

ВЕСЕЛА ГЕНОВА

ПРЕДГОВОР

chitanka.info

Великият френски драматург, режисьор, актьор и театрален директор Жан-Батист Поклен, известен със сценичното си прозвище — Молиер (1622–1673), е всепризнат колос на комедията. Цялостното му творчество обаче е слабо познато извън професионалните литературни и театрални кръгове дори сред собствените му сънародници. По-широко известни са само няколко негови комедии, обявени още в края на XVII век за „шедьоври“, най-вече поради поизричното им вписване в рамките на класицистичната театрална доктрина. Сред тях са добре познати пиеси като *Тартюф*, *Мизантроп* или *Дон Жуан*.

Това предзададено и избирателно остойносттаване установява до голяма степен произволно и необосновано разграничение между няколко творби, обявени за особено ценни, и всички останали. То бързо придобива и запазва през следващите векове стойност на критически императив. По този начин определени пиеси постепенно започват да се приемат от коментаторите и критиката, а чрез тях и от широката публика, като по-малко качествени, интересни и стойностни. Това изкривяване на рецепцията пряко влияе върху тяхната известност чрез критически представяния, издания и преводи. То създава и невярна представа за еднородност и монолитност на едно по своята същност твърде разнообразно драматическо творчество.

Преводите на Молиер на български език са неравномерно разпределени във времето. Те изглеждат най-многобройни в периода от Освобождението до началото на 40-те години на XX век. Именно тогава младата ни държава се възползва жадно от всички възможности за приобщаване към европейското културно, литературно и драматично наследство, така че преводите вероятно са били предназначени и за четене като литературни произведения. Някои пиеси са превеждани само през този първи период и практически са забравени през следващите. Към други пиеси се наблюдава възроден интерес едва през последните години — например към *Смешните прециозни*, *Занесеният или винаги ненавреме* и др. Трети като *Тартюф* са превеждани многократно и постоянно през годините.

Не всички пиеси на великия драматург са еднакво често превеждани у нас, вероятно не само поради относителната им отдалеченост от българската действителност, но и с оглед на нееднаквата им драматургична ценност за родния театрален контекст.

По-скоро се превеждат и преиздават масово все едни и същи пиеси: т.нар. „високи“ комедии (като *Училище за жени*, *Мизантроп*, *Тартюф*) и някои къси комични пиеси (като *Смешните прециозни*, *Брак по принуда*).

Този ограничителен подбор на пиеси за превод неизбежно създава и поддържа непълна или дори изкривена представа за автора и творчеството му. То наистина е изключително разнообразно и заслужава да бъде представено на българския читател и театрал в неговата цялост, независимо дали всички преведени пиеси ще се поставят на сцена. Плодотворно е да се насърчават и преводи на вече превеждани Молиерови пиеси. Тъй като преводите също остаряват, несъмнено са нужни нови, съвременни преводни варианти. Добре и полезно е да има алтернативни преводи на една и съща пиеса. Това желано богатство и многообразие на преводите не бива обаче да се превръща в самоцел, нито във възможност за самоизтъкване на стихоплетското майсторство на преводача за сметка на богатите смислови пластове в творбите на Молиер.

Настоящото издание запълва една от сериозните празноти в присъствието на творчеството на Молиер на български език. То предлага преводи на три негови пиеси. Две от тях — *Амфитрион* и *Психея* — за първи път са достъпни за българската публика. Те са представителни и за една характерна и оригинална форма на Молиеровата комедия — хибридният спектакъл — която също не е достатъчно позната у нас. Третата, *Учени жени*, е рядко превеждана на български и заслужава нов превод.

