

Александър Пушкин. *Драматургия. Театрална естетика* (съставителство, предговор, коментарен апарат и превод от руски: Людмил Димитров). София: ИК „Колибри“, 2019, 568 с. ISBN 978-619-02-0526-5.

Новоизлезлият превод на Пушкиновата драматургия е несъмнено най-интригуващото събитие за българската русистика през 2019 година. Изданието увенчава дългогодишните усилия на известния преподавател по руска литература проф. д-р Людмил Димитров – усилия, които без преувеличение можем да наречем преводачески и научен подвиг.

В своята съдържателна предговорна студия *Пушкин и театърът: сбъднати и несбъднати замисли* (11 – 43)¹ проф. Л. Димитров отбелязва: „В настоящия том за първи път на български език – и в нов превод – са събрани всички достигнали до нас текстове на Александър Сергеевич Пушкин (1799 – 1837), посветени на драмата и театъра: завършените му пиеси, написаните, но отпаднали от тях сцени, самостоятелни откъси, планове, както и статии, размисли, бележки, приписки, писма“ (11, к. м.)². В известен смисъл обаче изданието не е само „нов превод“ на известните Пушкинови драматургични творби, но справедливо носи и заглавието *Театрална естетика*, защото експлицира текстове (много от които също се превеждат за първи път на български език), засягащи широк биографичен и творчески контекст (вж. 279 – 380), като „по този начин читателят получава възможността да изгради своя обективна представа за неговото (на Пушкин – бел. Н. Н.) отношение към писането за сцена и към спектакъла като събитие“ (11).

Проф. Димитров е един от най-ярките и задълбочени изследователи в България на руския театър от XIX век, автор е на редица стойностни научни разработки в тази област³. Той поставя и изяснява (в споменатия вече предговор) редица въпроси и проблеми, свързани както с личността на Пушкин като автор на драматургични текстове, така и с ре-

¹ В кръгли скоби отбелязваме страниците към коментираното издание.

² Всички курсиви са на Людмил Димитров, а специално уговорените с „к. м.“ са мои – Н. Н.

³ Препращаме към неговите най-фундаментални монографични изследвания: „*Четверо-евангелие*“ от Пушкин. *Опит за изучение на драматургичния цикъл „Малки трагедии“* (София: Факел, 1999); *Да размисваш Меломена, или Чехов на големия път към драмата* (София: Факел, 2013); *Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона* (София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2017).

цепцията на неговата театрална естетика. Според изследователя главният мотив за насочването на поета Пушкин към сцената е желанието му „да каже други неща“ по „друг начин“ (12), което обаче се оказва невъзможно в границите на господстващата конвенционална театрална естетика. За руския автор не само създаването на творбата, но и нейното послание е „сакрален акт“, което принципно не позволява на метафизичния текст⁴ да се помести в прокрустовото ложе на ширещата се по онова време класицистична театрална поетика.

Още със знаменития си театрален дебют – драмата *Борис Годунов*, Пушкин „предприема най-рискования си експеримент“ (16) за създаване на съвършено оригинална драматургия, като, първо, категорично „взривява“ конвенциите за единство на време, място и действие; второ, отказва се от петактното деление; трето, променя господстващата функция на главния герой; и четвърто, създава драматургия, която „разчита на сложно надградена литературност“, конституираща „Логоса като двуизмерен концепт, в който мълчанието например би могло да бъде далеч по-определящо и „крещящо“, отколкото говоренето“ (13).

Интерес буди и наблюдението на Людмил Димитров, че „театърът на Пушкин е театър без завеса“ (19), т. е. „без скиния“, което означава, че допуска „директно в светлото действие, избрало за топос „олтара“, там, където „на „сцената“ са и актьорите, и зрителите с омесени роли – зрителите са актьори не по-малко от степента, в която актьорите са зрители“ (пак там). Новаторско е и тълкуването на кабалистичната сакрална символика на числата, „монтирани“ в композиционния строеж на текста на принципа на окултната геометрия⁵; както и припознаването в структурата на *Борис Годунов* на „конфигурацията на „повален“ конус, с широката си кръгова основа „отворен“ към Русия [...], а с върха си сочещ осуетената посока „навън“, отказвайки да сбъдне поредната инсинуация с предчувствие за фатални исторически последици“ (21 – 22). Все пак ни се струва, че в някои (макар и редки) моменти изследователят прекрочва границата, отделяща интерпретацията от свръхинтерпретацията. Такъв е спорният случай с тълкуването на заглавието „Борис Годунов“, което според учения „носи криптограмно вписана номинацията на култовия образ – *БОРИС ГОДУНОВ*, което не се променя при транслитерация – *Boris GODUNOV*“ (22). Да приемем подобна херменевтична

⁴ Под „метафизичен текст“ разбираме текст, който не описва (а следователно) и не се подчинява на непосредственото човешко усещане за „реалността“ на времепространството.

