

ЕЗИКОВО-СТИЛНИ, ХУДОЖЕСТВЕНИ И МИРОГЛЕДНИ ПРОБЛЕМИ ПРИ ПРЕВОДА НА ТВОРБИ ОТ ГОТХОЛД ЕФРАИМ ЛЕСИНГ

(Принос към теорията на превода)

ЖАНА НИКОЛОВА-ГЪЛЪБОВА

Подобни лоши преводачи са под всякаква критика. Би било добре обаче, ако критиката отвореше навреме благоволява да се принизи до тяхното ниво, защото пакостта, която нанасят, е неописуема („Седмо писмо“ от „Писма върху най-новата немска литература“).

ЛЕСИНГ

През своя кратък живот, изпълнен с изпитания, малки радости и тежки материални затруднения, ГОТХОЛД ЕФРАИМ ЛЕСИНГ (1729—1781) успява да преобрази лика на немската литература и художествена критика и с личното си творческо дело да ги тласне в класическа насока на развитие. Без да се превръща в непримирим изобличител на нравствената поквара и явен борец срещу съсловното неравенство и произвола на феодалния абсолютизъм, той поставя творчеството си на идейна обществена и морална позиция и по този начин открива един нов исторически етап в изкуството като изкуство не заради самото изкуство, а като изкуство със жизнено и национално предназначение, като отражение на действителността с нейните съсловни конфликти, морални проблеми и реално жизнено съдържание. Така изкуството бива изведено от своята чиста естетическа категория и поставено в служба на живота и човека. За тогавашната съвременност тая нова постановка е имала революционен характер, защото за консервативна Германия, за феодално-абсолютната система на управление от крале, херцози, князе и дребни владетели писателите са имали само функцията на дворцови служители с предназначението да възхваляват, но не и да критикуват обществения порядък и да установяват нови художествени норми. В тази светлина Лесинг носи факлата на революционно предвестие, вдъхновено от Френското Просвещение. Поради своя реалистичен усет той много добре е съзнавал, че една революция в Германия може да се извърши само в областта на културния живот, не и в областта на политическата действителност, но това не му пречи въпреки оскъдния залък и непрекъснатите заплахи да остане и без него, да открихне завесата към дълбокото морално разтление в дворовете среди и несъвършенството на държавното устройство. В „Романтичната школа“ Хайнрих Хайне дава най-вярна характеристика за неговата сложна природа на многостранно човешко същество, което в краткото си битие изразходва своите сили в непрекъсната борба с живота и неговите недъзи: „Той беше жива критика на своето време и целият му живот беше полемика.“ Наистина Лесинг не успява да разгърне целия си твор-

чески потенциал в областта на драмата, която е неговото истинско призвание, защото пръска силите си в най-различни отрасли на изкуството, философията, религиозните полемки, теоретичните построения и критическите разглеждания, но много погрешно би било той да се схваща повече като мислител и теоретик, отколкото като поет и драматург. У него тези две склонности са дадени в една обща мисловно-художествена сплав и система. За преобладаването на поетическата дарба са достатъчно доказателство само трите главни големи драматични произведения: драмата „Емилия Галоти“, която поставя началото на гражданската трагедия, комедията „Мина фон Барнхелм“, която и до днес след толкова дълъг живот остава действена, и стихотворната драма „Натан мъдрецът“ — най-възвишената инкарнация на хуманните идеали изобщо, но още по-важно е, че както с теоретическите си трудове, така и с драматическите си творби той остава като пътепоказател за бъдещите поколения с разкрепостената от догмите мисъл, с повика към хуманност и със социалнокритическата си дейност; преди всичко обаче със създаването на един нов мисловен и творчески стил в духа на немската нация и националната култура. Щастливото съчетание между мисъл и поетическа дарба му позволява да разгърне творческата си мисия на широк фронт, да прозре истинската същност на едно национално изкуство, но едновременно и да го ориентира теоретически в кръга на общите естетически норми и повели и така да го издигне като един от върховете на общочовешката култура и общочовешкия морал, преди още Кант (1724—1804) да възвести своята морална философия (1781). Както човешките, така и творческите му измерения надхвърлят обикновената мярка, защото откриват нови перспективи за творческия гений, за развитието на изкуството и демократичното преустройство на обществото, за личната и творческа свобода на човека, за националните идеали, без които са немислими високите върхове, до които достигат Гьоте и Шилер. Благодарение на Лесинг немската литература добива тъкмо със своята национална обособеност международно значение, защото върху фона на национално-моралните проблеми се открояват още по-ярко общочовешките идеали за хуманност и братство между народите, за оная наиндивидуална и наднационална свобода, която е залог за създаването на истинско изкуство и възцаряването на висок общочовешки морал, а с това и за преодоляването на всички недостойни страсти на омраза, завист и потисничество, които рушат хармонията. Цялото литературно течение след него е облянато от стремежа към хармония — лична и обществена, — към класическия идеал за пълно съвършенство и изглаждане на противоречията както между човек и човек, така и между народите и различните вероизповедания.

Първоначалната концепция на драмата „Емилия Галоти“ възниква под влиянието на разказа от римския историк Тит Ливий за красивата дъщеря на плебей Луций Виргиний, който я убива с нож на форума, за да я запази от похотливата страст на децемвира Апий Клавдий. Трагичната смърт на Виргиния става причина за избухването на бунт сред плебеите, за свалянето на децемвира и неговото самоубийство. Лесинг запазва трагичната постановка на фабулата само в нейната чисто семейна и съсловна произшественост, без да я разгърне на широк политическо-обществен фон и като революционна реакция, но и в този си вид тя съдържа много взривен потенциал, така че винаги действа върху зрителя с актуалността на вложените в нея проблеми. Той пренася действието в едно италианско княжество, но характеристиките и конфликтите, както и драматичните ситуации са до такава степен немски, че илюзията се поддържа само от италианските имена на персонажа и монтажно-декорното прикритие.

Изградена в мозаична техника, „Емилия Галоти“ е пробив в стихотворната традиция, завещана от античната трагедия. Написана в проза, тя се отличава с доста ударна сила на диалога, с пъстър езиков облик: чрез различния социален и интелектуален състав на персонажа са обхванати много говорни пластове, степенувани по образна сетивност и емоционална динамика. Нюансировката на речта се разнообразява в още по-висока степен от афектните състояния на действащите лица: тъкмо