ХИБРИДНИТЕ КОМЕДИИ НА МОЛИЕР

От 30 известни днес пиеси на Молиер близо половината — 14 — не са чисто драматични творби. В тях комедията се съчетава с елементи от други изкуства, най-вече с музикални, песенни и танцови изяви. Критиката, която сравнително неотдавна започва да обръща позадълбочено внимание на пиесите в тази обща категория, ги назовава традиционно и преимуществено „комедии балети“. Би било по-прецизно те да бъдат обозначавани като „хибридни“ пиеси — термин, който указва смесването и интегрирането на елементи от различни изкуства в тях, без изрично да определя относителната им тежест.

Още приживе на Молиер критиката подминава с мълчание хибридните му пиеси, вероятно смутена от изрично смесения им характер, който е недопустим в класицистичната естетика, но на практика е търсен и приеман крайно положително от краля и неговия двор. И в наши дни критиката сравнително късно им обръща внимание, отново сякаш хипнотизирана от все още разпространеното схващане за разделението на комедиите на Молиер на „високи“ — постигащи чрез своето естетическо единство особена убедителност на моралните си послания и поради това единствено стойностни — и „ниски“ (всички останали — аморфна категория, в която попадат и хибридните пиеси). Всъщност хибридните пиеси на Молиер са създадена и развита от него оригинална драматична форма с особена, синкретична експресия, дължаща се на синтеза между различните изкуства в тях.

Предпоставките за създаването на този смесен вид театрален спектакъл от Молиер са особено благоприятни. Френският двор познава дворцовия балет още от края на XVI век. Това развлечение, което съчетава вокални и инструментални изпълнения с балетна хореография, традиционно привлича в изпълненията на танците членове на кралското семейство, придворни и само ограничен брой професионални танцьори. От поредици независими балетни сцени дворцовите балети постепенно придобиват по-голяма свързаност и известна сюжетна и сценографска обусловеност. Френският двор познава и операта, станала особено популярна покрай големия любител на това изкуство Мазарини. След известен застой в балетните спектакли в кралския двор по време на Фрондата Луи XIV (Кралят-Слънце) възобновява и насърчава развитието на тези спектакли, в които участва сам чак до 1670 г.

Дворцовите спектакли не се подчиняват на строгите правила на класицистичната театрална естетика. Те черпят естетическите си въздействия от бароковия танц, който залага на впечатляваща и разточителна визуалност във вълшебно и нерядко богато на илюзии обкръжение. Освен любимо развлечение и значимо социално събитие за двора, тези спектакли оставят незаличим отпечатък у всички съвременници със своята пищност и размах и допринасят за властното утвърждаване на величието и могъществото на френската монархия. За тази цел кралят насърчава и съставянето, отпечатването и

разпространяването на детайлни либретни описания на всеки спектакъл.

Като придворен комедиограф и ръководител на театрална труппа Молиер практически постоянно е ангажиран в подготовката и осъществяването на развлекателните програми за такива мащабни дворцови празници, които допускат и дори насърчават смесването на театрални и музикално-танцови сцени. Седем от 14-те хибридни пиеси на Молиер са създадени специално за вписване в такива празници, а още две изрично са посочени като съчинени и представени в Шамбор за развлечение на краля.

Това налага и разнообразни подходи за решаване на отделните творчески задачи. Тематиката, структурата и композицията на хибридните пиеси, създавани за включване в мащабни дворцови спектакли, се подбират с оглед на по-хармоничното вписване в духа на цялостното представление. Фабулите обикновено са галантни, пасторални или героически (*Принцесата от Елида*, *Щедрите влюбени*), понякога и с митологични измерения, както в *Амфитрион* и *Психея*. Визуалната съставляваща е особено силно изразена в хибридните пиеси, а пищното бароково богатство и фантазията на декорите и театралните механизми в дворцовите празници допринасят за пълноценното ѝ функциониране.

