

Г. Н. Бояджиев . Жан-Батист Мольер

Человек, который мог страшно поразить, перед лицом лицемерного общества, ядовитую гидру ханжества, – великий человек! Творец "Тартюфа" не может быть забыт!" {В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., Изд. Академии наук СССР, т. VI, М. 1955, стр. 369–370.} Эти слова Белинского воспринимаются нами сейчас как пророческие.

Да, творец "Тартюфа" не забыт. Вот уже три столетия живя на сценических подмостках всего мира, комедии Мольера и по сей день продолжают с разящей силой обличать социальное зло и утверждать народные воззрения на жизнь.

Значение Мольера в истории мировой драматургии воистину огромно. Сплотив воедино в своем творчестве лучшие традиции французского народного театра с передовыми идеями гуманизма, Мольер создал новый вид драмы – "высокую комедию", жанр, который для своего времени был решительным шагом в сторону реализма.

После того как католическая реакция уничтожила великий театр итальянского и испанского Возрождения, а пуританская английская революция срыла с лица земли театры Лондона и предала анафеме Шекспира, Мольер вновь поднял знамя гуманизма и вернул европейскому театру народность и идейность. Он смело начертал пути для всего последующего развития драматургии и не только сомкнул своим творчеством две великие культурные эпохи – эпоху Возрождения и эпоху Просвещения, но и предвосхитил многие из основополагающих принципов критического реализма.

Имя Мольера начертано на боевом знамени современной прогрессивной французской литературы. Выступая на Втором съезде советских писателей в Москве, виднейший французский поэт Луи Арагон начал свою речь о поэзии со страстных слов, посвященных Мольеру. Говоря о национальных истоках реализма, о средневековых фавлю и героических поэмах, о поэзии Рютбефа и Вийона, Луи Арагон заметил, что весь путь развития ведет "к одному из величайших реалистов всех времен и всех стран – великому поэту по имени Мольер". Полемизируя с теми французскими литературоведами, которые исключают Мольера из своих обзоров поэзии, Арагон говорил: "Изгнание Мольера из царства поэзии – наиболее характерный факт искусственного и реакционного развития истории литературы в нашей стране. Вопреки исторической правде у нас излагают историю французской поэзии так, точно она не имела никакого отношения к великой истории человечества. Нелепо отрицая значение Мольера как поэта, эта история обходит молчанием всех тех, чья поэзия возникла из окружающей действительности" {"Литературная газета", 30 декабря 1954 г.}.

Отстаивая выдающуюся роль Мольера в истории французской поэзии, современные прогрессивные художники Франции борются за принципы поэзии, основанные на правде жизни.

Так имя великого Мольера становится боевым лозунгом сегодняшнего дня, знаменем борьбы за новое, правдивое и идейное искусство.

В чем же неиссякаемая сила Мольера?

Сила Мольера – в его прямом обращении к своей современности, в беспощадном разоблачении ее социальных уродств, в глубоком раскрытии в драматических конфликтах основных противоречий времени, в создании ярких сатирических типов, воплощающих собой главнейшие пороки современного ему дворянско-буржуазного общества.

"Бессмертный Тартюф – плод самого сильного напряжения комического гения" {А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., Изд. Академии наук СССР, т. 13, М. 193. стр. 179.}, – писал А. С. Пушкин, говоря об этой боевой, воинствующей мольеровской сатире. "О, Мольер, великий Мольер! ты, который так обширно и в такой полноте развивал свои характеры, так глубоко следил все тени их" {Н. В. Гоголь, Полн. собр. соч., Изд. Академии наук СССР, т. VIII. М. 1952, стр. 182.}, – вдохновенно говорил Н. В. Гоголь.

Сила Мольера – в его страстной приверженности к гуманистическим идеалам, в его передовых воззрениях, в которых явственно проступают демократические и материалистические черты, в его способности, несмотря на

стеснительное положение придворного комедиографа, оставаться, говоря словами К. С. Станиславского, "гениальным протестантом и бунтарем" {Н. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, "Искусство". 1950, стр. 356.}.

Конечно, Мольер не ставил перед собой какой-либо политической цели, он не признавал еще неизбежности антагонизма между народом и абсолютизмом, не мог сделать народный тип главным героем своих комедий. Но когда Мольер выступал против пороков современного общества, он защищал интересы народа; когда он выражал свои критические воззрения на современность, он действовал, следуя здравым суждениям народа; когда ему нужно было противопоставить своим сатирическим персонажам натуры здоровые, разумные и деятельные, он находил их чаще всего в среде народа. Нам памятли замечательные слова Л. Н. Толстого: "Мольер едва ли не самый всенародный и потому прекрасный художник нового искусства" {Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., Гослитиздат, т. 30, М. 1951, Стр. 161.}.

Именно в силу своей народности творчество Мольера резко выделялось на фоне современной ему литературы; писатели-вольнодумцы (либертины) – Теофиль де Вио, Сирано де Бержерак и др. – создавали немало произведений острой сатирической мысли, но они были лишены цельности мировоззрения, им не хватало связи с массами, именно того, чем был так богат Мольер; современные писатели-прозаики – Сорель, Скаррон, Фуретьер, – рисуя яркие картины нравов и создавая в отдельных случаях социальные характеры, все же не могли подняться до тех высот обобщения и глубокого раскрытия общественных противоречий, какие были свойственны творчеству Мольера. Что же касается драматургии, то преимущество Мольера в этой области было особенно очевидно. К середине XVII века, ко времени выступления Мольера, французская драматургия находилась в состоянии застоя. Единственный крупный драматург, Пьер Корнель, переживал острый творческий кризис, сцену заполняли бессодержательные трагикомедии и романтизированные трагедии Тома Корнеля, Буаробера, Дю-Рийе и др.; комедия была представлена в основном бурлесками Скаррона. "Высокие" жанры были отравлены фальшивой прециозностью, а "низкие" не выходили за пределы грубого фарса. Мольер с первых же шагов приступил к созданию нового типа комедии, совмещающей в себе смелость и широту мысли либертинов, бытовой реализм писателей-прозаиков и лучшие традиции предшествующей и современной драматургии. Но Мольер не только синтезировал достижения новой литературы и драмы; он поднял французскую литературу до подлинных высот гуманистической мысли и стал преемником Рабле и Монтеня. Мольер развил в классицизме его наиболее прогрессивные начала и, преодолевая сословные ограничения этого стиля, возвысился над своим временем как писатель. По словам Гете, Мольер "господствовал над нравами своего века"; он воспитывал людей, давая их правдивое изображение.

Источником величия Мольера были прекрасное знание действительности и горячая любовь к народу, с которым он общался и в жизни и с подмостков театра.

Мольер был самым крупным писателем своего века; место в академии было ему обеспечено, если бы он только бросил сцену; об этом просил его друг Буало. Мольер не смог уйти со сцены, он не мог осудить театр, ибо все годы его сознательной жизни были посвящены театральному искусству, сцене, которая была единственной школой нравов, где только и можно было бичевать распушенность, алчность, невежество, жестокие страсти и тупое себялюбие, где можно было жить, борясь за великие и благородные идеалы гуманизма. Этой борьбе было отдано все – одна, но пламенная страсть покоряла всю жизнь Мольера.

I

Когда у Жана Поклена, преуспевающего обойщика и мебельщика с улицы Сент-Оноре, родился первенец, – произошло это 13 января 1622 года, – отец дал ему свое собственное имя, присовокупив к нему позже второе имя – Батист, чтобы отличить его от брата, тоже Жана. Предполагалось, что Жан-Батист унаследует отцовское дело; а после того как его отец выкупил у своего брата

должность королевского обойщика, юный Поклен должен был обрести и этот высокий сан, дававший ему право именоваться "королевским камердинером".

Судьба как будто во всем благоволила первенцу. Но у мальчика умерла мать, добрая и умная Мари Крессе. Жану-Батисту было десять лет. К сожалению, точных сведений о его детстве не сохранилось, разве лишь рассказы старых биографов Мольера о близости мальчика-сироты к деду, отцу покойной матери, Луи Крессе. Этот человек, в противоположность своему удачливому зятю, оставался тесно связанным с трудовой средой городских ремесленников, из которой вышли и сами Поклены. Будущий "королевский камердинер" мог получать от деда внушения совсем иного сорта, и к живым впечатлениям от шумных и многолюдных кварталов старого Парижа, где жил мальчик, прибавлялись рассказы старого Крессе. Так сами собой устанавливались связи с жизнью городского люда, усваивалась красочная народная речь, складывалась душевная приязнь к простому человеку.

Неизгладимыми были впечатления от театральных представлений, которые нередко посещали внук с дедом, отправляясь в походы на ярмарку. Если юный Поклен уже не мог видеть представлений прославленного ярмарочного комедианта Табарена, то традиции этого популярного актера были еще живы в выступлениях многочисленных шутовских ярмарочных импровизаторов, которых юный Поклен, конечно, видел и, надо полагать, любил.

Таким образом, не зная точных фактов о ранних годах Ж.-Б. Поклена, мы все же можем составить себе общее представление об обстоятельствах жизни этого юноши, подготовляемого родителем к почетной должности королевского обойщика.

Поклен-отец, пользуясь своими связями, поместил сына в привилегированное учебное заведение - Клермонский коллеж, в котором иезуиты обучали наукам и жизненным правилам детей знати и зажиточных буржуа. Мальчик был оторван от дома, где вскоре появилась новая хозяйка - мачеха Катерина Флеретт.

Долгие семь лет, проведенные в коллеже, шли по строго установленному порядку. Изучались богословские дисциплины, греческий и латинский языки, древняя литература, грамматика. Кто знает, быть может знаменитый урок господина Журдена из комедии "Мещанин во дворянстве" был воспоминанием автора о ранних годах его собственного обучения. В коллеже существовал и школьный театр с репертуаром из комедий Плавта и Теренция - иезуиты любили таким способом обучать своих питомцев разговорной латыни. Вполне вероятно, что Поклен принимал участие в этих спектаклях; латынь и римских комедиографов он знал хорошо, - в будущем драматург не раз это докажет.

Поклен-отец, следя за успехами сына в коллеже, не забывал о главном назначении своего первенца. И вот 18 декабря 1637 года пятнадцатилетний Жан-Батист был приведен к присяге, необходимой для вхождения в цех обойщиков и для получения права унаследовать отцовскую должность.

Но, даже подвергшись столь торжественному акту, юный Поклен был очень далек своими мыслями от желаний отца. В эти годы он занимался изучением античных философов и сделал своим любимым писателем римского философа-материалиста Тита Лукреция Кара. Доказательством тому служит осуществленный им перевод поэмы Лукреция "О природе вещей".

Перевод этот, к сожалению, не сохранился, и точную его дату установить невозможно, но он бесспорно существовал и был сделан Мольером в последние годы его пребывания в коллеже или же вскоре после его окончания. Факт перевода, да еще в стихах, философской поэмы Лукреция говорит о направлении мыслей молодого Поклена, о характере его формирующегося мировоззрения и художественных вкусах. Поэма "О природе вещей" является гениальным творением философской мысли и одновременно превосходным поэтическим произведением. Раскрывая сущность мироздания как глубочайший философ-материалист, Лукреций описывал реальный мир как вдохновенный поэт. Он излагал и развивал учение греческого философа-материалиста Эпикура, охватывая в своей поэме все вопросы философии материализма - учение о природе, теорию познания, учение о человеке и этику.

Такова была книга, которой зачитывался молодой Поклен и которую он решил перевести на родной язык. Не лишним тут будет вспомнить, что этой книгой также зачитывался и под ее влиянием написал собственную философскую поэму великий итальянский материалист и вольнодумец Джордано Бруно.

После окончания в 1639 году коллежа Ж.-Б. Поклен для завершения своего

образования сдал в Орлеанском университете экзамен на звание лиценциата прав. Старому Поклену это должно было очень импонировать: его наследник был теперь человеком вполне образованным. Но занятия адвокатской практикой не увлекли молодого человека. Его интерес продолжал сосредоточиваться на излюбленной философии. Именно в эти годы Ж.-Б. Поклен находит друзей-единомышленников - Шапеля и Бернье, и они усиленно штудируют сочинения французского философа-материалиста Пьера Гассенди. Утверждение примата чувственного опыта над абстрактным логизированием, сведение существующего к материальной субстанции, борьба со схоластикой и аскетизмом, провозглашение свободы мысли и прав природы - эти и другие идеи Гассенди оставили глубокий след в мировоззрении пытливого юноши.

Но, как ни увлекательны были занятия философией, молодой лиценциат не мог им отдаться целиком: его активная, страстная натура звала к другому. Воскресала ранняя любовь к театру; но теперь уже хотелось не стоять в толпе зрителей, а самому подняться на подмостки, с тем чтобы чаровать публику чтением героических стихов. Балаганные представления все же казались вещью недостойной. Страсть к сценическому искусству привела Поклена в дом Бежаров, горячих любителей театра, замышлявших создать в Париже новое театральное предприятие.

Надо полагать, что Поклен-отец знал про все эти увлечения сына и, конечно, не одобрял их. С его стороны было естественно требовать от Жана-Батиста, чтобы он, наконец, вступил в права наследства и взялся за дело: молодому человеку шел двадцатый год. Поклен заставлял своего сына просиживать целые дни в лавке и даже поручил ему ответственной задание - выполнить обязанности королевского камердинера во время поездки Людовика XIII со двором в 1642 году в Нарбонну. Столь решительными действиями отец полагал в корне пресечь предосудительные наклонности сына. Но настояния старого Поклена возымели обратное действие.

Пребывание при дворе в качестве королевского камердинера, которое, по мысли Поклена-отца, должно было наполнить душу Жана-Батиста честолубивыми чувствами, лишь переполнило чашу его терпения, и сын вскоре после возвращения из поездки объявил отцу о своем отказе от деловых занятий и даже от самого звания "королевского обойщика". Отказ был оформлен нотариальным актом, согласно которому отец уплачивал сыну 630 ливров, полагающихся ему из материнского наследства. Официальный характер этого документа указывает на то, что между отцом и сыном произошел разрыв, и уплата денег говорила отнюдь не о сердоболия старика Поклена, будто бы легко смирившегося с решением сына стать актером. Поэтому вряд ли правы те историки, которые в идиллических тонах рисуют отношения между старым и молодым Покленами и в качестве доказательства приводят факт опубликования в 1641 году королевского указа о снятии с актерской профессии клейма бесчестия. "Снятие бесчестия" было слишком слабым утешением для почтенного буржуа, терявшего своего прямого наследника и видевшего теперь в сыне лишь человека, "очернившего" славное, честное имя Покленов.