афектът динамизира находчивостта и прищпорва мисълта и нейните словесно-образни обрати, той е много по-внушително характероложко средство, отколкото овладяното слово, тъй като поради загубването на контрол над чувството, езика и постъпките истинската природа на човека се разкрива в много по-богата гама на емоционалните и интелектуалните възможности и реакции и в много по-широк обхват на езиково-стилните прояви. Почти всички действащи лица: принцът, Емилия, граф Апиани, графиня Орсина, Клавдия, Одоардо, Маринели, дори бандитите Анджело и Пиро са изобразени в тази двойствена перспектива на емоционално-интелектуалните реакции и езиковата градиция, поради което диалогът се носи от афектно раздвижен мелодичен тон с много възкликания, емоционално заострени въпроси, нахупени от вълнение или бързо темпо изповеди, от заредени с безпощадна социална критика реплики, с реторични повторения на цели изречения или отделни думи. В най-висока степен е екзалтиран от афекта стилът на графиня Орсина, Емилия и Одоардо, но афектът, който движи техните говорни реакции, е различен, макар подбудителят да е един и същ: принцът. При Орсина действа афектът на захвърлената любовница, нараненото човешко достойнство, при Емилия — съприкосновението с една покварена действителност, чужда на нейното непорочно същество, но все пак опасна и съблазнителна за една беззащитна и добродетелна девойка, при Одоардо — потъпканото гражданско достойнство и посегателството върху неговата чест. Тяхната реч се различава не само по степента на афектацията, но и по вътрешната стилизация на изразните средства. Орсина е аристократка, нейната реч разкрива по-изящна езикова култура, придобита и от книгите, докато Емилия е дадена в рамката на благочестива девойка с по-прости изразни средства. Одоардо се очертава като човек с бързи говорни реакции, положителна преценка за хора и събития и категорични изводи и решения, но афектът нарушава спокойната линия на неговото изложение. Като постижение е интересен езикът на Маринели с мигновената адаптация към събеседника и широкия диапазон на оцветяване в подбора на изразните средства. Бързата му нагласа издава съобразителност и умело боравене с целия стилизиран инструментариум на угодлив царедворец и придворен сводник. Самочувството му се подхранва от съзнанието, че е необходим като насъщния хляб за своя господар. Във всички случаи той знае, че в края на краищата престъпленията сплотяват, и след кратка пауза на отдръпване и пробудено угризение принцът ще потърси пак неговата помощ. Той владее всички регистри на човешката реч: угодлива и ласкателна деловитост в минути на спокойно затишие, която в критични мигове на резервираност от страна на принца зарежда със заплашителна диверсия на оттегляне, убедителна дипломатическа сръчност в колебливи ситуации, артистична емоционална нагласа към графиня Орсина или Емилия, служебна изисканост в артистичната роля на пратеник на принца пред граф Апиани и непосредственият изпадане от ролята, когато разговорът взема нежелан обрат, не по-малка артистичност в овладяването на новосъздадената ситуация, макар в афекта да предизвиква граф Апиани към доста отрицателна характеристика на своята личност. Важното е, че успява да създаде възможност да оправдае неуспеха на мисията си пред принца с решителността да се бие на дуел с граф Апиани, макар да преиначава фактите. Още по-голяма овладяност той проявява пред избличителните реплики на Клавдия, когато открито го обвинява в убийството на графа. Сбърза съобразителност той се намесва в най-решителния миг в диалога между принца и Одоардо за връщането на Емилия в Гвастала и почти успява юридически да обоснове необходимостта от престъпството ѝ там. Той влиза в контакт с всички, дори с изпълнителите на престъпните му замисли и съобразно на това оцветява говорните си реакции. В разговора с Анджело издава колко е закоравяла душата му на престъпник. Докато бандитът се трогва от младостта и храбростта на граф Апиани, Маринели ликува, че е откъс отъгва за нанесената обида, но преди всичко, че избягва дуела по най-благоприятния стил за нанесената обида, но преди всичко, че избягва дуела по най-благоприятния за него начин. С право Клавдия го нарича „измет на всички убийци“ и продължава, че дори те не биха го търпели в своята среда. Така неговата реч илюстрира в най-

висока степен разцеплението между слово и сърце: при него тя е плод на артистична адаптация, а не на искрена комуникация и служи за постигане на определени цели и за заблуда. Лъжата и лицемерието са в основата на всичките му действия, те присъствуват неотменно във всички негови реплики. Само в късите реплики насаме прозира разголената му същина на роден престъпник, който единствено пред Анджемо може да покаже истинския си лик.

Орсина е интересна не само като характер, но и като интелект и критически настроен ум. Въпреки дълбокото чувство към принца тя нито за миг не загубва присъдната си способност, колкото и да са неприятни изводите за самата нея. В нейния език се преплитат емоционални елементи с острота на създението и откритата критика на поковарата в дворцовите среди. Той добива разраст и от афекта, който спомага да се разкрие и една друга особеност от нейния стил: пронията, съчетана с подходящи квалификации за дворцовите лакеи и „папагали“. Така репликите ѝ се носят от повишена и степенувана динамична енергия, повторения, размисли върху собствената съдба, внезапни изводи, емоционални паузи, трагична себепрония, която придобива при нея особен облик и я прави интересна дори за Маринели. Тя се явява на сцената едва в четвъртото действие, но присъствува във фабулата още в първото и във висока степен тъкмо тя движи развитието на действието, дори в известен смисъл се явява като *deus ex machina*, но за кратко време, защото Лесинг измества развързката в съвсем неочаквана посока и нагледно показва как би завършила една пиеса с банален край на отмъщение и ревност и как завършва в светлината на морално просветление. Тъкмо Орсина дава кинжала на Одоардо с тайната надежда, че той ще убие принца и по този начин ще отмъсти не само за Емилия, но и за нея, без да подозира, че със същия кинжал той ще пронже сърцето на дъщеря си и от една банална драма ще направи трагедия в класически стил. Иначе „Емилия Галоти“ би останала доста блудкава и всекидневна история на ревност и отмъщение, а така действуваша с неимоверно голям потенциал на морално сътресение, защото тъкмо най-невинното и най-непорочното създание, „ангелът“ на художника Конти, става изкупителната жертва на нравственото разтление в дворцовите среди и на престъпните замисли на Маринели. И тук Лесинг е проявил усет също на голям драматург, защото наказаният престъпник не буди дълбоки морални реакции, тъй като наказанието му напълно задоволява афекта на възмущението, докато ненаказаният престъпник и изкупителната невинна жертва раздвигват цялата морална природа на човека, поддържат живо недоволството от несправедливия изход на конфликта и принуждават към непрекъснат размисъл върху проблематиката, вградена в творбата, но преди всичко се налагат като нарушение на основните човешки права и неразумното устройство на социалния порядък. Това е подтекстът, с който „Емилия Галоти“, макар и в една тяснофабулна проекция, раздвигва духовете и продължава да вълнува и днес съвестта на човечеството. Така Лесинг успява да намери много по-ефектно разрешение от древноримския разказ на Ливий за Виргиния, но преди всичко да превърне слабото момиче в истинска трагична личност, каквато тя не би станала, ако беше само „красив ангел“, а по този начин тя е и човек със земни слабости, но с морална сила на трагична личност.

Българската читателска публика се запознава твърде рано с тази творба на Лесинг: първоначално чрез превода на П. Семерджиев (1873 г.), по-късно чрез преводите на Ат. Гранитски, д-р К. Кръстев, П. Желев, Иван Сакъзов и С. Георгиев. Преводът на Иван Сакъзов претърпява дори три издания. Следвоенната епоха се отличава и с по-големи изисквания към превода по простата причина, че вече има млади хора с по-солодни познания по немски език и немската литература, а не по-малка роля играе и развитието на българския литературен и поетически език чрез вдъхновеното езиковотворческо въображение на новата генерация от писатели, поети и критици. Налагат се нови преводи с по-точно пресъздаване на оригиналния текст, с по-осъвременен български език. Преводачите са най-често из средата на писатели и поети, минали през посвещението на поезията, и затова българската реч