Двете хибридни пиеси, чиито преводи на български език за първи път се представят тук, принадлежат към подгрупата хибридни комедии, основани на използването на сценични механизми. Така те се вписват и в устойчивата традиция на „пиесите с машини“ (фр. *pièces à machines*) от XVII век. Характерни за бароковата драматургия, тези пиеси са предназначени да впечатлят и смаят зрителите чрез богати, често сменяни декори и широко използване на театрални механизми. Постиганата по този начин визуална и сензорна интензивност на рецепцията едновременно преутвърждава театралната илюзия и изтъква нейния игрови характер чрез материалността на вещните и механичните средства. Съчиняването и поставянето на пиеси, чието въздействие се поражда преимуществено благодарение на театрални механизми, започва още през 40-те години на века в Италия и бързо е възприето и във Франция от средата на 50-те години. Поставяните пиеси нямат чисто развлекателен характер: френската класицистична драматургия на XVII век преследва двойната цел да развлича и да

поучава. В някои случаи развлекателната ѝ компонента преобладава над поучителната, в други (като назидателните представления, организирани в йезуитските колежи), поучителната е по-изявена. В трети, както е и в творчеството на Молиер като цяло, двете съставляващи на целта на театъра са неразривно и хармонично вплетени в обогатяващо единство.

Фабулите на пиесите с машини обикновено отпращат към митологични герои и събития, както в *Амфитрион* и *Психея* на Молиер, *Андромеда* и *Златното руно* на Пиер Корней, *Цирцея* на Тома Корней. Същевременно, театрални механизми се използват и в пиеси с по-правдоподобни герои и истории, когато това е необходимо за изграждането на смисъла. Молиер прибегва към такива механизми и в *Дон Жуан*, особено във втората половина и в края на пиесата.

АМФИТРИОН

След поредната забрана, наложена върху преработения вариант на *Тартюф* през август 1667 г., през цялата есен Молиер рядко излиза на сцената. За сметка на това през първите зимни месеци на 1668 г. той представя с голям успех новата си пиеса *Амфитрион*, в която изпълнява ролята на роба Созий.

За първи (и не за последен) път в драматургичната си кариера Молиер почерпва вдъхновение от „бащата на латинската комедия“ Плавт, чиято *Amphitruo* е една от най-прочутите и най-често адаптирани пиеси в цяла Европа още от епохата на Ренесанса. Тридесет години по-рано, през 1636 г., драматургът Жан Ротру е публикувал свой превод на Плавтовата пиеса под заглавието *Двойниците* (*Les Sosies*) — пиеса, която също послужва на Молиер.

Френският драматург се придържа относително близо до Плавт и си позволява по-малко свобода в трансформацията на сюжета от обикновеното. Някои пасажии от неговата пиеса са направо преведени от латински^[1]. Завръщането към оригиналното заглавие *Амфитрион* (за разлика от по-разбираемото *Двойниците*) свидетелства за тази необичайна вярност на източника на вдъхновение у автор, който почти винаги актуализира сюжетите и героите си. Наистина, митологичното измерение на този сюжет трудно би могло да бъде пренесено в Молиеровото съвремие, а всяка по-съществена промяна би го засегнала неблагоприятно. Все пак Молиер го доразвива творчески,

като разширява някои части от пиесата, особено в първо действие, и въвежда нови персонажи. Един от тях е Клеантида, съпругата на слугата Созий, а включването ѝ в пиесата засилва паралелите между господар и слуга и загатва от самото начало игрите на двойници, които продължават в цялата пиеса.

Сюжетът на *Амфитрион* сблъсква богове и хора в любовен конфликт, смекчен от изкусно вплетени в него комични измерения. Главният измежду боговете Юпитер е обзет от страст към Алкмена, съпругата на тиванския пълководец Амфитрион, който воюва в Беотия. След като нарежда на Нощта чрез пратеника си Меркурий да скрие под своя покров онова, което ще се случи, той приема облика на Амфитрион и заедно с Меркурий, на свой ред приел облика на слугата на Амфитрион Созий, се запътват към дома на Алкмена. Следват редица перипетии, смешни или драматични недоразумения, караници и сдобрявания преди финалното разкритие, когато Юпитер се явява в целия си божествен блясък, за да призове Амфитрион да бъде горд с неговото внимание към жена му и да предрече раждането на „божествения“ му син Херкулес.