Нам представляется достоверным сообщение современника, известного писателя-сказочника Шарля Перро, будто Жан Поклен сначала очень сурово отнесся к решению сына. Ведь недаром он не дал молодому Поклену ни гроша из своих денег. Поэтому вполне вероятно, что молодой человек, лишенный поддержки своих близких, в течение некоторого времени пребывал в очень затруднительных обстоятельствах. В эту тягостную пору жизни его и поддержало семейство Бежаров.

Таким образом Ж.-Б. Поклен, которому были уготованы богатство, почет и даже придворная карьера, порвал со своей респектабельной средой и стал актером. Он даже принял новую фамилию - Мольер. Деньги, полученные по наследству от матери, молодой актер вложил в затеваемое им дело. Старые корабли были сожжены, нужно было садиться в новый челн и отправляться в далекое, опасное, но бесконечно увлекательное плавание.

Семейство Бежар собрало у себя любительскую труппу, состоящую из уже выступавшей на сцене Мадлены Бежар, ее брата Жозефа, сестры Женевьевы, Ж. - Б. Мольера и еще нескольких лиц.

Молодые люди, выступавшие с успехом перед родственниками и знакомыми, кончили тем, что решили организовать настоящий театр. Они пригласили к себе руководителем опытного актера Дени Бейса, арендовали зал для игры в мяч у Нельских ворот и, назвав свою труппу громким титулом "Блистательный театр",

подняли в первый раз занавес в день нового 1644 года.

Репертуар театра был вполне традиционным: здесь шли трагикомедии, пасторали и трагедии. Подобные пьесы давались в королевском театре – Бургундском отеле и в театре Маре и всегда привлекали публику своими кровавыми происшествиями, любовными и патетическими тирадами. Но в "Блистательном театре" эти же самые пьесы сборов почти не делали. Любителям было не под силу тягаться с опытными актерами. Через год театр у Нельских ворот прогорел, и труппа перебралась в новое помещение, в зал для игры в мяч Черного Креста. Но и тут дело не улучшилось.

Долги росли, а играть приходилось перед пустым залом. Дела "Блистательного театра" были так плохи, что Мольер, являвшийся денежным поручителем за труппу, попал в долговую тюрьму. Но Мольер не сдавался: после того как отец вызволил его из тюрьмы, он не остепенился, не вернулся в лоно почтенной мещанской семьи, а с еще большим упорством отдался своей страсти.

Из зала Черного Креста труппа перешла в зал Белого Креста, но положение не изменилось. Наконец, молодым людям надоело бороться с неприветливой столицей, и они в 1645 году снаряжают фургон, нагружают его декорациями, бутафорией и костюмами и отправляются искать счастья и славы в провинцию.

II

Таковы были факты частной жизни Мольера в момент его вступления в искусство. Но известно, что для формирования мировоззрения и эстетических взглядов художника решающее значение, помимо обстоятельств личного характера, имеют социально-исторические условия, в которых происходит формирование этой личности. Чем глубже талант художника, чем ближе стоит он к действительности, тем сильнее и определеннее воздействие народной жизни на его мировоззрение и художественные принципы.

История искусства на многих примерах подтверждает, что великие художники чаще всего рождаются в исторические периоды наибольшего подъема общественной жизни, когда само время, значительность его социального содержания, приготавливает художнику грандиозный материал – дает новые темы, идеи, образы, конфликты, и все это становится содержанием творчества, определяет его дух, масштаб, новизну, делает талантливого художника воистину великим выразителем дум и чаяний народа, его гением,

Юность Мольера и годы его провинциальной жизни протекали в один из самых важных и переломных моментов французской истории XVII века.

Абсолютная монархия, оставаясь формой дворянской диктатуры, объективно выступала "в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства" {К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, Госполитиздат, т. X, стр. 721.}. Выполнение этой исторической задачи требовало от дворянского государства новой политики, ибо самый процесс централизации страны был не только результатом усмирения мятежных феодалов, но и выражением объективно сложившейся тенденции к объединению национальных рынков, к установлению более тесных экономических связей внутри страны. Дворянское государство должно было активно реагировать на развитие капитализма; чтобы не выпустить из своих рук этот новый важнейший социально-экономический фактор, оно шло ему навстречу и этим выражало свои новые устремления.

Но если, подавляя оппозиционную знать и поддерживая экономическое развитие буржуазии, французский абсолютизм XVII века выражал прогрессивную сторону своей политики, то свою реакционную, дворянско-феодальную сущность он выявлял в жесточайших репрессиях по отношению к крестьянству, в сохранении политического бесправия буржуазии и в исключительной озабоченности благосостоянием класса дворян.

Буржуазия не вступала в открытую борьбу с абсолютизмом – она для этого еще не была достаточно сильна; к тому же ее верхушка, получив доступ к государственным должностям, образовала сословие так называемого "дворянства мантии" и по существу откололась от своего класса. В данных исторических условиях абсолютизм был формой государства, которая устраивала буржуазию, ибо государственный протекционизм способствовал экономическому процветанию

буржуазии, а карательные мероприятия защищали ее от опасных последствий народных восстаний.

Но если буржуазия шла на компромисс с дворянским государством, то народ, миллионные массы крестьян и городское плебейство, был настроен по отношению к абсолютизму открыто враждебно. Они воспринимали абсолютизм как феодально-дворянское государство, доведшее налоговое грабительство до невиданных в средние века размеров. Пламень крестьянских и плебейских восстаний не затухал в годы правления кардинала Ришелье. Движение "босоногих" в Нормандии, поддержанное руанской городской массой (1639), было самым крупным эпизодом в серии подобных. Правительство со свирепой жестокостью душило эти восстания, но число их росло и росло и, наконец, вылилось в мощное социальное движение Фронды (1648-1653).

Фронда разразилась в годы ослабления центральной власти, когда после смерти Ришелье Францией правили из-за малолетства Людовика XIV на правах регентши его мать Анна Австрийская и первый министр Мазарини. Этой слабостью центральной власти сперва хотела воспользоваться парламентская буржуазия, пытавшаяся отвоевать себе ряд политических правомочий и освободиться от налогового бремени. Буржуазия выступила в союзе с плебейскими массами Парижа, давно уже копившими свою ненависть против королевского правительства. Поэтому в ультиматуме парламента, направленном регентше, звучали и некоторые народные требования. Правительство приняло репрессивные меры, в ответ на которые городская беднота, а вместе с ней и средняя буржуазия соорудили на улицах Парижа баррикады; двор бежал из столицы. Перепуганные таким революционным поворотом событий, вожаки парламентской оппозиции вступили на привычный путь капитуляции и заключили союз с королевской властью. Тогда стихийно действующую силу восстания решили использовать для своих целей представители мятежной знати, и это привело движение уже в полный тупик.

Задобренные королевскими подачками, принцы вскоре один за другим перешли в дворянский лагерь, а рядовые участники Фронды - парижская беднота и крестьянские массы - были подвергнуты жестоким пыткам и казням. Абсолютизм торжествовал победу.

Фронда была обречена на поражение - буржуазия еще была слишком слаба, чтобы довести начатое дело до конца и добиться политических прав, что же касается аристократии, то ее реакционные лозунги могли ввести в заблуждение восставших только временно. Абсолютизм оставался единственной политической системой, способной, с одной стороны, уравновешивать враждующие между собой классы дворянства и буржуазии, а с другой - средствами насилия держать в повиновении народные массы. Объективно победа абсолютизма определялась тем, что, оставаясь дворянским государством, он на первых порах предоставлял возможность развитию новых производительных сил, был той политической системой, внутри которой созревало так называемое "третье сословие", главный движущий фактор французской истории XVII-XVIII веков.

Мольер, как и преобладающее большинство современных ему писателей, видел в абсолютизме силу, смирившую феодальную анархию и способную осуществить задачу национального строительства. Но, признавая законность и разумность королевской власти, Мольер был не в лагере победителей. Долгие годы, проведенные в провинции (с 1645 по 1658 год), многое рассказали ему о жизни простых людей, об их тяготах и борьбе. Это были годы, предшествующие Фронде и самой Фронды; города, в которых выступала труппа Мольера, часто соседствовали с теми, где пылали пожары восстаний.

Мольер не в силах был воспринять политический смысл народного движения, ему была чужда разрушительная устремленность революционных восстаний, но жившая в них вера народа в свои силы, в свои человеческие права должна была решительным образом повлиять на мировоззрение Мольера. Живя долгие годы в народе, в грозовой атмосфере мятежей, Мольер не только глубоко познал народную жизнь, но и как бы скопил для всего последующего творчества стихию народной энергии, дух всепобеждающего оптимизма, непреклонную веру в конечную победу справедливости, и из этих же кедр народного самосознания он почерпнул здравость суждения масс, их дерзновенность и непочтительность по отношению к господам, их убийственную иронию и громкий всеокрушающий галльский смех.

Французская провинция времен Фронды дала Мольеру глубокое знание жизни. Годы, проведенные в провинции, заложили основы мировоззрения Мольера;

дальнейший жизненный опыт будет только развивать и углублять взгляды художника, но не менять их.

В первое время странствования парижской труппы были безрадостны – духовные и светские власти преследовали комедиантов, чиня им всякие препятствия. Бывали случаи, когда им не позволяли играть, а если позволяли, то забирали первый, самый обильный, сбор в пользу монастыря или какого-нибудь богоугодного заведения.

Актеры продолжали надрываться в трагическом репертуаре и успехом не пользовались. Любая ярмарочная труппа могла отбить у них зрителей: куда приятнее было хохотать над грубоватыми шутками фарса, чем подавлять зевоту, часами выслушивая патетические вопли трагиков. В старинных фарсах жил неумиравший, бодрый дух народа, его энергия, сметка, остроумие и талант. И Мольер, естественно, должен был обратиться к этому живительному источнику народного театра.

Но во французской провинции помимо фарсов большой популярностью пользовались и выступления итальянских актеров-импровизаторов, так называемая комедия дель арте. Мольеровской труппе не раз приходилось пасовать перед веселыми, динамичными спектаклями итальянцев, умевших пленить своих зрителей остроумием и живостью диалогов, ловкостью и непринужденностью движений и общим жизнерадостным тоном представления. Этот театр, выросший на основе национальной фарсовой традиции, обладал уже всеми чертами Профессионального искусства. К нему-то на первых порах и пошел на выучку Мольер с товарищами. Было решено создавать по примеру комедии дель арте веселые спектакли с импровизациями, в которых были бы использованы традиции родного французского фарса

В труппе уже были такие опытные актеры, как Дюфрени с женой, комик Дюпарк (Гро-Рене) и актрисы Катрин Де-Бри и Терез Горла, будущая знаменитая мадмуазель Дюпарк. Надо полагать, что, заимствуя у итальянцев комические трюки и остроумные сюжетные положения, Мольер сам составлял свои первые коротенькие комедии-фарсы, в которых актерам предоставлялась полная возможность импровизировать. Так родились: "Влюбленный доктор", "Три доктора соперника", "Школьный учитель", "Летающий лекарь", "Ревность Барбулье", "Горжибюс в мешке", "Ревность Гро-Рене", "Гро-Рене ученик" и т. д. Большинство этих комедий писалось для Дюпарка, и, как видно из заглавий последних пьес, герой не менял даже своего имени. В этих фарсах фигурировали традиционные итальянские маски и развивались хитроумные сюжетные ситуации. Но наряду с условными персонажами здесь выступали и фигуры, наделенные реальными психологическими чертами, имелись детали живого быта, звучала сочная народная речь.

Из названных фарсов сохранились два, обычно приписываемых Мольеру, – "Ревность Барбулье" и "Летающий лекарь". Сюжет "Ревности Барбулье" строился на ловкой проделке юной супруги, которой удавалось поймать своего сварливого мужа в ту самую ловушку, которую он приготовлял для нее. В образе Барбулье, созданном по типу фарсовой маски простодушного мужа, проступали вполне жизненные черты. Что же касается "Летающего лекаря", то здесь мгновенные переодевания слуги Станареля давали великолепную возможность для создания динамического сюжета маленькой комедии. Работая над фарсами, Мольер добивался слияния традиций национального народного театра с достижениями итальянской комедии дель арте, и таким образом, у молодого драматурга происходило как первичное освоение принципов реализма, так и знакомство с техникой построения комедии.

Новые спектакли публике очень нравились. Теперь мольеровские актеры смело состязались с итальянцами, и часто победа оказывалась на стороне французской труппы; разыгрываемые ими пьесы были близки зрителю и по языку и по общему бытовому колориту.

Окрыленный успехом, Мольер написал свою первую большую комедию "Шалый, или Все невпопад", взяв для образца комедию итальянца Н. Барбьери "Неразумный". Сюжет "Шалого" заключается в том, что юноша Лелий при помощи своего слуги Маскарilha соединяется с Селией, которая находится в руках у работоторговца Труфальдина. "Шалый" – еще не цельная комедия; сюжет его состоит из отдельных самостоятельных комических эпизодов, имеющих свою собственную завязку и развязку. Но движение сюжета определяется не произволом случая, а имеет определенные психологические мотивировки. Все неожиданные коллизии "Шалого" строятся на том, что легкомысленная

прямолинейность Лелия разрушает хитроумные планы Маскариля,

О правдоподобию изображаемой истории Мольер заботится мало. Поэтому его Маскариль и Лелий являются не реальными французскими слугой и господином, а традиционными театральными персонажами, живущими в условном сценическом мире, где слуга вполне резонно мог отколотить своего барина и в течение всего спектакля подкалывать его ядовитыми шуточками. Но если в "Шалом" еще не было современного быта, то реалистические устремления комедии проявились в самом типе Маскариля, в его плебейской независимости и бурлящей энергии, в его бодрости и веселости. И пусть сюжет и характеры комедии оставались условными, традиционными, - новым и реальным был ее дух, рождаемый современным восприятием жизни. В этом проявлялась чисто национальная французская черта, когда реализм отыскивал свое первичное выражение в стихии народного оптимизма.

Мольер с первой же комедии выбрал себе в герои ловкого и умного простолюдина, открыто заявив себя сторонником жизнерадостного мировоззрения Ренессанса. Ведь Маскариль, несмотря на свое фарсовое происхождение, не был заражен корыстными побуждениями фарсовых плутов. Добиваясь осуществления любовных планов Лелия, он действовал не ради собственной пользы, а выступал защитником "природы", ломал стародавние дедовские законы, с тем чтобы над ними восторжествовали естественные чувства молодых людей. В этом образе "поборника всего человеческого" Мольер выражал свое жизнерадостное мироощущение, свою насмешку над устаревшим патриархальным бытом.

Впервые "Шалый" был сыгран в Лионе в 1655 году. Спектакль прошел с большим успехом. Среди зрителей был сам принц Конти, разрешивший труппе именоваться "Собственными комедиантами принца Конти".

