**Тема 8. КОМЕДИИ МОЛЬЕРА.**

1. *Биография Мольера.*
2. *Театральная деятельность Мольера.*
3. *Злободневная и сатирическая пьеса — «Смешные жеманницы».*
4. *Комедии нравов Мольера.*
5. *Жанр «высокой комедии» в творчестве Мольера.*

Уже в первой половине XVII в. теоретики классицизма определили жанр комедии как жанр низший, сферой изображения которого были частная жизнь, быт и нравы. Несмотря на то что во Франции к середине XVII в. были написаны комедии Корнеля, Скаррона, Сирано де Бержерака, подлинным создателем классической комедии стал **Жан-Батист Поклен (сценический псевдоним — Мольер**, Jean Baptiste Poquelin, Moliеre, 1622–1673), сын придворного обойщика-декоратора. Тем не менее, Мольер получил превосходное по тому времени образование. В иезуитском Клермонском коллеже он основательно изучил древние языки, литературу античности. Предпочтение Мольер отдавал истории, философии, естественным наукам. Особо интересовался он атомистическим учением философов-материалистов Эпикура и Лукреция. Поэму Лукреция «О природе вещей» он перевел на французский язык. Перевод этот не сохранился, но несколько стихов из Лукреция он включил впоследствии в монолог Элианты («Мизантроп», II, 3). В коллеже Мольер познакомился также с философией П. Гассенди и стал убежденным ее сторонником. Вслед за Гассенди Мольер поверил в законность и разумность естественных инстинктов человека, в необходимость свободы развития человеческой природы. По окончании Клермонского коллежа (1639) последовал курс юридических наук в Орлеанском университете, закончившийся успешной сдачей экзамена на звание лиценциата прав. По завершении своего образования Мольер мог стать и латинистом, и философом, и юристом, и ремесленником, чего так желал его отец.

Однако Мольер выбрал для себя позорную по тем временам профессию актера, вызвав недовольство своей родни. Пристрастие к театру он испытывал с детских лет и с равным удовольствием ходил и на уличные балаганные представления, где ставились в основном фарсы, и на «благородные» спектакли постоянных парижских театров. Мольер становится профессиональным актером и возглавляет созданный им совместно с группой актеров-любителей «Блистательный театр» (1643), который просуществовал менее двух лет. Убогая сцена в отдаленном квартале Парижа, маленькие сборы (театр посещали, в основном, родственники актеров да рыбаки, жившие по соседству), были, однако, не главной причиной распада «Блистательного театра». Главная беда заключалась в отсутствии подходящего репертуара. Театр ставил трагедии, но сам Мольер был прирожденным комическим актером, да и его новые товарищи по природе дарования также были актерами комическими.

В 1645 г. Мольер и его друзья оставляют Париж и становятся бродячими комедиантами. Странствования по провинции продолжались тринадцать лет, до 1658 г., и были суровым испытанием, обогатившим Мольера жизненными наблюдениями и профессиональным опытом. Скитания по Франции стали, во-первых, подлинной школой жизни: Мольер воочию познакомился с народными нравами, бытом городов и деревень, он наблюдал разнообразные характеры. Он познал также, часто на собственном опыте, несправедливость установленных законов и порядков. Во-вторых, Мольер обрел в эти годы (а он уже начал исполнять комические роли) свое подлинное актерское призвание; труппа же его (он возглавил ее в 1650 г.) постепенно сложилась в редкое сочетание превосходных комических талантов. В-третьих, именно в провинции Мольер начинает писать сам, чтобы обеспечить своему театру оригинальный репертуар. Учитывая вкусы зрителя, как правило народного, и соответственно собственные стремления, он пишет в жанре комическом. Прежде всего Мольер обращается к традициям**фарса**, многовековому народному искусству. Фарс привлекал Мольера своим содержанием, взятым из повседневной жизни, разнообразием тем, пестротой и жизненностью образов, разнообразием комических ситуаций. Всю жизнь Мольер сохранял это пристрастие к фарсу и даже в свои самые высокие комедии (например, в «Тартюф») часто вводил фарсовые элементы. Немалую роль сыграла в творчестве Мольера и итальянская комедия масок (commedia dell’arte), которая была очень популярна во Франции. Характерные для комедии масок импровизация актеров во время спектакля, затейливая интрига, взятые из жизни характеры, принципы актерской игры были использованы Мольером в его раннем творчестве. К сожалению, многое из написанного Мольером в провинции до нас не дошло. Часть этих фарсов, бойких, грубоватых, сознательно незавершенных (под влиянием комедии масок) предвосхищали более поздние произведения, где те же сюжеты были представлены уже с большим искусством (например, «Вязальщик хвороста» — «Лекарь поневоле»; «Горжибюс в мешке» — «Плутни Скапена», III, 2). Кроме того, сохранились четыре ранних пьесы Мольера: «Ревность Барбулье», «Летающий лекарь», «Сумасброд» (1655) и «Любовная досада» (1656). В двух последних существенную роль играет слуга Маскариль, изворотливый умный плут, верно служащий своему глуповатому хозяину.

Мольер, автор, как-то обмолвившийся: «Я беру свое добро там, где нахожу», — строит комедии не только на оригинальной интриге, но и часто на использовании уже разработанных сюжетов. В те времена это было вполне допустимо. Будучи хорошо начитанным, Мольер обращается к римским комедиографам, итальянцам Возрождения, испанским новеллистам и драматургам, к своим старшим современникам-французам; известным авторам (Скаррону, Ротру). Особенно восхищался Мольер Монтенем и Рабле. Прямым последователем Рабле Мольер признавал себя сам: вслед за Рабле Мольер осмеивал «исказителей природы», он черпал у Рабле сюжеты, вводил в свои комедии имена героев и ситуации из «Гаргантюа и Пантагрюэля» («Школа жен», I, 1; «Брак поневоле»). Однако знакомые сюжеты под пером Мольера приобретали новый смысл: большая комическая сила его первых произведений, умение выделить характерные черты различных социальных групп и профессий и, позднее, общественное и сатирическое содержание его комедий были и весомее, и значительнее, чем первоначальный смысл некоторых источников, которые Мольер использовал. С самого начала Мольер осознавал высокое общественное и нравственное назначение комедии.

В 1658 г. Мольер и его труппа возвращаются в Париж. В Лувре перед королем ими были сыграны трагедия Корнеля «Никомед» и фарс Мольера «Влюбленный доктор», где он исполнял главную роль. Успех Мольеру принесла его собственная пьеса. По желанию Людовика XIV труппе Мольера разрешено было ставить спектакли в придворном театре Пти-Бурбон поочередно с итальянской труппой. С января 1661 г. труппа Мольера начинает играть в новом помещении — Пале-Рояле. Пьесы Мольера имели необыкновенный успех у парижского зрителя, но вызывали противодействие у тех, кого они задевали. К числу недругов Мольера принадлежали и его литературные противники, и соперники-актеры из других парижских театров (Бургундского Отеля и театра Марэ). Зритель быстро понял, что пьесы Мольера пропагандируют моральное и общественное возрождение. Мольер создал социальную комедию.

Людовик XIV смотрел все лучшие пьесы мольеровского репертуара. Его благосклонное отношение, расположение и покровительство объяснялись тем, что в Мольере король видел прежде всего находчивого импровизатора, способного с легкостью и в короткий срок сочинить, разучить с труппой и представить театральные пьесы для пышных придворных праздников, ошеломлявших своим великолепием. Покровительство короля было единственной реальной опорой Мольера, способной оградить его хотя бы отчасти от преследований и травли со стороны реакционных феодально-клерикальных кругов. Однако истинного значения и масштаба дарования Мольера Людовик XIV не понимал. Он был искренне удивлен, когда на вопрос, заданный Буало: «Как вы полагаете, кто из писателей может наиболее прославить мое царствование?» получил ответ: «Конечно, Мольер, ваше величество». В наиболее тяжелое для Мольера время (например, в годы преследования «Тартюфа») король не принял сколько-нибудь решительных мер, чтобы защитить его.