Амфитрион експлоатира всички възможности на нагледа не чрез вграждане на музикални, танцови и вокални елементи в драматичната тъкан, а с широко използване на театрални машини и изобилие от пищни декори, с чиято помощ постига силата на внушението на митологичния сюжет за вълшебствата и измамите на боговете, слезли за малко сред простосмъртните, за да се позабавляват за тяхна сметка. Хибридността в пиесата се изявява още на равнището на сюжета, който смесва богове и простосмъртни, и намира визуално изражение в естеството на спектакъла от тип „пиеса с машини“. Същевременно, за разлика от третирането на хибридният сюжет в *Психея*, тук драматизмът на противопоставянето между богове и хора е смекчен и изрично обезсилен от почти пародийното му третиране. Боговете се стараят да измамят простосмъртните и да им сложат рога, а машините, които осигуряват визуализацията на чудната поява и възнасяне на боговете, са подиграни от самия Меркурий, недоволен, че трябва да върви пеш по земята. Потенциално болезненият драматизъм с трагически измерения, който сблъсъкът с божествения паноптикум би могъл да предизвика, както това става в *Психея*, тук е неутрализиран с хитра усмивка, а любовната авантюра на Юпитер е вписана още от

пролога на пиесата в присмехулно-снизходителен и изрично развлекателен регистър. Боговете са доближени до смъртните, изгубили са ореола си на недостижимост: Юпитер се е превърнал в галантен любовник с изкусен език, а Меркурий — в безскрупулен и жестокосърдечен измамник. Същевременно *Амфитрион* загатва поредица от въпроси, свързани с илюзорността на възприятията, самозванството и измамата, любовта, доверието и ревността, страданието и себепознанието. Както във всички комедии на Молиер, и тук развлекателното предназначение е свързано с неотделимо от него морално измерение, което е ненатрапчиво, но вездесъщо.

Стихосложението в *Амфитрион* се отличава от това в останалите Молиерови комедии, написани или в проза, или в александрийски стих със съседни рими — характерната за класицистичния театър форма. Тук стихосложението е неравномерно: александрийският дванадесетсричков стих се редува по произволен начин със стихове от десет, осем, шест или седем срички и без ясна схема на римите. Това привидно безредие на стихосложението, твърде нехарактерно за класицистичната театрална доктрина, отразява максимално адекватно сюжета на пиесата — галантните любовни похождения на Юпитер — и многобройните обрати в него и рамкира особено убедително галантния дискурс. Оригиналността и относителната му свобода допринасят за галантното измерение на пиесата, съобразено с очакванията на дворцовата публика, но поставят и особени проблеми пред превода.

Драматизмът и напрежението в редица сцени от пиесата се смекчават чрез средствата на комичното. Комичните елементи се внасят от персонажите на слугите и нерядко се пораждаат през паралелите между господари и слуги — известен похват в комедията на класицизма и в тази на Молиер. Основният носител на комичното в *Амфитрион* е Созий. Той смесва органично в репликите си стилизиран разговорен изказ, простодушно-иронична непочтителност, блестящо остроумие и чистосърдечна наивност с мимолетен, но въздействащ драматизъм и почти екзистенциални терзания. Богатата му жестикулация дообогатява комичните ефекти и чрез средствата на нагледа. Когато играе в своите пиеси, Молиер винаги запазва за себе си не главната, а най-интересната измежду всички роли.