Шло время. Мольеровская труппа успела изъездить весь юг Франции и считалась уже лучшим провинциальным театром. Мольер снова выступил на драматическом поприще: написал лирическую комедию "Любовная досада" (1656), опять подражая итальянскому образцу, на этот раз комедии Никкол_о_ Секки "Выгода". Сквозь искусственный сюжет "Любовной досады" проступают правдивые психологические черты: наряду с мертвенными фигурами галантных любовников - Валером и Аскань - появляются живые образы Эраста и Люсиль.

За время провинциальных скитаний мольеровская труппа определила свой репертуар и нашла собственного зрителя, приобрела добрую славу и, самое главное, уверенность в своей силе. Прошли долгие и плодотворные тринадцать лет. Теперь можно было уже с большим успехом пытаться завоевать Париж.

III

Французская столица была богата театральными зрелищами. Помимо двух привилегированных театров - Бургундского отеля и театра Маре, здесь выступали итальянская труппа во главе со знаменитым Тиберио Фьорилли, испанские актеры, возглавляемые Себастьяном да Прадо, труппа актера Доримона, находившаяся под покровительством супруги брата короля. На Сен-Жерменской ярмарке собирали публику голландские танцовщики, а на Сен-Лоранской - кукольный театр. Итак, Мольеру и его товарищам было с кем состязаться.

Над всеми труппами главенствовал, как и тринадцать лет назад, королевский театр - Бургундский отель. В его составе были такие известные актеры-трагики, как Флоридор и Монфлери, комики Бошато и Вилье и такие актрисы, как мадмуазель Бельроз, мадмуазель Барон и мадмуазель Бошато. Но у этих прославленных исполнителей было больше опыта, чем живого чувства. Лучшая пора их успеха была позади. Флоридор, некогда блиставший в трагедиях Корнеля, становился непомерно сух и риторичен. Монфлери, напротив, не знал границ для демонстрации эффектов своей трагической декламации. Бошато и Вилье постоянно впадали в грубое паясничество. Мадмуазель Бельроз хотя и считалась лучшей актрисой Парижа, но, по отзыву современника, была "толста, как башня".

Положение второго парижского театра - Маре - было еще более шатким. Недаром Корнель взывал к своим товарищам по перу драматургам Буайе и Кино,

заверяя их, что если они все втроем не придут на помощь этому театру, то он погибнет. Лучшие актеры театра Маре покидали труппу, и театр, некогда прославленный блистательными премьерами корнелевских пьес, превратился в место, куда публика стекалась лишь затем, чтобы смотреть эффектные постановочные спектакли.

Зная плохие дела театра Маре, мольеровская труппа рассчитывала, приехав в Париж, снять именно это помещение на полтора года {Мадлена Бежар заключила с театром Маре договор на аренду помещения театра сроком на восемнадцать месяцев, с 29 сентября 1658 года по 28 марта 1660 года.}. Шли даже разговоры о возможном слиянии двух трупп.

Осенью 1658 года Мольер и его актеры со страхом и надеждой въехали в столицу, но случилось так, что провинциалам сразу же удалось выступить перед самим Людовиком XIV. 24 октября 1658 года в гвардейском зале Луврского дворца бродячие провинциальные комедианты показали королю и придворным трагедию Корнеля "Никомед". Исполнительницы женских ролей понравились, но в общем зал остался холоден. Тогда Мольер попросил у короля разрешения "представить ему один из тех маленьких дивертисментов, которые стяжали ему некоторую известность и увлекли провинцию". Молодой король, жадный до всяческих забав, согласился, и актеры с заразительной веселостью разыграли фарс "Влюбленный доктор". Людовик и двор немало смеялись, глядя на бойких провинциалов, и судьба труппы была решена: король предоставил Мольеру старый театр Пти-Бурбон, назначил годовую пенсию в 1500 ливров, а брат короля разрешил труппе называться его именем.

Труппа "Брата короля" стала играть в театре Пти-Бурбон три раза в неделю - по понедельникам, средам и субботам, а в четверг и воскресенье выступали итальянцы. Первый сезон прошел бледно: актеры, точно боясь осквернить своими непринужденными шутками величественные своды дворцового зала, упорно играли трагедии. В репертуаре театра были Корнель, Ротру, Тристан Л'Эрмит, Буаробер. Только после того как в труппу перешел из театра Маре престарелый комик Жодле, в Пти-Бурбон стали даваться и фарсы Скаррона. Шли также "Шалый" и "Любовная досада".

Сам Мольер ничего не писал - он был занят устройством театральных дел и подбором новых актеров. Кроме Жодле, в труппу был приглашен на первые роли Лагранж, который впоследствии сыграет роль Дон Жуана, а на вторые роли - Дюкруази, которому Мольер в свое время поручит роль Тартюфа.

Покончив с театрально-организационными делами, Мольер взялся за перо и написал "Смешных жеманниц". Успех новой комедии виден из деловых записей, которые вел Лагранж: спектакль "Смешные жеманницы" давал тройные сборы, на комедию ходил весь Париж. Труппа Пти-Бурбон сразу вышла в первые ряды, а ее глава приобрел славу талантливого драматического писателя.

Зато литературные зоилы не признавали в провинциальном комедианте особого таланта и третировали его как выскочку и невежду. Дерзостью было сочтено самое обращение автора "Смешных жеманниц" к современности: до сих пор фарсы смешили публику только буффонадами и условными театральными масками. Но еще более недозволительным было посягательство нового автора на самые нормы аристократического вкуса и салонной поэзии. Враги Мольера верно угадали в "Смешных жеманницах" своеобразный литературный манифест, направленный против аристократического искусства; ведь в комедии открыто высмеивался самый принцип "облагороженной природы", этот основной эстетический закон дворянского искусства.

В "Смешных жеманницах" Мольер смело пародировал господствующую в литературе и салонах "прециозность", высмеивал надутых жеманниц, свято хранящих заветы салона мадам Рамбулье, и напыщенных поэтов, возглавляемых слащавым Вуатюром. Но Мольер высмеивал не только искусственную речь и вычурные манеры; его критика была глубже и содержательнее: поэт выставлял на осмеяние лживые и притворные чувства людей, создающих себе нарочитый противоестественный облик с расчетом на то, что так они ясней дадут почувствовать окружающим свое сословное превосходство. Когда одна из жеманных героинь Мольера говорила служанке: "Скорее подай нам советника граций", - то она не употребляла обыкновенное слово "зеркало", чтобы не уподобиться простонародью. В "Жеманницах" Мольер показывал, как сословная спесь заставляет людей отказываться от естественного поведения, от человеческой природы и превращает их в глупых, безжизненных кукол, твердящих высокопарные фразы.

Чтобы прослыть благородной личностью в среде этих вычурных, лживых существ, нужно было усвоить их птичий язык и жеманные повадки. Разумные кавалеры Лагранж и Дюкруази, получив отказ от жеманниц Мадлон и Като, решают их проучить и подсылают к девицам, под видом аристократов, своих слуг Маскариля и Жодле. Лакеи совершенно очаровывают барышень; жеманницы готовы уже отдать свои сердца мнимым маркизу и графу, но обман обнаруживается, и галантных любовников избивают палками.

Высмеивая фальшивых людей, Мольер, конечно, не мог не упомянуть и о фальшивом театральном искусстве: напыщенный дурак маркиз Маскариль произносит в комедии восторженный панегирик актерам Бургундского отеля: "Только они и способны оттенить достоинства пьесы. В других театрах актеры невежественны: они читают стихи, как говорят, не умеют завывать, не умеют, где нужно, остановиться. Каким же манером узнать, хорош ли стих, если актер не сделает паузы и этим не даст вам понять, что пора подымать шум?"

Именитому театру такая похвала, конечно, пришлась не по вкусу. Артисты Бургундского отеля оказались в первых рядах врагов "провинциального выскочки", осмелившегося нагло высмеивать нравы и искусство высшего света.

Салоны объявили Мольеру войну. Литератор Сомез написал памфлет "Истинные жеманницы", но Мольер на него даже не ответил. Король видел его комедию во дворце Мазарини и, как всегда, хохотал; в городском театре "Жеманницы" прошли с неизменным успехом тридцать восемь раз, и Мольер мог считать себя победителем. Теперь нужно было закрепить завоеванные позиции, и он смело перенес на подмостки Пти-Бурбон сюжеты и шутки народного фарса; как бы дразня высокопарнее жеманство салонов, Мольер написал и поставил веселую комедию "Станарель, или Мнимый рогоносец" (1660).

В "Мнимом рогоносце" Мольер ни на минуту не позволил зрителям отвлекаться от действия. Сюжетные узлы здесь завязывались при выходе каждого нового персонажа. События нарастали со стремительной быстротой и разрешались самым неожиданным и остроумным образом. Комедия не только своим сюжетом, но и своими персонажами тесно примыкала к фарсу. Простодушный, трусливый Станарель, прожорливый толстяк Гро-Рене, разбитная и веселая служанка, сварливая жена Станареля – все эти типы были заимствованы из народной сцены.

"Мнимый рогоносец" публике очень понравился. Комедия прошла тридцать четыре раза подряд. Дела театра шли отлично, но враги Мольера не дремали. По их наущению в самый разгар сезона, 11 октября 1660 года, мольеровская труппа была внезапно изгнана из своего помещения под тем предлогом, что здание Пти-Бурбон решено снести, так как на этом месте должна быть установлена дворцовая колоннада.

Бургундский отель мог торжествовать победу – его неуязвимый соперник был уничтожен: без помещения и декораций труппа Мольера фактически переставала существовать как театр. Бургундский отель и театр Маре подсылали к мольеровским актерам своих агентов, предлагавших им перейти в более солидные предприятия, но труппа Мольера была крепко спаяна, и никто из актеров не покинул своего учителя в трудное для него время.

Однако Мольер недаром уже девять раз приглашался к королю потешать его в роли Станареля. Людовик не захотел лишиться любимых увеселений и распорядился предоставить труппе Мольера зал дворца Пале-Кардиналь, который Ришелье завещал королевской фамилии. Он был тогда же переименован в Пале-Рояль. Произвести ремонт театра было разрешено на королевский счет.

Уже через три месяца по городу рядом с красными афишами Бургундского отеля были снова расклеены зеленые мольеровские афиши, которые сообщали, что 20 января 1661 года пьесами "Любовная досада" и "Мнимый рогоносец" театр "Брата короля" возобновляет свой сезон в здании Пале-Рояля.

Выступая с критикой аристократического прециозного искусства и успешно создавая комедии в традициях народного фарса, Мольер все еще не решал главной творческой проблемы – создания драматургии, в которой был бы уничтожен традиционный разрыв между жизненной достоверностью темы и идейной, этической проблематикой.

Понимая ограниченность фарса, его неспособность вместить значительную общественную и моральную тему, Мольер решил сделать попытку преодоления этого противоречия, обратившись к традиционному жанру героической трагикомедии. Он написал пьесу "Дон Гарсия Наваррский, или Ревнивый принц", в заглавной роли которой решил выступить сам. Мольер полагал, что если он перенесет в мир "возвышенных героев" комедийную ситуацию, то тем самым

поднимет комедию на высшую ступень. Но эксперимент завершился провалом: "Дон Гарсия Наваррский" (1661) остался в истории мольеровского творчества единственным примером полной неудачи автора. Тем не менее драматург сумел извлечь пользу из поражения: он сделал единственно правильный вывод – понял необходимость перенесения моральной проблематики из среды отвлеченных романтических героев в мир обыденных людей.

В "Школе мужей", написанной в том же 1661 году, Мольер осуществил на деле эту плодотворнейшую идею. Сюжет "Школы мужей" был заимствован из комедии римского драматурга Теренция "Братья", но нравы комедии оказались французскими. Мольер приступил здесь к серьезному изображению современной жизни. "Школа мужей" была посвящена критике эгоистической морали. Два брата Арист и Станарель воспитывают двух приемных дочерей, сестер Леонору и Изабеллу. Арист, человек разумный и добродетельный, уважает личность своей воспитанницы и предоставляет ей полную свободу действий. Станарель же, убежденный сторонник домостроевской морали, держит Изабеллу под строгим надзором, думая, что только таким способом можно внушить ей добродетель. Оба брата втайне лелеют мечту стать мужьями своих воспитанниц. При этом Станарель уверен, что его жена окажется женщиной честной и разумной, а жена легкомысленного брата будет существом ветреным и лживым. Но получается как раз наоборот: у Леоноры, воспитанной на свободе, вырабатывается прямой и открытый характер; она питает искреннее расположение и уважение к своему воспитателю и охотно соглашается стать его женой; что же касается Изабеллы, то эта девушка, принужденная хитрить со своим самодуром-опекуном, кончает тем, что ловко обманывает Станареля и на его же глазах сочетается браком с юным Валером.

Так разумное отношение к людям породило добрый характер, а деспотическое – лукавую натуру. Но Мольер не порицает Изабеллу и Валера за их обман: юная пара действовала, подчиняясь естественным душевным побуждениям; она прислушивалась к голосу самой природы, и поэтому ее действия были разумны, а поступки Станареля, как бы они ни оправдывались ссылками на добродетельную мораль, были противны естественным законам и потому становились нелепыми, смешными и даже, в конечном счете, безнравственными.

Вступая на путь серьезной, моральной драматургии, Мольер не превращался, однако, в скучного моралиста: ему надо было отстаивать не мертвенную, абстрактную добродетель, а естественную мораль. Поэтому Мольер, не в пример писателям-моралистам, не боялся жизни, ее страстей и радостей, а, наоборот, в естественном развитии человеческой природы, руководимой просвещенным разумом, находил истинную нравственную норму.

И все же, несмотря на моральную идею, положенную в основу комедии, "Школа мужей" не определила нового этапа в развитии творчества Мольера. Этическая проблематика, отчетливо заявленная в начале комедии в столкновении двух братьев Ариста и Станареля, все же не наполнила собой всего хода пьесы и не получила углубленного раскрытия в ее характерах. Действие комедии по существу определялось не развитием центрального конфликта, а плутовскими проделками Изабеллы, ловко дурачившей своего незадачливого опекуна.

Поиски путей новой драматургии сводились не только к введению в традиционный комедийный жанр идейно значительной проблематики. Эта проблематика должна была вырастать органически из самой действительности, отраженной в комедии. Новаторство могло осуществиться только при условии приближения художника к правде жизни, только в результате реалистического отражения им фактов действительности. И Мольер смело вступил на этот путь.

Первый опыт был им осуществлен в жанре комедии-балета, не скованном никакими нормативами классицистской поэтики. В год постановки "Школы мужей" Мольер по просьбе министра финансов Фуке написал специальную пьеску для роскошного празднества в его загородном замке Во. Это была комедия-балет "Докучные". Времени для подготовки и разучивания комедии было всего две недели; потому Мольер не мог сочинить что-либо сложное и ограничился тем, что изобразил молодого человека, к которому пристает куча великосветских бездельников, мешающих ему добраться до места свидания с дамой. Но такая незамысловатость сюжета облегчала Мольеру задачу лаконичных и правдивых психологических характеристик. Поэт сатирически вывел всевозможные типы аристократов, с утра до ночи шатающихся по дворцовым залам и аллеям. Тут били и наглые фанфароны, и назойливые льстецы, и неизлечимые картежники, и

несносные танцоры, и надоедливые охотники, и неотвязчивые просители – целая галерея паразитов, которых Мольер зло и весело высмеял. Сатирические зарисовки его с натуры были свежи и метки.

