**Великолепный Мольер**

**Вступление**

Комедия едва ли не самый трудный жанр литературы. О природе комического эффекта размышляли философы древности и новейшие теоретики искусства, но никто еще не дал исчерпывающего объяснения. Английский драматург Сомерсет Моэм заявил, что «в отношении комедии выдвигать требование реалистичности едва ли разумно. Комедия – искусственный жанр, в ней уместна только видимость реальности. Смеха следует добиваться ради смеха».

Мольер, создатель национальной французской комедии, перешагнувший рубежи своего века и границы своей страны, классик мировой литературы, всем своим творчеством опровергает такой взгляд на комедию.

Его комедия прежде всего умна, более того, она философична. Она вызывает смех зрителя, но это «не смех ради смеха», это смех во имя решения огромной важности нравственных и социальных проблем. «Смех часто бывает великим посредником в деле отличения истины от лжи», – писал В.Г. Белинский. Именно таков был смех Мольера. Театр Мольера в сущности великая школа, где драматург, смеясь и балагуря, поучает зрителя веселым шутливым языком, ставя перед ним глубочайшие политические, общественные, философские, нравственные проблемы. Не случайно некоторые свои комедии он так и называет – «Школа жен», «Школа мужей».

**Жан Батист Поклей**

Мольер (Жан Батист Поклей) родился в Париже 15 января 1622 г. Его отец, буржуа, придворный обойщик, нисколько не помышлял о том, чтобы дать сыну какое-либо большое образование, и к четырнадцати годам будущий драматург едва лишь научился читать и писать. Родители добились того, чтобы их придворная должность перешла к сыну, но мальчик обнаружил незаурядные способности и упорное желание учиться, ремесло отца не влекло его. По настоянию деда Поклен-отец с большой неохотой определил сына в иезуитский коллеж. Здесь в течение пяти лет Мольер с успехом изучает курс наук. Ему посчастливилось иметь в качестве одного из учителей знаменитого философа Гассенди, который познакомил его с учением Эпикура. Рассказывают, что Мольер перевел на французский язык поэму Лукреция «О природе вещей» (перевод не сохранился, и нет доказательств достоверности этой легенды; свидетельством может служить лишь здравая материалистическая философия, которая ощущается во всех произведениях Мольера).

Еще с детства Мольер был увлечен театром. Театр был самой его дорогой мечтой. По окончании Клермонского коллежа, выполнив все обязанности по формальному завершению образования и получив диплом юриста в Орлеане, Мольер поспешил образовать из нескольких друзей и единомышленников труппу актеров и открыть в Париже «Блистательный театр». О самостоятельном драматургическом творчестве Мольер еще не думал. Он хотел быть актером, и актером трагического амплуа, тогда же он (ебе взял и псевдоним – Мольер. Это имя кто-то из актеров уже НОСИЛ до него.

То была ранняя пора в истории французского театра. В Париже лишь недавно появилась постоянная труппа актеров, вдохновленная драматургическим гением Корнеля, а также покровительством кардинала Ришелье.

Начинания Мольера и его товарищей, их молодой энтузиазм Не увенчались успехом. Театр пришлось закрыть. Мольер вступил в труппу бродячих комедиантов, разъезжавшую в 1645 г. по городам Франции. Ее можно было увидеть в Нанте, Лиможе, Бордо, Тулузе. В 1650 г. Мольер и его товарищи выступали в Сорбонне. Скитания по стране обогащали Мольера жизненными наблюдениями. Он изучал нравы различных сословий, слышал живую речь народа. В 1655 г. в Лионе он поставил одну из первых своих пьес – «Сумасброд».

Талант драматурга открылся в нем неожиданно. Он никогда не мечтал о самостоятельном литературном творчестве и взялся за перо, понуждаемый бедностью репертуара своей труппы. Вначале он лишь переделывал итальянские фарсы, приспосабливая их к французским условиям, потом стал все более отдаляться от итальянских образцов, смелее вводить в них оригинальный элемент и, наконец, совсем отбросил их ради самостоятельного творчества. Так родился лучший комедиограф Франции. Ему было немногим более тридцати лет. «Ранее этого возраста трудно что-либо достичь в драматическом жанре, который требует знания и мира, и сердца человеческого», – писал Вольтер.

В 1658 г. Мольер снова в Париже; это уже опытный актер, драматург, человек, познавший мир во всей его реальности. Выступление труппы Мольера в Версале перед королевским двором имело успех. Труппа была оставлена в столице. Театр обосновался вначале в помещении Пти-Бурбон, выступая три раза в неделю (в остальные дни сцену занимал Итальянский театр), потом, в 1660 г., Мольер получил сцену в зале Пале-Рояля, построенном еще при Ришелье для одной из трагедий, часть которой написал сам кардинал. Помещение отнюдь не отвечало всем требованиям театра – впрочем, Франция тогда и не имела лучших. Даже век спустя Вольтер жаловался: «У нас нет ни одного сносного театра – поистине готическое варварство, в котором нас справедливо обвиняют итальянцы. Во Франции хорошие пьесы, а хорошие театральные залы – в Италии».

За четырнадцать лет своей творческой жизни в Париже Мольер создал все то, что вошло в его богатое литературное наследие (более тридцати пьес). Дарование его развернулось во всем блеске. Ему покровительствовал король, который был, однако, далек от понимания того, каким сокровищем в лице Мольера обладает Франция. Однажды в разговоре с Буало король спросил, кто прославит его царствование, и был немало удивлен ответом строгого критика, что этого достигнет драматург, назвавшийся именем Мольер. Драматургу пришлось отбиваться от многочисленных врагов, которые были заняты отнюдь не вопросами литературы. За ними скрывались более могущественные противники, задетые сатирическими стрелами комедий Мольера; враги измышляли и распространяли самые невероятные слухи о человеке, составляющем гордость народа.

Мольер умер внезапно на 52-м году жизни. Однажды во время представления своей пьесы «Мнимый больной», в которой тяжело больной драматург играл главную роль, он почувствовал себя плохо и через несколько часов после окончания спектакля скончался (17 февраля 1673 г.). Архиепископ Парижский Гарлей де Шанваллон запретил предавать земле по христианским обрядам тело «комедианта» и «непокаявшегося грешника». Мольера не успели соборовать, как того требует церковный устав. Около дома скончавшегося драматурга собралась толпа фанатиков, пытаясь помешать погребению. Вдова драматурга выбросила в окно деньги, чтобы избавиться от оскорбительного вмешательства возбужденной церковниками толпы. Мольер был похоронен ночью на кладбище Сен-Жозеф.

Буало отозвался на смерть великого драматурга стихами, рассказав в них о той обстановке вражды и травли, в которой жил и творил Мольер.

**Эстетические взгляды Мольера**

В предисловии к комедии «Тартюф» Мольер писал: «Театр обладает великой исправительной силой». «Мы наносим порокам тяжелый удар, выставляя их на всеобщее посмеяние». «Комедия не что иное, как остроумная поэма, обличающая человеческие недостатки занимательными поучениями».

Итак, две задачи стоят перед комедией: поучать и развлекать. Если лишить комедию назидательного элемента, она превратится в пустое зубоскальство; если отнять у нее развлекательные функции, она перестанет быть комедией и нравоучительные цели также не будут достигнуты. Словом, «обязанность комедии состоит и том, чтобы исправлять людей, забавляя их».

Драматург прекрасно понимал общественное значение своего сатирического искусства: «Лучшее, что я могу делать, – это обличать в смешных изображениях пороки моего века». Тяготение Мольера к сценической правде в ее реалистическом толковании весьма очевидно, и лишь время, вкусы и понятия века не позволили ему развернуть свой талант с шекспировской широтой. «Театр – это зеркало общества, – говорит он. – Изображая людей, вы пишете с натуры. Портреты их должны быть схожи, и вы ничего не достигли, если в них не узнают людей вашего века».

Представления Мольера о задачах комедии не выходят из круга классицистической эстетики. Задача комедии, как он ее себе представлял, «дать на сцене приятное изображение общих недостатков» (II, 154). Он проявляет здесь характерное для классицистов тяготение к рационалистическому абстрагированию типов.

Мольер нисколько не возражает против классицистических правил, видя в них проявление «здравого смысла», «непринужденные наблюдения здравомыслящих людей о том, как не испортить себе удовольствия от этого рода пьес» (II, 157). Не древние греки подсказали современным народам единства времени, места и действия, а здравая человеческая логика, рассуждает Мольер.

В маленькой театральной шутке «Версальский экспромт» (1663) Мольер показал свою труппу за подготовкой очередного спектакля.

Актер должен играть не самого себя, учит драматург. «…Вы превосходная актриса, потому что вы хорошо изображаете лицо, совершенно противоположное вашему складу», – говорит он одной из актрис. По глубокому убеждению драматурга, нужно читать стихи «как говорится: просто, естественно»; и сам драматургический материал, по мнению Мольера, должен быть правдивым.

Мысль Мольера была справедлива, но ему не удалось убедить своих современников. Расин не пожелал ставить свои трагедии в театре Мольера именно потому, что слишком естествен был метод сценического раскрытия актерами авторского текста.

Комедия Мольера при всем ее тяготении к реализму содержит в себе все характерные особенности классицистического театра. Она построена по тому же принципу, что и классицистическая трагедия. Подобно тому как в трагедии Корнеля «Гораций» мы присутствуем на философском диспуте Горация и Куриация на тему о принципах государственности, диспуте, к которому, в сущности, и сводится все ее философско-нравственное содержание, – в комедиях Мольера «Мизантроп» или «Дон Жуан» мы слушаем дискуссии Альцеста и Филинта или Дон Жуана и его слуги Сганареля, и к этим дискуссиям сведено их (комедий) сценическое действие.

В начале пьесы обычно ставится какая-то нравственная, общественная или философская проблема, здесь же указывается на размежевание сил. Две точки зрения, два толкования, два мнения. Возникает борьба вокруг него с тем чтобы в конце пьесы дать решение, мнение самого автора.

Второй важной особенностью классицистического театра, как трагедии, так и комедии, является предельная концентрация сценических средств вокруг главной идеи, главной черты характера носителя этой основной авторской идеи (лицемерие – «Тартюф», скупость – «Скупой» и т.п.). Развитие сюжета, драматургический конфликт, коллизии и даже сами сценические персонажи лишь иллюстрируют заданную тему. Автор как бы говорит зрителю с самого начала сценического представления: «Смотрите, что получается в жизни с человеком, когда он одержим той или иной страстью!» Поэтому все внимание драматурга привлечено к изображению именно этой страсти. Вне ее жизнь сценического персонажа почти не показана. В таком методе есть известная узость, известная искусственная прямолинейность. Жизнь шире тех рамок, которыми драматург ограничивает взятую им тему.

Однако мысль драматурга при таком методе приобретает большую четкость, весомость. Мы как бы отбрасываем в сторону все второстепенное, не главные для нас в данном случае черты личности. Наш взгляд устремляется как бы в одну точку. Поле нашего зрения ограничено, но в нем все ярче и отчетливей.

Комедия «Смешные жеманницы» – первая оригинальная пьеса Мольера, поставленная в Париже (18 ноября 1659 г.). Успех ее был необычаен и объяснялся скорее не ее достоинствами, хотя мастерство драматурга проявилось в ней уже достаточно ярко, а тем ажиотажем скандала, который возник в связи с этой пьесой в среде французской знати. Мольер позволил себе осмеять салон маркизы Рамбуйе, центр фрондирующей знати. Неслыханная дерзость новоявленного драматурга, и к тому же актера (а что могло быть позорнее ремесла актера, по понятиям тех времен?), возмутила знать, и пьеса была запрещена, правда всего на две недели.

Временное запрещение комедии еще более возбудило любопытство публики. Дерзость автора была и в том, что он осмелился не только осмеять прециозников и вместе с ними фрондирующую знать, но и сделал это умно и талантливо. Последнего ему уж никак не могли простить законодательницы мод.

Однако двор отнесся к пьесе благосклонно и не без интереса (как не посмеяться над политическими оппозиционерами!). Умирающий кардинал Мазарини пожелал видеть комедию у себя во дворце. На представлении инкогнито присутствовал и король, юный Людовик XIV.

Осторожный Мольер не хотел возбуждать против себя ненависть опасных – дам и потому всячески отделял своих жеманниц от «истинных прециозниц». Однако каждому в Париже был ясен намек драматурга, и в каждой реплике мольеровских барышень узнавали что-нибудь из лексикона прописных истин прециозниц.