започва да звучи в преводите им с неподозирани досега интонации и музикални съзвучия, макар понякога да не се налучква точното покритие на чуждата дума. В областта на превода от немски език през този период най-очертана преводаческа физиономия добиват Гео Милев, Теодор Траянов, Асен Разцветников и Димитър Стоевски, който до смъртта си остава един от най-продуктивните и даровити тълкуватели на немската поезия и художествена проза. Първите му преводи все още носят белезите на едно още неукрепнало овладяване на текста, на недостатъчно сраждане с идейното съдържание и проблемите на стила, но преди всичко на немощ да се разчете правилно немската реч и да се транспонира на равностоеен български език. Тези недостатъци се хвърлят в очи особено при предкласическите и класическите автори, където е необходима и ориентировка в духа на епохата, и по-сложна езикова подготовка. Макар в сравнение с по-старите преводи на „Емилия Галоти“ неговият превод (1938 г.) да стои на по-високо равнище, Лесинг все още не заговаря на българския читател с пълния и верен текст на своето произведение. Грешки върху грешки, несъобразности върху несъобразности пречат да се разгърне диалогът в своето истинско смислово съдържание, емоционална скала, мелодична динамика и верижна скаченост на репликите. Превежда се като проза, но не като сценична реч, която трябва да изтъкне в интонационен ток смисловите звена и да свърже репликите в органично единство. Заличени са тънките намеци и нюанси, които говорят много по-изразително, заличена е сетивната образност на стила, непосредственото въздействие на върното слово. Вместо да подири българско покритие, преводачът замразява немския израз, а той не говори нищо на българина. Всичко това щеше да остане в архива на минали опити, погребани от самото време след близо половин век. Самият Стоевски положително би подхвърлил този свой пръв опит в областта на драматургията на основен „ремонт“, би го преработил с майсторското умение на дългогодишната си преводаческа практика, преди да се реши да го поднесе отново на читателя. За съжаление той е включен с незначителни поправки в „Избрани творби“ от Лесинг („Народна култура“ — 1984). Главните недостатъци остават голямата неразшифрована драматична тъкан, лошият, измъчен и нефункционален български език, смисловата обърканост, разнизираните реплики, вмъкването на неорганични думи или изрази там, където незнанието е попречило да се разгадае значението на немската фраза. Почти целият превод е блестяща илюстрация за това, как не бива да се превежда. Защо е трябвало да се възкресява един стар превод, който не прави чест нито на преводача, нито на издателството, а най-малко на Лесинг и „Емилия Галоти“? Всеки ще се стъписа пред изкълчения български език, от смисловите несвързаности, от изопачаването на текста. Много мъчно могат да се подберат примери за илюстрация, защото грешките са грешки, но тук не се касае за отделни думи, а за цели откъси. Все пак няколко примера!

Und du wagst es, wieder ans Licht zu kommen?
Du bist seit deiner letzter Mordtat vogelfrei erklärät.

И ти се осмеляваш да излезеш отново? Подир
последното твое убийство ти си обявен във от
законите.

Вместо:
И ти се осмеляваш да се показваш посред бял
ден? След последното убийство, което извър-
ши, ти си обявен във от законите.

Всеки ще се запита какво значи: „да излезеш отново“, а освен това едва ли някой би проумял смисъла на подчертаната фраза, която може да се изтълкува, че именно Анджело е бил убит. Една малка дума и смисълът става двусмислица!

Unsere schönen Damen sind nicht alle Tage zum Malen.

Нашите красиви дами не могат да бъдат ри-
сувани всеки ден.

Вместо:
Нашите красиви дами не са разположени да
позират всеки ден.

Смесва значението на „sich umkehren“ с „sich kehren“ и превежда погрешно:

Und kehre dich um nichts.

И не се обръщай нито веднаж.

вм. И не се грижи повече за това.

С изместено значение са преведени:

Meine Sinne hatten mich verlassen.

Сетивата ми бяха като на мъртва.

вм. Чувствата бяха ме напуснали.

O das wahre Original!

О, истинският модел!

вм. Напълно в нейния стил.

Неразшифрована замразена фраза:

Die Bedeutung ist träumerischer als der Traum.

Значението е по-сънно от самия сън.

вм. Значението е по-нереално от самия сън

Малко странно звучи изразът „гостилница“ в следния откъс:

Може би ще я търсят в някоя *гостилница на градината*.

Става въпрос за парка в летния дворец на принца и не за някоя „гостилница“ в него, а за стопанските сгради (Wirtschaftsgebäude).

Небългарски звучат изразите:

Вашият въпрос е *отчаяно наивен*, *вм.* крайно наивен.

Да я уведомя *по един кротък начин*, *вм.* по деликатен начин.

Най-важната реплика на Емилия за опасностите, които дебнат едно младо момиче, е предадена напълно погрешно, без интонационна линия и художествена стилизация и превод на „jugendlich“:

Ich habe Blut, mein Vater, so *jugendlich*, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. *Ich bin für nichts gut*. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist ein Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele. . .

Аз имам кръв, татко, кръв, по-гопла от всяка друга. И моите чувства са чувства. Не отговарям за нищо. *Не съм годна за нищо*. Познавам дома на Грималди. Той е дом на радостта. Един час там пред очите на майка ми и в душата ми се дигна *такова* размирие. . .

Вм. Аз имам, татко, буйна, гореща кръв като всяко младо момиче. И моите сетива са сетива. За нищо не гарантирам. *На нищо не мога да устоя*. Аз познавам дома на Грималди. Той е дом на *разврата*. Един час там, и то пред очите на майка ми, и в душата ми се надигна вече смут. . .

„Freudenhaus“ значи бордей, публичен дом, дом на разврата, но тук композицията е дадена нарочно разчленена както от съображения за благозвучие: „дома на Грималди — той е дом на разврата“, така и по простата причина, че официално той не е публичен дом. Един много характерен пример за значението на композиция, които могат да заблудят преводача, ако започне да разчепква етимологическия им състав и не се досеща за новопридобитото им специфицирано значение с десемантизация на първия композиционен член, в случая на „Freude“. „Freudenmädchen“ значи проститутки, а не „момичета на радостта“! Поради горната причина много често специфицирани вече композиции се превеждат погрешно, например: Lusttod с „желана смърт“, *вм.* садистична смърт; Gemeinplätze с „обществени места“, *вм.* общи фрази, и т. н.

Репликата на Емилия съдържа и социално-критически потенциал, защото е

характеристика на дворцовия живот, а точно този сценичен ефект е претъпен с безличния превод „дом на радостта“. Така трагедията загубва едно от своите най-критични остриета.

Небългарско звучене имат изрази като:

Вие ме правите *неспокойна*, *вм. тревожите*.

последния дар на вашето *различническо великодушие*, *вм. на вашата разточителна щедрост*, на една тъй *отличителна милост*, *вм. извънредна милост*.

Трагедията на този превод е двойна: обезобразяване на великолепната гражданска драма на Лесинг, която, ако се играе по този превод, ще предизвика положително недоумение у зрителите с неразчетения текст, и още по-печалното разграждане и деформиране на българския език, на тоя свещен дар на нашите деди („език свещен на моите деди“), богат и пребогат с изразни възможности, стига един преводач да го владее, както трябва, и да носи усет за смисловата му логичност. Дори в най-елементарни изрази са нанесени смислови поражения:

Познавате ли тоя ангел? Донякъде, *колкото да я познавам*.

Рафаело не би бил най-великият художествен гений, ако *злощастно* се бе родил без ръце. Вие лъжете за името.

Вм. Познавате ли тоя ангел? Донякъде, колкото да я позная / колкото да позная, че е тя /

Рафаело не би бил най-великият художествен гений, ако по някаква злощастна случайност се бе родил без ръце.