Удовлетворяя требованиям короля создавать развлекательные зрелища, Мольер обращается к новому жанру — **комедий-балетов**. В Париже Мольером было написано 13 пьес, в которые как необходимая, а часто и как главная составная часть входила музыка. Произведения эти неверно считать, как это иногда принято, чем-то второстепенным. Почитая основным в своей писательской работе умение нравиться публике, Мольер искал особые способы воздействия на зрителя. Эти усилия и привели его к созданию нового жанра путем органического соединения разнородных элементов — драматургии, музыки, танца, и современники оценили его новаторство. Музыку почти ко всем комедиям-балетам Мольера писал **Жан Батист Люлли**. Комедии-балеты Мольера в стилистическом отношении делятся на две группы. К первой можно отнести лирические пьесы возвышенного характера с глубокой психологической характеристикой основных персонажей. Таковы, например, «Принцесса Элиды» (1664, представлена в Версале на празднике «Увеселения очарованного острова»), «Мелисерта» и «Космическая пастораль» (1666, представлены на празднике «Балет муз» в Сен-Жермене), «Блистательные любовники» (1670, на празднике «Королевское развлечение», там же), «Психея» (1671, в Тюильри). Вторая группа — это в основном бытовые комедии сатирической направленности с фарсовыми элементами, например: «Сицилиец» (1667, в Сен-Жермене), «Жорж Данден» (1668, в Версале), «Господин де Пурсоньяк» (1669, в Шамборе), «Мещанин во дворянстве» (1670, там же), «Мнимый больной» (1673, в Пале-Рояле). Мольер умело использовал самые разнообразные пути для достижения гармонического сочетания пения, музыки и танца с драматургическим действием. Многие комедии-балеты, помимо высоких художественных достоинств, имели большое общественное значение. Кроме того, эти новаторские пьесы Мольера (в сочетании с музыкой Люлли) способствовали рождению во Франции новых музыкальных жанров: трагедии в музыке, т. е. оперы (комедии-балеты первой группы) и комической оперы (комедии-балеты второй группы) — чисто французского демократического жанра, расцвет которого наступит в XVIII столетии.

Обосновавшись в Париже, Мольер ставил поначалу пьесы, уже игранные в провинции. Но вскоре он представляет на суд публики качественно новую, по сравнению с его прежними фарсами, комедию.

**«Смешные жеманницы» (1659)** — пьеса злободневная и сатирическая, в которой высмеивается модный прециозный, салонно-аристократический стиль. Предметом сатиры Мольера стали нормы прециозной литературы (он называет имена Ла Кальпренеда, мадемуазель де Скюдери), приемы «деликатного обхождения» в повседневном быту, галантный, малопонятный жаргон, заменяющий общепринятый язык. К середине века прециозность как явление литературное и социально-бытовое перестала представлять собой нечто замкнутое в стенах аристократических салонов; напротив, стремясь господствовать над умами, она стала заражать своими идеалами не только дворянский круг, но и мещанство, распространяясь по стране, словно поветрие. Мольер, который с первый своих опытов боролся за нравственное оздоровление современной жизни, в этой комедии осмеял не дурные копии хорошего образца, т. е. карикатурные, уродливые, болезненно смешные подражания прециозности в мещанской среде; не высмеял он и известные литературные салоны маркизы де Рамбуйе или Мадлены де Скюдери (подлинный центр прециозности) — это противоречило бы всем его принципам драматурга классицизма, отражающего закономерное, создающего типы, а не рисующего портреты. Мольер противопоставил в «Смешных жеманницах» истинный и ложный взгляд на мир, прециозность для него — это ложное мировоззрение, оно противоречит здравому смыслу.

Чертами утрированной прециозности, вызывающими смех у всякого нормально мыслящего человека, Мольер наделил Като и Мадлон, молоденьких провинциальных мещанок, начитавшихся прециозных романов, которые по приезде в Париж всячески стараются в речах и поведении следовать этим образцам, а также слуг — Маскариля и Жодле, надевших наряды маркиза и виконта. Своим нелепым поведением и малопонятными напыщенными речами Като и Мадлон вызывают не только смех. В этой одноактной комедии, во многом еще напоминающей фарс, Мольер со всей серьезностью поставил, глубокие нравственные проблемы — любви, брака и семьи. Като и Мадлон не жертвы родительского деспотизма; напротив, они держатся достаточно независимо. Они протестуют против старого патриархального уклада, который хочет навязать им Горжибюс, их отец и дядя, против брака-сделки, в котором любовь и склонности жениха и невесты не принимаются во внимание. Может быть, поэтому они и зачитываются галантными прециозными романами, повествующими о прекрасной верной любви, и не могут удержаться от подражания их благородным героям. Но эти же прециозные романы внушили им искаженное представление о человеческих отношениях, далекое от реальной жизни, препятствующее разумному и естественному развитию личности. Именно поэтому они с такой доверчивостью поддаются обману и принимают переодетых лакеев за настоящих знатных господ. Комедия Мольера оставила глубокий след в литературной и общественной жизни: она нанесла чувствительный удар по прециозности как явлению культурному и социальному. В этой пьесе Мольер решительно вступил на путь социальной сатиры. В последующие годы он быстро развивается как писатель общественный, ставящий острые социальные проблемы. И почти за все свои комедии ему приходится бороться.

Две очередные пьесы, комедии нравов, также разрабатывают тему любви, брака и семьи. В комедии «**Школа мужей»** (в другом переводе «Урок мужьям», 1661) показаны два взгляда на семейные отношения. Отсталые, патриархальные воззрения свойственны Сганарелю, ворчливому и деспотичному эгоисту, который хочет добиться повиновения юной Изабеллы суровостью, принуждением, шпионством, бесчисленными придирками. Арист — сторонник иных методов воспитания женщины: строгостью и насилием добродетель не воспитаешь, излишняя суровость принесет вред, а не пользу (I, 2). Арист признает необходимость свободы в вопросах любви и убежден, что доверие — непременное условие семейного союза. Он выражает новое просвещенное, гуманистическое мировоззрение. Это обеспечивает ему прочный союз с Леонорой, которая молодым кавалерам предпочла его, человека уже немолодого, но любящего ее искренне и без тени деспотизма. Нравственное поведение героев пьесы основано на следовании природным инстинктам, что было усвоено Мольером из моральной философии Гассенди. Для Мольера, как и для Гассенди, естественное поведение — это всегда поведение разумное и нравственное. Это неприятие любого насилия над человеческой натурой.

**«Школа жен»** («Урок женам», 1662) развивает проблемы, поставленные в «Школе мужей». Фабула пьесы сильно упрощена: здесь действует только одна пара — Арнольф и Агнеса, и обрисованы они с большим психологическим мастерством. Комедия явилась итогом внимательных наблюдений автора над жизнью и людьми и как бы обобщала результаты эмпирического познания мира. Богатый буржуа Арнольф, купивший дворянское поместье («Подобным зудом кто теперь не одержим», — замечает Мольер), воспитывает юную Агнесу, которую хочет сделать своей женой, в страхе и невежестве. Убежденный, что брак с ним будет для Агнесы счастьем, свой деспотизм он оправдывает тем, что богат: «Довольно я богат, чтобы моя жена || Мне одному была во всем подчинена» (I, 1), а также доводами религии: «…в аду, в котлах назначено вариться || Супругам тем, что здесь не захотят смириться» (III, 2). Он внушает Агнесе свои десять заповедей супружества, суть которых сводится к одной мысли: жена — безропотная рабыня мужа.