Като и Мадлон, две мещаночки, начитавшиеся прециозных романов, приехав в Париж, мечтают о славе госпожи де Рамбуйе. Имя этой знатной дамы не называется в пьесе, но зрители-современники понимают, о ком идет речь. Девушки дают себе имена, модные в прециозных романах: Аминта и Поликсена. Девицы возмущены тем, что женихи, явившиеся к ним с предложением, никогда не видели «карты нежности». Такую карту составила модная тогда писательница Мадлена Скюдери. «…Есть у нас близкая приятельница, которая обещает привести к нам всех господ из «Собрания избранных сочинений», – говорит Мадлон. (В 1653–1662 гг. несколько раз переиздавалось многотомное собрание избранных стихов прециозных поэтов Бенсерада, Жоржа Скюдери, Буаробера и других, посещавших салон маркизы де Рамбуйе.)

Мольер издевается над жеманницами, которые бредят «идеальностью» и презирают «грубую материю». «Ах, боже мой, милочка! Как у отца твоего форма погружена в материю!» – говорит Като своей подруге. Прециозники любят играть абстрактными понятиями. Цветистые перифразы, которыми они обильно уснащают свою речь, – не что иное, как замена конкретных вещей абстрактными умопостроениями.

Под стать девушкам-жеманницам и лакеи – Маскариль и Жодле, переодетые маркизами. В их одежде, в их манерах, в их речи метко обрисованы черты щеголей XVII столетия, посетителей прециозных салонов как Парижа, так и провинций (в провинции тоже были свои салоны прециозниц, и Мольер достаточно насмотрелся на них, скитаясь со своей труппой по стране).

В речи мольеровских жеманниц и переодетых лакеев «любезность повышает щедрость похвал», «пышность перьев» отдается «на милость жестокости дождливой поры», кресла – «удобства собеседования». Вместо слова «скучать» дается пышное иносказание, а именно: «страдать от ужасающей бескормицы, в развлечениях»; вместо просторечного слова «понюхать» – «приковать внимание обоняния» и т.д. Вот как обращается жеманница Като к своему собеседнику: «Умоляю вас, сударь, не будьте безжалостны к этому креслу, которое вот уже четверть часа простирает к вам свои объятия: снизойдите же **к** его желанию прижать вас к своей груди».

Но не только над речью и манерами прециозников смеется Мольер. Он издевается над их ханжеством, над чопорным пуризмом, ставшим принадлежностью старых дев, подвизавшихся в роли бонн и гувернанток. «Я считаю брак делом величайшей неблагопристойности: как можно вынести даже мысль о том, чтобы спать рядом с совершенно голым мужчиной», – рассуждает в комедии жеманница Като.

Кто же носитель здравого смысла среди лиц, изображенных Мольером в его одноактной комедии? Не кто иной, как буржуа, «честный гражданин» Горжибюс. Его устами драматург выносит приговор прециозному стилю: «Что это за галиматья! Вот уж поистине высокий штиль!»

Молва гласит, что «истинные прециозницы» краснели за своих смешных подражательниц, что салон Рамбуйе аплодировал пьесе Мольера, но это была хорошая мина при плохой игре.

Мольер своей комедией уничтожил прециозный стиль во Франции. Поэт Менаж, один из постоянных посетителей салона, известный «альковист», как называли тогда поклонников прециоз-ниц, заявил в разговоре с поэтом Шапленом, выходя из театра Пти-Бурбон после представления «Жеманниц»: «Мы одобряли, вы и я, все глупости, которые только что были раскритикованы столь тонко и столь трезво… и после сего первого представления отрекутся от всей этой галиматьи и натянутого стиля». Так и случилось: слово «прециозный», ранее произносившееся с почтением, в смысле «изысканный», «драгоценный», теперь приобрело смысл комический, насмешливый, хорошо укладывающийся в русское слово «жеманный». Слово «прециозность» осталось как термин исторический.

В июне 1661г. Мольер поставил в Пале-Рояле комедию **«**Школамужей**»,** посвященную проблемам семьи. Идеи, которые выдвигал здесь драматург, далеко опережали его время. Не случайно даже значительно позднее, уже в XVIIIстолетии, Жан-Жак Руссо, с запальчивым нигилизмом выступивший против цивилизации и театра, в «Письме к д'Аламберу о спектаклях» обвинил Мольера в «разрушении нравственности». Мольер явился глашатаем новых семейных отношений, уча тому, что родители не имеют права насиловать волю своих детей, связывая их судьбу с нелюбимыми, что женщина должна пользоваться в семье свободой, быть не рабой, а подругой мужу. Сюжет трехактной комедии Мольера строится на противопоставлении двух семейных укладов. Представитель первого, Сганарель, стоит за матушку-старину, за господина-мужа, за рабыню-жену:

Чтоб саржа скромная была одеждой ей, А платье черное лишь для воскресных дней; Чтоб, дома затворяясь, повсюду не езжала. Чтобы хозяйственным заботам прилежала: Чинила мне белье, коль выберет часок, Для развлечения – могла связать чулок…

Сганарель хочет жениться на своей воспитаннице, внушая ей соответствующие представления о браке. Его старший брат Арист (само имя говорит о тенденции автора: «арист» по-гречески значит «лучший») придерживается иных взглядов на семью и брак. Зачем порабощать волю женщины? Она должна быть свободной:

Напрасно будем мы их каждый шаг блюсти;

Не лучше ли сердца себе приобрести?

Сганарель смешон.

Не подозревая своей глупой роли, он становится жертвой лукавой интриги Изабеллы.

Иное происходит с Аристом. Он стар, но любит без тирании подозрений и ревности, и Леонора, его возлюбленная, предпочитает нежные заботы старого Ариста «важному вздору» и «безумным затеям» светских щеголей. Комедия заканчивается лукавой репликой служанки Лизеты (героям-слугам в комедиях Мольер часто поручает высказывание своих мыслей), репликой, обращенной к зрителям: Коль есть подобный муж – дикарь и нелюдим, – Ему благой урок охотно мы дадим.

2 марта 1672 г. в салоне крупного аристократа, некогда активного участника Фронды, писателя и изысканнейшего острослова Франции герцога Ларошфуко, Мольер впервые прочитал свою новую комедию «Ученые женщины». Через неделю она была поставлена в театре Пале-Рояль.

Мольер осмеивает «ученость» женщин! Мольер оставляет их на кухне, ограничивает поле их деятельности домашним очагом! Такой вывод сделали многие зрители.

Суть в том, что женщины достаточно умны, Коль могут различать, где куртка, где штаны,– рассуждает один из персонажей комедии. Различные толки распространялись среди друзей поэта и среди его недоброжелателей. Театралы образовали две партии: одни встали на сторону «обиженных» женщин, другие – на сторону автора.

Имеют ли женщины право на образование или их удел – кухня, спальня и детская комната? Этот вопрос для времен Мольера смелый, если вспомнить, что лишь после революции 1789 г. француженки обратились в Конвент с петицией о предоставлении женщинам права участия в общественной жизни страны, чем привели в немалое смущение депутатов. Председательствовавший Талейран дал уклончивый ответ.

На первый взгляд кажется, что Мольер отрицательно относится к учености женщин. Однако при более пристальном рассмотрении комедии совершенно очевидно, что не ученость женщин является объектом насмешки поэта, а претензии на ученость, псевдоученость, чванливое тщеславие, пустозвонство.

Вряд ли кто-нибудь объявит Пушкина приверженцем домостроя, а он писал:

Не дай мне бог сойтись на бале

С семинаристом в желтой шале

Иль с академиком в чепце.

В XVI столетии передовые люди боролись против религиозной аскезы, за раскрепощение плоти, за свободное следование законам природы. В XVII столетии религиозная аскеза оделась в философские одежды. Авторитет «отцов церкви», ратовавших за примат духа над телом, был значительно поколеблен, по крайней мере в среде образованных людей, но на смену писаниям церковников была извлечена из античности идеалистическая философия Платона. Чувственные наслаждения объявлялись низменными. Высшей радостью человеческого бытия должен быть, по мнению подобных «умников», высокий полет мыслей, и ради него предавалось полному отрицанию все то, что связывает человека с великой матерью-природой. Такую программу развертывает перед зрителем в начале комедии девушка Арманда – самое отрицательное лицо пьесы. Ее сестра Генриета любит юношу Клитандра и хочет выйти за него замуж. В браке с ним, в тихих радостях семьи предвидит она великое счастье для себя. К чему же зовет ее Арманда?

Вы с философией вступите в брак, сестрица,

Над человечеством подъемлет нас она

И разуму дает владычество сполна,

Склоняя перед ним духовное начало,

Что грубостью страстей к зверям нас приравняло.

Арманда достаточно образованна, она нигде не ссылается на бога, но ее проповедь отречения от жизни во имя философии нисколько не отличается от проповеди церковников, предающих анафеме человеческую плоть и все мирское. Она с отвращением (в значительной степени деланным) говорит о браке. Само слово «брак» оскорбляет ее мысль «картиной безобразной». Генриета не соглашается с суровой отповедью сестры. Она умна и рассудительна, скромна и далека от всякого честолюбия, обуревающего так сильно и ее сестру, и их мать Филаминту, и их тетку Белизу. У Генриеты здравый взгляд на вещи. Зачем противиться природе (по ее понятиям – богу)? Женщина должна быть матерью, не должна стыдиться этого и понимать высокое достоинство своей миссии. «Ведь может мудрецом дитя мое родиться», – простодушно парирует она высокопарные рассуждения своей сестры.

Арманда (а она, пожалуй, главная фигура комедии) сосредоточивает в себе все зло тщеславия, она вступает в философский спор с Клитандром. Снова, как и в ее разговоре с Генриетой (акт I), обсуждается проблема тела и души, материи и духа. Духовному началу Арманда отдает предпочтение. По ее теории, духу нужно отдать «чистейший свой экстаз» и позабыть, что «тело есть у нас». Клитандр (его устами говорит здесь сам автор) придерживается другой философии:

Во мне, сударыня, – я вам скажу по чести, – И тело и душа сосуществуют вместе. Как тело мне забыть? Его чрезмерна власть, И не могу ее заставить я отпасть.

Итак, речь в пьесе Мольера вовсе не идет о том, можно или нельзя давать женщине образование. Великий драматург никогда не был и не мог быть в силу своих убеждений сторонником домостроевской идеологии. Речь идет о ложной учености, а вместе с тем об идеалистической философии, под маской которой выступила теперь старая средневековая христианская аскеза. «Ученые» женщины мольеровской комедии являют собой комическое воплощение этой философии.

Филаминта, мать Арманды, увлечена идеалистической философией Платона. Конечно, здесь нечего говорить о каком-либо принципиальном признании этой философии или даже более или менее достаточном ее понимании. «Я за абстракции пленилась платонизмом», – признается Филаминта. Она тоже, подобно своей дочери, с тщеславной нарочитостью отвергает все земное, телесное во имя идеального, возвышенного, духовного:

Как можно так погрязть в заботах матерьяльмых,

Не думая ничуть о сферах идеальных!

Как плоти – ветоши – такое дать значенье!

И третья «ученая» женщина комедии, Белиза, вторит им: «За духом плоть идет всегда на шаг назад» (IV, 270). Отвергая философию лицемерного аскетизма, презрения к материальным нуждам людей (а за ней скрывалось обычно барское презрение к народу), Мольер вместе с тем зло смеется над пустым чванством и тщеславием своих «ученых» женщин, над ученостью ради учености.

Знания, право, дать я женщине готов.

Лишь не видать бы мне в ней страсти исступленной

Ученой сделаться лишь с тем, чтоб быть ученой,–

рассуждает его герой Клитандр (IV, 249).

Ученые женщины напоминают собой старых знакомых мольеровской сцены – смешных жеманниц. Так же как и те, они с презрением говорят о грубом просторечии. Они изгоняют служанку Мартину за неумение подчиниться законам Вожла (французский грамматик XVII столетия), за употребление слов «диких, скверных», а также пословиц, «найденных в базарной грязной луже». Служанка Мартина, олицетворение народного здравого смысла, с грубоватой простотой осуждает изощренную псевдоученую терминологию своих барынь: «По мне, та речь ладна, какую я пойму… Мы говорим, как все у нас, без этих штук». За изощренной абстрактной терминологией ученых модниц, за осуждением яркого, образного просторечия скрывается глубокое презрение к народу. «Как эти темные несносны нам умы!» – восклицает Белиза (акт II, сцена V). Мольер, осмеявший эти комические фигуры, их пошлое философствующее кривлянье, ратует за народность, за подлинную, связанную с жизнью и ее нуждами науку. За истинную, а не показную образованность женщин.

«Ученые женщины» не имели большого успеха на сцене. Стендаль дал этому такое объяснение: «Я не могу смеяться над лицами, которых решительно презираю».