Приятель Мольера, знаменитый баснописец Лафонтен, почувствовав принципиальное значение этой пьесы, решительно заявил:

Прибегли к новой мы методе –
Жодле уж более не в моде.
Теперь не смеем ни на пядь
Мы от природы отступить.

(Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.)

Буффонный комизм фарсовой драматургии должен был отступить перед новым типом комического, рождаемого изображением реальных событий и лиц, "природы", как любили называть в старину явления живой действительности.

Комедия-балет с успехом прошла при дворе. Здесь хвалили декорации Лебрена, машинерию Торелли и танцы, поставленные Бошаном. Хвалили также и Мольера, который превзошел самого себя, исполнив сразу три роли. "Докучные" имели значительный успех также в скромном оформлении на сцене театра Пале-Рояль. Публику тут привлекали не столько балеты, сколько острые сатирические зарисовки аристократов.

IV

Накопив значительный опыт как драматург, идя непосредственно от впечатлений действительности и обладая передовым мировоззрением, Мольер уже в большой степени был подготовлен к осуществлению реформы в области комедии. От пьесы к пьесе происходил процесс выработки художником новых принципов драматургического творчества. Сохраняя прочные связи с народными фарсовыми традициями, Мольер преодолевал идейную ограниченность фарса и, используя опыт литературной комедии, вплотную подошел к созданию нового жанра, в котором жизненная достоверность изображения характеров и нравов сочеталась с широким гуманистическим взглядом на действительность.

Обличая пороки своего времени, драматург в этом новом типе комедии давал понять тот нравственный и гражданский идеал, от которого он отправлялся в своей критике. Движение сюжета теперь было не результатом плутней и хитросплетений фабулы, а вытекало из поведения самих действующих лиц, определялось их характерами. В конфликтах комедии нового типа явственно ощущались основные противоречия реальной действительности. Теперь герои выступали не только в их внешней, объективно комической сущности, но и со стороны их субъективных переживаний, имевших для них подчас подлинно драматический характер. Этот драматизм переживаний придавал отрицательным героям новой комедии жизненную подлинность, реальность, отчего сатирическое обличение приобретало особую силу. Драматизм комедии раскрывал и остроту восприятия художником пороков дворянско-буржуазного общества, придавал его критике особую серьезность и страстность; и тогда в его громком обличительном смехе звучали интонации гражданского негодования.

Таковы были основные черты комедии, создаваемой Мольером и получившей наименование "высокой комедии". Определяя своеобразие этого жанра, Пушкин писал: "...высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, – и что нередко [она] близко подходит к трагедии" {А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. Академии наук СССР. т. 11, М. 1949. стр. 178.}.

Первенцем нового жанра была комедия "Школа жен".

Творчество Мольера достигло своей зрелой поры, его комедии приобретали все больший общественный резонанс. Особенно сильно взбудоражились умы 26 декабря 1662 года, в день премьеры "Школы жен". Театр был полон. Комедия привела в восторг партер и вызвала возмущение посетителей лож.

В новой комедии Мольер доказывал, что "тиранство и строгий надзор приносят несравненно меньше пользы, чем доверие и свобода" {Г. Э. Лессинг.

Гамбургская драматургия, "Academia", 1936. стр. 205.}. Здесь развивалась моральная проблематика, намеченная в "Школе мужей". Богатый почтенный буржуа Арнольф берет к себе на воспитание простую крестьянскую девушку Агнесу, запирает ее у себя в доме и хочет насильно сделать своей женой. Подготавливая ее к этой роли, Арнольф заставляет Агнесу изучать правила супружества и постоянно твердит, что жена должна быть послушной рабой мужа. Агнеса чистосердечно сознается своему опекуну, что любит молодого Ораса. Орас тоже говорит ему о своей любви к Агнесе, так как не подозревает о планах Арнольфа по отношению к своей воспитаннице. Деспотичный опекун уверен, что ему легко будет сладить с простодушными любовниками. Но обстоятельства складываются так, что хитрость попадает в свои собственные сети, и простые сердца торжествуют победу.

Буржуа Арнольф полагал, что старые, деспотические семейные законы дают ему право подчинить себе волю и душу бесправной девушки; но на эту попытку Агнеса отвечала протестом, и, что особенно замечательно, в борьбе со своим опекуном, отстаивая свое право на любовь, девушка выросла, становилась самостоятельней и умней. Свобода торжествовала над деспотизмом. Оценивая комедию Мольера, Белинский писал: "Цель комедии самая человеческая - доказать, что сердца женщины нельзя привязать к себе тиранством и что любовь - лучший учитель женщин. Какое благородное влияние должны были иметь на общество такие комедии, если их писал такой человек, как Мольер!" {В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., изд. Академии наук СССР, т. VI, М. 1955, стр. 370.}

Благотворное влияние комедии было бесспорно, но если "Школе жен" горячо аплодировали широкие круги зрителей, то в привилегированных слоях общества, среди "ценителей" и "жрецов" высокого искусства она вызвала взрыв негодования. В литературных салонах, в аристократических собраниях, среди почтенных отцов города и духовенства, в Бургундском отеле - везде и всюду порицали Мольера, называли его развратителем нравов и человеком дурного вкуса.

Мольеру, наконец, надоело выслушивать всевозможные пересуды и оскорбления, и он решил ответить своим злобным критикам в комедии "Критика "Школы жен" (1663). Помимо того, что поэт высмеял своих противников, он заставил положительных персонажей комедии - Доранта, Элизу и Уранию, защищая "Школу жен" от нападок жеманной Климены, маркиза и поэта Лизидаса, развернуть целую программу нового направления.

Мольер открыто заявляет, что одобрение партера он ставит неизмеримо выше похвал аристократических знатоков. Дорант говорит маркизу: "Я сторонник здравого смысла и не выношу взбалмошности наших маркизов Маскарилей". И тут же он дает доброжелательную характеристику партеру: "Я не могу не считаться с мнением партера, ибо среди его посетителей иные вполне способны разобрать пьесу по всем правилам искусства, а другие станут судить ее судом правды, то есть доверяясь непосредственному впечатлению, без слепого предубеждения, без всяких натяжек, без нелепой щепетильности".

Ориентируясь на широкую массу городских зрителей, Мольер ополчается против риторических трагедий и противопоставляет им живую драматургию, отражающую, "как в зеркале, все общество". Устами своего героя Мольер заявляет: "Я нахожу, что гораздо легче распространяться о высоких чувствах, воевать в стихах с Фортуной, обвинять судьбу, проклинать богов, нежели приглядеться поближе к смешным чертам в человеке и показать на сцене пороки общества так, чтобы это было занимательно".

Критерием художественной истинности для Мольера было соответствие искусства не педантическим правилам, а действительности. Мольер видел цель своих комедий в правдивом изображении и сатирическом освещении современной жизни. Для драматурга было бесспорно, что о достоинствах произведения нужно судить не по соответствию его с предписаниями теории, а согласно суждениям здравого смысла. Не знатоки искусства, а, если так можно выразиться, знатоки жизни были для Мольера подлинными ценителями творчества. Полагая, что простые люди, вышедшие из самой гущи жизни, лучше всех могут оценить правду искусства, Мольер считал успех у них подлинным достижением цели. Поэтому он заставляет своего героя говорить: "На мой взгляд, самое важное правило - нравиться. Пьеса, которая достигла этой цели, - хорошая пьеса".

Твердо убежденный в своей правоте, поэт бесстрашно вступил в бой со всей современной аристократической литературой и театром.

Враги Мольера из артистической и литературной среды сейчас же ответили на его вызывающую "Критику". Посредственный писатель де Визе написал комедию "Зелинда, или Истинная критика "Школы жен", а молодой драматург Бурсо под воздействием актеров Бургундского отеля сочинил пьесу "Портрет художника, или Ответная критика на "Школу жен".

Де Визе начинал с того, что упрекал Мольера в драматургической безграмотности. Но этого было недостаточно, и он обвинил Мольера в оскорблении высокопоставленных лиц и самой церкви, уверяя, что в образе маркиза Мольер высмеивает герцога Фельяда, а в сочиненных Арнольфом заповедях семейной жизни пародирует десять библейских заповедей Моисея.

На бесчисленные выпады своих врагов Мольер ответил новой сатирической комедией - "Версальский экспромт" (1663), в которой безжалостно высмеял и ничтожного Бурсо и всю напыщенную актерскую братию из Бургундского отеля.

Тогда королевские актеры прибегли уже к самым постыдным приемам борьбы. После того как пародия их провалилась, Монфлери написал королю письмо, в котором обвинял Мольера в женитьбе на собственной дочери, прижитой им якобы со своей бывшей любовницей Мадленой Бежар. Но король не обратил внимания на этот гнусный донос и вскоре после этого крестил первого ребенка, родившегося у Мольера и Арманды Бежар, младшей сестры Мадлены.

Так Мольер, разделяваясь со своими врагами, в боевой обстановке идейной борьбы, отчетливо, ярко и живо сформулировал основные принципы своей эстетики. Нет, "Школа жен" была не случайной удачей писателя, а творческим выражением определенных идейных и художественных убеждений, тех принципов, которые отныне станут основой творчества Мольера и приведут его к созданию величайших творений французской комедии.

Но движение искусства никогда не протекает обособленно, вне социальных процессов. Значительное содержание сказывается только в тех творениях гения, создавая которые, писатель смог заглянуть в самые глубинные процессы своего времени и выявить как его главнейшие социальные противоречия, так и те здоровые народные силы, которые противостоят им и борются с ними.

Какова же была историческая обстановка середины XVII века, когда творчество Мольера достигло своей полной зрелости?

Известно, что царствование Людовика XIV делится на два периода - прогрессивный и реакционный; 60-е и 70-е годы определяются как время успешного развития национальной экономики, создания крепкого централизованного государства и наивысшего подъема международного престижа Франции; следующие же десятилетия царствования Людовика XIV, начиная с середины 80-х годов, характеризуются такими событиями, как отмена Нантского эдикта, неудачная Война за испанское наследство, а также общий упадок экономической жизни страны, ее финансовый крах и усиление политической реакции.

При таком делении века Людовика XIV на два этапа необходимо помнить, что уже в п е р в о м п е р и о д е существовали те его реакционные черты, которые, определяя собой противоречия 60-х и 70-х годов, возобладали к концу данного времени и привели к окончательной смене так называемого прогрессивного периода абсолютизма периодом реакционным.

С самого же начала царствования Людовика XIV противоречия между прогрессивными устремлениями абсолютизма и его феодально-дворянской политикой проявлялись во всех сторонах социальной жизни. Особенно очевидно это сказывалось на положении масс крестьянства. Если в общеэкономическом плане замена натурального обложения денежными взносами носила прогрессивный характер, то само материальное состояние французского крестьянства от этой смены форм налогообложения еще более ухудшилось. Отмечая это обстоятельство, К. Маркс писал: "Ужасная нищета французских крестьян при Людовике XIV... была вызвана не только высотой налогов, но и превращением их из натуральных в денежные налоги" {К. Маркс, Капитал, Госполитиздат, т. I, М. 1949, стр. 147.}.

То, что называлось цветущим периодом абсолютизма Людовика XIV, было временем, сопровождавшимся непрерывными крестьянскими восстаниями; крупнейшее из них - восстание бретонских крестьян 1675 года. Власти с величайшей жестокостью подавляли крестьянские движения: бунтовщиков вешали, колесовали, разрушали их дома, выгоняли из домов на улицы их жен и детей.

В состоянии острого напряжения находились и городские ремесленные массы: организация королевских мануфактур и система строжайшей регламентации

производства, насаждаемые властями, приводили мелких ремесленников к разорению, безработице и лишали их всякой хозяйственной самостоятельности. Городской и деревенский ремесленный люд (в том числе и женщины) насильственно отрывался от своих орудий производства и стонялся в помещениях крупных мануфактур, чтобы здесь подвергаться самой бесчеловечной эксплуатации. Эти мероприятия королевских интендантов и промышленников-монополистов вызвали многочисленные волнения среди сельских и городских ремесленников и нередко выливались в открытые вооруженные выступления.

Система регламентации – насильственное подчинение производства единым правилам и требование общего стандарта для выделяемой продукции – вызвала все большие и большие протесты также со стороны буржуазии.

Реакционная основа абсолютизма особенно отчетливо проявлялась в объявлении личной воли монарха высшим законом страны, в жестоких полицейских репрессиях по отношению к проявлениям малейшей оппозиции правительству, в невиданных и бесконтрольных тратах на двор и на подачки придворным. Эта же реакционная, дворянско-феодалная природа абсолютизма сказывалась и в полном падении нравов при дворе и среди аристократии. Король, принцы крови и дворянский цвет нации, погрязнув в разврате, демонстративно подчеркивали, что их поведение не подсудно никаким моральным установлениям, ибо мораль существует лишь для людей низшей породы. Явным симптомом наступающей реакции было оживление католицизма и особенно деятельности ордена иезуитов. Отмене Нантского эдикта (1685), датой которой обычно обозначается начало реакционного поворота, предшествовала целая серия государственных постановлений, ограничивающих свободу вероисповедания и по существу означавших начало наступления реакции. Это законодательство, направленное против гугенотов, имеет своей первой датой 1661 год. О том, каким был характер преследований инаковерующих французов, можно судить по обращению протестантского священника дю Боска к королю. "У нас отнимают наши храмы, – писал священник, – нас не допускают до занятий ремеслами, нас лишают всяких средств к существованию, и все наши единоверцы собираются выселиться из королевства". Эти слова были написаны в 1668 году, а в 1669 году королем была подписана новая декларация, еще более ограничившая свободу вероисповедания и гражданские права гугенотов.

Католическое духовенство, поддерживаемое королевской властью, шло в наступление. Самыми деятельными агентами реакции были иезуиты; их центром являлось "Общество святых даров" – своеобразная тайная организация, состоявшая из лиц знатного происхождения и их многочисленных агентов и выполнявшая по существу функции тайной полиции.

Чем больше укреплялся абсолютизм, тем яснее выражалась его феодальная природа и тем очевиднее узко классовые дворянские устремления получали преобладание над широкими планами государственной политики, рассчитанной на развитие национального хозяйства и культуры.