Арнольф воспитывает Агнесу в полном неведении жизни, он радуется каждому проявлению ее наивности и даже глупости («на простоту ее с восторгом я взираю»; I, 1), так как считает это лучшей гарантией ее верности и будущего семейного счастья. Но характер Агнесы меняется по ходу развития пьесы. Наивная простушка перерождается, полюбив Ораса. Она умнеет, когда ей приходится защищать свое чувство от посягательств Арнольфа. Образ Арнольфа нарисован Мольером ярко, убедительно, с глубоким психологизмом. Все в пьесе подчинено выявлению его характера: интрига, простодушие Агнесы, глупость слуг, доверчивость Ораса, рассуждения Кризальда, друга Арнольфа. Вокруг Арнольфа сосредоточено все действие пьесы: на протяжении пяти актов он совершает множество разнообразных поступков, волнуется, бранится, смягчается и, наконец, терпит полное поражение, ибо его ложной позиции постоянно противостоит естественное и разумное начало, воплощенное в двух юных любящих друг друга существах.

Но Арнольф не только смешной ревнивец и домашний деспот. Это человек умный, наблюдательный, острый на язык, наделенный сатирическим складом ума, склонный все вокруг критиковать. Он щедр (дает Орасу деньги в долг без расписки, правда, еще не зная, что это его соперник). И все-таки главное в этом человеке, не лишенном черт, вызывающих уважение, — его эгоистические наклонности: доводы эгоизма он принимает за доводы жизненного опыта и рассудка, а законы природы хочет подчинить собственной прихоти. Столь наблюдательный, когда речь идет о других, в своих собственных делах Арнольф оказывается плохим психологом: его суровость и запугивания внушили Агнесе лишь тревогу и ужас. Орас же, полюбив Агнесу, сумел найти путь к ее сердцу. Мольер проявляет глубокое психологическое чутье, рисуя страдания Арнольфа. Когда тот узнает о любви Агнесы к Орасу, он поначалу только досадует и гневается, лишь позднее его сердцем овладевает подлинная страсть, которая усиливается отчаянием. Властный и гордый, он признается Агнесе в любви, дает ей множество обещаний. Мольер впервые изображает здесь комический персонаж, переживающий подлинное чувство. Этот драматизм возникает из противопоставления субъективной убежденности героя в своей правоте и объективной ложности его воззрений на мир. Страдания, которые терпит Арнольф, — это наказание ему за то, что он хотел воспрепятствовать свободному развитию естественных чувств Агнесы. Природа восторжествовала над насилием.

В литературном и сценическом отношении «Школа жен» — комедия классическая. Она подчинена правилам классицизма: написана в пяти действиях, в стихах, с соблюдением всех трех единств, действие выражается в монологах и диалогах; пьеса ставит своей задачей воспитывать зрителя.

В «Школе жен» Мольер не только осмеял старую домостроевскую мораль и выступил в защиту новой, передовой. Пьеса уже во многом предвещала «Тартюфа»: заповеди Арнольфа — явная пародия на десять библейских заповедей, устами Арнольфа пародируется и янсенистское понимание любви. Несмотря на успех пьесы у широкой публики, ее постановка вызвала много недоброжелательных откликов. Мольер дважды ответил своим противникам, написав «Критику на „Школу жен“» (1663) и «Версальский экспромт» (1663), где сформулировал свои взгляды на комедию и опроверг обвинения в свой адрес как с помощью теоретических аргументов, так и высмеивая противников. Персонажи «Критики на „Школу жен“» делятся автором на две группы: в прециозном салоне одни гости нападают на пьесу Мольера, другие ее защищают. Сторонники пьесы (Урания, Элиза, Дорант) доказывают, что суждения их противников — преувеличенно целомудренной Климены, глупого и самонадеянного маркиза (судящего о пьесе, не посмотрев ее), завистливого поэта Лизидаса — мелочны и поверхностны; они высмеивают упреки в том, что Мольер нарушает правила нравственности, что он оскорбляет женщину, что слог его вульгарен, и доказывают несостоятельность этих обвинений. «Версальский экспромт» представляет собой сцену на сцене. Персонажи этой пьесы — труппа Мольера и он сам, действие ее — репетиция спектакля, который должен стать ответом на пасквильную пьесу Бурсо «Портрет живописца» (1663). Исторический интерес «Версальского экспромта» в том, что здесь изображены реальные взаимоотношения в труппе Мольера и он сам как актер и режиссер. Попутно Мольер высмеивает условность и напыщенность, свойственные игре актеров «Бургундского отеля».

Оценивая комедию как жанр, Мольер заявляет, что она не только равноправна с трагедией, но даже выше ее, ибо «заставляет смеяться честных людей» и тем самым «способствует искоренению пороков». Задача комедии — быть зеркалом общества, изображать недостатки людей своего времени. Так как «задача комедии — представлять все недостатки людей вообще и современных людей в особенности», то «невозможно создать характер, который не походил бы ни на кого из окружающих» («Версальский экспромт», I, 3). Писатель никогда не исчерпает всего материала, «жизнь поставляет его в изобилии» (там же). В отличие от трагедии, рисующей «героев», комедия должна изображать «людей», при этом надо «следовать натуре», т. е. наделять их чертами, свойственными современникам, и рисовать их живыми лицами, способными испытывать страдания. «Я, по крайней мере, считаю, — пишет Мольер, — что играть на высоких чувствах, издеваться в стихах над несчастьями, громить судьбу и проклинать богов куда легче, чем проникать в смешные стороны людей и превращать их недостатки в приятное зрелище. Когда вы рисуете героя, вы делаете все, что хотите… Но рисуя людей, надо рисовать их с натуры. От этих портретов требуется, чтобы они были похожи, и если в них нельзя узнать современников, вы потрудились напрасно» («Критика на „Школу жен“», I, 7). Следуя «величайшему из правил — нравиться» (там же), Мольер призывает прислушиваться «к здравым суждениям партера» («Критика на „Школу жен“», I, 6), т. е. к мнению наиболее демократического зрителя.

**Комедии Мольера можно разделить на два типа, отличные по художественной структуре, характеру комизма, по интриге и содержанию в целом. К первой группе относятся комедии бытовые, с фарсовым сюжетом, одноактные или трехактные, написанные прозой. Их комизм — это комизм положений («Смешные жеманницы», 1659; «Сганарель, или Мнимый рогоносец», 1660; «Брак поневоле», 1664; «Лекарь поневоле», 1666; «Плутни Скалена», 1671). Другая группа — это «высокие комедии». Они должны быть написаны большей частью стихами, состоять из пяти актов. Комизм «высокой комедии» — это комизм характера, комизм интеллектуальный («Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Ученые женщины» и др.).**

В середине 1660-х годов Мольер создает свои лучшие комедии, в которых подвергает критике пороки духовенства, дворянства и буржуазии. Первой из них стала «**Тартюф, или Обманщик»**(редакция 1664, 1667 и 1669 гг.). Пьеса должна была быть показана во время грандиозного придворного праздника «Увеселения очарованного острова», который состоялся в мае 1664 г. в Версале. Однако пьеса расстроила праздник. Против Мольера возник настоящий заговор, который возглавила королева-мать Анна Австрийская. Мольера обвиняли в оскорблении религии и церкви, требуя за это кары. Представления пьесы прекратили.

Мольер сделал попытку поставить пьесу в новой редакции. В первой редакции 1664 г. Тартюф был духовным лицом. У богатого парижского буржуа Оргона, в дом которого проникает этот проходимец, разыгрывающий из себя святого, еще нет дочери — священник Тартюф не мог жениться на ней. Тартюф ловко выходит из трудного положения, несмотря на обвинения сына Оргона, заставшего его в момент ухаживания за мачехой Эльмирой. Торжество Тартюфа недвусмысленно свидетельствовало об опасности лицемерия.

Во второй редакции (1667 г.; как и первая, она до нас не дошла) Мольер расширил пьесу, дописал еще два акта к имеющимся трем, где изобразил связи лицемера Тартюфа с двором, судом и полицией. Тартюф был назван Панюльфом и превратился в светского человека, намеренного обвенчаться с дочерью Оргона Марианной. Комедия, носившая название «Обманщик», кончалась разоблачением Панюльфа и прославлением короля. В последней, дошедшей до нас, редакции (1669) лицемер снова был назван Тартюфом, а вся пьеса — «Тартюф, или Обманщик».