«Тартюф». (1664). Имя Тартюфа известно всем образованным людям мира. Даже те, кто никогда не читал комедии Мольера и не видел ее на сцене, не раз слышали это имя и, может быть, сами произносили. Оно вошло в мировой речевой обиход как всеобщее нарицание лицемерия во всех его проявлениях, подлости и развращенности под маской благопристойности, показного, лживого благочестия, всякой неискренности, фальши. Мы постоянно встречаем это имя в качестве нарицания лицемерия в художественной, политической, публицистической литературе. Достаточно сказать «Тартюф», всем становится очевидным, что речь идет о мерзости лжи, фарисейски прикрытой высокопарными фразами. В.И. Ленин разоблачал когда-то «изысканно-темную, нарочито сбивающую читателя с толку, дипломатически запутанную» фразеологию «Тартюфов меньшевизма». Пушкин смеялся над тем, как Вольтер, обманутый, обольщенный Екатериной II, «превозносил добродетели Тартюфа в юбке и короне» («Заметки по русской истории XVIII в.»). Белинский гневно писал о «фарисеях, Тартюфах, сребролюбцах, лихоимцах, клеветниках», которые «расплывались в моральных сентенциях, поминутно восхваляли добродетель» («Сочинения в стихах и прозе Дениса Давыдова»).

Мольер создал образ Тартюфа. Он сконцентрировал в своем сценическом герое все отличительные черты лицемера, показал их крупным планом, бросил на них луч прожектора и заставил зрителей запомнить их навсегда и потом уже безошибочно узнавать их в речах и поступках общественных деятелей в жизни, в поведении окружающих людей, иногда и в своих знакомых, может быть, даже в друзьях. Во времена Мольера в Париже действовала группа ханжей и святош, объединившаяся под колоритным для той поры названием «Общество святых даров». Тайное покровительство обществу оказывала королева-мать Анна Австрийская, некогда беспечная и беспутная, а теперь ставшая фанатически набожной. Членом общества был президент парижского парламента Ламуаньон – второе лицо после короля в области гражданской администрации.

Общество направляло своих членов в дома заподозренных в вольнодумстве лиц для тайного надзора и шпионажа. Фанатики-шпионы втирались в доверие обреченных жертв, выспрашивали, выпытывали, провоцировали на откровенные высказывания, готовя материал для суда. Деятельность организации была настолько гнусна, что даже король Людовик XIV брезгливо отнесся к ней, приказав запретить «незаконные собрания, братства, сообщества и конгрегации». Но тайная деятельность братства не прекратилась, а только облеклась в еще большие покровы конспирации.

Против этой организации фанатиков и святош направил свой удар великий драматург. Однако принципиальный смысл комедии «Тартюф» был настолько глубок, сила и широта обобщения были настолько значительны, что комедия Мольера превратилась в мощное выступление против феодально-католической реакции в целом. Мольер в новых исторических условиях отстаивал дело гуманистов Ренессанса. Борьба за театральные подмостки для «Тартюфа» продолжалась пять лет. Драматург несколько раз переделывал комедию, зашифровывая ее антиклерикальный характер, дабы обмануть бдительность церковной цензуры.

12 мая 1664 г. в Версале была поставлена первая редакция комедии. Парижский архиепископ и королева-мать добились ее запрещения. Осенью того же года Мольер обращается к королю с письменной просьбой о возобновлении постановки комедии. Но разрешения не последовало. Мольер продолжает работать над комедией и совершенствовать ее. Ему удается видеть ее сценическое воплощение в частных закрытых спектаклях в домах знатных особ. В ноябре 1664 г. комедия была поставлена в Ренси, во дворце принцессы Палатинской.

В августе 1667 г. король дал разрешение на постановку пьесы. Комедия уже во второй редакции была поставлена в театре Пале-Рояль, но президент парижского парламента Ламуаньон, воспользовавшись отъездом короля из Парижа, на второй же день запретил дальнейшие представления пьесы. Парижский архиепископ выпустил послание, запрещая верующим читать, исполнять или слушать комедию Мольера. И только в феврале 1669 г. король позволил возобновить представление пьесы в театре (третья редакция). Успех ее был огромен. «Никогда ни одна комедия не вызывала столько аплодисментов», – сообщали тогдашние газеты.

Как уже отмечалось, Мольер создал несколько вариантов комедии. Первоначально Тартюф появлялся в монашеской сутане, как живое воплощение всех мерзостей церкви. Потом в угоду церковной цензуре он облачил своего Тартюфа в светские одежды, но имя лицемера-монаха стало уже нарицательным, его повадки остались те же, и под светской одеждой все узнали Тартюфа (во второй редакции Мольер изменил даже имя его на Панюльф).

Комедия снова вызвала ожесточенные нападки святош. «Хоть я и поставил ее под названием «Обманщик» и перерядил героя в светскую одежду, хоть я и снабдил его маленькой шляпой, длинными волосами, большим воротником, шпагой и кружевами по всему платью, ввел кое-где смягчения и тщательно устранил все, что могло бы подать малейший повод знаменитым оригиналам задуманного мною портрета, – все это оказалось напрасно. Шайка встрепенулась…», – писал Мольер. Шайка ханжей, «фальшивомонетчиков благочестия»!

Драматург основательно обдумал все детали сценического воплощения лицемера. На сцене Тартюф появляется не сразу, а лишь в третьем акте. В течение двух актов зритель готовится к лицезрению негодяя. Зритель напряженно ждет этого момента, ибо только о Тартюфе идет речь на сцене, о нем спорят: одни клянут его, другие, наоборот, хвалят. «Я целых два акта употребил на то, чтобы подготовить появление моего негодяя. Он ни одной минуты не держит слушателя в сомнении; его сразу же узнают по тем приметам, которые я ему дал; и от начала до конца он не произносит ни одного слова, не совершает ни одного поступка, которые не живописали бы зрителям дурного человека», – сообщал Мольер о своем методе работы. Таков классицистический театр. Луч прожектора направлен в одну точку, на одну заранее взятую черту характера, все остальное, за пределами этого яркого луча, остается в тени. Весь человеческий характер не вырисовывается в целом, ибо это не входит в задачи автора, зато наибольшей выпуклости достигает главенствующая черта.

Действие пьесы начинается с того, что старуха Пернсль, мать богобоязненного Оргона, грубо и несправедливо (это ясно зрителю) бранит всех в доме своего сына, и она-то является первой защитницей Тартюфа. С ней спорят все присутствующие на сцене. Старуха никого не хочет слушать и твердит одно: что Тартюф – чистейшая душа. Служанка Дорина, самое благоразумное лицо пьесы, с мудрым простосердечием вскрывает противоестественную сущность проповедей Тартюфа:

Когда послушаешь его нравоученье,

То, как пи поступи, все будет преступленье…

Мольер помнит главный принцип своей эстетической программы: поучать развлекая. Он смешит зрителя, прибегает иногда к приемам обнаженной клоунады. Полон комического эффекта диалог между Оргоном и служанкой Дориной:

«Как Тартюф?» – «Две куропатки съел и съел бараний зад». – «Ах, бедный!» – «Проспал всю ночь, не ведая тревог». – «Ах, бедный!» – «Бутыль он осушил до дна». – «Ах, бедный!» И т. д. Иное сообщает Дорина о жене Оргона: «У барыни позавчера был сильный жар…» – «Ну, а Тартюф?» – «У ней была тоска». – «Ну, а Тартюф?» – «Она совсем и не уснула». – «Ну, а Тартюф?» И т. д.

Сущность проповедей Тартюфа предстает зрителю в комических признаниях простоватого Оргона, когда он с благочестивым восторгом рассказывает о своих чувствах, порождаемых проповедями Тартюфа, и ему невдомек, что чувства эти бесчеловечны по существу:

Кто следует ему, вкушает мир блаженный, И мерзость для него – все твари во вселенной, Я становлюсь другим от этих с ним бесед; Он всех мирских прилеп во мне стирает след И делает меня чужим всему на свете…

Реплика Клеанта, с ужасом слушающего восторженные речи Оргона, обманутого, ослепленного «благочестием» Тартюфа, полна глубочайшей иронии: Как человечно то, что он преподает!

Тартюф покорил Оргона своим мнимым благочестием, показным самоунижением – давним оружием монахов-лицемеров. Не обходится здесь и без фарсового (внешнего) комизма. Таков, например, нижеследующий рассказ о подвижничестве Тартюфа:

Намедни он себя жестоко упрекал

За то, что изловил блоху, когда молился,

И, щелкая ее, не в меру горячился.

Мольер помнил мудрое правило: уничтожать противников, поднимая их на смех. Тартюф втерся в полное доверие Оргона, он подчинил себе все в доме. Дочь хозяина прочат ему в жены, состояние богатого Оргона по дарственной перешло в его руки. Оргон доверил коварному обманщику даже шкатулку с секретными (очевидно, антиправительственными) материалами, данными ему некогда на хранение другом. Тартюф на глазах зрителя перевоплощается. Вот он приказывает Дорине прикрыть платком обнаженный кусочек груди, дабы избежать греховных мыслей, и через минуту пытается соблазнить прекрасную Эльмиру, жену Оргона, обещая ей «наслаждение без греха». Он застигнут на месте преступления, но нисколько не смущен: от проповеди порока ловко переходит к христианскому самоистязанию, обвиняя себя и прощая «ближних». Все рассчитано на эффект, и эффект достигнут: ослепленный Оргон верит ему, как ослепленная паства прихожан верит своим духовникам, не желая знать ничего порочащего их. Оргон изгоняет из дома сына, пытавшегося убедить его в лживости Тартюфа. Наконец, Оргон своими ушами слышит нечестивые речи своего любимца. Он прозрел, понял, что за субъект держал его в плену благочестивой лжи. Но теперь снова появляется на сцене старуха Пернель как живое воплощение нравственного ослепления людей. Теперь уже Оргон вынужден убеждать свою мать в том, в чем его до того убеждали долго и безуспешно все домашние. Тартюф сбрасывает личину. Он предъявляет права на имущество своей злополучной жертвы. Является судебный исполнитель, наглый, жадный до скандалов, является и сам виновник несчастий Оргона Тартюф в сопровождении полицейского офицера, чтобы арестовать свою жертву.

Бескорыстный Валер, жених дочери Оргона, предлагает свою помощь, Клеант пытается подействовать на совесть Тартюфа, но тщетно. Тартюф и теперь лицемерит. На возмущение, гнев, презрение обманутых и оскорбленных им людей у него один ответ – фарисейское смирение: Меня уже ничем не огорчит ваш крик: Для неба я страдать безропотно привык.

Обманщик, негодяй торжествует. На его стороне право, закон, но нежданно-негаданно Тартюфа настигает карающая рука короля, «чей острый взор пронзает все сердца и не обманется искусством подлеца». Полицейский офицер сообщает о решении монарха арестовать злого обманщика. Офицер при этом произносит восторженную хвалу королю. Трудно сомневаться в искренности Мольера: Людовик XIV относился к нему доброжелательно, и драматург почел своим долгом отблагодарить его, ведь даже в борьбе за театральные подмостки для «Тартюфа» король в конце концов встал на его сторону. Однако развязка комедии настолько неожиданна и так мало реальна (ведь на свете много Тартюфов и много оргонов, всегда ли «прозорливый» король может подоспеть вовремя на выручку доверчивых людей?), что хоть и утешает зрителя, искренне желающего видеть порок наказанным, а добродетель торжествующей, но и дает скептическим умам пищу для сомнений: возможна ли такая развязка, не типичнее ли иное, а именно – торжество лицемера.

Пьеса Мольера полна тонких жизненных наблюдений и реалистических замет. Разве не живописна картина провинциальной жизни тогдашней Франции, нарисованная мимоходом репликой умнейшей Дорины?

Вас отвезет рыдван в спокойный городишко,

Негаданной родней обильный до излишка

И полный прелестью семейственных бесед.

Сперва вас поведут знакомить в высший свет:

Вас молодой супруг представит всепервейше

Мадам исправнице и госпоже судейше,

И те любезно вам складной предложат стул;

На масляной вас ждет веселье и разгул:

Бал и большой Оркестр, не шутка, – две волынки,

И обезьянщики, и балаган на рынке.

Разве не видим мы здесь первые штрихи гениальных «Сцен из провинциальной жизни» Бальзака и столь же колоритных зарисовок Стендаля, Флобера, Мопассана? Полна жизни и вечной правды сцена ссоры двух влюбленных, Валера и Марианны, написанная драматургом с веселым и добродушным юмором (действие II, явление IV). Мольер ратует за умеренность. Он враг крайностей. Эта гуманистическая идея особенно разительна в свете решительного осуждения подлеца Тартюфа и проповедуемой им противоестественной морали. Оргон переходит от одной крайности к другой: от слепой, не терпящей никаких сомнений веры в достоинство человека к столь же слепой недоверчивости ко всем.