Вие се лъжете в името.

И още един литературен „бисер“ — като илюстрация на недостатъчно разшифрован смисъл:

Als ich dort liebte, war ich immer so leicht, so fröhlich, so ausgelassen. — Nun bin ich von allem das Gegenteil. — Doch nein; nein, nein! Behäglich oder nicht behäglich, ich bin so besser! (I., 3)

Когато обичах, бях всякога *тъй лек*, *тъй весел*, *тъй спокоен*. Сега съм *противното* на всичко това. Ала не, не, не! По-приятно или по-неприятно: *така съм по-добър!*

Вм. Когато обичах нея, ми беше винаги *тъй леко на сърцето*, бях *тъй весел*, *тъй радостен*, *тъй безгрижен!* А сега съм *пълната* *противоположност* на всичко това! Но не! Не, не! По-доволен или по-недоволен, *така се чувствувам!* Или: *ми е!* *по-добре!*

Като имаме предвид, че Лесинг издига в основен принцип на своята езикова естетика яснотата: „Най-голямата яснота за мене винаги е била и най-голямата красота“, първото условие, което се поставя пред преводача на негови творби, трябва да бъде: *пределна яснота*, за да се постигне и *пределна красота*, а тъкмо яснотата липсва в превода на „Емилия Галоти“.

Драматичната поема „*Натан мъдрецът*“ изниква от вътрешна повеля. Отлежала като проект дълги години, тя изведнаж се налага с неотменна настойчивост на творческото съзнание, за да се отреагират вътрешните и външните конфликти и да се намери чисто литературно разрешение на религиозните и моралните спорове. С нея Лесинг изрича последната си дума, която му е иначе отнета в полемиката с Гьоце, хамбургския пастор, фанатичен лутеранец, образец на страстна неверотърпимост, изпълнен с яростна омраза към всяка друга религия. Отдал се на аскетичен живот, той подхвърля всяка проява на по-свободолюбив дух на жестока критика, заклежда театралния институт като безнравствено заведение, нахвърля се наостървено срещу поети и писатели, а Лесинг, който се застъпва за най-широко веротърпимо тълкуване на религията в духа на християнския принцип за любов към ближния и за дейна добродетел, бива избран за прицел на неговите яростни нападки. От двата фронта се разгръща полемика, която избива дори в лични обиди и надхвърля тъкмо онова, което искат да защитят: търпимост и принципа на любов към ближния в собствения пример. Спорът става все по-разпаден и несдържан, превръща се от страна на Гьоце в истинска канонада от статии и памфлети. В озлоблението си прибягва до съдействието на брауншвайгския херцог, който наистина не отнема

оскъдният залък на Лесинг, но издава забрана да продължи полемиката. Всички опити да събори тази блокада на перото и мисълта не успяват: една след друга се редят нови забрани за печат, дори извън пределите на брауншвайгското херцогство. Поставен под това железно похлупак, Лесинг търси начин все пак да развие своето становище и така стига до „глушавата идея“ (в писмо до брат му Карл) да издаде от архивата си плана на една драма, чието съдържание е един вид аналогия към спора с Гюце. Така чрез литературната творба той постига това, което не успява да постигне с богословските си полемки, защото творбата му заговаря с поетическото си слово много по-мощно и с образа на Натан се дава на човечеството най-светлият символ на истинска любов към ближния и веротърпимост.

В общи черти в поемата е вградена основната тъкан на легендата за пръстена, разработена от Бокачо в „Декамерон“, но осмислена на много по-широка плоскост от Лесинг с твърдението, че пръстенът има възшебната сила да прави собственика си „любим и приятен пред бога и хората“, а тъй като истинският пръстен остава неразличим между двете си имитации, всеки от тримата братя трябва да докаже чрез дела, че именно той го притежава — това значи да превърне живота си в непрекъснат нравствен процес, в дейна добродетел. В този смисъл „Натан“ става символ на дейната добродетел, а с това и на хуманните идеали, залегнали в моралната философия на човечеството.

В идейната тъкан на поемата е вплетена фабулата за арабския султан Саладин, предфабулите за семейната трагедия на Натан и неговия приятел Волф фон Вилнек — Асад, брата на Саладин, страничните предистории на Дая, тамплиера и послушника. Така се създава сложна разказвателна структура с няколко действия, които накрая се сливат в едно. Най-интересна е, разбира се, миогледната съпоставка на различните тълкувания за религията и човешките взаимоотношения от противоречивите позиции на народностен произход и вероизповедание, тая пъстра картина на дълбоко всадена омраза и човешки страсти, която постепенно загубва мрачните си багри и просветлява под влияние на всеозаряващата добродетел и любов към ближния на Натан — на евреинна, който се издига над собствените си трагични преживявания и приема да отгледа християнското момиченце точно в момента, когато християни опожаряват дома му в Гат и в пожара загиват собствените му седем деца и съпругата му. За него светът не се състои от народности, от християни, мюсюлмани или евреи, той се състои най-вече от човеци, и то от добри човеци (II, 5). Макар да е евреин, той е най-добрият християнин. От неговата личност лъха величието на човек, издигнал се до символа на непобедима нравственост. Лесинг го е изобразил именно като символ, само като нравствен образ, без външна индивидуалност, без външни черти, но с измерения на едно съвършенство и вътрешна хармония, които надхвърлят човешката представа или живеят само в библейските легенди. Езикът му е израз на неговата хармонична личност, в която наред с мъдростта е вложен реален усет за действителността. Затова както в библейските легенди той говори със сравнения и сетивна образност, за да онагледни дълбоките си прозрения.

Със своята импозантна личност Натан така препокрива другите действащи лица, че те загубват въздействието си, колкото и да имат личен чар, лични нравствени изблици или добродетели. Също и езикът им не се отличава с някаква индивидуална изразителност.

На много високо ниво, с правилно смислово и миогледно тълкуване и вдъхновено перо е преведен „Натан мъдрецът“ от Любомир Илиев. Малко е да се каже за него, че е даровит преводач на стихове или художествена проза — той е просто роден преводач, защото съумява чрез творческо разместване на отделните елементи да изгради българска поетична реч, свързана смислово и в интонационен мелодичен ток, с логична връзка на репликите и поетична патина на стила. Създава се функционално напълно жизнеспособен организъм, който получава биотокове както от автора, така и от преводача. Фактурата на текста е друга, защото я налагат морфологичните и синтактичските трансформации в новото функционално битие и тъкмо

