртта си, за да се съедини с него.

⁴⁰ SAND, G. L’Orco. A Legend of Venice. – *The Crayon*, Vol. 2, 1855, № 21, p. 321.

власт. В резултат от Кампоформийския мирен договор, сключен през 1797 г., Наполеон Бонапарт предава на Австрия завладяната от войските му Венецианска република. По-късно, в периода на Наполеоновите войни, Венеция за кратко отново преминава под френски контрол, но след Виенския конгрес (1815 г.) тя окончателно става част от Австрийската империя. Австрийското управление продължава до 1866 г., когато след Австро-пруско-италианската война Венеция е присъединена към Кралство Италия.

Мрачната атмосфера на деспотизъм и зорко полицейско присъствие е пресъздадена въздействащо в новелата „Орко“. Австрийските власти безпощадно потискат правата на венецианците, налагат им вечерен час, следят поведението им. Произведението е жест на съпричастност и уважение на авторката към борбите на италианските патриоти за прогонване на нашествениците и за национално обединение.⁴¹ Освен политическа алегория новелата съдържа и богата романтическа образност – Жорж Санд създава тази нетипична за творчеството ѝ приказно-фантастична новела в стила на Е. Т. А. Хофман по време на връзката си с Алфред дьо Мюсе. В произведението преобладава готическата атмосфера, характерна за естетиката на романтизма – странното и мистериозното са на преден план, акцентът е върху тъмната и свръхестествената страна, интригата се развива предимно през нощта. Това усилва енигмите и въпросите около тайнствената маскирана венецианка, която според слуховете е изключително красива. Типично романтическа е и трагичната трактовка на любовта. Алфред дьо Мюсе като един от водещите представители на френския романтизъм несъмнено е оказал своето влияние върху новелата на Санд. Някои автори наемат и за известно влияние на Байрон – чрез поемата „Бепо. Венецианска история“ (“Beppo: A Venetian Story”, 1817) и препратките към венецианската галера „Буцентавър“ в „Странстванията на Чайлд Харолд“ (“Childe Harold’s Pilgrimage”, 1812).

Произведението е композирано като разказ в разказа. Рамкиращата история представя красивата девойка Бепа, която в загадъчната тъмнина на вечерните часове под лозата разказва с тъга и възхищение за саможертвата на своята приятелка – тайнствената маскирана жена. Атмосферата е типично романтическа, граничеща със съновидение, а разказаната история се отнася към „началото на миналата есен“.

В центъра на повествованието е красива венецианска девойка, която обикаля маскирана улиците на града под прикритието на нощта. Младата жена обича и цени своя град, познава в детайли историята и културата му, прекланя се пред неговото величие. Тя не може да се примири с робството, затова по свой начин се опитва да допринесе за освобождаването на Венеция от нашествениците. Хорската мълва ѝ приписва свръхестествена сила и разказва, че тя примамва любопитните в тъмните улички, а последвалите я изчезват мистериозно:

⁴¹ На идеите на италианското Рисорджименто тя посвещава и по-късния си изобличителен роман „Даниела“ (“La Daniella”, 1857).

Приказваше са, че много млади момци, които са вярвали, че под тази маска и под туй черно облекло са крие някоя жена, влюбвали са са в нейния хубав изглед, както и в благородните ѝ движения; а като са я последували без никакво предпазване, не са се вестявали никога вече. Полицията като забележила, че всичките тези млади момци са били Австрийци, употребила всичките възможни средства, за да ги издири, та после да хване и оная, която са обвиняваше за тяхното изгубване.⁴²

Става ясно, че маскираната девойка омагьосва разположените във Венеция австрийски войници и ги подмамва в своята гондола към гибелта им в морето. Един от младите войници – граф Франц Лихтенщайн, решава да разгадае мистерията на маскираната жена въпреки всеобщия страх и настойчивите предупреждения на другарите си, които разпалват още повече любопитството му. Той е по-различен от останалите войници – искрено обича Венеция, сърцето му е романтично, а чувството му за справедливост го кара да изпитва скрито негодувание към австрийската инвазия:

Макар зле възпитан като всякой чорбаджийски син, той беше увардил духа си от всякой предразсъдък и държеше в сърцето си едно ъгълче за свобода-та. Положението му го караше да крие пред света своите мисли и вкусове; но свършеше ли длъжността си, той побързваше да съблече своята униформа, о която му се струваше да са неотделимо пришити всички злини на правителството, на което той служеше, и тичаше подир онези свои нови приятели, които неговата добрина и духа му бяха придобили в града.⁴³