Король знал о пьесе Мольера и одобрил его замысел. Борясь за «Тартюфа», Мольер в первом «Прошении» королю отстаивал комедию, защищал себя от обвинений в безбожии и говорил об общественной роли писателя-сатирика. Король не снял запрета с пьесы, но и не прислушался к советам оголтелых святош «сжечь не только книгу, но и ее автора, демона, безбожника и распутника, написавшего дьявольскую, полную мерзости пьесу, в которой он насмехается над церковью и религией, над священными функциями» («Величайший король мира», памфлет доктора Сорбонны Пьера Рулле, 1664).

Разрешение на постановку пьесы в ее второй редакции было дано королем устно, второпях, при отъезде в армию. Сразу после премьеры комедия была вновь запрещена президентом парламента (высшего судебного учреждения) Ламуаньоном, а парижский архиепископ Перефикс обнародовал послание, где запрещал всем прихожанам и лицам духовного звания «представлять, читать или слушать опасную пьесу» под страхом отлучения от церкви. Мольер отравил в ставку короля второе «Прошение», в котором заявил, что совсем прекратит писать, если король не встанет на его защиту. Король обещал разобраться. Тем временем комедию читают в частных домах, ее распространяют в рукописи, исполняют в закрытых домашних спектаклях (например, во дворце принца Конде в Шантильи). В 1666 г. скончалась королева-мать и это дало Людовику XIV возможность обещать Мольеру скорое разрешение на постановку. Наступил 1668 год, год так называемого «церковного мира» между ортодоксальным католицизмом и янсенизмом, что способствовало известной терпимости в религиозных вопросах. Тогда-то и была разрешена постановка «Тартюфа». 9 февраля 1669 г. представление пьесы прошло с огромным успехом.

Чем же были вызваны столь яростные нападки на «Тартюфа»? Мольера уже давно привлекала тема лицемерия, которое он наблюдал повсюду в общественной жизни. В этой комедии Мольер обратился к наиболее распространенному в те времена виду лицемерия — религиозному — и писал ее, основываясь на своих наблюдениях за деятельностью тайного религиозного общества — «Общества святых даров», которому покровительствовала Анна Австрийская и членами которого были и Ламуаньон, и Перефикс, и князья церкви, и дворяне, и буржуа. Король не давал санкции на открытую деятельность этой разветвленной организации, существовавшей уже более 30 лет, деятельность общества была окружена величайшей таинственностью. Действуя под девизом «Пресекай всякое зло, содействуй всякому добру», члены общества главной своей задачей ставили борьбу с вольнодумством и безбожием. Имея доступ в частные дома, они, по существу, выполняли функции тайной полиции, ведя негласный надзор за подозреваемыми ими, собирая факты, якобы доказывающие их виновность, и на этом основании выдавая мнимых преступников властям. Члены общества проповедовали суровость и аскетизм в нравах, отрицательно относились ко всякого рода светским развлечениям и театру, преследовали увлечение модами. Мольер наблюдал, как члены «Общества святых даров» вкрадчиво и умело втираются в чужие семьи, как они подчиняют себе людей, полностью завладевая их совестью и их волей. Это и подсказало сюжет пьесы, характер же Тартюфа сложился из типичных черт, присущих членам «Общества святых даров».

Подобно им, Тартюф связан с судом, с полицией, ему покровительствуют при дворе. Истинный свой облик он скрывает, выдавая себя за обедневшего дворянина, ищущего пропитания на церковной паперти. В семейство Оргона он проникает потому, что в этом доме после брака хозяина с молодой Эльмирой вместо прежнего благочестия царят вольные нравы, веселье, слышатся критические речи. Кроме того, друг Оргона Аргас, политический изгнанник, участник Парламентской Фронды (1649), оставил ему компрометирующие документы, которые хранятся в шкатулке. Такое семейство вполне могло показаться «Обществу» подозрительным, за подобными семьями и устанавливалась слежка.

Тартюф — не воплощение лицемерия как общечеловеческого порока, это социально-обобщенный тип. Недаром в комедии он совсем не одинок: лицемерны и его слуга Лоран, и судебный пристав Лояль, и старуха — мать Оргона госпожа Пернель. Все они прикрывают свои неприглядные поступки благочестивыми речами и неусыпно следят за поведением других. Характерный облик Тартюфа создают его мнимая святость и смирение: «Он в церкви каждый день молился близ меня, // В порыве набожном колени преклоня. // Он привлекал к себе всеобщее вниманье» (I, 6). Тартюф не лишен внешней привлекательности, у него обходительные, вкрадчивые манеры, за которыми скрываются расчетливость, энергия, честолюбивая жажда властвовать, способность мстить. Он хорошо устроился в доме Оргона, где хозяин не только удовлетворяет его малейшие прихоти, но и готов отдать ему в жены свою дочь Марианну — богатую наследницу. Оргон поверяет ему все тайны, в том числе поручает хранение заветной шкатулки с компрометирующими документами. Тартюф добивается успеха, потому что он тонкий психолог; играя на страхе доверчивого Оргона, он вынуждает последнего открывать ему любые секреты. Свои коварные замыслы Тартюф прикрывает религиозными доводами. Он прекрасно осознает свою силу, поэтому и не сдерживает свои порочные влечения. Марианну он не любит, она для него лишь выгодная невеста, его увлекла красавица Эльмира, которую Тартюф пытается соблазнить. Его казуистические рассуждения о том, что измена — не грех, если про нее никто не знает, возмущают Эльмиру. Дамис, сын Оргона, свидетель тайного свидания, хочет разоблачить негодяя, но тот, приняв позу самобичевания и покаяния в якобы несовершенных грехах, вновь делает Оргона своим защитником. Когда же, после второго свидания, Тартюф попадает в западню и Оргон выгоняет его из дома, он начинает мстить, полностью проявив свою порочную, продажную и корыстную натуру.

Но Мольер не только разоблачает лицемерие. В «Тартюфе» он ставит важный вопрос: почему Оргон позволил себя так обмануть? Этот уже немолодой человек, явно неглупый, с крутым нравом и твердой волей, поддался распространенной моде на благочестие. Оргон уверовал в набожность и «святость» Тартюфа и видит в нем своего духовного наставника. Однако он становится пешкой в руках Тартюфа, который беззастенчиво заявляет, что Оргон скорее поверит ему, «чем собственным глазам» (IV, 5). Причина этого — косность сознания Оргона, воспитанного в подчинении авторитетам. Эта косность не дает ему возможности критически осмыслить явления жизни и оценить окружающих его людей. Если Оргон все же обретает здравый взгляд на мир после разоблачения Тартюфа, то его мать, старуха Пернель, глупо благочестивая сторонница косных патриархальных взглядов, так и не увидела подлинного лица Тартюфа.

Молодое поколение, представленное в комедии, которое сразу разглядело подлинное лицо Тартюфа, объединяет служанка Дорина, давно и преданно служащая в доме Оргона и пользующаяся здесь любовью и уважением. Ее мудрость, здравый смысл, проницательность помогают найти самые подходящие средства для борьбы с хитрым проходимцем.

Комедия «Тартюф» имела большое социальное значение. В ней Мольер изображал не частные семейные отношения, а вреднейший общественный порок — лицемерие. В «Предисловии» к «Тартюфу», важном теоретическом документе, Мольер объясняет смысл своей пьесы. Он утверждает общественное назначение комедии, заявляет, что «задача комедии — бичевать пороки, и исключений тут быть не должно. Порок лицемерия с государственной точки зрения является одним из самых опасных по своим последствиям. Театр же обладает возможностью противодействовать пороку». Именно лицемерие, по определению Мольера, основной государственный порок Франции его времени, и стало объектом его сатиры. В вызывающей смех и страх комедии Мольер изобразил глубокую картину того, что происходило во Франции. Лицемеры типа Тартюфа, деспоты, доносчики и мстители, безнаказанно господствуют в стране, творят подлинные злодейства; беззаконие и насилие — вот результаты их деятельности. Мольер изобразил картину, которая должна была насторожить тех, кто управлял страной. И хотя идеальный король в конце пьесы поступает справедливо (что объяснялось наивной верой Мольера в справедливого и разумного монарха), общественная ситуация, обрисованная Мольером, представляется угрожающей.