това е най-ценното в неговия превод: той звучи с цялата поетична и смислова гама на българска реч! Раздвижването на общата словесна, морфологична и синтактическа маса, на съзвучия и орнаментално-образни сплитания илюстрира как именно трябва да се претворява една чужда творба, за да зазвучи с целия си функционален потенциал в своето новопридобито битие. Този път Л. Илиев е надмогнал някои слабости от първите преводачески опити в областта на драматургията, например при превода на „Мария Стюарт“, където смислово-мирогледната тъкан бе всеякога правилно разчетена и поради многобройните ампутации на отделни думи или на поголеми съчетания целостта на съдържанието бе пострадала доста. В „Натан“ той е пресъздал с изискана точност и най-малките подробности от текста, макар този факт на места да е довел до увеличаване на стиховете, но мелодичният ток протича така хармонично и увлекателно, че натезаването на стихотворната маса не се чувствава, а освен това със съкращаването на отделни стихове от други реплики се постига отново загубеният баланс. Разбира се, преводът на „Натан“ предлага в сравнение с „Мария Стюарт“ по-малко трудности, защото е в бели стихове, но логическите акценти в двустипните или едностипните реплики, ударният поток на диалога, тънките обрати на мисълта, живият дъх на говореното слово, емоционалната крива в езика на всяко отделно лице, многообразието от стилни похвати, изкуството да се вдъхне динамична раздвиженост на разказа представят също трудности, които само един много даровит преводач може да преодолее. Да не говорим за доброто владение на двата езика. Поначало при превода то е неотменно предусловие и не бива да се поставя на разискване или изтъква като някакво преимущество, но за съжаление преценката винаги се сблъсква тъкмо с липсата на това предусловие, така че невинаги се стига обикновено до художествено-критическо разглеждане на творбата в нейното ново органическо битие, както например при „Емилия Галоти“. Може би свободата на развихрената игра с думи, метрични и смислови единства произтича тъкмо от сигурното владение на двата езика, от богатия поетичен словарь, от широката литературна подготовка, но в дъното на всичко стои личната дарба, изкуството за покоряване и претворяване на чуждия текст, усетът за външната и вътрешната архитектоника. И други владеят добре двата езика, но са лоши преводачи. Едва даровитият преводач прави от превода — превод. А добрият преводач има винаги поетическа жилка, талантиво перо, живо чувство, творческа инвенция, находчиво въображение и преди всичко способността да се вживява в духа на произведението и епохата, да се слива с автора и героите и да говори с тяхното слово и сърце — едно тайнство на сраждането с чуждата поетическа стихия, което рядко се осъществява при посредствения преводач. Това тайнство се чувствава в превода на „Натан“, автор и преводач участвуват със своя творчески пламък в новото битие на тази великолепна творба!

За да не бъдат похвалите ми голословни, както изобщо в критическите отзиви и рецензии за преводи, ще ги подкрепя с няколко примера:

Л. Ил. Дете, злочесто! О, човешка орис!
Armes Kind! Was sind wir Menschen! (I., 1).

Цялата реплика получава много по-ефектна изразна сила със смисловото покритие „О, човешка орис!“, отколкото ако бе преведена дословно: „Какво сме ние хората!“ Това са така наречените смислови еквиваленти, но от разреда на поетическия регистър, заредени с много по-ударна сила на внушение, защото са с разширен смислов обем и емоционален подтекст, подчертан тук с възклика: „о!“, който липсва в оригиналната фактура.

С много по-голяма образна сила на поетическо внушение и емоционално въздействие е изградена и следната реплика, и то благодарение на привнесената дума „крехка“:

очите ѝ помръкнаха, главата
пак рухна на възглавката, лишена
от *крехката* опора на дланта ѝ.

brach ihr Auge wieder, und ihr Haupt,
Dem seines Armes Stütze sich entzog,
Stürzt auf das Kissen. (I., 1).

Находчивост в смисловата перифраза и транспонирането на морфологичните дадености Илиев проявява, както изтъкнахме вече, в много случаи и това е най-голямата отличителност на превода му. Личи умението на опитен шахматист, който ловко разиграва граматическите категории и размества синтактическите цялости, докато намери най-подходящите комбинации в драматичната тъкан:

Сърцето и главата дълго спорят,
преди да кажат кой е победител:
дали ненавистта, дали тъгата —
а твърде често победител няма.

Da müssen Herz und Kopf sich zanken,
Ob Menschenhaß, ob Schwermut siegen soll,
Oft siegt auch keines. (I., 1).

Дословно преводът би трябвало да гласи: „а често не побеждава нито една от двете“, но логичното пропускане веднага ще проличи, защото „сърце“ и „глава“ са от различен род! Така Илиев е намерил изход от тая граматическа дилема с „победител“! Великолепно разрешение за немското „keines“, което важи за двата рода, но на български не може да се преведе!

Друг пример! Особено умение Илиев проявява в поетичното осмисляне на една проста дума, като я развива във фраза и по този начин ѝ придава образна сила на внушение:

преди *безмерната* си благодарност
в позете му *през съзла* да изплача.

bis sie ihren Dank
Zu seinen Füßen *ausgewein*et.

Немският глагол „ausgewein^et“ значи дословно „да изплаче“ и далече нямаше да има това образно внушение, ако беше предаден с лексикалното си покритие. А „благодарност“ получава емоционална градация с привнесеното определение: „безмерната си“.

Поетичното оцветяване на образите и мелодична звучност в свързването на отделните смислови части е характерно почти за целия превод, особено в репликите на дервиша, който си служи с много образно-сетивни фразеологизми:

... че клетва дал да ги изтрие с меч
и огън от лицето на земята,
дори самият той да обеднее.

Daß er mit Stumpf und Stiel sie zu vertilgen
Sich vorgesetzt — und sollt er selbst darüber
Zum Bettler werden.

Идиомът „mit Stumpf und Stiel vertilgen“ обикновено се превежда с „изкоренявам до дъно, изоснови, до шушка, до крак“, но тук преводачът контекстно разкрива друга фразеологична вариация: „изтривам с огън и меч от лицето на земята“ (I., 3). Глагола „sich vorgesetzt“ Илиев разгръща в духа на епохата в по-сложна фраза: „клетва дал“.

Дългата и смислово доста обременена реплика на послушника е сбита в най-изразителната си краткост, като е засилено образното ѝ съдържание:

Нима напуснах светския живот,
за да попадам днес заради други
в суетните въртопи?

Ich darum aus der Welt geschieden, Bin ich
Für mich, um mich für andre mit der Welt
Noch erst recht zu verwickeln? (IV., 1).

Както се вижда, в оригиналния текст се повтаря два пъти думата „Welt“, заменена в превода в първия случай със „светския живот“, във втория със „суетните въртопи“.

Също и някои крилати сентенции са намерили сполучливо покритие:

Е, когато
не се боиш, че нещо ще изгубиш, ти никога
не си го пожелавал.

Was man nicht zu verlieren fürchtet, hat
Man zu besitzen nie geglaubt und nie
Gewünscht. (IV., letzter Auftritt).

Особено сполучливо е преведена мирогледно-възловата формулировка за добротелта като красота (калогатията):

Как само
за добрини гръдта му е открита
и вечно е съзвучна с красотата.

Sein Herz wie offen jeder Tugend,
wie eingestimmt mit jeder Schönheit sei!
(II., 3).

Някои тънкости в разшифроването са улегнали от окоето на преводача и погрешното им предаване нарушава гладкия смислов поток. В разговора (I, 1) Дая не довършва репликата си, Натан я поема и доизказва недовършената от нея мисъл:

ДАЯ... Все пак, Натан...
НАТАН Да, все пак съм еврей!
Кажете каквото имаш да ми кажеш.

Und doch...
Doch bin ich nur ein Jude. — Gelt,
Das willst du sagen?

Преведена правилно, тя гласи:

Да, все пак съм еврей!
Нали това искаш да ми кажеш?

А това личи и от следната реплика на Дая:

Това, което искам да ви кажа,
го знаете достатъчно добре.

Was ich sagen will,
Das wißt Ihr besser. (I., 1).

Не звучи приемливо изразът „ведрата съдба“ за „Glück“. Предполагам, че е печатна грешка, защото не съществува като органична комбинация. Може би е било „щедрата съдба“?