⁵ В това Л. Димитров провижда масонско влияние, потвърждаващо се от факта, че през май 1821 г. в Кишинев Пушкин е приет за член на масонската ложа „Овидий“ (15).

теза, би означавало, че ако историческият персонаж носеше някакво друго име, то авторът не би го използвал, за да озаглави трагедията.

Безспорно концептуално вярна е обаче визията на проф. Димитров, че ако трагедията *Борис Годунов* е своеобразен художествен експеримент на Пушкин да представи философия на руската история, то цикълът *Малки трагедии* „драматизира общоевропейския исторически процес, като го универсализира и естетизира, кодифицирайки и архетипните измерения на разгърнатите страсти, и идеологическите конотации в тях до равнище на философия на историята“ (25). Както е известно, действието на първата трагедия от цикъла *Малки трагедии* – *Скъперникът рицар*, се развива в средновековна Франция; *Каменният гост* – в ренесансова Испания; *Пир по време на чума* – в просветителска Англия (XVII в.), а *Моцарт и Салиери* – в Австрия (в края на XVIII в.). Освен като психо-физическа история на страстите човешки, според Людмил Димитров цикълът *Малки трагедии* следва „структурата на евангелските текстове“ (28). Майсторски обигравайки етимологията на „страст“ и „страдание“, но и „страст“ като „любов“, изследователят убедително подкрепя тезата си, че Пушкиновият цикъл от четири пиеси е „огледален образ“ на Четвероевангелието, което е духовната биография на Богочовешката Личност (вж. с. 29).

Към края на своята научна студия, която е предговор към преводния корпус на Пушкиновата драматургия, Людмил Димитров обръща специално внимание и на още три драматургични произведения на руския автор: *Сцена от Фауст*, *Русалка* и *Сцени от рицарските времена*. Изследователят успешно полемизира с мнението на повечето учени, че *Сцена от Фауст* е творба, която най-колебливо може да бъде определена като *драматургична*. Напротив, поради жанровата номинация „сцена“, диалогичната форма и указание на имената на персонажите, както и темата за „манипулативните издевателства над съзнанието“ именно *Сцена от Фауст* „е нещо като пред- и първопроходник на жанра „малка трагедия“ (30 – 31). С приносната си теза, че тази творба „подказва започналата трансформация в мисленето на автора от монолитност към фрагментарност“ (485) на театралната форма, Людмил Димитров разширява обема и хоризонта на Пушкиновата драматургия.

Що се отнася до *Русалка*, изследователят я нарежда „сред най-мистичните и едновременно с това най-сценични Пушкинови опити“ и ако „малките трагедии“ са по-скоро своеобразни *финали* на големи драми, разиграли се по-рано (според мисълта на Й. Алтман), то според българския учен „*Русалка* убедително създава алюзия за голяма драма, разиграваща се тук и сега, без финал“ (32). Именно тази „недовършеност“

провокира множество опити (шест засега) за дописване на Пушкиновия шедьовър (от А. Ф. Велтман, Д. П. Зуев, Вл. Набоков и др.) (вж. с. 33).

Частта, посветена на анализа на Пушкиновата драматургия, завършва с кратко обсъждане на най-късния и недовършен драматургичен текст на руския автор – *Сцени от рицарските времена*. Според изследователя тук „сюжетът е само маркиран, отвеждащ в Западноевропейското средновековие, и в много отношения се *съизмерва* с малката трагедия *Скъперникът рицар* – наблюдава се *дублиране* на имена, реалии и проблеми“ (37).

Интересен, но провокиращ и полемичен диалог представлява обобщаващият параграф за Пушкиновата театрална естетика. Изказаното от проф. Димитров мнение, че „Пушкин, разколебавайки категоричността на конвенционалните драматически традиции и нормативни постулати, в замяна *не предлага категорично формулирани нови*“ (38), не би могло да не предизвика дискусия. Съгласни сме с това, че „обществото, привикнало да мисли с трафарети, не приема неговите (на Пушкин – бел. Н. Н.) дръзновения и не ги подкрепя“ (пак там), съгласни сме и с факта, че „поетът *не оставя* завършена и последователна *система* от естетически възгледи за театъра и за *принципите*, които трябва да следва един драматург (39, к. м.). Но е безспорен факт, че *без* Пушкиновите *драматургични образци* би бил немислим и *уникалният* театрален модел на „руския театър“ след него. Би била немислима (във вида, в който ни е позната) драматургията на Лермонтов, Гогол, Чехов и дори тази на Толстой. Така че великият руски поет може и да не е оставил теоретични изследвания върху театъра, нито сбор от правила (това не е и негова работа), но той „учи“ *непосредствено* чрез своето творчество. Защото мисията на истинския творец е да *показва*, а не да *казва*, или ако цитираме думите на самия Пушкин (впрочем казани точно „за трагедията“): може да няма „никакви правила, но не и никакво изкуство“ (299). Това е, разбира се, тема за дълъг и сложен разговор, чието място не е на страниците на една кратка рецензия.