Мольер-художник, создавая «Тартюфа», пользовался самыми разнообразными средствами: тут можно обнаружить элементы фарса (Оргон прячется под стол), комедии интриги (история шкатулки с документами), комедии нравов (сцены в доме богатого буржуа), комедии характеров (зависимость развития действия от характера героя). Вместе с тем произведение Мольера — типично классицистская комедия. В ней строго соблюдаются все «правила»: она призвана не только развлекать, но и наставлять зрителя. В «Предисловии» к «Тартюфу» сказано: «Ничем так не проймешь людей, как изображением их недостатков. Упреки они выслушивают равнодушно, а вот насмешку перенести не могут. Комедия в приятных поучениях упрекает людей за их недостатки».

В годы борьбы за «Тартюфа» Мольер создал свои наиболее значительные сатирические и оппозиционные комедии.

**«Дон Жуан, или Каменный гость» (1665)** был написан чрезвычайно быстро, чтобы поправить дела театра после запрещения «Тартюфа». Мольер обратился к необычайно популярной теме, впервые разработанной в Испании, — о развратнике, не знающем никаких преград в своем стремлении к удовольствиям. Впервые о Доне Жуане написал Тирсо де Молина, использовав народные источники, севильские хроники о доне Хуане Тенорио, распутнике, похитившем дочь командора Гонсало де Ульоа, убившем его и осквернившем его надгробное изображение. Позднее эта тема привлекала внимание драматургов Италии и Франции, которые разрабатывали ее как легенду о нераскаявшемся грешнике, лишенную национальных и бытовых особенностей. Мольер совершенно оригинально обработал эту известную тему, отказавшись от религиозно-нравственной трактовки образа главного героя. Его Дон Жуан — обычный светский человек, а события, с ним происходящие, обусловлены и свойствами его натуры, и бытовыми традициями, и социальными отношениями. Дон Жуан Мольера, которого с самого начала пьесы его слуга Сганарель определяет как «величайшего из всех злодеев, каких когда-либо носила земля, чудовище, собаку, дьявола, турка, еретика» (I, 1), — это молодой смельчак, повеса, который не видит никаких преград для проявления своей порочной личности: он живет по принципу «все позволено». Создавая своего Дон Жуана, Мольер обличал не распутство вообще, а безнравственность, присущую французскому аристократу XVII в.; Мольер хорошо знал эту породу людей и потому обрисовал своего героя очень достоверно.

Как все светские щеголи его времени, Дон Жуан живет в долг, занимая деньги у презираемой им «черной кости» — у буржуа Диманша, которого ему удается обворожить своей любезностью, а потом выпроводить за дверь, так и не уплатив долга. Дон Жуан освободил себя от всякой нравственной ответственности. Он соблазняет женщин, губит чужие семьи, цинично норовит развратить всякого, с кем имеет дело: простодушных крестьянских девушек, на каждой из которых обещает жениться, нищего, которому предлагает золотой за богохульство, Сганареля, которому подает наглядный пример обращения с кредитором Диманшем. «Мещанские» добродетели — супружеская верность и сыновнее уважение — вызывают у него лишь усмешку. Отец Дон Жуана дон Луис пытается образумить сына, убеждая, что «звание дворянина нужно оправдать» личными «достоинствами и добрыми делами», ибо «знатное происхождение без добродетели — ничто», и «добродетель — первый признак благородства». Возмущаясь аморальностью сына, дон Луис признается, что «сына какого-нибудь ключника, если он честный человек», он ставит «выше, чем сына короля», если последний живет как Дон Жуан (IV, 6). Дон Жуан перебивает отца только раз: «Если бы вы сели, вам было бы удобнее говорить», однако свое циничное отношение к нему он выражает словами: «Ах, да умирайте вы поскорее, меня бесит, что отцы живут так же долго, как и сыновья» (IV, 7). Дон Жуан избивает крестьянина Пьеро, которому обязан жизнью, в ответ на его возмущение: «Вы думаете, коли вы господин, то вам можно приставать к нашим девушкам у нас под носом?» (II, 3). Он смеется над возражением Сганареля: «Если вы знатного рода, если у вас белокурый парик… шляпа с перьями… то вы от этого умней… вам все позволено, и никто не смеет вам правду сказать?» (I, 1). Дон Жуан знает, что все именно так: он поставлен в особые привилегированные условия. И он доказывает на деле горестное наблюдение Сганареля: «Когда знатный господин еще и дурной человек, то это ужасно» (I, 1). Однако Мольер объективно отмечает в своем герое и интеллектуальную культуру, свойственную знати. Изящество, остроумие, храбрость, красота — это тоже черты Дон Жуана, который умеет очаровывать не только женщин. Сганарель, фигура многозначная (он и простоват, и проницательно умен), осуждает своего господина, хотя часто и любуется им. Дон Жуан умен, он широко мыслит; он универсальный скептик, смеющийся над всем — и над любовью, и над медициной, и над религией. Дон Жуан — философ, вольнодумец. Однако привлекательные черты Дон Жуана, в сочетании с его убежденностью в своем праве попирать достоинство других, только подчеркивают жизненность этого образа.

Главное для Дон Жуана, убежденного женолюба, — стремление к наслаждению. Не желая задумываться о злоключениях, которые его ожидают, он признается: «Я не могу любить один раз, меня очаровывает всякий новый предмет… Ничто не может остановить мои желания. Сердце мое способно любить целый мир» (I, 2). Столь же мало он задумывается над нравственным смыслом своих поступков и их последствиями для других. Мольер изобразил в Дон Жуане одного из тех светских вольнодумцев XVII в., которые оправдывали свое безнравственное поведение определенной философией: наслаждение они понимали как постоянное удовлетворение чувственных желаний. При этом они откровенно презирали церковь и религию. Для Дон Жуана не существует загробной жизни, ада, рая. Он верит только в то, что дважды два — четыре. Сганарель точно подметил поверхностность этой бравады: «Бывают на свете такие подлецы, которые распутничают неизвестно для чего и строят из себя вольнодумцев, потому что полагают, что это им к лицу» (I, 2). Однако поверхностный светский либертинаж, столь широко распространенный во Франции в 1660-е годы, у мольеровского Дон Жуана не исключает и подлинного философского вольномыслия: убежденный атеист, он пришел к подобным воззрениям через развитый, освобожденный от догм и запретов интеллект. И его иронически окрашенная логика в споре со Сганарелем на философские темы убеждает читателя и располагает в его пользу. Одной из привлекательных черт Дон Жуана на протяжении большей части пьесы остается его искренность. Он не ханжа, не старается изобразить себя лучше, чем он есть, да и вообще мало дорожит чужим мнением. В сцене с нищим (III, 2), вволю поглумившись над ним, он все же дает ему золотой «не Христа ради, а из человеколюбия». Однако в пятом акте с ним происходит разительная перемена: Дон Жуан становится лицемером. Видавший виды Сганарель с ужасом восклицает: «Что за человек, ну и человек!» Притворство, маска благочестия, которую надевает Дон Жуан, — не более как выгодная тактика; она позволяет ему выпутаться из, казалось бы, безвыходных ситуаций; помириться с отцом, от которого он материально зависит, благополучно избежать дуэли с братом покинутой им Эльвиры. Как и многие в его общественном кругу, он лишь принял вид порядочного человека. По его собственным словам, лицемерие стало «модным привилегированным пороком», прикрывающим любые грехи, а модные пороки расцениваются как добродетели. Продолжая тему, поднятую в «Тартюфе», Мольер показывает всеобщий характер лицемерия, распространенного в разных сословиях и официально поощряемого. Причастна к нему и французская аристократия.