Би трябвало на всяка цена да остане паралелизмът в употребата на образния израз „bei einem Haar“, за да се скачат репликите на Дая и Натан и да се запази логичното ударение, което в превода е изместено и по тоя начин се разкъсва смисловата спойка между тях:

Но Реха щеше заедно с дома ви да изгори!
Как, за малко
да изгори?

Doch Recha wär bei einem Haar mit
Verbrannt.
Verbrannt
bei einem Haar?

Както се вижда от немския текст, Натан повтаря дословно думите на Дая, само че в интонацията на въпрос, а изкуствено създадената успоредница *заедно* — *за малко* става причина „за малко“ да увисне без брънка във въздуха. Този паралелизъм служи също и за илюстрация на психологическото състояние под действието на афекта. В такива случаи човек *инстинктивно повтаря във въпроса си получената информация*. Пълната логично-психологическа фактура би трябвало да гласи:

Но Реха щеше *насмалко* (или: *на косъм*) с дома ви да изгори.
Как *насмалко* (или: *на косъм*) да изгори?

Напълно непонятен остава за читателя калкираният израз:

Никой не е пля
край люаката ми че ще дойде време
мъжа си да последвам в Палестина. (I., 6).

Auch mir ward's vor der Wiege nicht gesungen,
daß ich nur darum meinem Ehegemahl
Nach Palästina folgen würd.

А той значи: едва ли орисниците са ми предсказали, че ще дойде време и т. н. Или по-просто: едва ли ми е било орисано, че... .

Още по-непонятен остава неразшифрваният израз в следния откъс:

Но друга свобода, освен тази,
която бе получил от кинжала
или поне от *кожената примка*.

ihm je für seine Freiheit
Mehr als den ledern Gurt geboten, der
Sein Eisen schleppt. (I., 2).

Каква е тази *кожана примка*? Става въпрос за кожения колан, на който той като зтворник ще влачи железните вериги, но от смисъла нищо не е останало.

Издават от стилната рамка изрази като:

Тъй невероятно
звучи това, че сигурно е слух
и той не струва *пукната пара*.

So klingt das ja so gar — so gar ungläublich,
Daß an der ganzen Sache wohl nichts ist.
(1., 2).

Вместо; в който няма капка истина / или: нищо вярно/. „Не струва пукната пара“ за слух не може да се каже.

По същия начин е вмъкнат съвсем ненамясто изразът „не струва грош дори“ в откъс:

Но то за теб *не струва грош* дори,
та дължин сме да вярваме в това,
което само ти за *чудо* смяташ.

Ei freilich, weise Daja, wär's für dich
Kein Wunder mehr; und deine Wunder nur
Bedürft... verdienen will ich sagen Glauben. (1., 1)

Вместо: но то за теб далече не е чудо
и дължин сме. . .

При това „чудо“ в оригиналния текст се повтаря по мелодични и смислови причини. Защо трябва да се разкъсва този стилин и орнаментално-звукос паралелизъм?

В отделни случаи биха могли да се намерят по-равностойни покрития, например:

Нали така *мъглявата причина*
за нашето спасение

unbegreiflichen Ursache seiner Rettung

Вместо: *невнятната причина* за нашето спасение. Или дори в стила.

на поемата: „*неведома причина*“. Цялата втора поява от първото действие е облъганата от мистериата на „чудото“. Реха смята спасителя си за някакъв ангел и тайственото стечение на обстоятелствата създава чувството за някаква програмираност свише, за да се разплете загадката около сложната зависимост между личности и събития и да възтържествува любовта като обединително звено в междучовешките отношения.

Вероятно е печатна грешка „*споходен*“, вместо „*сподобѣн*“ в израза: „той би желал от божията милост / единствен в този свят да е *споходен*“.

Преводът на „Натан мъдрецът“ трябва да се отбележи като една голяма културна придобивка, защото всеки ще може да се запознае в истинския вид с дълбоките прозрения на Лесинг, да проникне по най-непосредствен път в същината на големите морални, религиозни и общочовешки проблеми, вградени в тази монументална творба.

И понеже става въпрос за „истинския Лесинг“, нека се спрем и на критическите отзиви за „Избрани творби“. Пиша „отзиви“, но всъщност първата от тях е кратка рецензия в стила на безлични и общи отбелязвания, а втората е контрареплика, предизвикана от възмущение срещу нея. В духа на обичайния стереотип авторът на първата рецензия (В е л и з а р И л и е в. Отново Лесинг. — Панорама, кн. 1, 1986), без да е надникнал с по-остро критическо око в отделните преводи, твърди, че това издание на Лесинг било „достигнало истински връх в досегашната рецензия на Лесинг у нас“, но неговото твърдение остава голословно венцехваление, без нито една-единствена убедителна илюстрация, а Ваня Митева (в. АБВ от 10 юни 1986, брой 23) въз основа на няколко грешки отхвърля безпрекословно целия превод на басните, като пренебрегва напълно останалите творби и така създава чувство на неудовлетвореност у читателя. Оправданото ѝ възмущение явно не се отнася само до басните. Но както Илиев, така и Митева не са разтворили страниците на „Емилия Галоти“, в които щяха да открият ако не във всеки ред, то поне през ред още възмутителни грешки, недомислия, изопачавания на смисъла и органични дистонии. А в диалозите на „Ернст и Фалк“ (преводачка Джудита Вермут), от които така се възхищава В. Илиев, щяха да се натъкнат на още по-ярки доказателства за преводаческа немощ да се разтълкува правилно мирогледно-смисловата тъкан. Не бива така леко човек да се увлича в прекалени хвалби и да поставя диагноза за блестяща

функционалност, когато целият организъм е засегнат от сериозни недъзи. Защо и в областта на критиката да не се ликвидира най-сетне с повърхностната диагностична практика, да не се прилагат новите методи на всеотранно функционално изследване? Защо и в областта на критиката да не се прониква зад външната фасада, да не се направи сравнителна съпоставка между двата текста — на двата организма, — за да се установи какво липсва на ретортената рожба, за да функционира и диша правилно? В новия том от избрани творби на Лесинг единствено „Натан мъдрецът“, откъсите от „Хамбургска драматургия“ (преводач Любомир Огнянов) и „Лаокоон“ (преводач Иван Атанасов) функционират пълноценно и дишат без астматични кризи, защото са превъплътени в един функционално нормален организъм, докато някои от другите преводи се нуждаят от малки или по-големи пластични манипулации, дори от „сърдечни стимулатори“ и присаждания на органи, за да могат да проговорят и на български с езика и внушението на истинския Лесинг!

„Писмата върху (не както е в заглавието на превода: *отнасящи се до*) най-новата немска литература“, публикувани навремето от Лесинг в списанието със същото име, изиграват отчасти ролята на литературна революция. Написани в лек фейлетонен тон, изпъстрени с остри подигравки, духовити остроумия, саркастични намеци, те подлагат на критическа преценка литературните явления и разбиват много от установените догми и традиционни схващания. В тома от „Избрани творби“ са поместени само няколко писма в превод на Джудита Вермут. Въпреки явното старание да се разтълкува правилно немския текст и да се изчерпи напълно вложенният в него смисъл, преводът остава само при доброто желание. На преводачката липсват все още литературен опит, умението да дешифрира, набито око за тънките смислови нюанси, но преди всичко творческо перо, усет за архитектониката на българската реч, поради което всичко в превода се нуждае от основна преработка, за да заговори той с езика и стила на Лесинг. Не са разчетени правилно дори най-обикновени откъси, а това се отразява на смисъла, особено когато той се отнася до важни мирогледни звена или се привнасят в него погрешни съдържания, както в следния случай:

Kurz, er wollte nicht sowohl unser altes Theater verbessern als der Schöpfer eines ganz neuen sein. Und was für eines neuen? Eines französisierenden, ohne zu untersuchen, ob dieses französisierende Theater der deutschen Denkungsart angemessen sei oder nicht (1).