ПСИХЕЯ

„Тази творба не е излязла изпод перото на един автор. Г-н Кино съчини думите към песните в нея, с изключение на Скръбния напев на италиански. Г-н дьо Молиер изработи плана на пиесата, разпредели нейните части и обръщаше повече внимание на красотата и пищността на спектакъла, отколкото на спазването на правилата [на класицистичната драматургия]. Не му стигна времето, за да я напише цялата в стихове. Тъй като карнавалът приближаваше, а и поради настоятелните заповеди на краля, който искаше това великолепно развлечение да бъде представено няколкократно преди началото на постите, му се наложи да приеме малко съдействие. Така само прологът, първо действие, първа сцена от второто и първа сцена от третото действие са написани в стихове от него. Г-н Корней написа останалите петнадесетина [сцени]; по този начин Негово величество получи своевременно това, за което се беше разпоредил.“

Предисловие на издателя към изданието от 1671 г.

Съавторството в създаването на хибридни спектакли е обичайна практика, обусловена от недостига на време, но и от колективните творчески усилия в създаването и осъществяването на големите дворцови представления. Ето защо не е учудващо, че две трети от *Психея* — хибридна пиеса в пет действия и в стихове с използване на театрални машини — са стихосложени от Пиер Корней по съчинения в проза текст на Молиер.

Психея е представена в „залата с механизмите“ в двореца Тюйлери на 17 януари 1671 г. Тази театрална зала по онова време побира до шест хиляди души и е най-голямата в Париж. Пиесата е създадена по кралска поръчка. Тя се вписва с голям успех в поредица от особено пищни карнавални увеселения и забавления, които Луи XIV предлага на своя двор и на чуждестранните посланици в него: балети, балове, други театрални представления, кралски лов. С хибридният си характер и богатото наслагване на драматични, танцови, музикални и визуални ефекти спектакълът *Психея*, макар и подготвен само за седем седмици, е гвоздеят в тази богата кралска програма, а

представленията за широката публика, които следват, затвърждават огромния ѝ успех.

Фабулата на *Психея* е заета от известния древноримски роман на Апулей *Златното магаре (Метаморфози)* и е добре позната и използвана като вдъхновение в многобройни области на изкуството във Франция и в цяла Европа от XVII век. Молиер решава да възроди известния и харесван мит, като вероятно се вдъхновява и от *За природата на нещата* на Лукреций. Последното е добре доловимо от засиленото място и ценност на темата за любовта спрямо Апулеевия разказ и най-вече от тематиката на интермедиите в пиесата, които възхваляват земния живот, мира и изобилието и славят любовта (Амур) като всеобщо и всемогъщо съзидателно начало.

Психея е една от малкото хибридни пиеси на Молиер, чиято междужанровост е уточнена от самия автор в подготвеното от него издание. Той я определя като „трагедия-балет“. С това уникално жанрово определение драматургът отбелязва хибридната ѝ природа и се дистанцира от вече излязлата от мода трагикомедия, като същевременно подчертава старателно търсеното единство на словесния регистър, чрез което вписва изрично *Психея* в класицистичната театрална традиция. Засиленият драматизъм и патетиката в редица сцени в пиесата намират израз и в първата интермедия, представяща десетминутно *ламенто* (от ит. *lamento* — плач, жалба, скръбна песен), което изрично отпраща към античното ѝ вдъхновение (погребалните скръбни жалби) и чрез изявената си статичност нагнетява драматизма и усещането за неминуема трагедия. По този начин музикалната и танцова интермедия подсилва умело въздействието на собствено драматичната част. Заключителният балет предлага истинско пиршество за сетивата чрез изобилно използване на театрални механизми в мащабен танцов и музикален спектакъл, прославящ всеобщата и световна хармония и, разбира се, премъдрия френски монарх.