Преоблечен и неузнаваем, една нощ той причаква венецианката пред една църква и тръгва без страх след нея, омагьосан от тайнствената ѝ красота и поверявайки се на нейната воля. Призрачната дама го развежда из непознати кътчета и му разкрива красотите на града. Въпреки силната воля, безстрашието и жертвоготовността си венецианката се увлича по младия момък, с когото споделят общата си любов към красотата и културните богатства на града. Младият войник е разкъсван между военния си дълг и необяснимата си страст към загадъчната венецианка. Всяка вечер двамата се срещат, обикалят града и се възхищават на неговата славна история, докато една вечер пред статуя на коленичило момче маскираната девойка признава, че би се влюбила всеотдайно в младеж, който напомня по външност на свети Марко. Осъзнавайки, че има предвид самия него, офицерът се разплаква и признава любовта си. Обратът настъпва, когато тя му определя среща на един тържествен бал, на който той отива с нова красива униформа. Девойката се появява без маска и красотата ѝ заслепява всички. Разбирайки, че нейният любим е австрийски офицер, тя запява тъжна песен за поробената Венеция. След това го кани на гондолата си и гребейки с всичка сила през

⁴² САНД, Ж. Самодивата, или австрийците във Венеция. Прев. Ст. С. Бобчев. – *Напредък*, Х, 1876, № 87–91, с. 344.

⁴³ САНД, Ж. Самодивата, или австрийците във Венеция, с. 348.

потъналия в мрак канал, му разкрива, че е обречена да умре, ако се влюби в австриец. До този момент новелата следва напълно реалистичен разказ с втъкани в него елементи на тайнственост и ирационален страх. Тук обаче се намесват фантастичното и свръхестественото – в далечината се появява огнен ореол, който се приближава към гондолата и постепенно се оформят очертанията на призрачната галера на дожите „Буцентавър“⁴⁴:

Червена светлина се излъчваше от страните му и го обгръщаше отвсякъде; огромни призрачни фигури стояха неподвижно на моста, а множество гребла се вдигаха и спускаха в такт, удряйки вълните със зловещ шум, и гробовни гласове пееха *Dies irae*, съпровождани от звън на верига.⁴⁵

Тайнствен глас от вътрешността на галерата пита девойката дали младежът с нея е австриец, на което тя отговаря утвърдително. Следва въпросът дали го обича. След втория утвърдителен отговор корабът минава през гондолата и поглъща девойката, а офицерът се спасява. На финала рамкиращият разказ се затваря с многозначителното обобщение на разказвачката Бепа:

Е, добре! защо сте толкова тъжни? Така ли ви въздействат приказките? Никога ли не сте чували за Орко, венецианския Трилби? Не сте ли го срещали вечер в църквите или на Лидо? Той е един добър дявол, който вреди само на потисниците и предателите. Може да се каже, че е истинският дух-покровител на Венеция. Но вицекралят, след като научил косвено и смътно за опасното приключение на граф Лихтенщайн, помолил патриарха да извърши голям екзорсизъм над лагуните и оттогава Орко повече не се е появявал.⁴⁶

Може да се предположи, че рамковият разказ подтиква към нов прочит, който разкрива заблуденото въвличане на читателя в онова, което първоначално е изглеждало като реални събития. Орко е тъмна и могъща фигура, символ на древна сила, която се противопоставя на потисничеството и закриля свещеното за един народ. Тайнствената женска фигура символизира съпротивата на поробената Венеция, подложена на австрийското потисничество. Историята намеква за невъзможната любов между Венеция и нейния австрийски потисник. В този мрачен за Италия исторически момент духът на Венеция се въплъщава в прекрасна млада жена, която на пръв поглед създава представата за типична съблазнителка (*femme fatale*) – загадъчна, опасна, играеща си с чувствата на своите поклонници. Зад маската обаче стои съзнателен избор за саможертва: нейната „съблазън“ е средство,

⁴⁴ Буцентавър (итал. Bucintoro, Bucentauro) е величествената церемониална галера на венецианските дожове, използвана до 1798 г. за ритуала „Сватба с морето“ на Възнесение Господне (Festa della Sensa). Символизирайки морското господство на Венеция, този богато украсен плаващ дворец е пренасял дожа до Адриатическо море. Последният кораб (1729 г.) е унищожен от Наполеон.

⁴⁵ SAND, G. *Œuvres illustrées de George Sand*, 1867, с. 31.