Нет, больше не хочу порядочных людей: От них я в ужасе готов бежать повсюду, – заключает Оргон, разуверившись в Тартюфе. Его разубеждает Клеант – рупор идей автора. Зачем впадать в еще худшую ошибку? Зачем по одному подлецу судить о всех? Зачем считать бесчестными истинно порядочных людей? Мир не без добрых людей, и не следует впадать в мизантропию, подобно «вольнодумцам» (действие V, явление I). Сравнение знаменательное, если вспомнить мизантропию Ларошфуко, осужденную Мольером.

Как странно, право же, устроен человек! Разумным мы его не видим и вовек; Пределы разума ему тесней темницы; Он силится во всем переступать границы,– негодует Клеант. Умеренность, естественность, здравый взгляд на вещи, гуманная терпимость к слабостям человека и нетерпимость ко всему, что портит жизнь человека, – вот нравственная философия Мольера.

**«Дон Жуан» (1665)**

Более ста вариантов образа Дон Жуана знает мировое искусство. Крупнейшие мастера, гениальные поэты, композиторы, художники участвовали в создании блестящей галереи портретов пылкого, беспечного испанца, покорителя и соблазнителя женских сердец.

У них разные лица, но одно имя – знаменитое, ставшее нарицательным имя Дон Жуана. Среди них откровенный циник, обманщик, злодей-насильник Дон Хуан Тирсо де Молина, прототип всех будущих Дон Жуанов. Среди них женственно прекрасный, детски простодушный, пылкий герой поэмы Байрона «Дон Жуан», всегда влюбленный в красоту, всегда готовый откликнуться на любовь женщины; беспечный гуляка, прожигатель жизни, дерзостно сильный и красноречивый обольститель – пушкинский Дон Гуан, среди них герой драмы Леси Украинки Дон Жуан, покоренный женщиной. По воспоминаниям Мопассана, роман о Дон Жуане задумал Флобер. И нам остается только пожалеть, что замысел великого писателя-реалиста не был осуществлен.

Под впечатлением поэмы Байрона французский художник Делакруа посвятил Дон Жуану свою картину («Барка Дон Жуана»). Гениальный Моцарт создал музыку к опере «Дон Жуан» (слова Лоренцо де Понте), Глюк – музыку к балету «Дон Жуан». Среди этих многочисленных', иногда очень непохожих друг на друга литературных Дон Жуанов занимает свое место и Дон Жуан Мольера.

Драматург писал комедию торопливо, чтобы вывести свою труппу из состояния временного бездействия («Мизантроп» еще не был закончен, «Тартюф» был запрещен), за две недели, и не стихами, как было принято писать «высокую» классицистическую комедию, а прозой. Он торопился и увлекся заманчивой перспективой создать широкую картину столь знакомого ему характера.

Пьеса была поставлена впервые в театре Пале-Рояль в феврале 1665 г. Выдержав несколько представлений, она была исключена из репертуара и не ставилась в течении почти двухсот лет, а это – лучшее создание Мольера. Чем объяснить такую судьбу комедии? Важностью поднимаемых ею политических проблем. Для времен Мольера они были более чем смелыми. Дворянство могло еще простить насмешку над духовниками («Тартюф»), ибо само никогда не отличалось благочестием; оно снисходительно приняло Альцеста, ибо герой-дворянин выглядел обаятельным («Мизантроп»), но оно было шокировано мольеровским Дон Жуаном. Принц Конде был возмущен пьесой, а он ставил у себя в доме «Тартюфа», несмотря на запрещение парижского архиепископа.

Через сто лет после Мольера Бомарше осмелился изобразить аристократа в качестве лица отрицательного, но и он посмел изобразить только один из его пороков – распутство, ибо только в этом пороке аристократы склонны были признаться. «Какой же еще упрек можно бросить со сцены вельможе, не оскорбив их всех разом?» – писал Бомарше в предисловии к «Женитьбе Фигаро».

Как гласит предание, Людовик XIV снисходительно отнесся к антидворянскому выпаду Мольера. Это можно объяснить особыми историческими условиями. Королевская власть только что подавила смуту Фронды, не без тайного удовлетворения смотрела на насмешки над фрондирующей знатью, пусть даже эти насмешки исходили из кругов третьего сословия, к которому принадлежал Мольер. Однако король не стал настаивать на возобновлении постановки пьесы, и сам Мольер, ясно понимая опасность рассерженного господствующего сословия, не только не боролся за свою пьесу, как это было в случае с «Тартюфом», но даже не воспользовался данным ему разрешением напечатать комедию (впервые она была опубликована в 1683 г., уже после смерти драматурга).

Образ севильского Дон Хуана, созданный испанским драматургом Тирсо де Молина в 1620 г., ко времени Мольера был уже хорошо известен западноевропейской публике и получил несколько новых драматических обработок и во Франции. Однако во всех этих первоначальных вариантах сюжета воспроизводилась незатейливая история о преступлении и наказании грешника, близкая по замыслу к средневековым моралите. Мольер первый дал образу широкое реалистическое обобщение и некое философское осмысление. Недостаточно видеть в комедии Мольера только сатиру на распутство или только сатиру на дворянство. Значение ее гораздо шире.

В комедии два героя – Дон Жуан и его слуга Сганарель. Сганарель отнюдь не только слуга-наперсник, ловкий пройдоха, плут, преданный интересам хозяина, как повелось представлять слугу в комедийном театре со времен Плавта. Сганарель – слуга-философ, носитель народной мудрости, здравого смысла, трезвого отношения к вещам. Его философские дебаты с хозяином полны значения при всей их комедийности.

Образ Дон Жуана, как отмечала уже неоднократно критика, противоречив. Дон Жуан сочетает в себе и хорошие и дурные качества. Для драматургии Мольера это столь несвойственно, что поставило в тупик многих истолкователей его творческих замыслов. Более того, образ Дон Жуана не статичен, он дан в развитии, и это также выводит его за рамки классицистического театра.

Зритель первоначально знакомится с Дон Жуаном по характеристике его слуги Сганареля. Он – «величайший злодей», он – «собака, черт, турок, еретик, не верующий ни в рай, ни в ад», «оборотень», «эпикурейская свинья», «Сарданапал». В чем же основной порок Дон Жуана? У него самое «непоседливое» на свете сердце; он ветрен, женолюбив, все женщины мира кажутся ему красавицами, каждой он хочет обладать.

«Я совсем не одобряю вашей методы и нахожу довольно подлым любить направо и налево, как делаете это вы», – заявляет своему господину глубокомысленный Сганарель. В ответ следует блестящий спич в защиту права любить красоту. Дон Жуан словоохотлив со своим слугой, очевидно, он оценил его непосредственный ум и находит удовольствие для себя в словесных баталиях, тем более что слугу всегда можно бесцеремонно прервать. «Я каждой воздаю почет и поклонение, к которым нас обязывает природа… будь у меня десять тысяч сердец, я бы отдал их все», – рассуждает Дон Жуан. Философ-слуга смущен: барин говорит так складно, как по книжке, ничего, кажется, нельзя противопоставить его доводам: все как будто правильно, а на самом деле (Сганарель это твердо знает) – совсем неправильно. «У меня были прекраснейшие мысли, а вы своею рацеею все их спутали». Сганарель уже смягчился, но одно его беспокоит: барин слишком часто женится. «Разве это не приятно?» – лукаво спрашивает его Дон Жуан. «Приятно… я и сам не прочь бы так пожить, не будь это худо». Сганарель окончательно стушевался. Логика Дон Жуана его сразила, он побежден. Мольер лукаво предоставил самому зрителю оспаривать Дон Жуана.

Однако Сганарель остался при мысли, что барин поступает худо. Почему худо? Грешно. С небом шутки плохи. Дон Жуан презрительно отмахивается: ему докучны разговоры о боге. Теперь очередь за Сганарелем: защищая священную особу господа бога, можно высказать и самые сокровенные свои мысли о власть имущих. Защищая бога, можно с подмостков театра высказать в лицо вельмож самые дерзостные истины. И этой возможностью воспользовался Мольер. «Оттого что вы знатная особа, что вы носите белокурый, хорошо завитой парик, шляпу с перьями, раззолоченное платье и ленты огненного цвета… уж не думаете ли вы, что по этой причине вы умнее других, что вам все позволено и никто уж вам не посмеет сказать правду?»

Перенесемся мысленно на сто двадцать лет вперед, от времени Мольера ко времени Бомарше. 1784 год. Слуга Фигаро говорит своему господину вельможе Альмавиве, говорит заглазно, в знаменитом монологе, обращаясь к зрительному залу: «Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видные должности, – от всего этого немудрено возгордиться! А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего». Разве не та же ситуация, не те же мысли? Монолог Фигаро возмутил Людовика XVI, отбросившего с негодованием текст комедии и заявившего, что нужно разрушить Бастилию, чтобы поставить пьесу Бомарше в театре. Горячая речь мольеровского Сганареля возмутила принца Конде. Пьеса Бомарше открывала занавес революции, пьеса Мольера являла собой первые симптомы отдаленной грозы, но идейное, политическое родство между ними бесспорно.

Мольер не вложил в уста Дон Жуана ни одного довода в защиту сословной чести дворян. Дон Жуан оборвал обличения своего слуги одним словом: «Довольно!» Однако антидворянские обличения брошены в зрительный зал, их пресекли, но не оспорили. Кому известно, какую работу они должны были проделать в головах зрителей?

Дон Жуан зажег в донье Эльвире пламенную любовь. Ради него она забыла бога, покинула монастырь, променяв загробное блаженство на счастье земной любви. Ей клялся Дон Жуан в вечной верности. Лгал ли он? Нет. Когда он говорил о любви, он действительно любил, говорил вполне искренно и сам верил каждому своему слову. Его можно обвинить в ветреном самообольщении, в жестокой беспечности к судьбе другого человека, но отнюдь не в преднамеренном обмане. Прошли первые восторги, и Дон Жуану уже скучно, его влекут другие цветы, а их так много на белом свете!

Дон Жуан покинул донью Эльвиру. Она настигает его, когда тот уже в пылу новой любви, в погоне за новым счастьем. Захваченный врасплох, он смущен, пытается лукавить, сослаться на небеса, но ложь скроена неловко: «Сударыня, у меня нет никаких способностей к притворству». И донья Эльвира учит его искусству лжи, тонкому мастерству царедворцев. «О, как вы плохо умеете защищаться для человека придворного, который должен быть привычен к подобного рода вещам! Мне жалко видеть вас в подобном смущении. Почему не вооружитесь вы благодарной наглостью? Почему не клянетесь вы, что чувства ваши ко мне не изменены?» Благородная наглость! Бездушное фатовство, ничем не смущающееся себялюбие – вот что способно было бы оттолкнуть нас от Дон Жуана. Но этих черт нет у мольеровского героя. Он всегда лишь беспечный, не задумывающийся о последствиях гуляка.

Мольер показал сцену обольщения Дон Жуаном крестьянки Шарлотты. Ни сословной спеси, ни грубой наглости не проявляет Дон Жуан по отношению к девушке из народа. Она ему нравится, как за минуту до того нравилась другая крестьянская девушка – Матюрииа. Он целовал руки знатных дам, теперь с не меньшим восторгом целует грубую руку Шарлотты. Для Сганареля, его слуги, руки Шарлотты «черны, как не знаю что»; очевидно, они действительно таковы и есть, но для Дон Жуана они прелестны. Он искренне восхищен ее красотой, и, когда девушка смущенно благодарит его за комплименты, он от души говорит, что не ему, а своей красоте она должна быть признательна. И снова любит Дон Жуан, и снова клянется, не думая о том, что будет через день, час, мгновение. Он свободнее держит себя с крестьянкой, чем с барышней, но нет и намека на неуважительное отношение к ней со стороны беспечного обольстителя, нет непристойных притязаний.

Однако Дон Жуан отнюдь не чужд сословной морали. Он считает себя вправе бить крестьянина Перо, хотя тот спас ему жизнь; он считает, что оказывает своему слуге Сганарелю большую честь, предоставив ему возможность ради барина подвергаться смертельной опасности: «Живей, я вам оказываю большую честь; счастлив тот слуга, который может доблестно умереть за своего господина».

Дон Жуан храбр. Храбрость всегда была благородна. Заслышав в лесу крики, он спешит на помощь пострадавшим, рискуя жизнью ради незнакомого ему человека, подвергшегося нападению троих разбойников. «Мой господин прямо сумасшедший: кидается в опасность без всякой для себя надобности», – добродушно, не без известного восхищения ворчит Сганарель. Спасенный человек случайно оказался братом обольщенной Эльвиры. Дон Жуан нисколько не обескуражен и готов тут же дать удовлетворение не одному, а двум оскорбленным братьям покинутой им женщины. Завязывается спор между братьями: один жаждет немедленной мести, другой не считает себя вправе биться с человеком, который только что спас ему жизнь. Он отстаивает Дон Жуана, готов его защищать даже против своего собственного брата. Как держит себя Дон Жуан в минуту этого столь важного для его судьбы спора? С полным презрением к исходу спора. «Я ничего от вас не требовал», – заявил он защищавшему его по долгу чести Дону Карлосу.