Буржуазия, недовольная системой насильственной регламентации экономической жизни, не видящая перспектив для получения каких бы то ни было политических прав, откалывалась от своей верхушечной части, так называемых "дворян мантии". Борьба еще не была начата, но раскол между буржуазией и дворянским государством уже явственно обозначился, временный союз был нарушен, а это по самой логике исторического развития должно было привести буржуазию к сближению с демократическим лагерем антифеодалной оппозиции. Средневековое третье сословие постепенно превращалось в новый социальный массив. Процесс этот, активно проходивший в XVIII веке, имел свое начало во второй половине XVII века. Он проявлялся в критике деспотических устремлений абсолютизма, в обличении религиозной нетерпимости, в порицании дворянских нравов, в высмеивании той части буржуазии, которая стремилась перейти в лагерь дворян, в осознании передовыми писателями середины XVII века необходимости сплочения всех антифеодалных сил, которые позже объединятся в единый боевой союз.

Эти устремления еще не были осознанной программой, ибо сами противоречия между абсолютизмом и буржуазией еще не выявились в достаточной степени, но тем не менее все вело к тому, что дворянская власть обнажала свою реакционную сущность, а вся масса непривилегированных сословий объединялась в мощный демократический лагерь. Начало этого важнейшего процесса в истории Франции лучше всех людей середины XVII века ощущал

Мольер, и потому его творчество было не только оружием критики феодальной верхушки общества и паразитической части буржуазии, но и выражением тех сил просвещенного разума и здравого народного смысла, которые накапливались в передовых слоях общества и в широких массах и получили свое прямое отражение в творчестве великого драматурга.

Первый сокрушительный удар по дворянско-буржуазному обществу Мольер нанес своей комедией "Тартюф".

V

Характеризуя величайшие творения поэзии и драмы, Пушкин писал: "Есть высшая смелость: смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческой мыслью – такова смелость Шекспира, Dante, Milton'a, Гете в Фаусте, Мольера в Тартюфе" {А. С. Пушкин, Полн. собр. соч., изд. Академии наук СССР, т. 11, М. 1949, стр. 61.}.

Эта "высшая смелость" гения была в открытии Мольером в современном обществе злобной, силы религиозного и морального лицемерия; "обширный план" комедии заключался в понимании драматургом огромного общественного значения темы, а ее объемлющая "творческая мысль" была тем пафосом сатирического обличения, который и по сегодняшний день сохраняется в образе мольеровского лицемера.

Мы помним слова Белинского о том, что Мольер, создав "Тартюфа", поразил ядовитую гидру ханжества перед лицом лицемерного общества.

Подробности этого писательского подвига таковы. Уже почти целую неделю непрестанно шли увеселения, устроенные королем в честь Анны Австрийской и Марии-Терезии, и вот на шестой день "Увеселений волшебного острова", 12 мая 1664 года, мольеровская труппа исполнила новое произведение своего главы – трехактную комедию "Тартюф".

Молодой Людовик нашел комедию "очень занимательной". Не вдумываясь в содержание показанного спектакля, он был вполне доволен новым подарком своего постоянного развлекателя – ведь в комедии выставлялись на осмеяние изрядно надоевшие царственному волоките моралисты.

Но совсем иной была реакция фанатически религиозной королевы-матери и окружавших ее придворных и клерикалов. Тут сразу же заметили крамольный характер "Тартюфа" и потребовали от короля запрета комедии.

В официальном отчете о шестом дне празднеств было записано: "Величайшая щепетильность короля в вопросах религии не могла вынести этого сходства между пороком и добродетелью, которые могли быть приняты один за другую".

"Тартюф", который, по уверению автора, должен был олицетворять лицемерие и ханжество известной части духовенства, воспринимался как злая карикатура на все духовное сословие. Попы пришли от "Тартюфа" в совершенное неистовство. Правильно угадывая в Мольере своего злейшего врага, они обрушивали на его голову самые страшные проклятия. Обращаясь к Людовику XIV, один из них писал: "Один человек, или, вернее, демон в телесной оболочке и в человеческом образе, самый отвязленный безбожник и вольнодумец, какой когда-либо существовал в минувшие века, имел достаточно нечестия и бесстыдства, чтобы задумать в своем дьявольском мозгу пьесу, которая чуть было не стала достоянием общества, будучи представлена в театре к посрамлению всей церкви, которую он стремился показать в смешном, презренном и гнусном виде. За это... он заслуживает примерной, величайшей и всенародной пытки и даже сожжения на костре, который явился бы для него предвестником адского огня".

Но Мольер был не из тех людей, которых можно было легко запугать небесными громами. Он настойчиво добивался постановки своей комедии. Совершенно бесстрашно комедиограф писал королю: "Тартюфы потихоньку и ловко вошли в милость у Вашего величества, и оригиналы добились запрещения копии, как бы она ни была незлобива и какой бы похожей ее ни находили".

Энергично добиваясь разрешения комедии, Мольер в обстановке яростной клеветы и ненависти продолжал упорно работать над "Тартюфом". Чем больше неистовствовали враги, тем явственней была видна подлость их действий,

ханжеское лицемерие их морали, и Мольер, превращая свою трехактную комедию в пятиактную, заострял ее конфликт, обрисовывал во весь рост ее главного героя - одним словом, делал свою "копию" все более и более похожей на оригинал.

В обществе знали об этой работе Мольера, и интерес к комедии возрастал. Через три месяца после запрещения "Тартюфа" три акта из этой крамольной пьесы были показаны в летней резиденции герцога Орлеанского, а несколько времени спустя в замке принца Конде были даны уже все пять актов нового произведения. Высшая знать кокетничала вольнодумством и не считала для себя обязательным королевский запрет. Не угас интерес к комедии и у самого Людовика; во всяком случае перед отъездом на театр военных действий во Фландрию он дал Мольеру устное разрешение публично показывать "Тартюфа".

Здраво оценивая силы врагов, Мольер изменил название своей комедии на "Обманщик", снял со своего героя священническую сутану и переименовал его в Панюльфа, смягчил наиболее острые места, выбросил цитаты из Евангелия, заставил Клеанта произнести монолог об истинно благочестивых людях и в такой новой редакции показал комедию 5 августа 1667 года публике. Премьера имела огромный успех, сбор достигал рекордной суммы-1890 ливров; следующий спектакль был объявлен на 7 августа.

Но, как свидетельствует Лагранж, "6 августа явился в театр пристав из парламента, чтоб известить от имени первого президента, г. де Ламуаньона, о запрещении дальнейших представлений пьесы". Ламуаньон был одним из видных деятелей всемогущего тайного "Общества святых даров".

Мольер спешно отправил в королевскую ставку двух своих товарищей - актеров Лагранжа и Латорильера с просьбой к королю подтвердить свое разрешение ставить "Тартюфа". Но Людовик XIV снова отступил перед напором реакционных кругов - ответа на прошение не последовало.

Когда противники Мольера упрекали его за то, что он позорит в образе Тартюфа христианскую мораль, то они были, конечно, правы. В Тартюфе Мольер изображал совершенно правдоподобно норму религиозной этики, а не какие-нибудь отдельные ее извращения. "Порядочных людей" возмущало не то, что Тартюф был похотлив и жаден до денег: блудливых монахов на сцене они видели не раз и не раз хохотали над их проделками. В мольеровском Тартюфе было нечто иное: тут наносился смертельный удар основному принципу христианской этики, раскрывалась лживость и преступность всей системы церковной идеологии, претендующей на руководство духовной жизнью человечества.

Мольер с гениальной силой показал на примере Тартюфа, что христианская мораль дает возможность человеку быть совершенно безответственным за свои поступки. Человек, лишенный собственной воли и целиком предоставленный воле божьей, уже не отвечает ни за что - ведь он только послушное орудие бога. Когда Оргон передает Тартюфу все свое имение, тот, совершая явное мошенничество, безучастным голосом говорит: "Мы воле божией противиться не властны".

Но мало того, что человек не отвечает за свои злодеяния, он, даже признаваясь в них, не несет никакой ответственности. Ведь главное - не общественное осуждение преступления, а раболепное смирение грешника перед церковью. Приверженность религии считается тем возвышенной, чем больше вера подчиняет себе жизненные потребности человека. Что может быть самоотверженнее и величественнее пожертвования своей родной семьей во имя бога? Разве с церковной точки зрения не велик подвиг Тартюфа, сумевшего возбудить в Оргоне такой страстный религиозный энтузиазм?

Каждый член иезуитского ордена ставил перед собой подобную задачу, и каждый ликовал бы, по примеру Тартюфа, если бы отец во имя п_r_e_c_т_и_ж_а_n_e_б_а прогнал из дому и проклял своего сына.

Нужная форма найдена, дань небу отдана, а что касается совести, то с нею можно не считаться. Тартюф говорит:

Для разных случаев, встречающихся в мире,
Наука есть о том, как совесть делать шире
И как оправдывать духовные дела
Тем, что в намеренье не заключалось зла.

И тут же он сознается, что "кто грешит в тиши - греха не совершает". Внешне религиозная мораль выглядела совершенно благородно, но по существу

она была абсолютно лживой. Имея в жизни только одну цель – собственное благополучие, тартюфы прикрывают ее высокой религиозной и даже патриотической фразеологией, обманывая миллионы органов.

Очаровывается Оргон Тартюфом вовсе не по простоте своей, не потому, что Тартюф хитер и ловок. Добродетельного буржуа пленил в Тартюфе суровый религиозный энтузиазм, и он с огромным увлечением отдался этому возвышенному чувству. Уверовав в слова Тартюфа, Оргон сразу почувствовал себя избранным существом и стал вслед за своим духовным наставником считать земной мир "кучею навозной". Образ Тартюфа до того ослепил Оргона, что он уже больше ничего не видел, кроме своего обожаемого учителя. Эту абсолютную одержимость любовью к Тартюфу Мольер замечательно раскрывает в знаменитой реплике Оргона: "Ну, а Тартюф?" Но насколько трудно было увидеть истинного Тартюфа Оргону или его матушке, госпоже Пернель, людям, зараженным ядовитым влиянием лицемера, настолько легко оказалось разглядеть в нем явного плута всем тем, кто способен был трезво посмотреть на этого ханжу и увидеть факты такими, какими они были в действительности.

Наиболее непримиримым врагом Тартюфа является Дорина. Она смело нападает и на самого святошу и на всех потакающих ему. Не умея подыскивать выражения и учитывать обстоятельства, Дорина говорит свободно и дерзко, и в этой непосредственности проявляется разумная природа народных суждений. Вместе с Дориной Тартюфа разоблачает и Клеант. И это объединение как бы символизирует союз здравого смысла с просвещенным разумом, выступающим совместно против лицемерия и мракобесия церковной идеологии.

Но ни Дорине, ни Клеанту не удается окончательно разоблачить Тартюфа – слишком хитры приемы его мошенничества и слишком широк круг его влияния. Разоблачает Тартюфа сам король. Этим благополучным финалом Мольер как бы призывал короля покарать лицемеров и наивно обнадеживал себя и других тем, что справедливость все же восторжествует над царящей в мире ложью.

Шли годы. Мольер продолжал бороться за своего "Тартюфа". Он настойчиво обращался с просьбами к Людовику XIV, умолял брата короля, писал в городской совет, но ничего не помогало. И только в 1669 году, после смерти королевы-матери, яростной сторонницы партии святош, комедия была разрешена к постановке. Бесспорно, сыграла роль и новая благополучная концовка пьесы, в которой король изображался в весьма привлекательных чертах.

После почти пятилетнего ожидания парижане с жадностью набросились на крамольную пьесу – в течение сезона она прошла сорок три раза. Зал Пале-Рояля каждый день ломился от публики. Хроникер Робине писал: "Любопытство было так велико, что толпа, как природа, заполняла все пустые места. Многих чуть не задавили в театре".

Успех "Тартюфа" приобрел явно политический характер. В главном герое комедии легко было угадать типичные черты агента "Общества святых даров".

Пройдет полтора столетия, и Наполеон удивится легкомыслию Людовика XIV, разрешившего "Тартюфа". "На мой взгляд, – скажет император, – комедия изображает благочестие в таких отвратительных красках, что, скажу не колеблясь, если бы пьеса была написана в мое время, я не позволил бы ставить ее на сцене".

Пройдет еще четверть века, буржуазия безраздельно завладеет властью, и великий Бальзак скажет: "Правительство, пугаясь всякой новой мысли, изгнало из театра комический элемент в изображении современных нравов. Буржуазия, менее либеральная, чем Людовик XIV, дрожит в ожидании своей "Женитьбы Фигаро", запрещает играть "Тартюфа" (Оноре Бальзак, Собр. соч., Гослитиздат, 1954, т. 9, стр. 173.). Но пусть тартюфы, охраняемые властями, торжествовали в жизни, победа комедии была в бессмертной сатире, из века в век разящей лицемеров всех сортов и типов.

Сила этой сатиры жива и поныне, она – в гениально обобщенном образе ханжи, в том ее общественном значении, которое всегда становится явственным, когда, клеймя лицемера и предателя, мы называем его словом Тартюф!

Борясь за "Тартюфа", Мольер смело писал королю: "По-видимому, ваше величество, мне не надо больше писать комедий, если тартюфы одерживают верх".

Но не писать комедий этот отважный человек не мог.

Еще не перестали в церквях проклинать Мольера за его "Тартюфа", а гениальный сатирик во время великого поста 1664 года уже показал парижанам новое "дьявольское создание" – безбожную комедию "Дон Жуан, или Каменный"

гость".

Сюжет комедии был заимствован из итальянского сценария, созданного по мотивам комедии Тирсо де Молина "Севильский озорник". Спектакль итальянцев шел в течение целого сезона и не вызвал никаких особых нареканий. Постановка же Мольера сразу подняла волну нападок и брани. Некий Рошмон, доведенный до бешенства бесстрашием Мольера, писал по поводу "Дон Жуана": "Эта пьеса произвела в Париже столько шума, она вызвала такой публичный скандал и так огорчила всех порядочных людей, что мы явно нарушили бы свой долг по отношению к богу, если бы молчали в такой момент, когда его слава подвергается открытому нападению, когда вера отдана на посрамление шуту, который рассуждает о ее таинствах, и когда безбожник, будто бы пораженный небесным огнем, по существу поражает и рушит все основы религии". Злобствующий христианин, истратив всю аргументацию против вольнодумного писателя, кончал тем, что грозил Мольеру изгнанием, пытками и позорной казнью. Борьба между церковью и поэтом принимала очень острый характер.

В "Дон Жуане" Мольер выступал как зрелый мастер и глубокий мыслитель. Комедия о "севильском озорнике" была его первым великим произведением, с которым он мог выступить перед публикой. Острейшей антидворянской сатире сопутствовало злое высмеивание ненавистного ханжества, обличались одновременно и наглая преступность и прикрывающая ее иезуитская мораль.