Всъщност най-главното за обговаряния корпус, съставен от преводни драматургични творби на А. С. Пушкин, е самият *превод*. Ето защо е задължително да кажем няколко думи и за него.

Предварително следва да отбележим, че Людмил Димитров е опитен преводач, отдавна изкушен и посветен в тайните на това изкуство⁶. И все пак какво провокира (и оправдава) необходимостта от *нов* български превод?

⁶ Достатъчно е в тази връзка да припомним блестящия му превод на творбата *Опасният съсед* (*Опасный сосед*, 1811) на Василий Львович Пушкин (вуйчото на самия А. С. Пушкин) – вж. В. Л. Пушкин. *Опасният съсед*. Прев. Людмил Димитров. София: Диоген, 2008.

В коментарите (за които можем да потвърдим, че в научно отношение са безупречно изработени) към *Борис Годунов* самият Л. Димитров (след като подробно проследява преводаческата история и рецепция на трагедията в България) изтъква, че последният превод, осъществен от Любен Любенов (1987 г.), има както своите предимства, така и своите недостатъци. Предимствата му се състоят в това, че Л. Любенов е „опитен преводач, владеещ прозодията и историческите реалии“, което му позволява да поправи „неточности и отклонения при няколко по-ранни тълкувания (тези на К. Христов, М. Грубешлиева, Хр. Радевски)“ (403). Но от друга страна, в този превод се забелязват редица „грапавини“ и „слабости“, откривани предимно „в множеството ненужни *инверсии*, в опита за частично „високо“ стилизиране на изказа, което звучи *архаично* за втората половина на XX век“ (403, к. м.).

Борис Годунов на Пушкин е със сложна поетологична организация, състояща се от бели стихове в петостъпен ямб (само в някои случаи се срещат римувани места) и редувани с кратки сцени в проза. Действително в своя авторски превод на творбата Людмил Димитров успява в голяма степен да преодолее многобройните трудности и предизвикателства, които този класически текст отправя към поколения преводачи. На първо място съвременният преводач успешно предава вътрешния ритъм на фразата, като по този начин избягва наивните грешки на своите предшественици, едва „прохождащи в силаботоническата фактура на формирация се български поетически изказ“, и превръща текста от чисто „осведомителен“ в пълноценен за критическо осмисляне и много по-*пригоден* за сценична интерпретация (401). Известно е, че измамната лексикална близост между българския и руския език е подвела немалко преводачи. Например фразата на Воротински:

Зачем же ты его не **уничтожил**? (188)⁷

Любен Любенов превежда така:

Защо не го **унищожи** тогава? (228)⁸

Докато интерпретацията на Людмил Димитров изглежда така:

⁷ Всички цитати от Пушкиновата драматургия на руски език са по изданието: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений в десяти томах* (4 изд.). Ленинград: Наука, т. 5: 185 – 481, и по-нататък ще се отбелязват само с посочване на страницата в кръгли скоби. Подчертаното навсякъде е мое – Н. Н.

⁸ Позоваването на преводните театрални творби на Пушкин са по изданието: А. С. Пушкин. *Избрани творби в три тома*. София: Народна култура, 1989, т. 2: 225 – 380, и по-нататък ще се отбелязват само със страницата в кръгли скоби. Подчертаното навсякъде е мое – Н. Н.

Защо не го **разнищи** на мига? (50).

По този начин съвременният преводач, от една страна, успешно избягва увлеченията по буквализма и езиковата интерференция, а от друга – освежава изказа, прави го по-близък до сегашното състояние на речта.