Зачем же понадобилась Мольеру эта деталь в жизни его героя? Ее не было ни у Тирсо де Молина, ни у его последователей. Разве не ясно было Мольеру, что он облагораживает здесь злодея? Только ли ради любви к правде жизни, только ли во имя реалистической полноты характера сделал это драматург? Разгадка этого, на наш взгляд, в том, что переводчику философской поэмы Лукреция была противна религиозно-назидательная трактовка образа Дон Жуана его предшественниками. Атеизм и философию наслаждения они соединяли вместе и предавали и то и другое анафеме. Вспомним, что в начале пьесы Дон Жуан назван «эпикурейской свиньей». Мог ли этому сочувствовать Мольер? Рисуя в подчеркнуто зловещих красках богохульника и развратника Дон Жуана, предшественники Мольера по сценической обработке сюжета выступали поборниками религиозной ортодоксии и религиозной аскезы, а последняя всегда была не по душе жизнелюбивому поэту.

Кто знает, не ответил ли бы Мольер проповедникам официальной идеологии замысловатой, но полной глубочайшего смысла фразой своего Сганареля? «Разумеется, вы правы, если на то ваша воля, с этим ничего не поделаешь но если бы вашей воли не было, было бы, быть может, совсем другое дело». Этим и объясняется двойственность и противоречивость образа Дон Жуана; зритель не знает, порицать или хвалить сценического героя.

Современников Мольера поражал религиозный диспут между Дон Жуаном и Сганарелем, и особенно сцена с нищим, поистине философская кульминация пьесы. «Верите ли вы в бога?» – спрашивает Сганарель. Ответ неопределенный. «Значит, нет, – заключает слуга. – А в ад?» – Презрительный жест. – Тоже нет. «В черта?» – Ироническое «Да». – «В загробную жизнь?» – Смех. Все это сносит глубокомысленный Сганарель. Но оказывается, что Дон Жуан не верит даже в «серого монаха». Это переполняет чашу его терпения. Не верить ни в бога, ни в черта, – куда ни шло, но не верить в «серого монаха» – это поистине чудовищно. «Ну, уж с этим я никак не соглашусь, потому что нет ничего действительнее серого монаха, и пусть меня повесят, если это неправда» (II, 538).

Сколько иронии в этой сцене! Разве не издевается здесь Мольер над святошами? Внешне он добродушно смеется над простонародным суеверием, верой в «серого монаха», которая превыше веры в бога и в ад, но здесь – не без скрытой символики: реальна лишь сила «серого монаха», она реальнее и бога, и черта, ибо существует на земле, ибо правит умами и делами людей. Во что же верит Дон Жуан? В то, что дважды два четыре. Блестящий ответ для времени Мольера. «Верить в непререкаемую Истину, в неоспоримую очевидность – значит не верить в бога, ибо одно исключает другое.»

Защитником религиозной точки зрения в комедии выступает Сганарель. Он приводит обычные аргументы церковников: мир удивителен, все в нем гармонично, продумано, прилажено одно к другому и, следовательно, не могло обойтись без высшего ра-чума, без бога. Удивительное создание – человек. Он может сделать все. «Вот захочу… иду направо, налево, назад, поворачиваюсь…» Философствующий Сганарель увлекся, оступился и упал. Обычный комедийный прием! Внешний комизм, фарс! Но смысл в этом падении Сганареля глубок, недаром были так шокированы религиозные современники драматурга.

«Твое рассуждение расквасило себе нос», – смеется Дон Жуан. «Расквасило нос» – рассуждение в защиту религии! Разве это не смело? Когда в 1673 г. Тома Корнель адаптировал пьесу Мольера, переложив ее на стихи, он убрал эту «скандальную» для той поры фразу.

Защищая религию, простодушный Сганарель в силу своего народного здравого ума приводит доводы, опровергающие его же собственные первоначальные суждения. Мир не мог произойти сам по себе, рассуждает он, как не мог сам по себе появиться на свет человек. «Вот вы, например, разве вы сами собой произошли?» – обращается он к своему философскому оппоненту Дон Жуану. Религиозный зритель времен Мольера ждал, что дальше последует ссылка на бога, «создателя» человека. Ничуть не бывало! Столь сложная метафизика чужда Сганарелю, ход его мыслей прост. Он рассуждает: «Разве не нужно было для этого, чтобы ваша мать забеременела от вашего отца?» (II, 538). Он забыл о непорочном зачатии девы Марии, и не случайно, ему непонятно событие, столь чуждое естественным законам.

За философским диспутом между Дон Жуаном и Сганарелем следует сцена с нищим. Нищий каждодневно молится за здоровье добрых людей, дающих ему милостыню. По логике вещей, казалось бы, что небо, благодарное усердному почитателю бога, должно было бы посылать ему обильные дары. Но дела нищего плачевны, он пребывает в крайней бедности. «Плохо же небо вознаграждает тебя за такое усердие. Слушай! Я дам сейчас тебе золотой, если ты согласишься побогохульствовать», – говорит ему Дон Жуан. Нищий колеблется: так велик соблазн, и так страшна загробная кара! Добрый Сганарель, всей душой сочувствующий страждущему человеку, очень хочет, чтобы золотой достался нищему. Он забывает о собственном благочестии, о богомерзком поведении своего хозяина и тоже уговаривает нищего из самых гуманных чувств: «Ну же, побогохульствуй немножко; в этом нет большой беды». Нищий отказывается, и Дон Жуан дает ему золотой «из любви к людям». Какая злая ирония! Бог, пекущийся о благе человека, обрекает нищего на голод, атеист оказывает этому нищему благодеяние – и бескорыстно, «из любви к людям».

Конфликт между Дон Жуаном и Командором не оправдан и не понятен зрителю. Этот конфликт вынесен за пределы событий, изложенных в пьесе, а между тем именно Командор, его каменное изображение, карает Дон Жуана. Следовательно, по законам искусства, этот конфликт, его возникновение, его причины должны быть достаточно веско аргументированы. Вряд ли Мольер, искуснейший мастер сцены, не знал и не учитывал этого обстоятельства, и все-таки он нисколько не расширил роли Командора в цепи злокозненных поступков беспутного юноши. Более того, он в известной степени возвысил Дон Жуана над Командором, вложив в его уста умнейшее замечание о тщеславии этого человека, соорудившего себе еще при жизни великолепную гробницу. «Я не видал еще, чтобы тщеславие умершего человека заходило так далеко; кроме того, я удивляюсь, что человек, всю жизнь довольствовавшийся весьма скромным жилищем, захотел иметь великолепное, когда ему нечего с ним делать».

Таков Дон Жуан в первых четырех актах комедии. Он смел и дерзок, и, что особенно важно, он откровенен. Но с ним произошло необыкновенное, он вдруг переродился. «Я отрекся от всех своих заблуждений; я уже не тот, что был вчера вечером, и небо внезапно произвело во мне перемену, которую увидит весь мир; оно озарило мою душу, мои глаза прозрели, и я с ужасом взираю теперь на долгое ослепление, в котором находился, и на преступное беспутство жизни, которую вел».

Отец в слезах приветствует раскаявшегося блудного сына, в восторге и Сганарель. Но перерождение Дон Жуана иного свойства: он решил зло посмеяться над людьми, надеть маску Тартюфа и в ней снискать себе их благоволение. Лицемерие – модный порок, заявляет он. В дни, когда писалась комедия, Мольер ожесточенно боролся за театральные подмостки для своего «Тартюфа». Все силы реакции поднялись против него, и гнев, обуявший драматурга, вылился теперь в красноречивой, убийственной по силе обличения речи Дон Жуана.

«Роль благомыслящего человека теперь – лучшая из всех, которые можно играть, и профессия лицемера доставляет удивительные преимущества… Все другие человеческие пороки подвержены критике, и каждый имеет право на них нападать во всеуслышание; но лицемерие – привилегированный порок, который зажимает рот всем и спокойно пользуется неограниченной безнаказанностью. При помощи ужимок образуется тесная связь между всеми лицами этой компании. Задень одного из них – все на тебя накинутся».

Дон Жуан, решив приспособиться к «порокам своего века», объявил себя раскаявшимся, он хочет выступить защитником «интересов неба». Теперь, превратившись в ханжу, он будет зол и мстителен, будет объявлять не понравившихся ему лиц атеистами и натравливать на них неразумных фанатиков. Теперь он может быть порочен, сколько ему угодно, и никто не посмеет сказать про него худого слова, а если кто и осмелится, то банда ханжей и святош бросится ему на помощь и растерзает незадачливого смельчака.

И Дон Жуан стал святошей. Он возводит глаза к небу, смиренно складывает руки, елейным тоном говорит о боге. С ним встречается брат Эльвиры, некогда спасенный им и благородно отказывавшийся скрестить с ним шпаги. Теперь Дон Карлос предлагает честный поединок. Раньше Дон Жуан без рассуждений вступил бы в бой, теперь он смиренно отказывается: «…небо решительно этому противится; оно внушило моей душе намерение изменить свою жизнь, и у меня нет теперь других помышлений, кроме стремления совершенно покинуть все мирские привязанности».

Дон Жуан стал неузнаваем. И теперь он поистине мерзок. Честнейший Сганарель смущен преображением хозяина. «Сударь, что за дьявольский тон у вас появился! Это хуже всего, что было, и вы мне нравились больше, каким были прежде». Такова оценка и самого автора, с которым не может не согласиться зритель. Теперь Дон Жуан стал действительно отрицательным лицом и может и должен быть наказан. Появляется традиционная фигура Каменного гостя. Гром и молния обрушиваются на Дон Жуана, разверзается земля и поглощает великого грешника. Но не священным трепетом объяты зрители, устрашенные карой небесной; они смеются весело и беззаботно по воле жизнелюбивого автора, чуждого всякой мистике поэта. Зрители смеются над простодушным Сганарелем, спутником которого всегда выступает самая чистосердечная непосредственность. Сганарель, видя гибель своего хозяина, думает не о каре небесной, не о грозном боге, а о своем погибшем жалованье. Все удовлетворены наказанием Дон Жуана – и оскорбленное небо, и соблазненные девушки, и ожесточенные мужья. Не удовлетворен только он, разнесчастный Сганарель. «Мое жалованье!» – мечется по сцене Сганарель с комической скорбью. Финал пьесы, как и следовало ожидать, оскорбил религиозных современников Мольера, и Тома Корнель, переделывая его пьесу, изъял заключительную реплику слуги.

Итак, на кого же писал сатиру Мольер, только ли на беспутных соблазнителей или вместе с тем и на лицемеров, с ханжеской набожностью изгоняющих радость из человеческой жизни, прикрывающих порок маской благочестия? Думается нам, что образ Дон Жуана стал своеобразным дополнением к образу Тартюфа, раскрытием того же образа в ином плане. Морально-христианскую тему Мольер использовал в защиту гуманизма, повернув ее против церкви и аскетизма. Стендаль, прочитав пьесу, записал: «Сама христианская религия способствовала появлению сатанинской роли Дон Жуана».

Не случайно и церковь, и дворянство ополчились на комедию Мольера. Некто, скрывающийся под псевдонимом де Рошмона в памфлете «Наблюдения», направленном против мольеровского «Дон Жуана», грозит человечеству всеми карами небесными – и чумой, и потопом, и голодом, если не будет пресечено нечестие «воплощенного дьявола», Мольера.

Аббат Террассон в книге «Философия духа» писал: «Нет ничего гибельнее для морали, как театральные пьесы, подобные «Каменному гостю».

«Дон Жуан» Мольера до сих пор вызывает горячие дискуссии во французской печати. Существуют самые различные толкования мыслей и поступков сценического героя. Интерес к «Дон Жуану» возрос еще более в связи с новой постановкой пьесы известным французским режиссером Жаном Вилларом. Национальный народный театр, осуществивший эту постановку, побывал в СССР и показал ее советскому зрителю.

**«Мизантроп»**

Комедия «Мизантроп»– одна из глубокомысленнейших комедий Мольера. Поэт работал над ней долго, оттачивая каждый стих. Современники с восторгом приняли ее. Еще за два года **до** ее первого представления (4 июня 1666 г.) Мольер читал отдельные акты своим друзьям. «Мизантроп» – комедия серьезная. Альцест, ее главный герой, скорее трагичен, чем смешон, и чем больше смеемся мы над ним, тем больше печали в нашем смехе.