Вермут

Накратко, той не толкова се стремеше да издигне стария ни театър, колкото да бъде неговият нов създател. Но какъв създател? Френски поклонник, без да разсъди дали подражаващият на французите театър е пригодно за немския начин на мислене.

Накратко, той не само искаше да подобри стария ни театър, но и да създаде един напълно нов театър. И то какъв нов театър? Един театър по френски образец, без да прецени дали един театър по френски образец ще отговаря на немския начин на мислене, или не.

Първото изречение съдържа логическа несъвместимост: стреми се да издигне стария театър и да стане негов нов създател — на стария ли театър? Каква нужда има това да го издига, щом като отново ще го създава като „стар“! Та той съществува в тоя си стар вид! Второто и третото изречение, освен че представят синтактически анаколутни, т. е. липсва им смислова спойка, нямат нищо общо с текста на Лесинг, защото това, което е в текста, значи нещо съвсем друго! Отнася се не до „нов създател“, а до „новия театър“ и това личи напълно ясно от апозичията в следните две изречения, но преводачката не е разгадала тая проста синтактическа фигурация:

eines ganz neuen / Theaters / — und was für eines neuen Theaters — Eines Französierenden.

Фразата „френски поклонник“ изобщо е недомислие, съчинено от преводачката, а много лесно можеше да се отгатне смисълът, тъй като и трите изречения са в родителен падеж, както се вижда от немската илюстрация. Синтактически последните две изречения са приложения към първото изречение. И така целият откъс говори само за едно: за преводаческа немоц да се разгадае тази проста смислова зависимост.

При това подлогът „френски поклонник“ увисва във въздуха и логически не се свързва с останалата част от изречението.

Цели смислови блокове са претърпели по-малки или по-големи поражения, но най-безпощадно е засегнат българският език, подхвърлен на истинско изтезание, задърстен от калкирани конфигурации, подчинени изречения и нефункционални съчетания. Дори в простите съчленения преводачката не постига логично-функционална спойка:

и най-сериозното (nichts eifriger), което лекарите му предписвали, било спокойствие и търпение.

Вместо: . . . и хирурзите му препоръчвали най-настойчиво покой и търпение.
... seine Wundärzte empföhlen ihm nichts eifriger als Ruhe und Geduld.

Така се избягва относителното изречение, което утежнява разказа, а и в оригиналния текст го няма!

Погрешно са преведени и следните откъси:

За читателя може би не е безразлично, но аз ще споделя с него това.

Вместо: За читателя е може би напълно (съвсем) безразлично, но аз ще споделя с него това.
... kann dem Publico. . . sehr gleichgültig sein (Einleitung).

Грешката в разчитането на текста е довела до несъобразност и в синтактичката спойка между двете изречения.

Недоглеждане или печатна грешка се крие в израза:

с поетическа надменност, вместо: с пиетическа надменност (7).

... mit einem so pietistischen Stolze.

Такива грешки са често явление и човек не бива да проявява дребнавост, когато са рядко изключение, но тук те са повсеместно доказателство за нехайно отношение към възложената задача, както от страна на преводачката, така и от страна на редактора. Това доказва и следният пример, който едва ли можем да преценим като недоглеждане, а чисто и просто поставя под съмнение езиковата подготовка на преводачката:

Към тази цел младостта прибавя колкото се може по-рано вкуса към красивото, доброто. Zu dieser Absicht. . . löbte man der Jugend so früh als möglich den Geschmack am Schönen, Guten. . . ein.

Правилно преведено: За тази цел (или: В този аспект) би трябвало да се вдъхне на младостта / на младите хора, на младежите, на подрастващото поколение /, колкото се може по-рано вкус / усет / към красивото и доброто (9. писмо).

Трябва ли да се изтъква, че подлогът на изречението не е „Jugend“, а „тап“ и че „Jugend“ значи тук не „младост“, а „младежта“. Освен това глаголът е в Конюнктив: löbte ein! Такива грешки са прости за ученици, но не и на преводач, който се наема да превежда Лесинг!

По същия начин са преведени и диалозите за франкмасоните „Ернст и Фалк“ — пъстра смесица от правилно и погрешно разчетени и разтълкувани мисли. При това в първия диалог се изпуснати две цели реплики (с. 455). Пренебрегва се най-елементарният принцип в строежа на един диалог: скачването на репликите чрез сигнални думи. В „Разговорите на Лесинг с Фридрих Хайнрих Якоби за Спиноза“ положението не е по-добро. Всяко изречение подлежи на обработка и редактиране, за да зазвучи с философския залеж на оригинала, но преди всичко като понятна гладка българска реч. Такива текстове трябва да се възлагат на хора с обиграно перо, с философска ерудиция и култура. А може би и редакторът е погледнал през пръсти на задължението си. . .

В превода на „Възпитанието на човешки род“ (преводач Емилия Стайчева), издържан донякъде в художествена дословност, можеше в интереса на стила да се

постигне повече богословска колоритност, ако се бяха запазили характерните отличителности на текста. Не биваше да се заместват образни изрази, клиширани вече в богословския стил, с общи понятия и по този начин да се унищожава индивидуалният облик на езика:

Бог бил намесен навред (§ 1).
Gott hätte seine Hand bei allem.

Вместо: Божият пръст / божата ръка / участвувал/а/ във всичко
/ или: бог имал пръст във всичко /.

„Навред“ има локално значение, докато тук става въпрос, че божата ръка била намесена във всичко, във всяко нищо.

Пак в интереса на художествената стилизация можеше на много места да се постигне повече стегнатост, да се избягнат относителните изречения и да се запазят образните конфигурации, обезличени в безобразни заместители:

Не държи гледката, която го е възхитила, непременно да възхити и друго.
auch jedes andere Auge entzücken müsse (Einleitung).

Вместо: ... непременно да възхити и всяко друго око.

С убита багреност е преведен изразът:

das sanfte Abendrot с „мекият залез“, вместо: нежното зарево на залязващото слънце.

Небългарско звучене има изразът: in den Glauben gestürzt

„гласнали да вярват“, вместо: им внушили вярата, убеждението.

Синтактически неправилна е предложната служба при глаголите:

„запознае и приобщи към“, вместо: запознае и приобщи с.

Грамматически анаколут, т. е. нарушена синтактическа спойка между двете отделни изречения, представя:

„нека да предположим, че онези учения изобщо не само липсват, а не са дори истинни.“

Вместо: Да предположим, че онези учения изобщо не съществуват, дори че не са истинни.

Една веща редакторска ръка би допринесла много за по-ясната мисловна релефност, стилна завършеност и гладкост на текста. Така човек непрекъснато се натъква на дребни или по-груби опущения, на стилови несъобразности и съзнателно нарушение на реторични особености поради погрешното им разбиране или от страха да не се повтаря една и съща дума, а тъкмо повторението е реторичен похват за набиване на едно понятие или за изграждането на мисловна успоредница:

и тук детето отведнъж *узнава* доброто, което е притежавало в дома на баща си, без да го *осъзнава* (§ 19).

und hier *erkannte* es auf einmal das Gute, das es in seines Vaters Hause gehabt und nicht *erkannt* hatte.