И сложните за превод форми (със засилена идиоматична знаковост) също намират различен езиков израз. Например в комичната сцена с жената и детето при избора на Борис Годунов за цар⁹:

Баба (с ребѣнком).
Агу! не плачь, не плачь, вот бука, бука
Тебя возьмет! агу, агу!.. не плачь! (194)

Л. Любенов интерпретира така:

Жена (с дете)
Гу-гу! Недей рева – виж **торбалан**
дошъл е пак. Гу-гу, мълчи, гу-гу! (233)

Докато Л. Димитров намира според нас по-близък до българския контекст езиков образ:

Жена (с **пеленаче**)
А-гу! Спри, спри да плачеш; **Баба Меца**
ще дойде да те вземе! Спри! А-гу... (54)

С особена виртуозна лекота се отличава преводът на Людмил Димитров при сказовата стилизация на персонажната реч. Такъв е например случаят при своеобразното „състезание“ с поетични каламбури между скитация монах Варлаам и бягащия от Русия Григорий:

Варлаам.
А пьяному рай, отец Мисаил! Выпьем же чарочку за шинкарочку...
Однако, отец Мисаил, когда я пью, так трезвых не люблю; **ино дело пьянство, а иное чванство**; хочешь жить, как мы, милости просим – нет, так убирайся, проваливай: скоморох попу не товарищ.

Григорий.
Пей да себя разумей, отец Варлаам! Видишь, и я порой складно говорить умею. (211)

⁹ Впрочем дори заглавието на тази сцена *Девичье поле. Новодевичий монастырь* (194) Л. Любенов превежда също до голяма степен буквално като *Девическо поле. Новодевически манастир* (232), докато Л. Димитров – много по-творчески и езиково адекватно като *Момино поле. Новодевичият манастир* (54).

Людмил Димитров успява да предаде тази сложна стилистика, като, от една страна, запазва духовно-семантичното сходство с оригинала, а от друга – сполучливо го преобразява:

Варлаам

А пиян ли си – твой е раят, отче Мисаиле! Вдигаме наздравница за кръчмарката красавица...

Право да ти кажа, отче Мисаиле, като се черпим и замезваме, най ги недолюбвам трезвите; **по-добре лют къркач, отколкото надут зяпач**; ако приемаш да живееш като нас – моля, заповядай; ако не – метла, обирай си крушите: поп и палячо не са си еш.

Григорий

Пий, но първо себе си надвий, отче Варлааме! Виждаш ли – и аз мога да ги докарвам понякога. (69)

На пръв поглед интерпретацията на Любен Любенов на думата *чванство* в каламбура *ино дело пъянство, а иное чванство* (при него: „Едно е пиянството, друго – **големанството**“ – 248) е формално по-близко семантично до буквалното значение: „надутост“, „напереност“, „високомерие“, „надменност“, но в решението на Димитров „по-добре лют къркач, отколкото **надут зяпач**“ лексемата „чванство“ е натоварена с двойно по-наситена семантика: както *надутост*, така и *зяпач*, отразяващо пасивното отношение на Григорий, който отказва да пие. Несравнимо по-сполучливо Димитров представя и каламбура на Григорий в сравнение с превода на Любенов, който е: *Пийни си ти и се досети*, отче Варлааме (248).

Заслугата на Людмил Димитров при превода на *Малките трагедии* се състои в успешния му опит да изглади някои недотам доогледани места в предишните интерпретации, както и да поправи откровени грешки, „размножили се във верижна реакция“ във всеки следващ преводачески опит. Класически пример в това отношение е пресъздаването на думата *лата* в стиха от *Скъперникът рицар*: „Я в *латах* был один / за герцогским столом“ (287). Повечето от преводачите превеждат буквално (П. П. Славейков – „окърпен“; Д. Йорданов – „с закръпки“; М. Грубешлиева и Р. Ралин – „кръпки“¹⁰, или детайлът е умишлено пропуснат (Ст. Дринов). Докато „в действителност – подчертава Л. Димитров – става дума за „*броня*“ – понятие, изцяло попадащо в рицарския семиозис и напълно противоположно на предлаганите на български език недомислици“ (416). Това „за пореден път доказва колко са важни допълнителните преводачески усилия в тълкуването на отделни места

¹⁰ Изхожда се от „латаный“ (*разг.*) – „кърпен“; „латать“ (*несв. разг.*) – „кърпя“.

от оригинала и специалната подготовка (отговорност и компетентност) при подхода към даден класик“ (пак там). Подобни неточности и буквализми Л. Димитров открива дори и в превода на заглавията. Например за *Сцена из Фауста* преводачите (Б. Райнов, Св. Жеков) предлагат варианта „Сцена из Фауст“, докато много по-адекватното би било „Сцена от Фауст“ (вж. 485 – 486), и пр.