Както обикновено в подготовката на мащабни дворцови спектакли с хибриден характер, и в тази участват редица блестящи професионалисти от различни области на изкуствата. Недостигът на време става причина за едно особено тясно сътрудничество: Молиер изработва цялостната структура на пиесата и определя съдържанието на репликите, написва части от нея (пролога, първото действие и

първите сцени от второто и третото), след което поверява донаписването ѝ в стихове на своя събрат драматург Пиер Корней^[2]. Вероятно не само ограниченото време, с което е разполагал, го подтиква да направи това. Утвърденият корифей на класицистичната трагедия Пиер Корней умее особено нещо да изгражда драматизма на съдбите, да предава все по-гнетящото напрежение и моментите на патетика и трагизъм. Така и чисто драматичните части на спектакъла се свързват по-хармонично с драматизма и тревогата, предавани в музикалните и балетните интермедии, и още по-убедително засилват цялостното му въздействие. И двамата драматурзи приемат това сътрудничество като нещо обичайно. Молиер запазва всички „авторски права“^[3] върху пиесата си, включително да я издаде в своя полза, като посочва изрично в изданието приноса на Корней и на Кино, автор на текста на скръбния напев от първата интермедия^[4].

За разлика от *Амфитрион*, където боговете слизат да се развлекат лековато за сметка на хората, тук отношенията между хора и богове са напрегнати и драматични. Главната героиня измежду боговете — Венера — е изначално нападателна, ревнива, злонамерена и яростно отмъстителна. Централната героиня измежду хората — Психея — е подложена на поредица от тежки изпитания и многократни символични смърти, преди действително да умре в ада в пето действие, само за да бъде възкресена и въздигната в безсмъртие във финалното утвърждаване на всеобщото могъщество и хармония на любовта. Завистта и ревността царят и сред боговете, и сред хората. Венера, пожелала злото на „жалката простосмъртна“ Психея само заради красотата ѝ, е също толкова отблъскващо зложелателна като двете сестри на девойката, завидели на нейното любовно щастие и изплели изкусна интрига за разрушаването му. Изненадващо щастливият край утвърждава неоспоримото могъщество на Амур над богове и хора, от което зависи вселенската хармония, но което е и единствената причина преследването на злочестата Психея да секне. Все пак, за да укроти гневната Венера, Юпитер дарява на девойката безсмъртие и по този начин я издига до ранга на боговете. Така краят на пиесата се явява привидно щастлив, а развързката произтича единствено от заплахата на Амур за фатален трус в световния ред.

Психея прави впечатление с още по-изтънчен, церемониален, „галантен“ стил на говорене (при това постоянно) за любовта. Това

може да изглежда претенциозно и неискрено на съвременния читател, ако той пропусне да отчете някои свързани с него контекстуални особености. Предназначена изрично за дворцовата публика, пиесата естествено възприема по-извисен стил на изказа и развива изрично най-любимата и постоянна тема за светски разговори — чувствата, особено любовните чувства. Многословните и цветисти излияния, които изобилстват в нея, не бива да бъдат приемани буквално — в немалко от тях има грижливо премерена доза ирония и игра с езиковия код и стилистичния регистър на изящната словесност на галантността.

УЧЕНИ ЖЕНИ

За разлика от дворцовите и в този смисъл, „поръчкови“ пиеси, които Молиер създава светкавично в угода на краля и за нуждите на различни по-мощни спектакли, *Учени жени* (1672) е дългосрочен и дълго зрял проект, по който той работи повече от година, преди за първи път да представи пиесата си пред публиката — нещо, което дотогава си е позволявал само за *Мизантроп* и за героичната си (неособено успешна) комедия *Дон Гарсия Наварски*. Видно е, че драматургът отдава голямо значение на замисъла си и отделя особено внимание на структурирането и съдържанието на пиесата. *Учени жени* е и първата след *Тартюф* комедия в пет действия и в стихове, която в това отношение изцяло съответства на класицистичната традиция.