Создавая «Дон Жуана», Мольер следовал не только старинному испанскому сюжету, но и приемам построения испанской комедии с ее чередованием трагических и комических сцен, отказом от единства времени и места, нарушением единства языкового стиля (речь персонажей здесь индивидуализирована более, чем в какой-либо другой пьесе Мольера). Более сложной оказывается и структура характера главного героя. И все же, несмотря на эти частичные отступления от строгих канонов поэтики классицизма, «Дон Жуан» остается в целом классицистской комедией, главное назначение которой — борьба с человеческими пороками, постановка нравственных и социальных проблем, изображение обобщенных, типизированных характеров.

Безупречным воплощением классической высокой комедии явилась комедия Мольера **«Мизантроп» (1666)**: она лишена всяких театральных эффектов, диалог здесь полностью заменяет действие, — а комизм характеров — комизм положений. «Мизантроп» создавался во время серьёзных испытаний, выпавших на долю Мольера. Этим, быть может, объясняется и его содержание — глубокое и печальное. Комедия генетически связана также с замыслом «Тартюфа»: это сатира на общество XVII в., в ней говорится о его нравственном упадке, о несправедливости, царящей в нем, и о мятеже благородной и сильной личности.

Мольер противопоставляет здесь две жизненные позиции, два мировоззрения. Наблюдения Альцеста над жизнью доводят его до отчаяния: «Лишь посмотри кругом, как род людской живет, || Везде предательство, измена, плутни, льстивость, || Повсюду гнусная царит несправедливость» (I, 1). Он возмущается лицемерием в отношениях людей, низкой лестью, корыстью, злословием, эгоизмом. Дворянин Альцест не принимает законов жизни света, которые заключаются в умении любой ценой жить удобно, даже если это покупается угодничеством, взяткой, позорной терпимостью. Это человек исключительный по своей искренности, которая воспринимается одними как «благородное геройство», другими же — как чудачество, неуживчивость, человеконенавистничество. Это смелый обличитель общества; терпимость для него неприемлема, так как, с его точки зрения, ее основа и побудительная причина — приспособленчество и забота о собственном благополучии. Альцест совсем не мрачный человеконенавистник, это благородная личность, прямодушная, воплощающая суровую добродетель. Он испытывает потребность протестовать против общественных уродств, которые видит, и в этом протесте — призыв к энергичной деятельности во имя добра и разума.

В отличие от других пьес Мольера, «Мизантроп» можно назвать «грустной» комедией. Ее комизм заключается именно в характере Альцеста, который предстает у Мольера наделенным слабостями. Психологически и житейски они вытекают из его нрава: Альцест вспыльчив, невоздержан на язык, он лишен чувства такта, по пустякам может выйти из себя (сцена с Оронтом), а главное — обращается с поучениями к людям, неспособным его понять и презираемым им же самим. Верно оценивающий недостатки людей, Альцест идеализирует женщину, недостойную его любви — Селимену; он видит в ней богатую натуру, лишь испорченную дурным воспитанием, наивно верит, что может развить ее нравственно. В своей любви Альцест и наивен, и доверчив, и ревнив. Он комичен, потому что хочет, чтобы светские люди, придворные, окружающие его, жили по высоким нравственным законам, между тем как это противоречит исторически сложившемуся укладу жизни и отношений, единственно приемлемых для них.

Иную философию исповедует Филинт. Это человек сдержанный, холодный, рассудительный, осторожный — само воплощение компромисса. Филинт терпим к слабостям ближнего, он считает, что светская учтивость — необходимое условие совместного существования людей, прекрасно осознавая, однако, сколько за ней таится лицемерия. Он признается другу: «Я вижу множество, как вы, вещей и дел, || Которых видеть бы иными я хотел» (I, 1). Однако позицию он выбирает другую: Филинт исходит из убеждения в изначальном несовершенстве человеческой природы; людей надо прощать несмотря на их порочность; их надо принимать такими, каковы они суть: «К людской природе вы имейте снисхождение; // Не будем так строги мы к слабостям людским, // Им прегрешения иные извиним!» (I, 1).

Филинт понимает, что многое следовало бы изменить, но в одиночку ничего не сделаешь. Конечно, Филинт не мирится с низкими поступками, не дружит с опозорившими себя людьми; он любит и жалеет Альцеста, ценит его, защищает. Но он — свой и в великосветском обществе, и в обществе Альцеста и Элианты. Он умеет всегда повернуться к людям своими привлекательными чертами, сохранить всеобщее расположение и оградить себя от тревог и неприятностей. Он — человек не хороший, но и не дурной. Такая двойственная обрисовка характера до сих пор дает основание для споров о том, кто же в комедии пользуется большими симпатиями автора — Альцест или Филинт.

Социальное содержание комедии заключается в том, что Альцест обнажает общественные язвы, не идет ни на какие компромиссы: «Я буду жертвою обмана, воровства, разбоя — и стерплю?» (I, 1). Компромиссная позиция для него неприемлема. «Мизантроп», прежде всего, — приговор аристократии, привилегированному, влиятельному сословию. Придворные — глупые, никчемные и порочные — пресмыкаются перед королем и безраздельно господствуют в стране. Речь идет также о порочности государственных учреждений, о продажности суда. Альцест отказывается дать взятку судьям, будучи уверенным в правоте своего дела. Он даже согласен проиграть процесс — ведь это только докажет справедливость его неприятия порядков, принятых всеми: «Я видеть не могу без горького презрения || Коварным проискам такого поощрения» (I, 1).

У Альцеста нет выгодной придворной должности, и он понимает: «Не все, к кому наш двор относится прекрасно, // Свершают подвиги. Здесь нужен случай, ясно» (III, 8). По происхождению и связям он — член придворного общества, но для этого общества — подозрительный и опасный человек, от которого хотят избавиться и на которого сочиняют заведомо ложный донос, приписывая ему авторство «опасной книги». Мольер показывает, что в стране царят политическая нетерпимость, сыск, доносы. Альцест вынужден оставить Париж: «Уйду от пропасти царящего порока // И буду уголок искать вдали от всех, // Где мог бы человек быть честным без помех» (V, 7). Такой уголок Альцест рассчитывает найти в деревне, где не утрачены честность и правда, где жизнь свободна от лжи и унижений. Альцест испытывает симпатию к народу, безгласному и бесправному. Так Альцест, честный и благородный человек, воплотил в себе нравственный идеал Мольера. Главное в нем — гражданская требовательность, поиски общественной справедливости, стремление улучшить жизнь. Это образ необычайной обобщающей силы, в котором отразился большой жизненный опыт Мольера.

Критика Мольером современного жизненного уклада была широкой и многосторонней. Не ограничиваясь обличением дворянства и аристократии, драматург создает комедии, в которых преобладает антибуржуазная сатира.

**«Скупой» (1668)** — одна из самых глубоких и проницательных комедий Мольера. Жажда обогащения, убивающая все человеческие чувства, распад основанной на лжи и лицемерии семьи — вот главные темы комедии. Гарпагон — типичный буржуа своего времени; он разбогател на коммерческих операциях, а также давая деньги в рост под большие проценты. Основная черта Гарпагона — маниакальная скупость. Страсть к обогащению полностью овладевает его сознанием, она определяет все его суждения. Эта своего рода душевная немощь сродни болезни телесной. Однако образ Гарпагона — не схема. Он не теряет своей жизненности, это живой убедительный характер, вызывающий и отвращение, и жалость. Стремление к богатству и скупость разлагают личность Гарпагона, который ради денег готов на все: выдать дочь замуж за нелюбимого и далеко не молодого человека, довести сына до отчаяния и до мысли о самоубийстве, лишив его необходимых жизненных средств. Даже любовь Гарпагона к юной Марианне отступает перед его скупостью: он озабочен размерами ее приданого. Деньги заменяют Гарпагону все — детей, родню, друзей. Думая лишь о них, Гарпагон не знает, что происходит в его собственном доме (под самым его носом дочь ведет любовную интригу; сын берет деньги в долг под огромные проценты через посредника и, как потом обнаруживается, у собственного отца).