В образе Дон Жуана Мольер клеймил ненавистный ему тип распутного и циничного аристократа, человека, не только безнаказанно совершающего свои злодеяния, но и бравирующего тем, что он, в силу знатности своего происхождения, имеет право не считаться с законами морали, обязательными только для людей простого звания. Такие же взгляды царили при дворе, где верность и супружеская честь рассматривались как мещанский предрассудок и где подобный тон задавал сам король.

Но то, что аристократам казалось безобидной сменой удовольствий, своеобразным украшением праздного существования, Мольер увидел с человеческой и драматической стороны. Стоя на позициях гуманизма и гражданственности, драматург показал в образе Дон Жуана не только легкомысленного покорителя женских сердец, но и циничного и жестокого наследника феодальных прав, безжалостно, во имя минутной прихоти, губящего жизнь и честь доверившихся ему молодых женщин. Надругательство над человеком, попрание достоинства женщины, глумление над их чистыми и доверчивыми душами – все это было показано в комедии как результат действий аристократа, не обуздываемого никакими общественными установлениями.

Предвосхищая едкие выпады Фигаро, слуга Дон Жуана Станарель говорит своему господину: "...может, вы думаете, что если вы знатного рода, что если у вас белокурый, искусно завитой парик, шляпа с перьями, платье шитое золотом, да ленты огненного цвета... может, вы думаете, что вы от этого умней, что все вам позволено и никто не смеет вам правду сказать? Узнайте же от меня, от своего слуги, что рано или поздно... дурная жизнь приводит к дурной смерти..." В этих словах ясно слышны ноты социального протеста.

Но, давая своему герою столь определенную характеристику, Мольер не лишал его тех привлекательных субъективных качеств, пользуясь которыми Дон Жуан вводил в обман окружающих его людей и особенно женщин. Оставаясь человеком бессердечным, он обладал пылкими, мгновенно воспламеняющимися страстями, которые легко было принять за подлинные проявления чувств; будучи черствым эгоистом, он мог, демонстрируя свою воинскую отвагу, вступить за кого-нибудь, выказать храбрость, но эти рыцарские порывы не содержали в себе никаких дружеских, человеческих чувств. Умея выворачиваться из любого затруднительного положения, он обладал находчивостью, остроумием и даже своеобразным обаянием.

Похождения Дон-Жуана приносили окружающим людям величайшее зло. Слушая лишь голос своих страстей, Дон Жуан полностью заглушал свою совесть: он цинично гнал от себя опостылевших ему любовниц и нагло рекомендовал своему престарелому родителю поскорее отправляться на тот свет, а не докучать ему нудными нотациями. Мольер отлично видел, что чувственные побуждения, не сдерживаемые уздой общественной морали, приносили обществу величайший вред.

Не обремененный никакими моральными обязательствами, Дон Жуан, естественно, был свободен и от религиозных предрассудков. Безбожие было явлением, достаточно распространенным среди аристократов; богохульством занимались даже принцы крови, стоящие у самого трона "христианнейшего

короля". Поэтому естественно, что знатного дворянина Дон Жуана запугать небом было невозможно; никакие посулы будущих блаженств не могли заменить ему радостей жизни.

В беседе со Станарелем Дон Жуан сознается, что не верит ни в рай, ни в ад, ни в черта, ни в загробную жизнь, а когда озадаченный слуга спрашивает у него: "Во что же вы верите?" – то Дон Жуан спокойно отвечает: "Я верю, Станарель, что дважды два – четыре, а дважды четыре – восемь".

В этой арифметике, помимо циничного признания выгоды высшей моральной истиной, была и своя мудрость. Вольнодумец Дон Жуан вслед за греком Эпикуром и французом Гассенди взирал не во всепоглощающую идею, не в святой дух, а только в материю, в реальность человеческого бытия, ограниченного земным существованием. Дон Жуану был искренне смешон нищий, который с утра до ночи молил бога за благополучие добрых людей, подающих ему милостыню, и тем не менее сам умирал с голоду. И богохульник Дон Жуан протягивал бедняге золотой и говорил: "На, возьми, я даю тебе его из человеколюбия".

Глубина характеристики Дон Жуана заключалась в том, что в образе современного аристократа, охваченного жадной насладений, Мольер показывал те крайние пределы, до которых дошло жизнелюбие ренессансного героя. Некогда прогрессивные устремления, направленные против аскетического умерщвления плоти, в новых исторических условиях не сдерживаемые уже никакими преградами общественной морали и гуманистических идеалов, перерождались в хищнический индивидуализм, в открытое, циничное проявление эгоистической чувственности. Но при этом Мольер наделял своего героя смелыми вольнодумными идеями, которые объективно способствовали разрушению религиозных взглядов и распространению в обществе материалистических воззрений на мир.

Противопоставляя Дон Жуану его слугу Станареля, Мольер намечал те пути, которые позже приведут к смелым обличениям Фигаро. Столкновение между Дон Жуаном и Станарелем обнаруживало конфликт между аристократическим своеволием и буржуазным здравомыслием, но Мольер не ограничивался внешним противопоставлением этих двух общественных типов, критикой аристократии. Он раскрывал также противоречия, таящиеся и в буржуазном морализировании. Социальное сознание буржуазии было развито уже достаточно, чтобы можно было увидеть порочность эгоистичной чувственности Ренессанса; но "третье сословие" еще не вступило в свой героический период, и его идеалы не стали еще казаться столь абсолютными, как они покажутся просветителям. Поэтому Мольер имел возможность показать не только сильную, но и слабую сторону мировоззрения и характера Станареля, показать мещанскую ограниченность этого типа.

Когда Станарель, порицая Дон Жуана, говорит, что тот "не верит ни в небо, ни в святых, ни в бога, ни в черта", что он "живет, как гнусный скот, как эпикурейская свинья, как настоящий Сарданапал, не желающий слушать христианские поучения и считающий вздором все то, во что верим мы", то в этой филиппике ясно слышна ирония Мольера по поводу ограниченности добродетельного Станареля. В ответ на философскую арифметику Дон Жуана Станарель развивает доказательство существования бога, исходя из факта разумности мироздания. Демонстрируя на самом себе совершенство божественных творений, Станарель до такой степени увлекается жестикуляцией, поворотами, скачками и прыжками, что кончает тем, что валится с ног и дает повод безбожнику сказать: "Вот твое рассуждение и разбило себе нос". И в этой сцене Мольер стоит явно за спиной вольнодумца Дон Жуана. Восхваляя разумность мироздания, Станарель доказал лишь одно: собственную глупость.

Станарель, выступающий с обличительными речами, на деле оказывается совершенно неспособным к борьбе – он до наивности простодушен и откровенно труслив. И, конечно, церковники были правы, когда негодовали на Мольера за то, что он выставил этого комического слугу единственным защитником христианства. Но автор "Тартюфа" знал, что религиозная мораль была столь эластична, что могла проповедоваться любым человеком, так как требовала не чистой совести, а лишь правоверных речей. Личные добродетели не имели тут никакого значения; человек может совершать самые дурные поступки, и его никто не будет считать грешником, если он прикроет свою порочную физиономию тонкой маской показной религиозности.

"Тартюф" был запрещен, но страстное желание обличать лицемерие жгло сердце поэта, и он не мог сдерживать свой гнев против иезуитов и ханжей и заставил Дон Жуана, этого откровенного грешника, с сарказмом говорить о

лицемерных пройдохах: "Пусть козни их известны, пусть все знают, кто они такие, все равно они не лишаются доверия: стоит им разок-другой склонить голову, сокрушенно вздохнуть или закатить глаза – и вот уже все улажено..." И здесь в словах Дон Жуана слышен голос Мольера.

Дон Жуан решает на себе испробовать магическую силу лицемерия. "Под эту благодатную сень я и хочу укрыться, чтобы действовать в полной безопасности, – говорит он. – От моих милых привычек я не откажусь, но я буду таиться от света и развлекаться потихоньку. А если меня накроют, я палец о палец не ударю: вся шайка вступится за меня и защитит от кого бы то ни было. Словом, это лучший способ делать безнаказанно все, что хочешь".

И на самом деле, лицемерие прекрасно защищает от нападок. Дон Жуана обвиняют в клятвопреступлении, а он, смиренно сложив руки и закатив глаза к небу, бормочет: "Так хочет небо", "Такова воля неба", "Я повинюсь голосу неба" и т. д.

Но если в жизни против Дон Жуана не было управы, то на сцене Мольер мог поднять свой гневный голос против преступного аристократа, и финал комедии – гром и молния, которые поражали Дон Жуана, – был не традиционным сценическим эффектом, а образным выражением возмездия, воплощенным в сценическую форму предвестием грозной кары, которая падет на головы аристократов.

В годы борьбы за "Тартюфа" Мольер написал и третью свою великую комедию – "Мизантроп" (1666), в которой гражданские начала идеологии драматурга были выражены с наибольшей силой и полнотой.

Действие комедии начинается со спора между Альцестом и его другом Филинтом. Филинт проповедует удобную для жизни соглашательскую философию. Зачем ополчаться против жизненного уклада, когда все равно его не изменишь? Куда разумней принаравливаться к общественному мнению и потакать светским вкусам. Но Альцесту такая кривизна души ненавистна. Он говорит Филинту:

Но раз нам по душе пороки наших дней,
Вы, черт меня возьми, не из моих людей.

Своих людей Альцест видит в решительных и смелых натурах, способных на резкое и суровое обличение окружающих несправедливостей. От имени этих вольнодумцев Альцест говорит:

Нет! Мы должны карать безжалостной рукой
Всю гнусность светской лжи и пустоты такой.
Должны мы быть людьми; пусть нашим отношеньям
Правдивость честная послужит украшеньем.
Пусть сердце говорит свободно, не боясь.
Под маской светскости трусливо не таясь.

Альцест хочет только одного – остаться человеком в лживом обществе. Вокруг себя он видит страшную картину, искажение нормального человеческого существования:

Везде предательство, измена, плутни, лживость,
Повсюду гнусная царит несправедливость.
Я в бешенстве; нет сил мне справиться с собой,
И вызвать я б хотел весь род людской на бой.

Альцест ненавидит окружающих его людей; но, по существу, ненависть эта касается тех извращений человеческой природы, которые приносит с собой ложное общественное устройство. Предвосхищая идеи просветителей, Мольер в образе своего Мизантропа изображает столкновение "естественного человека" с людьми "искусственными", испорченными дурными законами. Альцест с отвращением покидает этот гнусный мир с его жестокими и лживыми обитателями.

С обществом Альцеста связывает только страстная любовь к Селимене. Селимена – типичная светская особа, умная и решительная молодая женщина, но сознание и чувства ее полностью подчинены нравам высшего света, и потому она пуста и бессердечна. После того как великосветские поклонники Селимены, обиженные на нее за злословие, покидают ее, она соглашается стать женой Альцеста. Альцест бесконечно счастлив, но он ставит своей будущей подруге условие: они должны навсегда покинуть свет и жить "вдвоем, в глуши, в

пустыне". Селимена отказывается от подобного сумасбродства, и Альцест возвращает ей слово.

Альцест не представляет себе счастья в том мире, где нужно жить по волчьим законам, – его идейная убежденность одерживает победу над бездумной страстью. Но Альцест уходит от общества не опустошенным и не побежденным. Ведь недаром он, высмеивая напыщенные стихи маркиза, противопоставлял им очаровательную народную песню, веселую и искреннюю. Восхваляя сельскую музу, Мизантроп проявил себя человеком, глубоко любящим и понимающим свой народ. Но Альцест, как и все его современники, не знал еще путей, которые ведут протестующего одиночку в лагерь народного возмущения. Не знал этих путей и сам Мольер, так как они еще не были проложены историей.

Но Мольер показывает не только протестующую силу своего героя, он видит и теневую сторону этого нового типа: ошибка Альцеста заключается в том, что ненавистные ему пороки светского общества он готов увидеть у всего человеческого рода, и это придает фигуре самого Мизантропа некоторые комические черты.

Альцест с начала до конца комедии остается протестантом, но Мольер не может найти для своего героя большой жизненной темы. Процесс, который ведет Альцест со своим противником, в действие пьесы не включен, он является как бы символом царящей в мирз несправедливости. Альцесту приходится ограничивать свою борьбу только критикой жеманных стихов да укорами ветреной Селимене. Мольер еще не мог построить пьесу со значительным социальным конфликтом, потому что такой конфликт не был еще подготовлен действительностью; но зато в жизни все ясней раздавались голоса протеста, и Мольер их не только услышал, но еще прибавил к ним свой громкий и отчетливый голос.

VI

Глубже всех своих современников ощущая общественные пороки времени, страстно обличая хищническое своеволие знати и гнусное лицемерие церковников, Мольер обретал силы для своей критики в гражданских идеалах, подспудно созревавших в недрах общества. Не осознавая еще политической необходимости сближения буржуазии с демократическими массами, Мольер был тем единственным писателем XVII века, который звал к этому сближению. И делал это не во имя сохранения средневековых патриархальных связей, а гениально предчувствуя в народе и обществе накопление тех центроостремительных сил, которые в следующем, XVIII веке обретут мощное единство "третьего сословия". Мольер своим творчеством настоятельно призывал широкие слои буржуазии крепить связи с народом. Именно в этом Мольер видел залог сохранения здравого смысла у буржуа, их морального здоровья, верности общественных устремлений. Если же представители буржуазии гнушались этих связей, стремились породниться с дворянством, то это вело к отрыву от "третьего сословия" и было чревато для буржуа не только потерей верной общественной ориентации, но и лишением всякого человеческого достоинства, полной сумятицей суждений, морали и эстетических вкусов.

Если абсолютистское государство всячески стремилось перетянуть верхушку зажиточной буржуазии в дворянский лагерь, то в народе и в прогрессивных буржуазных кругах с нескрываемым презрением смотрели на этих ворон в павлиньих перьях. Мольер был самым решительным обличителем этих перебежчиков в лагерь дворянства.

Глубина мольеровской сатиры заключалась в том, что он высмеивал не только буржуа, стремящихся породниться со знатью, но и подвергал общественному обличению самую материальную силу, которая позволяла мешанину вступать в дворянство.

Впервые у Мольера эта тема прозвучала в комедии "Жорж Данден, или Одураченный муж" (1668). Мольер зло высмеивал деревенских богатеев, которые, подобно Дандену, порвав со своей средой, желали через брак с дворянкой "выйти в люди". Сила, которая давала возможность богачу Дандену, преодолев общественные преграды, завладеть молодой женщиной, заключалась в золоте.

Приобрести право называться господином де ла Дандиньером позволяли Дандену деньги.

С одной стороны, эта магическая сила поднимала представителей буржуазии до высот дворянства, а с другой – лишала человеческие отношения чистоты и честности, непосредственных искренних чувств, заменяемых корыстным расчетом. Наделив капиталом своего низкородного героя, Мольер одновременно и возвышал его, позволив держаться с аристократической четой де Сотанвиль смело и независимо, и сурово его осудил за то, что он безоговорочно уверовал в абсолютную власть денег.