Темата ѝ не е избрана случайно; тя е особено актуална в светското общество още от 50-те и особено от 60-те години на века. Салонната, светска и галантна култура насърчава интереса на жените към недостъпното дотогава за тях познание. За да се възползват от благоразположението на влиятелните женски фигури в кралския двор, мнозина публикуват научни трактати на френски език^[5], достъпни за дамската публика, която не чете латински. Все по-известни и широко четени стават жените автори на галантни и прециозни романи и стихове като Мадлен Дьо Скюдери, г-жа Дьо ла Сюз, г-жа Дьо Лафайет и др.

Същевременно, галантното светско общество, което проявява особена нетърпимост към залитането в крайности, решително не одобрява това, което нарича „педантизъм“ в науката. В неговата представа педантизмът представлява увлеченост по ненужни и неясни знания, липса на умения за социално общуване (може би най-

сериозното му прегрешение), проявявана в постоянно самоизтъкване и узурпиране на разговорите, липса на остроумие, самоирония и мяра, интелектуален авторитаризъм. В светските кръгове знанието никога не бива да се превръща в самоцел и да направлява поведението и общуването. Педантизмът се превръща в една от основните теми в светската култура и се вписва в богата традиция на хумористични произведения (най-често пиеси), но също и на научни трудове^[6].

„Учената жена“ бързо се превръща в стереотипна илюстрация за вредите от педантизма, която при това е двойно по-смешна поради самата си абсурдност, тъй като показва как залитането в прекомерен научен педантизъм може да сполети дори и тези, които по своето място в обществото са най-слабо ангажирани в занимания с наука. Изборът на сюжета дава възможност на Молиер за пореден път да се върне към още една важна и популярна тема — тази за прециозническите ексцесии, които вече е осмил с огромен успех в *Смешните прециозни* (1659). Връзката между двете творби е очевидна за неговите съвременници. Съчетаването на непремерена жажда за наука и знания със стереотипно прециознически модели на поведение (сред които отхвърляне на любовното ухажване и на сексуалността и изявено желание за доминиране над мъжете), което е едва набелязано в *Смешните прециозни*, изглежда продължено и доразвито в *Учени жени*^[7].

Това до голяма степен предзададено съдържание създава очевидни трудности пред драматургичното си претворяване. В центъра на пиесата трябва да застанат героини, които притежават редица предопределени характеристики, спадащи едновременно към стереотипите на прециозничеството и на педантизма. Молиер преодолява бляскаво тези трудности, като възприема и доразвива вече приложената в *Тартюф* структурна схема, в която замества прекалената набожност с педантизма. Така щастieto на влюбената двойка Анриета и Клитандър в *Учени жени* е застрашено не от сляпо набожен баща, както в *Тартюф*, а от властна „учена“ майка, Филаминта, която освен това е иззела функциите на глава на семейството. Също толкова „учената“ сестра на героинята Арманда съчетава особено убедително чертите на прециозничество и педантизъм. Третата „учена“ жена Белиза е второстепенен, но крайно комичен персонаж, чрез който осмиването на залитанията в

прециозничеството може да се развихри свободно. Развръзката също наподобява тази в *Тартюф*: достатъчно е проявяващият несъстоятелни претенции Трисотен да бъде разобличен и подтикнат да покаже истинската си същност.

В *Учени жени* Молиер за първи път в драматургичната си кариера отправя персонална сатира към свои съвременници — поетът Шарл Котен, ясно разпознаваем като прототипа на педанта Трисотен и автор на взетите на подбив в пиесата стихове, и филологът Жил Менаж, враждуващ с Котен, обрисуван като учения Вадиус. Отвъд актуалното осмиване на двама вече дискредитирани по онова време участници в културния и интелектуалния живот на обществото, драматургът в разцвета на своята творческа зрялост изглежда се прицелва и в по-амбициозната задача да иронизира залитанията на картезианската мисъл и на развиващата се под нейния импулс „нова наука“, които я доближават до педантизма. По този начин той утвърждава и своята нова и авторитетна роля в културния живот и в интелектуалните дебати на своето съвремие, в които участва чрез могъщото оръжие на театъра — медия, която по негово време има много по-широко разпространение и влияние от печатните трудове.