⁴⁶ Пак там, с. 32.

а не цел, тя използва своите оръжия – чар и загадъчност, за да въздейства върху мъжете и събитията; личното ѝ щастие е подчинено на по-висша кауза. Така в представата на читателя образът се трансформира от фатална жена в патриотична героиня, близка до романтическия идеал за мъченичество. Под прикритието на маската, която ѝ дава защита и свобода в едно общество под контрол, тя може безнаказано да действа в името на националната кауза. Потулената самоличност може да се разглежда и като метафора на националната несвобода. Утвърждава се романтическата идея, че истинската свобода е морална и духовна, възможна дори в условията на политическа зависимост. В духа на романтизма, а и на идеите на Жорж Санд, жената е представена не само като обект на чувства, а и като активен участник в историята, морален двигател на съпротивата и изпълнение на идеала за свобода. Образът на мистериозната венецианка внушава разбирането, че патриотизмът не е само мъжка привилегия, а и женска мисия, като литературният персонаж се вписва в по-широкия европейски контекст на национално-освободителни движения.

Българският превод обхваща около половината от текста на новелата и прекъсва малко преди кулминационния момент, в който двамата влюбени разкриват чувствата си. Позволих си да отделя малко повече внимание на сюжета, тъй като новелата до момента не е преведена у нас. Вече беше отбелязана симпатията на Жорж Санд към италианската борба за обединение, на която дава популярност чрез творчеството си. Творбата допада и на самия Мацини, който остава много доволен от интерпретацията на темата за австрийската окупация. За реакцията на идеолога на италианското обединение свидетелства английската преводачка на Санд – Елиза Ашърст Бордоно, която при една от срещите си с него му представя своя превод на „Орко“ от 1844 г.⁴⁷

Вероятно Ст. Бобчев се е насочил към произведението, воден от сходствата на българския контекст в условията на чуждо държавно управление с изобразената венецианска действителност под австрийска власт. Патриотичните внушения и борбата за независимост са в синхрон с идеите на освободителното движение през Възраждането. Подобни идеологически употреби на творбата се констатира и в руската литература. Установено е, че за една от частите на романа си „Герой на нашето време“ – „Таман“, Михаил Лермонтов се вдъхновява от „Орко“ и следва френския образец. По този начин той „прави имплицитен паралел между имперското господство на Австрия над Венеция и колонизацията на Кавказ от Русия“.⁴⁸ В този смисъл твърдението на Н. Генчев, че „макар че по сюжет „Самодивата“ се отличава от „Дяволското блато“, тя съдържа същите морални и естетически идеи“, звучи неоснователно.⁴⁹

⁴⁷ BELZER, All. S. *The Ashurst Sisters: Nurturing Rebellion Across the Nineteenth Century*. London: Palgrave Macmillan, 2025, p. 129.

⁴⁸ MEYER, P. An Author of His Time: Lermontov Rewrites George Sand. – *New Zealand Slavonic Journal*, 2002, p. 176.

⁴⁹ ГЕНЧЕВ, Н. Цит. съч., с. 350.

Новелата „Орко“ се вписва органично и напълно адекватно в българската възрожденска среда. Тя предлага на българския читател модел на патриотично поведение чрез герои, които поставят свободата над личния интерес, и общности, които се обединяват срещу тиранията. Така творбата изпълнява ролята на „литературно огледало“, в което българите виждат собствените си политически стремежи. Романтическият стил на Санд, открояващ се със силни чувства, драматични обрати и идеализирани герои, усилва емоционалното въздействие на темата за националната борба. Това е особено важно в контекст, в който литературата често служи като средство за пробуждане на патриотични чувства и за поддържане на националния дух. Новелата въвежда и редица модерни политически идеи като идеята за гражданска доблест, критика на тиранията, правото на народите да се самоопределят. Чрез „Орко“ българският читател се запознава с европейския романтически национализъм – модел, който оказва силно влияние върху българската революционна идеология и е в съзвучие с политическите текстове на фигури като Раковски, Каравелов и Ботев. Така творбата се вписва в българския възрожденски контекст не просто като една от преводните творби, а като текст, който резонира с ключовите идеологически, политически и емоционални потребности на епохата. Тя функционира като мост между българската национална кауза и европейските модели на борба за независимост, като едновременно обогатява литературната среда и укрепва националното самосъзнание.