Как и в других комедиях Мольера, мы видим здесь в первых же сценах постановку основного вопроса. Мольер возвращается к той мысли, которую высказал в комедии «Тартюф» устами Клеанта, второстепенного персонажа пьесы:

Как странно, право же, устроен человек! Разумным мы его не видим и вовек, Пределы разума ему тесней темницы, Он силится во всем переступать границы…

Там, в комедии «Тартюф», эта мысль высказана мимоходом, к ней не привлечено специально внимание зрителя. Здесь, в комедии «Мизантроп», она стала главенствующей. Драматург поставил ее в центре всего сценического действия.

Комедия начинается со спора двух друзей. Предмет спора и есть основная проблема пьесы. Перед нами два различных решения одного вопроса, две различные философии жизни. Дальнейшее сценическое представление покажет нам, на чьей стороне автор.

Как только посмотрю я на людей вокруг, Куда не оглянусь, все малодушно льстивы, Корыстны и хитры, подлы, несправедливы,–

говорит Альцест (II, 657), и Филинт с грустью заключает, что ушли времена героизма и славы, времена величайшей доблести:

За многим, как и вы, я каждый день слежу И многое дурным на свете нахожу.

Спор идет о том, как относиться к этим весьма несовершенным созданиям – людям. Альцест решительно отвергает всякую терпимость к недостаткам. Он возводит пороки людей в абсолют, не хочет никого ни щадить, ни прощать и приходит к своеобразной мизантропии:

Нет сил терпеть, бешусь, и мне один исход – Предать презрению людской ничтожный род.

Альцест не хочет дать себе труда пристальней присмотреться к людям, разграничить их, отделить добрых от злых. Для него все повинны в зле и потому достойны осуждения:

Без исключенья я всех смертных ненавижу: Одних – за то, что злы и причиняют вред, Других – за то, что к злым в них отвращенья нет, Что ненависти их живительная сила на вечную борьбу со злом не вдохновила.

Иной философии придерживается Филинт. Он не хочет ненавидеть весь мир, без исключения. Есть люди, достойные уважения и любви. «Людей хороших я и в наше время вижу», – рассуждает он. Филинт против излишней суровости к людям. Зачем быть слишком строгим? Зачем искать безупречных, когда их нет? Мы живем среди людей, и следует их брать такими, каковы они есть, любя их и прощая им отдельные недостатки. Филинт выступает с философией терпимости к человеческим слабостям. Осуждения достойны люди порочные, несущие зло в общественную жизнь, но простим людям их безобидные слабости:

Прошу вас, пощадим природу человека.

Не должен быть наш суд над ближними суров;

Отпустим людям часть их маленьких грехов.

Мольер назвал Альцеста мизантропом. Однако мизантропия Альцеста – не что иное, как скорбный фанатический гуманизм. Альцест в действительности любит людей, хочет видеть их правдивыми, честными, добрыми, и, не находя безупречного человека, абсолютно лишенного каких-либо недостатков, он с нетерпимостью фанатика пытается покинуть человеческий мир. Альцест уподобляется в данном случае человеку, который захотел бы отречься от солнца потому, что на нем есть пятна.

Иную гуманистическую философию несет Филинт. По сути дела, перед нами два вида гуманизма: первый, который проповедует Альцест, – гуманизм суровый, фанатический, превращающийся в свою противоположность; второй, проповедуемый Филинтом, – гуманизм мягкий, поистине человечный, гуманизм, постигающий человеческие слабости, исправляющий людей не посредством презрения и насилия, а доброжелательной терпимостью.

Комедия Мольера создавалась в тот год, когда французская читающая общественность обсуждала только что вышедшие из печати «Изречения» Ларошфуко. Писатель-аристократ, проведший свою молодость в борьбе против королевской власти и разуверившийся в успехе своего дела, дела возвращения милой его сердцу феодальной старины, изливал теперь свою желчь на человеческий род. Комедия Мольера была своеобразным откликом на книгу Ларошфуко.

Литераторы Котен и Менаж, современники Мольера, заявили, что в Альцесте они узнали герцога Монтозье. Анатоль Франс посвятил этой версии изящную литературную миниатюру «Диалог в аду»: «Говорят, что Мольер списал Альцеста с себя самого и с господина де Монтозье. Но как не схожа копия с оригиналом! Депрео (Буало)гордился тем, что послужил моделью для некоторых черт этого характера, которым он восхищался…»

Анатоль Франс много размышлял над образом Альцеста. Ему, как и Мольеру, были глубоко чужды крайности в любой их форме. В герое его романа «Боги жаждут» явно проступают черты комедийного персонажа Мольера. Только комедия стала трагедией. «Боюсь, что человека всегда ждет одно из двух: он либо преступен, либо смешон», – пишет по этому поводу Франс.

Мольер нисколько не стремился опорочить своего Альцеста. Герой комедии явно симпатичен автору, как симпатичен он и зрителю. Но Мольер не на стороне Альцеста, он постоянно показывает поражение своего героя. Альцест требует от людей большой силы характера, непримиримости в борьбе, он не хочет прощать людям никаких слабостей и сам же при первом серьезном столкновении с жизнью проявляет эти слабости. Он любит Сели-мену, знает, что ветрена, злоречива, что не может подойти к выработанному им умозрительному идеалу человека, знает это, негодует, но любит ее и не в силах не любить: я слаб, а у нее есть дар очарованья, Дурное в ней могу я видеть и судить, Но все-таки ее не в силах не любить…

Он требует от возлюбленной верности, искренности и правдивости, мучит ее своими сомнениями, подозрительностью, резок и порой даже груб с ней. Он смел, потому что ждет от нее возражений, оправданий, верит, что он действительно любим, и хочет лишь новых заверений, новых доказательств любви. Когда же Сблимене надоело спорить с ним, доказывать свою верность и она заявила, что не любит его, – как изменился Альцест, как сник, как жалко запросил пощады! Из атакующего он превратился в обороняющегося, пустился в отступление.

Перехваченное письмо, которое только что было «уликой», «знаком ее падения», стало теперь «невинным», свои сомнения он называет уже «несносными», просит ее защищаться и готов уже верить всему, лишь бы сохранить хоть слабую надежду на ее любовь и верность. Апостол суровой правды требует теперь обольщающей лжи.

Старайтесь верной мне хотя бы лишь казаться, – И буду я на вас всецело полагаться, – умоляет он Селимену. Мольер посмеялся над своим героем и его гордой непримиримостью к людским слабостям. Он показал, как противоречит себе его герой:

Напрасно называть нас любят мудрецами:

Мы люди; страсть, увы, господствует над нами.

Это заявление под стать скорее Филинту, но не Альцесту, строгому и нетерпимому судье человеческих несовершенств. Философский спор между Альцестом и Филинтом продолжается на протяжении всех пяти актов. Сценическое действие лишь оживляет его, раскрывая перед зрителем несостоятельность основного мизантропического вывода Альцеста. В пятом акте Альцест говорит

о несправедливом по отношению к нему решении суда. Он негодует, но вместе с тем и рад случаю, подтверждающему правоту его суждений о людях. Он готов страдать от несправедливости людской, но этой ценой покупает себе право проклинать людей. И снова, обращаясь к Филинту, Альцест задает вопрос, звучавший уже в начале пьесы:

Ужель решитесь вы, забыв со мной стесненье, Всей мерзости людской придумать извиненье?

И снова Филинт, как бы завершая философскую дискуссию, призывает к тому, чтобы не бежать от людей, презирая их порочную природу, а сохранять с ними связь, живя бок о бок с ними, трудиться над их исправлением:

Согласен с вами я решительно во всем;

Одной корыстью мы и кознями живем,

Окольные пути ведут людей к удаче, И следовало им быть созданным иначе, Но если среди них царят порок и грязь, Ужели прекратить мы с ними должны связь? Помогут, может быть, людские погрешенья По-философски нам оценивать явленья, Чтоб добродетель нам разумней упражнять.

Таково мнение самого Мольера, который относится к Альцесту, как и его герой Филинт, с печальным пониманием трагичности его благородных нападок на человечество.

Устами Филинта Мольер связывает человека с великим царством природы. Человек – часть ее и несет в себе, в своем физическом и интеллектуальном облике определенные ее черты.

Я вижу слабости, что гнев в вас пробудили, Но от природы мы все это получили, – говорит в комедии Филинт. Чтобы обнаружить несостоятельность:мизантропии Альцеста, Мольер не без умысла сталкивает его не с действительным злом, разъедающим общественный организм, не с вредоносными пороками людей, а с их мелкими слабостями, досадными, конечно, однако не столь существенными, чтобы из-за них так резко порицать все человечество.

Некий Оронт прочитал ему свой сонет. Оронт «доблестен и смел», по отзывам самого же Альцеста; он заслуживает уважения во всем и к Альцесту относится с дружеской приязнью, но Оронт плохой поэт: сонет, который он прочитал друзьям, весьма дурен. Однако Оронт имеет слабость любить свое искусство и верить в свой «талант». Филинт снисходительно скрыл от автора отрицательное мнение о мнимом поэтическом даровании, которым тешит себя незадачливый поэт. Зачем ссоры, разве мир переменится от «плохих стихов Оронта»? Не так отнесся к поэту Альцест. С запальчивостью, поистине комичной, под дружный хохот зрителей Альцест клянет Оронта:

Я повторю всегда, что за такой сонет быть должен осужден к повешеныо поэт.

И Альцест вполне серьезно бушует, произносит страстные обвинения, возбуждает к себе ненависть людей, накликает на себя беды. Спрашивается, заслуживает ли человечество столь страстных филиппик Альцеста из-за таких пустяков? Альцест отрекается от Селимены, отказывается от любви, от счастья, потому что она не пожелала разделить с ним добровольного одиночества, добровольного изгнания:

Все предали меня, и все ко мне жестоки; Из омута уйду, где царствуют пороки; Быть может, уголок такой на свете есть, Где волен человек свою лелеять честь.

Таков печальный финал своеобразного донкихотства Альцеста.

Противопоставленный ему благородный и гуманный Филинт обретает счастье. Филинт долго и молчаливо любил Элианту. Он страдал, зная, что она любит, хоть и безответно, Альцеста. Никакой ненависти или неприязни не возникло у него к счастливому сопернику, не появилось и чувства досады или уязвленного самолюбия. Его гуманная терпимость проявилась здесь со всей очевидностью. И когда Элианта, убедившись, что никогда не сможет снискать любви Альцеста, отдает ему свою руку, он счастлив и хочет лишь вернуть в лоно человеческого общества добровольного беглеца.

Показывая всю неправоту конечного вывода Альцеста, Мольер вместе с тем нисколько не хочет полностью развенчивать своего героя. Влюбленная в Альцеста Элианта затем и введена в сценическое действие, чтобы быть адвокатом страждущего философа, говорить смеющемуся зрителю, что не все дурно вАльцесте:

Пусть очень странно он подходит ко всему. Признаться, отношусь я хорошо к нему,

И прямота его, прекрасная порою,

По-моему, вполне бы подошла к герою.

Такие редко нам встречаются черты.

Хотела б я от всех подобной прямоты.

В суровых обличительных речах Альцеста («придворный дух не выношу душой», «глупости терпеть маркизов легковесных») угадываются в зародыше политические обличения Жан-Жака Руссо с их антимонархической и антидворянской направленностью. Да и в самом характере женевского философа с его нетерпимостью, страстностью много от Альцеста.

Кстати сказать, Руссо глубоко обиделся за Альцеста и резко критиковал Мольера за насмешки над ним. В знаменитом «Письме к д'Аламберу» по поводу статьи «Женева» в VII томе «Энциклопедии» Руссо несколько страниц посвятил комедии «Мизантроп», обвиняя автора в том, что, угождая вкусам зрителей, он осмеял самые лучшие побуждения человечества, сделав предметом насмешек «добродетель» (слово это как-то не вписывается в наш современный лексикон. Будем понимать его как порядочность, бескомпромиссную честность и высокую принципиальность, что и имел в виду Руссо).

«Вы не можете опровергнуть два положения, – писал Руссо, – первое**,** что Альцест изображен человеком прямым, искренним, заслуживающим уважения, подлинно порядочным человеком, и второе– что этот человек осмеян автором. Одного этого достаточно, как мне кажется, чтобы осудить Мольера».

Руссо осуждает Мольера и за симпатию его к Филинту. Этот персонаж крайне неприятен ему, ибо он (так полагает Руссо) из разряда тех светских людей, которые спокойно взирают на' страдания других и впадают в дикую ярость, когда дело касается их самих, которые, сидя за обильным столом, не хотят знать о том, что народ голодает, и, обладая полной мошной, порицают всякое сочувствие к беднякам.

Филиппики Руссо не остались незамеченными. Один из деятелей французской революции конца XVIIIвека писатель Фабр д'Эглантин так именно и изобразил героя Мольера в своей пьесе «Филинт, или Продолжение «Мизантропа».