Данден считает себя подло обманутым, так как, заплатив изрядную сумму за молодую супругу, он не может безраздельно владеть ею, как прочими купленными за деньги вещами. Напротив, ему ставят в упрек самый факт покупки, лишаящий его всяких моральных прав на верность жены. Эта последняя видит в нем лишь случайно подвернувшегося ее родителям покупателя, с которым ее не связывает никакое чувство и перед которым она не несет никакой моральной ответственности.

Мольер подчеркивает при этом, что дворянка Анжелика цинично пользуется этой ситуацией и тут же обзаводится любовником. Существованию честных супружеских отношений мешают не только лудоры Дандена, но и дворянская спесь четы Сотанвиль (*sot en ville* – городской дурень), промотавшей свое состояние и беспомощно пытающейся скрыть свою нищету бутафорским величием аристократического происхождения. Продав дочь деревенскому выскочке, спасшему их от полнейшего разорения, эти "нежные" родители говорят теперь о чести и благородстве. Мольер высмеивает этих "рыцарей чести" в не меньшей мере, чем "рыцаря кошелька".

Основная комическая фигура пьесы – Жорж Данден. Этот по-своему неглупый человек оказался в комедии полным простофилей. Он потерял свое человеческое достоинство и предстал дураком в чужих и собственных глазах потому лишь, что переоценил силу своей мощи и полез в дворяне.

Теме сословной измены буржуазии Мольер посвятил также комедию-балет "Мещанин во дворянстве", которая была поставлена в загородном замке короля Шамборе в 1670 году. Получив от короля скромное задание показать модные турецкие танцы. Мольер написал содержательнейшую комедию, в которой восточная буффонада была лишь внешним орнаментом, нисколько не заслоняющим основного содержания сатирической пьесы.

"В том, что я воюсь с важными господами, виден мой здравый смысл, – говорит Журден. – Это не в пример лучше, чем водиться с твоими мещанами". Но беда Журдена была в том, что он видел преодоление мещанской ограниченности в раблепном подражании аристократии, ставшей уже явно паразитическим сословием. Общение с дворянством не увеличивало его кругозора и не расширяло его деятельности; напротив, оно уводило его от реального дела и притупляло практическую сметку. Превосходство Журдена было явно комическим: желая поднять собственное достоинство, он ронял его. Таким образом, Мольер, взяв основной темой комедии попытку буржуа уйти от своих собратьев и примкнуть к высшему кругу, категорически осуждает Журдена за его стремление приспособиться к дворянству, перейти в лагерь аристократии и тем самым порвать связи с демократическими слоями общества.

Носителями положительного идеала Мольера являются молодые люди буржуазного класса Клеонт и Люсиль, враждебно и скептически настроенные как по отношению к патриархальному укладу, так и по отношению к недостойным подражания аристократам. Клеонт и Люсиль совсем не смиренные дети строгих родителей. Люсиль уже получила светское образование, и у нее иные взгляды, чем у девушки из буржуазно-патриархальной среды. Не похож на правоверного буржуа и ее возлюбленный Клеонт. Это не только благородный любовник, но и достойнейший человек. Он говорит откровенно, что он не дворянин. Но род его занятий (Клеонт шесть лет прослужил в армии) значительно подымает этого деятельного и полезного государству человека над огромной массой аристократов-тунеядцев, которые либо прозябали в невежестве по своим именам, либо мошеннически кормились за счет чужих кошельков, как это делал блестящий граф Дорант и очаровательная маркиза Доримена. Клеонт приобрел истинное, благородство благодаря своему жизненному поведению, в то время как жизнь и поведение аристократической пары лишили их порядочности. В этом был смысл нового понимания сущности человеческого достоинства.

Особой силы антибуржуазная сатира Мольера достигла в комедии "Скупой"

(1668), в которой драматург обнажал самые корни социального зла буржуазного общества.

Если в "Тартюфе" отец под влиянием религиозного фанатизма лишается естественных родительских чувств, то в "Скупом" подобное же извращение природы происходит из-за страстной одержимости жадой наживы. Деньги становятся символом новой веры. Гарпагон проникнут фанатизмом не меньше, чем Оргон. Один верит во всемогущую силу бога, другой – во всемогущую силу золота. Но если Оргон обманут, то одержимость Гарпагона вполне им осознана: он считает ее разумной и даже гордится ею, ибо всегда может на деле испробовать могущество своего бога. Сознание Гарпагона целиком фетишизировало – не человек владеет золотом, а золото владеет человеком, его помыслами, страстями и убеждениями. Вся жизнь Гарпагона подчинена одной цели – накоплению богатств.

Чтобы увеличить капитал, Гарпагон не только берет со своих клиентов самые чудовищные проценты, не только морит голодом себя и домашних, но и торгует судьбой своих детей: выдать дочь Элизу без приданого за богатого старика и женить сына Клеонта на зажиточной вдове – вот идеальное выполнение отцовского долга! Но если Гарпагон требует от своих детей подчинения их личного счастья родительскому интересу, то сам он свои страсти умерщвлять не намерен; деньги предоставляют ему возможность наслаждаться всеми благами жизни, так как заключают в себе волшебную силу, которая дает старости преимущества юности, порочность превращает в добродетель, глупость в ум, а безобразия в красоту. Владея деньгами, Гарпагон смело может жениться на невесте своего сына Мариане. Когда он узнает, что сын является его соперником, он изгоняет его из дому, а затем лишает наследства и проклинает. Столь же жесток Гарпагон и со своей дочерью: когда у него пропадает шкатулка с золотом, он злобно кричит Элизе, что был бы очень рад, если бы погибла не шкатулка, а она сама.

Для Гарпагона пропажа золота почти смертельна – скупец впадает то в глубокое отчаяние, то в страшный гнев. Он ненавидит и подозревает всех людей, он хочет всех арестовать и повешать. Золото отравило душу Гарпагона; это уже не человек, а злое, жадное и по-своему несчастное животное. Он никого не любит, и его никто не любит; он одинок и жалок. Комическая фигура Гарпагона приобретает драматический отсвет, она становится зловещим символом полного разложения человеческой личности, образцом нравственного маразма, являющегося результатом тлетворного влияния собственности.

Но жажда обогащения порождает такие страшные нравственные явления, как Гарпагон, не только в среде зажиточного класса; она может извратить самую природу человеческих отношений и создает противоестественную общественную мораль. В союзе Гарпагона и Марианы преступлен не только алчный старик, преступна и добродетельная девушка: она сознательно соглашается стать женой Гарпагона в надежде на его скорую смерть.

Если золото в представлении собственника превращается в смысл его жизни и как бы заслоняет самую жизнь, то естественно, что окружающие видят в жизни собственника только его золото и подменяют личные отношения к человеку корыстным расчетом. Эту тему Мольер раскрывает в своей последней комедии "Мнимый больной" (1673).

Здоровяк Арган уверил себя в том, что он болен. Произошло это по той причине, что окружающие его расчетливые люди всячески потакали капризам и притворству Аргана, надеясь таким способом войти к нему в доверие. И их надежда вполне оправдалась. Арган сделал свою болезнь своего рода критерием оценки людей. Для него теперь стало ясно, что те из окружающих, которые не признают его недугов, не ценят и его жизнь; поэтому они недостойны доверия. Те же, кто болеет душой при каждом его вздохе, проявляют к нему истинное дружеское расположение.

Мнимые болезни стали для Аргана страстью, которой он мог поистине наслаждаться: слыша вокруг себя постоянные вздохи, видя всеобщую озабоченность и украдкой отираемые слезы, Арган в душе блаженствовал – так он лучше, чем каким-нибудь другим способом, ощущал значительность своей личности. Стоило ему только охнуть, и вокруг все переставали жить, все замирало и обращало на него встревоженные взоры. Арган с удовлетворением замечал, что жизнь окружающих людей полностью растворялась в его собственной жизни. Страсть к болезням была у Аргана результатом гипертрофированной

самовлюбленности. Человеку хотелось видеть, что он один, его судьба, его бытие составляют смысл существования всех прочих. Но в своем эгоцентрическом ослеплении Арган не замечал, что здоровье и жизнь его оцениваются не сами по себе, а лишь в силу того, что под кроватью мнимого больного стоит внушительного размера сундук с золотом. Арган не мог отличить истинных побуждений от ложных и притворство принимал за добродетель, а правдивые чувства – за проявления вражды. Ложный идеал порождал ложную мораль и характеры – природа извращалась, и человек превращался в урода.

VII

Создав галерею бессмертных сатирических типов – Тартюфа, Дон Жуана, Гарпагона, Журдена, Аргана, Мольер заклеил главнейшие пороки дворянско-буржуазного общества. Глубина обличения и широта охвата современной действительности определялись идейностью художника, подлинной народностью его воззрений на жизнь. Но народность Мольера сказывалась не только в сокрушительной силе его сатиры; она получала и свое прямое выражение в том энергичном отпоре, который встречали носители социального зла со стороны плебейских героев мольеровских комедий.

Выдвигая своих сатирических персонажей на первый план, Мольер никогда не делал их безраздельно господствующими, морально подавляющими образами. Как ни могущественны в своей злой силе Тартюф, Дон Жуан и Гарпагон, как ни тлетворно их воздействие на других людей, все же победа остается не за ними, а за силами, им противодействующими. И этой силой являлись в первую очередь герои-плебеи.

Если с осуждением сатирических персонажей выступали лица, выражающие начала разума и морали, передовую буржуазную идеологию, то эти разоблачения обычно не шли дальше морализирующих укоров и увещаний. Так, рассудительный Арист из "Школы мужей" корил Станареля за его недоверие к личности человека, порицал домашнюю тиранию, а просвещенный Клеант в "Тартюфе" выставлял красноречивые аргументы против лицемерных святош, противопоставляя им истинно верующих людей; так, молодой Клеант из "Мещанина во дворянстве" почтительно указывал г-ну Журдену истинный путь преодоления мещанской ограниченности, а сдержанный, разумный Клитандр из "Ученых женщин", ратуя за образованность женщин, высмеивал ученый педантизм. Но все эти герои, отстаивая права природы и разума, могли только противопоставить свою точку зрения взглядам и страстям сатирических протагонистов комедии. Они не вступали в подлинную борьбу с отрицательными силами общества, потому что сами еще не являлись силой; общество еще не приготовило для них той социальной основы, выражая которую они только и могли бы превратиться из абстрактных носителей положительного начала в живых и страстных борцов за передовые идеалы "третьего сословия". Выражая лишь "разумные мнения", они свидетельствовали об осуждении передовыми людьми современности царящих в обществе социальных пороков, но сами по себе были еще не способны вступить с этими силами ала в решительную борьбу.

Эта недееспособность просвещенной личности сказывалась даже на самой яркой фигуре нового героя – Альцесте, который, выступая как характер, наделенный чертами общественного борца, так и не становился борющейся личностью. Это деятельное начало могло осуществиться только с того момента, когда консолидация "третьего сословия" стала уже осознанным историческим фактом. Но Мольер писал в годы, предшествующие этому процессу, и, способствуя его осуществлению, сам в завершенной форме увидеть его не мог.

В этой борьбе решающее значение принадлежало массам, народу, и эту стихию народного гнева, народной критики и порыва к борьбе Мольер явственно ощущал в современном обществе. Поэтому в его комедиях не рассудительные носители истины, а деятельные, умные, страстные люди из народа выступали подлинными и основными обличителями социального зла. Это были слуги и служанки. Бесстрашно вступая в борьбу со своими господами, они, может быть, нарушали где-то бытовую правду взаимоотношений челяди и хозяев, но зато великолепно передавали дух боевого протеста масс, смелость и здравость

народных суждений, насмешку и презрение к паразитирующим господам жизни.

Уже первый народный герой Мольера, Маскариль из комедии "Шалый", объявлял себя поборником всего человеческого и действовал против стародавних законов, ставящих препоны между любящими сердцами. С появлением социальной тематики в комедиях Мольера усиливалась глубина и сила критики слугами своих господ. Станарель, несмотря на собственную ограниченность, смело порицал Дон Жуана, Дорина бесстрашно, со всей плебейской решительностью обличала ханжу Тартюфа и корила за легковерие своего хозяина Оргона, а Меркурий из комедии "Амфитрион", выполняя роль слуги самого Юпитера, иронически говорил:

Постыдного для высших не бывает,
Достойным делать все способность нам дана.
Ведь от того, кто их свершает,
Меняют вещи имена.

Слуга Лафлеш был единственным лицом в комедии "Скупой", которое выражало свое презрение Гарпагону, служанка Николь громко хохотала над глупостями г-на Журдена, пытаясь образумить его и вылечить от страсти одворяниться, так же как служанка Гуанетта старалась выбить из головы г-на Аргана его дурь.

Близость к народу, ощущение вольной народной стихии сказывались у Мольера не только в созданной им галерее образов служанок и слуг. Это народное начало определяло и самый характер его сатиры. Мольер смотрел на своих порочных героев теми же глазами, какими их видели его народные типы. Взгляд Дорины на Тартюфа был взглядом Мольера; насмешки Николь над Журденом и Гуанетты над Арганом были насмешками самого Мольера. Отсюда, из народных воззрений на всех этих носителей социального зла, и порождалась цельность, сила и определенность сатирических характеристик Мольера.

Ярко выраженная тенденциозность великого комедиографа в изображении носителей общественных пороков была проявлением прямых и решительных суждений народа, обогащенных у Мольера представлениями гуманистической идеологии. Монолитность мольеровских сатирических образов, охваченных единой всепоглощающей страстью, была родственна принципам народной сатиры. Принцип гиперболизации, свойственный фарсовым образам, маскам итальянской народной комедии и столь отчетливо проявляющийся в монументальных типах Рабле, этот принцип был прочно усвоен Мольером, но подвергся существенному изменению. Исключив элементы фарсовых излишеств, преодолев схематизм итальянских масок и отказавшись от фантастических преувеличений Рабле, Мольер создал по-народному гиперболизированные, но жизненно вполне достоверные, сатирически целеустремленные характеры. При этом он следовал принципам рационалистической эстетики, закону типизации, выработанным классицизмом.

В этом сочетании народно-ренессансной и классицистской эстетики не было ничего насильственного, противоречивого, ибо классицизм, будучи стилем определенной исторической эпохи, не был направлением социально однородным. Он, так же как позже реализм или романтизм, обладал большой емкостью, вмещал в себе как реакционно-дворянское направление, так и тенденции прогрессивного, демократического характера.