Наблюдения и изводи

Присъствието на Жорж Санд в българската възрожденска култура е плод на мъжка инициатива, което потвърждава наблюдението, че „текстовете на известни авторки от европейския XVIII и XIX век са преведени за първи път от мъже“⁵⁰. По този начин нейното творчество (в случая – внимателно подбрана част от него) се сдобива с легитимността на мъжкото одобрение във време, когато „изговаряне на женската другост с нейните собствени гласове няма как да се случи“⁵¹.

Сравнението между преводите на Марко Балабанов и Стефан Бобчев разкрива две различни основания на културното посредничество, които се вписват в рамките на възрожденската приемливост. Ако се придържаме към систематизацията на основните цели, които мотивират работата на преводачите през Възраждането, ще установим, че и Балабанов, и Бобчев следват приоритетните цели на епохата.⁵² Преводът на „Дяволското блато“ може да се определи като дидактически, тъй като преводачът акцентува върху способността на

⁵⁰ АЛЕКСАНДРОВА, Н. Жените като авторки и преводачки през Възраждането. – В: *Жените в модерността. Известия на Регионален исторически музей – Русе*. 2013, № 17, с. 50.

⁵¹ СТАНЕВА, К. Жените писателки през Възраждането. – В: *Неслученият канон*, с. 51.

⁵² ИЛИЕВА, Б. Двойственото „поведение“ на българската възрожденска култура в ролята ѝ на реципиент. – В: *Словесност и литература: Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината проф. д-н Енчо Мутафов*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2003, с. 138.

преводния текст да възпитава, поучава, назидава – функции, кореспондиращи с утилитаристичните задачи на цялата ни възрожденска литература. Чуждият текст в случая е предназначен да дава морални примери, като акцентът пада върху трудолюбието, скромността и семейната добродетел – ценности, съответстващи на възрожденския идеал за „народополезна“ литература. Бобчев, напротив, подхожда към „Орко“ с идеологически съображения. За този тип преводи е характерно това, че с помощта на преводния текст субектът на рецепцията имплицитно сугестира своя идеологическа концепция или гражданска позиция по актуален обществен проблем. Като чужд (европейски) текст преводът служи за авторитетен аргумент в подкрепа на определена политическа кауза. В някои случаи преводачът се маскира зад личността на автора, за да изрази „безнаказано“ своето субективно становище. Тази мимикрия му позволява да заблуди бдителната турска цензура. В годината на интензивни политически събития Бобчев се насочва към текст с ярко присъствие на мотиви за национално пробуждане и социална справедливост, които резонират с актуалния български политически контекст. Нещо повече, преводът излиза в периода от 27 март до 24 април, когато избухването на Априлското въстание принуждава неговия автор да търси убежище извън пределите на страната.

Докато Балабанов „обезврежда“ Санд чрез морализаторски фокус към творчеството ѝ, Бобчев я „препрочита“ през призмата на националния патос, превръщайки италианския сюжет в алегория на българската борба за свобода. И в двата случая обаче преводачите действат като „контролиращи агенти“ в смисъла на Лефевр, които адаптират чуждия текст към доминиращите очаквания на приемащата култура. Така двата превода очертават различни, но допълващи се стратегии на селективна рецепция, чрез които образът на Жорж Санд е едновременно интегриран и опитомен в рамките на възрожденската литературна система.

Повестта „Дяволското бласто“ и новелата „Орко“ на Жорж Санд се вписват в българската възрожденска литературна среда чрез вече утвърдени модели, но същевременно внасят нови тематични, естетически и идеологически акценти. Тяхната рецепция разкрива как преводната литература функционира като посредник между европейските тенденции и местната културна динамика.

В съответствие с възрожденската нравствено-поучителна парадигма творбите на Санд се вписват органично в доминиращия модел на „полезното четиво“. Българската възрожденска култура очаква от художествения текст да изпълнява морализаторска и възпитателна функция. Двете произведения отговарят по специфичен начин на това изискване: „Дяволското бласто“ утвърждава ценности като трудолюбие, скромност, вяност, почтеност и чистота на чувствата, докато „Орко“ представя героични образи, които поставят свободата и общото благо над личния интерес. Тази етична рамка е напълно съзвучна с възрожденските представи за литературата като средство за нравствено усъвършенстване.

Друга тенденция, наложена в преводната възрожденска литература, е интересът към национално-освободителните сюжети, особено чувствителен през 60–70-те години на XIX век. „Орко“ се вписва в тази тенденция чрез темата за италианската борба срещу австрийската власт – сюжет, който българските читатели разпознават като аналогичен на собствената им политическа ситуация.