Скупость заставляет Гарпагона забыть честь, дружеские и семейные обязанности; всему этому он предпочитает золото. И когда дети мстят ему, эта месть заслуженна: утратив человеческое достоинство, он утратил и их уважение. Критика Мольера была глубокой и проницательной: он не только разоблачил присущую буржуазии черту — жажду обогащения, но и показал губительные последствия господства денег для каждого, кто поддается этой страсти.

В ряде комедий Мольер высмеял характерное явление французской общественной жизни — тягу буржуазии к приобретению дворянского титула, процесс одворянивания буржуа. В комедии «**Жорж Данден, или Одураченный муж» (1668)** бродячий сюжет о хитрой жене, насмеявшейся над мужем, был использован Мольером для того, чтобы обнажить основную мысль пьесы — показать историю человека низкого происхождения, который породнился с дворянами. Богатый крестьянин Жорж Данден, польстившийся на знатное родство, женится на Анжелике, дочери разорившегося барона де Сотанвиля, не испросив ее согласия, по существу купив ее. Сотанвили презирают зятя-плебея, хотя пользуются его богатством и всячески поощряют свою хитрую и ловкую дочь, обманывающую простоватого мужа.

Знаменитая фраза «Ты сам этого хотел, Жорж Данден!» свидетельствует о позднем раскаянии неудачливого супруга. И хотя, согласно традиции, идущей еще от эпохи Возрождения (сюжет «Жоржа Дандена» содержится в одной из новелл «Декамерона» Боккаччо), симпатии читателей оказываются обычно на стороне обманщицы-жены, а не простофили-мужа, здесь социальный смысл комедии меняет оценку. Мольер изобразил в этой фарсовой бытовой комедии тягостные последствия глупого тщеславия разбогатевших простолюдинов и алчность, спесь и цинизм, присущие аристократам. Так социальные противоречия используются Мольером не только для создания комической ситуации, но и для драматизации комического характера.

**«Мещанин во дворянстве» (1670)** был написан непосредственно по заказу Людовика XIV. Когда в 1669 г., в результате политики Кольбера, налаживавшего дипломатические и экономические отношения со странами Востока, в Париж прибыло турецкое посольство, король принял его со сказочной роскошью. Однако турки, с их мусульманской сдержанностью, не выразили никакого восхищения по поводу этого великолепия. Обиженный король захотел увидеть на театральных подмостках зрелище, в котором можно было бы посмеяться над турецкими церемониями. Таков внешний толчок к созданию пьесы. Первоначально Мольер придумал одобренную королем сцену посвящения в сан «мамамуши», из которой выросла в дальнейшем вся фабула комедии. В центре ее он поставил ограниченного и тщеславного мещанина, во что бы то ни стало желающего стать дворянином. Это заставляет его с легкостью поверить, что сын турецкого султана якобы хочет жениться на его дочери.

В эпоху абсолютизма общество было разделено на «двор» и «город». На протяжении всего XVII в. мы наблюдаем в «городе» постоянное тяготение ко «двору»: покупая должности, земельные владения (что поощрялось королем, так как пополняло вечно пустующую казну), заискивая, усваивая дворянские манеры, язык и нравы, буржуа старались приблизиться к тем, от кого их отделяло мещанское происхождение. Дворянство, переживавшее экономический и моральный упадок, сохраняло, однако, свое привилегированное положение. Его авторитет, сложившийся на протяжении веков, спесивость и пусть часто внешняя культура подчиняли себе буржуазию, которая во Франции еще не достигла зрелости и не выработала классового самосознания. Наблюдая взаимоотношения этих двух классов, Мольер хотел показать власть дворянства над умами буржуа, в основе чего лежало превосходство дворянской культуры и низкий уровень развития буржуазии; в то же время он хотел освободить буржуа от этой власти, отрезвить их. Изображая людей третьего сословия, буржуа, Мольер делит их на три группы: те, кому были свойственны патриархальность, косность, консерватизм; люди нового склада, обладающие чувством собственного достоинства и, наконец, те, кто подражает дворянству, оказывающему губительное воздействие на их психику. К числу этих последних относится и главный герой «Мещанина во дворянстве» господин Журден.

Это человек, целиком захваченный одной мечтой — стать дворянином. Возможность приблизиться к знатным людям — счастье для него, все его честолюбие — в достижении сходства с ними, вся его жизнь — это стремление им подражать. Мысль о дворянстве овладевает им полностью, в этом своем умственном ослеплении он теряет всякое правильное представление о мире. Он действует не рассуждая, во вред себе. Он доходит до душевной низости и начинает стыдиться своих родителей. Его дурачат все, кому вздумается; его обворовывают учителя музыки, танцев, фехтования, философии, портные и разные подмастерья. Грубость, невоспитанность, невежество, вульгарность языка и манер господина Журдена комически контрастируют с его претензиями на дворянское изящество и лоск. Но Журден вызывает смех, а не отвращение, потому что, в отличие от других подобных выскочек, он преклоняется перед дворянством бескорыстно, по неведению, как своего рода мечте о прекрасном.

Господину Журдену противопоставлена его жена, истинная представительница мещанства. Это здравомыслящая практичная женщина с чувством собственного достоинства. Она всеми силами пытается сопротивляться мании своего мужа, его неуместным претензиям, а главное — очистить дом от непрошенных гостей, живущих за счет Журдена и эксплуатирующих его доверчивость и тщеславие. В отличии от своего мужа, она не питает никакого почтения к дворянскому званию и предпочитает выдать дочь замуж за человека, который был бы ей ровней и не смотрел бы свысока на мещанскую родню. Молодое поколение — дочь Журдена Люсиль и ее жених Клеонт — люди нового склада. Люсиль получила хорошее воспитание, она любит Клеонта за его достоинства. Клеонт благороден, но не по происхождению, а по характеру и нравственным свойствам: честный, правдивый, любящий, он может быть полезен обществу и государству.

Кто же те, кому хочет подражать Журден? Граф Дорант и маркиза Доримена — люди благородного происхождения, у них изысканные манеры, подкупающая вежливость. Но граф — это нищий авантюрист, мошенник, ради денег готовый на любую подлость, даже на сводничество. Доримена вместе с Дорантом обирает Журдена. Вывод, к которому подводит Мольер зрителя, очевиден: пусть Журден невежествен и простоват, пусть он смешон, эгоистичен, но он — человек честный, и презирать его не за что. В нравственном отношении доверчивый и наивный в своих мечтаниях Журден выше, чем аристократы. Так комедия-балет, первоначальной целью которой было развлечь короля в его замке Шамбор, куда он выезжал на охоту, стала, под пером Мольера, сатирическим, социальным произведением.

В творчестве Мольера можно выделить несколько тем, к которым он неоднократно обращался, развивая и углубляя их. К числу их можно отнести тему лицемерия («Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Мнимый больной» и др.), тему мещанина во дворянстве («Школа жен», «Жорж Данден», «Мещанин во дворянстве»), тему семьи, брака, воспитания, образованности. Первой комедией на эту тему, как мы помним, были «Смешные жеманницы», продолжена она была в «Школе мужей» и «Школе жен», а завершена в комедии «Ученые женщины» (1672), которая высмеивает внешнее увлечение науками и философией в парижских салонах второй половины XVII в. Мольер показывает, как светский литературный салон превращается в «научную академию», где ценят тщеславие и педантизм, где претензиями на правильность и изящество языка пытаются прикрыть пошлость и бесплодие ума (II, 6, 7; III, 2). Поверхностное увлечение философией Платона или механикой Декарта препятствует женщинам выполнять их непосредственные основные обязанности жены, матери, хозяйки дома. Мольер видел в этом социальную опасность. Он смеется над поведением своих псевдоученых героинь — Филаминты, Белизы, Арманды. Зато он любуется Генриеттой, женщиной ясного трезвого ума и отнюдь не невеждой. Разумеется, Мольер осмеивает здесь не науку и философию, а бесплодную игру в них, приносящую вред практическому здравому взгляду на жизнь.