Вместо: и тук детето внезапно *осъзнава* доброто, което е притежавало в бащиния си дом, без да го е *осъзнавало*.

Както се вижда, има и грешка в употребата на времето: *осъзнавал*! Пак в мисловна и словесна успоредница са дадени двете изречения в § 22, но тя е разкъсана в превода:

... *beweiset* ebensowenig wider den göttlichen Ursprung dieser Bücher wäre darum das Dasein Gottes minder *erwiesen*?

също смятам, че не е *доказателство* срещу божествения произход на тези книги поради това *по-малко ли е сигурно* съществуването на бога?

Вместо: това *по-малко доказателство* ли е за съществуването на бога?

Защо е било нужно да се замества антитезата с „по-малко ли е сигурно“?

По начало Лесинг си служи с езика на Библията, той е дете на пастор, още от най-ранна възраст се възпитавал в духа на катехизиса, учи в Майсенското училище, в което най-много часове се отделят за религиозно обучение, води години наред богословски полемики с разни духовници, така че неговият стил се оформя главно под тези влияния. В този смисъл вместо „единният бог“ трябва да стои „единственият бог“ (§ 13), също и „единсъщността на бога“, не „единството на бога“ (§ 22). Библейския израз от „Съдния израеливи“ (гл. 2, 10) Ст. превежда „да бъдат събрани при бащите си“ (§ 45), *вместо* с дословното: „да бъдат прибрани при отците (предците си“, както е в Библията. А какво да се каже за замразеното от немския текст име „Хиоб“ (§ 29) *вместо* „Йов“!!! Най-простата филологическа операция щеше да доведе до разгадаването на истинското име. Началното „h“ отпада при транспонирането на името от немски на български, както и в много други случаи: например Häresie — ерес, Navarie — авария, Heuristik — евристика, а „b“ в библейските имена се предава с „в“, например: Abraham — Аврам, Abel — Авел, така че Hiob е Йов! Невжествената грешка продължава и в обяснителните бележки: „От стария завет — ки. за Хиоб — като символ на преследван от нещастия човек“ (с. 530).

Поне символът трябваше да подсказва на преводачката или редактора за кой Хиоб става дума!

В § 24 смисълът е пострадал поради изпускането на определеното към чудото: zu einem von Mose bis auf Christum ununterbrochen fortdauernden Wunder и така се губи връзката между двата параграфа:

„Това продължаващо чудо. . . (§ 25).

Отделни думи създават също трудности на преводачката, поради което ги предава с непълна смислова стойност:

„своята истинност“ (§ 6) за Lauterkeit, *вместо* своята неизменна или първоначална чистота или в чистия си вид.

„нежност“ (§ 19) за Liebkosungen, *вм.* милувки.

„най-грубият народ“ (§ 8) за das ungeschleiftenste Volk, *вместо* най-примитивният, най-цивилизованият, най-недоделаният народ.

Навярно печатна грешка е преводът на ungeläufige Wahrheit (§ 30) с „необичайна истина“, *вместо*: необичайна истина.

„Възпитанието на човешкия род“ представя основа за изграждане на хармонична възпитателна система от откровенията на бога и човешкия разум. В процеса на вътрешното развитие човек постепенно стигал до висшия морален извод да върши добро заради самото добро, а това значело да превърне живота си в непрекъснато дейно добротворство, без да очаква възмездие тук на земята или на небето. Езикът не представя никакви проблеми за човек, свикнал да различа философско-богословска проза, но се изисква все пак задълбочаване и точно тълкуване, за да може да се говори за пълно постижение.

При превода на творби от Лесинг се вижда колко разнообразно са оцветени езикът и стилът на автори като него, включили в своя езиков опит почти цялата енциклопедическа терминология, и то пречупена през творческия мозък на писател, поет, драматург, богослов, полемик, критик, философ, възпитател, изкуствовед, театровед. А тая пъстра словесна мозайка изисква и от преводача многостранна езикова култура и литературно-философска осведоменост. За преводач като Любомир Огнянов с дълга писателска, научна и литературоведска дейност, минал през посещенията на поезията и творческото пресъздаване на Шекспир, е било приятно замесване да възпроизведе и на български език схващанията на Лесинг за театъра, мисълта за езикът на „Хамбургска драматургия“ да не е от най-леките и художествено недържан. Теорията не преследва художествени ефекти, а яснота. Преводът звучи на български естествено в неговата нова функционалност. Също и откъсът от „Лесинг“

коон", в превод на Иван Атанасов, представя образцов адекват на оригинала, колкото и да е неудобно да дам тази преценка, защото аз съм редакторка на тази творба.

Малките стихотворни творби, епиграми и басни създават погрешното впечатление, че по-лесно се превеждат, а всъщност всяка една от тях крие структурни трудности, сложни ритмико-метрични и логични тънкости. В това отношение преводачите на тази част от тома — Красен Русев и Божанка Добрева — е трябвало да се пренагласяват вътрешно към тематичната и словесна фактура на всяко отделно стихотворение, на всяка епиграма, на всяка басня. Много умело е налучкал фриволния характер на малките стихотворни творби и духовитата поанта Красен Русев, без ни най-малко да нахърни съдържанието или да наруши смисъла. Заглавието „Обсебница“ звучи изкуствено изковано. А защо не „Крадлата“ или „Похитителката“? Сполучливо са преведени и епиграмите, макар тук-там да се налагат малки пластични поправки, но поначало личи даровитото перо и усет за изграждането на смисловия връх.

На отделни места с изискан вкус и стилно умение са преведени басните от Б. Добрева. Избягнала е ловко словесните задръствания и струпвания, постигнала е гладка и лекоподвижна разказвателна фактура, а поантата е заострена с моралната поука. Общото хубаво впечатление и прогноза за успешна преводаческа дейност за съжаление развалят осакатените смислово преводи на редица басни, особено на „Явлението“ (вместо „Видението“) и „Еленът“, в които тя е допуснала неправилно тълкуване. Типичен пример за преводаческа самонадеяност и нехайство да се разгърне речникът или да се провери значението на думата в обяснителните бележки в края на немското издание. Тогава щеше да види, че „Erscheinung“ значи в своята многозначност и „видение“, напр. *Erscheinungen haben* „имам видения, халюцинации и че „Elend“ значи „лос“ и смисълът щеше да намери правилно разгадаване. Така се дава възможност за отрицателна преценка. А къде е бил и редакторът, та един обикновен читател да се намесва със своята много по-веща критическа редакция? (Вж. Валя Митева, АБВ).

Като замисъл „Избрани творби“ от Лесинг е едно голямо дело, като постижение страда от известните недъзи на преводната литература. Основната грешка е поместването на „Емилия Галоти“ в един превод отпреди половин век! Главният недостатък на другите преводи е липсата на веща редакция. Пресее ли се всичко през едно гъсто сито, ще останат малко златни зърна!

Тъй като предстоят и други многотомни издания, в които положително ще се включат и стари преводи, трябва да се почерпи поука от този злощастен опит! Времето е най-големият враг на стария превод! То не търпи застой, а изисква по-високи върхове на майсторско превъплъщение.