Друг утвърден модел е разглеждането на чуждата литература като източник на престижни образци. Преводната литература през Възраждането изпълнява функцията да „захранва“ българската култура с европейски модели. Санд е част от тази линия: нейното творчество предлага образци на романтически стил, психологическа дълбочина и социална чувствителност, които българските читатели и писатели възприемат като престижни и достойни за следване.

Преведените творби се вписват частично и в познатата тенденция към побългаряване и адаптиране на преводните текстове, характерна за възрожденските преводи, която цели постигането на максимална достъпност за българския читател. През 70-те години на века тази практика е до голяма степен преодоляна, което се обяснява с по-високата квалификация на преводачите, работата им предимно с оригиналните текстове и по-високата им самовизискателност. Отделни елементи на побългаряване личат в превода на Балабанов, който побългарява имената на персонажите, вмъква пояснителни бележки и адаптира отделни езикови конструкции. Бобчев следва тази тенденция най-вече при претворяването на заглавието.

Един от новите аспекти, които творбите на Жорж Санд внасят в българската култура, е въвеждането на женска гледна точка и женска авторска чувствителност. С оглед на функцията на преводната литература първа да изговаря „проблематичните“ теми и да подготвя почвата за тяхното национално интерпретиране Санд изпълнява ролята на културен медиатор, който разширява представите за женската роля и чувствителност в обществото. Като една от първите жени авторки, превеждани у нас, тя въвежда теми, които липсват в българската литература: женската субективност, правото на личен избор, емоционална автономия. Това разширява тематичния спектър на възрожденската литература и подготвя почвата за по-късното женско писане. Произведенията на Санд изпълняват важна функция и за естетическото обновление на възрожденската култура. „Дяволското бласто“ утвърждава романтическия психологизъм и естетиката на чувствата чрез внасяне на психологическа дълбочина в обрисовката на персонажите, въвеждането на природата като активен участник в емоционалната динамика на сюжета, символичното значение на пейзажа, деликатното присъствие на фантастичното, романтическия патос. Тези елементи надхвърлят доминиращия във възрожденската ни култура просветителски реализъм и въвеждат нов тип художественост. Нов момент е и идеализирането на селския живот. Санд представя селяните като носители на морална чистота и духовна сила – образ, който резонира с българската идеализация на „народа“, но го обогатява с психологическа сложност и естетиче-

ска изтънченост. Това е новаторски елемент за българската литература, която до този момент рядко изобразява селския човек с подобна вътрешна дълбочина. В същото време селският свят на Берѝ е достатъчно близък до българската действителност, за да бъде разпознат и приет, както отбелязва и Н. Генчев:

Иначе самата повест по сюжет и идеи е близка на българската действителност и може би тъкмо с това тя е привлякла преводача Балабанов и издателя Карапетров. Повестта представя тъжната идилия на селския живот. Разказва се за чистото селско семейство, за отглеждането и възпитанието на децата, за добрия селски стопанин, за любовта сред природата, осмива се женското кокетство, „луksът на градовете“, злия господар, който иска да озлостети слугинята и т. н., и т. н., всичко това приключено с една щастлива женитба. Ясно е, че сюжетът е много българска работа. Това обяснява и защо повестта е била преведена.⁵³

Новелата „Орко“ въвежда в преводната литература европейски модел на национално-революционен романтизъм. Националната идеология на Италианското Рисорджименто съчетава патриотизъм, гражданска доблест, лична саможертва, борба срещу тиранията. Този модел оказва влияние върху българската революционна публицистика и художествена литература, като предлага европейски паралел на българските стремежи.

Присъствието на Жорж Санд в българската възрожденска култура се отличава със специфичната способност на нейните творби да съчетават идеи на европейската модерност с морални ценности, близки до местната среда. Тази двойна насоченост – към социално-нравственото и към романтически-емоционалното, превръща произведенията ѝ в подходящи посредници между западноевропейските литературни тенденции и българския читателски хоризонт през XIX век. Тяхната популярност и приемливост се дължат на способността им да съчетаят модерността с традицията, универсалното с локалното, европейското с българското.