Можно понять запальчивость Руссо, но его обвинения никак, конечно, нельзя отнести к Мольеру, который, доживи он до просветителей, был бы в их лагере, и, может быть, среди самых радикальных из них.

Образ мизантропа имеет давнюю историю. Прообразом послужил некий афинянин, живший в V в. до н.э., по имени Тимон. Это имя звучало в сочинениях Аристофана, Плутарха, Лукиана. Перу Шекспира принадлежит трагедия «Тимон Афинский». Мизантроп – фигура трагическая. Мольер, однако, осмеял ее, одев античного хулителя рода человеческого в костюм придворного XVII в.

**«Скупой»**

Комедия «Скупой»была поставлена впервые 9 сентября 1668 г. и шла в театре с неизменным успехом при жизни автора. Последующая сценическая история пьесы еще более блистательна. Лучшие актеры мира исполняли роль Гарпагона, в которой первоначально выступил сам автор. Пьеса вошла в постоянный репертуар драматических театров мира.

Порок скупости давно уже привлекает к себе внимание людей. Грандиозные образы скупых создали Шекспир, Пушкин, Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин. Образ скупого стал как бы вечным спутником человечества, от античности до наших дней. И не удивительно, ибо за весь этот период истории оставались в силе причины, порождающие скупость: право собственности, эксплуатация человека человеком и, следовательно, стремление к беспредельному обогащению отдельных лиц.

Литературной традицией пьеса Мольера связана с античными источниками. Одним из прообразов мольеровского Гарпагона является, бесспорно, образ скряги из комедии «Кубышка» древнеримского драматурга Плавта, а до него основные черты скупого набросал в своих очерках «Характеры» древнегреческий писатель Теофраст. Теофраст классифицировал характеры людей по принципу господствующей страсти. Античная (новоаттическая и древнеримская) комедия воспользовалась этой классификацией. Ее воспринял и классицистический театр XVII столетия Франции.

Комедия Мольера является типичной «комедией характеров». Сценическое оформление основной идеи пьесы несет в себе черты условности. Условен сюжет, сложный, запутанный, с рядом необычных столкновений, ошибок, узнаваний, характерных для так называемой «комедии ошибок»; условны в известной степени герои пьесы – добронравные молодые люди, сметливые и преданные слуги. Перед нами известная абстракция в соответствии с принципами классицистического театра, но она так мастерски с точки зрения сценического эффекта оформлена, с таким умом преподнесена зрителю, что идея скупости, воплощенная в образе Гарпагона, становится идеей конкретной, зримой.

Мольер изображает не характер человека во всей его широте и многообразии черт, а лишь одну главенствующую его черту, подчиняя ей все сценическое действие. Справедливо указал на эту особенность комедии французского драматурга Пушкин: «У Шекспира – Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера – Скупой скуп, и только». Однако логика порока раскрыта здесь с такой беспощадной правдой, что известная условность и нарочитость сценического действия лишь подчеркивает основную линию пьесы, сосредоточивая все внимание зрителя на ней. От первых слов, сказанных актерами на сцене, до их последних заключительных реплик – все направлено на раскрытие и осмеяние скупости.

Скупой Мольера смешон и жалок, как смешон он и в античных первоисточниках. Он отвратителен, но не страшен. В этом его отличие от Шейлока Шекспира, от Гобсека, Гранде Бальзака, от Скупого рыцаря Пушкина, от Плюшкина Гоголя, от Иудушки Головлева Салтыкова-Щедрина. Шекспир, Пушкин, Бальзак, Гоголь, Салтыков-Щедрин возвели порок скупости на высоту величайшей человеческой трагедии. Они обнажили ее мрачные, почти гротескные черты. Гарпагон Мольера – прежде всего комедийный персонаж. Мольер показал смешную сторону порока, он заставил зрителя смеяться над пороком.

Главным отрицательным персонажем пьесы является старик Гарпагон, воплощение идеи скупости. Его окружают хорошие, добрые, честные люди. Среди них юноша Валер, умный и рассудительный, спасший однажды дочь Гарпагона и потом влюбившийся в нее, добровольно принявший ради любви к девушке неприглядную роль льстеца. Мольер мимоходом бросает примечательную мысль: «…для того, чтобы покорять людей, нет лучшего пути, как подражать их поведению, следовать их правилам, восхищаться их недостатками и рукоплескать всему, что они делают. Нечего бояться, что в своих заискиваниях вы перейдете границу. Пусть ваша игра заметна, – самые тонкие люди, если им льстить, становятся дураками…»

Дочь Гарпагона Элиза – милое, кроткое существо, способное, однако, настойчиво защищать свое право на любовь. Сын старика-скряги Клеант – добропорядочный молодой человек, чуждый взглядам и жизненным принципам отца. Слуга Клеанта – честный, бескорыстный и вместе с тем находчивый, ловкий, недаром ему дано имя Ляфлеш (в переводе «Стрела»). Он крадет у старика шкатулку с золотом, для того чтобы передать ее Клеанту и помочь жениться на Мариане, бедной девушке, столь же благородной и рассудительной, как и Валер, оказавшийся, по счастливому стечению обстоятельств, ее братом.

Симпатичен в пьесе образ дядюшки Жака, повара и кучера одновременно, который с трогательным добродушием сносит побои хозяина и с неподкупной честностью блюдет его интересы. Жак Фаталист Дидро, несомненно, связан с этим мольеровским образом. Даже лукавая Фрозина, сваха и устроительница любовных дел, неутомимая искательница подачек, оказывается куда пригляднее скряги Гарпагона. «У меня не каменное сердце», – заявляет она несчастным влюбленным, от души желая им помочь.

Все лица группируются вокруг Гарпагона. Он в центре действия. К нему приковано внимание зрителя. Гарпагон скуп, скуп беспредельно, фантастически, скуп аморально. «Господин Гарпагон из всех людей – человек наименее человечный и из всех смертных – самый черствый и скаредный… его грязная скупость способна привести в отчаяние. Ты можешь околеть перед ним, а он и не дрогнет. Короче говоря, деньги он любит больше, чем' доброе имя, честь или добродетель, и при одном виде просителя с ним делаются судороги» – такую характеристику ему дает слуга Ляфлеш.

Гарпагон только скуп. На протяжении пяти актов, даже в ту минуту, когда судебный комиссар составляет протокол о хищении золота, скряга тянется ко второй зажженной свечке, чтобы потушить ее ради экономии. Казалось бы, томительно однообразно должно быть его поведение на сцене; по этого не случилось. Автору не потребовалось вводить новые мотивы для насыщения сценического действия.

Скупость Гарпагона проявляется в столь разнообразных формах, ее лик столь живописен, столь полон красок, что одной собой она наполняет сцену и поглощает все внимание зрителя. Гарпагон подозрителен. Он никому не верит, таится от всех, прячет свои богатства и сам же от чрезмерной мнительности выбалтывает свои секреты. «Не ты ли распускаешь слухи, что у меня есть спрятанные деньги?» – спрашивает он у слуги. «А у вас есть спрятанные деньги?» – «Нет, негодяй, я этого не говорю. Я спрашиваю, не наврал ли ты по злобе кому-нибудь, что у меня есть деньги?» В каждом человеке Гарпагон видит действительного или возможного вора и так поглощен своими подозрениями, что выходит за рамки реального. «Покажи руки!» – кричит он заподозренному в краже слуге. «Вот они!» – «Другие!» – вопит скряга. Гарпагон знает, что он скуп, но эту истину прячет от самого себя в самых глубоких тайниках души, ибо даже ему ведомо, что скупость порочна и постыдна. «Кто же они, эти скупые?» – спрашивает он слугу, поносящего скупость и скупых. Гарпагон знает, что речь идет о нем, что скупой – это он сам, но хочет, чтобы назвали кого-нибудь другого, и назови Ляфлеш чье-нибудь имя, он с удовольствием позлословил бы на счет этого другого скупого.

Мольер создает изумительную по яркости сцену разговора между Гарпагоном, Элизой и Валером. Молодые люди любят друг друга и уже тайно обручились. Старик не знает об этом и собирается отдать дочь замуж за богатого старика Ансельма. Дочь противится, и Гарпагон обращается за помощью к Валеру. Девушку берут замуж без приданого – вот главный аргумент скряги-отца. Валер, не противореча старику, окольными путями пытается пробудить в нем чувства человеколюбия. Напрасно! Старик твердит одно: «Без приданого!»

«Этот довод настолько сокрушителен, что остается только согласиться с ним… правда… речь идет о том, чтобы быть счастливой или несчастной до самой смерти…

* Без приданого!
* Вы правы, это обстоятельство решает все… хотя надо заметить, существуют и такие отцы, для которых счастье дочери дороже денег. Они не принесли бы дочь в жертву корысти…
* Без приданого!
* Ваша правда. Тут поневоле сомкнешь уста. Без приданого! Противостоять этому доводу невозможно… «Без приданого» – заменяет красоту, юность, родовитость, честь, благоразумие и честность».

Старик не улавливает иронии в словах Валера. «Вот славный малый! Он говорит, как оракул!» – удивлялся Гарпагон, радуясь тому, что нашелся человек, сходный с ним по взглядам, одобряющий его жизненные принципы, своим красноречием придающий им привлекательность (так кажется глуповатому старику). Это тем более радует Гарпагона, что в душе он знает, как в действительности эти принципы не привлекательны, знает, хотя и гонит от себя всякую самокритическую мысль. Гарпагон сам никогда бы не стал столь откровенно высказываться. Он умеет скрывать корыстные вожделения под лицемерной маской человеколюбия. При всей глуповатости своей Гарпагон лицемерен. Он занимается ростовщичеством тайно, ссужает деньги под огромные проценты, выискивая жертвы и, как паук, затаскивая их в свои сети. Одной из таких жертв мог оказаться собственный сын, если бы Гарпагон и Клеант случайно не узнали друг друга при заключении сделки. Он знает, что его займы разорительны, что они несут несчастье людям. Но послушать его! Он делает это во имя человеколюбия. «Милосердие, дядюшка Симон, обязывает нас оказывать услуги ближним, поскольку мы в силах это сделать». Христианская мораль нашла себе в лице Гарпагона весьма достойного пропагандиста. И это знаменательно, если вспомнить зловещую фигуру Тартюфа. Мольер прибег к некоей театральной условности: инкогнито-сын берет деньги у инкогнито-отца под разорительные проценты. Ситуация необычная. Однако весь эффект сцены заключается в том, что скряга неожиданно сам оказывается своей собственной жертвой и сам – своим собственным судьей. За минуту до того он радовался, что нашел опрометчивого наследника богатого, умирающего отца. Он готов воспользоваться неопытностью или стесненными обстоятельствами юноши. Он говорит о милосердии, о помощи ближним. Но оказывается, «богатый умирающий отец» – это он сам, Гарпагон, а «опрометчивый наследник, готовый пустить состояние отца на ветер» – это его сын Клеант. «Как, батюшка! Так это вы занимаетесь такими позорными делами?»

Сцена сделана сильно. В ней кульминация всей пьесы. Мольер показал не только порок скупости, но и почву, питающую этот порок, не только страсть к деньгам, но и постыдные способы их приобретения. Мольер бросает здесь смелое слово «Кража!» «Кто же, по вашему мнению, преступнее? Тот ли, кто в нужде занимает деньги, или тот, кто крадет деньги, которые ему и девать-то некуда», – говорит Клеант своему ростовщику-отцу.

Мольер, конечно, не придавал этому слову такого социального звучания, как это сделал впоследствии французский социалист Прудон, заявивший: «Собственность – это кража». Политическая мысль времен Мольера была еще далека от таких прозрений, однако реплика Клеанта, какой бы умеренный смысл ни придавал ей драматург, звучала и тогда достаточно сильно.

Драматург ввел в сюжет пьесы мотив любовного соперничества отца с сыном. Оба они влюблены в одну девушку. Это выглядит несколько искусственно. Трудно представить себе влюбленного скрягу, да еще на склоне лет. Однако сколько дополнительных красок приобретает скупость Гарпагона в свете этого любовного соперничества! Гарпагон, желающий отдать свою дочь замуж за кого угодно, лишь бы тот не требовал приданого, сам мечтает получить приданое за своей невестой. Сваха Фрозина, в силу своей профессии – тончайший психолог, тотчас же уловила интересы и ход мыслей старика. «За девушкой двенадцать тысяч ливров годового дохода», – заявляет она и далее раскрывает перед ним содержание этой суммы: три тысячи за счет экономии в пище обещает принести ему неприхотливая супруга, четыре – экономия в одежде, пять тысяч она сохранит старику, отказавшись от карточной игры, и т.п. «Да, это недурно; но только все это как-то несущественно», – смущенно заявляет старик, который при случае и сам способен был бы прибегнуть к подобной аргументации, если бы нужно было кого-либо склонить на невыгодную сделку.