Разбира се, идеалният превод по дефиниция е невъзможен; дори и най-адекватният не е в състояние без загуби да отрази всички тънкости и езикови нюанси на оригинала. Преводите на Людмил Димитров също не правят изключение от това правило. Макар и рядко, но и тук откриваме места, които според нас не са се удали на преводача. Такова място е например част от стиховете, с които Марина се обяснява на Самозванеця.

При Пушкин е:

Не юноше кипящему, безумно
 Плененному моею красотой,
 Знай: отдаю торжественно я руку
 Наследнику московского престола,
 Царевичу, спасенному судьбой. (242)

Формалната организация на Пушкиновото стихосложение е следната:

U—|UU|U—|UU|U—U
 U—|UU|U—|UU|U—
 —U|U—|U—|UU|U—U
 U—|UU|U—|UU|U—U
 U—|UU|U—|UU|U—

Стихът е петостъпен ямб, като третият от цитираните стихове започва с ударена сричка (нарушение на ямба). Първият, третият и четвъртият стих завършват с неударена сричка и не са римувани (условно за неточна рима може да се приеме *безумно – руку*). Вторият и петият стих, които завършват с ударена сричка, обаче са с точна обхватна рима (*красотой – судьбой*), т. е. *ритъмът* и *римата* на тези два стиха създава *мелодиката*.

В превода на Л. Димитров стиховете звучат така:

Защото не на буйния младеж,
 пленен до смърт от мойта красота,
 ръката си тържествено ще дам,
 а на опазения от съдбата
 царевич, руски престолонаследник. (99)

Структурата на стиха е:

U—|U—|U—|U—|U—
 U—|U—|U—|U—|U—
 U—|UU|U—|UU|U—
 UU|U—|UU|UU|U—U
 U—|U—|UU|UU|U—U

Както виждаме, при българския преводач петостъпният ямб е спасен без отклонения. Единствената рима обаче е неточна и бедна (*красота – ще дам*; и донякъде – *съдбата*). Но неспазването на обхватната рима и особено последната дума – „престолонаследник“, натежават, като *нарушават* ритъма и мелодиката и създават усещането за тронав „преразказ“. За щастие, подобни примери са пренебрежимо малко и не нарушават впечатлението от прекрасния като цяло превод.

По наше мнение несъмнено достойнство на превода на Людмил Димитров се явява и *осъвременяването* на лексикалния езиков състав. Например стихът от *Борис Годунов*:

Борис още поморщитя немного,
 Что пьяница пред **чаркою** вина (187)

В превода на Любен Любенов думата „чарка“ се интерпретира в неужно „висок“ архаизиран стил като „пълнен *потир*“:

Борис ще се помръщи още – като
 пияница пред пълния **потир** (227)

Докато в превода на Людмил Димитров лексемата е представена много по-адекватно както семантично¹¹, така и стилистично:

Борис ще се подвоуми навъсен
 като пияница над **чаша** вино (49)

В същия смисъл е преводът на ключовия за трагедията стих:

Да, да – вот что! теперь я понимаю.
 Но кто же он, мой **грозный супостат**? (231)

Любен Любенов предава почти буквално, без да намира адекватен превод на тежко архаичния (и едва ли разбираем за съвременния читател) термин „супостат“:

Да, да – така е! Чак сега разбирам.
 Но кой тогаз е моят **супостат**? (268)

¹¹ Думата „чарка“ на български буквално означава „чашка“. Докато „потир“ е обредна чаша за причастие и в случая е неуместно употребена.

Преводът на Людмил Димитров успешно преодолява подобни рецептивни затруднения и изчиствайки там, където това е възможно, старинната лексика, постига ритмична и смислова адекватност на българския вариант:

Това било! Едва сега разбирам.

И кой е моят **страховит съперник?** (88)

Примерите в това отношение са многобройни (те особено изобилстват в преводаческата интерпретация на *Малките трагедии*). Смятаме, че подобно лексикално осъвременяване е *наложително* и *оправдано* от гледна точка на драстично променената от първата половина на ХХІ век българска социокултурна и езикова ситуация.

В заключение, но съвсем не на последно място, ще изтъкнем следния значим факт, който отново е в полза на предлагания на българския читател авторски преводен корпус на Пушкиновата драматургия. Уникалното издание включва и за първи път на роден език преводите на *всички* незавършени пиеси, фрагменти и планове на гениалния руски автор, което (наред с перфектния коментарен апарат) го превръща не само в пълноценен източник на художествени текстове (луксозното и изработено с много вкус полиграфично оформление също в голяма степен допълва естетическото въздействие), но и в стабилна основа за бъдещи научни обсервации.

Николай Нейчев