Съзнателният подбор на творби за превод от френската писателка с ясно изразена нравствено-поучителна насоченост ги вписва в доминиращия възрожденски модел на литературата като средство за морално възпитание, национално самоосъзнаване и културно просвещение. Така рецепцията на Санд у нас може да се определи като строго селективна и адаптивна. Тя филтрира и допуска само онези аспекти от творчеството ѝ, които могат да бъдат интегрирани в идеологическите и образователните цели на българското общество през XIX век, като оставя настрана по-радикалните ѝ идеи, несъвместими с тогавашния обществен морал. „Опитомяването“ на Санд следователно е симптом на по-широк механизъм: българската възрожденска култура допуска европейската модерност само в онези нейни форми, които не подкопават патриархалния морал и не нарушават установения социален ред.

⁵³ ГЕНЧЕВ, Н. Цит. съч., с. 350.

ЛИТЕРАТУРА

АЛЕКСАНДРОВА, Н. Жените като авторки и преводачки през Възраждането. – В: *Жените в модерността. Известия на Регионален исторически музей – Русе*. 2013, № 17, с. 45–56. [ALEKSANDROVA, N. Zhenite като avtorki i prevodachki през Vazrazhdaneto. – V: *Zhenite v modernostta. Izvestiya na Regionalen istoricheski muzey – Ruse*. 2013, № 17, s. 45–56.]

АРЕТОВ, Н. Между „научнопоучителното“ и „забавното“. Преводачът Ст. С. Бобчев. – В: *Стефан Савов Бобчев 1853–1940: Живот и дейност*. Юбилеен сборник доклади от научна конференция, организирана от Народната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“, посветена на 140-год. от рождението му, София, 4. ноем. 1993 г. Ред. Дора Томова, Цветолуб Нушев. София: НБ „Св. св. Кирил и Методий“, 1999, с. 163–171. [ARETOV, N. Mezhdru „nauchnopouchitelното“ i „zabavното“. Prevodachat St. S. Bobchev. – V: *Stefan Savov Bobchev 1853–1940: Zhivot i deynost*. Yubileen sbornik dokladi ot nauchna konferentsiya, organizirana ot Narodnata biblioteka „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, posvetena na 140-god. ot rozhdenieto mu, Sofiya, 4. noem. 1993 g. Red. Dora Tomova, Tsvetolyub Nushev. Sofia: NB „Sv. sv. Kiril i Metodiy“, 1999, s. 163–171.]

БАКАЛОВ, Г. *Студии, статии, рецензии*. Т. I. София: Български писател, 1983, 660 с. [BAKALOV, G. *Studii, statii, retsenzii*. T. I. Sofia: Balgarski pisatel, 1983, 660 s.]

БОТЕВ, Хр. [„Дяволско бласто“ от Жорж Санд]. – *Знаме*, I, 1874, № 3. [BO-TEV, Hr. [„Dyavolsko blato“ ot Zhorzh Sand]. – *Zname*, I, 1874, № 3.]

БОБЧЕВ, Ст. С. „Пикильо Алиага или Маврите в царуването на Филипа III“ от Ев. Скриба. – *Читалище*, V, 1875, № 6, с. 269–271. [BOBCHEV, St. S. „Pikilyo Aliyaga ili Mavrite v tsaruvanieto na Filipa III“ ot Ev. Skriba. – *Chitalishte*, V, 1875, № 6, s. 269–271.]

ГЕНЧЕВ, Н. *Франция в българското духовно възраждане*. София: УИ „Климент Охридски“, 1979. [GENCHEV, N. *Frantsiya v balgarskoto dukhovno vazrazhdane*. Sofia: UI „Kliment Ohridski“, 1979.]

ДАНЧОВ. Н. Г., И. Г. ДАНЧОВ. *Българска енциклопедия*. София: Книгоиздателство Ст. Атанасов, 1936. [DANCHOV, N. G., I. G. DANCHOV. *Balgarska entsiklopediya*. Sofia: Knigoizdatelstvo St. Atanasov, 1936.]

ИЛИЕВА, Б. Двойственото „поведение“ на българската възрожденска култура в ролята ѝ на реципиент. – В: *Словесност и литература: Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. дфн Енчо Мутафов*. Благоевград: УИ „Неофит Рилски“, 2003, с. 136–141. [ILIEVA, B. Dvoystvenoto „povedenie“ na balgarskata vazrozhdenska kultura v rolyata ѝ na retzipient. – V: *Slovesnost i literatura: Yubileen sbornik v chest na 60-godishninata na prof. dfn Encho Mutafov*. Blagoevgrad: UI „Neofit Rilski“, 2003, s. 136–141.]