Дальнейшие рассуждения Фрозины о «красоте» Гарпагона и об удивительных вкусах Марианы, предпочитающей якобы стариков юношам, а также реплики одураченного скряги – чистейший фарс. Но и в этой сцене Мольер умело провел основную идею пьесы. Здесь на глазах у зрителя происходит состязание между прижимистым скрягой и ловкой, не знающей поражений вымогательницей. Атаки хитрой Фрозины проведены по всем правилам искусства, но тщетно, скупость старика оказалась сильнее ее ловкости. «Устоял, проклятый скаред», – сокрушенно машет рукой сваха на уходящего Гарпагона.

Сюжетной кульминацией пьесы является монолог Гарпагона, обезумевшего после похищения у него шкатулки с золотом. Старик мечется, ищет виновного. «Кого вы подозреваете в краже?» – спрашивает его комиссар. «Всех! Я хочу, чтобы арестовали всех как в городе, так и в предместьях».

Пьеса кончается веселой развязкой: молодые люди вступают в желанный брак, и даже Гарпагон счастлив: ему возвращают похищенные деньги. Он уходит со сцены с радостным восклицанием: «Скорее к моей милой шкатулочке!» Мольер оптимистичен, он не верит в победу зла. Как бы ни был безобразен порок, здоровое начало в жизни общества сильнее.

**«Мещанин во дворянстве»**

Комедия «Мещанин во дворянстве» (1670), поставленная впервые в замке Шамбор на празднествах по случаю королевской Охоты, не понравилась придворным. Правда, великолепный балет (музыку написал композитор Люлли), введенный в пьесу, осмеивающий пышные турецкие церемонии, льстил королю. Дело в том, что незадолго перед тем турецкий посол недостаточно восторженно отозвался о великолепии Версаля и тем несказанно задел самолюбие Людовика XIV.

Однако не пышный балет, а прекрасные реалистические зарисовки французской действительности, сделанные искусным пером Мольера, снискали комедии восторги современников и потомков. Придворные Версаля имели основание выражать свое недовольство по поводу идей, вложенных автором в театральное представление. В качестве лиц отрицательных в нем выведены дворяне: бесчестный обманщик, промотавшийся граф Дорант и его возлюбленная, маркиза Доримена. Грубоватая купчиха г-жа Журден прямодушно и справедливо отчитывает их: «Давно я поняла, что у вас тут творится. Я не дура. А это довольно гадко – знатному господину потакать глупостям моего мужа. Да и вы, сударыня! Знатной даме стыдно и неприлично поселять в семье раздор, позволять моему мужу ухаживать за вами».

Буржуа Журден, пожелавший на старости лет обучаться аристократическим манерам, заведший у себя в доме целый штат учителей и возмечтавший о титулах и званиях, смешон прежде всего потому, что люди, в ряды которых так страстно хотел он пробраться, не заслуживали подобных вожделенных мечтаний: они были хуже его.

Мольер отнюдь не противник «светскости». Он прекрасно понимал, что культура и все связанное с ней – в руках дворянства; в комедии «Школа мужей» положительный герой Арист заявляет:

И школа светская, хороший тон внушая, Не меньше учит нас, чем книга пребольшая.

Дорант в сравнении с Журденом выглядит цивилизованным человеком перед дикарем. Мольер нисколько не шаржировал дворянина, как это он сделал с буржуа Журденом, нарочито подчеркивая комедийность этого персонажа. Дорант презирает Журдена, как может презирать дворянин неотесанного «мужлана». И действительно, перед его светским лоском грубые манеры Журдена весьма разительны; однако глуповатое простодушие способно вызвать веселую улыбку, холодное же мошенничество Доранта – чувство отвращения. Между тем Журден не так уж глуп. Он сметлив. Как истый буржуа, он считает каждую копейку. Не прибегая к записной книжке, он сообщает Доранту, где, когда и сколько тот у него брал денег взаймы. Взглянув на костюм портного, он тотчас же разгадал, что тот использовал на себя часть данного ему в пошивку материала. «Отлично; но зачем же брать из моего куска?» – спрашивает он у растерявшегося портного. Журден проявляет подлинное остроумие в разговоре с маркизой. Тонкий художник, Мольер не преминул и здесь подчеркнуть черты сословной психологии в Журдене. «Мне очень хотелось бы, чтобы маркиза приняла меня за чистую монету», Изаявляет он. «Чистая монета» – полноценная, высокой пробы! Что же еще может быть дороже сердцу купца?

Разговор Журдена с учителем философии (акт II, сцена IV) полон глубокого смысла. Журден впервые слышит о стихах и прозе и делает для себя важное открытие: оказывается, более сорока лет он говорит прозой, сам того не подозревая. Между тем он отлично составляет текст любовного послания маркизе. У него хватает ума и здравого смысла отвергнуть все напыщенные фразы, предложенные ему учителем философии. «Напишите, что огонь ее глаз превратил ваше сердце в пепел; что из-за нее вы день и ночь претерпеваете жесточайшее…» – «Нет, нет, нет, ничего этого не нужно», – протестует буржуа. Прибегая к здравому смыслу своего комедийного персонажа, Мольер лукаво подсмеивается над замысловатым витийством прециозной литературы. Устами того же простодушного Журдена Мольер критикует и модные в его время пасторали. «Все пастухи да пастухи!» – недовольно восклицает Журден. Устами этого большого младенца глаголет истина. Сто лет спустя такое же недовольство по поводу засилья «пастухов» во французской литературе выразит Жан-Жак Руссо.

Журден, как и приличествует его классу, – великий оптимист. Он враг «заунывных песен», он хочет веселья. Утонченные меланхолические песнопения, принятые в дворянских салонах, его усыпляют, сердцу же милы те насмешливо-задорные куплеты о «милашке Жанете», какие певал в дни своей молодости.

Таков герой одной из лучших комедий Мольера. Существовали различные толкования этой комедии. Одни заявляли, что Мольер, осмеяв буржуа Журдена, возмечтавшего стать дворянином, проповедует примирительную, компромиссную философию: дескать, «каждый сверчок знай свой шесток». Нет необходимости доказывать, насколько далек драматург от подобной философии.

Другие утверждали, что Мольер – «идеолог буржуазии», симпатизировавший ей, – предостерегал своих собратьев по классу от гибельных последствий подражания дворянам. Думается нам, что и эта идея насильственно навязывается французскому писателю. Мольер, конечно, ближе к буржуазии, чем к дворянству, уже по одному тому, что сам, сын буржуа, страдал от оскорбительного высокомерия дворян. Неприязнь его к дворянству выражена во многих его пьесах, тогда как в разбираемой нами комедии по отношению к буржуа лишь добрая насмешка. Однако Мольер (и в этом сказалась его историческая проницательность) прекрасно понимал, какие пороки несет в себе и денежная знать. Напомним его комедию «Скупой». Даже здесь, в комедии «Мещанин во дворянстве», он бросил многозначительный намек. Вот что говорит госпожа Журден: «Оба ее деда торговали сукном у ворот святого Иннокентия. Сколотили деткам деньжат и расплачиваются, может быть, теперь за нажитое на том свете: честностью-то такого богатства не наживешь!» Конечно, отсюда еще далеко до критики классовой сущности буржуазии, но и далеко от безоговорочного ее прославления.

Г.В. Плеханов в своей книге «История русской общественной мысли» писал: «Кто не знает мольеровского «Мещанина во дворянстве»? Нас теперь приводят в веселое расположение духа его смешные попытки усвоить себе утонченные дворянские манеры. Не такое впечатление производила названная комедия в XVIII в. на идеологов третьего сословия. Мерсье ставил Мольеру в вину, что он в лице Журдена осмеял «простую и чистую честность»… и хотел «унизить буржуазное сословие, самое почтенное в государстве, или, вернее, то сословие, которое и составляет государство».

Но хотел ли Мольер унизить в лице Журдена третье сословие? Конечно, нет. Это опровергает, вопреки своему утверждению, и сам Мерсье, усмотревший в Журдене «простую и чистую честность», а ведь ею наделил своего героя автор.

Что же осмеивает в своей комедии Мольер? Уж не то ли, что его Журден готов засесть за школьную парту и подвергнуться наказанию розгами, лишь бы стать образованным человеком? Нет, в этом, скорее, звучат печальные ноты: неплохо бы Журдену знать все то, чему учат в школе.

Он осмеивает холопское самоунижение Журдена, его рабский восторг от того, что мошенник-граф держит себя с ним «как с ровней», его презрение ко всем, кто не имеет дворянского герба, а следовательно, и к самому себе, – презрение, которое он перенял у тех же дворян. Журден отказывает честному Клеонту, пожелавшему жениться на его дочери, отказывает только потому, что тот не дворянин. Когда жена не хочет понять его, он в ярости восклицает: «Как рассуждают ограниченные люди! Не хотят даже и выбраться из ничтожества!» «Ограниченные люди», «выбраться из ничтожества!» – разве это слова Журдена? Он повторяет, как затверженный урок, слова того же Доранта или кого-нибудь из его компании. Мало того, что дворяне презирают простолюдинов, последние сами начинают себя презирать, слепо подчиняясь кастовой морали господствующего сословия. Вот что печалит Мольера, глубоко презиравшего паразитический класс и уважавшего класс-созидатель, третье сословие, иначе говоря, – весь народ. Следует помнить, что и купечество, в глазах Мольера, выполняло одну из важных миссий нации, оно активизировало экономическую жизнь общества. XVII век, как было уже сказано, век распространения теорий меркантилизма, придававших столь значительную роль купечеству в обогащении нации. Политика министра Людовика XIV Кольбера проводила в жизнь идеи меркантилистов, а Мольер сочувствовал этой политике.

Блюстители норм классицистической «высокой» комедии сурово выговаривали Мольеру за фарсы. Грубоватый народный юмор, веселый и простодушный, шокировал вкус не только Буало, но впоследствии и Вольтера.

**Фарс**

Классическим образцом такого фарса может быть признана трехактная комедия «Плутни Скапена»(1671). Здесь перед нами неопытные молодые пары, влюбленные и неспособные противостоять препятствиям, которые чинят их браку расчетливые и скаредные отцы, здесь ловкий, сметливый и добродушный слуга Скапен, который все улаживает и добивается полного исполнения желаний влюбленных. Здесь переодевания и хитрости, замысловатые плутни, шутки и остроты и много самого непритязательного веселья. Скапен, чтобы отомстить своему хозяину, скряге Жеронту, инсценирует нападение на него разбойников, сажает его в мешок и ловко дубасит. Эта сцена, смешившая французских простолюдинов, была особенно строго осуждена Буало. Мольер, по мнению Буало, слишком «любя народ», в угоду его вкусам «забывал изящество и тонкость ради шутовства». «В нелепом мешке, в который заворачивается Скапен, я не узнаю больше автора «Мизантропа», – писал Буало в трактате «Поэтическое искусство».

А между тем и в подобных фарсах Мольер обнаруживал высокое комедийное мастерство. Чего стоит сцена выуживания у скряги Жеронта 500 экю, для того чтобы выкупить плененную Гиацинту, невесту сына старика! Скапен придумал версию о том, что Леандр захвачен пиратами. Старик предлагает Скапену самому передаться пиратам в качестве выкупа за Леандра. Скапен объясняет ему, что пираты не так глупы и не обменяют господина на слугу. Старик предлагает ему продать тряпье, чтобы выручить деньги. Тряпье стоит гроши, он это прекрасно знает, но не хочет расставаться с деньгами. «Ты, кажется, сказал 400 экю?» – спрашивает старик. «Нет, 500». И к великому удовольствию публики снова слышатся вопли скряги. Наконец, Жеронт превозмог себя, он достает деньги, протягивает их Скапену, но все же не в силах отдать их, он отводит свою руку в сторону и снова кладет деньги в карман. «Так я пошел, ты же скорей выручай сына!» – «А деньги?» – «Как, разве я тебе их не отдал?» – и далее в том же духе.

Как видим, и в «низком» жанре, в фарсе, где много чисто внешнего комизма, Мольер остается Мольером. Скряга Жеронт перекликается – со скупым Гарпагоном.

**Список литературы**

1. Бахмутский В.Я. и др. История зарубежной литературы XVIII века. ‑ М., 1967.
2. Бояджиев Т.Н. Мольер. – М., 1977.
3. Виппер Ю.Б. Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII века. – М., 1984.
4. XVII век в мировом литературном развитии. – М., 1969.
5. История зарубежной литературы XVIII века / Под ред. В.П. Неустроева, Р.М. Самарина. – М., 1984.
6. Проблемы просвещения в мировой литературе. – М., 1990.
7. История французской литературы (С древнейших времен до революции 1789 г.). – 1976.–Т. I.
8. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. – М., 1998.