Последним произведением Мольера, постоянно напоминающим нам о его трагической личной судьбе, стала комедия **«Мнимый больной» (1673)**, в которой смертельно больной Мольер играл главную роль. Как и более ранние комедии («Любовь-целительница», 1665; «Лекарь поневоле», 1666), «Мнимый больной» — это насмешка над современными врачами, их шарлатанством, полным невежеством, а также над их жертвой — Арганом. Медицина в те времена основывалась не на опытном изучении природы, а на схоластических умозрениях, опирающихся на авторитеты, которым переставали верить. Но, с другой стороны, и Арган, маньяк, которому угодно видеть себя больным, — это эгоист, самодур. Ему противостоит эгоизм его второй жены, Белины, женщины лицемерной и корыстной. В этой комедии характеров и нравов изображен страх перед смертью, полностью парализовавший Аргана. Слепо верящий невеждам-врачам, Арган легко поддастся обману — он глупый, обманутый муж; но он же — крутой, гневный, несправедливый человек, жестокий отец. Мольер показал здесь, как и в других комедиях, отклонение от общепринятых норм поведения, которое разрушает личность.

Драматург скончался после четвертого представления пьесы, на сцене он почувствовал себя плохо и едва доиграл спектакль. В ту же ночь 17 февраля 1673 г. Мольера не стало. Погребение Мольера, умершего без церковного покаяния и не отрекшегося от «позорной» профессии актера, обернулось общественным скандалом. Парижский архиепископ, не простивший Мольеру «Тартюфа», не позволил хоронить великого писателя по принятому церковному обряду. Понадобилось вмешательство короля. Похороны происходили поздно вечером, без соблюдения должных церемоний, за оградой кладбища, где обычно хоронили безвестных бродяг и самоубийц. Однако за гробом Мольера вместе с родными, друзьями, коллегами шла большая толпа простого люда, к мнению которого так тонко прислушивался Мольер.

Недаром Буало, высоко ценивший творчество Мольера, обвинял своего друга в том, что он «слишком народен». Народность комедий Мольера, которая проявлялась и в их содержании, и в их форме, основывалась, прежде всего, на народных традициях фарса. Мольер следовал этим традициям в своем литературном и актерском творчестве, всю жизнь сохраняя пристрастие к демократическому театру. О народности творчества Мольера свидетельствуют и его народные персонажи. Это, прежде всего, слуги: Маскариль, Сганарель, Созий, Скапен, Дорина, Николь, Туанетта. Именно в их образах Мольер выразил характерные черты национального французского характера: веселость, общительность, приветливость, остроумие, ловкость, удаль, здравый смысл.

Кроме того, в своих комедиях Мольер с подлинным сочувствием изображал крестьян и крестьянский быт (вспомним сцены в деревне в «Лекаре поневоле» или в «Дон Жуане»). Язык комедий Мольера также свидетельствует об их подлинной народности: в нем часто встречается фольклорный материал — пословицы, поговорки, поверья, народные песни, которые привлекали Мольера непосредственностью, простотой, искренностью («Мизантроп», «Мещанин во дворянстве»). Мольер смело использовал диалектизмы, народный патуа (диалект), различные просторечия, неправильные с точки зрения строгой грамматики обороты. Остроты, народный юмор придают комедиям Мольера неповторимую прелесть.

**Мольера по праву считают наиболее философски глубоким из писателей своего времени, хотя он и не написал ни одного философского трактата.** Всю жизнь он испытывал интерес к философии: в пьесах он часто употребляет философские термины, упоминает о философских системах, обнаруживая большую осведомленность в них. Состав его домашней библиотеки также свидетельствует о его постоянном интересе к философии. Декарту Мольер следовал, создавая характеры, а Гассенди — в творческом методе и в этической философии. В основе его миропонимания лежало опытное знание, конкретные наблюдения над жизнью, которые он предпочитал абстрактному умозрению. В своих взглядах на мораль Мольер был убежден, что только следование естественным законам является залогом разумного и нравственного поведения человека. Но он писал комедии, а значит его внимание привлекали нарушения норм человеческой природы, отклонения от естественных инстинктов во имя надуманных ценностей. В его комедиях нарисованы два типа «глупцов»: те, кто не знает своей природы и ее законов (таких людей Мольер старается научить, отрезвить), и те, кто сознательно калечит свою или чужую натуру (таких людей он считает опасными и требующими изоляции). По мнению драматурга, если природа человека извращена, он становится нравственным уродом; фальшивые, ложные идеалы лежат в основе ложной, извращенной морали. Мольер требовал подлинной нравственной строгости, разумного ограничения личности; свобода личности для него — не слепое следование зову природы, а умение подчинять свою натуру требованиям разума. Поэтому его положительные герои рассудительны и здравомыслящи.

Творчество Мольера оказало большое влияние на развитие комедии в странах Европы. В XVIII в. во Франции уроками Мольера широко пользовались его продолжатели — Реньяр, Лесаж, Бомарше. В Германия Мольер оказал плодотворное воздействие на Лессинга; правдивость, широту мольеровского искусства высоко ценил Гёте. В Италии он повлиял на творчество Гольдони, в Англии — на творчество Уичерли, Конгрива (XVII в.), Голдсмита, Шеридана (XVIII в.). Авторитет Мольера был высок и непререкаем для романтиков (Шатобриан, Гюго) и реалистов (Бальзак).

В России XVIII — первой половины XIX в. к творчеству Мольера обращались многие комедиографы. В XVIII столетии наибольший интерес вызывали комедии, близкие к народному фарсу: пьесы Мольера переводили, русифицировали, переделывали. У Мольера учились А. П. Сумароков, Я. Б. Княжнин, В. В. Капнист, Д. И. Фонвизин, И. А. Крылов. В начале XIX в. начинается новый этап освоения наследия Мольера. Теперь большее внимание драматургов и публики привлекают его серьезные комедии. Особой популярностью начинает пользоваться «Тартюф». Появляются новые, более точные переводы. К опыту Мольера присматривались русские драматурги при создании своих пьес. Так, например, несмотря на то что «Горе от ума» изображает жизнь и типы русского общества начала XIX в., эту пьесу роднит с «Мизантропом» Мольера общий гражданский пафос — протест благородно мыслящего человека против уродливых устоев светского общества. Известно, что М. Ю. Лермонтов тщательно изучал «Тартюфа». Гоголю также близок Мольер сатирическим изображением общества своего времени («Ревизор», «Женитьба») и полемическим пафосом («Театральный разъезд»).

С детских лет знал и ценил Мольера Пушкин, назвавший его «Мольером-исполином». Создатель «Тартюфа» оставался для Пушкина «бессмертным», а пьеса эта воспринималась им как «плод самого сильного напряжения комического гения», отличаясь «высшей смелостью», «смелостью изобретения».

Актер-новатор, создатель новой манеры реалистической игры, Мольер оказал сильное воздействие и на развитие европейского театра. Созданный через семь лет после его кончины силами актеров его труппы театр «Комеди Франсез» существует и поныне; этот образцовый театр имеет еще одно название — «Дом Мольера». Вот уже более двухсот лет пьесы Мольера не исчезают из репертуара ведущих театров мира, в том числе и русских.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Назовите теоретиков и практиков французского классицизма 17 века.
2. Какими жанровыми разновидностями комедии пользовался Мольер?
3. Путь Мольера к созданию высокой комедии.
4. «Правила» высокой комедии и поэтика «Тартюфа».
5. Место «Мизантропа» в ряду других высоких комедий Мольера.

**Литература:**

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник. – М.: Издательство «Просвещение», 1978.
2. История зарубежной литературы XVII века /А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. - М.: Высшая школа, 2007.
3. История зарубежной литературы XVII века / под ред. М.В. Разумовской, З.И. Плавскина М.: Высшая школа, 1999.
4. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2008
5. Чернышев М.Р. История западноевропейской литературы XVII–XVIII веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015.