КАСЪРОВ, Л. *Енциклопедически речник*. Ч. I. А–К. Пловдив: Д. В. Манчов, 1899. [KASAROV, L. *Entsiklopedicheski rechnik*. Ch. I. A–K. Plovdiv: D. V. Manchov, 1899.]

КИРОВА, М. Жените и канонът: мярката, която не е една. – В: *Неслученият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009, с. 9–46. [KIROVA, M. Zhenite i kanonat: myarkata, koyato

ne e една. – V: *Neslucheniya kanon. Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna vojna*. Sofia: Altera, 2009, s. 9–46.]

МИНКОВА, Л. Реално и нереално присъствие (Жорж Санд в преводната литература на Българското възраждане). – *Литературна мисъл*, XXXI, 1987, № 10, с. 76–83. MINKOVA, L. Realno i nerealno prisastvie (Zhorzh Sand v prevodnata literatura na Balgarskoto vazrazhdane). – *Literturna misal*, XXXI, 1987, № 10, s. 76–83.]

МИНКОВА, Л. Рецепцията на Жорж Санд в България. – В: *Доклади от втория международен конгрес по българистика*. Т. 13. *Превод и рецепция на българската литература в чужбина и на чуждестранната литература в България*. София: Издателство на БАН, с. 81–87. [MINKOVA, L. Retseptsia na Zhorzh Sand v Bulgariya. – V: *Dokladi ot vtoriya mezhdunaroden kongres po balgaristika*. Т. 13. *Prevod i retsepsiya na balgarskata literatura v chuzhbina i na chuzhdestrannata literatura v Bulgariya*. Sofia: Izdatelstvo na BAN, s. 81–87.]

ПАВЛОВ, Т. *Христо Ботев*. София: Български писател, 1949. [PAVLOV, T. *Hristo Botev*. Sofia: Balgarski pisatel, 1949.]

САНД, Ж. *Дяволското бласто*. Превел от френски Марко Д. Балабанов. Цариград: Печатница на Карапетров и Друж., 1874. [SAND, G. *Dyavolskoto blato*. Prevel ot frenskiy Marko D. Balabanov. Tsarigrad: Pechatnitsa na Karapetrov i Druzh., 1874.]

САНД, Ж. Самодивата, или австрийците във Венеция. Прев. Ст. С. Бобчев. – *Напредък*, X, 1876, № 87–91. [SAND, G. Samodivata, ili avstriitsite vav Venetsiya. Prev. St. S. Bobchev. – *Napredak*, X, 1876, № 87–91.]

САНД, Ж. *Индиана*. Прев. Пенка Проикова. Пловдив: Христо Г. Данов, 1981. [SAND, G. *Indiana*. Prev. Penka Proykova. Plovdiv: Hristo G. Danov, 1981.]

СЕВЕРСКИ, Цв. Уроците на Жорж Санд (Необозримата любов на една жена с мъжки характер и мъжко писане). – В: *Тайните на вдъхновителките. Новели за любовните авантюри на велики творци*. София: Партнер БГ, 2018: <https://chitanka.info/text/42488-urotsite-na-zhorzh-sand> (пребл. 12.03.2026). [SEVERSKI, Tsv. Urotsite na Zhorzh Sand (Neobozrimata lyubov na edna zhenata s mazhki kharakter i mazhko pisane). – V: *Taynite na vdahnovitelinkite. Noveli za lyubovnite avantyuri na veliki tvortsi*. Sofia: Partner BG, 2018: <https://chitanka.info/text/42488-urotsite-na-zhorzh-sand> (pregl. 12.03.2026).]

СИМОВА, Ж. Евгения Марс – във и отвъд маргиналността. – В: *Неслеченият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009, с. 133–152. [SIMOVA, Zh. Evgeniya Mars – vav i otvad marginalnostta. – V: *Neslucheniya kanon. Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna vojna*. Sofia: Altera, 2009, s. 133–152.]

СТАНЕВА, К. Жените писателки през Възраждането. – В: *Неслеченият канон. Български писателки от Възраждането до Втората световна война*. София: Алтера, 2009, с. 47–76. [STANEVA, K. Zhenite pisatelki prez Vazrazhdaneto. – V: *Neslucheniya kanon. Balgarski pisatelki ot Vazrazhdaneto do Vtorata svetovna vojna*. Sofia: Altera, 2009, s. 47–76.]

ЯУС, Х. Р. Литературната история като провокация към литературознанието – В: Х. Р. ЯУС. *Исторически опит и литературна херменевтика*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1998, с. 27–87. [JAUSS, H. R. Literaturnata istoriya

kato provokatsiya kam literaturoznaniето – V: H. R. Yaus. Istoricheski opit i literaturna hermenevtika. Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 1998, s. 27–87.]