Мольер был самым ярким и последовательным выразителем этого последнего направления. Борясь с сословной ограниченностью классицизма, жестоко критикуя мертвенную стилизованность "высоких" жанров, Мольер своим творчеством развивал наиболее прогрессивные устремления классицистского стиля. Результатом этого было то, что в творчестве Мольера классицизм вышел за свои стилевые пределы и, обретя собственные художественные черты, стал связующим звеном между искусством реализма эпохи Возрождения и реализмом нового времени.

Стиль Мольера имел бесспорные преимущества перед стилем трагических писателей классицизма, даже таких, как Корнель и Расин. Преимущества эти сказывались в более органической связи с действительностью, с народными традициями и тем самым с принципами ренессансного искусства. Искусство Ренессанса, в значительной степени умерщвленное педантизмом классицистских правил, в творчестве Мольера сохранило органическую народность. Своим доверием к человеческой природе Мольер выражал свою верность идеям Возрождения, он отстаивал права человека на счастье, но ему было уже ясно, что из источника природы истекает не только живая, но и мертвая вода, -

самые естественные порывы человека, лишённые сдерживающего общественного начала, становятся противоестественными, корыстными и эгоистическими. Гармония между естественным и разумным, которую отыскивали в жизни художники Возрождения, уже потеряла прогрессивный исторический смысл. Поэтизированное изображение действительности в новых социальных условиях становилось ложной идеализацией; борьба за гуманистические идеалы требовала прямого и трезвого взгляда на жизнь, и Мольер выполнил эту историческую миссию искусства. При всей живости и эмоциональности творчества Мольера интеллектуальность была важнейшей чертой его гения: рационалистический метод определил глубокий и сознательный анализ типичных характеров и жизненных конфликтов, способствовал идейной ясности комедий, их общественной целеустремленности, композиционной четкости и завершенности. Исследуя широкие пласты жизни, Мольер, как художник классицистского направления, отбирал только те черты, которые необходимы были ему для изображения определенных типов, и не стремился к полноте жизненной обрисовки и разностороннему изображению характеров. На эту особенность мольеровской типизации указывал Пушкин, когда говорил: "У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен". В комедиях Мольера жизненные типы получали свое глубокое раскрытие не в сложном многообразии характера, а в их преобладающей, доминантной страсти; они давались не в своем непосредственном бытовом облике, а после предварительного логического отбора типичных черт, и поэтому сатирические краски тут были предельно сгущены, идейная тенденция, заключенная в образе, получала наиболее четкое выражение. Именно в результате такого сознательного заострения характеров были созданы Тартюф, Дон Жуан, Гарпагон и другие типы широчайшего социального обобщения и огромной сатирической силы.

Известно, что классицизм, переняв от искусства Возрождения, принцип изображения страстей как главной динамической сущности характера, лишил их конкретности. На творчестве Мольера это свойство классицистской поэтики сказалось в наименьшей степени. И если Мольер подчиняется нормам рационалистической эстетики, то это проявляется не в нивелировке житейской конкретности его персонажей, а в традиционном отсечении всего того, что может нарушить строгую определенность сюжета или затуманить основную, единственную тему образа-типа.

Страсти в изображении Мольера никогда не фигурировали на сцене только как психологические черты, индивидуальные свойства данного персонажа; они концентрировали в себе самую сущность натуры и выражали в негативной форме воззрение художника на окружающий его жизненный уклад.

Критика, отмечая монолитность и односторонность мольеровских характеров, справедливо говорит о принадлежности драматурга к классицистскому направлению. Но при этом упускается из виду то важнейшее обстоятельство, что рационалистический метод в построении образа и в композиции самой комедии был лишь формой, в которой нашли свое выражение народные представления о социальном зле, представления, обладающие ярко выраженной идейной тенденциозностью, определенностью и беспощадностью народной критики, яркостью и выразительностью красок площадного театра. Это народное начало получало свое наиболее прямое выражение в бодром, оптимистическом тоне, охватывающем весь ход комедий Мольера, пронизывающем все ее образы, в том числе и сатирические, через которые просвечивала убийственная ирония автора и его гневный сарказм.

Но сатира Мольера никогда не приобретала внешнего характера, не нарушала реалистической жизненности поведения персонажей, бывших носителями тех или иных социальных пороков. Эти герои искренне уверены в справедливости своих идей и поступков; они одержимы своими страстями и самозабвенно борются за их осуществление. И чем одержимее они в этой борьбе, тем смешней, так как смех рождается из несоответствия их поведения с низменностью их целей. Заурядные побуждения возводятся в идеал, и это делает самоуверенность мольеровских персонажей мнимой, как бы внутри самого образа сатирически обличающей пошлые страсти. Когда же, к финалу действия, сатирические персонажи терпят крах, то, сохраняя при этом драматизм своих переживаний, они не вызывают у зрителей никакого сочувствия, ибо понесенное ими наказание воспринимается как возмездие, которое ими вполне заслужено.

Народность Мольера проявлялась и в общем стиле его комедий – все они (за исключением тех, которые писались для придворных празднеств на

мифологические и пасторальные сюжеты {"Принцесса Элидская. (1664), "Мелисерта" (1666), "Психея" (1671).}) пронизаны духом народного оптимизма, откровенно выраженной демократической тенденциозностью, стремительной динамикой в развитии действия, энергической, яркой обрисовкой характеров и, что особенно показательно для народного театра, атмосферой бодрости и живительной веселости.

Свободный дух народного театра не покидал Мольера за все годы его творчества. Он восторжествовал в его первой комедии "Шальи", и он же пронизывал одно из самых последних творений Мольера – шедевр его комического гения "Плутни Скапена" (1671).

Плебей Скапен, помимо обычных достоинств народного героя – острого ума, энергии, знания жизни, оптимизма, – был еще наделен Мольером новыми чертами: чувством собственного достоинства и, что особенно важно, способностью видеть пороки социального устройства. Скапен, оскорбленный своим молодым господином Леандром, соглашается помогать ему только после того, как тот становится перед ним на колени, а желая отплатить за клевету своему старшему хозяину, Жеронту, Скапен засаживает его в мешок и, повторяя традиционную театральную проделку, самолично колотит почтенного буржуа. По новым временам, обидеть плебея оказывается делом не безнаказанным. Отстаивая свое достоинство, Скапен вызывал полное сочувствие зрителей, ибо он действительно был ч_е_л_о_в_е_к_о_м рядом с глупцами и простофилями старшего поколения господ и их беспомощными и легкомысленными отпрысками.

Преимущество Скапена определялось не только его природным умом и энергией, но и его знанием людей и жизни. И если традиционным было умение Скапена пользоваться знанием характеров для выполнения своих хитроумных замыслов, то совершенно новым был тот широкий круг наблюдений над жизнью, который впервые демонстрировался в комедии и указывал на своеобразный рост мировоззрения плебейского героя. Предостерегая старика Арганта от обращения в суд, Скапен рисует очень точную и вполне правдивую картину современного ему судопроизводства. Он говорит: "Сколько там апелляций, разных инстанций и всякой волокиты, у каких только хищных зверей не придется вам побывать в когтях: приставы, поверенные, адвокаты, секретари, их помощники, докладчики, судьи со своими писцами! И ни один не задумается повернуть закон по-своему, даже за небольшую мзду. Подсунет пристав фальшивый протокол, вот вас и засудили, а вы и знать ничего не знаете. Поверенный стукнется с противной стороной и продаст вас ни за грош. Адвоката тоже подкупят, он и в суд не явится, когда будут разбирать ваше дело, или начнет плести всякую чепуху, а до сути так и не доберется. Секретарь прочтет вам заочно обвинительный приговор. Писец докладчика утаит документы, а не то и сам докладчик скажет, будто бы он их не видал. А если вам с великим трудом удастся всего этого избежать, то и тогда окажется, к вашему удивлению, что судей уже настроили против вас их любовницы или какие-нибудь ханжи. Нет, сударь, если можете, держитесь подальше от этой преисподней. Судиться – это все равно, что в аду гореть. Да я бы, кажется, от суда на край света сбежал".

И вслед за этими словами гневного обличения судейского произвола и волокиты следовал второй монолог Скапена, клеймящий гнусную продажность королевских судей.

Если верно ощутить дерзостный дух речей последнего плебейского героя Мольера, то ясно можно себе представить, что следующим этапом в развитии мировоззрения плебейского героя будет превращение его знания социальных пороков дворянско-буржуазного общества в прямую потребность вступить в решительную борьбу с этими пороками. Доказательством верности такого предположения может служить образ Фигаро из комедии Бомарше, предтечей которого являются не корыстные и циничные слуги из пьес Реньяра и Лесажа, а деятельный, смелый, по-своему благородный и вольнолюбивый Скапен, за сто лишним лет сказавший о французском суде те слова суровой правды, которые Фигаро скажет о социальном строе дворянской Франции в целом.

Если в образе Скапена Мольер предугадал будущего героя, выразителя плебейских сил "третьего сословия", то в эскизно намеченной фигуре откупщика Гарпена из комедии "Графиня д'Эскарбаньяс" (1671) он увидел в современном ему обществе тот тип хищного буржуа-финансиста, который через несколько десятилетий в комедии Лесажа "Тюркаре" получит свою точную и беспощадную сатирическую обрисовку. Творчество Мольера, обращенное к современности, отражало и все то, что созревало в современности для будущего. Черты этой

будущей тематики ощущались в последних произведениях Мольера, пристально следившего за всеми новыми явлениями жизни. Недаром ведь Мольер так тщательно работал над своей предпоследней комедией "Ученые женщины" (1672), тема которой была сама по себе, может быть, и не столь значительной, но тип комедии, основанной на непосредственных наблюдениях и точных сатирических описаниях современных нравов, указывал на упорное желание Мольера как можно теснее сблизить театр и действительность.

Увлеченный новыми творческими исканиями, Мольер каждой премьерой поднимал престиж своего театра. Поэтому, когда отношения драматурга и короля охладели (причиной было предоставление Людовиком композитору Люлли льготного права показа представлений с музыкой), Мольер, нисколько не смущаясь, дал премьеру своей новой комедии не при дворе, как это было вначале задумано, а в своем городском театре. При этом драматург демонстративно заменил специально написанный пролог, восхваляющий короля, новым прологом, в котором даже не было упоминания об особе его величества. Комедией этой был "Мнимый больной", прошедший с огромным успехом. Мольеру шумно аплодировали и как драматургу и как исполнителю главной роли. Но в день четвертого представления "Мнимого больного" Мольер, уже давно страдавший болезнью легких, почувствовал себя особенно дурно.

В какую-то минуту он даже поколебался подняться на сцену. Но в театре были принц Конде и много знатных иностранцев. Возможно также, что глава труппы счел своим долгом сделать над собой усилие, чтобы его товарищи актеры и служащие театра не лишились своего заработка. Во время представления комедии, когда Арган выкрикивал свое знаменитое "Juro!", Мольер на короткий миг почувствовал слабость - публика это заметила. Спектакль доиграли. Мольер завернулся в халат и пошел отдохнуть в уборную своего любимого ученика Барона. Ему стало холодно. Руки заледенели. Позвали носильщиков, и Мольера отнесли к нему домой, на улицу Ришелье. Барон его сопровождал. Дома Мольер наотрез отказался от теплого бульона и попросил кусочек пармезана и немного хлеба. Затем он лег. Его охватила смертельная слабость. Барон побежал отыскивать жену Мольера Арманду, и больной остался один с двумя сиделками-монашенками, которые случайно забрели к ним в дом. Внезапно хлынула горлом кровь. Слуги Мольера побежали к двум священникам, жившим в приходе св. Евстахия. Эти милосердные духовники отказались явиться к автору "Тартюфа". Муж Женевиэвы Бежар, Жан Обри, пошел за третьим аббатом, который решил явиться к постели умирающего. Но шел он более часа. За это время Мольер умер.

Парижское духовенство, продолжая пылать ненавистью к покойному, вспомнило старинный церковный указ против актеров и решил применить его со всей строгостью. Священники прихода св. Евстахия отказались хоронить Мольера. Арманда направила просьбу архиепископу Парижскому. Затем она поспешила в Сен-Жермен и ходатайствовала об аудиенции у короля. Людовик XIV велел передать архиепископу, чтоб тот не допускал шума и скандалов. Архиепископ подчинился, но явно вопреки своему желанию. Он дал распоряжение хоронить Мольера ночью.

Таким образом, в ночь с 21 на 22 февраля 1673 года в 9 часов вечера тело Мольера было вынесено с улицы Ришелье на кладбище св. Иосифа. Впереди кортеж освещался факелами. Четверо священнослужителей несли гроб. Шестеро детей из хора сопровождали его со свечами. Ночные похороны собрали толпу в семьсот - восемьсот человек. Посреди них не было ни одного знатного лица. Арманда раздала 1000 ливров бедным.

Ненависть святош преследовала Мольера и дальше. Чудовищная эпитафия в стихах ходила по рукам. В ней выражалась радость по поводу смерти безбожника и пожелание ему адского огня.

Но человек, вызвавший столь яростную ненависть святош, стяжал себе огромную и неугасимую любовь французского народа.

Смерть застала Мольера на пороге новых великих свершений, и если перо выпало из руки гениального творца "Тартюфа", то начатое им дело прервать было уже невозможно. Реализм французской драматургии и театра, забивший мощным ключом в творчестве Мольера, продолжал свое движение в следующем веке. Имена Реньяра, Лесажа и Бомарше были наиболее крупными в том легионе французских драматургов, которые пошли по следам Мольера.

Через творчество Мольера французский театр приносил во многие национальные театры Европы прогрессивные реалистические тенденции, которые

помогали формированию национальной драматургии этих стран. Фильдинг, Гольдсмит, Шеридан в Англии, Гольдони и все его предшественники в Италии, молодые Лессинг и Гете в Германии, Моратин и Рамон де ла Крус в Испании, Гольберг в Дании – каждый из этих драматургов создавал свои комедии, учась у Мольера его лепке характеров и построению сюжета и, главное, помня завет великого драматурга, что "цель комедии состоит в изображении человеческих недостатков и в особенности недостатков современных нам людей".

Очень высок был авторитет Мольера и у великих творцов русской национальной комедии – Фонвизина, Грибоедова, Гоголя и Островского.

Сатирический гений Мольера вырос из идейной ясности и целеустремленности художника. Мольер не только правдиво изображал свое время, но и резко указывал на вопиющее несоответствие жизни тем идеальным нормам, которые выработал гуманизм и будет развивать просветительство.

Такой идейный диапазон мог существовать только у человека, который жил с народом и творил для народа. Широта и бесстрашие воззрений Мольера, его постоянное стремление обнажить в своих комедиях главные пороки времени, его оптимизм и поэтическая одушевленность и, наконец, его страстная вера в свой писательский долг, превращающий творчество в гражданский подвиг, – все это делало творца "Тартюфа" великим народным поэтом, истинным главой французского театра, гением, заложившим основы новой реалистической драматургии.