Учени жени е относително рядко превеждана у нас: веднъж през 20-те години на XX век и втори път през 2002 г. Това е разбираемо с оглед на многобройните трудности, които текстът на Молиер поставя пред преводача. Отвъд предаването на съдържанието на фабулата в стихове, което само по себе си е нелека задача, качественият и адекватен превод трябва да отрази множество важни аспекти на текста, без които възприятието му не би могло да бъде пълноценно. Пиесата отделя широко място на наукообразните претенции с многобройни препратки към различни области на науката от времето на Молиер, като вплита умело в тях елементи на галантната етика и прециознически залитания. Героите не са плоски комични типажки — те притежават своя ярка индивидуалност, която разкриват в хода на пиесата не само в своите действия, но преди всичко чрез езика си. Езикът в *Учени жени* е удивително богат, индивидуализиран за всеки от героите и носител на комичното по различни начини. Многобройните игри на думи, намеци и скрити препратки, съчетани с речниковите и реторичните особености на езика на XVII век, който

само привидно е много близък до съвременния, поставят достойни предизвикателства пред преводача, с които той успешно се е справил.

Весела Генова

[1] Молиер е получил отлично образование и широка хуманистична култура в университета в Клермон и с право се нарежда измежду най-начетените ерудити на своето време. ↑

[2] Молиер вече е прибягвал към тази практика, макар и в доста по-малък мащаб, отново в ситуация на остър недостиг на време, когато поетът Пелисон пише по негова молба пролога към пиесата *Досадниците* (1666). ↑

[3] Понятието за авторско право не съществува през XVII век; едва в навечерието на Великата френска революция се появяват негови наченки. Съществува обаче правото да се публикува свое произведение, удостоверявано с изрично давано писмено кралско разрешение, което задължително се включва в публикацията. Същевременно, плагиатите и нерегламентирани издания (приходите от които по никакъв начин не стигат до Молиер) са извънредно многобройни: близо две трети от всички публикувани приживе негови пиеси. ↑

[4] Тази официална и дружелюбна съвместна работа подхранва през XX век, а в отделни, особено упорити случаи, дори и в наши дни, екстравагантната и несъстоятелна теория, според която Пиер Корней бил тайният автор на всички Молиерови пиеси (!). ↑

[5] Като Изтънчена философия, пригодена за възприемане от дамите от Рене Бари (1660) или Апология на науката за дамите от Клеант (1662). ↑

[6] Още в италианските комедии от края на XVI век, вдъхновили развитието на френския комичен театър в епохата на Ренесанса, присъства присъщо комичният персонаж на педанта. Той се възприема и развива от френските драматурзи от същото това време като Лариве. Скарон, Сирано, Гез дьо Балзак използват с успех този персонаж в комедиите си от 40-те и 50-те години на века. В пиесите на самия Молиер също се срещат епизодични комични герои педанти. Молиер обаче доразвива и актуализира този традиционен комичен тип, като често го конкретизира в персонажа на лекаря. Лекарят в неговия театър притежава същите комични черти като педанта, но е вписан в

съвременността със стилизирани черти на реализъм. Така вехтите педанти Каритидес от *Досадниците*, Метафраст от *Любовна досада* или Панкраций от *Брак по принуда* успешно са заменени от също толкова глупавите и парадирасци с кухите си знания лекари в *Любовта лекар* или в *Мнимият болен*. ↑

[7] Въпросът за вредите от образоването за жените е засегнат, макар и по-периферно, и в *Училище за жени*. Там главният герой Арнолф е убеден, че образованието води жените към поквара и единственият начин това да не се случи е те да бъдат държани в пълно невежество. Тази крайна позиция е осмяна от Молиер като също толкова карикатурна, колкото и безразборното и безцелно увлечение по науката в *Учени жени*. ↑

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.