BELZER, All. S. *The Ashurst Sisters: Nurturing Rebellion Across the Nineteenth Century*. London: Palgrave Macmillan, 2025.

ESPAGNE, M., M. Werner. La construction d’une référence culturelle allemande en France: genèse et histoire (1750–1914). – *Annales ESC*, 43, 1988, № 4, pp. 969–992.

ESPAGNE, M. La notion de transfert culturel. – *Revue Sciences/Lettres*, 2013, № 1: <https://doi.org/10.4000/rsl.219> (seen 12.03.2026).

EVEN-ZOHAR, It. Polysystem Studies. – *Poetics Today*, Vol. 11, 1990, № 1.

GILBERT, S., S. GUBAR. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

GRANT, R. B. George Sand’s “La mare au diable”: a study in male passivity. – *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 13, 1985, № 4, pp. 211–223.

ISER, W. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.

LAPORTE, D. “Ne m’appellez donc jamais femme auteur”: Déconstruction et refus du roman sentimental chez George Sand. – *Nineteenth-Century French Studies*, Vol. 29, 2001, № 3/4, pp. 247–255.

LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London & New York: Routledge, 1992.

MEYER, P. An Author of His Time: Lermontov Rewrites George Sand. – *New Zealand Slavonic Journal*, 2002, pp. 173–182.

Orco. – *Treccani. Enciclopedia italiana online*: <https://www.treccani.it/vocabolario/orco/?search=%C3%B2rco%2F> (seen 17.02.2026).

SAND, G. *Histoire de ma vie: 4^e (suite) et 5^e partie*. Vol. 4. Paris: Éditions Calmann Lévy, 1902 (1^{re} éd. 1856).

SAND, G. L’Orco. A Legend of Venice. – *The Crayon*, Vol. 2, 1855, № 21, pp. 321–323.

SAND, G. Notice. – In: G. SAND. *La mare au diable; André; La noce du village; La fauvette du docteur*. Préface et notice nouvelle. Paris: J. Hetzel, 1857.

[SAND, G.] *Œuvres illustrées de George Sand*. T. 1. Paris: Michel Lévy frères, 1867.

TAMING GEORGE SAND, OR ON THE SELECTIVE RECEPTION OF EUROPEAN MODERNITY DURING THE BULGARIAN NATIONAL REVIVAL

Abstract. The present article examines the reception of George Sand in Bulgarian Revival culture, considering it as a process of selective appropriation of European modernity. The main thesis is that nineteenth-century Bulgarian society did not adopt Sand’s work directly or in its entirety, but rather “domesticated” it by adapting it to its own moral and ideological norms. The study draws on

reception aesthetics (Jauss, Iser), the theory of translation as rewriting (Lefevere), cultural transfer theory, and polysystem theory in order to demonstrate that translation functions as an active mechanism of filtering and rearranging foreign texts. In this context, Bulgarian translators act as cultural mediators who select and adapt Sand's works according to the "horizon of expectations" of the National Revival reader. The analysis shows that predominantly moralizing and pastoral works entered the Bulgarian cultural milieu, while the more radical novels addressing issues of female autonomy, sexuality, and the critique of marriage remained outside the translated corpus. This selective appropriation transforms Sand's image from that of a socially critical emancipatory writer into a "safe" moralist, compatible with the patriarchal values of Revival society. At the same time, her translations perform an important cultural function: they introduce new aesthetic models, romantic motifs, and social sensibilities, while contributing to the formation of the national literary system. The reception of George Sand in the Bulgarian National Revival is thus strictly selective and adaptive, admitting only those elements of European modernity that can be integrated into the local moral and cultural context. This process reveals a broader mechanism of cultural mediation, whereby modernity is appropriated not as a direct transfer but as a transformed and ideologically refracted phenomenon. *Keywords:* George Sand, Bulgarian National Revival, reception, translated literature, cultural transfer

Boyka Ilieva, Assoc. Prof. PhD

ORCID ID: 0000-0002-9649-6295

South-West University "Neofit Rilski"

66 Ivan Mihaylov str., 2700 Blagoevgrad, Bulgaria

Institute for Literature – Bulgarian Academy of Sciences

52 Shipchencki Prohod Blvd., Block 17, 1113 Sofia, Bulgaria

E-mail: boyka.ilieva@gmail.com